Universidad de León
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Patrimonio Artístico y Documental

EL TRABAJO DEL MARFIL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XI

Tesis Doctoral

NOEMI ÁLVAREZ DA SILVA
Bajo la dirección de la Prof. Dra. Mª Victoria Herráez Ortega
León, 2014.

ÍNDICE

Agradecimientos
Resumen / Abstract

ASPECTOS GENERALES

I. INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO…… 1
2. OBJETIVOS……..... 1
3. FUTURAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN……. 2
4. METODOLOGÍA.……... 4
5. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO……..... 7

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN……..... 11

III. EL MARFIL

1. MATERIAL……..... 18
   1.1. Características generales……... 20
   1.2. Utilización.…….…... 21
   1.3. Adquisición del material……..... 23
2. TÉCNICAS Y CONSERVACIÓN…… 24
3. SIMBOLISMO……... 28
4. LA RELACIÓN CON OTRAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS……..... 29

IV. LOS TALLERES DE EBORARIA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XI

1. LA EBORARIA HISPANO-MUSULMANA…… 34
   1.1. Córdoba……... 37
   1.2. Cuenca……..... 38
2. MARFILES CRISTIANOS……..... 40
   2.1. La eboraria emilianense del siglo X……..... 41
   2.2. La eboraria románica……..... 44

EL TALLER DE LEÓN

V. MARCO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. FERNANDO I Y SANCHA. REYES Y PROMOTORES……..... 47
   1.1. Datos biográficos sobre el rey Fernando I y doña Sancha…….. 49
   1.2. La penetración del románico en el Reino de León. Fernando y Sancha como agentes del cambio……..... 56
   1.3. Interés propagandístico de los soberanos……..... 59
   1.4. Los últimos días de Fernando I……...…. 65

1.5. Conclusiones……..... 69
2. LA TRASLACIÓN DE RELIQUIAS DE SAN ISIDORO……..... 69
2.1. Importancia de San Isidoro y del ritual de su muerte……..... 73
2.2. Alvito, obispo de León……..... 76
2.3. Ordoño, obispo de Astorga……..... 78
3. EL DOCUMENTO DE DONACIÓN DE FERNANDO I Y SANCHA..... 80
4. CARACTERÍSTICAS DEL TALLER DE MARFILES LEONÉS..... 82

VI. CRUCIFIJO DE FERNANDO I Y SANCHA

1. INTRODUCCIÓN..... 84
2. ANÁLISIS FORMAL..... 91
2.1. Estructura y medidas..... 91
2.2. Materiales..... 92
2.3. Análisis de los distintos elementos del crucifijo..... 93
2.3.1. Anverso..... 94
2.3.1.1. Inscripción con los nombres de los monarcas..... 94
2.3.1.2. Adán..... 95
2.3.1.3. Orla decorativa..... 97
2.3.1.4. Cristo resucitado..... 103
2.3.1.5. Inscripción del Cristo resucitado..... 105
2.3.1.6. Cristo crucificado..... 105
2.3.2. Reverso..... 108
2.3.2.1. Medallones..... 110
2.3.2.2. Centauro..... 111
2.3.2.3. Tetramorfos y Cordero..... 113
3. PARALELISMOS CON OTRAS
CRUCES EBÚRNEAS Y AURÉAS EUROPEAS..... 115
4. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO..... 122
4.1. Anverso..... 122
4.1.1. La cruz y la crucifixión..... 122
4.1.2. Adán..... 125
4.1.3. Condenados y Bienaventurados..... 126
4.1.4. Anástasis..... 126
4.1.5. Paloma del Espíritu Santo y ángeles psicopompos..... 128
4.1.6. Placa del Cristo resucitado..... 130
4.2. Reverso..... 130
4.2.1. Cordero..... 131
4.2.2. El Tetramorfos..... 132

4.2.2.1. El león..... 135
4.2.2.2. El águila..... 136
4.2.2.3. El toro o el buey..... 137
4.2.3. El dragón..... 137
4.2.4. El centauro..... 139
4.2.5. Otros elementos ornamentales..... 141
4.3. Conclusiones sobre el significado simbólico del programa iconográfico..... 142
5. INFLUENCIAS RECIBIDAS POR LOS ARTISTAS DE LA CRUZ..... 144
6. EL ARTISTA..... 149
7. FUNCIONALIDAD..... 151

VII. EL ARCA DE LOS MARFILES DE SAN ISIDORO DE LEÓN

1. INTRODUCCIÓN..... 155
2. LAS RELIQUIAS DEL ARCA..... 157
3. SITUACIÓN DE LA PIEZA EN LA IGLESIA..... 162
4. ANÁLISIS FORMAL DE LA PIEZA..... 165
4.1. Estructura y medidas..... 165
4.2. Materiales..... 168
4.3. Descripción formal de las placas..... 173
4.3.1. El cuerpo del arca: Apostolado..... 174
4.3.2. La cubierta..... 183
4.3.2.1. Placas A, B, C y D..... 184
4.3.2.2. Placas I, J, K y L..... 189
4.3.2.3. Placas G y H: serafines..... 190
4.3.2.4. Placas E y F..... 192
4.3.2.5. Placa del Cordero y Tetramorfos..... 195
5. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO..... 198
5.1. El cuerpo del arca: Apostolado..... 198
5.2. La cubierta..... 200
5.2.1. Jerarquías celestes..... 200
5.2.2. Cordero y Tetramorfos..... 204
5.2.3. Los cuatro ríos del Paraíso..... 204
5.3. Conclusión sobre el significado simbólico del programa iconográfico..... 205
6. EL ARTISTA..... 206
7. FUNCIONALIDAD..... 207

VIII. ARQUETA DE LAS BIENAVENTURANZAS

1. INTRODUCCIÓN..... 209

2. LA ARQUETA DE LAS BIENAVENTURANZAS. ESTADO ACTUAL
2.1. Análisis formal de las placas de temática cristiana..... 212
2.1.1. Estructura..... 212
2.1.2. Medidas..... 213
2.1.3. Materiales..... 213
2.1.4. Características..... 214
2.1.5. Placa 1: *Beati qui lugent*..... 217
2.1.6. Placa 2: *Beati qui persecutionem*..... 217
2.1.7. Placas 3, 4 y 5: *Beati pacifici,*
Beati misericordes y *Beati Mundo Corde*..... 218
2.1.8. Placa 6: *Beati pauperes spiritu*..... 219
2.1.9. Placa 7: *Beati qui mites*..... 220
2.1.10. Una hipótesis sobre las placas 3, 4 y 5..... 221
2.1.11. El artista..... 225
2.1.12. El programa iconográfico cristiano de la arqueta y su funcionalidad..... 226
2.2. Las placas de origen musulmán. Características..... 232
3. LA ARQUETA DE LAS BIENAVENTURANZAS.
ESTADO ORIGINAL. PROPUESTA RECONSTRUCTIVA..... 236

IX. RELACIÓN ENTRE LAS TRES PIEZAS CLAVE DEL TALLER.... 248
1. EL MENTOR..... 256

X. CRISTO DE CARRIZO

1. ANÁLISIS FORMAL..... 258
1.1. Conservación..... 261
1.2. La cruz no conservada..... 263
1.3. Paralelismos formales con otras cruces..... 264
2. ICONOGRAFÍA..... 266
3. EL ARTISTA..... 267
4. FUNCIONALIDAD..... 268
5. AVATARES HISTÓRICOS..... 269

XI. PLACA DE LA TRADITIO LEGIS

1. ANÁLISIS FORMAL..... 271
1.1. Conservación..... 276
1.2. Paralelismos formales con otras piezas..... 277
2. ICONOGRAFÍA..... 278
3. DATACIÓN..... 281
4. EL ARTISTA..... 281

5. FUNCIONALIDAD..... 283

XII. CRISTO COLECCIÓN LARCADE

1. ANÁLISIS FORMAL..... 285
2. ICONOGRAFÍA..... 287
3. DATACIÓN..... 288
4. EL ARTISTA..... 288
5. FUNCIONALIDAD..... 288

XIII. PIEZAS DE CONTROVERTIDA DATACIÓN

1. DOS PLACAS CON ESCENAS EVANGÉLICAS..... 289
   1.1. Análisis formal..... 290
   1.2. Iconografía..... 296
   1.3. Cronología..... 299
   1.4. El artista..... 299
   1.5. Funcionalidad..... 300
   1.6. Avatares históricos..... 302
2. PORTAPAZ DE SAN ISIDORO..... 303
   2.1. Análisis formal..... 304
   2.2. Iconografía..... 308
   2.3. Datación..... 308
   2.4. El artista..... 309
   2.5. Funcionalidad..... 309
3. APÓSTOL DEL MUSEO DE GLENCAIRN..... 310
   3.1. Análisis formal..... 311
   3.2. Iconografía..... 312
   3.3. Cronología..... 312
   3.4. El artista..... 313
   3.5. Funcionalidad..... 313
4. APÓSTOL DE JOHN NICHOLAS BROWN..... 313
   4.1. Análisis formal..... 314
   4.2. Iconografía..... 316
   4.3. Cronología..... 317
   4.4. El artista..... 317
   4.5. Funcionalidad..... 317

XIV. EL EVANGELIARIO DE LA REINA FELICIA..... 318

1. ANÁLISIS FORMAL..... 319

2. ICONOGRAFÍA..... 325
3. CRONOLOGÍA..... 326
4. EL ARTISTA..... 326
5. FUNCIONALIDAD..... 327
6. AVATARES HISTÓRICOS..... 328

EL ARCA DE LOS MARFILES DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

XV. EL CENOBIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA. SUSO Y YUSO. HISTORIA Y CONTEXTUALIZACIÓN..... 330

1. CONTEXTUALIZACIÓN GEOGRÁFICA. POLÉMICA SOBRE LA PATRIA DE SAN EMILIANO..... 332
2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA..... 335
   2.1. Los Votos de San Millán de la Cogolla..... 340
3. CONTEXTUALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA..... 342
   3.1. El monasterio de San Millán de Suso..... 343
      3.3.1. El problema de la continuidad monástica..... 346
   3.2. El monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso..... 349

XVI. VIDA Y MILAGROS DE SAN MILLÁN

1. BRAULIO DE ZARAGOZA, BIÓGRAFO..... 352
2. EDICIONES DE LA *VITA S. EMILIANI* DE DE BRAULIO..... 355
3. ESTRUCTURA DE LA *VITA S. EMILIANI*..... 357
4. GONZALO DE BERCEO Y SU *ESTORIA DEL SENNOR SANT MILLÁN*... 358
5. LA VIDA Y MILAGROS DE SAN MILLÁN EN TRABAJOS RECIENTES..... 360
6. DATOS "BIOGRÁFICOS" DE LA VIDA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA..... 361

XVII. CARACTERÍSTICAS DEL TALLER DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA..... 363

XVIII. LAS PLACAS DE MARFIL DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA.. 364

1. FORMATO Y MEDIDAS..... 366
2. ICONOGRAFÍA E INSCRIPCIONES..... 368
   2.1. Placas conservadas en San Millán..... 370
      1. Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix..... 373
      2. Curación de un diácono..... 374
      3. Curaciones ante la tumba de Emiliano..... 375
      4. Curación de una paralítica llamada Bárbara..... 375

5. Enfrentamiento con el diablo..... 376
6. Curación de la criada de Sicorio..... 377
7. Emiliano con sus discípulos..... 378
8. Expulsión del demonio de la casa de Honorio..... 379
9. Unos ladrones roban el caballo de Emiliano..... 380
10. Unos diablejos quieren quemar a Emiliano..... 381
11. Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro..... 382
12. Emiliano, ante la falta de alimento,
obra el prodigio de que éste surja en abundancia..... 383
13. Fragmento de la resurrección de una niña..... 384
14. Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria..... 385
15. El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud..... 386
16. El abad Blas y 17. El escriba Munio..... 386
2.2. Placas repartidas por distintos museos..... 387
18. Muerte de San Millán..... 387
19. Ramiro rey y Aparicio escolástico..... 389
20. El abad Pedro y su acólito Munio..... 390
21. Munio prócer y Gómez prepósito..... 391
22. El artista y su hijo..... 392
23. Emiliano pastor de ovejas..... 393
24. Vigila entregando el marfil en el monasterio..... 394
25. Cristo en Majestad..... 394
2.3. Piezas desaparecidas (recogidas por Sandoval)..... 395
26. San Millán es ordenado sacerdote..... 395
27. San Millán reparte las mangas de su túnica con un necesitado..... 396
28. Exorcismo de la hija de Máximo y curación de una coja..... 396
29. Una viga aumenta su tamaño por la oración de Emiliano..... 397
30. Curación del monje Armentario..... 397
31. San Millán entre el Sol y Luna..... 397
32. El conde Gonzalo Salvadórez y su esposa la condesa Sancha..... 398
33. García y Simeón, marfilistas..... 398
34. Triángulo con san Benito..... 399
35. Triángulo con el Cordero de Dios..... 399
36 . 37. 38. y 39. El Tetramorfos..... 399
2.4. Conclusión sobre el programa iconográfico y las inscripciones..... 400
3. ANÁLISIS FORMAL..... 401
3.1. Conservación..... 401
3.2. Estructura..... 403

3.3. Análisis formal de las figuras talladas en el arca..... 408
4. LOS ARTISTAS
4.1. Características..... 414
4.2. Identidad..... 420

XIX. LOS RELICARIOS DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA..... 423

1. ARCA PRIMITIVA..... 424
1.1. Las traslaciones de las reliquias
de San Millán y San Felices en época medieval..... 425
1.1.1. Traslaciones de las reliquias de San Emiliano..... 425
1.2. Análisis formal del arca..... 432
1.3. Las telas del arca..... 435
2. EL ARCA DE LAS REVUELTAS (1817-1931)..... 437
2.1. Avatares históricos en relación con esta obra..... 437
2.1.1. Medidas para la protección de los marfiles..... 439
2.1.2. Visita de Elías Tormo..... 441
2.1.3. Incautación de los marfiles..... 442
2.1.4. Repercusión en prensa y reclamación de los marfiles..... 444
2.1.5. Los marfiles en el Museo Arqueológico Nacional..... 446
2.1.6. Devolución de los marfiles..... 447
2.2. Análisis formal..... 449
3. EL ARCA NUEVA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA (1944-2013)..... 451
3.1. Avatares históricos..... 451
3.1.1. Llegada de los marfiles a la Rioja..... 454
3.2. Análisis formal..... 456
4. ARCA DE NOGAL (1983)..... 463

XX. PROMOTORES Y PROTAGONISTAS REPRESENTADOS EN EL ARCA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA..... 465

1. LA MONARQUÍA..... 465
1.1. Sancho IV el de Peñalén..... 466
1.2. *Ranimirus rex*..... 472
1.3. *Apparitio Scolastico*..... 475
2. LA NOBLEZA..... 477
2.1. *Gundinsalvus Comes. Sancia Comittisa*..... 477
2.2. *Auria y Gundesaluus*..... 485
2.3. Otros personajes..... 487
3. EL CLERO..... 487

3.1. *Blassius abba hujus operis effector*..... 488
3.2. *Supplex Munio scriba politor*..... 492
3.3. *Petrus Abba*..... 493
3.4. *Mvnivs adsecla*..... 494
3.5. *Munio procer y Gomessanus Praepositus*..... 495
3.6. *Vigilanus negotiator. Petrus col. Colegae omnes*..... 496
3.7. Ocho santos esculpidos en oro..... 497
3.8. Otros monjes y/o santos en el arca..... 499
3.8.1. *San Benito*..... 499
3.8.2. Asselo, Geroncio y Sofronio..... 500
3.8.3. San Felices..... 500
3.8.4. Monjes..... 500
3.8.5. Veintiséis santos en oro..... 501
3.9. Conclusión..... 501
4. LOS ARTISTAS..... 501
4.1. Los orfebres..... 502
4.2. Los marfilistas..... 503
5. CONCLUSIÓN..... 504

XXI. LA CONTROVERTIDA DATACIÓN DEL ARCA..... 505

XXII. LA FUNCIONALIDAD DEL ARCA..... 509

XXIII. DISTINTAS INTERPRETACIONES SOBRE EL ESTADO ORIGINAL DEL ARCA DE SAN MILLÁN..... 515

CONCLUSIONES / CONCLUSIONS..... 523

ÍNDICES FINALES

A. FUENTES..... 542
B. FUENTES DIPLOMÁTICAS..... 549
C. BIBLIOGRAFÍA..... 550
D. RECURSOS ONLINE
1. Bases de datos..... 611
2. Fuentes institucionales
2.1. Bibliotecas..... 611
2.2. Museos..... 611
2.3. Otros..... 618
3. Páginas webs generales..... 618
E. LISTA DE ILUSTRACIONES..... 619

AGRADECIMIENTOS

Cuesta trabajo transmitir mi agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido en la elaboración de esta Tesis Doctoral, directa o indirectamente. Afortunadamente, mucha gente se ha interesado por mi trabajo.

En primer lugar quiero dar las gracias mi directora, la profesora María Victoria Herráez Ortega, por sus incansables consejos, su siempre útil ayuda, por las correcciones y por su criterio, un modo de hacer que siempre será parte de mí, en la investigación y en lo cotidiano. Gracias.

También a la profesora Gregoria Cavero, codirectora, por demostrarme que a través del esfuerzo siempre se obtienen resultados positivos y por contagiarme ese espíritu incansable. Por sus apuntes y bibliografía recomendada, gracias por haberme enseñado tanto.

Gracias al Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León, a todos y cada uno de sus miembros que siempre han tenido palabras amables y recomendaciones interesantes, por preocuparse por mi trabajo y por hacerme saber que puedo contar con su ayuda. De entre todos debo hacer una mención especial a la que ha sido, sin duda, mi tercera directora: la profesora Concepción Cosmen. Gracias por todos los libros, las correcciones, los consejos, las aportaciones a esta investigación y los ánimos.

No quiero olvidar tampoco a la profesora Isabel Ruiz de la Peña González con quien comencé mi trayectoria investigadora en el Máster en la Ciudad Medieval de la Universidad de Oviedo. Ella marcó unas pautas iniciales que me han servido de base siempre. Muchas gracias.

Es necesario agradecer a la Fundación Carolina Rodríguez y al Ministerio de Educación la concesión de becas de investigación de formación del profesorado universitario que permitieron el desarrollo de nuestro trabajo en diferentes lugares del mundo.

Debo transmitir mi agradecimiento a todas las Instituciones, Museos, Archivos y Bibliotecas que me han abierto las puertas. A lo largo de la investigación, en las notas a pie de página correspondientes, se detallan cada una de las personas que han intervenido de alguna manera para ayudarme en lugares españoles, ingleses, franceses y estadounidenses. En esta página introductoria quiero recoger la ayuda prestada por el Museo de San Isidoro, Camino Redondo y el resto de trabajadoras que hicieron que mi trabajo allí fuese más llevadero; por Constancio del Álamo en la Hispanic Society, fue una fortuna coincidir con una persona tan carismática; por Manuel Chinchetru y el

padre Juan Bautista Olarte en San Millán de la Cogolla que me lo facilitaron todo por amor a Emiliano. Gracias a Paul Taylor y a Charles Little que me dieron la oportunidad de mostrar mi trabajo en el Warburg Institute de Londres y en el Departamento de Historia del Arte Medieval del Metropolitan Museum de Nueva York, respectivamente. A Mariam Rosser-Owen por su interés y su familiaridad desde el primer día y a Ángela Franco Mata por permitirme el estudio de las piezas del Museo Arqueológico Nacional, en un momento en el que su acceso era prácticamente imposible y, en definitiva, a todos aquellos profesionales a los que admiro y que me han tratado como si tuviera su misma categoría haciéndome sentir importante en muchos momentos y demostrándome que el arte medieval y los marfiles merecen la pena.

No puedo dejar de mencionar a Guillermo Barallo quien me ayudó con la hipotética reconstrucción de la Arqueta de las Bienaventuranzas, a Rubén Cenador que hizo lo propio con el Arca de San Millán y a Yessica y Abel Lobato que dibujaron pacientemente las distintas tipologías de pliegues del taller de León. A Javier Miguélez, Mark Mullée, Inés Ordiz y David Méndez por su ayuda (y paciencia) con el inglés. A Cristina García por todas las dudas filológicas resueltas y a Irene Pereira por las correcciones paleográficas y epigráficas. A Esperanza de los Reyes por compartir opiniones y reflexiones.

Y en esta última parte… ¿Cómo puedo recoger los nombres de todos los amigos que han sabido entenderme y animarme incondicionalmente? Fabricadores, bañezanos, fiorentinos, granainos, rusos, omañeses y allegados, las del colegio y mi quasibecario y, sobretodo, mis amigas becarias. Todos han aguantado estoicamente durante estos cuatro años y han entendido que no pudiera estar en todo momento pero, aún así, me han mostrado que ellos siguen ahí. No importa cuánto gire el mundo porque me han demostrado que la amistad va por encima de todo. Sin saberlos conmigo, todas esas horas no habrían sido llevaderas. Gracias a todos vosotros.

A mis padres y mi hermana, que conocen a Fernando I como si fuera uno más de la familia y que no han dejado de creer en mí ni un solo segundo. Gracias ahora y siempre.

Y a Rubén, porque sí, porque no, por todo y por nada. Gracias.

RESUMEN

La Tesis Doctoral que presentamos se centra en el estudio de la producción ebúrnea de la undécima centuria. Por falta de pruebas documentales o piezas conservadas, se ha tenido que limitar a los dos talleres de marfil hispano-cristianos que se desarrollaron en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XI: León y San Millán de la Cogolla (La Rioja). Algunas de las piezas se pueden observar, aún hoy, en los tesoros de las iglesias o en museos de todo el mundo. Aunque han llamado la atención de muchos investigadores, no se había realizado una monografía en la que se asocien los dos centros productores, se analicen pormenorizadamente los objetos adscritos a los mismos y se profundice en el estudio del contexto y los personajes que pudieron tener algo que ver en su fabricación.

Parece que el taller de León surgió en el entorno regio de la actual Real Colegiata de San Isidoro de la ciudad de León gobernada por Fernando I y su esposa doña Sancha. En diciembre de 1063, los monarcas donaron a la iglesia, que cambiaba entonces su advocación a San Isidoro, un rico ajuar y, entre las preseas ofrecidas, había varios objetos de marfil.

Las piezas de finales del siglo XI o principios del siglo XII vinculadas con el centro leonés son el Crucifijo de Fernando I y doña Sancha y la Arqueta de las Bienventuranzas, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y un Portapaz conservados en San Isidoro de León, el Cristo de Carrizo que se expone en el Museo de León, una Placa con el tema de la *Traditio Legis* en el Musée du Louvre; el llamado Cristo de la Colección Larcade desaparecido actualmente, dos placas repartidas en museos internacionales, una de las cuales está divida en dos fragmentos. El de la parte superior, con el *Descendimiento*, pertenece a la Colección Massaveu de Oviedo. En el nivel inferior se talló la escena de las *tres Marías ante el sepulcro* y está en el Hermitage en San Petesburgo. La otra placa forma parte de los fondos del Metropolitan Museum de Nueva York y presenta dos escenas, *los peregrinos de Emaús* y el *Noli me tangere.* Existen dos placas con la figuración de Apóstoles no identificados, una en el Museo de Glencairn de Bryn Athyn en Philadelphia y otra en la School of Design de Rhode Island, que forman parte de nuestro estudio. Finalmente, también se vincula con el taller leonés una de las cubiertas del Evangeliario de la reina Felicia, en el Metropolitan Museum de Nueva York. Todas ellas presentan algunas características formales comunes como la incrustación de materiales en las pupilas para acentuar la expresividad de los personajes, la talla de los pliegues de los ropajes de manera semejante con bastante dinamismo y vivacidad, el empleo de recursos decorativos similares tanto en el cabello de alguno de los personajes como en las tejas de los edificios de las arquitecturas de ciertas placas o rasgos fisionómicos como los

rizos en las barbas o las expresiones serias de los personajes. A pesar de las diferencias, estos detalles hacen que puedan adscribirse a una misma tradición ebúrnea.

En el monasterio de San Millán de la Cogolla, se exponen dos arcas de reliquias con placas de marfil incrustadas sobre sus superficies metálicas. Una custodia los restos de San Emiliano, un santo de época visigoda, la otra las de su maestro, San Félix o Felices y ambas fueron realizadas, ya en el siglo XX, por el orfebre Félix Granda. En época medieval, las placas de marfil formaban parte de piezas de madera recubiertas con ricas guarniciones de oro y plata que fueron arrancadas por los soldados en la Invasión Francesa. Afortunadamente, varios de los marfiles se conservan tanto en el cenobio como en diferentes museos. Los del arca de San Felices son de época posterior, y se fechan bien avanzado el siglo XI o en el siglo XII, por ello en la Tesis nos centramos en las treinta y nueve placas con las que contaba el arca original de San Millán de la Cogolla. Si bien es cierto que no se conservan todas, existen descripciones, desde el siglo XVII, que han permitido hacerse una idea de cómo podían haber sido las placas desaparecidas. Los lados largos de la arqueta estaban ocupados por veintidós marfiles que ilustraban la *Vita Aemilianensi,* escrita por el obispo Braulio de Zaragoza en el siglo VII. La iconografía se convertía, así, en una biografía ebúrnea del santo patrón del monasterio y en uno de los primeros programas hagiográficos que tanto éxito tendrán a lo largo del siglo XII en la Europa románica. En los frontispicios del arca se habían representado los promotores y los artistas que habían hecho posible la realización de la obra. Debemos decir que, tanto las características formales como iconográficas de las escenas tienen poco que ver con los ejemplos leoneses. Frente calidad técnica de los marfilistas en León y la solemnidad que impregna sus representaciones, en San Millán priman los criterios de naturalidad y narratividad en la factura de estas placas en las que el movimiento y el dinamismo hacen que el texto de Braulio de Zaragoza se ilustre perfectamente a través de los marfiles. Las inscripciones juegan, en este caso, un papel esencial para la identificación de los milagros.

Es importante destacar, además, que hay dos piezas de marfil del siglo X que proceden de la zona emilianense: tres brazos de una cruz, dos en el Louvre y uno en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y un ara portátil, también en esta última institución. Aunque son pocos los datos conocidos sobre las mismas, puede deducirse que no es extraño que, en el siglo XI, se produzca una pieza como el arca descrita ya que existían precedentes de la talla de marfil.

El trabajo, por lo tanto, gira en torno a dos bloques principales que se corresponden con los dos centros productores mencionados. No obstante, hay una parte introductoria en la que se explican los objetivos de la Tesis y la metodología empleada para conseguirlos. Posteriormente, se aborda el marfil como material analizando

distintos aspectos como sus características, su uso, el modo de trabajarlo, su comercio en época medieval, el simbolismo y su relación con otras disciplinas artísticas.

En los capítulos dedicados a León y San Millán se parte de la elaboración del marco histórico en el que fueron gestados y el estudio de sus promotores para proceder, después, al examen de los aspectos artísticos de cada una de las piezas: análisis formal e iconográfico, inscripciones, datación, artistas y funcionalidad. A partir de los datos observados se han extraído algunas conclusiones referentes a ciertos detalles iconográficos; al número, identidad, procedencia, y modo de trabajar de los marfilistas e, incluso, gracias a los estudios estilísticos y comparativos, se ha llegado a fechar con mayor precisión alguna de las obras. También se han realizado reconstrucciones virtuales mediante programas informáticos de diseño, de la Arqueta de las Bienaventuranzas y el Arca de San Millán de la Cogolla que sufrieron daños a lo largo de la historia y presentan un aspecto muy distinto al que debían tener en el momento de su elaboración. En relación a esta última pieza, debemos indicar que hemos procurado determinar si los personajes civiles y religiosos que se representaron en los costados fueron elegidos por algún motivo en particular relacionado con la historia del monasterio en torno a los años sesenta y setenta del siglo XI. Creemos que los asuntos político-religiosos en los que estaba envuelto San Millán por aquel entonces pudieron influir en la aparición de los personajes.

Para llevar a cabo la investigación, se han tenido en cuenta fuentes cronísticas, documentales y epigráficas, otras manifestaciones artísticas y la bibliografía más actualizada sobre cada uno de los aspectos relacionados con los temas que nos ocupan. Para conseguirlo, hemos realizado dos estancias de investigación en el extranjero (Warburg Institute de Londres (septiembre-diciembre 2011) e Hispanic Society of América de Nueva York (noviembre 2012-enero 2013). Además de aprovechar para consultar los fondos de ambas instituciones, tuvimos ocasión de visitar en Londres, el Victoria and Albert Museum, el British Museum y la British Library, y en América: la Biblioteca Pública de Nueva York, la del Metropolitan Museum y la Pierpont Morgan, The Cloisters Museum y el Metropolitan Museum en Nueva York, el Fine Arts Museum de Boston, el Museo de Glencairn en Bryn Athyn (Philadelphia), la Walters Art Gallery de Baltimore, y la Dumbarton Oaks Collection de Whasington. En todos estos museos analizamos piezas de primera mano contrastando opiniones con especialistas en la materia. También acudimos a París, donde estudiamos obras directamente en el Musée du Louvre y el Musée du Moyen Âge (Cluny), recopilamos bibliografía y entramos en contacto con la restauradora y la conservadora del Louvre.

Los viajes nacionales a Madrid, Oviedo, Valladolid, Granada, Sigüenza, Burgos también permitieron ampliar el elenco bibliográfico y estudiar piezas de primera de

mano. Debemos destacar la visita al Museo Arqueológico Nacional ya que el acceso a las piezas está restringido por las obras que se están realizando en el edificio. No obstante, gracias a Ángela Franco, tuvimos acceso al Crucifijo de Fernando I y Sancha y a la Arqueta de las Bienaventuranzas.

Además de consultas bibliográficas y análisis de piezas, hemos estudiado la documentación referente a León y San Millán de la Cogolla que tiene que ver con los marfiles o los personajes vinculados con los mismos. En la ciudad leonesa consultamos repetidas veces el museo de San Isidoro de León. Los cartularios emilianenses han sido editados y analizamos los textos a través de las publicaciones.

Con todos estos viajes entramos en contacto con historiadores del arte, restauradores, y conservadores de gran relevancia que, con sus sugerencias han enriquecido nuestra investigación.

Hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, las aportaciones que presentamos o las conclusiones a las que hemos llegado son hipótesis que, sin embargo, permiten abrir futuras vías de investigación y profundizar en el estudio de los marfiles hispanos. En definitiva, los objetivos de este proyecto se resumen fácilmente: pretendemos elaborar una monografía de cada una de las piezas de los talleres en las que se profundice en los aspectos que algunos investigadores habían abordado de manera individualizada. Nuestra intención es crear un texto completo y actualizado sobre los dos talleres cristianos del siglo XI en España que permita al interesado realizar una aproximación al mundo de la eboraria hispano medieval.

ABSTRACT

This PhD Thesis is focussed on the study of the two Hispanic-Christian ivory workshops that were developed in the Iberian Peninsula during the second half of the 11th century: León and San Millán de la Cogolla (La Rioja). Some of the artwork can be still seen today amongst the treasures of the churches and museums around the world. Even though they have drawn the attention of researchers before, there had never been a piece of work in which the associations of both workshops were studied and their produced objects meticulously analysed. Additionally, a big effort is put into the analysis of the context and the main names that played a role in the production of the objects.

It seems that the Leonese Workshop came into being in the royal surroundings of the Real Colegiata de San Isidoro de León. The city was ruled by Ferdinand the First and his wife doña Sancha at the time. In December 1063 these monarchs donated a wealthy dowry to the church (which at that time changed the dedication for San Isidoro). Amongst the precious pieces from this dowry, there could be found several ivory pieces that Ferdinand and Sancha had promoted.

The pieces, which date from the 11th or beginning of the 12th century, include the Cross of Ferdinand and Sancha and the Beatitudes Casket (both in the National Archaeological Museum of Madrid), the Reliquary of Saint John and Saint Pelagius and a *pax* (kept in San Isidoro, León), the Carrizo Christ (in the Museum of León), a plaque with Christ in Majesty with saints Peter and Paul (Louvre, Paris), the so-called Christ of the Larcade Collection (unknown location), and two plaques spread worldwide. One of those plaques is divided into two fragments: the upper part is at the Massaveu Collection in Oviedo and features *The Depositio* while the lower part displays *The Women at the Tomb* and it is located in The Hermitage Museum in Saint Petersburg. The other plaque is part of the collection of the Metropolitan Museum of New York and shows two separate scenes: *The Journey to Emmaus* and *Noli me tangere*. Finally, three different plaques are analysed: two with two unidentified Apostles in the Glencaim Museum (Bryn Athyn, Philadelphia) and the School of Design (Rhode Island) and another plaque of the cover of the gospel of queen Felicia (Metropolitan Museum, New York). All these pieces display differences between them, but there are enough common characteristics to identify them as part of the same ivory tradition. Amongst those common characteristics, the most remarkable are: the incrustation of materials in the pupils to enhance the expression of the figures, the dynamism and liveliness of the folds of the clothing or the similar decoration displayed in the tiles, the hair, the curls of the beard or the serious expression in some of the characters.

In the monastery of San Millán de la Cogolla, two caskets with relics can be seen, both with ivory plaques embedded over their metallic surfaces. The caskets contain the remains of San Emiliano and San Felix, his master, who lived during the visigothic age. Both of them were made by the metalsmith Felix Granda in the 20th century. Nevertheless, in medieval times, the ivory plaques were part of wooden pieces decorated with gold and silver. However, these pieces were pulled apart and the metalwork stolen during the French invasion. Fortunately, some of the works are still preserved in the monastery and other museums. The ivory pieces in the casket of San Felix are from a later time than the other work. This is the main reason why this Thesis focusses on the original thirty nine pieces that were part of the original casket in San Millán de la Cogolla. Some of these thirty nine pieces are now missing, but a description of them is available thanks to sources from the 7th century. Twenty two ivory pieces placed along the sides of the casket showed passages of *Vita Aemilianensi* (written by bishop Braulio of Zaragoza, 7th century).

The iconography showed a biography in ivory of the patron saint of the monastery and was one of the first hagiographic programs to become very popular later during the 12th century in Romanesque Europe. The promoters and the artists were represented on both sides. The formal and iconographic features differ from the examples of León, which are characterised by a high level of technique and the solemnity of their representation. On the other hand, the scenes of San Millán are more narrative and naturalistic and the text written by Braulio is perfectly illustrated by the movement and dynamism or the ivories. The inscriptions play, in this case, an essential role in the identification of the miracles. In addition, it is important to note that there are two ivory pieces from the 10th century that come from the emilianense area: the first is composed of the three arms of a cross, two in the Louvre and one in the National Archaeological Museum of Madrid, and the second is a portable altar, also in the latter institution. Although information on these objects is scarce, it can be concluded that in the 11th century, the Casket of San Millán was created in this zone where some precedents of ivory work existed.

The Project, therefore, deals with two main blocks corresponding to the two centres of production mentioned. However, it has an introduction explaining the aims of the Thesis and its methodology and, subsequently, a chapter dedicated to ivory as a material, analysing distinct aspects such as its features, its use, the way of working, its trade during Middle Ages, the symbolism and its relation with other artistic disciplines.

The chapters dedicated to León and San Millán start with the historical context in which the workshops developed and the study of their promoters, later examining the artistic aspects of each piece: formal and iconographic analysis, inscriptions, dating,

artists and functionality. From the information analysed in those chapters, some conclusions are drawn relating to certain iconographic details; the number, identity, provenance and the methods of the ivory workers; and, thanks to the stylistic and comparative studies, some pieces are dated more precisely.

3D reconstructions of the Beatitudes Casket and The Arca of San Millán de la Cogolla have been made using design software. Both of them were damaged through the years and their current appearance is very different from when they were created.

The Thesis focusses on the study of the civil and religious characters represented in the sides of the emilianense casket and their association with the history of the monastery around the second half of the eleventh century. One of the main conclusions is that, indeed, the political and religious issues in which San Millán was involved could have influenced the appearance of those effigies.

Chronicles, documents and epigraphic inscriptions were used as sources to lay the ground for the development of ideas, and the most recent bibliographies were taken into account for each of the topics discussed.

To this end, I have made two short-term research trips, the first in London (Warburg Institute, September- December 2011), and the second in New York (Hispanic Society of America, November 2012-January 2013). In addition to the opportunity to consult the collections of both of these institutions, I was able to visit, in London, the Victoria and Albert Museum, the British Museum and the British Library; and, in America, the New York Public Library, the Thomas J. Watson Library, the Pierpont Morgan Library, The Cloisters Museum and the Metropolitan Museum in New York, the Fine Arts Museum in Boston, The Glencairn Museum in Bryn Athyn (Philadelphia), the Walters Art Gallery in Baltimore and the Dumbarton Oaks Collection in Washington.

In all these institutions I analysed the pieces hands-on and discussed my findings with specialists in the area. I also travelled to Paris in order to study some objects from the Louvre and the Musée du Cluny, where I compiled more bibliography and made contact with the ivory curator and the ivory restorer of the Louvre.

Additionally, within Spain, I travelled to Madrid, Oviedo, Valladolid, Granada, Sigüenza and Burgos. All of these trips allowed me to increase the bibliography of the work and to study hands-on other pieces on exhibition in these cities. The visit to the National Archaeological Museum of Madrid should be especially noted due to the problems in accessing the work because of the construction underway in the building.

Thanks to the indispensable help of Ángela Franco, I was able to access the Cross of Ferndinand and Sancha and the Beatitudes Casket.

I have also consulted documentation referring to León and San Millán of la Cogolla that is related to the ivories or the characters linked with them. In León, I visited the Archive of Saint Isidoro multiple times. Since the emilianenses cartularies have been published, I studied them mainly through those publications.

Thanks to all of these trips, I have met many art historians, restorers and curators at the top of their field, who, with their contributions and advice, have enriched my research. In the future I will use this useful methodological tool in order to delve further into the subjects I am studying.

The aims at the beginning of the research were, perhaps, too ambitious, since it has proved impossible to find documentation that could solve some of the problems and doubts posed at the beginning of the research. I have, however, achieved several important objectives which, though sometimes hypothesis, nevertheless allow for the opening of new ways of research and for the further, more in depth study of the Hispanic ivories.

In short, the goals of this project could be summarized easily: I expect to create a monographic of each piece of the workshops in which the aspects that researchers have previously touched on can be analysed in depth. My main objective is to elaborate a complete and up-to-date study of the two Christian workshops intended for readers interested in getting an overview of the world of Medieval Hispanic ivory work.

ASPECTOS GENERALES

I. INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO

Este trabajo de investigación parte del análisis de las obras asociadas a los talleres de marfil cristianos desarrollados, durante el siglo XI, en el Norte de la Península Ibérica. Hemos creado un estudio completo que incluye toda la producción ebúrnea de la undécima centuria que, en realidad, se limita a los centros productores de León y San Millán de la Cogolla, ya que no se conservan testimonios ni documentales ni artísticos de otros posibles talleres en este periodo. Las piezas adscritas a estos focos presentan una gran calidad y se convierten en manifestaciones muy relevantes en el ámbito de la Historia del Arte Medieval.

A pesar de tratarse de obras muy conocidas y que forman parte de numerosas publicaciones, no se ha elaborado ningún conjunto global pormenorizado. La mayoría de los manuales de arte medieval y, más concretamente, los de artes suntuarias, aunque se encargan del tema, lo hacen a través de meras menciones en las que no se profundiza en el estudio de los objetos y se repiten datos e ideas que han sido superados, sin resolver algunos de los enigmas que existen, aún, en torno a los mismos. Esta Tesis doctoral pretende despejar dudas y recoger monografías actualizadas de cada uno de los ejemplares que se vinculan con San Isidoro en la capital leonesa y con el monasterio emilianense en La Rioja.

La aproximación a los talleres se ha realizado desde el mayor número de puntos de vista posibles, intentando recrear el contexto histórico en el que fueron gestados y profundizando en el conocimiento de los personajes que pudieron tener que ver en la elaboración de las distintas piezas. Evidentemente, se abordan, también, todos los aspectos artísticos necesarios para realizar un trabajo de este tipo. Para conseguirlo, se han tenido en cuenta fuentes cronísticas, documentales y epigráficas, otras manifestaciones artísticas y la bibliografía más actualizada sobre cada uno de los temas que nos ocupan.

En definitiva, la investigación sobre el trabajo de marfil en la España cristiana del siglo XI supera la descripción formal o iconográfica de las piezas ebúrneas y nos ha permitido realizar un acercamiento a una época, unas obras y a unos personajes que ahora se sienten mucho más cercanos.

2. OBJETIVOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Los objetivos programados al comenzar este estudio fueron:

1. Realizar un trabajo de investigación que cumpliese los requisitos necesarios para conseguir el título de Doctor en Historia del Arte.

2. Abordar el estudio de la eboraria románica de manera pormenorizada porque se trata de un campo con la suficiente entidad para ser el tema de una Tesis doctoral. Para ello, nos propusimos la revisión de la bibliografía previa y la realización de análisis completos de cada una de las piezas de marfil realizadas en los talleres cristianos del siglo XI.

3. Elaborar un estudio comparativo profundo de los dos focos ebúrneos de la España cristiana de la undécima centuria.

4. Realizar monografías detalladas de cada una de las obras en las que se recogiese la bibliografía actualizada y se analizasen sus características desde el punto de vista formal, iconográfico, funcional e histórico. Pretendíamos, así, establecer y definir el contexto de los posibles focos de producción, concretar, en mayor medida, sus cronologías y la participación de diferentes manos, así como determinar su relación con otros centros. Además, buscábamos esclarecer las condiciones de patronazgo y profundizar en los aspectos religiosos, litúrgicos y ceremoniales que explican su creación y funcionalidad originaria.

5. Establecer los vínculos de la eboraria con otras artes suntuarias, como el trabajo del metal, la ilustración de manuscritos y la escultura coetánea, tanto en piedra como en madera.

3. FUTURAS VÍAS DE INVESTIGACIÓN

La Tesis Doctoral que presentamos pretendía, inicialmente, abordar el estudio la eboraria hispano-cristiana de los siglos XI y XII. Sin embargo, el elevado número de piezas que se han datado en la undécima centuria hicieron que tuviéramos que limitar nuestra investigación para poder finalizar el trabajo en el tiempo previsto por la beca de formación de profesorado universitario (FPU) del Ministerio de Educación. A pesar de ello, hemos consultado y recopilado bibliografía y documentación sobre obras del siglo XII. Creemos que, precisamente por ser menos conocidas, su análisis podrá aportar resultados novedosos en el campo de la eboraria medieval por lo que, en un futuro, continuaremos los derroteros de nuestra investigación por esta vía, aplicando la metodología aprendida durante estos primeros años.

Nos gustaría, también, poder visitar museos alemanes en Berlín especialmente, para consultar la documentación referente a algunas placas que parece que, en algún momento, pudieron formar parte de las colecciones de algunas de las instituciones de la

capital como ocurre con el Cristo de la Colección Larcade que, según Raquel Gallego, habría estado en el Kuntsgewebermuseum (Museo de Artes Decorativas) o la placa del arca de San Millán en la que Vigila entregaba un colmillo de marfil a alguno de los monjes de la comunidad que estaba, antes de la Segunda Guerra Mundial, en el Kaiser-Friedrich Museum. En la Staatsbibliothek de Munich, nos interesaría observar algunas de las placas de marfil que forman parte de la encuadernación de ciertos libros. En Estados Unidos, además de las colecciones ya visitadas, desearíamos poder acudir a la School of Design de Rhode Island, en Nueva Inglaterra, donde se custodia la placa con un apóstol que había formado parte de la colección de John Nicholas Brown. Su hija Angela Fisher, y Maureen O'Brien han sido muy amables al facilitarnos la poca información que se conserva y nos han indicado que, con una visita, podríamos consultar los archivos que se conservan en el fondo del señor Brown. Otro de los museos que no podemos dejar de visitar en futuras ocasiones es el Hermitage de San Petesburgo en el que, junto a algunas de las placas de San Millán de la Cogolla, hay una interesante colección de marfiles. A pesar de haber escrito a Marta Kryzanovkaya para obtener información varias veces, no hemos recibido respuesta. Del mismo modo, acudiremos al Museo Nazionale del Bargello, en Florencia, entre cuyos fondos se encuentra un fragmento de la placa de la *Muerte del Santo* del Arca de San Millán de la Cogolla.

Existen muchas piezas de marfil cuyo análisis nos gustaría abordar ya que, aunque no se relacionen, al menos directamente, con los talleres cristianos, podrían servir para ampliar los ámbitos de conocimiento y aplicar algunos de los resultados a los objetos que centran nuestra Tesis Doctoral. Queremos profundizar en los marfiles islámicos y las relaciones establecidas entre el Norte y el Sur de la Península Ibérica y, quizá, para ello, una de las primeras acciones sea conocer más profundamente una obra que se conserva en el Museo Victoria and Albert de Londres (nº inv. 10-1866). Procede de los talleres taifas y estaba en León en el siglo XIX, cuando la compró John Charles para el museo inglés. Otra de las placas de esta institución que podría dar alguna pista sobre las ideas de Marlene Park de vincular el Crucifijo de Fernando I y Sancha con los *scriptoria* del Canal de la Mancha es una pequeña placa islámica con vegetación en la que se insertó, posteriormente, un fragmento con unos ángeles (nº inv. 4075-1857).

Como puede verse, no se trata de un tema concluido y esperamos que esta Tesis sea el primer paso de una carrera investigadora en la que podamos profundizar en el asunto de la eboraria medieval de manera más completa y global.

4. METODOLOGÍA

En primer lugar, realizamos una aproximación directa a los objetos de estudio que estaban expuestos en museos españoles. En San Isidoro, pudimos fotografiar y estudiar detenidamente, aunque siempre a través de la vitrina, el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y el portapaz, así como otras piezas de interés, como la Arqueta de las liebres o el idolillo escandinavo. De manera complementaria, se realizaron visitas a otros museos que custodian ejemplares ebúrneos, como la Cámara Santa de Oviedo, el Museo de los Retablos y el Museo de Burgos en la capital burgalesa, y el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y, por supuesto, el Museo Arqueológico Nacional. Desgraciadamente, cuando comenzamos la investigación, esta última institución estaba inmersa en obras de remodelación que no nos permitieron observar la Arqueta de las Bienaventuranzas hasta abril de 2013. En dicho momento, pudimos estudiarla de primera mano junto a uno de los brazos de la cruz del siglo X, procedente de San Millán de la Cogolla, y al Crucifijo de Fernando I y Sancha que ya habíamos tenido ocasión de observar en la exposición de Tesoros del Museo Arqueológico Nacional que visitamos en 2010. En numerosas ocasiones, estuvimos en el Museo de León para analizar el Cristo de Carrizo con ayuda de la conservadora Miriam Valverde y del director Luis Grau. Asimismo, logramos obtener permisos para estudiar la Placa del Descendimiento de la Colección Masaveu en Oviedo. Anteriormente, a finales de abril, estuvimos en San Millán de la Cogolla donde, Manuel Chinchetru, una persona muy vinculada al monasterio y al Padre Juan Bautista Olarte que ha dedicado muchos años al estudio de todos los aspectos vinculados con San Emiliano, nos enseñó las instalaciones y tuvimos oportunidad de fotografiar con minuciosidad, aunque siempre a través del cristal, las arcas de San Millán y San Felices.

Gracias a la concesión de dos estancias de investigación, la primera por la Universidad de León en el Warburg Institute de Londres (20 de septiembre-20 de diciembre de 2011) y la segunda por el Ministerio de Educación en la Hispanic Society de Nueva York (1 de noviembre de 2012-1 de enero de 2013) en la que nuestra labor fue tutorizada por Constancio del Álamo, pudimos acceder a varios museos en ambas ciudades.

En Inglaterra, visitamos el British Museum, The Courtauld Gallery y, especialmente, el Victoria and Albert Museum. En este último, tuvimos la oportunidad de acceder a los almacenes y estudiar algunas placas junto a los conservadores, pudiendo comprobar las texturas del material, el peso o los daños sufridos con el paso del tiempo, como la erosión o las fracturas, también apreciamos los matices del color del marfil y la calidad de la talla. Entramos en contacto con especialistas del ámbito de la eboraria románica, gótica e islámica como Paul Williamson, Glyn Davis, John

Lowden, Katherine Yvard, Sarah Guerin o Mariam Rosser-Owen. Todos ellos mostraron un gran interés por nuestro trabajo y pudimos tener charlas muy productivas de las que extrajimos conclusiones provechosas para la Tesis así como bibliografía desconocida hasta ese momento.

En Nueva York, contactamos con los conservadores de varios museos y tuvimos oportunidad de estudiar obras en el ya mencionado Metropolitan Museum y en The Cloisters, gracias a Charles Little y Peter Barnett. Aprovechando nuestra estancia en Estados Unidos, viajamos a Boston para analizar un fragmento de una de las placas del arca de San Millán de la Cogolla, gracias a la amabilidad de Marieta Cambareri. Acudimos a la Walters Art Gallery de Baltimore tras contactar con Martina Bagnoli y a la Dumbarton Oaks Collection de Washington a través de Marta Zlotnick. En ambos lugares, visitamos las colecciones y tuvimos acceso a la documentación de las piezas que nos interesaban en mayor medida. En el Museo de Glencairn de Bryn Athyn (Philadelphia), trabajamos con las placas de marfil de San Pedro y un Apóstol no identificado y accedimos a la colección de Raymond Pitcairn con Bret Bostock, cuya amabilidad y disponibilidad nos permitieron obtener información muy relevante sobre estas placas poco conocidas en Europa.

En marzo de 2013, acudimos a París, donde estudiamos algunas obras en el Louvre y en el Musée du Cluny, recopilamos bibliografía y entramos en contacto con Juliette Levy (restauradora) y Elisabeth Antoine (conservadora), expertas en marfiles, que desarrollan su labor en el famoso museo parisino. En junio, con motivo de la celebración del 5th European Congress of Medieval Studies (FIDEM Congress 2013), "Secrets and Discovery in the Middle Ages", organizado por la Fédération Internationale des Institus d'Études Médievales en Oporto, visitamos la ciudad de Braga. En el museo de la seo se conserva un bote de marfil islámico de gran interés que analizamos con detenimiento.

Además de la observación directa de varias piezas de marfil procedentes de diferentes tradiciones y estilos, fuimos compaginando dicha actividad con la revisión de documentación en el Archivo de San Isidoro. En primer lugar, se abordó el análisis del diploma de donación de Fernando I y Sancha a San Isidoro con motivo de su consagración, en el año 1063, y en el que parece que tuvieron cabida varias de las obras que nos ocupan. También se ha realizado la consulta de otros textos. Sabíamos la dificultad que entraña la búsqueda de datos novedosos en el mundo altomedieval y, por ello, aunque no se han encontrado todos los resultados deseados, la información obtenida es muy satisfactoria y algunos detalles se convierten en sólidos argumentos para el sustento de algunas de las teorías que se proponen en este trabajo.

Tras el análisis del documento de donación, se revisaron los testimonios vinculados con la época de la Revolución Francesa. Se pretendía encontrar algún dato que permitiese determinar la fecha exacta de la reconstrucción de la Arqueta de las Bienaventuranzas y, a pesar de que los intentos fueron en vano, se logró captar el sentimiento de los fieles hacia los ataques de las tropas de Napoleón y hacerse una idea de la magnificencia de los daños producidos en la Colegiata de San Isidoro.

Posteriormente, se consultaron documentos en papel de la Serie C (documentación real), de la Serie H (reliquias y santos), de la Serie Q (construcciones de la colegiata) de la Serie R (bienes muebles e inventarios) y de la Serie X (miscelánea). Los códices y algunos de los libros raros recogidos ya en el *Catálogo* de Julio Pérez Llamazares también fueron analizados en busca de datos para enriquecer la investigación, siendo de gran relevancia los Códices CII y CII bis. Por último, se revisaron todas las *Actas del Capítulo de San Isidoro* custodiadas en el Archivo isidoriano anteriores al año 1913.

Sobre San Millán, y aunque visitamos el Archivo junto al padre Juan Bautista Olarte y el ya mencionado Manuel Chinchetru y pudimos ojear el Becerro Galicano, consultamos los documentos a través de las fuentes como Prudencio de Sandoval o Antonio de Yepes; los cartularios publicados de Luciano Serrano, Antonio Ubieto Arteta, Mª Luisa Ledesma y Fernando García Andreva; la obra de Víctor Hermosilla y una publicación del año 2009 que se acompaña de un CD en el que se transcriben multitud de documentos.

La labor de recopilación y análisis de las obras y de la documentación se fue combinando con la lectura de artículos y libros relacionados con las piezas, los talleres en los que se engloban, los contextos geográficos y los personajes que influyeron en la promoción y/o realización de las obras. También profundizamos en temas de iconografía y simbolismo en la Edad Media, en el marfil como material y en cuestiones básicas del mundo medieval relacionadas con las reliquias, la liturgia, los rituales y la devoción. Es decir, procuramos crear una base con todo tipo de información que permitiese el desarrollo de la investigación y pudiera resultar relevante para el estudio de los talleres ebúrneos de la España del siglo XI.

Para consultar la bibliografía, además de de acudir a las bibliotecas universitarias de León, Oviedo, Valladolid, Salamanca y Granada, a la Biblioteca Mariano Berrueta de León, a la Biblioteca Nacional de Madrid, al Warburg Institute, al Courtauld Institute of Art, a la British Library de Londres, a la Hispanic Society, al Metropolitan Museum, la Morgan Library o la Public Library de Nueva York, el Musée du Louvre y el Musée du Cluny en París, se han utilizado todo tipo de recursos entre los que incluímos bases de

datos como la del "Gothic Ivory Project" del Courtauld Institute <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>, Google Libros o el prestamo interbibliotecario.

5. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO

Existen muchos ámbitos que deben ser tratados para llevar a cabo el estudio de la producción ebúrnea hispano-cristiana y que van más allá de sus características formales o iconográficas. Este trabajo se plantea como una inmersión en varios temas en estrecha relación con los mismos y, por ello, comienza con una parte dedicada a aspectos generales.

En primer lugar, se hace imprescindible la realización de un estado de la cuestión del estudio de los talleres que permite mostrar una panorámica general de quiénes y cómo han tratado el asunto en torno al cual va girar la investigación y en qué punto de desarrollo se encontraba antes de nuestro trabajo.

A continuación hemos elaborado un capítulo breve sobre el material con el que están realizadas las piezas que estudiamos, en el que se recogen aspectos en relación a la técnica, el simbolismo o los tallistas y un amplio corpus bibliográfico sobre el marfil.

También, de forma somera, se recoge información sobre los talleres ebúrneos en la Península Ibérica desde el siglo X. Se analizan, por un lado, los marfiles musulmanes, tanto de Córdoba, en época califal, como de Cuenca, más adelante. Por otro lado, se comentan los ejemplares cristiano-románicos partiendo de los ejemplares de la zona emilianense del siglo X.

Tras estos capítulos preliminares, el trabajo se estructura en dos partes correspondientes a los dos talleres abordados: León y San Millán de la Cogolla. La estructuración interna de los bloques varía en función de las necesidades de cada uno de los centros productores; mientras que en León lo dividimos en capítulos correspondientes a las piezas, en San Millán, como solo contamos con una obra del siglo XI, nos centramos directamente en el arca reliquias de San Emiliano y sus treinta y nueve placas de marfil.

En la primera parte del bloque leonés, se elabora la contextualización indispensable en este tipo de estudios científicos. Se estudian las figuras del rey Fernando I y su esposa doña Sancha y su protagonismo en las artes, la traslación de las reliquias de San Isidoro y el análisis del documento de donación del año 1063.

En cada capítulo, se hace un estudio minucioso de las manifestaciones ebúrneas de la undécima centuria que se adscriben al taller de León. El siguietne apartado,

titulado "piezas de controvertida datación" es más amplio y, en él, se engloban varias obras cuyo análisis se estructura del mismo modo que las anteriores. La última pieza que se vincula con León, pero que podría haber sido realizada en otro taller, es el Evangeliario de la Reina Felicia.

En las primeras notas a pie de página de cada monografía incluimos la bibliografía sobre las piezas, intentando, así, crear estados de la cuestión más precisos. También recogemos las referencias sobre la documentación que hemos podido consultar referente a los distintos ejemplos. Para elaborar los capítulos, seguimos un esquema organizativo semejante, pero con pequeños matices en función de las particularidades de cada uno de los objetos. Partimos del análisis formal en el que se incluyen medidas, materiales y aspectos vinculados con su conservación. Asimismo, se plantean paralelismos formales no solo con otras placas o piezas de marfil, sino con esculturas pétreas, trabajos de orfebrería o miniaturas. Una vez presentados los objetos, se profundiza en la temática y significado de sus representaciones y, de nuevo, se comparan con otras obras, en este caso no desde el punto de vista formal, sino desde el iconográfico. Otros epígrafes que aparecen en todos los casos son el estudio del artista o los artistas que participaron en la elaboración, un apartado dedicado a la cronología y otro a la funcionalidad de las piezas. Este último punto es uno de los asuntos más relevantes de cada capítulo. Para trabajar sobre ello, nos basamos en la metodología empleada por Eric Palazzo quien supera el análisis formal o estilístico de obras devocionales de época medieval para intentar indagar en su relación con la liturgia[1]. Pone de manifiesto la importancia de la antropología y la dimensión no solo histórica de la celebración, sino también lo sensorial, la participación de los cinco sentidos, es decir, entender el rito litúrgico como una performance.

La sección sobre la Cruz de Fernando I y Sancha es la más amplia dentro del conjunto leonés, ya que muchos de los aspectos tratados en la misma se pueden aplicar también en los otros ejemplos. Para no caer en la reiteración, en los demás capítulos simplemente se remite, mediante notas a pie de página, al epígrafe concreto desarrollado en este apartado.

Tras los capítulos dedicados estudio de las que hemos denominado las tres piezas clave del taller de León, que se corresponden con el Crucifijo de Fernando I y doña Sancha, y la Arqueta de las Bienventuranzas, en el Museo Arqueológico Nacional y el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo en San Isidoro de León, se analizan las relaciones iconográficas establecidas entre sus programas iconográficos y se propone quien podría haber sido el mentor de los mismos (Figuras 1, 2 y 3).

[1] PALAZZO, Enric, "Art et liturgie au Moyen Age. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique**",** *Anales de Historia del Arte*, 73, 2010, vol. Extraordinario, pp. 31-74. Se trata de un

Seguidamente, se procede al análisis del Cristo de Carrizo que se expone en el Museo de León (Figura 4), el desaparecido Pantocrátor de la Colección Larcade (Figura 5), la Placa de la *Traditio Legis* del Louvre (Figura 6) y el grupo de piezas cuya datación es problemática y en el que se engloban dos placas repartidas en museos internacionales. Una de ellas, está divida en dos fragmentos. El de la parte superior, con el *Descendimiento*, pertenece a la Colección Massaveu de Oviedo (Figura 7). En el nivel inferior, se talló la escena de las *tres Marías ante el sepulcro* y está en el Hermitage en San Petesburgo (Figura 8). El otro marfil forma parte de los fondos del Metropolitan Museum de Nueva York y aparece dividido en dos escenas, *los peregrinos de Emaús* y el *Noli me tangere* (Figura 9). También abordamos el estudio del Pantocrátor de San Isidoro (Figura 10) y de dos placas con la representación de un Apóstol, una en el Museo de Glencairn de Bryn Athyn (Figura 11) en Philadelphia y otra en la School of Design de Rhode Island (Figura 12). Por útlimo, analizamos las figuras ebúrneas de una de las cubiertas del Evangeliario de la reina Felicia, en el Metropolitan Museum de Nueva York (Figura 13).

El bloque dedicado a San Millán de la Cogolla comienza con una contextualización en la que se tratan temas históricos, geográficos y arquitectónicos. Posteriormente, se trata la vida de San Emiliano escrita por Braulio de Zaragoza y se pasa a la tercera parte en la que se analizan en profundidad los marfiles que estuvieron incrustados en el arca (Figura 14). En su estudio se incluye un epígrafe en el que se abordan la iconografía e inscripciones de las placas, profundizando en los detalles particulares y específicos de cada una de ellas. Dicho epígrafe se subdivide en función del lugar en el que se encuentran los marfiles actualmente, es decir, en el monasterio emilianense, en distintos museos nacionales e internacionales, en paradero desconocido o desaparecidas. Tras presentar individualmente los ejemplares, se procede al análisis formal conjunto y se estudia la conservación, la estructura y las figuras talladas sobre el arca. Para concluir, se trabaja el asunto de los artistas, tanto sus rasgos propios como su posible identidad.

En la cuarta parte de este segundo bloque, se analizan los distintos relicarios que, a lo largo de la historia, custodiaron los restos de San Emiliano. En cada uno de los capítulos, dedicados al Arca Primitiva del siglo XI, a la que llamamos Arca de las Revueltas (1817-1931), al Arca nueva (1944-2013) y al Arca de nogal (1983), se lleva a cabo una pormenorizada contextualización histórica que permite comprender los avatares que sufrieron los relicarios y los marfiles con el paso de los años. Más adelante, se realiza el análisis formal de cada una.

A continuación, se recoge un capítulo en el que se estudian los promotores y los protagonistas que fueron representados en el arca de San Millán de la Cogolla. Se

dividen en aquellos que pertenecen a la monarquía, a la nobleza, al clero o son artistas. Cada personaje ha intentado ser identificado a través de la documentación de los cartularios emilianenses y se han planteado algunas conclusiones en relación al programa iconográfico y su significado.

Los últimos capítulos están dedicados a asuntos complejos como la controvertida datación del arca o cuál pudo ser la función para la que fue destinada la obra, teniendo en cuenta no únicamente su papel como relicario del santo patrón, sino el papel que pudo jugar en los conflictos históricos que rodeaban al cenobio en la segunda mitad del siglo XI. Finalmente, recogemos las distintas interpretaciones que se han realizado sobre el estado original de la pieza y planteamos nuestra propia hipótesis a través de documentos gráficos conseguidos con Solidwork.

Tras los dos bloques principales, se incluyen las conclusiones y varios índices entre los que se incluyen las fuentes, la bibliografía, los recursos online y el listado de ilustraciones. Las imágenes se adjuntan en un CD para que puedan ser consultadas con detalle y mayor calidad en un ordenador.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La importancia de los talleres de eboraria hispano-cristianos del siglo XI se deja traslucir a través de la multitud de publicaciones en las que tienen cabida. Sin embargo, no suelen analizarse de manera conjunta.

Las fuentes, habitualmente, son muy localistas y abordan cada centro de manera independiente. Suele tratarse de descripciones breves, pero que aportan detalles de gran interés ya que permiten conocer algunos aspectos de las piezas, como inscripciones o motivos decorativos, que han desaparecido en la actualidad.

Para el taller de León, debemos remontarnos a Ambrosio de Morales quien, en 1572 y con motivo de su viaje por España, describe la iglesia de San Isidoro y las piezas más relevantes que tenía en su haber[2]. En el siglo XVIII, José Manzano y Manuel Risco realizan obras de carácter genérico en relación con la iglesia isidoriana en las que describen algunas de las obras de marfil procedentes del centro fernandino[3].

La fuente esencial para conocer las placas ebúrneas del arca de San Millán de la Cogolla es el texto del siglo XVII de Prudencio de Sandoval al que haremos continuas referencias en nuestro trabajo[4]. Fue seguido por Antonio de Yepes y Diego de Mecolaeta, entre otros[5].

Ya en el siglo XIX, interesa señalar la célebre colección de *España. Sus Monumentos y artes. Su naturaleza e historia.* El tomo dedicado a León fue realizado por José M. Quadrado y Xavier Parcerisa y el de San Millán de la Cogolla, por Pedro de Madrazo[6]. En el extranjero, destaca el volumen de gran tamaño sobre marfiles dentro de la colección de artes aplicadas que realiza Molinier y, aunque sus apreciaciones han sido superadas actualmente, demuestra el interés que despertaban estos objetos más allá de

---

[2] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, Madrid, 1765 (ed. Facsímil, Oviedo, 1977).

[3] MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla*, Salamanca, 1732, pp. 412-414; RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", *España Sagrada*, Madrid, tomo XXXV, 1736.

[4] SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los Monasterios del Glorioso Padre San Benito*, Pamplona, 1601 (en adelante, SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*).

[5] YEPES, Antonio de, *Crónica general de la Orden de San Benito*, Universidad Nª. Sª. La Real de Yrache, 1609, tomo I (en adelante, YEPES, Antonio de., *Crónica general…*) y MECOLAETA, Diego de, *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogulla, natural del reino de Castilla, primer abad de la orden de San Benito en España*, Madrid, 1724 (en adelante, MECOLAETA, Diego de, *Desagravio…*).

[6] QUADRADO, José Mª y PARCERISA, Xavier, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León*, Barcelona, 1885 y MADRAZO, Pedro de, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, t. III, 1886, pp. 658-690.

nuestras fronteras[7]. También existen algunos títulos en inglés de principios del siglo XX que abordan la eboraria como una parte de las artes industriales. Sirvan como ejemplo los textos de Juan Riaño o Leonard Williams[8].

Igualmente, se hace referencia a los talleres, de manera individualizada, en obras sobre la ciudad de León y la Real Colegiata de San Isidoro por un lado, y los monasterios de San Millán de la Cogolla, por otro[9].

Acerca de León, uno de los autores que más publicaciones de este tipo ha realizado es Antonio Viñayo[10]. Más reciente es el tomo dedicado a León dentro de la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*[11]. En el año 2007, se llevó a cabo la obra colectiva titulada *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa,* donde los marfiles salen a colación en varias ocasiones. Además, tienen un importante protagonismo en el capítulo dedicado al tesoro, realizado por Salvador Andrés Ordax[12].

Para San Millán, y con trabajos semejantes a los de Antonio Viñayo en León, hay que destacar la labor de Joaquín Peña, José María Ruiz de Galarreta y Juan Bautista Olarte, que realizan guías que permiten una primera aproximación al cenobio y a sus marfiles[13].

---

[7] MOLINIER, Émile, *Histoire générale des arts appliqués a l'industrie du V^e^ a la fin du XVIII^e^ siècle*, Tome I: Ivoires, París, 1896.

[8] RIAÑO, Juan, *The industrial arts in Spain*, Londres, 1890, p. 126 y ss.; WILLIAMS, Leonard, *The Arts and Crafts of Older Spain*, Edimburgo, 1907, vol. II.

[9] Sobre León: DÍAZ-JIMÉNEZ, Juan Eloy, "San Isidoro de León y la monarquía leonesa", en SERRANO FATIGATI, Enrique (dir.), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXV, 1917, pp. 81-99 y IDEM., *Reliquias de la Iglesia de León*, León, 1901; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, (dir. y coord.), *Historia del Arte en León*, León, 1990; PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Iconografía de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1924. Sobre los monasterios: CASTRO, Cristóbal de, *Catálogo monumental de España: Provincia de Logroño*, Madrid, 1915, pp. 247-290; GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios: estudio histórico arqueológico*, Logroño, 1929 y, recientemente: GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, 2000 (en adelante, *Los Monasterios de San Millán…*), y VV. AA., *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, Palencia, 2008, pp. 575-624.

[10] VIÑAYO GONZALEZ, Antonio, *Real Colegiata de San Isidoro. El Tesoro de León*, León, 2000; IDEM., *San Isidoro de León: albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995, p. 45 e IDEM., "León y Asturias", en *La España Románica*, Madrid, 1982, (1ª ed. esp. 1979), vol. 5, pp. 128 y ss.

[11] RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León,* Aguilar de Campoo, tomo León, 2002.

[12] ANDRÉS ORDAX, Salvador, "El tesoro de la monarquía leonesa", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp. 169-193.

[13] RUIZ DE GALARRETA, José M., *San Millán de la Cogolla. Guía turística ilustrada de sus dos monasterios, monumentos nacionales.* Logroño, 1947 y RUIZ GALARRETA, José M. y ALCOLEA, Santiago, *Logroño y su provincia. Guías artísticas de España 28*, Barcelona, 1962; PEÑA, Joaquín, *Guía artística de San Millán de la Cogolla (Monasterio de Yuso)*, San Millán de la Cogolla, 1976 y OLARTE,

Los centros productores de León y San Millán de la Cogolla forman parte de obras sobre arte medieval en general y, más concretamente, sobre arte románico que han sido elaboradas desde los años treinta del siglo pasado hasta nuestros días[14]. Los grandes maestros de la Historia del Arte hispano, don Manuel Gómez Moreno, Serafín Moralejo, Joaquín Yarza Luaces e Isidro Bango Torviso también se encargaron del trabajo del marfil en algunas de sus publicaciones[15].

Lo mismo ocurre con otros autores del panorama internacional como Arthur Kingsley Porter quien potencia el valor de los marfiles de León y San Millán frente a la escultura en piedra y ante las obras francesas posteriores, dentro del debate originado sobre los orígenes del románico[16]. Peter Lasko se centra en el estudio de ajuares litúrgicos pertenecientes a los tesoros de las iglesias en la Edad Media y da una perspectiva de las artes suntuarias europeas entre las que incluye los ejemplares hispanos[17]. En esta misma línea se encuentran diferentes obras o capítulos en cuyo campo se engloban estas manifestaciones[18]. La labor de Margarita Estella Marcos, de la que hablaremos más adelante, es muy relevante en este sentido ya que realiza las aportaciones en los capítulos del marfil tanto para el *Summa Artis* como para uno de los manuales esenciales sobre las artes decorativas en España, el de Antonio Bonet

---

Juan Bautista, *San Millán de la Cogolla,* Madrid, 1976 e IDEM., *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Suso y Yuso,* León, 1995.

[14] Algunos ejemplos destacados son: BAGUÉ, Enrique, *La Alta Edad Media,* Barcelona, 1953; CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España,* Barcelona, 1935; GÓMEZ MORENO, María Elena, *Mil joyas del arte español,* Barcelona, 1947, tomo I, Antigüedad y Edad Media; GARCÍA ROMO, Francisco, *La escultura del siglo XI (Francia- España) y sus precedentes hispánicos,* Barcelona, 1973, pp. 126 y ss.; GIL, Juan, "La hagiografía leonesa y gallega", en JOVER ZAMORA, José María (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal. La cultura del Románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes. Ciencias y vida*, Madrid, 2001; LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte hispánico,* Barcelona, 1931, tomo I; PIJOÁN, José, "Arte románico", *Col. Summa Artis,* Madrid, 1944 (12ª ed. 2000), tomo IX, cap. VI, pp. 138 y 139; MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Primera Crónica General de España,* Madrid, 1977, tomo II, pp. 494-495.

[15] GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro,* Madrid, 1934 e IDEM., "Sobre *nuestro arte románico*", Archivo Español de Arte y Arqueología, 31, 1935, pp. 195-200. De manera concreta, trabaja sobre el taller leonés en: IDEM., *Catálogo monumental de España. Provincia de León 1906-1908*, Madrid, 1925 e IDEM., *En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha*, Madrid, 1964. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* nº 13, 1982, pp. 285-310; YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España, 500-1200*, Madrid, 2000 (1ª ed. 1979) e IDEM., *Historia del Arte Hispánico. La Edad Media,* Madrid, 1982, vol. II y BANGO TORVISO, Isidro G., *Alta Edad Media: de la tradición hispanogoda al románico,* Madrid, 1989 e IDEM., *El románico en España,* Madrid, 1992, p. 215 y ss.

[16] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads,* Boston, 1923, p. 37 y ss. e IDEM., *Spanish Romanesque sculpture,* Nueva York, 1969, p. 57 y ss.

[17] LASKO, Peter, *Ars Sacra. 800-1200,* Londres, 1972 (ed. esp.: *Arte Sacro. 800-1200,* Madrid, 1999, pp. 252-266).

[18] COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, "Pintura e imaginería románicas", *Ars Hispaniae,* Madrid, 1950, tomo VI, pp. 281-294; CASTÁN LANASPA, Javier, "Artes aplicadas", en RIVERA BLANCO, Javier (coord.), *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Románico,* Valladolid, 1994, tomo II, pp. 293 y ss.

Correa[19]. En relación a esta temática cabe destacar el artículo de Jesús Hernández Perera que aborda la eboraria dentro de un contexto más amplio de religiosidad y productividad artística en la Edad Media[20]. Del mismo modo que en el caso español, y además de las investigaciones de las personalidades citadas previamente, los marfiles de los talleres de León y San Millán se recogen en obras de carácter más general referidas a las artes suntuarias europeas[21].

Siempre dentro del ámbito de las artes aplicadas, cabe destacar el catálogo de la exposición *Art of Medieval Spain. A.D. 500-1200* que, finalmente, no pudo llevarse a cabo, pero que iba a celebrarse en Nueva York entre el 18 de noviembre de 1993 y el 13 de marzo de 1994. Sí salió a la luz la publicación en la que se recogen más de ciento cincuenta esculturas, elementos arquitectónicos, pinturas, textiles, obras de orfebrería y marfiles de ajuares litúrgicos[22]. Varias de las piezas leonesas y riojanas forman parte del mencionado elenco. Existen, asimismo, otros dos catálogos de exposiciones organizadas por el ya mencionado profesor Isidro Bango y que son muy relevantes para el análisis de los talleres que nos ocupan. Las obras de León se expusieron en la Real Colegiata de San Isidoro en el año 2001 en la muestra titulada *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía.* Recogía ciento diecisiete obras que habían sido donadas a las iglesias por los monarcas de época medieval[23]. Las arcas emilianenses y sus placas ebúrneas fueron expuestas en *La Edad de un Reyno,* que se celebró en Pamplona entre el 26 de enero y el 30 abril de 2006, y se estudian en profundidad en el catálogo correspondiente[24].

---

[19] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil en España", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.), "Las artes decorativas en España I", *Col. Summa Artis*, Madrid, tomo XLV, 1999, pp. 324 y ss. (en adelante, "Las artes decorativas en España…") e IDEM., "La talla del marfil", en BONET CORREA, Antonio, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España,* Madrid, capítulo 16, 1994, pp. 435-446 (1ª ed. 1982).

[20] HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Las artes industriales españolas de la época románica", *Goya,* nº 43-45, 1961, pp. 98-112.

[21] TARALÓN Jean, "Las artes preciosas", en GRODECKI, Louis, MÜTHERICH, Florentine, TARALON, Jean y WORMALD, Francis, *El siglo del año mil,* Madrid, 1973; GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Les arts précieux", en BARRAL I ALTET, Xavier, AVRIL, François y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Le Monde roman: 1066-1220. Le Temps des Croisades*, París, 1982; TOMASI, Michele, "Avori", en CRIVELLO, Fabrizio, *Arti e tecniche del Medioevo,* Turín, 2006.

[22] DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993 (en adelante, *Art of Medieval Spain…*).

[23] BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001 (en adelante, *Maravillas de la España Medieval…*).

[24] BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006 (en adelante, *La Edad de un Reyno…*).

Además de este panorama general en el que hemos citado las fuentes, manuales de arte medieval y trabajos de medievalistas renombrados, así como textos dedicados a las artes suntuarias en particular, debemos enfatizar la labor de los especialistas en la disciplina eboraria, cuyos trabajos se centran en el marfil y en los que se incluyen las obras de los talleres hispano-cristianos.

En los años veinte del siglo XX, sale a la luz el magistral trabajo de Adolph Goldschmidt. Se trata de una recopilación de marfiles europeos, aún no superada y que se convierte en el *corpus* indispensable para todo investigador que se precie[25]. El profesor alemán realizó una ficha para cada uno de los objetos adscritos a los talleres hispanos, estableciendo relaciones y presentando piezas que se desconocían hasta aquel momento[26]. Previamente, Joseph Breck había publicado un breve artículo con numerosas incorrecciones sobre las piezas ebúrneas asociadas a León y custodiadas en la Pierpont Morgan Collection[27]. Si bien es cierto que incurre en varios errores, muestra el renombre internacional de los marfiles en estos momentos.

Entre los autores españoles, contamos con el trabajo de José Ferrandis, *Marfiles y azabaches españoles* que estudia las distintas manifestaciones ebúrneas de la Península Ibérica[28]. Su obra se convierte en un punto de referencia esencial para abordar el conocimiento del marfil e influye de manera decisiva en los autores posteriores.

Daniel Gaborit Chopin, una de las mayores especialistas en marfiles a nivel mundial, incluye las obras leonesas y el arca emilianense en su trabajo de 1978 sobre la eboraria europea[29]. Además, tras una vida dedicada al mundo del marfil y, debido a que algunas obras hispanas se encuentran en el Louvre, su lugar de trabajo, las aborda, de

---

[25] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI. Jahrhundert. Erster band*, Berlín, 1969, tomo I, (1ª ed.1914), IDEM., *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI. Jahrhundert. Zweiter band*, Berlín, 1970, tomo II, (1ª ed.1918); IDEM, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit, XI-XIII Jahrhundert. Dritter band*, Berlín, 1972, tomo III (1ª ed.1923) e IDEM., *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI-XIII*, Berlin, 1975, (1ª Ed 1926), tomo 4. En el Institut für Kunstgeschichte de la Universidad de Munich (LMU) se está desarrollando un proyecto titulado "Premodern Objects. An Archeology of Experience" dirigido por Philippe Cordez y entre sus objetivos se encuentra una actualización del corpus de Adolph Goldschmidt sobre los marfiles.

[26] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen…*, tomo IV.

[27] BRECK, Joseph, "Spanish Ivories of the XI and XII centuries in the Pierpont Morgan Collection", *American Journal of Archaeology*, vol. 24, nº 3, julio-septiembre, 1920, pp. 217-225.

[28] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928.

[29] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, 1978.

nuevo, en el Catálogo del Museo del año 2003[30]. Otros artículos interesantes sobre el tema que nos ocupa son los de Bousquet y Perrier[31].

En España, destacan tres mujeres que continúan la labor del citado José Ferrandis. Nos referimos a Margarita Estella Marcos, Ángela Franco Mata y Raquel Gallego García, tres especialistas en marfiles hispanos que analizan, desde puntos de vista diferentes, los ejemplares de ambos talleres.

Margarita Estella Marcos llevó a cabo un catálogo de todas las piezas españolas de marfil de época medieval en el que, además, se recoge una interesante bibliografía[32].

Ángela Franco Mata es la Conservadora Jefe del Departamento de Antigüedades Medievales del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y tiene varias publicaciones relevantes para comprender la labor de eboraria en los talleres de León y San Millán de la Cogolla[33]. No solo analiza formalmente las piezas, sino que ahonda en su iconografía proponiendo algunas hipótesis interesantes que comentaremos a lo largo de las siguientes páginas.

Raquel Gallego presentó, en el año 2010, su Tesis Doctoral en la que planteaba una perspectiva europea para situar las manifestaciones del centro productor de Fernando I en un contexto más amplio[34]. Establece asociaciones tanto con la miniatura del Canal de la Mancha y de Inglaterra, siguiendo los pasos de Marlene Park[35], como y especialmente, con la plástica otónida. Si bien su trabajo se centra en el taller de León recoge, también, las placas del relicario emilianense.

Finalmente, y en relación al arca de San Emiliano, hay que destacar la labor de Isidro G. Bango Torviso quien, en 2007, publicó un estudio magistral en el que realiza

---

[30] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, París, 2003.

[31] BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº 10, 1979, p. 29 y ss.; PERRIER, Danièlle, "Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. zur Klärung ihrer stilischen Zusammenhänge im Himblik auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur", *Aachener Kunstbläter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150.

[32] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil en España*, Madrid, 1984.

[33] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis*, Aguilar de Campo, nº 22, noviembre de 2006, pp. 97-144; IDEM., "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", *Codex Aquilarensis*, nº 13, 1998, pp.145-166; IDEM., "El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, nº IX, 1 y 2, 1991, pp. 35-67 e IDEM., *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010.

[34] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de unas artes suntuarias europeas*, tesis doctoral (inédita), 2010 (en adelante "*La eboraria…*").

[35] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha and Its Relationship to North French Manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, 1973, pp. 77-91.

una interesante comparación entre ambos centros productores[36]. La actualización de todos los asuntos vinculados al relicario y el monasterio en el que fue creado y las nuevas teorías expuestas en esta obra, entre las que destacamos la propuesta de que los artistas del marfil no fueran Engelram y Rodolfo, como se creía hasta entonces, sino García y Simeón, hacen que este libro sea referencia obligada para conocer el taller de San Millán de la Cogolla.

Muchas de las piezas que analizamos en este trabajo se encuentran descontextualizadas en museos de todo el mundo y cuentan con publicaciones propias promocionadas desde las propias instituciones, como guías, fichas, monografías y catálogos, en los que se estudian detenidamente. En cada capítulo de nuestra Tesis hay notas a pie de página específicas donde se hace un pequeño estado de la cuestión individualizado de cada una de las obras que forman parte de esta investigación.

[36] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca, 2007.

III. EL MARFIL

1. MATERIAL

El marfil es uno de los materiales más exóticos empleados para la realización de piezas de carácter artístico que incluso llegó a asociarse con el mítico país de la reina de Saba[37]. La eboraria es la disciplina que lo trabaja. El término deriva de la raíz latina

[37] Ya en época medieval el monje Teófilo recogió la manera de trabajar dicho material en su *Theophilus: On divers arts. The foremost medieval treatise on painting, glassmaking and metalwork,* HAWTHORNE, John G., SMITH, Cyril Stanley (eds.), New York, 1979, p. 187. Durante el siglo XX, el marfil fue objeto de varias investigaciones. Cabe destacar dos textos en los que se analizan minuciosamente diferentes aspectos sobre el material: KUNZ, George Frederick, *Elephant and Ivory,* Nueva York, 1916; WILLIAMSON, George C., *The book of Ivory,* Londres, 1938; BURACK, Benjamin, *Ivory and its uses,* Tokio, 1984; ST. CLAIR, Archer y PARKER McLACHLAN, Elisabeth, *The Carver's Art. Medieval Scultpure in Ivory, Bone, and Horn,* Nueva Jersey, 1989 (Exposición entre el 10 de septiembre y el 21 de noviembre de 1989); VV.AA., *Ivory: an international history and illustrated survey,* Nueva York, 1987; RITCHIE, Carson I.A., *Ivory Carving,* Londres, 1969; WARD, Gerald W.R., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art,* Oxford, 2008, pp. 296-301. Para conocer los distintas fuentes de las que se obtiene el marfil: PENNIMAN, Thomas K., *Pictures of ivory and other animal teeth, bone and antler; with a brief commentary on their use in identification,* Oxford, 1952; MacGREGOR , Arthur, *Bone, Antler, Ivory and Horn. The Technology of Skeletal Materials Since the Roman Period,* Sydney, 1985; DIJKMAN, Wim y ERVYNCK, Anton, *Antler, bone, horn, ivory and teeth. The use of animal skeletal materials in Roman and Early Medieval Maastricht,* Maastricht, 1998. En 1902, se publicaba un estudio en el que se profundiza en el asunto de los tallistas: CUST, Ann M., *The ivory workers of Middle Age,* Londres, 1902 un tema que retoma, centrándose en el mundo gótico, SEARS, Elisabeth, "Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris", en BARNET, Peter, (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age,* Detroit, 1997, pp.18-37. Sobre tratamientos y métodos técnicos actuales para el estudio y conocimiento del marfil y sus diferentes tipos: BANERJEE, Arun, "Non destructive investigation of ivory by FTIR and Raman Spectroscopy", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony y EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs,* Wisbaden, 2008, pp.1-7; SCHWARZ, Jens-Oliver, ENZMANN, Frieder y BANERJEE, Arun, "High resolution Micro-Computer. Tomographic Investigation of Ivory Objects", en BANERJEE, Arun, LÓPEZ PADILLA, Juan A. y SCHUHMACHER, Thomas X (eds.), *Elfenebeinstudien. Faszikel 1: Marfil y elefantes en la Península Ibérica y en el Mediterráneo occidental,* Madrid, 2012, pp. 29-36. Una figura destacada en el ámbito del trabajo del marfil es la de Anthony Cutler quien aborda el estudio del material en varios de sus trabajos siendo, quizá, los más completos: CUTLER, Anthony, *The Craft of Ivory: sources, techniques and uses in the Mediterranean World: A.D. 200-1400,* Washington, 1985 e IDEM., *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th centuries),* New Jersey, 1994. Finalmente, citamos textos generales sobre la eboraria en los que se tratan asuntos sobre el material: DALTON, Ormonde M., *Ivory Carvings of the Christian era,* London, 1909, pp. I-XVII; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* pp. 9-21 e IDEM., *Marfiles árabes de Occidente,* Madrid, 1935, tomo I, pp. 15-21; MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo**,** *Marfiles españoles***,** Barcelona, 1951, pp. 1-12; WILLIAMSON, Paul, *An introduction to Medieval Ivory Carvings,* London, 1982, pp.1-6; DELAUNES, Philippe, *Les ivoires,* París, 1987, pp. 3-7; BRACA, Antoni, *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno,* Salerno, 1994, pp. 14-19; DINGER, Brigitte M.A. (coord.), *Weidergewonnen, Elfenbein kunststücke aus Dresden. Eine Sammlung des Grünen Gewölbes,* Erbach, 1996, pp. 42-53; FERMENT, Claude, *Les statuettes d'ivoire en Europe du Moyen Age au XIXe siècle,* Alleur-Lieja, 2000, pp. 9-15; GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Marfiles Medievales del Islam,* Córdoba, 2005, vol. 1, pp. 19-25; LOWDEN, John y CHERRY, John, *Medieval Ivories and Works of Art the Thomson Collection and at the Art Gallery of Ontario,* Ontario 2008, pp. 38-41; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 37-46 e IDEM., *La eboraria nazarí. Sus raíces en el arte almohade y sus conexiones con los marfiles sicilianos y el arte mameluco,* Granada, 2010, pp. 43-53

ebur mientras que "marfil" proviene de la palabra de origen árabe *`Azm al fil* (el hueso del elefante) que en árabe actual es *`ayun o sin´al fil* (colmillo del elefante)[38].

Es una materia orgánica, un tejido óseo que se forma a partir de los compuestos químicos que configuran las defensas de algunos animales, especialmente de los elefantes. No obstante, también se han empleado los dientes de morsas[39] e hipopótamos, los cuernos de rinocerontes, bóvidos y narvales[40], las astas de los ciervos y los huesos de los cetáceos como ballenas y cachalotes y de los grandes mamíferos terrestres (Figura 15)[41].

Existe también un tipo de marfil que se extrae de los frutos en forma de nuez de una especie de palmera: la *Phitelephas macrocarpa.* Es un líquido lechoso que se transforma en tejido vegetal. Cuando se solidifica iguala en dureza y color al marfil animal[42].

A pesar de las distintas posibilidades, el *marfil* propiamente dicho solamente procede de los paquidermos. No obstante, en ocasiones, los artistas tuvieron que emplear materiales semejantes debido al elevado coste y la dificultad de su adquisición[43].

Actualmente, está sujeto a prohibiciones de comercialización que son reguladas por convenios internacionales[44]. Por ello, se emplean productos plásticos y resinas artificiales para sustituirlo e incluso para falsificarlo[45].

---

[38] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.,* p. 21. Cabe destacar la apreciación de WILLIAMSON, George C., *Op. cit.,* Londres, 1938, p. 26, quién analiza la versión inglesa del Antiguo Testamento. En ella, dos términos han sido traducidos como "ivory" o marfil. El que se utilizaba mayoritariamente era el *shehn* que significaba literalmente "diente". El otro, empleado únicamente en dos pasajes, era *shen habbeem.*

[39] CAMMANN, Schuyler, "Carving in Walrus Ivory", en *University Museum Bulletin,* septiembre 1954, vol. 18, nº 13, pp. 3-31.

[40] SCHAVERIEN, Adele, *Horn. Its history and its uses,* 2006. Para una aproximación al simbolismo de los cuernos de los animales véase CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media,* Palma de Mallorca, 1996, p. 268 y ss.

[41] Estos últimos van a ser muy trabajados en la Italia del siglo XIV por los Embriachi, una familia de trabajadores de eboraria que son famosos por crear una tipología de cofres conocida como *"alla certosina".* (ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 223).

[42] FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches…,* p. 20; KUNZ, George F., *Op.cit.,* p. 279 y ss.

[43] Algunas cuestiones anatómicas en las que se destacan las ventajas de las defensas del elefante respecto a otras materias, se recogen en MASKELL, William, *Ivories, ancient and mediaeval,* London, 1875.

[44] Para más información consúltese *Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora* [En línea] <http://www.cites.org> [4 de septiembre de 2013]. Otras páginas de interés pero de carácter más divulgativo son: *Save the elephants,* [En línea] <http://www.savetheelephants.org/news-reader/items/consequences-of-legal-ivory-trade.html> [4 de septiembre de 2013]; *Commission for Enviromental Cooperation,* [En línea] <http://www.cec.org/Storage/58/5061_Illegal-Trade-Wildlife_es.pdf> [4 de septiembre de 2013], *Tráfico*

1.1. Características generales

El marfil se ha constituido como uno de los materiales más preciados de las artes suntuarias gracias a sus características. Presenta dureza y consistencia pero a la vez una textura rica y suave acentuada por la finura de su grano. Tiene un brillo tenue y un color que trasmite *"la blancura opalescente del alabastro, los matices de los mármoles más finos y las tonalidades del ámbar"*[46]. Es fácil de trabajar y permite el acabado mediante el abrillantado, el pulido y el lustrado. No obstante, amarillea con la exposición al aire y sufre mucho con los cambios de temperatura que pueden hacer incluso que se resquebraje la pieza. Estas características son variables atendiendo a la naturaleza del animal del que provenga.

El marfil de elefante es el más apreciado y el que se empleó en la mayoría de las piezas de los talleres hispanos del siglo XI. Puede proceder de cinco géneros de los que solo subsisten dos: el elefante africano y el asiático. Los mamuts, el *elephas antiquus* y *elephas meridionalis* se han extinguido.

La defensa del elefante tiene forma cónica, ligeramente curvada y es de sección circular. El marfil está dispuesto en capas sucesivas, creando una estructura de líneas entrecruzadas. Lo único que puede ser trabajado es la "dentina" que se encuentra recubierta de esmalte y una fina capa de cemento (Figuras 16 y 17). Las materias minerales que la componen son escasas y se limitan prácticamente al fosfato cálcico y una pequeña porción de carbonato. Las dimensiones de los colmillos son variables. En los ejemplares adultos pueden medir entre 1,50 y 3 metros de longitud. El peso varía

ilegal de animales. Blogspot, [En línea] <http://dondehaypocajusticia.blogspot.com/2009/10/trafico-ilegal-de-animales.html> [4 de septiembre de 2013], *Tráfico ilegal de marfil. Blogspot*, [En línea] <http://dondehaypocajusticia.blogspot.com/2009/10/trafico-de-marfil.html> [4 de septiembre de 2013], *John Frederick Walker. Rethinking ivory*, [En línea] <http://johnfrederickwalker.com/2010/09/02/rethinking-ivory-an-exchange-with-wasser-et-al/> [4 de septiembre de 2013].

[45] ESPINOZA, Edgar O., y MANN, Mary-Jaque, *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*, Baltimore, 1992 (2ªed). Con esta guía se intentaba crear un método visual y no destructivo que permitiese identificar el marfil real del falso en los puertos con el objetivo de impedir el tráfico ilegal del mismo. Es interesante también para quien estudia los marfiles ya que da pistas para poder determinar si una pieza es verdadera o no sin necesidad de emplear complejos métodos o instrumental específico. Asimismo aporta datos sobre el material y sus sustitutos a lo largo de la historia. También ROSSER-OWEN, Marian, "Question of Authenticity: The imitation Ivories of Francisco Pallés y Puig (1859-1926)", *Journal of the David Collection*, Copenhague, 2005, vol. 2, 2, p. 249-267, aborda cómo descubrir si una pieza es medieval o no a partir de pequeños detalles como el material, las inscripciones que pueden no ser correctas, diseños acordes con el momento en el que se hizo la copia o fechas de aparición en los mercados, por ejemplo.

[46] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 9.

entre los 40 y los 90 kgs. Las defensas son mayores en los animales más ancianos. El diámetro es más grueso en la raíz y oscila entre los 15 y 30 cm[47].

El material extraído del elefante africano es de mayor calidad. Tiene un color más transparente y se denomina "marfil verde." Hay que mantenerlo en agua para que vaya adquiriendo diferentes tonalidades. Los paquidermos de la India, cuyas hembras carecen de colmillos, tienen un grano menos fino que el anterior y producen piezas más amarillentas, más opacas pero que pueden ser blanqueadas[48].

José Ferrandis consideraba que había dos clases de marfil atendiendo a la clasificación realizada por los comerciantes. Uno sería el blando o muerto, de color blanco, opaco y poco quebradizo. Otro, el duro o vivo, ligeramente traslúcido y de color amarillento verdoso o rojizo (este último provenía de los marfiles fósiles). Decía, también, que podían diferenciarse por el lugar de procedencia y por la edad del ejemplar[49].

1.2. Utilización

El marfil, por su naturaleza específica, se emplea, generalmente, para objetos de pequeño tamaño[50]. Exige, por lo tanto, una técnica minuciosa y muy precisa. A pesar de sus reducidas dimensiones, muchas de las obras que se realizaron en dicho material alcanzaron una gran importancia dentro del mundo del arte. De hecho, gracias a sus cualidades se presta, en época medieval, para ser usada en el servicio divino y para resaltar el esplendor del aparato cortesano[51]. Sin embargo, no solamente se utilizaba para realizar objetos de lujo o para personas de clases más elevadas, sino que también se

---

[47] GUERIN, Sarah M., "A*vorio d'ogni ragione:* the supply of elephant ivory to northern Europe in the Gothic era", *Journal of Medieval History*, nº 36, 2010, p. 158 recoge el record de tamaño alcanzado por unos colmillos cuyo peso era de 102.7 kg y tenían una longitud de 3.26m.

[48] Es interesante cómo, debido a que la calidad de los colmillos asiáticos era menor, se ha constatado el comercio establecido entre el Norte de África y China o la India, a donde llegaban ejemplares procedentes del continente africano. (GUERIN, Sarah M., "A*vorio d'ogni ragione…*", p. 158, nota a pie número 5).

[49] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 10.

[50] Sin embargo, no puede dejar de resaltarse la labor de los escultores griegos al realizar las llamadas esculturas criselefantinas de gran tamaño. Véase FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 15, para conocer los procedimientos llevados a cabo para su realización.

[51] En la Antigüedad Clásica, además de en las grandes estatuas descritas por Fidias, el marfil se utilizó mayoritariamente en los célebres dípticos consulares. Cabe destacar un dato curioso y es que algunas arquetas de marfil fueron utilizadas para custodiar textos. Este hecho se conoce a partir del descubrimiento de manuscritos de temática médica y relacionados con Hipócrates que se denominan actualmente "Capsula ebúrnea", porque aparecieron en la tumba del mismo en un cofre de marfil. (Agradecemos esta información a Chiara Benati de la Universitá degli Studi di Genova quien dio una comunicación en el International Medieval Congress de Leeds (Reino Unido) titulada "The Ever-Lasting Rules of Death?: The Reception and Adaptation of the Pseudo-Hyppocratic *Capsula Eburnea* in German Medical Literature" dentro de la sesión número 513, "Reception and Condemnation of Rules In Medical and Physical Rules" del martes, 10 de Julio de 2012.)

empleó en objetos de uso cotidiano como, por ejemplo, estuches para almacenar las balanzas y los pesos[52].

Lo más habitual es que se construyesen con marfil cajas, arquetas, botes y píxides destinados a múltiples usos. En el mundo musulmán se empleaban para albergar productos de salud, de belleza, perfumes o incienso, para artículos "mágicos" como los amuletos, para joyas, para guardar objetos lúdicos o de escritura, telas preciosas o cuernos de pólvora[53]. Muchas de estas funciones fueron trasladadas también al mundo cristiano que utilizó dichas piezas, así como los célebres olifantes, en el campo religioso como hostiarios o relicarios[54].

Otros objetos de eboraria fueron los báculos episcopales, los peines, los mangos de espejos, empuñaduras de armas, bastones y cetros. Se han encontrado dados y fichas de ajedrez de este mismo material.

Debido a su gran valor, se llevaron a cabo algunos muebles tanto religiosos, púlpitos o atriles, como profanos, escribanías, tronos, cátedras, divanes y sillas de montar. Tampoco dejó de emplearse en la decoración de elementos arquitectónicos[55].

---

[52] MAKARIOU, Sophie, "A New Group of Spanish Ivory Pen Boxes?", *Journal of the David Collection*, Copenague, 2005, vol 2, tomo 2, p. 191.

[53] Tradicionalmente, se habían asociado estas pequeñas cajitas de los talleres hispanomusulmanes con el mundo femenino, bien como regalos de bodas o nacimientos o bien como productos relacionados con la higiene y la coquetería. No obstante, los estudios más actuales demuestran que este tipo de piezas podían pertenecer también a los califas, emires o altos dignatarios de la corte ya que se empleaban como regalos en las embajadas. Un caso muy concreto es el del Bote de al-Mughira del año 968, hoy en el Louvre. PRADO VILAR, Francisco, "Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira", *Journal of the David Collection*, Copenague, 2005, vol. 2, 1, pp. 139-163 propone una atrevida pero interesante teoría que relaciona la iconografía de la pieza con los acontecimientos políticos del momento y considera que sería una manera de legitimar la línea dinástica de al-Hakam II. En esta sentido había trabajado, también, en PRADO VILAR, Francisco, "Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from al-Andalus", *Muqarnas XIV: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, Leiden, 1997, pp. 19-41. Agradecemos a Mariam Rosser-Owen, conservadora responsable del mundo árabe en el Victoria and Albert Museum de Londres la información, los consejos y ayuda prestadas en este ámbito.

[54] SWARZENSKY, Hanns, "Two Oliphants in the Museum", *Bulletin. Museum of Fine Arts, Boston*, vol. LX, nº 320, Boston, 1962, pp. 28-45; SHALEM, Avinoam, "From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid", *Muqarnas*, Vol. XII: An Annual on Islamic Art and Architecture, 1995; IDEM., *The Oliphant, Islamic Objects in Historical Context*, Leiden, 2004 e IDEM., "The Second life of Objects: Ivory Horns in Medieval Church Treasuries", en BÜHL, Gudrun, CUTLER, Anthony, EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische…*, pp. 225-236; HARRIS, Julie, "Muslim Ivories in Christian Hands: the Leire Casket in context", *Art History*, vol. 18, nº 2, junio, 1995, pp. 213-221; HOFFMAN, Eva, "Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century", *Art History*, Febrero vol. 24, nº 1, 2001, pp. 17-50.

[55] Ya DALTON, Ormonde M., *Op.cit.*, divide su trabajo en función de los tipos de piezas que podían realizarse con el marfil. Sin embargo, la enumeración plasmada en el cuerpo del texto ha seguido los pasos de GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo I, p. 155, una obra más actualizada. Para más información consúltese el catálogo de exposición DODS, Jerrilyn D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992 (en adelante, *Al-Andalus…*).

1.3. Adquisición

El marfil siempre fue considerado un elemento raro debido a la dificultad existente para conseguirlo. Durante los siglos medievales en la zona mediterránea era un capricho que no todos podían permitirse[56].

A mediados del siglo X, vuelve a ser abundante gracias a los contactos comerciales entre el norte de África y España. Además, el control de Abderramán III sobre ambos lados del estrecho de Gibraltar, permitía un continuo y amplio fluir del marfil. Sin embargo, debe decirse que, aunque era más abundante, seguía siendo considerado un lujo muy valorado[57]. Parece que incluso se almacenaban fragmentos ebúrneos durante mucho tiempo para luego ser empleados en la construcción de piezas de carácter importante. Este es el caso de la Cruz de Bury Saint-Edmunds cuya realización se fecha en los siglos XI-XII pero el material, datado con carbono 14, se remonta a los años 676-694[58].

Para ilustrar el transporte de un colmillo desde algún lugar como el mercado de Córdoba, puede emplearse una de las placas del Arca de San Emiliano de San Millán de la Cogolla hoy en paradero desconocido[59]. En ella aparece un hombre a caballo que porta la defensa de un elefante ayudado por tres personas que van a pie. Gracias a las inscripciones que cubrían la arqueta se puede identificar al jinete como *Vigilianus negotiator* es decir, el comerciante. A partir del estudio de su nombre se deduce que es hispano y de la zona riojana. De los otros tres representados, que se denominan *collegae*, se conserva únicamente el nombre de Pedro (Figura 18).

---

[56] El tema del comercio del marfil es complejo y difícil de documentar pero han sido varios los autores que han intentado abordar este asunto como por ejemplo KUNZ, George F., *Op. cit.*, quien realiza un estudio muy exhaustivo o LONGHURST, Margareth H., *English Ivories*, Londres, 1926, quien planteaba la cuestión del abastecimiento y los periodos de escasez y abundancia. Habla de la islamización de los siglos VII y VIII y cómo se crean importantes centros de distribución en Egipto y talleres en Córdoba. Una perspectiva más actualizada del tema la da SHALEM, Avinoam, "Trade in and the Availability of Ivory: The Picture Given by the Medieval Sources", *Journal of the David Collection,* Copenague, 2005, vol 2, tomo 1, pp. 25-36; CAILLET, Jean-Pierre, "Gli avori: circolazione, contatti, testimonianze", en *Carlo Magno e le Alpi. Actas del XVIII Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo. Susa, 19-20 octubre, Novalesa, 12 de octubre de 2006,* Spoleto, 2007, pp. 399-412. El trabajo que se ha convertido en punto de referencia inexcusable es el de GUERIN Sarah M., "A*vorio d'ogni ragione…*", pp. 156-173.

[57] HOLOD, Renata, "Artes suntuarias del periodo califal", en DODDS, Jerrilynn D., *Al-Ándalus…,* pp. 41-47 y GALLEGO GARCÍA, R., *La eboraria…,* p. 43 y ss.

[58] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 44 y 45. Para más información sobre la Cruz de Bury Saint-Edmunds véase, en el capítulo sobre la Cruz de Fernando I y Sancha, el epígrafe dedicado a la comparación con otras cruces ebúrneas europeas.

[59] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 153. Se especifica aquí que la última referencia constatada de esta pieza se encuentra en GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen…*, tomo III, nº 87.

Esta escena podría compararse con la que aparece en el friso inferior del llamado Díptico Barberini (siglo VI) en la que un personaje, un bárbaro de rasgos indios, porta un colmillo de menor tamaño que el de Vigiliano (Figura 19) [60]. En esta ocasión, no se trata del transporte con fines comerciales, sino que se pretende ofrecer como tributo al rey vencedor[61]. Con este gesto se demuestra otra forma de conseguir el material así como el valor que podían adquirir estas piezas en el mundo antiguo y medieval temprano[62].

2. TÉCNICAS Y CONSERVACIÓN

Los procesos técnicos de trabajo de la eboraria serían similares a los utilizados para otros materiales[63]. Las herramientas empleadas son los escalpelos, las sierras, las

[60] CUTLER, Anthony, "Barberiana: Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre, OA. 9063", *Jahrbuch für Antike und Christentum 18 = Tesserae: Festschrift für Josef Engemann*, Münster, 1991, pp. 329-339; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises* (catálogo de exposición en el Louvre, 3 de noviembre de 1992-1 de febrero de 1993), París, 1993, pp. 63-65 nº 20. La ficha catalográfica se puede consultar en el siguiente enlace: [En línea] <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/feuillet-de-diptyque-lempereur-triomphant> [2 de septiembre de 2013].

[61] SHALEM, Avinoam, "Trade in and the Availability of Ivory…", p. 28 y ss. plantea diferentes ejemplos para demostrar cómo el tráfico de marfil se producía no solamente a través del comercio, sino también con regalos, tributos y embajadas en diferentes cortes. Cita por ejemplo a Ibn al-'Ibri or Abu 'l Faraj (1226-1286) quien habla de un "pago" anual de varios bienes enviados por los nubios al califa abasí de Bagdag entre los cuales se mencionan los colmillos de elefantes. La representación del Barberini podría servir ilustrar este dato.

[62] Tras el apogeo de la industria del marfil en el siglo XI, en el que España tiene un papel muy destacado, se produce un periodo de escasez a lo largo de todo el siglo XII y hasta el año 1240. Será a partir de este momento, y especialmente en los siglos del gótico, cuando vuelve a ser abundante gracias al cambio de las rutas comerciales. Frente a los únicos focos de África a través de los swahili o en Egipto se van desarrollando otros centros, por ejemplo, en Génova. Los italianos permiten la comunicación con las grandes economías europeas y, gracias a estas relaciones, se desarrollan los grandes talleres góticos de los siglos XIII y XIV entre los que destaca la producción parisina. Para más información sobre el comercio: GUERIN, Sarah M., "A*vorio d'ogni ragione…*". Para los talleres góticos: KOECHLIN, Raymond, *Les ivoires gothiques français*, París, 1968.

[63] En algunos manuales de técnicas artísticas se aborda el modo de trabajar el marfil: BARNETT, Richard D., "Arte dell'avorio", en SINGER, Charles, HOLMYARD, Eric John, HALL, Allastair R., WILLIAMS Trevor I., *Storia della tecnologia. Dai tempi primitivi alla caduta degli antichi imperi, fino al 500 a.C circa*, Turín, vol. I, Capitulo XIV, 1981 (1ª ed. 1961); HODGES, Henry, *Artifacts. An introduction to early materials and technology*, London, cap. XII, 1964, pp. 153 y ss.; AVILA, Ana, MARTÍN ANSÓN, María Luisa y RIVERA, Javier, *Manual de Técnicas Artísticas, Historia 16*, Madrid, 1997, p. 207; MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1999; entre otros. Una panorámica interesante se recoge en: GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo I, p. 228 y ss. El mayor especialista en cuanto a técnica se refiere es, el ya mencionado, Anthony Cutler. Centra sus estudios en el mundo bizantino, pero sus conclusiones son extrapolables a la talla románica. Algunos de sus últimos trabajos en este campo son: CUTLER, Anthony, "Carving, Recarving, and Forgery: Working Ivory in the Tenth and Twentieth Centuries", *West 86th*., vol. 18, nº 2, 2011; IDEM., "Ivory Working in Umayyad Córdoba: Techniques and Implications", *Journal of the David Collection*, Copenague, vol 2, tomo 1, 2005, pp. 37-49 e IDEM., *The Hand of the Master…, passim.*

limas, los buriles, los trépanos y demás instrumentos de grosor muy fino[64]. Cutler ha demostrado, a partir del análisis de píxides bizantinos, que se empleaba un torno para su elaboración, dato que justifica a partir del agujero donde se engancharía la herramienta y que se sitúa en las bases de algunos de estos botes[65]. A pesar de las semejanzas con la escultura en piedra o madera o el trabajo de orfebrería, debe destacarse la pericia del artista que por el precio, el tamaño y la calidad de las piezas, debía ser más delicado en su labor.

En la España medieval, es probable que la técnica de los marfiles románicos fuese heredada de la eboraria musulmana. Los artistas cristianos conocían, al menos, las obras islámicas que se conservaban en los tesoros de las iglesias y que ascendían a un número muy elevado.

Cook y Gudiol defienden que, aunque los cristianos tomaron nota del trabajo de los artistas mozárabes y musulmanes, también enlazaban, en ocasiones, con la escuela de marfilistas del siglo X del Rhin[66]. Debe matizarse que la justificación a partir de una de las placas del Arca de San Millán de la Cogolla, que aportan para enlazar la eboraria hispana con la renana, ha sido desacreditada por Bango Torviso[67]. En su monografía sobre dicha arqueta defiende que el panel en el que aparecen los supuestos tallistas del marfil, Engelhram y su hijo Rodolfo de procedencia germana es, en realidad, la representación de los orfebres que habrían llevado a cabo la parte metálica del cofre (Figura 20).

El panel correspondiente con los artífices de eboraria se ha perdido pero aparece en una descripción realizada por Sandoval en el siglo XVII[68]. Este pequeño fragmento tiene gran relevancia por varios motivos. En primer lugar nos permite ver la valoración que pudieron llegar a tener los artífices en el siglo XI ya que se les representa sobre una materia noble, en un relicario de gran importancia y junto a una serie de personajes destacados del entorno del monasterio emilianense. Por otro lado, podemos intuir el modo de trabajar en equipo. Son dos, probablemente maestro y aprendiz. Se describen, además, algunas de las herramientas que utilizaban los marfilistas para llevar a cabo la talla, como el martillo o las tenazas. Que no se haya conservado la placa físicamente nos

[64] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La talla del marfil"…, p. 435; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires….,* p. 15; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria nazarí…,* p. 50; MALTESE, Corrado (coord.), *Op.cit...*, p. 83.

[65] CUTLER, Anthony, "Ivory Working in Umayyad Córdoba…", p. 40.

[66] COOK, William W. S. y GUDIOL RICART, José, *Op. cit.*, p. 282.

[67] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 58 y 153.

[68] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 26.

ha privado de un testimonio que podría haber aportado nuevas pistas sobre estos artistas que, como veremos, prácticamente no tienen cabida en las fuentes[69].

Para trabajar el marfil era necesario preparar el material. El colmillo podía serrarse longitudinalmente para obtener las placas que conformaban las arquetas y polípticos (Figura 21). Para conseguir cilindros de distintos diámetros y grosores con los que configurar botellas, botes, recipientes, pyxis o ungüentarios, debía cortarse transversalmente[70].

También podía aprovecharse el colmillo completo para realizar esculturas, bastones, olifantes o cuernos entre otras cosas. Quizá por tratarse de un material escaso y difícil de obtener se aprovechaba al máximo. Por ejemplo, las astillas o el polvo del limado o serrado se usaban para el relleno de algunas partes. Asimismo, se reutilizaron distintos fragmentos en otras piezas como ocurre con el arca que centra la atención de este trabajo.

El monje Teófilo, en su tratado *De diversus artibus* explica que para comenzar a tallar la superficie del marfil había que cubrirla *"con una capa de greda, se dibujan con un plomo las imágenes que se intenten reproducir, y después se marcan estos trazos con un agudo hierro a fin de que sean visibles. Una vez hechas estas operaciones se cavan los campos libres de la tableta a la profundidad deseada, y se esculpen las figuras según la habilidad del artífice"*[71].

Como es un material bastante duro, existen distintos procesos físicos o químicos para reblandecerlo permitiendo así su laminado y extremando su elasticidad. Para obtener mejores efectos estéticos, se pueden realizar distintos acabados sobre la superficie, como la policromía o el pulido[72].

---

[69] Aunque no fuera algo común observamos algunos otros ejemplos ebúrneos en los que tenían cabida distintos artistas como una placa de marfil datada en el siglo III-IV a.C procedente de Alejandría y hoy en el Art Museum de Princeton que muestra un carpintero trabajando: "Relief of a carpenter at work", [En línea] <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/27870> [3 de septiembre de 2013].

[70] Algunos estudiosos han intentando aplicar técnicas tal y como se hacía antaño para ver si se pueden obtener resultados semejantes y así afirmar qué técnicas se empleaban. Este es el caso de BÜHL, Gudrun, "The Making of Early Byzantine Pyxides", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony; EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische…,* pp. 8-15.

[71] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 13. Una aproximación a la fuente original es el trabajo de *Theophilus: On divers arts…,* p. 187: "*When you are going to carve ivory, first shape a tablet of the size you want, put chalk on it and draw figures with a piece of lead according to your fancy. Then mark out the lines with a slender tool so that they are clearly visible. Next cut the grounds with various tools as deeply as you wish and carve figures or anything else you like according to your skill and knowledge".*

[72] Para un mayor conocimiento del tema, se remite de nuevo a FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* pp. 14-19. Siguiendo los modelos de los recetarios medievales, explica con todo detalle cuáles son los ingredientes y procedimientos necesarios para lograr que el marfil se ablande y conseguir distintos tipos

Se solía policromar empleando el azul para los relieves y el rojo, o a veces el dorado, para los fondos[73]. Los procedimientos llevados a cabo para ello son complejos y requieren una preparación preliminar del objeto. Una placa policromada conservada en el Victoria and Albert de Londres puede servir para ilustrar estos procesos y para observar de primera mano el efecto que causaban en el espectador. Debemos matizar que si bien la policromía no es medieval, parece que quien realizó la misma habría seguido patrones previos (Figura 22)[74].

El enriquecimiento de los objetos también se llevaba a cabo mediante la incrustación de gemas y el empleo de guarniciones metálicas que completaban la suntuosidad de las piezas. En el caso del Arca de San Millán de la Cogolla se emplearon además cristales de roca como motivos decorativos[75].

Para la conservación del blanco del marfil, es necesario no exponer las piezas al aire[76]. El contacto continuado con el mismo hace que la tonalidad se vuelva amarillenta. Por regla general, si el marfil tiene un color que tiende hacia el marrón es porque ha sido tratado con productos para acelerar su envejecimiento buscando con ello crear una falsificación lo más realista posible[77].

El cuidado del ambiente es imprescindible para lograr una buena preservación de la obra ebúrnea. Se hace necesario controlar la iluminación, especialmente las filtraciones ultravioletas; las presencias biológicas que afectan a materias orgánicas y el microclima que ha de crearse teniendo en cuenta la humedad y la temperatura para mantener en óptimo estado la pieza[78].

---

de acabados. También trata estos aspectos MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo, *Op.cit*…, y GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo I, pp. 24, 228 y ss.

[73] GABORIT CHOPIN, Danielle, "The Polychrome Decoration of Gothic Ivories", en BARNET, Peter, (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997, pp.46-61; CASCIO, Agnes y LEVY, Juliette, "La polychromie des statuettes en ivoire du XIII^{e} siècle et des preimères décennies du XIV^{e}", *CORÉ. Conservation et restauration du patrimonie culturel. Dossier: les ivoires peints*, nº5, 1998, pp.6-20; CONNOR, Carolyn L., "Color on Late Antique and Byzantine Ivories: Problems and Challenges of Conservation", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony; EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische…*, pp. 31-35.

[74] La ficha sobre esta obra puede consultarse en el siguiente enlace: "Symbol of St. John the Baptist", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O73092/symbol-of-st-john-the-panel-unknown/> [4 de septiembre de 2013].

[75] CASAMAR PÉREZ, Manuel, VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, "Saqueo y comercio. La difusión del arte fatimí", *Codex Aquilarensis*, nº 14-15, 1999, pp. 135-160.

[76] Para los temas relacionados con la restauración y conservación: CRISTOFERI, Elena, *Gli avori, problema de restauro*, Florencia, 1992 y BISHT, Anand Singh, *Conservation of Textiles, Bone and Ivory*, Delhi, 2010.

[77] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 39.

[78] CRISTOFERI, Elena, *Op. cit.*, p. 73 y ss.

3. SIMBOLISMO

El marfil ha sido empleado por el ser humano desde la época prehistórica y este hecho no es casual, sino que se debe a las características del mismo[79]. Junto a técnicas ya comentadas, es importante tener en cuenta las implicaciones simbólicas, relacionadas con el mundo de las creencias tanto religiosas, como populares. Dicho carácter alegórico se vincula, también, con el patronazgo artístico ya que por su belleza, lujo y exclusividad se convertía en un material idóneo para los gobernantes. Desde la Antigüedad, las distintas materias ricas empleadas en la realización de obras de arte fueron asociadas siempre con el mundo del poder, pero también con ciertas propiedades de carácter mágico, apotropaico o simbólico[80].

En la Edad Media europea no sería fácil ver un elefante, por lo que sus colmillos, de gran tamaño, podían dar lugar a imaginar un animal enorme y exótico al que se le asociaban virtudes o poderes. En ocasiones, estos estaban en relación directa con los valores cristianos vinculados al elefante en los Bestiarios medievales[81]. Según estas fuentes, no llegan a la madurez sexual hasta pasados doce o trece años, tardan mucho en tener hijos, solo copulan con intención reproductora y de manera recatada, las hembras están preñadas durante más de veinte meses y paren una única vez, por ello se dice que el elefante se caracterizaba por ser fiel, casto, puro, prudente, bondadoso, manso, dócil y preocupado por la protección de sus crías. Por todo ello, se adaptaba a los preceptos de la religión cristiana. De hecho, tal y como señala Charbonneau Lassay, se elegía el marfil para las cubiertas de Evangeliarios por encima de otros materiales como los metales gracias a su carácter noble y su relación con la Verdad[82].

Los Bestiarios, además, asociaban al elefante con la mandrágora, una raíz con forma de hombre que comerían estos animales y que es afrodisiaca. Se dice que acudían

---

[79] En relación al simbolismo véase: CLARK Grahame, *Symbols of Excellence, Precious materials as expressions of status*, Cambridge, 1986; HOLCOMB, Melaine Elaine, *The Function and Status of Carved Ivory in Carolingian Culture,* University of Michigan, 1999 y BAGNOLI, Martina, "The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries", en BAGNOLI, Martina, KLEIN, Holger A., MANN, C. Griffith y ROBINSON, James, (ed.) *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe*, Londres, 2011, pp. 137-147.

[80] CLARK, Grahame, *Op.cit., passim.*

[81] Sirvan como ejemplo: *El fisiólogo. Bestiario Medieval*, AYERRA REDÍN, Marino y GUGLIELMI, Nilda (trad.), Buenos Aires, 1971; FOURNIVAL, Richard of, *Bestiaire d'amour suivi de la reponse de la dame,* HIPPEAU, Celestin (ed.), París, 1809, p. 145 y ss.; GUILLERMO DE NORMANDÍA, *Le Bestiaire divin de Guillaume le Clerc de Normandie*, HIPPEAU, Celestin (ed), Caen, 1852, pp. 181 y 291; HASSING, Debra, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology,* Cambridge, 1995, cap. 12, pp. 129-144; MALAXEVERRÍA, Ignacio (ed.), *Bestiario medieval,* Madrid, 1986, pp. 3-9; MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *El simbolismo animal. Ciencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, p. 155 y ss.

[82] CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Op. cit.*, p. 277.

bajo el árbol de la mandrágora y primero comía la hembra para ofrecerle después al macho. Acto seguido concebían una cría. El paralelismo con Adán y Eva es evidente.

Otro de los aspectos que recogen los tratados sobre animales en la Edad Media es que los elefantes estaban enfrentados a las serpientes y al dragón que simboliza el pecado y del cual han de proteger a sus crías y por ello la hembra pare siempre dentro del agua.

A estas ideas religiosas hay que sumarles las de la tradición popular que había llegado a confundir el cuerno del unicornio con el colmillo del narval o con elementos de marfil. Por lo tanto, estos objetos, así como los cuernos de los rinocerontes, se impregnaban de poderes de carácter afrodisiaco o adivinatorio y permitían descubrir venenos en comida y bebida[83].

Por último, y siempre de manera somera, debemos plantear la cuestión del simbolismo del marfil en relación con el poder. Melaine E. Holcomb realizó un estudio muy completo sobre estos aspectos en relación con el mundo carolingio y llegó a algunas conclusiones interesantes[84]. A través de los inventarios, logró demostrar que la utilización del material tenía mucho que ver con la intención de los donantes de mantener su memoria y que se convertía en un símbolo tangible de la unión entre la poderosa y rica iglesia franca y los promotores que buscaban obtener el éxito[85].

Gracias a su belleza, los valores que se le atribuían y a su calidad en la talla, el marfil encajaba, perfectamente, con la dignidad real y era muy apropiado para tronos y cetros entre otros objetos[86]. Como no era fácil de conseguir, se convertía en un privilegio exclusivo de los gobernantes y en un símbolo del poder real y los honores militares[87].

4. LA RELACIÓN CON OTRAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS

Son pocos los documentos que trasmiten información sobre los artistas del periodo medieval y las fuentes son incluso más escasas al tratar de los marfileros[88]. El

---

[83] DALTON, Ormonde M., *Op. cit.*, pp. 81 y 82; DELAUNES, Philippe, *Op. cit.*, p. 5; SCHAVERIEN, Adele, *Op. cit.* p. 3; SWARZENSKY, Hanns, "Two Oliphants…", p. 28.

[84] HOLCOMB, Melaine Elaine, *The Function and Status…*, 1999, *passim.*

[85] Ibídem, p. 77.

[86] MASKELL, Alfred, *Ivories*, Londres, 1905, p. 10.

[87] SWARZENSKY, Hanns, "Two Oliphants…", p. 28.

[88] No se puede dejar pasar por alto que, generalmente, se ha considerado que la Edad Media es un periodo donde el anonimato de los artistas es un rasgo característico. Actualmente, con la gran cantidad de estudios llevados a cabo en este ámbito, se ha demostrado que los artífices iban tomando consciencia de su papel y aparecen suficientes nombres que permiten invalidar dicha apreciación. Una aproximación al

trabajo del marfil estaba destinado a tallistas hábiles y capaces de utilizar todo tipo de recursos. La escasez de datos, tal vez, pueda deberse a que la eboraria no se entendía como una disciplina aislada, sino en colaboración con otro tipo de artífices como los orfebres, esmaltistas o miniaturistas[89]. El mayor número de conexiones se ha establecido con los iluminadores. Estos vínculos ya habían sido puestos de manifiesto por Goldschmidt cuando realizó la clasificación de los marfiles carolingios atendiendo a las escuelas de miniatura[90]. Quizá, sea la relación con los monasterios ingleses o con los del Canal de la Mancha los que transmitan un mayor tráfico de influencias entre eboraria e iluminación tal y como demostraron John Beckwith y Marlene Park entre otros[91]. Para el caso de Europa central, hay que hablar de la escuela de Metz cuyas cubiertas de libros con figuras de tintes impresionistas recuerdan o plasman los mismos ideales que las ilustraciones de los manuscritos[92].

Gaborit Chopin propone que, durante la Edad Media, y atendiendo a la división establecida en el Livre des Métiers de Étienne Boileau, la disciplina del marfil no era un arte independiente, sino ligado a los miniaturistas y escultores[93]. Sin embargo, y a

---

tema se realiza en: BARRAL I ALTET, Xavier (ed), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique Université de Renres II, Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, París, 1990, III vols. (en adelante, *Artistes, artisans et production artistique…*); CRIVELLO, Fabrizio, *Arti e tecniche del Medievo*, Turín, 2006; HUERTA HUERTA, Pedro Luis, "Los artífices materiales de la construcción románica: oficios y funciones", *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 121-150; LE GOFF, Jacques, "L'artista", en *L'uomo medievale*, Roma-Bari, 1987; GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Artistas y artesanos del Románico Español", *Goya: revista de arte*, nº 130, 1976, pp. 214-220; THOMSON, R.H.G., "L'artigianato medioevale", en SINGER, Charles, HOLMYARD, Eric J., HALL, Allastair R. y WILLIAMS Trevor I., *Storia della tecnología…*, cap. II, pp. 389-403; WIRTH, Jean, *L'image à l'époque romane,* París, 1999, capitulo III. Para conocer mejor el trabajo de los artistas del marfil consúltese CUST, Anne M., *Op.cit*. Una interesante apreciación sobre el género de los artistas la realiza CUTLER, Anthony, *The Hand of the Master…*, p. 2 quien dice que las pocas fuentes que citan a estos trabajadores lo hacen siempre desde el punto de vista masculino cuando sí se tiene constancia de la participación de mujeres en otro tipo de obras artísticas.

[89] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 16.

[90] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen…,* tomo IV.

[91] BECKWITH, John, *Ivory Carvings in Early Medieval England 700-1200. 8th May to 7th July 1974*, Londres, 1974; PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando...", pp. 77-91. Como preludio a estos autores también LONGHURST, Margaret H., *Catalogue of Carvings in Ivory*, London, 1927, había aludido a la utilización de modelos de iluminaciones para la talla del marfil.

[92] LASKO, Peter, *Arte sacro…,* p. 74 y ss. El mismo autor insiste sobre esta idea en LASKO, Peter, "A Romanesque ivory carving", *The British Museum Quarterly*, vol. XXIII, nº 1, 1960, p. 14 donde dice que se encuentran estilos cercanos en la iluminación de manuscritos, los marfiles y la escultura de gran tamaño en madera y piedra.

[93] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 16. BOILEAU, Etienne; *Réglemens sur les Arts et Métiers de Paris, Rédigés au XIIIe Siècle, et Connu sous le Nom du Livre des Métiers d'Etienne Boileau;* DEPPING, George Bernard. (ed.), Paris, 1937. Este libro, aunque de época posterior a la que nos ocupa, es un documento muy interesante ya que permite observar la organización de las agrupaciones de oficios en el París del siglo XIII, cuál era su funcionamiento, su cometido e incluso las ordenanzas de los mismos. No existe la individualización de los trabajadores del marfil (JACOB, P.L., *Les arts et métiers au Moyen Age*, París, 1887, realiza un estudio sobre Etienne Boileau y su trabajo).

diferencia de Molinier que consideraba que era un arte de imitación[94], la especialista francesa señala la gran habilidad característica de las piezas de marfil, de elevada calidad. Dalton, por su parte opinaba que el marfilista estaría subordinado al pintor o iluminador[95].

Como puede verse la mayoría de los expertos relacionan la eboraria con la miniatura. Desde nuestro punto de vista, aparte de algunos casos como el de Tuotilo o el maestro de Echternach quienes tenían talento para ambas disciplinas, tanto la iluminación como el arte del marfil requieren una serie de características tan específicas que sería raro que una sola persona fuese capaz de dominarlas[96]. Por ello, consideramos que, aunque es probable que compartiesen taller o modelos, los marfilistas serían escultores individualizados de gran pericia. El funcionamiento de los centros de producción parisinos del siglo XIV ha sido estudiado por Richard Randall. A pesar de que se trata de una época posterior, permite comprobar cómo se organizaban los talleres en base a un sistema de aprendices y maestros tal y como ocurría con los iluminadores. Sin embargo, insistimos en que cada uno tendría su propio campo de acción[97].

Otra posibilidad es que, tal vez, y del mismo modo que en la epigrafía con el *ordinator* que dibuja y el lapicida o incisor que talla, los miniaturistas podrían realizar la composición sobre el marfil, pero el modelado quedaría a cargo de un tallista.

En la Edad Media, además, se crean estrechas relaciones entre los trabajadores del marfil y los escultores en piedra y madera[98].

La unión de ámbitos aparentemente dispares ha originado un acalorado debate que pretende determinar qué tipo de técnica es la que se convierte en modelo a seguir por el resto. Aunque pueda parecer un asunto sin relevancia hay que señalar que es esencial para el estudio del arte medieval ya que afecta de manera directa a los orígenes de la escultura románica.

Son muchos los autores que han abordado esta problemática. Tradicionalmente, se había considerado que Francia era la pionera en este estilo europeo pero, si se acepta que los marfiles sirvieron de guía a los escultores en piedra, habría que asumir que el

---

[94] MOLINIER, Emile, *Op.cit.*

[95] DALTON, Ormonde M., *Op.cit.*, p. XXVII

[96] Incluso el propio Dalton, señala que pocos escultores en piedra habrían trabajado también en marfil ya que cada campo tendría su propia técnica y sus convenciones. (DALTON, Ormonde M., *Op.cit.*, pp. XXIX y XXX).

[97] RANDALL, Richard H., "The Medieval Artist and Industrialized Art", *Apollo,* 84, diciembre, 1966, pp. 434-441.

[98] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 97; TOMASI, Michele, *Op.cit.*, p. 49.

arte románico habría sido gestado en los talleres de eboraria hispano-cristianos. Aún hoy, es difícil decantarse por una de las dos posibilidades ya que ninguna de las conclusiones obtenidas es definitiva.

Por regla general, se tiende a tintar las teorías defendidas con pequeños toques nacionalistas por lo que los estudiosos franceses, aunque aceptan ciertas influencias hispanas como es el caso de Henri Focillon[99], sitúan a Francia como iniciadora del Románico. Asimismo, Emile Male tendía a defender al país vecino aunque sí que reconoció ciertas aportaciones hispanas[100]. Los españoles, con Gómez Moreno a la cabeza no están de acuerdo[101]. Elías Tormo, por ejemplo, consideraba que la evolución de la talla del marfil en España había permitido el desarrollo de la escultura pétrea monumental en toda Europa[102]. Camps y Cazorla considera que la miniatura, la eboraria y la orfebrería crean un importante foco del cual *"ha de surgir todo el renacimiento escultórico que lleva consigo el románico español y que ha de dar más tarde origen a toda su obra*."[103] También es muy sugerente el título del libro de García Romo, *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos* en el que aboga por España como iniciadora del arte románico[104]. Georges Gaillard se convierte en una excepción ya que defiende que la miniatura, la orfebrería y los marfiles hispanos influirán en la escultura francesa del siglo XII[105].

Del mismo modo que el lugar de procedencia influye a la hora de opinar, la especialización ejerce un importante papel para decantarse por una u otra teoría. Es decir, quienes han dedicado atención a los marfiles, como por ejemplo Estella Marcos, consideran que la eboraria es el modelo que toma la escultura en piedra para su desarrollo[106]. Más recientemente, también Raquel Gallego García sigue esta corriente y destaca la capacidad técnica y la variedad iconográfica de los marfilistas en la que se

---

[99] FOCILLON, Henry, *L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes,* París, 1931, p. 55 y ss. e IDEM., *Arte de Occidente. La Edad Media Románica y Gótica,* Madrid, 1988, p. 106 y ss.

[100] MALE, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France,* París, 1922.

[101] GÓMEZ MORENO, Manuel, "Sobre *nuestro arte románico*…"; GÓMEZ MORENO, María Elena, *Op. cit.*, tomo I, p.16, sigue los pasos de su padre y considera que el valor artístico de los marfiles supera al de la escultura monumental ya que es anterior y sitúa por lo tanto en cabeza a España en la carrera por el surgimiento del Románico.

[102] TORMO, Elías, "El siglo XI, el de la iniciativa española", en *La escultura española en la Edad Media. Resumen histórico de su estudio,* Madrid, 1926, pp. 4-10.

[103] CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico…*, 1935, p. 37.

[104] GARCÍA ROMO, Francisco, *Op.cit., passim.*

[105] GAILLARD, Georges, *Les débuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*, París, 1938; IDEM., "Cluny et l'Espagne dans l'art roman du XI^e siècle", *Bulletin Hispanique,* tomo 63, nº3-4, 1961, pp. 153-160.

[106] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La talla del marfil"..., p. 442.

fijarían los tallistas en piedra y madera[107]. José Ferrandis, uno de los estudiosos por excelencia del material que nos ocupa, opinaba que el trabajo del marfil fue el impulso trascendente para el renacimiento de la escultura en el Románico. Asimismo, defiende su influencia, también, en el ámbito textil[108].

Por último, queda destacar que los machones del claustro de Silos son protagonistas en este debate ya que existen semejanzas muy evidentes entre ellos y los marfiles, especialmente los de San Millán de la Cogolla. Quizá una de las referencias más señeras sea la de Arthur Kingsley Porter[109], al que sigue literalmente Huici cuando dice que "no conoce marfiles copiados de esculturas pero que hay muchas esculturas copiadas de los primeros"[110]. Tal y como plantea Gerardo Boto Varela, el vínculo entre ambas manifestaciones no es discutible[111].

En definitiva, la eboraria comparte algunos aspectos técnicos con la talla de madera y la escultura en piedra. Desde nuestro punto de vista, en ocasiones se convierte en modelo y en otras se sirve de ellas como inspiración.

Los vínculos del trabajo de marfil con otras disciplinas artísticas no se detienen aquí, sino que se ha resaltado la relación con los textiles, que proporcionan modelos para algunos de los motivos iconográficos que decoran piezas ebúrneas, o incluso con la arquitectura, algo que se aprecia, por ejemplo, en el empleo de elementos como arcos o columnas que siguen las tradiciones del momento y que, aveces, sirven como elemento de datación.

A pesar de todo, no se puede considerar el trabajo de eboraria como simple reflejo o copia de otros campos artísticos ya que los resultados logrados por sus artífices demuestran la capacidad y calidad alcanzada en su labor, independientemente de sus posibles influencias. Además, las relaciones con otras artes trasmiten o implican la dependencia de una estética común, de un mismo origen que se encontraría en ese arte europeo que se extiende por la Península Ibérica durante los siglos del Románico.

---

[107] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria nazarí….,* p.36-38.

[108] FERRANDIS, José, *Marfiles árabes…,* Tomo I, p. 26.

[109] PORTER, Arthur K., *Spanish Romanesque…*; IDEM., "Leonesque romanesque and Southern France", *The Art Bulletin,* vol. VIII, nº 4, Junio de 1926, pp. 235-250 e IDEM., *Romanesque sculpture...*

[110] HUICI, Serapio, *Marfiles de San Millán de la Cogolla y esculturas de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1925, p. 18.

[111] BOTO VARELA, Gerardo, "*Ora et memora.* Il chiostro di San Domenico di Silos: *castelllum, paradisum, monumentum*", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Medievo: immagine e memoria,* Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 23-18 settembre, 2008, Parma, 2009, p. 213 y nota nº 5.

IV. LOS TALLERES DE EBORARIA EN LA ESPAÑA DEL S. XI

En la España medieval se desarrollan diferentes tradiciones ebúrneas de gran importancia[112]. La Península Ibérica de la undécima centuria se caracteriza por presentar dos partes bien diferenciadas: el Norte cristiano y el Sur musulmán. A pesar de estar en lucha continúa, los vínculos entre ellas no siempre fueron bélicos y se producían intercambios culturales a través de los botines, las *razzias*, las embajadas y relaciones diplomáticas, las donaciones, los tributos, las parias y también a través del comercio y los mercados[113].

1. LA EBORARIA HISPANO-MUSULMANA

No cabe duda de que, en el mundo musulmán, las artes suntuarias tuvieron una importancia capital. Gracias al empleo de ricos materiales y decoraciones muy cuidadas, así como la aplicación de una técnica depurada, estas manifestaciones lograban potenciar los sentidos del espectador o usuario al máximo.

El trabajo del marfil alcanzó un gran desarrollo en el territorio islámico y, de manera concreta, en la Península Ibérica[114]. Según José Ferrandis superaría, desde el

---

[112] Los talleres de eboraria hispana, tanto musulmanes como cristianos, han sido un tema tratado en numerosas publicaciones pero, por regla general, no se abordan conjuntamente ya que no existe un manual exclusivo sobre este asunto si exceptuamos la obra de FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, *passim.* Tienen cabida en obras generales como LOZOYA, Marqués de, *Op.cit.*, HAUTTMANN, Max, *Arte de la Alta Edad Media. Historia del Arte Labor*, Barcelona, 1934, vol. VI, p. 120 y ss.; GÓMEZ MORENO, María Elena, *Op.cit.*; BAGUÉ, Enrique, *Op.cit.*; FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción, *Las artes aplicadas*, Madrid, 1975, p. 241 y ss.; YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura…* y *Historia del Arte Hispánico…*, vol. II, p. 103; ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil…", pp. 323-344 o, recientemente, GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*; quien realiza una perspectiva global aunque deteniéndose en mayor medida en el taller leonés. Destacamos, también, los catálogos de exposiciones en los que han participado piezas ebúrneas procedentes de los distintos talleres del siglo XI: DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain…* o MARTIN LLOPIS, Paloma (coord.), *Dos milenios en la historia de España. Año 1000, año 2000*, Madrid, 2000, pp. 139-158 y 159-176 (en adelante, *Dos milenios…*).

[113] GRASSOTTI, Hilda, "Para la Historia del botín y de las parias en León y Castilla", *Cuadernos de Historia de España*, 1964, vol. XXXIX-XL, pp. 43-132; CASAMAR PÉREZ, Manuel, VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, *Op.cit.*; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, "Botín de guerra y Tesoro sagrado", en *Maravillas de la España Medieval…*pp. 31-41; SHALEM, Avinoam, "Trade in and the Availability of Ivory…". Una panorámica sobre las relaciones entre norte y sur y, más concretamente, del reino de León con lo hispano-musulmán se recoge en: MARTIN, José Luis, "La monarquía leonesa. Fernando I y Alfonso VI (1037-1109)", en FERNÁNDEZ CATÓN, José María (dir.), *El reino de León en la Alta Edad Media. La monarquía astur-leonesa de Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, Madrid, 1995, vol. III, pp. 434-439.

[114] Para el estudio más especializado de los talleres islámicos véase, entre otros: MIGEON, Gaston, *Manuel d´art musulman, Les Arts plastiques et industriels*, París, 1907; LEGUINA, Enrique de, *Arquetas hispano-árabes*, Madrid, 1912, pp. 46-76; FERRANDIS, José, *Marfiles árabes…*, tomos I y II; KÜNHEL, Ernst, *Die islamicen Elfenbeinskulpturen: VIII-XIII Jahrhundert*, Berlín, 1971; SUREDA, Joan, "Bizancio e Islam", en *Historia Universal del Arte*, Barcelona, 1993, vol. III, pp. 236-238; DODS, Jerrilyn D. (ed.), *Al-Andalus…*; GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op.cit.*; ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic Arts from Spain*, Londres, 2010 e IDEM., "The Metal Mount son Andalusi Ivories: Initial

punto de vista ornamental, algunas obras arquitectónicas o escultóricas[115]. Debe decirse que el elevado nivel alcanzado por los objetos de eboraria musulmana, no habría podido producirse sin la expansión de la nueva religión. El Islam logra controlar todas las rutas de abastecimiento de la materia prima[116]. Además, sus influencias se dejan sentir en el arte de muchos pueblos que, de manera progresiva, se van islamizando[117].

Los ejemplares ebúrneos surgen en un breve espacio de tiempo. Su cronología en Al-Andalus está delimitada con exactitud por las propias piezas que se producen entre los últimos años de Abderrahmán III y los reyes taifas. Comprenden, en definitiva, la segunda mitad del siglo X y la primera del XI. Posteriormente, se trabajan objetos de eboraria en Egipto, en el reino nazarita, en Sicilia y norte de África[118].

Aunque es probable que, en Al-Andalus, hubiese más talleres, destacan las fábricas de Córdoba y Cuenca. Será en estas dos ciudades donde se establecen, en dos momentos distintos, grupos artísticos homogéneos. Ambos se asociaban a la familia real, la corte o el palacio. Sus resultados artísticos son fechables e incluso se pueden identificar sus artífices. A diferencia de otras manifestaciones, no se aprecia una evolución desde obras de menor calidad hasta la cumbre para finalizar en una decadencia posterior. Es decir, no hay ensayos; la perfección aparece tanto en los ejemplos tempranos como en los tardíos[119].

Las obras realizadas en marfil podían presentar distintas formas que condicionan la existencia de varias tipologías. Las dos principales son los botes y las arquetas. Se pueden diferenciar, también, atendiendo a la tapa que presenten, bien semiesférica en el primer caso, bien plana en el segundo. Asimismo, hay otra serie de piezas que se adaptan a su funcionalidad concreta como los estuches, peines, empuñaduras o bastones.

Observations", en PORTER, Venetia y ROSSER-OWEN, Mariam, *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text*, Londres, 2012, pp. 301-316; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria nazarí..., passim.* Destacamos, también, el volumen dos del *Journal of the David Collection*, Copenhague, 2005, y concretamente los artículos de: PINDER-WILSON, Ralph, "Ivory Working in the Umayyad and Abbasid Periods", tomo 1, p. 13-23; CUTLER, Anthony, "Ivory Working in Umayyad Córdoba…", tomo 1, p. 37-49 y VALDÉS, Fernando, "The Ivories of al-Andalus (10th-11th century). Some Thoughts on Arts and Crafts in the Caliphate of Córdoba and the Taifa Kingdoms", tomo 2, pp. 197-203.

[115] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 54.

[116] HOLOD, Renata, "Artes suntuarias…", p. 41.

[117] Consúltese GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit*, tomo I, p. 34 y ss.

[118] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria nazarí…*

[119] Este aspecto ha sido resaltado por autores como FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*y GÓMEZ MORENO, María Elena., *Op.cit.,* tomo I.

Debido al elevado coste y las peculiares cualidades del material, los trabajos se realizaban en los entornos palatinos, en talleres reales protegidos por el soberano. Los objetos solían presentar inscripciones con dedicatorias muy ornamentadas. Se puede leer que fueron hechas y regaladas con motivo de bodas, natalicios o cualquier tipo de celebración. Se empleaban para usos refinados como recipientes para perfumes, especias, medicamentos o joyas. Las cajas se destinaban a la custodia de piezas de ajedrez u otro tipo de juegos, para monedas, pesas, balanzas e incluso para el Corán. Podían ser partes de instrumentos musicales o contenedores de pólvora[120]. Al pasar al ámbito norteño, sus funciones se adaptaron a la religión cristiana y eran, sobre todo, relicarios. Por esta causa, se han conservado hasta la actualidad en las iglesias, de hecho, es llamativa la gran cantidad de piezas procedentes de la cultura islámica que se custodian en los tesoros cristianos[121]. La exclusividad es uno de los rasgos imperantes en estos objetos.

Además de la epigrafía a la que se ha hecho alusión, y cuyas lecturas no están exentas de multitud de dificultades, aparecen otros tipos de decoración. Quizá la más llamativa sea la figura humana. El arte musulmán suele asociarse con el aniconismo que impera como precepto en la religión islámica. No obstante, debe matizarse que la prohibición no afecta a las artes suntuarias, sino a la ornamentación de las mezquitas y al ámbito religioso en general, como la decoración de las cubiertas de los Coranes, mimbares, lámparas, etc. Los personajes raramente aparecen aislados y suelen componer escenas. En ocasiones, se encuentran en compañía de animales.

La fauna es un motivo muy variado y recurrente, pero será el ataurique el ornamento más genuinamente hispano. La vegetación rellena, con gran perfección y extrema maestría, las superficies ebúrneas de los recipientes procedentes de los talleres hispano-musulmanes. Atendiendo a las teorías propuestas por Prado Vilar, representaría los jardines del paraíso, la fertilidad y, por ello, se asociaría a la figura de la mujer como madre[122].

La eboraria hispano-musulmana, con sus peculiaridades, permite la creación de una serie de objetos que hoy se constituyen como testimonios materiales de un pasado glorioso en el campo del trabajo del marfil.

---

[120] Para un listado más completo: GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo I, p. 155.

[121] SWARZENSKY, Hanns, "Two Oliphants…"; SHALEM, Avinoam, "From Royal Caskets to Relic Containers…"; IDEM., *The Oliphant…,* e IDEM., "The Second life of Objects…"; HARRIS, Julie, "Muslim Ivories…"; HOFFMAN, Eva, "Pathways of Portability…".

[122] PRADO VILAR, Francisco, "Circular Visions of Fertility..."

1.1. Córdoba

Con la llegada de Abderrahmán III, en el siglo X, Córdoba se convierte *en "la ciudad más bella, más populosa y de civilización más adelantada de todo el Occidente"*[123]. El califa instala allí su corte y la urbe pasa a ser la productora y consumidora número uno de objetos ebúrneos que se adecúan a la perfección a su estilo de vida exquisito y refinado[124]. Surgen dudas respecto a la localización específica del taller, pero parece que se encontraba en Medina Azahara.

La producción cordobesa comenzó hacia la mitad del siglo IV de la Héjira, que se corresponde con el siglo X cristiano[125]. No tuvo una duración extensa. Tras el saqueo que sufre Medina Azahara, a principios del siglo XI, bajo el reinado de Hixem II y la descomposición del califato de Córdoba, el taller vinculado a la corte desaparece y algunos de sus artistas se asientan en Cuenca.

La evolución cronológica de la fábrica de Córdoba se puede documentar gracias a las inscripciones que aparecen en los objetos. La primera pieza es el "estuche de Silos" que fue donado por Fernán González y se conserva en el Museo Provincial de Burgos. Hay que datarlo antes de la muerte de Abderrahman III en el 961 (Figura 23). La última es la Arqueta de Leyre del Museo de Pamplona, del año 1005 (Figura 24). Entre una y otra, han pasado únicamente cincuenta años. En medio siglo, no hay indicios de etapas probatorias o decadentes. Se produce una gran continuidad haciendo de los marfiles califales uno de los conjuntos suntuarios más importantes de la Península Ibérica. A pesar de la evolución lineal, se pueden distinguir dos estilos. El primero se desarrolló durante los primeros diez años y el segundo duró más de cuatro décadas.

No se puede dejar de citar al apodado por Gómez Moreno como "Maestro de Zamora" quien realiza el bote cilíndrico del Museo Arqueológico Nacional y que se fecha en el año 964 (Figura 25)[126]. En relación a esta pieza, pero sin tanta finura, se

---

[123] MARTINEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit.*, p. 12.

[124] HOLOD, Renata, "Artes suntuarias…", pp. 41-47.

[125] Junto a la bibliografía citada anteriormente se pueden añadir otros títulos específicos como: GÓMEZ MORENO, Manuel, "Los marfiles cordobeses y sus derivaciones", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, pp. 77-79, nº 164; BECKWITH, John, *Caskets from Córdoba*, London, 1960; MONTOYA TEJADA, Baldomero, *Marfiles cordobeses*, Córdoba, 1979; HOLOD, Renata, "Artes suntuarias…"; HARRIS, Julie, "Muslim Ivories…"; ROSSER-OWEN, Mariam, "A Cordoban Ivory Pyxis Lid in the Ashmolean Museum", *Muqarnas*, vol. 16, 1999, pp. 16-31; SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, "Nuevos datos para el estudio de dos piezas de eboraria califal: arquetas de la iglesia parroquial de Fitero y del Instituto Valencia de Don Juan", *Anales de Historia del Arte*, 1999, 9, pp. 27-33; PRADO VILAR, Francisco, "Circular Visions of Fertility…" e IDEM., "Enclosed in Ivory…"; PINDER-WILSON, Ralph, *Op.cit*.

[126] FRANCO MATA, Ángela, "Bote de Zamora", en *Remembranza. Edades del Hombre*, Zamora, 2001, p. 65.

encuentra un pebetero cilíndrico del Museo Victoria & Albert de Londres (Figura 26)[127]. Otro de los maestros documentados es Halaf. Crea la arqueta rectangular de la parroquia de Fitero que data del 966 d. C y el bote cilíndrico de la Hispanic Society de Nueva York que no presenta fecha, pero sí la firma del artífice (Figuras 27 y 28).

El bote de Almougira del 968 (Figura 29)[128], el bote del Museo Vitoria & Albert dedicado a Ziyad (Figura 30) y con fecha del 970[129] y una de las obras cumbres de la eboraria universal, la ya mencionada arqueta de Leire de 1005[130], son otros tres vestigios destacables de este taller. Habría que citar, también, el bote cilíndrico de la Seo de Braga (Figura 31), la arqueta del Museo de Artes Decorativas de París que presenta la misma fecha que las obras hechas por Halaf, varios botes cilíndricos que han perdido su tapa, la arqueta del Museo Victoria & Albert y la de San Isidoro de León con liebres y conejos en sus costados (Figura 32).

Es importante subrayar los rasgos hispanos presentes en el arte cordobés. No se trata de algo puramente musulmán, sino que *"el artífice de Córdoba […] deja entrever el carácter ibero que influyó en los conquistadores y que da vida propia y distinta a todo el arte musulmán-español"*[131].

Para José Ferrandis, el taller de Córdoba es un precedente esencial de la escultura románica y permite el desarrollo de un renacimiento de la talla monumental. Esta sería la causa de los arabismos que presentan las esculturas románicas[132]. Las piezas califales se convierten, por lo tanto, en uno de los eslabones esenciales para el surgimiento de un arte europeo pero con características propias hispanas.

1.2. Cuenca

Con la caída de Medina Azahara se produce la disgregación del esplendoroso califato de Córdoba. Al morir Almanzor, se crean pequeñas cortes, los llamados reinos de taifas y algunos llegan a alcanzar una prosperidad económica y política elevada.

---

[127] "Pyxis", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O76562/pyxis-unknown/> [3 de octubre de 2013].

[128] "Pyxis with the name of Al-Mughira", [En línea] <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20942&langue=en> [3 de octubre de 2013].

[129] "Pyxis", [En línea]<http://collections.vam.ac.uk/item/O76682/pyxis-unknown/> [3 de octubre de 2013]

[130] "Arqueta hispano-musulmana de Leyre", [En línea] <http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/Coleccion/Piezas+destacadas.htm#header4> [3 de octubre de 2013].

[131] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, .p. 54.

[132] FERRANDIS, J., *Marfiles árabes…,* tomo I, p. 26. Véase también el apartado "Relación con otras discíplinas artísticas".

Los talleres de eboraria no desaparecen ya que los artífices cordobeses los reconstruyen al amparo de los reyes de Toledo y se asientan en la ciudad de Cuenca[133]. El arte surgido en dicho lugar no ha sido valorado justamente por la historiografía. Por regla general, se ha acudido al método comparativo para llegar a conclusiones en las que se aplicaban términos como decadencia, imitación o repetición a las piezas conquenses en relación con las cordobesas.

José Ferrandis achacaba la disminución de calidad a la escasez del material que condicionaba la realización de las arquetas. Se hacían con varios fragmentos pequeños en lugar de los bloques usados en las cajas de la ciudad andaluza[134]. Es decir, aunque estas piezas se adaptaban formal y ornamentalmente a las pautas establecidas por el taller de Medina Azahara, se produce una variación de la técnica a causa de la menor cantidad de marfil disponible. Se empleaban ahora finas láminas ebúrneas que se ajustan a un alma de madera[135]. Por el contrario, fuentes más actuales, trasmiten la idea de que el comercio y los viajes se mantuvieron bajo el mandato de los taifas. Habría que señalar incluso que, gracias a los nuevos soberanos y a su papel como patronos de las artes, se produjeron desarrollos en algunos campos de la cultura [136.]

En definitiva, hoy no es lícito aceptar las teorías que, en cierta medida, llegan a menospreciar la producción de Cuenca resaltando su poca originalidad. Es un taller con personalidad y carácter propio en el que la pérdida de naturalismo, el empleo de la simetría de manera más rígida o la desaparición de la figura humana en relación a la eboraria califal fueron hechos premeditados para vincularse con las corrientes artísticas del norte peninsular[137]. Por lo tanto, no se trata de incompetencia de los artífices, sino de la búsqueda de otros preceptos imperantes en el contexto histórico del momento. Además, José Ferrandis destaca que son piezas notables en comparación con lo que se estaba llevando a cabo en la primera mitad del XI en otros campos artísticos[138]. El

---

[133] Los talleres conquenses han tenido menos fortuna bibliográfica que los cordobeses. No obstante, además de las obras mencionadas en notas anteriores, recomendamos, de manera más específica: MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, "Plaquitas y bote de marfil del taller de Cuenca", *Miscelánea de Estudios Árabes y hebraicos,* 1987, nº 36, pp. 45-100 e IDEM., "La decoración vegetal de los marfiles de Cuenca", en *Homenaje al P. Darío Cabanelas,* Granada, 1987, vol. 2, pp. 241-259; ROBINSON, Cynthia, "Las artes en los reinos taifas", en *Al-Andalus…,* pp. 49-63; SHALEM, Avinoam, "From Royal Caskets to Relic Containers…"; ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan, "Los Marfiles de Cuenca", *Mil años de arte en Cuenca,* Cuenca, 1999.

[134] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 82

[135] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil…", pp. 334 y 335 y GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria nazarí…,* p. 60 y ss.

[136] ROBINSON, Cynthia, "Las artes…", p. 49.

[137] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria nazarí….,* p. 68.

[138] FERRANDIS, José, *Marfiles árabes…*, tomo I, p. 44.

románico apenas estaba comenzando su andadura y, sin embargo, estos objetos alcanzan un gran nivel técnico y decorativo.

El taller produce piezas entre los años 404 y 441 de la Héjira (1026-1050 de la era cristiana). Son pocos ejemplares en un corto periodo de tiempo. Parece que estaba dirigido por la misma familia, que debía proceder de los talleres cordobeses. La arqueta más antigua va firmada por Mohamed ibn Zeyan y la más moderna por Abderrahman ibn Zeyan. Las dedicatorias se destinan especialmente a los reyes de Toledo y, sobre todo, al príncipe Ismail, padre de al-Mamun, cuyo nombre aparece también en el bote de Narbona (Figura 33), en las plaquitas de la arqueta de las Bienaventuranzas y en la de la catedral de Palencia (Figura 34).

Una de las características generales de los objetos conquenses es la pérdida de naturalismo respecto a Córdoba. La talla se hace más plana y los motivos vegetales predominantes en la decoración de Cuenca se repiten continuamente. La simetría se establece como principio básico y la decoración se distribuye en áreas bien delimitadas. Además del ataurique, se emplea, en ocasiones, la figura humana y los animales. Podrían diferenciarse dos tendencias dentro del taller de los reinos taifas. Una de ellas se basaría en el abigarramiento de los motivos que llenan la superficie, mientras que la otra tiende a buscar una mayor ordenación del espacio[139].

Las piezas fundamentales son la Arqueta de Silos dedicada a al-Mamún en 1026 y que firma Mohamed ibn Zeyan (Figura 35), la Arqueta de la Catedral de Palencia de 1049 realizada por Abderraman ibn Zeyán y el bote cilíndrico de San Justo de Narbona. Las placas que componen el frente posterior de la arqueta de las Bienaventuranzas también pertenecen a este taller. Además debieron llevarse a cabo juegos de ajedrez.

Con el paso de los años, la fábrica se ve inmersa en la producción estandarizada de ejemplares. Ya no se realizan en los entornos cortesanos ni van a ser destinados a personajes reales. Desaparecen los datos que tan esenciales habían sido para delimitar el taller[140]. Así, va surgiendo la calificada como eboraria post-califal, cuyo baluarte fue la ciudad de Granada. Entre los siglos XII y XV, se produce una industrialización y estandarización de la producción.

2. MARFILES CRISTIANOS

Los primeros talleres ebúrneos europeos, se remontan a la época de Carlomagno y se caracterizan por presentar rasgos de Roma, de Bizancio y de los árabes orientales y

[139] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria nazarí….,* p. 67.

[140] MARTINEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit.*, p. 35.

occidentales. Los centros de producción se encontraban en la capital del Sacro Imperio romano-germánico y, posteriormente, se crean sedes en Metz y Corbie. Inglaterra, gracias al renacimiento de la ilustración de manuscritos de los siglos IX al XI, logra grandes resultados en la miniatura que se reflejan en los avances de la eboraria. También Alemania con los Otones o Italia, especialmente el monasterio de Monte Cassino, producen objetos de marfil. En el siglo XI, se encuentran talleres en Colonia y Treveris, en los Países Bajos y en el Rhin. En el siglo XII, se aprecia un arte de eboraria en el mediodía francés y en Colonia[141].

En el Norte de la Península Ibérica durante el siglo XI, surge, de manera más o menos coetánea a la eboraria hispano-cristiana, con dos trayectorias diferentes[142]. El arte medieval en España, debido a que se nutre de elementos de procedencias dispares, es muy complejo, rico, singular e interesante. La combinación de los distintos aspectos en una unidad da como resultado unas manifestaciones peculiares, propias y únicas de la Península Ibérica. Los avatares históricos que se producen en estos territorios, junto a las influencias foráneas procedentes de Europa, hacen que el arte presente una amalgama de corrientes artísticas y tradiciones que jugaron un relevante papel en las manifestaciones del románico. Las características principales del mismo son las referencias al mundo islámico, la vinculación con la liturgia hispánica y las relaciones ultrapirenaicas[143]. No obstante, no es lícito dejar en el olvido un breve pero intenso capítulo del arte del marfil anterior al románico.

2.1. La eboraria emilianense del siglo X

Existen algunas piezas procedentes de la zona de San Millán de la Cogolla que se han englobado, tradicionalmente, dentro de la eboraria "mozárabe". Este término fue empleado por Gómez Moreno en el año 1919[144]. Se aplicaba a los cristianos que

---

[141] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p.123 y 124 y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…* Sin duda alguna, la labor de Adolph Goldschmidt aún no ha sido superada y en sus publicaciones plasma una panorámica global de todos los marfiles realizados en Europa en época medieval: GOLDSCHMIDT, Adolph ; WEITZMANN, Kurt, *Die byzantinischen elfenbeinskulpturen des X-XIII. Erster Band: Kästen,* Berlín, 1930 e IDEM., *Die byzantinischen elfenbeinskulpturen des X-XIII. Zweiter Band: Reliefs,* Berlín, 1934. GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo I y tomo II; IDEM., *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*tomo III y tomo IV. Es interesante destacar, también. el trabajo que hace GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*, quien plantea que el taller marfileño de Fernando I estaba inmerso en un ambiente europeo del cual da algunas pinceladas en su trabajo centrándose en la influencia de la miniatura y de algunas piezas que podrían tener un estrecho vínculo con las obras del centro productor leonés.

[142] MARTINEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit.*, p. 36.

[143] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles….", p. 97.

[144] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX-XI,* Madrid, 1919 (ed. fac. 1979); GÓMEZ MORENO, Manuel, "El arte árabe español hasta los Almohades. Arte Mozárabe", *Ars Hispaniae,* Madrid, vol.3, 1951. La palabra "mozárabe" no debe ser aceptada por la historiografía actual. No obstante, ha sido empleada tradicionalmente por los estudiosos para designar, entre otras cosas,

gozaban de ciertas libertades en el mundo islámico, vivían y se mezclaban con los musulmanes. A partir de las persecuciones que sufren bajo el mandato del emir Muhammad, muchos acaban instalándose en la zona del Duero como repobladores, de ahí que se haya propuesto en los últimos años como término más adecuado y correcto para sus producciones el de *arte de repoblación*[145]. Son gentes que conocen el esplendor del arte producido en la Córdoba Omeya y, por ello, algunos de los elementos de las piezas que realizan son andaluces[146]. Sin embargo, no se trata de una mera copia de lo cordobés, sino que el mundo norteño imprime su carácter tal y cómo había ocurrido en la capital del califato con el sustrato visigodo. Las tradiciones godas e íberas también pueden rastrearse en los ejemplares adscritos a estas manifestaciones ebúrneas *"*mozárabes*"*[147].

Desde nuestro punto de vista, y siguiendo las pautas marcadas por el profesor Isidro Bango, sería más correcto no emplear esta palabra, por lo que hemos denominado a esta tradición "la eboraria emilianense del siglo X". Los especialistas coinciden en considerar que el asentamiento del taller se encontraba en San Millán de la Cogolla o sus alrededores porque la mayoría de los objetos que se conservan proceden de dicha zona. De hecho, en el territorio islámico, apenas hay vestigios de esta corriente y no existe ningún ejemplo en marfil porque los almorávides de Muhammad y, posteriormente, los almohades acabaron con casi todos ellos. En la zona norte, por el contrario, existen muestras de este arte tanto en la arquitectura como en las tallas ebúrneas[148].

Las piezas asociadas al taller riojano son la arqueta prismática de la antigua colección Davillier, las piezas de ajedrez de Santiago de Peñalba, los brazos de una cruz repartidos entre el Museo del Louvre y en Museo Arqueológico Nacional y el ara portátil de San Millán de la Cogolla del año 984[149]. Los dos últimos ejemplos fueron

---

a un grupo de marfiles difíciles de clasificar. Se ha optado por emplear esta terminología únicamente cuando nos referimos a otros autores que, a su vez, la habían utilizado o teniendo en cuenta que se incurre en un error. En realidad, se ha utilizado sin ningún tipo de connotaciones referidas a la arabización o no de sus creadores; es decir, es una etiqueta que permite una ordenación de estos ejemplos de ubicación complicada. Para más información sobre la polémica de lo "mozárabe" véase: BANGO TORVISO, Isidro G., "Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe", en VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel (coord.), *El legado de Al-Andalus: el Arte Andalusí en los Reinos de León y Castilla durante la Edad Media,* Valladolid, 2007, pp. 73-88.

[145]BANGO TORVISO, Isidro G., "Un gravísimo error…", pp. 76 y 77.

[146] GÓMEZ MORENO, María Elena., *Op.cit.,* tomo I, p. 9

[147] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 116.

[148] MARTINEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit.***,** p. 37.

[149] CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Ajedrez de San Genadio", en *Las Edades del Hombre. Encrucijadas: Catedral de Astorga,* Salamanca, 2000, pp. 237-238; LITTLE, Charles T., "Arms from a procesional cross", en DODS, Jerrylin D. (coord.), *Art of Medieval Spain…,* p. 149; POZA YAGÜE, Marta, "Brazos de cruz procesional", en *Maravillas de la España Medieval….,* nº 144, 145 y 146;

creados *ex profeso* para cumplir con una función cristiana, por ello, puede sorprender que hubieran sido realizados por musulmanes[150]. No obstante, un artista debe adaptarse a los proyectos que le encargan y su capacidad técnica no disminuye aunque tenga que realizar piezas ajenas a su ámbito religioso, por lo que no descartamos que se tratase de tallistas procedentes de las cortes islámicas instalados en el norte. Como son un ara y una cruz, Ángela Franco Mata señala que una de las características esenciales de esta corriente sería su sentido litúrgico[151].

Es necesario destacar la mencionada cruz (Figura 36) ya que comparte ciertos rasgos con las que se han representado en algunas de las placas del Arca de San Millán de la Cogolla, concretamente en la de la muerte y el entierro del santo (Figuras 37 y 38). Son de de tipología visigoda; cruces griegas, de brazos iguales. En el caso que nos ocupa, aparece patada y su decoración podría asemejarse a las obras del maestro Halaf[152]. La Dra. Franco lleva a cabo una interesante reconstrucción de la pieza a partir de los fragmentos conservados en distintos museos (Figura 39)[153].

Por último, habría que hacer referencia al supuesto taller mozárabe de la zona leonesa. Javier Castán Lanaspa considera que la ciudad fue sede de centros productores ebúrneos cuyas técnicas e iconografía sirven de modelo a los ejemplares románicos[154]. Desde nuestro punto de vista, surgen algunas dudas porque no hay vestigios materiales y no son muchos los autores que tratan este asunto.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, p. 195, nº 54 (OA 5944 y OA 5945); FERRANDIS, José, "El Ara de los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Archivo español de arte y arqueología*, 7:20, mayo-agosto 1931, p.167. Los brazos de la cruz de París entraron en el museo en 1904, y el del Museo Arqueológico Nacional en 1934. Se dieron a conocer años antes, en 1878, y eran propiedad de Maillet de Boullay, conservador del Museo de Rouen. Más adelante, los adquirió el coleccionista Doistau, y fueron presentados en la *Exposición de Artes Musulmanas,* de 1903. Parece que la venta, robo o expolio habría tenido lugar en San Millán de la Cogolla, lugar de procedencia de estos fragmentos (FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, "Un valioso patrimonio español en el extranjero. La venta de los marfiles de San Millán de la Cogolla", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico español. 1868-1900*, Madrid, 2007, tomo III, cap. XXIII, pp. 387).

[150] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 119.

[151] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 96.

[152] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil…", p. 343.

[153] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 106. Transmitimos nuestro agradecimiento a la conservadora de arte medieval del Museo Arqueológico Nacional, Ángela Franco, quien nos permitió estudiar el brazo de esta cruz conservado en la institución pudiendo completar, así, el trabajo de campo que comenzamos en el Musée du Louvre de París donde, gracias a Elisabeth Antoine y a Juliette Levy (conservadora y restauradora del Departament d'Objects d'Art), pudimos analizar los otros dos brazos con detenimiento.

[154] CASTÁN LANASPA, Javier, *Op. cit.*, p. 298:*"no hay que olvidar que la región leonesa fue sede de activos talleres de marfilistas mozárabes cuyas tradiciones, tanto en temas como en técnica y repertorios decorativos encontraron prolongación en los románicos."*

2.2. La eboraria románica

Ya en el siglo XI, se desarrolla, en el norte de España, una trayectoria de trabajo de marfil que recibe distintas aportaciones: francesas, anglo-sajonas, italo-bizantinas, germanas y musulmanas[155]. Pero no se realizaban copias mecánicamente, sino que el artista románico imprimía su personalidad condicionada por las circunstancias de su entorno que, en el caso hispano, influía de manera muy particular creando un estilo propio. Con los acontecimientos políticos del siglo XI, se produce una reacción en las artes y la industria del marfil y diferentes territorios de la Península pasan a teñirse de connotaciones cristianas. Las distintas influencias se unen dando como resultado manifestaciones genuinamente españolas. A pesar de que ya no se trata de un arte hispano-árabe, el sustrato musulmán puede ser rastreado en estas piezas.

Los dos grandes centros de marfil de la Hispania medieval cristiana se situaban en San Isidoro León, bajo el mandato de Fernando I, y en el monasterio de San Millán de la Cogolla, en el territorio de Pamplona-Nájera. No se conservan restos arqueológicos de la ubicación exacta de los talleres, por lo que no se puede afirmar con total certeza su situación pero, a tenor de las obras conservadas y que analizamos en esta Tesis doctoral, no cabe duda de que existieron. Al fin y al cabo, los marfilistas trabajaban con instrumentos y objetos de pequeño tamaño, que podían transportarse con facilidad, por lo que no debe sorprender que no hayan dejado rastro arqueológico alguno.

Ambos talleres compartían algunos rasgos estilísticos y se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XI, con muy poca diferencia cronológica. Las obras que se originan en estos centros productores entre los años 1050 y 1100 son de elevada calidad por lo que algunos especialistas consideran que, en varios aspectos, superan a las realizadas en los talleres europeos del momento[156]. A pesar de haber buscado testimonios documentales y artísticos de otros posibles centros productores para

---

[155] Además de la bibliografía citada previamente se recomienda la lectura de BRECK, Joseph, *Op.cit.*; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…,* p. 37 y ss., IDEM., *Spanish romanesque sculpture…*, p. 57; CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico…*; GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español…,* p. 23 y ss.; PIJOÁN, José, *Op.cit*., 129-152; COOK, William W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.,* pp. 281-294; HERNÁNDEZ PERERA, José, *Op.cit.*; PALOL, Pedro de y HIRMER, Max, *Early Medieval Art in Spain,* Nueva York, 1967, p. 90-94; LASKO, Peter, *Arte Sacro…*; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 116 y ss.; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols...", p. 48; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques…"; ESTELLA MARCOS Margarita M., "La escultura de marfil en España"…, p. 351 y ss.; "La talla del marfil"…, capitulo 16, p. 445 y ss. e IDEM., *La escultura de marfil…*; FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria de los reinos hispánicos…"; IDEM., "Liturgia hispánica y marfiles…"; IDEM., "Eboraria en los reinos hispánicos en los siglos XI y XII y su reflejo en el museo arqueológico nacional", en *Enciclopedia del Románico, Madrid,* Aguilar de Campoo, 2008, p. 197 y ss.; BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval…*, pp. 223-234, 356-357, 383-384, 391-398 y GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…, passim.*

[156] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La talla del marfil…", p. 442.

completar la panorámica general de la eboraria en la España del siglo XI, no hemos encontrado datos por lo que debemos decir que el trabajo de marfil en la Península Ibérica de la undécima centuria se habría limitado a León y San Millán.

Las tipologías más comunes que presentan las piezas realizadas en dichos lugares son arquetas, crucifijos, portapaces, cubiertas de evangeliarios, dípticos y báculos. Generalmente, y siempre buscando la mayor suntuosidad del objeto, se empleaban guarniciones metálicas de oro y plata y se llevaban a cabo incrustaciones de gemas u otras piedras valiosas. Estos lujosos revestimientos no siempre han superado el paso del tiempo y han sido fruto del expolio, las fundiciones y los reaprovechamientos.

Los temas iconográficos suelen enmarcarse dentro de la liturgia hispánica. Son similares en todos los objetos, aunque es probable que no fuesen elegidos por azar y que tuviesen una estrecha relación bien con la ideología del mentor del programa, bien con la del promotor de la pieza. Son escenas religiosas cristianas como la Crucifixión, Cristo en majestad, escenas de la Vida y Pasión de Jesús, los Apóstoles, las Bienaventuranzas y, posteriormente, también se crean hagiografías de los Santos.

A pesar de las semejanzas entre ambos lugares, existen también grandes diferencias. El ambiente regio en el que se crean las piezas leonesas es muy distinto al entorno monástico riojano. Asimismo, el modo de concebir las escenas varía. En San Millán se emplean más recursos narrativos para plasmar la vida de los santos. En León se buscaba la solemnidad y magnificencia coherentes con los episodios evangélicos y de salvación representados por apóstoles y otros personajes sacros. Son pequeñas obras que llegan a presentar la misma grandiosidad que la escultura en piedra. Con ello, aunque las piezas puedan presentar un aire común, queda claro que no se puede asociar un mismo maestro a las dos localidades[157]. Es probable, sin embargo, que quien realizó las obras emilianenses conociese las obras de León u otras similares.

Existen, además, algunas piezas que podrían considerarse precursoras de la eboraria plenorrománica y que presentan un arte muy distinto al estos talleres. Cronológicamente deben situarse a finales del siglo X o principios del siglo XI, en época del conde Fernán González, bajo cuyo gobierno podría haber existido un centro castellano[158]. Se trata de un arte más bárbaro, rudo y primitivo cuyos objetos son realizados en hueso. Su técnica y su iconografía se convierten en ejemplos a seguir por las piezas que habrían de realizarse poco después[159].

---

[157] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 74.

[158] Ibídem, p. 140 y ss.

[159] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil…", p. 344.

Los ejemplares son difíciles de clasificar. Quizá, uno de los precedentes más importantes sea la arqueta del Real Monasterio del Escorial. Otras piezas adscritas a este supuesto taller serían las placas de la arqueta del Museo de Cluny de París (Figura 40), el pequeño cofre de hueso de la antigua colección Demotte, algunas placas con escenas bíblicas del Museo del Ermitage de San Petesburgo y otra serie de piezas cuya procedencia no está totalmente documentada[160].

La ilustración de manuscritos es otro de los precedentes de los marfiles románicos. Previamente, se han plasmado los vínculos establecidos entre distintas disciplinas artísticas entre los que cabe destacar el de los marfiles y la miniatura[161]. Una de las características principales de las piezas adscritas a León y San Millán es el empleo de los encuadramientos de las escenas mediante arcos de diferentes tipologías[162].

Asimismo, estas piezas comparten rasgos de la gran escultura y de los objetos de marfil del siglo X, como la decoración vegetal y la ornamentación. De los talleres hispanomusulmanes toman la técnica depurada.

[160] Ibídem, *p.* 344.

[161] Ya GOLDSCHMIDT, Adoplh, *Die Elfenbeinskulpturen…,* tomo IV, había puesto de manifiesto esta relación al elaborar su clasificación de marfiles. José Ferrandis sigue los pasos del alemán y, más recientemente, Raquel Gallego García elabora su Tesis doctoral teniendo muy en cuenta estas influencias y planteando parangones entre ejemplos muy significativos e ilustrativos.

[162] FOCILLON, Henry, *Arte de Occidente..*, p. 50 y ss. Considera que el origen de este motivo procede de la Antigüedad, más concretamente del periodo helénico. Se empleaba especialmente en los sarcófagos de donde seguramente extraerían sus modelos los escultores del siglo XI.

EL TALLER DE LEÓN

V. MARCO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

1. FERNANDO I Y SANCHA. REYES Y PROMOTORES

"Buenos reys fueron marido et mugier et buena uida fizieron et muchas cosas obraron en la eglesia de Cristo et en su cristianismo, et buena fin fizieron en la gloria de Dios regnando con Jhesu Cristo. Bendito et exaltado sea el nombre de Dios por ello; amen."

Primera Crónica General, nº 813[163].

Los mecenas y los promotores de las artes existieron asociados a las clases sociales más elevadas y los monarcas se constituyen como figuras clave en este fenómeno propagandístico del patrocinio de manifestaciones artísticas[164].

En el caso leonés, son paradigmáticas las acciones de Fernando I y su esposa Sancha al promover, por un lado, la Basílica de San Isidoro de León y por otro, los talleres que surgen en torno a la misma[165]. Se produce una estrecha vinculación entre los

---

[163] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, (ed.) *Primera Crónica…*, pp. 494-495

[164] El libro homenaje FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, II tomos (en adelante, *Imágenes del poder en la Edad Media…*), recoge numerosos trabajos dedicados a distintos aspectos de la relación entre el arte y el poder en diferentes ámbitos geográficos incidiendo, especialmente, en la Edad Media. También es interesante en este sentido COSTA, Marisa (ed.) y CASTRO, Ivo, NETO, Maria João y SERRAO, Vitor (coords.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5-8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2001 (en adelante, *Propaganda e poder...*). Asimismo, ESPAÑOL, Francesca, *El scenaris del rei. Art i monarquía a la Corona d'Aragó,* Barcelona, 2001, aborda el tema de las relaciones entre el rey y el poder. Véase, también: ISLA FREZ, Amancio, *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XI,* Jaén, 2006.

[165] San Isidoro de León ha sido objeto de estudio de muchas publicaciones. Véase, entre otras: GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*pp. 179-215 y GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español…,* pp. 102-111; Williams, John W., "San Isidoro in León: Evidence for a new history", *The Art Bulletin,* nº 55, 2, 1973 e IDEM., "San Isidoro exposed: the vicisitudes of research in Romanesque art", *Journal of Medieval Iberian Studies,* 3:1, 22 de marzo de 2011, pp. 93-116. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "San Isidoro de León", *Cuadernos de Arte Español, Historia 16*, Madrid, 1992, nº 53, pp. 3-31 e IDEM., "Consideraciones generales sobre el románico en la provincia de León", en RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León,* Aguilar de Campoo, 2002, t. León, pp. 35-52; BANGO TORVISO, Isidro G., *El románico…*, p. 215 y ss.; MARTIN, Therese, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain,* Leiden-Boston, 2006 e IDEM., "Recasting the concept of the "pilgrimage church": the case of San Isidoro de León", *La Corónica,* 36.2, primavera de 2008, pp. 165-189; SEEHAUSEN, Frank, "Baugeschichte als dynastiches Konstrukt: Die Bauphasen und ihre Interrelation mit der Kapitellskulptur von San Isidoro in León", en *Hispaniens Norden im 11. Jahrundert. Christliche Kunst im Umbruch* (Internationale Tagung, Göttingen 27/28-02-2004), Petersberg-Fulda, 2009, pp. 200-211; BOTO VARELA, Gerardo, "Morfogénesis de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa", en HUERTA HUERTA, Pedro Luis, (coord.), *Siete maravillas del románico español,* Aguilar de Campoo, 2009, p. 151 y ss. e IDEM., "Arquitectura medieval. Configuración espacial y aptitudes funcionales", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa,* León, 2007, pp. 51-103. Este último compendio aborda el estudio de San Isidoro desde todos los

monarcas y el arte del momento[166]. Son muchos los estudiosos que han tratado este tema. Algunos títulos son tan sugerentes como el de "San Isidoro de León y la monarquía leonesa" de Eloy Díaz-Jiménez y Molleda[167]. También Ángela Franco Mata y Salvador Andrés Ordax han publicado trabajos en los que se hace hincapié en la relación de los reyes leoneses y el arte y permiten reforzar la idea de la vinculación entre personas y obras[168]. Isidro Bango Torviso o Fernando Galván Freile acentúan estos lazos en algunos de sus artículos[169]. Etelvina Fernández plantea un panorama más amplio en el que incluye la monarquía asturiana[170]. Asimismo, John Williams realiza un interesante trabajo al ligar la iconografía de la Portada del Cordero de San Isidoro con los asuntos políticos del reino, por lo que nuevamente vemos como el arte y el poder se entrecruzan[171].

La pareja real constituida por Fernando I y Sancha, reyes de León entre 1038 y 1065, ocupa una importante posición en la realización de las piezas asociadas al taller ebúrneo leonés del siglo XI, hasta el punto de que se ha considerado que, sin su labor promotora, sería difícil que se hubiera desarrollado un foco artístico de tal relevancia[172]. La ciudad de León altomedieval se encontraba inmersa en unas circunstancias

---

puntos de vista y el lector podrá encontrar un importante elenco bibliográfico. En breve saldrá a la luz un artículo en el que se plantean ciertas novedades respecto al ritmo de la construcción: HERRÁEZ , María Victoria, COSMEN, Mª Concepción y VALDÉS, Manuel, "La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino", *De Arte,* nº 12, 2013, pp. 41-58. Finalmente, y aunque sean de carácter divulgativo, debemos mencionar los trabajos de Antonio Viñayo en torno a este tema como: VIÑAYO GONZALEZ, Antonio, *Real Colegiata de San Isidoro…*

[166] CARRÁ, Massimo, *Gli avori in occidente,* Milano, 1966, p. 91. Para llevar a cabo una aproximación a los reyes leoneses: FERNÁNDEZ CATÓN, José María (dir.), *El reino de León en la Alta Edad Media. La monarquía astur-leonesa de Pelayo a Alfonso VI (718-1109),* Madrid, 1995, vól. III y ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César (coord.), *Reyes de León,* León, 1996.

[167] DÍAZ JIMÉNEZ, JUAN Eloy, "San Isidoro de León y la monarquía leonesa....".

[168] FRANCO MATA, Ángela; "El tesoro de San Isidoro…", pp. 35-67 y ANDRÉS ORDAX, Salvador, *op.cit.*, pp. 169-193.

[169] GALVÁN FREILE, Fernando, "Arte y monarquía en León", en RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, *Enciclopedia del Románico…*, tomo. León, pp. 53-65 y BANGO TORVISO, Isidro G., "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI", en *Maravillas de la España Medieval…,* p. 223 y ss; BANGO TORVISO, Isidro G., "La creación artística como emblema de la teoría del estado en la monarquía visigoda y en la astur leonesa", en *Propaganda e poder...*, pp. 31-46.

[170] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El *imago regis* y de la jerarquía eclesiástica a través de las artes plásticas (siglos IX-XII)", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, tomo II, pp. 45-96.

[171] WILLIAMS, John W., "León: The Iconography of the Capital", en BISSON, Thomas N., (ed.), *Culture of Power, Lordship, Satatus and Process in Twelfth-Century Europe,* University of Pennsylvannia Press, 1995, cap. 10, pp. 231-258.

[172] GALVÁN FREILE, Fernando, "Arte y monarquía en León…", p. 63.

peculiares[173]. Era la capital de los reinos cristianos del norte, y los ingresos obtenidos en las campañas militares permitieron una renovación en la creación de obras de arte. Se trataba de un momento histórico excepcional[174]. Tras una difícil coyuntura política, llegaba la unión de León y Castilla gracias al matrimonio entre Sancha y Fernando[175].

1.1. Datos biográficos sobre el rey Fernando I y doña Sancha

Fernando I era el segundo hijo de Sancho III el Mayor de Navarra (†1035) y Muniadona Sánchez (Figura 41)[176]. Tal y como marcaba la tradición, no heredó el reino principal que fue a parar a manos de su hermano mayor, García de Nájera[177]. Fernando recibió, ya en el año 1028[178], el condado de Castilla, que había pasado a formar parte de los dominios de su padre a través de su esposa, hija de Sancho García, conde en dicho

[173] En el año 2010 se publicó un estudio general y divulgativo pero útil para comprender el contexto histórico leonés en época medieval: BOTO VARELA, Gerardo (dir.), *Reino de León. Hombres, mujeres, poderes e ideas. (910-1230)*, León, 2010.

[174] SANZ SANCHO, Iluminado, "Notas sobre la política religiosa en tiempos del rey Fernando I de León y Castilla", *Cuadernos de Historia Medieval*, Sección miscelánea, 1, 1998, pp. 73-109. Los documentos de este periodo se puede consultar en LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *El Reino de León en la Alta Edad Media. La documentación real astur-leonesa (718-1072)*, León, 1995, tomo VIII y, concretamente, los de Fernando I en: BLANCO LOZANO, Pilar, *Colección diplomática de Fernando I (1037-1065)*, León, 1987.

[175] En muchas ocasiones, la bibliografía es común para las vidas de ambos monarcas, especialmente en las fuentes como *Historia Silense*, PÉREZ DE URBEL, Justo y GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA, Atilano (eds.), Madrid, 1959, (en adelante citaremos esta edición como *HS*). [Existen una edición previa: *Historia Silense*, SANTOS COCO, Francisco (ed.), Madrid, 1921 y una traducción: GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*, Madrid, 1921]; LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, PUYOL, Julio (ed.), Madrid, 1926, pp. 342-363; LUCAS DE TUY, *Milagros de San Isidoro*, con introducción de VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, M (coord.), DE ROBLES, Juan (trad. en 1522), PÉREZ LLAMAZARES, Julio, (transcripción, prólogo y notas, 1947), León, 1992, pp. 17-21; RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, FERNÁNDEZ VALVERDE Juan (trad.), Madrid, 1989, capítulos VIIII; X, XI, XII, XIII, XIIII, SANDOVAL Prudencio de, *Historia de los reyes de Castilla y de León…*, Pamplona, 1634 o RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", pp. 48-52. Junto a estos títulos no puede dejar de citarse el trabajo de uno de los mayores especialistas en el reino leonés WILLIAMS, John W., "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", en *Art of Medieval Spain…*, pp. 167-173, quien también recoge datos interesantes sobre la pareja real.

[176] Para realizar una aproximación a distintos aspectos de la vida y el reinado de Fernando I consúltese: BLANCO LOZANO, Pilar, *Op.cit.*; MARTIN, José Luis, *Op.cit.*, pp. 417-705; SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, Madrid, 1999, SANDOVAL Prudencio de, *Historia de los reyes de Castilla y de León…*, pp. 1-65; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Fernando I, rey de Castilla y León (1037-1065)", en ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César, (coord.), *Reyes de León. Monarcas leoneses del 850 al 1230*, León, 1996, pp.109-127; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Fernando I (1035-1065)*, Colección Corona de España XVI, Serie de Reyes de León y Castilla, Burgos, 1999.

[177] UBIETO ARTETA, Antonio, "Estudios en torno a la división del reino por Sancho el Mayor de Navarra", *Príncipe de Viana*, 78-79, 1960, pp. 5-56.

[178] Si bien su padre siguió reinando hasta 1035, el condado había sido destinado a Fernando ya desde 1028 (LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "León y Castilla", *Historia de España de Menéndez Pidal. La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Madrid, 1998, p. 52).

territorio hasta el año 1017[179]. Más adelante, gracias a su matrimonio con la infanta Sancha logrará adquirir también el poder sobre León. Para ello, debió enfrentarse, en el año 1037, con su cuñado Vermudo III en la Batalla del Tamarón de la que salió victorioso. En junio del año siguiente, fue coronado por el obispo Servando. Los leoneses no estaban muy de acuerdo con su nuevo rey que había matado al que les correspondía dinásticamente, sin embargo, como veremos, gracias al empeño de la reina de doña Sancha, Fernando logró legitimar su poder.

Durante su reinado, se enfrentó no solo al hermano de su mujer, sino también al suyo propio. García, rey de Navarra, buscaba la expansión por los territorios gobernados por Fernando gracias a las luchas contra los musulmanes. Por ello, se produce la Batalla de Atapuerca, en el año 1054, en la que de nuevo resultó victorioso el monarca leonés[180]. Al igual que en Tamarón, donde Vermudo III había fallecido, ahora García moría asimismo, a manos de Fernando I.

A pesar de estos hechos, el rey ha sido recordado en las crónicas como un hombre piadoso con una vida modélica y una muerte paradigmática[181]. Estas características se ponen de manifiesto en sus actos devocionales como las oraciones ante los santos para rogar por su alma, sobre todo antes de las batallas[182], la lectura diaria de libros de plegarias[183], las comidas rutinarias junto a los monjes[184] o la fundación y dotación de

---

[179] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla (711-1038). La Historia frente a la leyenda*, Valladolid, 2005, vol. I y II y ESTEPA DÍEZ, Carlos, "Castilla de condado a reino", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y PÉREZ GIL, Javier (coord.), *Alfonso VI y su época. Los precedentes del reinado (966-1065)*, León, 2007, pp. 37-67 (en adelante, *Alfonso VI y su época…*).

[180] Hay que matizar que parece ser que la intención de Fernando era capturar a su hermano vivo pero García fue asesinado en la batalla quizá debido a la supuesta presión ejercida por Sancha o por la rebeldía de las tropas aún reticentes a aceptar como jefe de estado a quién había matado a su rey. (KLINKA, Emmanuelle, "Sancha, infanta y reina de León", *e-Spania* [En línea], 5 juin 2008. <URL: http://e-spania.revues.org/11033> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.11033). Es curioso cómo el rey de Navarra se describe en las crónicas como desleal, engreído, prepotente y mal hermano por lo que su muerte a manos del ejército fernandino tendría, en cierta medida, una justificación. (VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Fernando I, rey de Castilla y León…", p. 117). Para el autor de la najerense, la relación entre Fernando I y su hermano García es la relación entre el triunfador (leonés) y el perdedor (el rey najerense) (PÉREZ RODRÍGUEZ, Antonino M., "Viajar después de muerto al servicio del poder. Trasiego de reliquias en el libro III de la *Crónica Najerense* (CN)", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *Viajar en la Edad Media. XIX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008*, Logroño, 2009, pp. 485-508, (en adelante, *Viajar en la Edad Media…*).

[181] En la Edad Media se consideraba que los monarca estaban investidos de cierta santidad tal y como se analiza en profundidad en: FOLZ, Robert, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VI^e^-XIII^e^ siècles)*, Bruselas, 1984 e IDEM., *Les saintes reines du Moyen Âge en Occident (VI^e^-XIII^e^ siècles)*, Bruselas, 1992. Una actualización de esta temática se realiza en: THIELLET, Claire, *Femmes, reines et saintes, (V^e^-XI^e^ siècles)*, París, 2004.

[182] *HS*, p. 207.

[183] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha", en *Propaganda e poder...*, pp. 71-94.

monasterios y templos. Su carácter piadoso se aprecia en las preocupaciones que atormentaban su mente relacionadas con la muerte, el miedo al más allá y el perdón de los pecados; es decir temas religiosos que se intuyen en la iconografía de los tres objetos más destacados del taller de marfiles leoneses[185].

Estas inquietudes pudieron ser uno de los factores que influyeron en la célebre alianza de Fernando I con Cluny, ya que, en la abadía, existía una tradición necrológica y hagiográfica importante[186]. La memoria de quienes colaboraban económicamente con el lugar se mantenía viva a través de los rezos de los monjes que intercedían ante el Señor. La importancia que el monarca leonés atribuía a estos aspectos hizo que pactase un censo anual de mil monedas procedentes de los ingresos de las *parias*. Los ideales cluniacenses eran asumidos por Fernando I que buscaba una vida cristiana más piadosa[187].

El rey leonés debía lidiar tanto con las inquietudes de índole espiritual como con la política real[188]. La memoria dinástica[189], la legitimación y la lucha contra los musulmanes se convierten en los tres objetivos que debe cumplir y para los que cuenta con la inestimable ayuda de su esposa. El navarro Fernando tuvo que adaptarse a las arraigadas costumbres leonesas y Sancha procurará regular la complicada situación del

---

[184] *HS*, cap. 105, p. 205.

[185] Véase el capítulo IX. Relaciones iconográficas entre las tres piezas clave del taller ebúrneo leonés.

[186] BISHKO, Charles, "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de la Historia de España*, nº 47, 1968, pp. 31-135 y en inglés: "Fernando I and the Origins of the Leonese-Castilian Alliance With Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, nº 48, 1969, pp. 30-116, recogido en *Medieval Spanish frontier history*, Londres, 1980.

[187] NEISKE, Franz, "Réforme clunisienne et réforme de l'Église au temps de l'abbé Hugues de Cluny", en *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella. 18-22 de julio de 2005: La reforma gregoriana y su proyección en la Cristiandad occidental. Siglos XI y XII*, Pamplona, 2006, pp. 338 y 357 (en adelante, *XII Semana…*) y HENRIET, Patrick, "La politique monastique de Ferdinand I^{er}", en RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio (dir.), *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII). X Congreso de Estudios Medievales*, León, 2005, pp. 103-124 (en adelante, *El monacato en los reinos de León y Castilla…*).

[188] Los asuntos político-sociales de época de Fernando I se analizan en SANZ SANCHO, Iluminado, "Notas sobre la política religiosa en tiempos del rey Fernando I…" e IDEM., "La política de Fernando I respecto a Roma y Cluny", *Codex Aquilarensis*, nº 13, 1998, pp. 103-119; GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, "El proyecto político de Sancho II de Castilla (1065-1072)", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 73, 2002, pp. 82-84; HENRIET, Patrick, "La politique monastique…", pp. 103-124; MARTÍNEZ SOPENA, Pascual "Territorio y sociedad en León durante el reinado de Fernando I", en *Alfonso VI y su época I*…., pp. 121-145 y MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María, "Contexto social y político militar del Reino de León al advenimiento de la dinastía navarra", en *Alfonso VI y su época I…*, pp. 17-35.

[189] Para comprender un poco más la importancia de la memoria y los aspectos ligadas a la misma como la promoción de obras artísticas, en el campo de la legitimación dinástica se recomienda la lectura de: LE JAN, Régine, *Famille et pouvoir dans le monde franc: VII^{e}-X^{e} siècle. Essai d'antrophologie sociale,* París, 1995, especialmente el capítulo tres.

monarca frente al pueblo que no estaba dispuesto a aceptar como nuevo gobernante al asesino de su rey, lo que había ocasionado revueltas[190].

Uno de los hechos más significativos en relación a la progresiva transformación fernandina hacia el ámbito leonés fue la decisión de modificar su idea inicial de ser enterrado en San Pedro de Arlanza[191]. Finalmente acabó cediendo al consejo de su esposa e instauró su panteón regio en San Isidoro en León[192].

La labor de Sancha tuvo mucho que ver con la legitimación de Fernando en León[193]. Su papel es fundamental en el fortalecimiento del trono por derecho

---

[190] Para aproximarse la mentalidad y religiosidad del momento se recomienda: GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966; FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, 2005 y los trabajos de: HENRIET, Patrick, "Hagiographie et historiographie en péninsule ibérique (Xe-XIIe siècles): quelques remarques", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 23, 2000, pp. 53-85; IDEM., "La santidad en la historia de la Hispania medieval: una aproximación político-sociológica", *Memoria ecclesiae*, nº 24, 2004, pp. 13-79 (Ejemplar dedicado a: Hagiografía y archivos de la iglesia santoral hispano-mozárabe en las Diócesis de España. Actas del XVIII Congreso de la Asociación celebrado en Orense (1ª parte) (9 al 13 de septiembre de 2002)) e IDEM., "La religiosité des laïques entre IX^{e} y XII^{e} siècles", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León…*, vol. II, pp. 235-267. De manera específica se analizan varios aspectos sobre la mentalidad medieval en el mundo leonés en: HENRIET, Patrick, "Un exemple de religiostié politique: Saint Isidore et les rois de León (XI^{e}-XIII^{e} siècles)", en DERWICH, Marek y Kdmitriev, Michel, *Fontions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et a l'époque moderne,* Wroclaw, 1999, p. 77-95 y GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "La moralidad en el Reino de León (s. X-XII)", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León…*, vol. II, pp. 269-303.

[191] Existe un documento del 31 de marzo de 1039 en el que se puede apreciar cómo Fernando I pretendía reposar eternamente en Arlanza: "*[…] Finalmente, el rey Fernando I promete entregar sus restos al monasterio de Arlanza para que allí descansen en paz después de su muerte"* (BLANCO LOZANO, Pilar, *Op.cit.*, p. 66).

[192] Sobre este tema existe una abundante bibliografía que parte de la *HS*, p. 197 y 198 que habla de cómo fue idea de Sancha la creación de un Panteón Real. Otras referencias interesantes que se hacen eco de este hecho son: VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Reinas e infantas de León, abadesas y monjas del monasterio de San Pelayo y San Isidoro", *I Semana de Historia del monacato cantabor-astur-leonés*, Oviedo, 1982, pp.123-135; WILLIAMS John W., "León and the beginnings…", p. 167; CALDWELL, Susan Havens, *Queen Sancha's "Persuasion": A Regenerated León Symbolized in San Isidoro's Pantheon and its Treasures*, Nueva York, 2000; ISLA FREZ, Amancio, *Memoria, culto y monarquía…*, p. 51 y s.; MARTIN, Therese, *Queen as King…*; ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, "Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV: Continuidad dinástica y memoria regia", [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 20 novembre 2013, consulté le 19 décembre 2013. URL : http://e-spania.revues.org/109 ; DOI : 10.4000/e-spania.109; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, "Los promotores de las obras románicas", en *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004, p. 68 y ss.; PRADO VILAR, Francisco, "*Lacrimae rerum:* San Isidoro de León y la memoria del padre", *Goya*, nº 328, 2009, pp. 195-221; BOTO VARELA, Gerardo, "Las dueñas de la memoria. San Isidoro de León y sus Infantas", *Románico, revista de arte de amigos del Románico*, nº 10, junio 2010, pp. 75-82.

[193] KLINKA, Emmanuelle "L'affirmation d'une nouvelle dynastie", *e-Spania* [En línea], 3 juin 2007. <URL : http://e-spania.revues.org/19260> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.19260; MARTIN, George, "Linaje y legitimidad en la historiografía regia hispana de los siglos IX al XIII", *e-Spania* [En línea], 11 junio 2011. <URL : http://e-spania.revues.org/20335> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.20335.

matrimonial, indispensable como instrumento político para la consecución de alianzas[194].

La participación en reuniones de carácter religioso-civil como el célebre de Concilio de Coyanza (1055), así como la promoción de crónicas, en las que es evidente que el autor está condicionado por un partidismo que se decanta hacia la pareja real, también permiten atisbar el poder conseguido a base de la sangre del heredero legítimo. El Concilio de Coyanza, del que se han conservado dos textos, uno en Coimbra y otro en Oviedo, se ha considerado el primer concilio reformador de la Edad Media hispana porque se ordenaba mantener la *vitam canonicam* y el sometimiento de los monasterios a la observancia benedictina, y se ponía de manifiesto el papel preponderante de los obispos frente a los abades[195].

Otro de los métodos de glorificación y justificación empleado por la pareja real para afianzar su poder frente a los súbditos descontentos, fue exaltar la faceta del rey como cabeza de las tropas cristianas. Poco a poco, iba consiguiendo grandes logros frente al ejército musulmán y obteniendo importantes sumas de dinero a través de las *parias* que enriquecían y fortalecían el reino. De ese modo, León pudo abastecerse de botines que permitieron al soberano dedicarse hasta el fin de sus días, en 1065, al patrocinio artístico, una actividad en la que estaba muy interesado y que comparte con su esposa, y que será otro método de justificación de su ascenso al trono[196].

Finalmente, es importante hacer hincapié sobre la voluntad de los soberanos en relación a sus intenciones de situarse en una línea de continuidad con la monarquía

---

[194] El papel de las reinas medievales se aborda en O'CALLAGHAN, Joseph F., "The Many Roles of the Medieval Queen: Some Examples from Castile", en EARENFIGTH, Theresa (ed.), *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain,* Burlington, 2005, pp. 21-32.

[195] El Concilio de Coyanza ha sido analizado por: GARCÍA GALLO, Alfonso, "El concilio de Coyanza. Contribución al estudio del derecho canónico español en la Alta Edad Media", *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 20, 1950, pp. 275-633, un extenso trabajo que luego resume en GARCÍA GALLO, Alfonso, "Las redacciones de los decretos del Concilio de Coyanza", *Arhivos Leoneses,* 5, 1951, pp. 5-24. Forma parte de la compilación de TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones y concilios de la Iglesia española,* Madrid, 1851, vól. III, p. 99 y del trabajo de PÉREZ DE URBEL, Justo, *Historia de la Orden Benedictina,* Madrid, 1941, p. 206. También es interesante la consulta de MARTÍNEZ DÍEZ, "La tradición manuscrita del fuero de León y del concilio de Coyanza", *El reino de León en la Alta Edad Media. II. Ordenamiento jurídico del reino,* León, 1992, pp. 173-184 para conocer algunos aspectos jurídicos interesantes. Son muchos los autores que han hecho revisión sobre esta reunión entre los que destacamos: REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, "Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales: mediados del siglo XI-mediados del siglo XII: tradición visigoda y reforma romana", en *XXXII Semana…*, pp. 244 y ss. y a AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder política en el Occidente peninsular, siglos VII-XII,* Madrid, 2008, p. 270 y ss.

[196] WILLIAMS, John W., "Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts", *Anales de Historia del Arte,* 2011, vol. Extraordinario, 2, pp. 413-435 (III Jornadas Complutense de Arte Medieval, 2009: Alfonso VI y el arte de su época).

visigoda, a través de la figura de San Isidoro y ensalzando el supuesto neogoticismo de la realeza en León[197]. Son ellos quienes promueven la traslación de las reliquias del obispo hispalense y Fernando I se equipara con él al evocar, con el ritual que llevó a cabo en torno a su muerte, el fallecimiento del mismo.

Para terminar con la breve biografía de Fernando no queremos dejar de plasmar un dato anecdótico en relación con el aspecto fisionómico del rey. Cuando en 1693 se abrieron las tumbas del Panteón de los Reyes de San Isidoro en León, se encontraron los huesos de Fernando I del cual se decía que tenía la "*caveza entera y acia la parte de la nuca con cavellos rojos",* tal y como puede apreciarse en el retrato de la página de presentación del Diurnal o Libro de Horas de Fernando I y Sancha (Figura 42)[198].

Sancha (†1067) era hija de Alfonso V y de Elvira Menéndez[199] y, como tal, infanta[200]. Como reina, entre el año 1032 y el 1065, no parece estar vinculada al

---

[197] HENRIET, Patrick, "La santidad en la historia de la Hispania medieval…", p. 34; LALIENA CORBERA, Carlos, "Encrucijadas ideológicas. Conquista feudal, cruzada y reforma de la Iglesia en el siglo XI hispánico", en *XXXII Semana…*, pp. 299 y el número 14 de la revista *e-Spania* dedicado a la *Historia Silense.*

[198] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Panteón Real de San Isidoro. Dos proyectos fracasados de reforma y un reconocimiento de sus restos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* LIV, pp. 157-166. También recoge este dato PRADA MARCOS, María Encina y VIDAL ENCINAS, Julio M., "La muerte de los reyes de León (siglos X-XI): aspectos históricos, arqueológicos y antropológicos desde el Panteón Real de San Isidoro de León", en LÓPEZ QUIROGA, Jorge y MARTÍNEZ TEJERA, Artemio Manuel (eds.), *Morir en el Mediterráneo Medieval,* Madrid, 2009, pp. 243-244 y MARTIN, Therese, "Vie et mort dans le Panthéon de San Isidoro de León", en *Mémoires, tombeaux, et sépultures à l'époque romane, Actes des XLII[es] Journées romanes de Cuxá, 5-12 julliet 2010,* Cahiers de Saint-Michel de Cuxá, XLII, 2011, p. 155.

[199] La bibliografía referente Sancha se asocia a los trabajos sobre las mujeres reales de San Isidoro o a su esposo. Algunos títulos relevantes son: FLÓREZ, Enrique, *Memoria de las Reinas Católicas de España,* 1761(ed. facsímil. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, Valladolid, 2002, pp. 137-151); VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio "Reinas e infantas de León…"; CALDWELL, Susan Havens, *Queen Sancha's "Persuasion"…;* DUBY, George, "Women and Power", en BISSON, T. N., (ed.) *Culture of Power, Lordship, Satatus and Process in Twelfth-Century Europe,* Pennsylvania, 1995, pp. 69-85; ISLA FREZ, Amancio, *Realezas hispánicas del año mil,* Santiago de Compostela, 1999*;* MARTIN, Therese, *Queen as King…*, pp. 30 y ss. e IDEM., "Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI", *Anales de Historia del Arte,* vol. extraordinario, 2, 2011, pp.147-179; KLINKA, Emmanuelle, "Sancha, infanta y reina de León…" e IDEM., "Le pouvoir au féminin dans la Castille médiévale : une deuxième voie ?" , *e-Spania*, [En línea], 1 | juin 2006, Puesto en línea el 09 julio 2010, consultado el 03 abril 2012. URL: http://e-spania.revues.org/324 ; DOI : 10.4000/e-spania.324; SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, "El mundo para una reina: los *mappaemundi* de Sancha de León (1013-1067)", *Anales de Historia del Arte,* Volumen Extraordinario, nº 317, 2010, pp. 317-334; BOTO VARELA, Gerardo, "Las dueñas de la memoria…"; MARTIN, Georges, *Mujeres y poderes en la España medieval,* Alcalá de Henares, 2011 e IDEM., "Mujeres de la *Najerense",* e-Spania [En línea], 7 | juin 2009, Puesto en línea el 23 febrero 2013, consultado el 25 octubre 2013. URL : http://e-spania.revues.org/17990 ; DOI : 10.4000/e-spania.17990.

[200] El dominio real y el eclesiástico del Infantado o Infantazgo estaba personalizado en la figura de la *domina,* una posición que estaba destinada únicamente a las hijas de los reyes solteras o viudas. Véase: WALKER, Rose, "Sancha, Urraca and Elvira: The Virtues and Vices of Spanish Royal Women "Dedicated to God"", *Reading Medieval Studies,* Volume XXIV, 1998, 116 y ss.; STAFFORD, Pauline, "Queens and Treasure in the Early Middle Ages", en TYLER, Elizabeth M., *Treasure in the Medieval*

Infantado, pero los últimos años de su vida vuelve a ser de nuevo *domina* de dicha institución. De la unión de Fernando I y Sancha nacieron Urraca la Zamorana (c. 1033-1101), Sancho (1038-1072) que fue rey de Castilla y rey de León, Elvira (-1101), Alfonso, que habría de ser Alfonso VI (1040-1109) y García (1042-1090), rey de Galicia.

En su juventud, había sido prometida a García, hijo del conde Sancho de Castilla. El día que ambos conyugues iban a conocerse, la familia de los Velas, que habían sido desterrados por el citado conde castellano, lo mataron a los pies de la iglesia de San Isidoro mientras Sancha presenciando el cruel suceso[201].

Años más tarde, y aprovechando la coyuntura, Sancho III el Mayor logró casar a su hijo Fernando con la infanta doña Sancha. Esto fue posible gracias a que los navarros capturaron y mataron a los asesinos de García instigados por las supuestas ansias de venganza de la todavía princesa. Emmanuelle Klinka analizó la visión que tenían las distintas crónicas medievales sobre la soberana. En la *Estoria de España* se recogió el mencionado episodio y se transformó la imagen de Sancha de mujer prudente a reina dominada por las pasiones. La *Historia Silense* y el *Chronicum Mundi*, sin embargo, no aluden a esta idea pero sí a que pudo haber participado en la muerte de su cuñado García de Navarra en la Batalla de Atapuerca de 1054[202]. Por lo tanto, en función de las fuentes consultadas se aprecia cómo Sancha es apartada deliberadamente del gobierno o bien cómo se enfatiza su participación en los asuntos del reino. Si tenemos en cuenta que firma junto a Fernando I la mayoría de los diplomas regios y que tiene cabida en todas las crónicas, sin que se plasmen comentarios desafortunados como ocurriría con la reina Urraca posteriormente, sería lógico pensar en la intervención de la misma en el gobierno[203]. Es probable también que, debido a que en los documentos aparece

---

West, York, 2000, p. 61-82; HENRIET, Patrick, "*Deo votas*: L'*Infantado* et la fonction des infantes dans la Castille et le León des Xe-XIIe siècles", en HENRIET Patrick y LEGRAS Anne Marie (ed.), *Au cloître et dans le monde: Femmes, hommes et sociétés (IXe-XVe siècles), Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq*, Paris, 2000, pp. 189-203; HENRIET, Patrick, "Infantes, *Infantaticum*. Remarques introductives", *e-Spania* [En línea], 5 juin 2008. <URL: http://e-spania.revues.org/12593> [Consulta: 3 Abril 2012]; DOI : 10.4000/e-spania.12593; MARTIN, Therese, "Hacia una clarificación del infantazgo en tiempos de la reina Urraca y su hija la infanta Sancha (ca.1107-1159)", *e-Spania*, [En línea], 5 Junio 2008. <URL : http://e-spania.revues.org/12163> [Consulta: 1 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.12163.

[201] RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", p. 32 y ss. Sobre la fecha de la muerte de García hay algunas dudas. Se consideraba que había sido en 1029 pero MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla…*, vol. II, p. 672-676 plantea que habría sido en 1028. Sobre su trágica muerte véase: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "El Romanz del infant García y Sancho de Navarra antiemperador", *Historia y epopeya*, Madrid, 1943, pp. 29-98.

[202] KLINKA, Emmanuelle, "Sancha, infanta y reina de León"…

[203] Ibídem, p. 23

adjetivada con el título de "Regina" y dado el importante papel que desempeñó en la transmisión del reino leonés, fuese coronada junto a su esposo en el año 1038[204].

Si bien la relación de Fernando I con Cluny ha sido abordada por varios especialistas son pocos los que aluden al vínculo de la reina con la abadía que, a tenor de los extraordinarios honores de intercesión que ordenó el abad Hugo tras su muerte, el 7 de noviembre de 1067, debía ser bastante estrecho[205]. En uno de los libros que promovió, el *Liber canticorum*, fechado en 1059, aparecen algunos santos que no tienen cabida en el santoral hispano y que sí reciben culto en Cluny, de manera que el manuscrito se convierte en un indicador de que se conocía la tradición de la abadía borgoñona y que, quizá, hubiera sido una aportación de algún monje cluniacense presente en León en aquel momento[206].

En definitiva, la personalidad de Sancha influyó de manera decisiva en su marido y, junto a él, llevó a cabo la promoción de multitud de obras artísticas. En algunas ocasiones, fue mecenas por sí sola demostrando el poder y la cierta independencia que caracterizaron la figura de esta reina.

1.2.La penetración del románico en el Reino de León. Fernando y Sancha como agentes del cambio

Durante los siglos XI y XII, se produce en León un gran desarrollo de actividades artísticas de elevada calidad, gracias a la influencia ultrapirenáica que existía desde el reinado de Sancho III (1000-1035). Sin embargo, el Románico no entra en los reinos del norte hasta bien avanzado el siglo XI, bajo el mandato de Fernando I (1037-1065) y su esposa Sancha que "*llevarán a cabo la gran renovación, el paso del viejo orden al nuevo, o dicho de otra manera, de la tradición hispana a la cultura francesa"*[207].

La apertura hacia más allá de los Pirineos se produce y potencia gracias a dos fenómenos esenciales en este periodo: las relaciones con la abadía de Cluny y el desarrollo de las peregrinaciones.

---

[204] El tema de la coronación de Sancha fue sugerido por María Morrás Ruíz-Falcó profesora titular de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona a la que agradecemos dicha apreciación.

[205] SALVADOR MARTÍNEZ, H., "Vasallaje castellano-leonés a Cluny: de Fernando I a Alfonso VI", en *Alfonso VI y su época I....*, pp. 147-187.

[206] HENRIET, Patrick, "La politique monastique…", p. 122.

[207] BANGO TORVISO, Isidro G., "La piedad de los reyes…", p. 225.

La alianza establecida entre Cluny y Fernando I, que fue perpetuada por Alfonso VI, hace que lo europeo se considere más cercano[208]. Los contactos surgieron, en el primer cuarto del siglo XI, con Sancho III el Mayor de Navarra quien mantuvo relación con el abad Odilón al hacer una importante donación a la abadía francesa. Varios monjes hispanos, además, traspasaron los Pirineos para conocer las costumbres cluniacenses que luego aplicarían en los monasterios castellanos y navarros. Cuando muere Sancho, Odilón escribe cartas a sus hijos, Ramiro I de Aragón y García III de Navarra, quienes no se muestran tan generosos con Cluny. Será Fernando I quien ofrezca un censo anual de mil monedas de oro durante el resto de su vida y Alfonso VI dobló la cantidad que entregaba su padre. Como agradecimiento, el nuevo abad, Hugo de Cluny, realiza algunas visitas a territorio hispano. Cabe destacar la teoría de Charles J. Bishko quien indica que Fernando I había establecido una alianza que había

[208] Los principales títulos de bibliografía referentes a Cluny han sido recogidos en un sitio web gracias al trabajo de un proyecto de la Universidad de Münster y está disponible en: [En línea] <http://www.uni-muenster.de/Fruehmittelalter/es/Projekte/Cluny/BiblClun/index.html> [20 de septiembre de 2013]. Para comprender algunos aspectos genéricos sobre Cluny véase: PACAUT, Marcel, *L'ordre de Cluny,* París, 1986; IOGNA-PRAT, Dominique, "Ecclésiologie et système ecclésial clunisiene", en *Études clunisiennes (Les Médiévistes français 2*), Paris, 2002, pp. 11-34. No cabe duda de que los trabajos más actualizados sobre el tema de Cluny en relación con España son: REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., *Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca. 1270)*, León, 2008 e IDEM., "Los reyes hispanos y la reforma monástica benedictina", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, Aguilar de Campoo, 2012, pp. 125-158 (en adelante, *Monasterios y monarcas…*). Anteriormente: BISHKO, Charles, "Fernando I y los orígenes…" y, en inglés, IDEM., "Fernando I and the Origins…"; SEGL, Peter, *Königtum und Klosterreform in Spanien: Untersuchungen über d. Cluniacenserklöster in Kastilien-León vom Beginn d. 11. bis z. Mitte d. 12. Jahrhunderts*, Kallmünz, 1974 y GRASSOTTI, Hilda, "La Iglesia y el Estado en León y Castila de Tamarón a Zamora (1037-1072)", *Cuadernos de historia de España*, nº 61-62, 1977, pp. 96-144; PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Castilla, Cluny y la reforma Gregoriana", en DE LA SERNA GONZÁLEZ, Clemente (dir.), *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 19-29 (en adelante, *El Románico en Silos…*); SANZ SANCHO, Iluminado, "La política de Fernando I…"; HENRIET, Patrick, "La politique monastique…", pp. 103-124; DO ESPÍRITU SANTO, Arnaldo, "Los benedictinos en el reino de León", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León…,* vol. I, pp. 713-731; SALVADOR MARTÍNEZ, H., *Op.cit.*, pp. 147-187.

En el año 2005 se celebró una Semana de Estudios Medievales que tenía como tema la reforma gregoriana y en cuyas actas se encuentran algunos textos muy relevantes para el conocimiento no solo de la llegada de Roma a Hispania, sino de Cluny en: *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella. 18-22 de julio de 2005: La reforma gregoriana y su proyección en la Cristiandad occidental. Siglos XI y XII*, Pamplona, 2006.

El tema de Cluny se estudia también en obras de carácter más general como PÉREZ DE URBEL, Justo, *Los monjes españoles en la Edad Media*, Madrid, 1933 y 1944 (tomo I y tomo II); LINAGE CONDE, Antonio, *Los orígenes del monacato benedictino en la península ibérica*, León, 1973, tomo II, pp. 863-982; IDEM., "L'Influsso di Cluny nella storia spagnola", *L'Italia nel quadro dell'espansione europea del monachesimo cluniacense: atti del Convegno internazionale di storia medievale*, Pescia, 26-28 noviembre 1981**,** pp. 353-388 e IDEM., "El movimiento cluniacense en España", en GARCÍA VILLALOSADA, Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia de España. La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, vól. II-1, 1982, pp. 171-191.

legitimado su expansión dinástica y reafirmado el neogoticismo del que hacía gala la monarquía leonesa[209].

En segunda mitad del siglo XI, se produce un auge de las peregrinaciones a Santiago de Compostela[210]. De este modo, se revitalizan las vías de comunicación con Francia y, progresivamente, se produce la llegada de muchos francos a León que, posteriormente, se van a ir asentando en la ciudad, configurando el "burgo nuevo"[211]. Desde el punto de vista artístico, se detecta la incorporación del léxico ultra-pirenaico en las manifestaciones locales. El símbolo de renovación es la *urbs regia* creada en torno a San Isidoro.

Por último, no se puede dejar de citar la influencia del Papado de Roma y la reforma gregoriana que, aunque no se instaura hasta el reinado de Alfonso VI, comienza a adentrarse en Hispania en época de Fernando I, especialmente después del Concilio de Coyanza[212]. No debe confundirse el movimiento reformador con las innovaciones aportadas por Cluny. En realidad, Cluny va preparando el terreno en una etapa previa al asentamiento de la reforma gregoriana en Hispania[213]. Iluminado Sanz Sancho plantea que Roma ya se habría puesto en contacto con la iglesia castellano-leonesa durante el mandato de Fernando I[214].

---

[209] BISHKO, Charles, "Fernando I y los orígenes…", pp. 114-116.

[210] HUIDOBRO Y SERNA, Luciano, *Las peregrinaciones jacobeas*, Madrid, 1950, tomo II, p. 559 y ss. (parte III: La peregrinación por las regiones españolas); LACARRA, José María, URÍA RIU, Juan y VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona, 1948 (ed. facsímil 1992); LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Burgos, 1988. Junto a estas obras hay que destacar el trabajo de Serafín Moralejo en el campo del arte. Sus obras aparecen recogidas en el libro homenaje: FRANCO MATA, Ángela, (ed. y coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*, Xunta de Galicia, 2004, 3 vols (en adelante, *Patrimonio Artístico de Galicia…*). Más reciente: GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel y TEJA, Ramón, *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 72-99 (en adelante, *Monasterios y peregrinaciones…*).

[211] Para más información acúdase a GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, *Orígenes de la burguesía en la España medieval*, (ed. PÉREZ PRENDES, José Manuel), Madrid, 1991. Sobre los franceses en España: DEFOURNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XI^e^ et XII^e^ siècles*, París, 1949 y VALOUS, Guy de, "Les monastères et la pénetration française en Espagne du XI^e^ au XIII^e^ siècle", *Revue Mabillon*, 30, 1940, pp. 77-97.

[212] Sobre la reforma gregoriana en España véase: DAVID, Pierre, "Gregoire VII, Cluny et Alphonse VI", *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI^e^ au XII^e^ siècle*, París-Lisboa, 1947; REILLY, Bernard F., *El Reino de León y Castilla bajo el Rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1989 (1ª ed. inglesa Princeton, 1987); GAMBRA, Andrés, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio*, León, 1997 o MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María, *Alfonso VI*, Hondarribia, 2000. De carácter genérico destacamos la ya citada *XXXII Semana…*

[213] NEISKE, Franz, *Op.cit.*, pp. 349-350. Una panorámica genérica sobre el asunto de la reforma se recoge en: BEROIZ, Marcelino y MUGUETA, Íñigo, "La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad medieval (Siglos XI-XII). Aproximación bibliográfica", en *XXXII Semana…*, pp. 477-519.

[214] SANZ SANCHO, Iluminado, "La política de Fernando I…", p. 113.

1.3. Interés propagandístico de los soberanos

La promoción de obras de arte atendía no solo a los gustos propios del mecenas, sino también a una serie de intereses de carácter propagandístico. Parece que Fernando I y Sancha procuraron que sus nombres figurasen de manera explícita y visible en las manifestaciones artísticas que habían promovido[215]. Se producía así una legitimación de su poder. Independiente del soporte empleado para la realización de las obras, los reyes se aludían, en algunas ocasiones, a través de una representación iconográfica o, de manera más habitual, mediante una inscripción.

El documento de donación del año 1063 es una de las máximas evidencias de la piedad de los soberanos y podría considerarse una especie de inventario de las piezas que "generosamente" habían cedido para la consagración de la iglesia de San Isidoro[216]. Con este hecho, lograban tanto legitimar como afianzar su poder. Su presencia se deja notar en el encabezamiento del texto "*Nos indigni et exigui famuli Christi Fredenandus rex et Sancia regina"* (Figura 43) y en las firmas[217]. Debemos decir que este acto piadoso habría sido posible gracias a la solvencia económica del reino de León que, por aquel entonces, contaba con tres parias fijas, la de Zaragoza desde el año 1058-59, la de Toledo desde 1032 y la de Sevilla desde el mismo 1063[218].

Los libros miniados que promovieron también son un excelente ejemplo de las intenciones de los reyes. Miniatura y monarquía aparecen así vinculadas de manera sutil y efectiva convirtiéndose en un instrumento de propaganda muy eficaz. Como señala Isidro Bango Torviso, la ausencia de estas obras en el documento de 1063 es muy llamativa ya que se caracterizaban por su suntuosidad con la que trasmitían cierta intencionalidad política de los monarcas[219]. Tal vez y, teniendo en cuenta que son piezas previas al año de la donación, habían sido cedidos con anterioridad a la iglesia de San

---

[215] Una panorámica muy completa y bien argumentada sobre las obras en las que aparecen los reyes de los reinos cristianos se recoge en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El *imago regis*...", *passim.* La autora ha completado recientemente esta aportación en "Imagen, devoción y suntuosidad en las aportaciones de Fernando I y Sancha al tesoro de San Isidoro de León", en *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, Aguilar de Campoo, 2012, pp. 164-197.

[216] Archivo de San Isidoro (en adelante, ASIL), nº 125. Veáse el epígrafe sobre el documento de donación del año 1063.

[217] Véase: ROBLES GARCÍA, Constantino, "Monasterio de San Isidoro. Fundación e historia", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa,* León, 2007, p. 29 donde aparece una fotografía con los anagramas de los monarcas. Existe un estudio profundo e interesante sobre los monogramas de los reyes en la documentación regia: RUIZ ASENCIO, José Manuel, "Notas sobre la escritura y monogramas regios en la documentación real astur-leonesa", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León…*, vol. I, pp. 265-312.

[218] SANZ SANCHO, Iluminado, "La política de Fernando I…", p. 97

[219] BANGO TORVISO, I. G. "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha…", p. 224.

Isidoro. Son tres los ejemplos conservados: el *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, el diurnal o *Libro de Horas de Fernando I y Sancha* y el *Liber canticorum et horarum* de la reina[220].

El *Comentario al Apocalipsis* que custodia la Biblioteca Nacional de Madrid fue realizado por el escriba Facundo y se data en el año 1047 (Figura 44). Es el único beato que se conoce de patrocinio regio ya que los demás estaban destinados a los monasterios donde cumplían una determinada función litúrgica. Junto a la riqueza del pergamino, acentuada por la prolija utilización del púrpura y los dorados, hay que destacar la inscripción alusiva a los reyes en el laberinto del folio 7: "*Fredenandus rex dei gra mra l(iber) y Sancia Regina mra libri".*

El *Libro de Horas*, que se conserva en la Universidad de Santiago de Compostela, fue escrito por Pedro e iluminado por Fructuoso en 1055[221]. Nos interesa resaltar aquí el exlibris del folio 6: "*FREDINANDI REGIS SUM LIBER"* y *"FREDINANDI REGIS NECNON ET SANCIA REGINA SUM LIBER"* y en el folio 285: "*Sancia ceu uoluit / quod sum Regina peregit / Era millena nouies / dena quoque terna (…)"*[222].

El *Liber canticorum et orarum de Sancha* fue realizado por Cristóbal en 1059 y se encuentra en la Universidad de Salamanca. Frente a las características de modernidad que trasmite el *Libro de Horas,* este parece seguir más apegado a la tradición hispana y, sin embargo, presenta una veintena de santos procedentes de la abadía borgoñona de

---

[220] Varios investigadores han trabajado sobre estos libros como WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", en *Actas del simposio para el studio de los codices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana,* Madrid, 1980, pp. 167-200; SARRIÁ RUEDA, Amalia, (comisaria), *Los Reyes Bibliófilos,* Madrid, 1986; SEPÚLVEDA GONZALEZ, Mª de los Ángeles, *La Iconografía del Beato de Fernando I (Aproximacion al Estudio Iconografico de los Beatos)*, Madrid, t. II, 1987, pp. 513-528; MORALEJO, Serafín, "Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I" en *Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímile do Manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 53-63; FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…*, p. 278 y ss., pero los títulos más recientes para profundizar en el estudio de estos libros miniados son las fichas de catálogo: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Libro de Horas de Fernando y Sancha" y "*Liber canticorum et orarum* de Sancha", *Maravillas de la España Medieval…*, nº 90 y 91, 232 y s.; FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Comentario al Apocalipsis de Fernando I y Sancha", en *Maravillas de la España Medieval…*, nº 89, p. 231 y WILLIAMS, John W., "Commentary on the Apocalypse by Beatus" e IDEM., "Prayer book of Ferdinad and Sancha", *Art of Medieval Spain…*, nº 143 y º144, pp. 289-291. Junto a esta lista se recomienda la lectura de los trabajos realizados en este ámbito por GALVÁN FREILE, Fernando, "La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas"; IDEM, "Manuscritos iluminados y monarquía en los siglos X y XI"; IDEM, "El "Liber canticorum et horarum" de Sancha (B.G.U.S., MS. 2668): entre la tradición prerrománica y la modernidad" e IDEM, "Iconografía del soberano en la alta edad media hispana: propaganda y legitimación" que se recogen en el libro homenaje a él dedicado: *Imágenes del poder en la Edad Media...*, t. I, pp. 127-153, 367-387, 451-467 y 499-523 respectivamente.

[221] VV.AA., *Libro de las horas de Fernando I de León. Edición facsímile do manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago da Compostela*, Santiago de Compostela, 1995.

[222] GALVÁN FREILE, Fernando, "Manuscritos iluminados…", p. 381.

Cluny. Se trata de la única obra de la que es dueña exclusivamente la reina cuya firma aparece en la "D" inicial del folio 1r. Su presencia se deja traslucir, además, en la llamada confesión *"ego misera et pecatrix Sancia"* en la que, posteriormente, se añadió también el nombre de Urraca demostrando cómo la infanta seguía los pasos de su madre[223]

En definitiva, todos estos códices, así como un manuscrito isidoriano de las *Etimologías*[224], aparecen vinculados a la soberana por lo que podría concluirse, siguiendo la propuesta de Galván Freile, que el interés de Sancha por los libros miniados, al menos teniendo en cuenta lo que se ha conservado hasta la actualidad, sería mayor que el de su esposo[225].

Es interesante destacar la inscripción conmemorativa de la iglesia de San Isidoro. Inicialmente había sido situada en la puerta de ingreso pero fue trasladada al transepto sur[226]. Finalmente, se repuso en su lugar original[227]. El matrimonio real se nombra en el segundo renglón *"excellentissimus Fredenandus rex et Sancia regina"* y la reina vuelve a aparecer en la última línea en la que se puede leer *"Sancia regina deo dicata peregit."* (Figura 45). En esta inscripción se intenta dejar patente la labor de los reyes a la hora de renovar la Iglesia de San Juan Bautista que habría sido construida por Alfonso V y que ellos reedificaron, dando muestra, así, tanto de su devoción como de su capacidad económica.

Se puede apreciar, gracias a los ejemplos precedentes, cómo las inscripciones o las firmas son el método más habitual empleado por Fernando y Sancha para "estar

---

[223] CALDWELL, Susan Havens, "Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal,* vol. 7, nº 1, primavera-verano 1986, pp. 19-25; WALKER, ROSE, "The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession", *Art Bulletin*, 82:2, junio 2000, pp. 200-225; KLINKA, Emmanuelle, "L'affirmation d'une nouvelle dynastie…".

[224] Este texto presenta, en uno de sus dos laberintos, tal y como se recoge en GALVÁN FREILE, Fernanndo, "El "Liber canticorum et horarum" de Sancha (B.G.U.S., MS. 2668): entre la tradición prerrománica y la modernidad", en *Imágenes del poder en la Edad Media…,* 2011, tomo I, pp. 453 y 454, la siguiente frase: *"Sancio et Sancia Librum"*

[225] Ibídem, p. 454.

[226] "† HANC QUAM CERNIS AVLAM SANCTI IOHANNIS BABTISTE OLIM FVIT LVTEAM QVAM NUPER EXCELLENTISSIMVS FREDENANDVS REX ET SANCIA REGINA AEDIFICAVERVNT LAPIDEAM. TVNC AB VRBE ISPALI ADDVXERUNT IBI CORPVS SANCTI ISIDORI AEPISCOPI IN DEDICATIONE TEMPLI HVIVS DIEM XIIº KALENDAS IANUARII ERA TªCªI. DEINDE IN ERA TªCIIIªVI IDVS MAI ADDVXERUNT IBI DE VRBE AVILA CORPVS SANCTI VINCENTI FRATRIS SAVINE CHRISTETISQVE. IPSIVS ANNO PREFATVS REX REVERTENDS DE OSTES AB VRBE VALENTIA HINC IBI DIE SABBATO ET OBIIT DIE IIIª FERIA VIº KALENDAS IANVARII ERA TªCIIIª. SANCIA REGINA, DEO DICATA, PEREGIT." (SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, "Al pie de la letra. Inscripciones y manuscritos de los siglos X al XVI", en *Real Colegiata…*, p. 198.)

[227] BOTO VARELA, Gerardo, "Arquitectura medieval…", p.70.

presentes" en las obras que patrocinan. Además, podemos constatar este recurso en dos de las piezas del taller ebúrneo leonés: el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y el Crucifijo de Fernando I y Sancha.

La primera, también conocida como Arca de San Vicente o de los Marfiles tenía una inscripción realizada en plata que fue leída por Ambrosio de Morales en el siglo XVI y que decía: *"Arcula Sanctorum micat haec sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Pelagii. Ceu* ***Rex Fernandus Reginaque Santia*** *fieri iussit. Era millena septena seu nonagena"*[228]. Nuevamente, los reyes se "retratan" en una solemne cartela realizada en un material suntuoso que deja constancia de su labor de mecenazgo.

En el Crucifijo de marfil conservado en el Museo Arqueológico Nacional se puede apreciar una alusión directa a quienes encargaron la pieza mediante una inscripción situada en el anverso, en la parte inferior, en la que se lee: *"*FREDINANDVS REX SANCIA REGINA*"*.

El arca de plata destinada a cobijar los restos de San Isidoro también formaba parte del ajuar donado por los reyes en 1063 con motivo de la consagración de la nueva iglesia[229]. Se realizó con la finalidad de contener las reliquias del obispo hispalense y se colocó dentro de otra de mayor tamaño y cuya cubierta de oro fue despojada por los franceses en 1808. El arca argéntea perdió, en ese momento, algunos de sus relieves que se sustituyeron por placas con motivos geométricos (Figura 46). El cuerpo de la caja se estructura a base de pilastras que flanquean tres escenas en los lados largos y una en los cortos. La iconografía de la misma se basa en distintos episodios del *Génesis*. Presenta dos figuras que han sido identificadas con Fernando I. Gómez Moreno consideraba que el rey era el personaje barbado de la cubierta flanqueado por dos hombres a cada lado que constituían su séquito[230]. Se habrían perdido además otras cinco imágenes que serían Sancha y sus damas[231]. La figura masculina dotada de barba y con la cabeza sobresaliente y situada en uno de los lados mayores del arca, también se ha asociado con Fernando I que adquiriría, de ese modo, una categoría de gran importancia al ser equiparado a los personajes divinos del Génesis de las otras escenas. Sin embargo, no

---

[228] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 47.

[229] GÓMEZ MORENO, Manuel, "El arca de las reliquias de San Isidoro", *Archivo Español de Arte y Arqueología,* III; 1932, pp. 205-212; ASTORGA REDONDO, María Jesús, *El arca de San Isidoro: historia de un relicario,* León, 1990; WALKER, Daniel, WILLIAMS, John W., "Reliquary of Saint Isidore", *Art of Medieval Spain*…, nº 110, pp. 239-244; BANGO TORVISO, Isidro, "Relicario de San Isidoro", en *Dos milenios…*, pp. 321-324; BANGO TORVISO, Isidro G. "Relicario de San Isidoro", *Maravillas de la España Medieval…,* nº 86, p. 228.

[230] GÓMEZ MORENO, M., "El arca de las reliquias…, p. 209.

[231] DARCEL, Alfred, "L'iconographie espagnole", *Annales Archéologiches,* vol. XXVI, 1869, pp. 107-118; FRANCO MATA, A., "El tesoro de San Isidoro…", p. 52.

aparece ningún letrero que permita aseverar dichas hipótesis y, como indicó Etelvina Fernández esta hipótesis no es válida ya que el personaje no porta ningún atributo regio[232].

Los ideales propagandísticos de los monarcas leoneses se aprecian incluso tras su fallecimiento y se plasman en sus lápidas funerarias. En estos textos se recogen las hazañas de los reyes, no solo en el campo político, sino también en el artístico y piadoso vinculados con la basílica de San Isidoro, eje vertebrador y justificador de toda su política. Asimismo trasmiten su intención de no caer en el olvido[233].

En la lápida de Fernando I, se podía leer:

> *"Hic est tumulatus Fernandus magnus,/ Rex totius Hispaniae, fillius Sanctii Regis / Pirineorum et Tolossae: iste transtulit / Corpora Sanctorum in Legione [m], beati Isi- / dori Archiepiscopi ab Hispali, Vicentii / Martyris ab Avila, et fecit Eccclesiam / hanc lapideam, quae olim fuerat lutea. Hic praeliando fecit sibi / Tributarios omnes sarracenos His- / paniae coepit Colimbream, Lamego, / Viseo, et alias iste vi coepit / Regna Garsiae, et Veremundi./ Obiit sexto chalendas Ianuarii / Era M.C.III"*[234].

Estaba situada en el Panteón Real pero fue destruida por las tropas francesas el 30 de diciembre de 1808.

---

[232] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Imagen, devoción y suntuosidad…" e IDEM., "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales en el ámbito astur-leonés en la undécima centuria", en ARBEITER, Achim, KOTHE, Chistianne, y MARTEN, Bettina (eds.), *Hispaniens Nordem im 11. Jahrhundert Christliche Kunst im Umbruch. El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano. Jornadas internacionales, Göttingeen, 27 bis 29, Febrero, 2004*, Petesberg, 2009, pp. 54-55 (en adelante, *Hispaniens Nordem…*).

[233] El texto de las mismas que plasmamos a continuación, aparece recogido en distintas fuentes: YEPES, Antonio, *Crónica General…*, tomo II, ed. de 1959, (1ª ed. 1609), p. 340; MANZANO, Joseph, *Op.cit.*, p. 347; RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", tomo XXXV, 1786, p. 149 y 150; QUADRADO, José M., PARCERISA, Xavier, *Op.cit.*, p. 492; PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1982, p. 385.

[234] MANZANO, Joseph, *Op.cit.* p. 347. Una de las traducciones más correctas fue realizada por ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil del rey Fernando I y su esposa Doña Sancha", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1872, vol. I, p. 190: "*Aquí está enterrado Fernando el Magno, rey de toda España, hijo de Sancho, rey de los Pirineos y de Tolosa. Este traslado a León los cuerpos de los Santos Isidoro, arzobispo, desde Sevilla; Vicente, mártir, desde Ávila, e hizo de piedra esta iglesia, que en otro tiempo fue de tierra. Este, peleando, hizo tributarios suyos a todos los sarracenos de España. Tomó à Coimbra, Lamego, Viseo y otras ciudades. Este tomó por fuerza los reinos de García y Bermudo. Murió el sesto día de las calendas de Enero. Era MCIII (año 1065)*". Gracias a la ayuda de Santiago Domínguez, creemos que sería más correcto traducir el término "lutea" por "barro" en lugar "tierra". Asimismo, la evolución del castellano hace que no deba decirse "Tomó à" sino simplemente "Tomó". Santiago Domínguez, catedrático del Departamento de Patrimonio Artístico y Documentao de la Universidad de León, considera, también, que "el sesto día de las calendas de Enero" se corresponde con el 27 de diciembre de 1064.

La de Sancha decía:

"Hic requiescit Sancia, regina totius Hispaniae magni regis Fernandi uxor, filia regis Adefonsi qui populavit Legionem post destructionem Almanzor. Obiit era MCVIIII III nonas mai"[235].

Junto a estas obras, no pueden dejarse de lado las acciones de Urraca, su hija, quien sigue los pasos de sus padres a la hora de hacer donaciones al tesoro de San Isidoro y dejar patente su labor de mecenazgo[236]. Fue la promotora del célebre cáliz que se conserva en la Real Colegiata. Está formado por dos vasos de ágata antiguos unidos mediante un nudo de oro, material que se utiliza también para los tirantes y la franja de la parte superior enriquecida con piedras preciosas y un camafeo. Bajo el nudo aparece la siguiente inscripción hecha con filigrana: (Cruz) IN NOMINE D[OM]NI URRACA FREDINA[N]DI (Figura 47)[237].

Asimismo, la infanta había donado un Cristo que se ha perdido pero que describieron Risco y Manzano y en el cual se podía leer "VRRACA FREDINANDI REGIS ET SANCIA REGINA FILIA"[238]. Los reyes vuelven, en cierta medida, a ser protagonistas. Ya se ha comentado cómo el nombre de la infanta aparece sobre el de su madre Sancha en la confesión del *Liber canticorum et orarum* trasmitiendo, así, la gran

[235] MANZANO, Joseph, *Op.cit.…*, p. 348. De nuevo, gracias a la colaboración de Santiago Domínguez, debemos matizar que la coma que Jospeh Manzano coloca tras el nombre d ela reina es incorrecta y que, en todo caso, debería ir después de "Hispaniae". ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…", p. 190 realiza su lectura en castellano: *"Aquí descansa la reina Sancha, mujer de Fernando el magno e hija del Alfonso que pobló a León después de la destrucción de Almanzor. Murió en la era milésima centésima octava en las terceras nonas de mayo (5 mayo 1071)",* aunque una traducción de la primera frase, más correcta, realizada por profesor Domínguez sería "*Aquí descansa Sancha, reina de toda Hispania, mujer de Fernando el Magno e hija de Alfonso que repobló León después de la destrucción de Almanzor".*

[236] Para conocer algunos datos biográficos sobre la infanta Urraca se recomienda la lectura de: WALKER, Rose, "Sancha, Urraca and Elvira*…",* 1998, pp. 113-138; LUIS CORRAL, Fernando, "La infanta Urraca Fernández, *prolis imperatoris Fredenandi et sóror regis"*, en MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María y DEL SER QUIJANO, Gregorio, *La Península en la Edad Media. Treinta años después. Estudios dedicados a José-Luis Martín*, Salamanca, 2006, pp. 201-217; MARTIN, George, "Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres", *e-Spania* [En línea] 10 Diciembre 2010 <URL : http://e-spania.revues.org/20134> [Consultado: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.20134, MARTÍN, Therese, "Mujeres, hermanas e hijas…", pp.147-179 y MARTÍN PRIETO, Pablo, "La infanta Urraca y el cerco de Zamora en la historiografía medieval castellana y leonesa", *Anuario de estudios Medievales,* 40.1, enero junio 2012, pp. 35-60.

[237] GARCÍA FLORES, Antonio, "El Cáliz", *Maravillas de la España Medieval…*, p. 335; SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, *"*Al pie de la letra*…",* p. 198; WILLIAMS, John W., "Chalice of Urraca", *Art of Medieval Spain…,* nº 188, p. 254.

[238] MANZANO, Joseph, *Op.cit,* p. 385; RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", p. 357.

importancia que tenía esta pieza para ambas[239]. Urraca habría promovido la representación de sus progenitores en el Panteón, arrodillados bajo el Crucificado[240].

Los ejemplos citados en los párrafos precedentes se caracterizarían por dejar constancia material de la acción piadosa de los soberanos. Creemos, por lo tanto, que no sería descabellado plantear que también en la Arqueta de las Bienaventuranzas, equiparable por su valor a las otras piezas señeras del centro productor de marfiles de León, Fernando I y Sancha, estarían presentes[241].

A tenor de la breve panorámica expuesta se puede apreciar cómo la labor de mecenazgo es compartida por el matrimonio regio. Debe destacarse, de hecho, la importancia de Sancha y, en general, de todas las mujeres de la familia real leonesa en el ámbito de la promoción artística y, más concretamente, en el entorno de la basílica isidoriana en León[242].

La propaganda y los intentos de legitimación se lograban mediante el patrocinio de obras y gracias a hechos de relevancia o trascendencia para el reino. Quizá, la acción más llamativa en este sentido, fuese el ceremonial organizado en torno al fallecimiento de Fernando I. El rey intentó emular al santo patrón de la ciudad: San Isidoro, muerto en Sevilla en Abril del año 636.

1.4. Los últimos días de Fernando I

La noción de la muerte en la Edad Media estaba influida por connotaciones de índole religioso cristiano. En realidad, se tenía la concepción del Más Allá donde el fiel podría vivir la eternidad si sus pecados habían sido perdonados. Para poder alcanzar tal objetivo, era necesario cumplir con una serie de premisas como la oración, la asistencia a misa, las donaciones, las piezas artísticas destinadas al ajuar litúrgico o las limosnas entre otras cosas. La preparación para la muerte era un requisito previo e indispensable; redactar testamento era un hecho fundamental así como hacer penitencia y recibir la

---

[239] GALVÁN FREILE, Fernando, "El "Liber canticorum et horarum"…, tomo I, p. 454.

[240] VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Panteón de Reyes: pinturas románicas de San Isidoro de León*, León, 1995, p. 44; WALKER, R., *The Wall Paintings…*; VALDÉS FERNANDEZ, Manuel, "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España medieval…*, p. 79 y nota a pie de página nº 62; CORTÉS ARRESE, Miguel, "Pinceladas bizantinas pintura románica en el Panteón Real", en *Real Colegiata de San Isidoro de León…,* capitulo V, pp. 151 y s.; WALKER, R., *The Wall Paintings…*

[241] ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Redescubriendo los marfiles leoneses", *50lux*, 2012, [En línea] <http://www.50lux.es/numero01.pdf ISSN. 2174-684> [25 de mayo de 2012] e IDEM., "La Arqueta de las Bienaventuranzas. Nueva hipótesis reconstructiva", *Imago Temporis* (en prensa).

[242] CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico…*, p. 18, VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Reinas e infantas de León…", p.123-135; WALKER, Rose, "Sancha, Urraca and Elvira…"; PRADO VILAR, Francisco, "*Lacrimae rerum*...", BOTO VARELA, Gerardo, "Las dueñas de la memoria..., pp. 75- 82.

extremaunción. La vida no tenía valor en sí misma, sino como medio de acceso al cielo; se tenía más miedo al Infierno que al propio fallecimiento[243].

En época medieval, la muerte súbita era temida no por el hecho en sí, sino porque impedía lograr la ansiada vida en el Paraíso, además, se asociaba a los pecadores o impíos como si de un castigo se tratase. Es importante señalar que se hacía una distinción muy clara entre alma y cuerpo, dos realidades diferentes, una perecedera y otra inmortal: "*No teman a los que matan el cuerpo pero no pueden matar el alma. Teman más bien al que puede destruir alma y cuerpo en el infierno*"[244].

Si el hombre estaba angustiado por estas inquietudes, una mayor preocupación se daba en el caso de los monarcas[245]. Estos gozaban en vida de un estatus elevado ya que eran representantes de Dios en la Tierra y contaban con una doble naturaleza, la corporal y la espiritual[246]. Es decir, cuando fallecía un rey en realidad había muerto físicamente pero, gracias a sus logros y su categoría social, debía permanecer en la memoria de los súbditos. Su espíritu y sus obras seguían vivas y, por ello, una de las obsesiones de los monarcas era el patrocinio de piezas y construcciones artísticas de

---

[243] Sobre la muerte en la Edad Media véase: ORLANDIS, José, "Sobre la elección de sepultura en la España Medieval", *Anuario de la Historia del derecho español,* Madrid, tomo X, 1950, pp. 5-50; BOASE, Thomas Sherrer Ross, *Death in the Middle Ages. Mortality, judgment and remembrance,* Londres, 1972; ARRANZ GUZMÁN, Ana, "La reflexión sobre la muerte en el Medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?", *España Medieval,* Madrid, 1986, tomo V, pp. 109-124; LAUWERS, Michel, "La mort et le corps des saints. La scène de la mort dans les *Vitae* du haut Moyen Age", *Le Moyen Age, Revue d'histoire et de Philologie,* nº 1, tomo XCIV, 1988, pp. 21-50; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media. Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986,* Santiago de Compostela, 1988; MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *Iglesia y vida religiosa en la Edad Media,* Madrid, 1991 e IDEM., "Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica", *Edad Media. Revista de Historia,* nº 6, 2003-2004, pp. 11-31; BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation,* Londres, 1996; MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media,* Toledo, 1996; GUIANCE, Ariel, Los discursos sobre la *muerte en la Castilla medieval*. (Siglos VII-XV), Valladolid, 1998; BACCI, Michele, *"Pro remedio animae" Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV),* Pisa, 2000 e IDEM, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo,* Bari, 2003; HOUTS, Elisabeth van (dir.), *Medieval Memories. Men, Women and the Past, 700-1300,* 2001; AURELL, Jaume, PAVÓN, Julia (ed.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval,* Pamplona, 2002 pp. 9-26; NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, "De la cuna a la sepultura: el discurso de la vida en la época románica", en VV.AA., *Los protagonistas…,* pp. 11-60; DONADIEU-RIGAUT, Dominique, "Images, mémoire et longue durée. Les gestes de transmission au Moyen Âge", en CARERI, Giovanni, LISSARRAGUE, Jean-Claude Schmitt y SEVERI, Carlo, (dirs.), *Traditions et temporalités des images,* París, 2009, pp. 33-45; HAINDL UGARTE, Ana Luisa, "La Muerte en la Edad Media", *Revista electrónica del Orbis Terrarum,* 2009, pp. 106- 206.

[244] *Mateo*, 10, 28.

[245] HENRIET, Patrick, "La religiosité des laïques…", pp. 235-267.

[246] ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le roi est mort. Etudes sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle,* Ginebra, 1975; KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval,* Madrid, 1985; MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "La muerte del rey: La historiografía hispánica (1200-1348) y la muerte entre las élites", *España medieval,* nº 11, 1988, pp. 167-184; NUÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "*Religio regis* y culto al poder", en *Propaganda e poder…*, pp. 95-113.

carácter duradero, la conquista de territorios relevantes para su pueblo o la realización de todo tipo de obras devotas de cara a la comunidad civil y religiosa.

La manera más relevante de conseguir salvaguardar el recuerdo del soberano, logrando además la glorificación y exaltación de sus actuaciones políticas ya fueran lícitas o no, es la narración de una muerte prolija en detalles y en la que el cronista no escatimase en expresiones laudatorias[247]. Gracias a los cuidadosos preparativos surgidos en torno al deceso de un rey, este se distingue del resto de los cristianos y recibe de ellos el cariño y el llanto, así como las bendiciones de la Iglesia para alcanzar la vida eterna.

En la historiografía de la Edad Media hispana existen varios testimonios del modelo ejemplar de preparación para la muerte que permiten alabar y justificar aquellos aspectos, un tanto dudosos, de las trayectorias de los reyes. Uno de los casos más señeros es el de Fernando I.

Las horas finales de la vida del monarca leonés, cumplen con un ritual muy preparado[248]. Coincide con el calendario eclesiástico de la Navidad y fue recogido, de manera muy detallada, en la *Historia Silense* cuyo escritor crea un diario de los últimos días del soberano[249]. Parece ser que el monarca había llevado a cabo la célebre donación del año 1063 con una doble intención: honrar el cuerpo de San Isidoro que había sido traslado desde el Sur y abrir el camino a los preparativos para su propio entierro, en el que intentó mimetizarse con la figura del obispo sevillano al imitar cada uno de los pasos del sepelio del sabio visigodo[250].

El autor de la Silense, quien escribe en el siglo XII bajo el reinado de Alfonso VII y probablemente en la propia basílica de San Isidoro, divide la ceremonia en cuatro

---

[247] MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "La muerte del rey…", p. 169. Un ejemplo podrían ser los funerales de los reyes carolingios que parecen seguir pautas preestablecidas tal y como recoge: DIERKENS, Alain, "Les funérailles royales carolingiennes", en DIERKENS, Alain y MARX, Jacques (ed.), *La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène,* Bruselas, 2003, pp. 45-58.

[248] La muerte de Fernando I fue descrita ya en la *HS*, p. 207-209, nº 105 y 106 y en LUCAS DE TUY, *Crónica de España...*, p. 361 y *Milagros…,* pp. 18-20. En época reciente, fue analizada pormenorizadamente por BISHKO, Charles, "The liturgical context of Fernando I´s last days according to the so-called *Historia Silense*", *Hispania Sacra*, vol. XVII, nº 33-34, 1964, pp. 47-59. Otros autores que han abordado su estudio son, entre otros: WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…", p. 170 y ss.; SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *Op.cit.*, p. 234; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Fernando I (1035-1065)…,* p. 209 y ss.; WALKER, ROSE, *The Wall Paintings…*,p. 200; WALKER, Rose, "Images of royal and aristocratic burial in northern Spain, c. 950-c. 1250", en HOUTS, Elisabeth van (dir.), *Op.cit.*, pp. 150-172; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "El Panteón Real de la Colegiata…", p. 75 y 76; ISLA FREZ, Amancio, *Memoria, culto y monarquía…,* p. 41 y ss.; PRADA MARCOS, María Encina y VIDAL ENCINAS, Julio M., *Op.cit.* pp. 235-314.

[249] *HS*, nº 105 y 106.

[250] FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro…, p. 62.

días[251]. Charles Bishko considera que fueron seis y aporta para ello una serie de pruebas documentales que parecen ser irrefutables[252].

En diciembre de 1065, el rey Fernando se encontraba en la región de Valencia al mando de las campañas contra los musulmanes. Sin embargo, sabiendo que la muerte le rondaba, se puso en camino hacia León donde llega el 24 de diciembre. Acude, entonces, a la iglesia de San Isidoro para rezar arrodillado en memoria del patrón. Esa noche, participa en el rezo de los maitines con los clérigos y, el día de Navidad, pide cantar la misa. Tras recibir el sacramento es llevado a la cama. El día 26 acude a cuatro actos litúrgicos. Primero, se reúnen una gran cantidad de obispos, abades y eclesiásticos y es llevado al medio de la basílica ataviado con todos los *regalía* como le correspondía a un rey, en lo que parecía ser una ceremonia de coronamiento[253]. Posteriormente, y ante el altar de San Juan Bautista y los cuerpos de San Isidoro y San Vicente, el monarca entrega su reino y encomienda su alma a Dios mientras se va deshaciendo de todos los atributos que le caracterizan como soberano. Se inclina e implora perdón por sus pecados. Se trataría ahora de una *decoronatio;* renuncia a su oficio imperial. Por último, los obispos le administran el rito de la penitencia con el *cilicium* y las cenizas.

Es una dramática escena que muestra paralelos, como ya se ha apuntado, con la muerte de San Isidoro quien, cuatro días antes de su fallecimiento, es llevado a la catedral de San Vicente para hacer pública penitencia. De este modo, Fernando I se equipara al santo venerado en la ciudad desde hacía dos años y que había sido trasladado desde Sevilla gracias al buen hacer militar del rey leonés.

Para el escritor de la *Historia Silense*, Fernando sobrevive en estado de penitencia y muere el día 27, festividad de San Juan Evangelista. No obstante, Charles Bishko considera que pasó dos días completos de penitencia (*duobus diebus)* y que su fallecimiento se habría producido el 29 de diciembre coincidiendo con la celebración de la Asunción de San Juan Evangelista. Las fuentes recogen pocos los datos en relación al ceremonial de su sepultura[254]. Se sabe que debe de colocarse una cruz bendecida en la

---

[251] Sobre el autor de la Silense: GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la Historia Silense…,* p. XXII y ss.

[252] BISHKO, Charles, "The liturgical context…", pp. 47-59

[253] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Regalia: les instruments du sacre des rois de France, les "Honneurs de Charlemagne"*, Paris, 1987; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El *imago regis*…", p. 59 y ss. e IDEM, "*Regalia*, símbolos episcopales y el ajuar litúrgico en el *Liber Testamentorum* de la Catedral de Oviedo", en *Imágenes del poder en la Edad Media…,* tomo II, pp. 163 a 181; GALVÁN FREILE, Fernando, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de León,* León, 1997.

[254] Tan prolijas son en ocasiones las crónicas que hay detalles sorprendentes. Frente a la ausencia de datos sobre el sepelio se aportan referencias como la irrupción de Urraca en la estancia de Fernando moribundo para recordarle sus deberes como padre y como rey (KLINKA, Emmanuelle, "Sancha, infanta y reina de León…").

cabecera y que, quizá, se correspondería con el Crucifijo de la donación de 1063. El cuerpo del rey sería lavado y vestido con los ropajes acordes a su posición y categoría social. Ya en el féretro, debía ser trasladado a la iglesia al son del repicar de las campanas y los cánticos solemnes de los asistentes. Fue sepultado en la Iglesia de San Isidoro en un arca de piedra con la inscripción que narra las principales gestas del fallecido.

1.5. Conclusión

La importancia que adquiere la propaganda bajo el mecenazgo de obras de los monarcas leoneses lleva incluso a la organización de un sepelio que tiene mucho de manifestación artística. Además, Fernando y Sancha cumplen una importante labor en relación con la introducción de las corrientes europeas en el reino. La participación del matrimonio se configura como un rasgo característico del arte. Fernando Galván decía que *"Se podría, incluso, decir que se trata de un hecho diferenciador del románico leonés, aunque no exclusivo"*[255].

Junto al tema de las obras de arte en relación con Fernando y Sancha es necesario destacar otros dos aspectos fundamentales como son la traslación de los restos de San Isidoro de Sevilla a León y el documento de donación del año 1063.

2. LA TRASLACIÓN DE LAS RELIQUIAS DE SAN ISIDORO

> *"Como si no bastaran las reliquias de los Santos propios de estos reinos, los monarcas honraban su Iglesia trayendo otras de distintas comarcas, aprovechando para ello los pactos que celebraban con los árabes, y las ventajas que obtenían peleando con sus enemigos."*
>
> Juan Eloy Díaz Jimenez[256].

El traslado del cuerpo de un santo desde una sede eclesiástica a otra totalmente distinta era un hecho relevante en la Edad Media. Podría decirse, incluso, que era un ritual en el que la labor de sus protagonistas y los pasos que debían dar estaban marcados por un modelo que se repite por toda Europa[257].

El protagonista, aparte de las reliquias trasladadas, casi siempre era un monje o un eclesiástico que realizaba una peregrinación. En su destino, o bien en alguna de las

[255] GALVÁN FREILE, Fernando, "Arte y monarquía en León…", p. 63

[256] DÍAZ-JIMENEZ y MOLLEDA, Juan Eloy, *Reliquias…*, p. 8

[257] En realidad, más que un rito establecido en torno a estos hechos, se crea una manera específica de relatarlos. Para ello, se emplean una serie de tópicos y adornos que pueden dar pie a pensar que se trata de invenciones. No obstante, el robo pudo haber tenido lugar aunque el escritor lo plasme atendiendo a ciertas normas del género hagiográfico de las traslaciones.

paradas de su camino, se topaba con un asentamiento donde se custodiaba el cuerpo de algún santo. Entonces, conocía las virtudes y milagros del mismo y surgía "instantáneamente" la intención de conseguir el preciado tesoro para su iglesia. Realmente, hay que señalar que, por regla general, el objetivo del viaje estaba claro desde el principio. Los relatos hagiográficos que narraban las traslaciones empleaban este tipo de recursos para intentar justificar el comportamiento de los monjes. El hurto y la posterior huida se realizaban de noche. Si el ladrón lograba llegar sano y salvo a su lugar de procedencia se consideraba un héroe favorecido por el santo, que al no haber impedido su movilidad, demostraba que estaba de acuerdo con el hecho. Si no culminaba su labor, se achacaba a la intervención milagrosa de las reliquias. En ningún caso se consideraba un pecado y de hecho se crea la tradición de los llamados *furta sacra*[258]. Parece que bastaría con ser un hombre bueno (perteneciente a una comunidad eclesiástica) para que las acciones llevadas a cabo fuesen correctas.

Este tipo de maniobras se producían en determinados momentos promovidos por las especiales circunstancias de un lugar o un personaje concreto. En el caso que nos ocupa, se trata del siglo XI en la ciudad de León y bajo mandato de los reyes Fernando I y Sancha, en una España dividida en dos ámbitos: cristiano y musulmán. La traslación de San Isidoro no fue un robo, sino el resultado de una negociación; un evento público que se recogió en varios textos debido a su solemnidad y majestuosidad[259].

---

[258] Para una aproximación muy completa al tema de las traslaciones, robos, invenciones y comercialización de las reliquias consúltese GEARY, Patrick J., *Furta Sacra, Thefts of relics in the central Middle Ages*, New Jersey, 1990, *passim.*

[259] Las actas de la traslación de San Isidoro se conservan en un escrito de letra mozárabe datado a finales del siglo XI y que se encuentra en los últimos folios de un códice del *Liber Scintillarum* custodiado en la Biblioteca Nacional (Ms. Nº 112). Hay otro ejemplar en la Catedral de Toledo que utilizaron los Bolandos en una publicación que recoge FLÓREZ, Enrique, "Actas de la traslación de S. Isidoro", *España Sagrada, de la provincia antigua de la Bética en común, y de la Santa Iglesia de Sevilla en particular*, Madrid, 1860, tomo IX, (3ªed.), pp. 406 y ss. y, tal y como dice GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la Historia Silense…*, p. XV, habría existido un tercero en Sahagún que se habría consumido con el fuego de 1590. Un análisis profundo del texto se puede consultar en: "Historia translationis Sancti Isidori", *Chronica hispana saeculi XIII (Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis, 73)*, ESTÉVEZ SOLA, Juan A., (ed.), Turnhout, 1997, pp. 143-179. La traslación fue narrada en la *HS*, p. 45, 198 y ss., y WEST, Geoffrey, "La "traslación del cuerpo de San Isidoro" como fuente de la *Historia* llamada *Silense*", *Hispania Sacra*, 27, 1974, pp. 365-371, indica cómo el autor debía conocer alguno de los manuscritos de la traslación. También el tudense recoge en sus Milagros esta historia. En el Archivo de San Isidoro de León (ASIL) se pueden consultar algunos códices (LXI y LXII) que recogen dichos milagros y que dieron pie para la elaboración del facsímil del año 1992 (LUCAS DE TUY, *Milagros…*). En el mismo Archivo, hay otra versión de la traslación del siglo XVIII en la Serie H, caja 62, nº 3. En dicha centuria, se publica la obra de Joseph Manzano quien detalla este episodio en: MANZANO Joseph, *Op.cit.*, especialmente los capítulos 12, 13, 14, 15 del Libro I, 37, 38, 39 y 40 del Libro II, 4, 5 y 30 del Libro III. Vuelve a aparecer en el tomo XXXV de la *España Sagrada* dedicado a León: RISCO, Manuel, "Traslación del cuerpo de San Isidoro desde Sevilla a León", pp. 86 y ss. Otros autores que relatan el traslado son: PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León, (reliquias, relicarios y joyas artísticas)*, León, 1925, pp. 269-275 y VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio; *Fernando I (1035-1065)…*, pp. 173-209; IDEM., "La llegada de San Isidoro a León", *Archivos leoneses*, año XVII, nº 33, enero-junio, 1963, pp. 65-111 e IDEM., "Cuestiones

Todo comienza con las campañas del monarca leonés en el verano del 1063 por la Bética y la Lusitania. El rey taifa de Sevilla al-Mutalid, para evitar la acción devastadora de las tropas fernandinas, suplica la paz y ofrece vasallaje así como multitud de regalos. Entre ellos se acordó la entrega de las reliquias de las santas Justa y Rufina que se encontraban enterradas en la ciudad andaluza[260].

Los obispos elegidos para tan importante misión son Alvito de León y Ordoño de Astorga, acompañados por varios condes y una escolta militar. Asimismo, hay que asociar a los trámites con los que se logró el cuerpo de San Isidoro, el nombre de Sisnando, gobernador de Coimbra, que era mediador y consejero de los dos reyes.

La *Historia Silense* narra el inicio del viaje desde León para buscar las reliquias de las santas sevillanas[261]. Los relatos trasmiten la idea de que la embajada estuvo a punto de regresar sin encontrar los cuerpos de las santas ya que el rey taifa no quiso ayudar a su localización. Alvito propuso, entonces, un ayuno de tres días que finalizó con una aparición nocturna de San Isidoro al prelado[262]. Reveló, así, la ubicación de su cuerpo que debía ser llevado a León en lugar de los de las Santas Justa y Rufina y el anuncio de la muerte del obispo legionense como símbolo de verdad del sueño frente a los demás componentes de la comitiva.

La figura del Doctor de las Españas era conocida en Sevilla y parece que al-Mutalid se entristeció mucho con su pérdida. Se despidió de los restos recitando versos y cubriendo con ricos brocados el féretro. La dramática escena era, en realidad, una de las estudiadas farsas del rey taifa que, según los estudiosos, era capaz de fingir astutamente para impresionar y engañar a los demás. Pretendía exagerar el sacrificio que suponía para su comunidad despojarse del cuerpo santo quizá para lograr una disminución de las cargas que debía pagar a Fernando I.

Las fuentes no describen la ruta pero, seguramente emplearon, desde Mérida, la calzada romana, la vía de la Plata hasta Astorga. Fueron realizando paradas en el

---

histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San Isidoro", en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Isidoriana, colección de estudios sobre Isidoro de Sevilla, publicados con ocasión del XIV Centenario de su nacimiento***,** León, 1961, pp. 285-297.

[260] CASTILLO MALDONADO, Pedro, "El culto a las mártires Justa y Rufina y el Tesoro de Torredonjimeno. *OFFERET SCE. IVSTE ET RVFINE*", en CASANOVAS, Ángels y ROVIRA I PORT, Jordi, (eds), *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia. Catálogo de Exposición, Noviembre 2003-Febrero 2005,* Barcelona, 2003, pp. 55-68; DELEHAYE, Hyppolite, *Les origines du culte du martyrs*, Bruselas, 1912, p. 420; GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit.*, p. 231 y ss.

[261] *HS*, p. 45, 198 y ss.

[262] Una visión general sobre la hagiografía hispana se plantea en: HENRIET, Patrick, "La santidad en la historia de la Hispania medieval…", y PÉREZ-EMBID WAMBA, Javier, *Hagiología y sociedad en la España Medieval. Castilla y León (siglos XI-XIII),* Huelva, 2002.

camino en las que se produjeron algunos milagros como, por ejemplo, en Salamanca o Zamora, como atestiguan algunos documentos. Antonio Viñayo señaló que el recorrido permitiría fijar el mapa de las conquistas sur-occidentales de Fernando I[263].

La comitiva llegó a León a mediados de diciembre con los cuerpos de San Isidoro y del obispo Alvito. Fernando I y sus hijos varones salieron a recibir los restos santos mientras que Sancha y sus hijas esperaban, en el entorno isidoriano, junto a una multitud anhelante, la procesión que se acercaba. El cuerpo de San Isidoro fue colocado en la Iglesia de San Juan, destinada a cementerio real. Las veneradas reliquias se depositaron en dos ricas arcas que, en el siglo XVI, fueron descritas por Ambrosio de Morales[264]. La exterior sufrió mucho con los avatares de la Revolución Francesa. La interior se puede contemplar, todavía hoy, en el museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León.

Los restos de Alvito, con honores de santo, iban a reposar en su propia sede episcopal, la catedral de Santa María. La decisión de la ubicación de cada uno de los cuerpos se tomó, según los relatos, gracias a un milagro. Los ataúdes se colocaron sobre dos caballos que se espolearon y se detuvieron cada uno ante la iglesia que le correspondía al fallecido que portaban[265].

La consagración del antiguo templo de San Juan Bautista tuvo lugar el día 21 de diciembre del año 1063. Un día después, el 22, se produjo la fiesta de la traslación y las cortes. Estas celebraciones se documentan gracias a pergaminos y lápidas. En la de Fernando I, que estuvo situada en el Panteón pero se perdió tras la Revolución Francesa, podía leerse: *"Iste trastulit corpora / Sanctorum in Legione: beati Isidori Ar / chiepiscopi ab Hispali…"*[266].

Aunque el dolor por la pérdida de Alvito estaba presente y las fuentes son parcas en detalles, es de suponer el grado de esplendor y magnificencia de la ceremonia promovida por Fernando I, tanto en el recibimiento de la embajada, como en la procesión por las calles leonesas y en el banquete celebrado posteriormente. Durante la semana de fiesta, Fernando y Sancha, agradecidos con quienes habían traído el cuerpo del santo desde el Sur, los recompensaron mediante distintas concesiones recogidas en el documento de donación del que hablaremos posteriormente.

---

[263] VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Cuestiones histórico-críticas…". p. 294.

[264] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 46.

[265] LUCAS DE TUY, *Milagros…,* p. 12.

[266] ASIL, 125.

La figura de San Isidoro va a recibir una gran veneración en el reino. Se honra su faceta de santo más que la de sabio y pasa a ser el patrono y el caudillo de los ejércitos junto a Santiago. Permite la exaltación de los valores visigodos por haber pertenecido a dicha época[267]. Con su traslación, Fernando I afirma su condición espiritual y culturalmente isidoriana que se había mostrado en el Concilio de Coyanza de 1050[268]. De este modo, se podría justificar la hipótesis, defendida por algunos investigadores, de que la intención de llevar a San Isidoro hasta León estaba en la mente del monarca desde un principio[269]. Otra idea en relación con esta supuesta primera intención es que las santas Justa y Rufina *"tal vez fueran objeto de devoción especial en la familia de Isidoro*"[270]. Por ello, la elección de Fernando no habría sido fortuita, sino que se habrían adornado los hechos y el relato incluyendo la parte de la búsqueda de los restos de las mártires para hacer todavía más llamativa y prodigiosa la consecución de las reliquias del obispo hispalense.

Poco más de un año después, los monarcas leoneses trajeron a San Isidoro de León los restos de San Vicente de Ávila que se encontraban en San Pedro de Arlanza y que desaparecieron con la Invasión Francesa[271]. Ambas traslaciones permiten ejemplificar el fenómeno de valoración de las reliquias durante los siglos del Medievo y más concretamente bajo el patrocinio regio de Fernando I y su esposa Sancha. Además, mediante los vestigios del obispo hispalense, lograban legitimar su poder al establecer una unión directa con la antigua monarquía visigoda de Toledo[272].

2.1. Importancia de San Isidoro y del ritual de su muerte

Son pocos los datos biográficos conocidos de la vida de Isidoro de Sevilla. Alcanzó una grandísima fama no solo por sus milagros, sino también por la redacción de una de las obras de carácter enciclopédico más importantes de todo el mundo medieval, las *Etimologías*[273].

---

[267] ESTEPA DÍEZ, Carlos, "La ciudad de León en la Alta Edad Media", en *Real Colegiata de San Isidoro de León…*, p. 25.

[268] GARCÍA GALLO, Antonio, "El Concilio de Coyanza…", *passim.*

[269] FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro de San Isidoro…", pp. 41-42 y VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Cuestiones histórico-críticas…", p. 289.

[270] GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit.*, p. 234.

[271] *HS*, p. 208 y nota a pie de página 265; LUCAS DE TUY, *Milagros…,* capítulo X, 1992, p. 17 y nota 11, p. 143; AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 48; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 148; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "La llegada de San Isidoro a León"…, p. 78; FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa"…, p. 43, nota 30.

[272] ESTEPA DÍEZ, Carlos "La ciudad de León…", p. 25.

[273] Hay multitud de ediciones sobre las Etimologías pero destacamos la más reciente y completa, de la Biblioteca de Autores Cristianos: SAN ISIDORO, *Etimologías,* OROZ RETA, José y MARCOS

Procedía de una familia hispano-romana y, una vez que murió su hermano Leandro, arzobispo de Sevilla, lo relevó en el cargo y ocupó esta posición desde el año 599 hasta su muerte en el 636. Sus otros hermanos, Fulgencio y Florentina también fueron santos[274].

Fue un hombre cultivado y preocupado por el saber de su tiempo; participó en el Concilio de Toledo del año 633. Posteriormente, en 1722, fue declarado por el Papa Inocencio XIII "Doctor de la Iglesia"[275]. Su importancia fue tal, especialmente en el reino leonés, que un cronista, ya del siglo XIII, llegó a relacionarlo con el Apóstol Santiago[276]. Sus milagros fueron recogidos por el canónigo Lucas de Tuy[277]. Sin embargo, por la relación que tiene con nuestra investigación, nos interesa, además de la traslación previamente estudiada, analizar lo pasos preparatorios para su óbito ya que se va a convertir en un modelo paradigmático de "muerte santa" [278]. Fernando I lo tuvo muy en cuenta a la hora de elaborar su ritual mortuorio.

El fallecimiento de Isidoro fue recogido en varios textos desde el siglo VII y hasta el siglo XV. No obstante, el primero, cuya influencia se aprecia en todos los demás, fue la *Epístola de Transitu Isidori* escrita por Redemptus[279]. Antes del año 1063, las

---

CASQUERO, Manuel-A. (eds.), Madrid, 2004. Otra de sus obras relevantes fue el compendio de Historia que ha sido analizado y publicado por Brepols: *Isidori Hispalensis Chronica (Corpus Christianorum.* Series Latina, 112), MARTIN IGLESIAS, Carlos (ed.), Turnhout, 2003. Su Vida fue recogida en la MIGNE, Jacques-Paul, *Patrología Latina,* París, 1884 (*PL* a partir de ahora), 1214 y un análisis de la misma se realiza en: FONTAINE, Jacques, "À propos de la *Vita sancti Isidori* (*PL* 1214) ou: comment on récrit l'histoire", *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales,* nº 24, 2001, pp. 235-248.

[274] HERRAIZ, Antonio, *Los Quatro misticos ríos del Paraíso de la Iglesia. Quatro hermanos santos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Católica…,* Valencia, 1767.

[275]ALIJA RAMOS, Marcos, "Un poco de crítica sobre las antiguas biografías isidorianas", *Revista eclesiástica,* X, 1936, pp. 587-610; FLÓREZ, Enrique, "De la Iglesia de Tuy desde su origen hasta el siglo decimo sexto", *España Sagrada,* tomo XXII, Madrid, 1798, p. 130 y ss.; GAIFFIER, Badouin de, "Le culte de Saint Isidore. Esquisse d'un travail", *Isidoriana. Estudios sobre San Isidoro en el XIV centenario de su nacimiento,* León, 1961, pp. 271-283; PÉREZ DE URBEL, Justo, *San Isidoro de Sevilla: Su vida, su obra y su tiempo*, León, 1995.

[276] GIL, Juan, "La hagiografía leonesa y gallega", en JOVER ZAMORA, José María (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal…*, parte primera, cap. III, p. 58.

[277] LUCAS DE TUY, *Milagros…*

[278] Véase: GUIANCE, Ariel, "Domivit Beatus Isidorus: variaciones hagiográficas en torno a la muerte de Isidoro de Sevilla", *Edad Media. Revista de Historia,* nº 6, 2003-2004, pp. 33-59 y HENRIET, Patrick, "Un exemple de religiostié politique: Saint Isidore et les rois de León…".

[279] Véase: REDEMPTUS, *Epistola de transitu Isidori,* BHL 2282, MIGNE, Jacques-Paul, *PL,* t. 81, c. 30-32 y RUIZ GARCÍA, Elisa, *Catálogo de la Sección de Códices de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1997, p.131: Manuscrito cód.13, ff.285ra-286ra de la BAH de Madrid, copiado en el monasterio de San Millán a fines del siglo X; p. 103: Manuscrito cód. 10, ff.42vb-43rb de la BAH de Madrid copiado también en San Millán en el siglo XII y p. 95: cód. 9, ff. 279ra-279vb, también en la BAH de Madrid se conserva en un leccionario del monasterio benedictino de Sahagún que perteneció a San Millán. Para un

referencias a este hecho son muy parcas y quienes citan a San Isidoro, como Braulio de Zaragoza o Ildefonso de Toledo, se centran más en su doctrina y obra que en su santidad[280].

Gracias a la llegada de las reliquias de San Isidoro a León, van surgiendo, a partir de la segunda mitad del siglo XI, varios escritos que ensalzan la gloria del nuevo patrón. Este se convierte en el símbolo de la unidad hispana lograda con los reinos cristianos[281]. Algunas de las Crónicas en las que tiene cabida la *Traslatio Isidori* como la *Historia Silense* o la *Crónica Najerense,* presentan algunos datos sobre la muerte del santo[282]. Una biografía, anónima y del siglo XII, la *Vita Isidori*, también trata este asunto y Lucas de Tuy con *De miraculis Sancti Isidori Liber* retoma los últimos días isidorianos.

El *Obitus beati Isidori a Redempto clerico recensitus* o *Epístola de transtitu sancti Isidori* presenta forma de carta, cuyo destinatario se ha identificado con Braulio de Zaragoza, un dato no aceptado por una parte de los investigadores. Respecto al autor, Redemptius, se plantean dos opciones. La primera es que tomase nota de lo que ocurre en el momento y, por ello, su escritura se caracteriza por la sobriedad o la parquedad. La segunda es que inventa y crea posteriormente un modelo de *Confessio in extremis.* Ya desde el comienzo, se produce una declaración de intenciones en la que se plantea que se va a tratar la penitencia, la confesión y la muerte de San Isidoro y lo hace siempre desde una perspectiva laudatoria.

El deceso no fue algo repentino, sino que, seis meses antes, San Isidoro presintió su final y se dedicó a las limosnas, una de las características de todo hombre santo. En la Edad Media, el pavor a la muerte súbita era algo muy extendido porque no permitía pedir perdón por los pecados y lograr la salvación eterna. El hecho de saber que la muerte se aproximaba *"era un signo benéfico o de esperanza escatológica"* ya que permitía la preparación[283]. Una de las características de los textos hagiográficos es que,

---

análisis actualizado sobre esta fuente consúltese: CASTILLO MALDONADO, Pedro, "La muerte de Isidoro de Sevilla: Apuntes de crítica historio-hagiográfica", *Habis,* 2001, nº 32, pp. 577-596.

[280] Para Braulio véase: RIESCO TERRERO, Luis, *Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*, Sevilla, 1975 y MARTÍN, José Carlos, *La renotatio librorum domini Isidori de Braulio de Zaragoza (†651). Introducción, edición crítica y traducción*, Logroño, 2002. Para San Ildefonso: ILDEFONSO DE TOLEDO, *De viris illustribus,* en CORDOÑER MERINO, Carmen (ed.), *El "de viris illustribus"* de Ildefonso de Toledo: estudio y edición crítica, Salamanca, 1972.

[281] GAIFFIER, Badouin de, "Le culte de Saint Isidore…", pp. 271-283.

[282] *HS,* p. 200-205 y 207-209, y *Crónica Najerense,* UBIETO ARTETA, Antonio, (ed), Nájera, 1966, p. 109 (esta será la versión que utilicemos en este trabajo y que, en adelante, citaremos como *CN*). Una versión más actualizada del la najerense dentro de la Colección "Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis", *Chronica Hispana Saecvli XII. Pars II: Chronica Naierensis,* ESTÉVEZ SOLA, Juan A. (ed.) Turnhot, 1995. Años más tarde, el mismo autor realizó una traducción de la obra: ESTÉVEZ SOLA, Juan A. (trad.), *Crónica Najerense,* Madrid, 2003.

[283] CASTILLO MALDONADO, Pedro, "La muerte de Isidoro de Sevilla…", p. 586.

prácticamente, no se hace demasiada alusión a los padecimientos corporales y sí a los espirituales[284]. De hecho, al no haber tormentos se entiende que la categoría del personaje es la de santo o perdonado.

Tras la proliferación de las limosnas por parte del obispo hispalense, se produjo la penitencia pública, ante los obispos y ante el pueblo que se lamentaba transmitiendo la *pietas* del momento. Después de alejarse de las mujeres, recibió expiación con el cilicio y las cenizas que le entregaron otros compañeros obispos. Cuando se acercó la hora de la muerte, se encontraba situado en un emplazamiento privilegiado: el coro. Este espacio estaba destinado a los clérigos y era el lugar de unión entre el Cielo y la Tierra dentro de la Iglesia. Se llevó a cabo, entonces, la eucaristía y las oraciones (entre ellas una invocación personal del santo hacia el Señor) que seguían los patrones marcados por el *Liber Ordinum.* Finalmente, el santo intervino de nuevo en un último discurso de componente moral que dirigió, especialmente, al sector eclesiástico. Pidió el beso de la paz, recibió el perdón e, inmediatamente, pudo acceder al Cielo ya con condición de santo con los pecados perdonados. Acudiño a morir a la celda y el tránsito se produjo en la iglesia tres días después: el 4 de abril del año 636.

Las fuentes no hablan ni de su testamento, ni de las exequias ni del lugar de su sepultura que se ha supuesto que habría sido la Iglesia de San Vicente en Sevilla donde, posteriormente, encontrarían el cuerpo Alvito y la comisión enviada por Fernando I en el siglo XI.

La muerte penitencial de San Isidoro se convierte, de este modo, en un paradigma basado en el presentimiento del final, la necesidad escrupulosa de cumplir las normas litúrgicas, el despojo de todo lo terrenal, la descripción minuciosa del legado material e inmaterial y la ausencia de detalles relacionados con lo físico[285]. Todas estas características se aprecian también en el caso de Fernando I.

2.2. Alvito, obispo de León

«Al grande Alvito este sepulcro encierra, / Prelado venturoso: / A quien el trono / episcopal dio Cristo, / Mirándole amoroso. / Los que a Cristo adorais, decid: / "perdónale / ¡Oh monarca del cielo! / Otórgale el gozar de eterna vida / Y el ver tu faz / sin velo".

Epitafio de San Alvito[286].

---

[284] PRADA MARCOS, María Encina y VIDAL ENCINAS, Julio M., *Op.cit.*, pp. 241-242.

[285] GUIANCE, Ariel, "Domivit Beatus Isidorus…", p. 44.

[286] FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano y FITA, Fidel, *Memoria sobre el reciente hallazgo del primitivo sepulcro de San Alvito*, Manresa, 1866.

Ya el *Episcopologio legionense* señala que son pocas *"las escrituras que dan testimonio de la presidencia de este bendito Prelado en la Sede Legionense"*[287]. Sin embargo, su fama ha trascendido gracias al encargo que recibió al final de su vida: acudir a Sevilla para obtener las reliquias de las Santas Justa y Rufina. Como hemos explicado con anterioridad, gracias a sus oraciones y su ayuno, se le apareció San Isidoro y logró que los restos del obispo hispalense fueran a León donde pasó a ser el patrón de la ciudad.

Alvito procedía de una familia relacionada con la monarquía leonesa ya que su padre fue mayordomo de Bermudo II. Fue obispo de León desde 1057 hasta el año 1063. Los autores no se ponen de acuerdo sobre su lugar de origen y cuál fue el monasterio en que desarrolló su actividad como abad. Existen dos opciones principales, o el Monasterio de Samos en Lugo o el Monasterio de Sahagún en León[288].

Entre los años 1043 y 1049, firma varios diplomas regios en los que especifica su condición de diácono. Se trataba, por lo tanto, de un clérigo dedicado a las funciones notariales. Pilar Blanco Lozano señala que este hecho era común porque las personas encargadas de preparar y expedir los documentos de Fernando I formaban parte del estamento eclesiástico como diáconos o presbíteros. Posteriormente, alcanzará una posición eclesiástica más relevante y será obispo de León[289].

A través de los testimonios documentales, se puede deducir que Alvito ocupaba una importante posición en la corte leonesa por su cargo como prelado de la diócesis. Se sabe que llegó a tener una especial relación con los reyes[290]. De hecho, se dice que era *"tan considerado y tan querido del Rey D. Fernando"* que le confió la tarea de acudir a

---

[287]POSADILLA, Juan de Dios, *Episcopologio legionense*: *biografía de los obispos de León*, León, 1899, pp. 164-173 capitulo X, nº 27.

[288] En 1786, se publica RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León"…, en el que el autor defiende que Alvito habría sido abad en Samos, a o que responde: ESCALONA, ROMUALDO, *Disertación crítica, en que se prueba contra el Continuador de la España Sagrada el Rmo. P. M. Fray Manuel Risco que San Alvito, Obispos de León, no fue primero Monge, y Abad de Samos, sino de Sahagún, como se ha juzgado hasta ahora.*, Salamanca, 1787. Ese mismo año responde RISCO, Manuel, *España Sagrada. Memorias de la Santa Iglesia esenta de León*, Madrid, 1787, tomo XXXVI, p. 2 y ss.: "Advertencia acerca de un papel nuevamente impreso" y no se llega a un acuerdo concreto.

[289] BLANCO LOZANO, Pilar, *Op.cit.*, p. 26. Los diplomas en los que firma como notario son: nº 20, nº 29 y nº 39. En los documentos aparece bajo diferentes fórmulas como: Alvito, Albito, Aloito, Aloyto o Aloytus. Según Risco y el *Episcopologio*, hay ocho escrituras que demuestran su prelatura entre los años 1057 y 1063 (RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León"…, tomo XXXV, pp. 72-97; POSADILLA, Juan de Dios, *Op.cit.*, p. 164 y ss.).

[290] BLANCO LOZANO, Pilar, *Op.cit.*, p. 27

Sevilla a negociar con el rey taifa[291]. Cuando vuelve expedición, Alvito había fallecido y Fernando "*quiso honrar a su amado Alvito*"[292].

La relevancia de este prelado no es apreciable solo a través de la documentación. La existencia de dos sepulcros, uno del siglo XII y otro del XVI y de una imagen de madera de finales del siglo XV así como de otras representaciones en vidrieras, posiblemente también en los relieves del coro y en cuatro tablas del retablo del altar mayor dedicadas a su vida y realizadas por Nicolás Francés, corroboran dicha importancia[293].

Cabe señalar también su labor en el mundo del arte como poseedor y, quizá, promotor de, al menos, una obra, un báculo episcopal de madera de estilo románico en forma de "T" hoy en el Museo catedralicio[294].

2.3. Ordoño, obispo de Astorga

"Tolle precor lacrimas, cessent suspiria lector. / Non jacet in túmulo res lacrimanda diu. / Hic raptus recubat felici sorte sacerdos, / Quem laetum coelis intulit alma fides. / Ordonius cui nomen erat, sed Episcopus, alta / Doctrina pollens, virginitate nitens: / Corde pius, vultu placidus & mente benignus, / Prudenter simplex, simplicitate sapiens. / Omnibus in studiis tantum celebratus, ut illi / Cederet eloquio Roma diserta suo. / Non aliquem verbo, non facto laesit iniquo: / Cum bonitate pius, cum pietate bonus, / Non qui multiplices auri congessit acervos, / Sed dando miseris, largus ubique fuit. / Ut corde atque animo cerneret ille Deum. / In episcopatu defens vitam fere annos tres, & / Diebus XVIIII. Obiit ……. Hora tertia, Era / Centesima tertia post millena, die V I I.Kal. /Martii. Anima Eius requiscit in pace"

Epitafio de San Ordoño[295]

Ordoño sucede en la prelatura de Astorga al obispo Diego y, en su epitafio, se plasma que su mandato había sido breve, concretamente de tres años y diecinueve días, entre el 4 de febrero de 1062 y el 23 del mismo mes pero del año 1065[296]. Sin embargo,

[291] POSADILLA, Juan de Dios, *Op.cit.*, p. 167.

[292] Ibídem, p. 172

[293] MARTÍN VAQUERO, Rosa, "El poder de la Santidad: el obispo San Alvito en la Catedral de León en la Edad Media, sepulcro, báculo e imagen", en *Imágenes del poder en la Edad Media…*, tomo II, pp. 303-324.

[294] Ibídem, p. 310.

[295] FLÓREZ, Enrique, "De la santa Iglesia de Astorga...", *España sagrada*, tomo XVI, 1762, p. 182 y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pedro, *Episcopologio asturicense*, Astorga, 1907, tomo II, pp. 113.

[296] FLÓREZ, Enrique, "De la santa Iglesia de Astorga...", p. 179.

Augusto Quintana, analizando detenidamente los documentos en los que tuvo cabida esta figura, determina que deben ampliarse las fechas, desde el 29 de septiembre de 1061 en el que se menciona como obispo astorgano, hasta el 1 de junio de 1066 que aún presidía esta sede[297].

Existen pocos datos biográficos sobre el mismo y, solamente, el padre Escalona conjetura que procedería del Bierzo o de Astorga[298]. Parece que, por su relación con la cofradía de San Esteban de Astorga, de la que fue miembro, habría que decantarse, más bien, por la segunda opción[299]. Varios estudiosos, desde Prudencio de Sandoval, que fue seguido por Antonio Yepes y, más adelante, por Romualdo Escalona, consideraban que habría sido monje de Sahagún[300]. No obstante, ni el padre Flórez ni Augusto Quintana comulgan con esas opiniones. En la España Sagrada se plantea, con prudencia, que pudo tener relación con el monasterio de Santa Marta de Tera[301].

El diácono Ordoño desarrolla su actividad como escriba en la corte leonesa[302]. Respecto a su prelatura, debemos decir que el primer documento en el que Ordoño aparece como obispo data del 29 de septiembre de 1061. Es una donación de bienes al monasterio de Sahagún, solo cuarenta días después de la última mención de su predecesor. Ya a partir de este texto, se aprecia cómo el nuevo prelado viajaba bastante para cumplir con su nuevo oficio: en los pocos años de su mandato se documenta su presencia en León, Sahagún, Palencia, Oviedo, Mérida, Sevilla y Ávila[303]. A través de escrituras en las que se menciona se demuestra su estrecha vinculación con Fernando I y Sancha, pero su nombre se plasma en más testimonios, especialmente en diferentes donaciones de los fieles a la iglesia de Astorga, en los que se va mostrando la veneración progresiva a su figura, o a Sahagún[304].

Fernando y Sancha como muestra de agradecimiento por su participación en la traslación de los restos de San Isidoro, le donan, el 23 de diciembre de 1063, la iglesia del monasterio de Santa Marta de Tera con todas sus posesiones y jurisdicción así como

---

[297] QUINTANA PRIETO, Augusto, *El obispado de Astorga en el siglo XI,* Astorga, 1977, pp. 258-259.

[298] ESCALONA, Fray Romualdo, *Historia del Real Monasterio de Sahagún,* Madrid, 1782, f. 66.

[299] QUINTANA PRIETO, Augusto, *Op.cit.*, pp. 272-273.

[300] SANDOVAL, Prudencio de., *Fundaciones...,* San Benito el Real de Sahagún, f. 53. ESCALONA, *Historia de Sahagún…,* 66.

[301] FLÓREZ, Enrique, "De la santa Iglesia de Astorga...", 1762, p. 180-181.

[302] QUINTANA PRIETO, Augusto, *Op.cit.*, pp. 268.

[303] Ibídem, pp. 276.

[304] Ibídem, pp. 279-286.

la tierra y castillo de Nocedo[305]. En el texto lo definen como "*patri et pontifici nostro domno Hordonio*" y "*pater sanctissime Hordoni presul*" detalles que permiten apreciar la categoría de santidad que, poco a poco, iba rodeando la figura de Ordoño y que se desarrollaría tras su muerte. Aunque no recibió una bula de canonización, sí que fue venerado como santo, como se demuestra en su epitafio y las obras de varios autores[306]. En Santa Marta de Tera, recibió culto como tal y, al lado de su sepulcro, había una lámpara siempre encendida[307]. De hecho, ya en el siglo XX, se intentó que la Santa Sede autorizase establecer el culto del santo en el obispado, pero al morir Castelltor Soubeyre, el prelado que agilizó todos los trámites, se detuvo este proceso[308].

3. EL DOCUMENTO DE DONACIÓN DE FERNANDO I Y SANCHA. DICIEMBRE DE 1063

Los restos de San Isidoro llegan a León, desde Sevilla, en diciembre del año 1063 y los monarcas Fernando I y Sancha optan por cambiar la advocación de la antigua iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo por la de San Isidoro. Para ello, deben realizar una consagración y organizan una serie de eventos acordes a la categoría de las reliquias del santo hispalense. El matrimonio presenta una ofrenda que se recoge en un diploma fechado el 22 de diciembre de 1063, en el que se citan objetos para el culto, ajuar doméstico y bienes muebles e inmuebles que componen una importantísima donación, hasta el punto de que hay autores que consideran que permite resumir la historia de las artes suntuarias de la undécima centuria[309].

El fragmento en el que se mencionan las obras de arte en este documento, editado por Mª Encarnación Martín López, del Archivo de San Isidoro de León, es el siguiente[310]:

> *« Offerimus igitur in presencia episcoporum nec non multorum virorum religiosorum qui ex divisis partibus advocati ad ho[311] honore tante sollempnitatis devote venerunt einde Sancti Ihoannis Babtiste et Beato Ysidoro in predicto loco ornamenta altariorum id est: frontale ex auro puro opere digno cum lapidibus zmaraedis saffiris et omni genere preciosis et olovitreis alios similiter. Tres frontales argenteos singulis altaribus, coronas tres aureas. Una ex his cum sex*

[305] BLANCO LOZANO, Pila, *Op.cit.* nº 67, pp. 173-175.

[306] QUINTANA PRIETO, Augusto, *Op.cit.*, pp. 321-327.

[307] Ibídem, pp. 228-230.

[308] Ibídem, p. 341.

[309] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles….", p. 95.

[310] Archivo de San Isidoro (ASIL), nº 125.

[311] *Sic pro* honore

alfas in giro et corona de alaulcr intus […] ea pendens; alia est de [anenmates] cum olovitreo aurea; tercia vero est diadema capitis mihi auream et arcellina cristallo aureo cooperta et crucem auream cum lapidibus copertam olovitream et alia ebúrneam in similitudinen nostri redenptoris crucifixi, turibulus duos aures cum insertaria aurea et alium turibulum argenteum mango pondere conflatum et calicem et patenam ex aureo cum olovitreo. Stolas aureas cum amorxece argenteo et opera ex aureo et aluid argentum ad amorecece habec opera olovitrea. Et capsam eburneam operatam cum aureo et alias duas ebúrneas argento laboratas: in unna ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte et dictacos culpertales ebúrneos. Frontales tres aurifrisos velum de templo Lotzori maiore cum alios duos minores arminios. Mantos duos aurifrisos alio alguexci auro texto cum alio gr […] isco in dimisso cárdeno. Casula aurifrissa cum dalmaticis duabus aurofrisis et alia alvexci auro texta servicio de mensa id est salare inferturia tenaces trallione cum coclearibus X (maravedís) ceroferales duos deauratos anigma exiuratam et arrotoma. Omnia hec vasa argéntea deaurata cum predicta arrotoma […]nas habeas ansas"[312].

El documento es una fuente indispensable e importante para poder comprender el mundo que rodeaba el reinado del matrimonio a pesar de que, diplomáticamente, no sea auténtico ni original (Figura 48). Generalmente, se ha clasificado como una copia del momento, del siglo XI. Por sus características, propias del mundo carolino, debe pensarse en un periodo posterior a 1063. Es, en realidad, un falso diplomático realizado por un escriba isidoriano acostumbrado a leer y escribir documentos en visigótica. Parece que pudo refundir varios diplomas regios en un nuevo soporte más solemne aplicando los rasgos característicos de su época. La realización de esta labor se sitúa en el siglo XII, momento de esplendor del escriptorio de San Isidoro en el que se necesitaría reforzar los derechos y privilegios del monasterio. Queda claro que no se puede dudar de que tanto objetos como propiedades se entregaran al monasterio pero, probablemente, no se donasen todas al mismo tiempo[313].

Institucionalmente, justifica el patrimonio territorial y jurisdiccional del que gozó el monasterio durante toda la Edad Media y permite intentar llevar a cabo la identificación y datación de algunas de sus piezas. Hoy, solo se puede afirmar con certeza la presencia en el elenco de obras, del célebre crucifijo de marfil de Fernando y Sancha custodiado en el Museo Arqueológico Nacional. Otro valor intrínsecamente

[312] MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León, Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995, pp. 16-19, nº 6

[313] MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, "Un documento de Fernando I de 1063: ¿Falso diplomático?", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León…*, tomo II, pp. 513-539.

relacionado con lo artístico, es el simbólico ya que con este gesto, los reyes buscaban "*la renovación del culto a las reliquias con la incorporación de los restos del prelado hispalense*"[314].

Las piezas que se enumeran en la donación transmiten la idea de riqueza y suntuosidad gracias a los valiosos materiales empleados en su manufactura que se adecúan a la categoría elevada de la nueva iglesia de San Isidoro. La técnica y estética muestran un elevado nivel parangonable con cualquier manifestación artística europea del momento.

Se citan frontales de oro y plata, tres coronas, una de las cuales se corresponde con la diadema del rey Fernando y entronca con la tradición visigoda de las coronas votivas, una cruz de oro y otra de marfil con el Cristo, incensarios de oro y plata, un cáliz con patena de plata, estolas, mantos, casullas, un servicio de mesa, una arqueta de cristal, otra de marfil trabajada con oro y dos, también ebúrneas, con trabajo de plata; en una de ellas había tres pequeñas cajas de marfil.

Quizá uno de los elementos que llama la atención es la ausencia de los libros, objetos indispensables en este tipo de donaciones. Además si se tiene en cuenta el interés de Fernando y Sancha por los mismos, al que hemos aludido con anterioridad, el dato es, todavía, más sorprendente.

No cabe duda de que para el campo de las artes suntuarias medievales es un documento esencial que sirve además para mostrar la extraordinaria naturaleza del complejo palaciego promovido por los reyes leoneses.

4. CARACTERÍSTICAS DEL TALLER DE MARFILES LEONÉS

Como hemos procurado mostrar en estos apartados introductorios, León ocupa un puesto importante en el inicio del arte románico hispano y los monarcas Fernando I y Sancha juegan un relevante papel en la conformación del taller de la urbe regia leonesa. Durante su reinado, se formó una industria marfileña que se ha llegado a considerar precursora del estilo europeo, situando así por delante de Francia a la Península Ibérica[315]. El taller se caracteriza por los aspectos que se exponen a continuación.

Los personajes se sitúan bajo los arcos semicirulares o de herradura con alfiz que también presentaban los códices miniados y que son puramente decorativos. Presentan

[314] GALVÁN FREILE, Fernando, "Arte y monarquía"…, p. 55.

[315] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 131 consideraba que la eboraria *"restauró en el occidente de Europa la escultura desaparecida hacía seis siglos y que fue precursora del movimiento románico español".*

un talante sereno y van vestidos con túnicas cuyos pliegues crean interesantes juegos de luces y sombras y se refuerzan con líneas sesgadas, con un pequeño rayado transversal. Las perspectivas no se tratan correctamente pero como decía José Ferrandis, dicha ingenuidad no puede considerarse un defecto, sino que acentúa el encanto de estas manifestaciones[316]. Tienen cabezas de gran tamaño en comparación con sus delgados cuerpos en los que la preocupación por la anatomía está ausente. Las pupilas van resaltadas con incrustaciones en otros materiales consiguiendo una gran expresividad acentuada, también, mediante las manos. Son de palmas cortas y largos dedos. Mediante la gestualidad, se consigue dar vida a las figuras que, a pesar de su parecido, pueden ser individualizadas gracias a sus actitudes.

Si bien las piezas adscritas al taller de León presentan los rasgos comunes mencionados, cada una tiene características particulares que se desarrollan, a continuación, en las monografías concretas de cada una de ellas.

[316] Para obtener más detalles acúdase a FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 132 y ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…,* p. 14.

VI. EL CRUCIFIJO DE FERNANDO I Y SANCHA

1. INTRODUCCIÓN

El crucifijo donado por Fernando I y su esposa doña Sancha a la Real Colegiata de San Isidoro en el año 1063, es la pieza más relevante del taller ebúrneo leonés. Asismismo, es una de las más importantes de toda la escultura románica occidental y constituye el primer ejemplo conservado que ha llegado hasta nosotros de la representación, en la Península Ibérica, de una crucifixión con la figura del Cristo anclado en la cruz[317].

[317] La ficha catalográfica del Museo Arqueológico Nacional se puede consultar en el siguiente enlace: "Cruz de don Fernando y doña Sancha (nº inv. 52340) [En línea] <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MANT&txtSimpleSearch=Cruz%20de%20don%20Fernando%20I%20y%20do%F1a%20Sancha&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedSelection&MuseumsSearch=MANT%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=%5BMuseo%20Arqueol%F3gico%20Nacional%20%28Colecci%F3n%20Tesoros%20del%20MAN%29%5D.> [25 de septiembre de 2013]. La bibliografía sobre el Cristo de Fernando I y Sancha es muy abundante. Ya se abordaba su estudio en las fuentes como: MANZANO, Joseph, *Op.cit.*, pp. 412-414; RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…" o QUADRADO, José Mª y PARCERISA, Xavier, *Op.cit.*, p. 435. Los primeros artículos concretos dedicados al mismo se escribieron en el siglo XIX: CHARTON, Édouard, (dir.), "Le Christ de la Cathédrale de León", *Magasin pittoresque*, noviembre 1870, pp. 379-381; ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…"; LINAS, Charles de, "Le crucifix de la cathédrale de León au Musée de Madrid", *Revue de l'Art Chétien,* 1885. En el siglo XX: MAYEUR, Paul, "L'iconographie du crucifix du San Isidoro", *Revue de l'art chetien*, 1909, pp. 255-262; SELVA, José, *Artes aplicadas de la Edad Media*, Barcelona, 1957, p. 129. De manera más correcta, lo analizan: GÓMEZ MORENO, Manuel, *En torno al crucifijo…, passim* y PARK, Marlene, *The Crucifix of Fernando I and Sancha*, Nueva York, 1965 (tesis inédita) y PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando…". Cabe destacar un informe sobre la restauración del siglo XX, dónde se plantean cuestiones en relación al material y su conservación: VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, 1964, pp. 11-16 y unos artículos en que se analiza su función en relación con el ritual de la muerte de Fernando I: BISHKO, Charles, "Liturgical intercession at Cluny for the King-emperors of León", en *Studia Monastica*, 1961, III, pp. 53-82 y WERCKMEISTER, Otto K., "The first Romanesque Beatus…", pp. 174 -180. Otros autores, especialistas en el arte eborario, también estudiaron el crucifijo: GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen…,*tomo IV, nº 100; FERRANDIS TORRES, José, *Marfiles y azabaches...*, p. 145-147; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, pp. 116-119. Nº 171; PERRIER, Danièlle, *Op.cit.*, p. 68 y ss.; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura…*, pp. 20-24; FRANCO MATA, Ángela, "Kreuz des Königs Ferdinand I. von Kastilien und der Königin Sancha", en *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Colonia, 1985, pp. 168-169; IDEM., "El Tesoro de San Isidoro...", pp. 57-62; IDEM., "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 152 y ss.; IDEM., "Liturgia hispánica y marfiles….", pp.102-116; IDEM., "Eboraria en los reinos hispánicos en los siglos XI y XII….", p.197 y ss.; IDEM., "Fe y relicarios en la Edad Media", *Abrente*, 2008-2009, nº 40-41, p. 8 e IDEM., *Arte leonés…*, pp. 48-55 y 136-152 (Existe un artículo previo PASTRANA "Hacia la búsqueda de un patrimonio leonés emigrado", *Tierras de León*, nº 63, Junio de 1963 donde ya se estudiaba el crucifijo entendido como una de las obras que ya no estaban en León); GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op.cit.* vol. II, p. 103 y GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 65-293. Hay que señalar la labor de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El *imago regis*…", pp. 59 y ss.; IDEM., "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico…", p. 59 y ss. e IDEM., "Imagen, devoción y suntuosidad…", pp. 183-187; y de ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Op.cit.*, p. 175, quienes estudian las diferentes manifestaciones artísticas del ajuar relacionado con la monarquía leonesa y San Isidoro, entre las que incluyen esta pieza. Debido a que se custodia en el Museo Arqueológico Nacional aparece en varias publicaciones de esta institución: GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Noticia histórico descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1876; ÁLVAREZ- OSSORIO, Francisco, *Una visita al Museo arqueológico Nacional*, Madrid, 1910; NAVASCUÉS Y DE JUAN,

Debido a las Comisiones realizadas para la creación de un museo nacional, se encuentra, desde el año 1869, en el Museo Arqueológico de Madrid[318]. El hecho de que fuese escogido como uno de los objetos más carismáticos de la iglesia de San Isidoro, denota el valor que tenía y la atracción que ejercía en los amantes del arte ya en el siglo XIX. Esto se debe, por un lado, a su gran calidad técnica y sus ricos efectos plásticos y, por otro, a su controvertida iconografía aún por descifrar y a su vinculación con uno de los reinados más fructíferos de la España cristiana, el de Fernando I de León y su esposa doña Sancha. Además, es una estauroteca destinada a custodiar restos de la cruz de Cristo.

En el anverso, junto al crucificado, se distribuyen, en un ribete con decoración en relieve, figuras humanas y animales que se enlazan entre sí con ornamentación vegetal, siguiendo una tendencia al *horror vacui.* Aparece Adán en la parte inferior saliendo de su tumba, un gesto que repiten una serie de personajes anónimos en el lado derecho del espectador. Tienen cabida también la escena del Cristo Resucitado y su Descenso a los Infiernos. En los dos episodios, el Señor sostiene una cruz patada. En el remate superior de la cruz se ubica, en un lugar central, la paloma del Espíritu Santo flanqueada por dos ángeles (uno de ellos perdido actualmente). Los espacios existentes entre estas imágenes se pueblan de pequeñas y nerviosas representaciones que se han asociado con los condenados y los elegidos para la vida en el Más Allá (Figura 49).

Joaquín Mª de, (dir.), *Guías de los Museos de España I. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1954; *Instalaciones de artes suntuarias medievales y del Renacimiento,* Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1975; FRANCO MATA, Ángela, "Arte Medieval Cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional", *Tierras de León*, vol. 28, 1988, pp. 29-60; IDEM., "Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV", en *Guía General del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, II, 1992, pp. 77-111; IDEM, "Las comisiones científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional, I, 1868", *Anabad*, 1993, 43, pp. 109-136; LORENZO, Josemi, "Crucifijo de don Fernando y doña Sancha", *Tesoro a tesoro: déscubrelos*, Museo Arquelógico Nacional, Departamento de difusión, Madrid, febrero, 2010. Asimismo, y con motivo de la participación en varias exposiciones, tiene cabida en algunos catálogos como: WILLIAMS John, "Cross of Ferdinand and Sancha", en *Art of Medieval Spain…,* nº 111, p. 244; LASKO, Peter, "Exhibition of Romanesque Art at Barcelona and Santiago de Compostela", en *Studies on Metalwork, Ivories and Stone,* Londres, 1994, p. 41; FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Cruz de Fernando I y Sancha", en *Maravillas de la España Medieval…,* p. 230, nº 88. Aparece en títulos que analizan otras cruces ebúrneas o metálicas: MERSMANN, Von Wiltrud, *Das elfenbeinkreuz der sammlung Topic-Mimara*, Colonia, 1963, p. 75; LITTLE, Charles, PARKER, Elizabeth y BERTELLI, Carlo (coords.), *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, Milán, 1984, p. 28, figuras 22 y 23 y forma parte de obras dedicadas a los crucifijos románicos: ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, "Crucifijos románicos de marfil existentes en los museos arqueológicos de León y Madrid", *Revista de archivos, bibliotecas y museos,* Madrid, 1899, nº 11 y 12, pp. 641-649; SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Crucifijos románicos españoles", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903, pp. 245-248 y SOLMS, Elisabeth de (ed.), *Christ romans. Les Christ en croix*, 1963, pp. 19-20.

[318] RADA Y DELGADO, Juan de Dios y MALIBRÁN, Juan de, *Memoria que presentan al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas por el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1871, p. 35.

El reverso, en el que se combinan fauna, flora y hombres, aparece dominado por el Cordero de Dios que sustenta, también, un lábaro con cruz de brazos iguales. Los símbolos de los cuatro Evangelistas ocupan los extremos de la cruz. La superficie de la misma está tallada con roleos vegetales en los que se insertan parejas de animales reales y fantásticos que crean composiciones de carácter ornamental muy rico (Figura 50).

La iconografía de la pieza se ha asociado a la salvación y la liturgia de difuntos. De hecho, debemos insistir de nuevo en que parece que la intención de Fernando I era que este valioso objeto fuese utilizado en su propio funeral[319].

Por su gran interés para la eboraria y la historia del arte leonés, ha sido objeto de una gran cantidad de estudios en los que se ha analizado desde multitud de puntos de vista como formales, iconográficos, simbólicos o funcionales.

Se trata de la única pieza del ajuar litúrgico que donaron los monarcas a San Isidoro que se puede asociar, sin duda alguna, al documento de 1063 donde aparece descrita como *"[crucem] eburneam in similitudinem nostri redemptoris"*[320].

En el Archivo de San Isidoro, se cita en varias ocasiones, pero debemos matizar que nos ha sorprendido que no son muchas las veces en las que se menciona en las *Actas Capitulares* y cuando aparece, como planteamos a continuación, es de manera muy somera y con poco detalle. Resulta extraño dada su calidad técnica y su valía religiosa y espiritual como relicario de la Vera Cruz.

Junto al documento del año 1063 y aquellos traslados o copias del mismo que se realizaron en los siglos posteriores, son los documentos referidos a visitas abaciales los que describen las tres piezas principales del taller leonés.

El primero data del año 1657. Es el Códice II Bis del Catálogo de Julio Pérez Llamazares que se conserva en el Archivo isidoriano. Es una visita del abad don Andrés y, en el folio 13v., se lee, en el margen, una anotación en la que se señala que se va a hablar de una cruz de marfil: *"Yten se abrio otro cajón de dicho relicario que es el penúltimo de la parte baja y el terçero en orden, del qual se sacó una cruz toda de marfil labrada con una hechura de un santo Christo a lo antiguo del mismo marfil con quatro clavos y en el pie deçia ansi: Ferdinandus Rex: Sancia rejina: y en la parte*

[319] Véase "Los últimos días de Fernando I". FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa"…, p. 62. Esta teoría puede ser ilustrada mediante algunas placas del Arca de San Millán de la Cogolla, concretamente las que representan el fallecimiento y entierro del Santo. En ambos paneles, aparece una cruz que evoca la cruz de marfil del monasterio emilianense hoy conservada en el Louvre. Debía cumplir la misma función que el crucifijo de los soberanos leoneses. Un diácono debía sostenerla en la cabecera del moribundo durante toda la ceremonia (Figuras 37 y 38).

[320] ASIL, nº 125

(pasamos al Folio 14r) *de arriba en la misma cruz dice ansi: Jessus Naçarenus Rez Judeorum"*. Llama la atención que este marfil se encontrase dentro de los cajones de un relicario y no expuesto en el altar como ocurría con el Arca de los Marfiles[321]. En realidad era habitual que las piezas estuvieran guardadas en el tesoro, salvo en festividades especiales.

Sesenta años después, en 1718, se produjo la visita del abad Arango y Queipo a la Colegiata. En el folio 33r del Códice CII del Catálogo de Julio Pérez Llamazares, se dice: *"y se allo otro Santo Christo de marfil con cruz de lo mismo toda ella labrada por una y otra parte y en la espalda dibujado las insignias de los evangelistas y un cordero, y al pie del Santo Christo un letrero que dice Fredinandus rex et Sancia Regina y lo mando su señoría poner en la alazena vaja tras de la Cruz de plata."* Se aprecia cómo seguía guardada tras otro objeto. En este caso, la descripción es un poco más detallada al referirse al reverso y los motivos que lo pueblan.

El 18 de diciembre de 1761, realiza la visita abacial José Antonio de Goiri y parece que debía conocer el Códice CII ya que su descripción de la cruz es muy semejante: *"Ítem se hallo otro Santo Christo de marfil con Cruz de los mismo toda ella labrada por una y otra parte, y en la espalda dibujados los insignes de los evangelistas, y un cordero y al pie del Santo Cristo un letrero que dice Fredinandus Rez et Sancia Regína y lo mando su señoria poner en la alacena vajo tras de la Cruz de plata.*[322]*"*

Como puede verse, las referencias documentales en las que tiene cabida el crucifijo no son demasiadas, al menos, hasta el momento en el que fue incautado y pasó a formar parte del Museo Arqueológico Nacional[323]. Los encargados de recoger los objetos más destacados de San Isidoro de León fueron Juan de Dios Rada y Delgado y Juan de Malibrán quienes presentan una memoria donde se menciona la selección de piezas que pasarían a engrosar los fondos del museo madrileño. En relación al crucifijo escribieron: "*Una magnífica cruz de marfil del siglo XI con crucifijo, esculpida y calada, con menudos relieves; donación hecha por D. Fernando I y D.ª Sancha, como lo declara la inscripción que lleva al pié la cruz. Este objeto de subidísimo valor histórico y artístico, relativamente á su época, estaba retirado del culto; y la comisión*

[321] Véase el capítulo del Arca de los Marfiles, concretamente la parte en la que se detalla, a través de los documentos, cómo dicha pieza estuvo en el altar hasta bien entrado el siglo XX.

[322] ASIL, serie I, caja 73, 7, 1761, diciembre, 18, folio 15v.

[323] El tema de las Comisiones Científicas para la incautación de piezas lo ha trabajado Ángela Franco Mata quien se detiene en todos los personajes de las mismas, especialmente en los comisionados, así como en el contexto histórico en el que se producen donde había surgido la idea de formar museos públicos. Por ello se remite a FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…*pp. 29-41. Para su consulta: *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León. Libro de actas (27 de mayo de 1866 a abril de 1883),* digitalización de la Biblioteca Pública de León, 2005.

debe consignar también para honra del cabildo, que no por lo individuos que lo componen, sino por personas extrañas y dignas de entero crédito, supo habían ofrecido por tan rica presea unos comisionados de museos extranjeros, respetable cantidad de miles de duros. El cabildo que á pesar de su pobreza, supo desechar semejante oferta, no vaciló en darla patrióticamente, á fin de que en el Museo arqueológico nacional ocupe el preferente sitio que le corresponde, para admiración de propios y estraños, y utilísima enseñanza de la historia del arte."[324]

Junto a este texto, podemos citar un documento, hoy en el Archivo de San Isidoro, que trata este asunto y que lleva por título: "De los efectos de esta Colegiata trasladados al Museo Nacional por Incautación". Se data el 9 de diciembre de 1869[325]. En el folio 12v., se explica que Vicente Cabonell y Pallarés, jefe de la Sección de Fomento, había acudido a este acto en representación del Sr. Gobernador Civil y junto a él, además de los comisionados Juan de Dios Rada y Delgado y Juan Malibrán, estaban los canónigos D. Fernando Lucas, D. Justo Fernández y D. Nicolás Álvarez. En el folio 13r se menciona la pieza que nos ocupa del siguiente modo: *"un crucifijo de marfil de estilo románico regalado por el Rey Don Fernando y Doña Sancha su esposa, cuya leyenda tiene al pie".*

Otro de los documentos conservados en San Isidoro es una copia de un acta de incautación de obras de arte en la Colegiata firmada por el propio Vicente Carbonell y Pallarés. Fue fechada el 10 de diciembre, es decir, un día después de la apropiación y refiriéndose al objeto fernandino dice lo siguiente: *"Y un crucifijo de marfil, de estilo románico, regalado por el Rey Don Fernando y Doña Sancha, su esposa, cuya leyenda tiene al pie, cuyo objeto aparece en el decimocuarto lugar del inventario"*[326].

Generalmente, se han explicado estas incautaciones como donaciones voluntarias del cabildo, por el contrario, la comunidad demuestra, en varias ocasiones, su total oposición. Este hecho se corrobora a través de varios documentos en los que se reclama su devolución. El primero es del 5 de febrero del año 1875 y se titula *"gestión para que se debuelba lo incautado por el decreto de 1 de enero de el año de 1869"*[327]. Recoge lo acordado en una reunión del 26 de enero del mismo año en el que se hacía la reclamación al Señor Gobernador de la Provincia. El 17 de julio de 1876, tal y como se

[324] RADA Y DELGADO, Juan de Dios y MALIBRÁN, Juan de; *Op.cit.*, p. 36. Es interesante señalar que, frente a la apreciación realizada por los comisionados de que el cabildo donó patrióticamente la pieza, se puede, a través de algunos documentos que analizaremos con posterioridad, ver cómo, realmente, la Colegiata deseaba custodiar esta pieza de elevadísimo valor para la comunidad.

[325] ASIL, serie I, caja 74, 1, L, 1862-1881.

[326] ASIL, Serie V, caja 309, nº 110, 1869, diciembre, 10

[327] ASIL, Serie I, caja 74, 1, L, 1862-1881, folio 31v.

indica en el folio 42v del mismo acta capitular *"se repite la exposición pidiendo los efectos incautados que están en Madrid"*[328]. Es interesante destacar la siguiente frase *"a cuya exposición no se ha contestado hasta la fecha cinco de Setiembre de 1876"* ya que nos permite ver cómo no recibían respuesta.

Existen otros testimonios en los que se insiste sobre este tema por lo que se puede deducir que no fueron contestados y que sus súplicas no fueron atendidas[329]. Por la imposibilidad legislativa de consultar documentación reciente, no podemos afirmar con seguridad que, desde el cabildo, se siguieran realizando peticiones de este tipo pero es bastante probable que así fuese. De hecho, Don Antonio Viñayo, abad de la Real Colegiata de San Isidoro, desde 1971 hasta 2003, reiteró este tipo de solicitudes en multitud de ocasiones, tanto en declaraciones de prensa como en conversaciones con la Conservadora Jefe de la Sección de Arte Medieval del Museo Arqueológico Nacional, Ángela Franco Mata, sin conseguir resultados favorables para la institución leonesa[330]. La única ocasión en la que el crucifijo regresó a su lugar de origen fue con motivo de la celebración de la exposición *Maravillas de la España Medieval* que tuvo lugar a comienzos de 2001. Actualmente, el museo isidoriano cuenta con una réplica que fue realizada con motivo de la Exposición *Raíces, el legado de un reino. León 910-1230*, de 2010.

Un año después de la incautación, don Manuel de Assas realiza su importante monografía sobre la pieza[331]. En ella, aborda la historiografía de la representación de la crucifixión en el arte cristiano basándose en Henri L. Grimouard de Saint-Laurent, quien, en 1869, publicó un texto sobre la iconografía de la cruz[332]. El crucifijo leonés alcanza la fama porque pasa a formar parte del Museo Arqueológico Nacional y se realizan trabajos sobre él incluso en Francia donde se publica, en 1870, en un importante periódico de París, le *Magasin Pittoresque,* un breve artículo que, aunque tiene muchos fallos, permite ver la internacionalidad de la pieza en dicho momento[333].

---

[328] ASIL, caja 74, 1, L, 1862-1881, folio 42 v.

[329] ASIL, caja 74, 1, M, 1881-1907, folio 193 y ss.

[330] Debemos agradecer la ayuda prestada, siempre con mucha amabilidad, por la archivera Camino Redondo no solo al compartir esta información, sino también a la hora de consultar los documentos en el Archivo de San Isidoro.

[331] ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…"

[332] GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix et du Crucifix", *Annales Archéologiques,* vol. XXVI, 1869, pp. 5-25. Un año más tarde continua con este trabajo en la misma revista publicando GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix et du Crucifix", *Annales Archéologiques,* vol. XXVII, 1870, pp. 3-17.

[333] CHARTON, Edouard, (ed.), *Op.cit.*

En el trabajo de Manuel de Assas, se propone que, tal vez, la pieza fuese realizada con motivo del matrimonio entre Fernando I y Sancha que tuvo lugar en el año 1029, por lo tanto, lo sitúa en una etapa cronológica muy temprana. La fecha de su fabricación es un tema controvertido y que no puede determinarse con seguridad. Manuel Gómez Moreno lo data entre los años 1054 y 1056. Plantea la relación con "Almanius", quien se encargó del retablo de oro de Nájera[334]. A pesar de que, actualmente, dicha hipótesis ha sido descartada, es evidente que la cruz tuvo que ser realizada antes del año 1063 en que fue donada a la iglesia.

Aunque no se trata de un hecho tan llamativo como en el caso de la Arqueta de las Bienaventuranzas o el Arca de San Millán de la Cogolla, el crucifijo fernandino también sufrió procesos de restauración.

El primero de ellos se debió, probablemente, a los desperfectos sufridos en un accidente violento en un momento indeterminado. Creemos que, del mismo modo que planteamos para la Arqueta de las Bienaventuranzas, podría haber sido dañado o bien durante la invasión francesa a la Colegiata en el siglo XIX o bien mucho tiempo antes, en el siglo XII[335].

En un segundo momento, en el año 1964, José García Cernuda, restaurador del Museo Arqueológico Nacional, y Roberto Arce, del instituto Central de Restauración, llevaron a cabo una nueva intervención. Fue documentada por Luis Vázquez de Parga quien plantea, pero siempre entre interrogantes, que quizá la restauración previa habría tenido lugar en el siglo XVII[336]. Es la única fuente con la que contamos para saber qué operaciones se habían llevado a cabo en la misma.

Los cambios que se realizaron sobre la superficie ebúrnea no fueron muy drásticos. Se limitaron a obras de mantenimiento, retoques de las partes que se habían roto y afianzamiento de elementos, en especial de aquellos que tenían que ver con el modo de anclar las distintas partes que conforman el objeto.

Según los informes realizados, los desperfectos advertidos fueron, en el anverso: la desaparición de un fragmento del ángulo superior derecho así como de una pequeña parte del borde superior del brazo derecho, la falta de varios fragmentos del borde externo y remate del brazo izquierdo, desperfectos en el borde exterior de las figuras de la izquierda y una muesca que rompe el trenzado del sepulcro de Adán. En el reverso,

[334] GÓMEZ MORENO, Manuel, "En torno al crucifijo de los reyes Fernando…", *passim.*

[335] Para ver el desarrollo de esta teoría véase el capítulo de la Arqueta de las Bienaventuranzas.

[336] VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Op.cit.*, p. 14.

hay daños en una parte que afecta al remate superior; en el brazo derecho donde se produjeron por causa de los taladros y en la figura del Cordero que sufrió una amplia rotura, sobre todo en la parte de debajo de sus patas, que hace imposible determinar qué objeto se encontraba en este lugar.

2. ANÁLISIS FORMAL DE LA PIEZA

2.1. Estructura y medidas

El crucifijo de Fernando I y Sancha presenta una estructura de cruz latina con el brazo vertical más largo que el horizontal. Se convierte así en un caso particular ya que, por regla general, en la España de los siglos X y XI, las tipologías de las cruces, exceptuando algunos ejemplos, como la Cruz de la Victoria, solían adecuarse más al formato visigodo, es decir, de brazos iguales. Como tiene un Cristo crucificado, el primero conservado del arte hispano, es normal que se rompiera con la tradición por cuestiones formales. Esta tipología se adapta mucho mejor a las proporciones anatómicas del ser humano y permite desarrollar una figura grande acorde con las dimensiones de la cruz. Si fuera de brazos iguales, debería reducirse mucho el cuerpo del Señor con lo que destacaría en menor medida sobre la superficie ebúrnea.

Las medidas de la cruz, son, aproximadamente, 50 cm de altura y 34 cm de ancho. Debemos señalar un pequeño matiz y es que los estudios más recientes, cuyos métodos de medición se supone que son más acertados, dan como medida 54,2 cm de alto[337]. Por su parte, fuentes más antiguas, aportan el dato de 52 cm[338]. El Cristo mide 30,5 cm de alto y 25 o 26 cm de envergadura. El grosor de la cruz es de 1 cm.

Nos encontramos ante una pieza de tamaño poco común si tenemos en cuenta el material en el que está realizado que suele condicionar las producciones. Además, como hemos dicho, el formato de la cruz, latina, varía respecto a la tradición visigoda. No cabe duda que nos encontramos ante un *unicum* cuya riqueza y valía han sido puestas de manifiesto en numerosas ocasiones.

---

[337] FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Cruz de Fernando I y Sancha…", p. 230 54,2 x 34 cruz y 30,7 x 26 cm el Cristo. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León…*2010 ; Williams, John W., "Cross of Ferdinand and Sancha…", p. 244.

[338] ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, *Op.cit.* p. 646; ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…", p. 195; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 20 y ss., FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 145; LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 258; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "León y Asturias…". Por su parte, aquellos que dan las medidas en pulgadas, como BRECK, Joseph, *Op.cit.,* p. 220, 21 x 13,5 pulgadas (53,3 x 34,3 cm según el conversor de google) y WILLIAMS, Leonard, *Op.cit.*, vol. II, p. 101, coinciden en 21x13 pulgadas.

2.2. Materiales

La pieza está conformada por una cruz de madera cubierta por placas de marfil. La madera no ha sido identificada por ninguno de los autores que la han estudiado y, actualmente, es imposible realizar un análisis que nos permita saber de cual se trata. No sería raro que fuera la misma que se empleó en el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, es decir, roble[339].

El marfil, de buena calidad, es de elefante africano. Según Estella Marcos, la materia ebúrnea de esta pieza es "muy brillante, de blanco levemente amarillado de gran calidad"[340].

El Cristo crucificado está conformado por un bloque de marfil al que se le han añadido otros fragmentos para configurar los brazos. El *suppedaneum* forma parte del bloque principal.

Otro de los materiales con el que contaría el objeto y que habría aumentado su suntuosidad y riqueza era el oro, empleado en los fondos como baño por la superficie y del cual aún quedan algunos restos[341].

Hay otro importante detalle que debemos destacar porque se convierte en característica esencial del taller ebúrneo leones. Nos referimos a las incrustaciones de piedras duras en los ojos del Crucificado. El problema llega a la hora de fijar qué material fue utilizado para ello. Tradicionalmente, se ha considerado que dichas aplicaciones eran de azabache[342]. No obstante, tras la restauración sufrida por la pieza en el año 1964, se comenzó a considerar que las piedras que hacían de pupilas en el Crucifijo no eran azabaches, sino zafiros. Junto a Luis Vázquez de Parga y Manuel Gómez Moreno, implicados en dicha restauración, defienden esta posibilidad John

[339] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España…*, p. 193.

[340] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 20

[341] Parece que la mayoría de los marfiles hispanos de los siglos X y XI contaban con este recurso decorativo. Uno de los ejemplos que ha conservado ciertos rasgos es la cruz procesional de San Millán de la Cogolla donde se pueden apreciar los restos de policromía con mayor facilidad que en otros objetos.

[342] ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…"; ÁLVAREZ DA LA BRAÑA, *Op.cit.*; WILLIAMS, Léonard, *Op.cit.*; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*; BOUSQUETS, Jean, "Les ivoires espagnols…"; COOK, William W.S. y GUDIOL, Ricart, *Op.cit.*; FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…,* pp. 48-55 y 136-152; IDEM,"Fe y relicarios en la Edad Media…", p. 8; IDEM, "Eboraria en los reinos hispánicos...", p. 197 y ss.; IDEM, "Liturgia hispánica y marfiles…", pp. 102-116; IDEM, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 152 y ss.; IDEM., "Las colecciones del Museo Arqueológico Nacional…"; IDEM., "Las comisiones científicas de 1868 a 1875…", IDEM, "Antigüedades cristianas…", p. 82; IDEM., "El Tesoro de San Isidoro…", pp. 57-62; IDEM, "Arte medieval cristiano leonés…", p. 31-35 e IDEM, "Kreuz des Königs Ferdinand I…,pp. 168-169; LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa, "La Cruz y el Crucificado en la Edad Media hispana", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Coord.), *Maravillas de la España Medieval…*, p. 371 y ss.

Williams, Margarita Estella, Javier Castán Lanaspa y Antonio Viñayo[343]. Otros autores, como Joaquín Yarza, plantean que la vivificación de los ojos se hacía mediante esmeraldas, mientras que Richard Viladesau consideraba que era el jade el material elegido[344]. Para William Maskell, sin embargo, serían cuentas de cristal coloreado y otros, como Arthur K. Porter, aunque indican este rasgo característico del taller, no especifican qué material sería el empleado por los artistas de la obra[345]. En nuestra opinión, y tras haber visto la pieza, nos decantamos porque se trata de zafiros de color azul intenso.

Los elementos metálicos empleados en la primera reconstrucción para unir las distintas partes del objeto, fueron sustituidos por espigas de material plástico, por ejemplo, la pequeña placa de cobre que servía de unión entre la cruz y el Cristo; los clavos de hierro con los que se anclaba la placa del Señor resucitado a la cruz o las espigas de los brazos que se introducen en el cuerpo del crucificado. También se eliminó el plomo que había sido empleado como relleno de las espigas antiguas y las junturas creadas con las nuevas, de plástico, fueron rellenadas con araldid, un adhesivo muy resistente. Actualmente, cuenta con dos tornillos que sustentan la parte superior del brazo de la cruz.

2.3. Análisis de los diferentes elementos del crucifijo

Describir una pieza como la que nos ocupa no es tarea fácil. Muchos son los autores que la han estudiado, pero pocos los datos que permiten intentar descifrar el enigma que la rodea y que se relaciona con su peculiar iconografía y la funcionalidad que pudo cumplir en el siglo XI.

Para su estudio formal hemos decidido centrarnos primero en la cruz y luego en la imagen del Cristo. Para analizar la cruz seguiremos el modelo ascensional que plantea el programa iconográfico, tanto en el anverso como en el reverso. El brazo horizontal lo analizaremos comenzando desde el lado izquierdo del espectador. Las placas del Cordero y de los Evangelistas serán tratadas con posterioridad.

---

[343] VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Op.cit.*; WILLIAMS John, "Cross of Ferdinand and Sancha…", p. 244, nº 111; ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil...", p. 436 y ss.; IDEM, "La talla de marfil...", p. 444 e IDEM, *La escultura...,* p. 20-24; CASTÁN LANASPA, Javier, *Op.cit.*; VIÑAYO, Antonio, "León y Asturias…", pp. 128 y ss.

[344] YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura…,* p. 169; VILADESAU, Richard, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, 2008, pp. 57-59.

[345] MASKELL, Alfred, *Op.cit*., pp. 255-256; PORTER, Arthur K, *Romanesque sculpture…,* vol. I, p. 37-43.

2.3.1. Anverso

El primer elemento que debe analizarse es el remate inferior o **vástago** conformado por una pieza rectangular en cuya mitad inferior se centra un pequeño agujero[346]. Aunque de manera casi inapreciable, cuenta con unas incisiones muy leves que parecen crear una cruz aspada pero, es probable, que se trate de un descuido más que de una talla intencionada. Podría corresponderse con la espiga, que permitiría la inserción del objeto en un pie con lo que se convertiría en una cruz procesional.

2.3.1.1. Inscripción con los nombres de los monarcas

La cartela que ha permitido la identificación de la pieza con el crucifijo citado en el documento de donación dice: *"FREDINANDUS REX, SANCIA REGINA"* (Figura 51). La frase se divide en dos renglones del siguiente modo:

FREDINANDUS REX
SANCIA REGINA

No existe espacio de separación entre la última letra del nombre de la reina y la primera del de su título.

Se encuentra enmarcada por molduras de diferentes tipos. De hecho, la utilización diferentes bandas ornamentales es un recurso decorativo empleado en todo el crucifijo y nos permite descubrir la creatividad de un artista o artistas que utilizan distintos detalles como sogueados, triangulaciones, rombos y se aprecian diferencias de relieves en función de la mayor o menor profundidad de la talla. Así, se produce un efecto estético de gran riqueza plástica[347]. De manera concreta, en la inscripción, algunas de las tiras decorativas se basan en dobles perlados o cuentas, un detalle ornamental que también se aprecia en algunos de los capiteles del Panteón de San Isidoro o en el cáliz de doña Urraca[348].

La inscripción muestra la devoción personal del matrimonio regio y el interés por dotar de un rico ajuar litúrgico a la iglesia de San Isidoro. Sus ansias de patrocinio regio y propaganda política se reflejan también en estas letras. Se ha destacado su importancia

---

[346] El vástago no suele ser analizado en los estudios consultados, siendo LORENZO, JOSEMI, *Op.cit.*, el único que lo menciona.

[347] PARK, Marlene, *The Crucifix of Fernando…,* cap. IV, estudia detenidamente todos los elementos ornamentales del crucifijo y, entre ellos, las franjas decorativas de la cruz (cintas trenzadas) que va comparando con inscripciones cúficas, con acantos doblados o incluso con motivos de origen bárbaro que se empleaban para comentar espacios. Aunque no estamos totalmente de acuerdo con los paralelismos que establece, creemos que es interesante remitir a su estudio para reflexionar sobre estos asuntos.

[348] Este detalle fue señalado por Concepción Cosmen a la que transmitimos nuestro agradecimiento.

dentro de los estudios de las mujeres como promotoras de las artes ya que la aparición de Sancha intitulada como "Regina" constata la relevancia de la misma. Ya habíamos señalado, al hablar de la vida de Sancha que, quizá, a través de este detalle, así como porque aparece en los documentos acompañando a su esposo con este mismo título, fuese coronada junto a Fernando, teniendo una influencia y un papel relevante en el gobierno del reino que le pertenecía por herencia.

Es interesante destacar que, si bien se convierte en un instrumento de identificación que no deja lugar a dudas, ha puesto sobre la mesa un problema que aún no ha sido resuelto. Nos referimos a las teorías que plantean que además de ser una donación a la Iglesia de San Isidoro, el letrero indicaría pertenencia. Fue Otto Werckmeister quien planteó primeramente esta cuestión y propuso que Fernando habría comisionado la elaboración de esta cruz, no solamente como ajuar litúrgico, sino también con una funcionalidad muy concreta en su funeral, como veremos más adelante[349].

2.3.1.2. Adán

Por encima de la inscripción, se encuentra un receptáculo cuadrangular conformado por varias cenefas ornamentales que cobijan la figura de Adán y que han sido identificadas con su tumba (Figura 52). Una de las franjas es más ancha y está realizada con trenzado que delimita el sepulcro del primer hombre y que ha sido asociado con el árbol de la vida, temática que encajaría perfectamente con la iconografía de la cruz[350].

Las cenefas sogueadas se ordenan en cinco niveles que van decreciendo hacia el interior creando una falsa perspectiva y sensación de profundidad. El cuadrado central es liso y sobre él, aunque rompiendo el marco y apoyando sus pies y manos sobre las tiras decoradas con triángulos, se sitúa Adán. Aparece encorvado, pero se aprecia su estilizada anatomía de proporciones bastante correctas. Las manos y los pies son una excepción ya que son demasiado grandes. Así, se consigue una mayor expresividad que se acentúa mediante los músculos de antebrazos y piernas marcados mediante incisiones sobre el marfil y mediante la mueca grotesca de su boca. Las piernas se encuentran abiertas como si estuviera en movimiento. Cruza sus brazos y eleva su enorme mano izquierda casi a la altura del rostro mientras que la derecha cubre sus genitales. El cuello se encuentra totalmente girado y permite observar una perspectiva del rostro de perfil. El pelo, poco trabajado, deja al descubierto una amplia frente. Destacan, por su tamaño,

[349] WERCKMEISTER, Otto K., "The first Romanesque Beatus…", pp. 174 -180.

[350] VIÑAYO, Antonio, "León y Asturias…", p. 129, mide dicha orla (17mm).

el ojo, la nariz y la boca mientras que la oreja, si la comparamos con las del Cristo crucificado, es bastante proporcionada. Sus rasgos y líneas de expresión están muy marcados, por lo que parece que se trata de un rostro un tanto escuálido, algo coherente teniendo en cuenta que se trata de un hombre que regresa del mundo de los muertos.

La parte de arriba de esta escena se ve invadida por el *suppedaneum* sobre el que reposan los pies del crucificado. De ellos surgen hilillos de sangre que caen hacia la figura permitiendo su redención.

La situación de Adán trasmite, por un lado, la leyenda de que se enterró en el monte Gólgota donde fue crucificado Jesús y, por ello, en ocasiones, especialmente en el arte bizantino, se representaba bajo la cruz un cráneo alusivo a los restos del primer hombre[351]. Por otra parte, trasmite la idea del Pecado Original que se podía representar con una serpiente enroscada, tal y como se puede ver en algunas placas de encuadernación que recoge Adolph Goldsmidth[352]. No se trata de una iconografía nueva en el mundo hispano ya que se encuentra, por ejemplo, en el Beato de Gerona del siglo X.

Charles Little y Elizabeth Parker, en su trabajo sobre la pieza de Bury Saint Edmunds, señalan que las cruces en las que aparecía Adán a los pies de Cristo se empleaban en diferentes celebraciones, concretamente aquellas de Pascua y en la *Depositio*[353]. La figura de Adán en la cruz ebúrnea conservada en The Cloisters, es muy diferente a la que nos ocupa (Figura 53). Se encuentra sentado con las piernas encogidas y cubierto por un manto alusivo a la vergüenza surgida tras comer la manzana. Su cabeza se gira hacia arriba y, en ella, tanto el pelo como la barba, que tiende hacia la forma puntiaguda, están tratados con mucho detalle. Además, está acompañado por Eva por lo que el sentido iconográfico de la representación es diferente; no sería la redención, sino el pecado.

Para concluir con la figura de Adán, hay que señalar la gran capacidad técnica del artista a la hora de diseñar su compleja posición. Es importante tener en cuenta la falta de modelos previos, al menos cercanos en el tiempo y en el espacio. Existe, por ejemplo, un píxide de marfil de la Antigüedad tardía procedente de Siria. Sobre su superficie, se talló una figura encorvada que presenta ciertas similitudes formales con la

---

[351] GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix…", vol. XXVII, 1870, p. 11; YARZA LUACES, "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1974, nº 185, p. 27.

[352] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…,* tomos I y II.

[353] PARKER, Elizabeth; LITTLE, Charles T., *The Cloisters Cross….,* p. 51.

pieza que nos ocupa, aunque la iconografía tiene poco que ver[354]. No obstante, que nuestro artista pudiera conocer dicha representación es improbable.

2.3.1.3. Orla decorativa

La parte inferior del lado derecho del espectador presenta una serie de once o doce figuras hasta llegar a la intersección del brazo horizontal (Figura 54). El número es difícil de precisar porque, en la amalgama de hombres que se crea, se pueden distinguir varios miembros inconexos, como cabezas o brazos que no se corresponden con un cuerpo.

Estas representaciones se caracterizan por el movimiento que se transmite a través de las complejas disposiciones que, en algunos casos, parecen casi imposibles o propias de un contorsionista. La tendencia al *horror vacui* acentúa tanto el dinamismo como el caos que reina en estas escenas, fruto de lo que parecen intentos, en ocasiones desesperados, por alcanzar el reino de los cielos una vez que se ha resucitado y se han dejado los sepulcros tras de sí. Se pisan y se empujan transmitiendo tensión, violencia y dramatismo. El artista, con un ejercicio de talla muy ágil, hábil y ligero, sobre una superficie ebúrnea nada fácil de trabajar y en un espacio de reducidas dimensiones, plasma el episodio de la resurrección de los muertos el día del Juicio Final.

Todos los personajes presentan rasgos semejantes a los de Adán, con rostros de amplias mandíbulas donde se destaca la nariz y la boca, mientras que el pelo se convierte en un casquete sin detalles que cobija las pocas orejas que pueden verse. Parece que el tallista no tenía intención de plasmar los rasgos de los rostros, ni tampoco los dedos de manos y pies que están simplemente esbozados, sino que muestra mayor interés por las posiciones de los cuerpos. Estos cuentan con largos brazos, piernas musculosas y vientres un tanto prominentes. A veces, como ocurría con Adán, los músculos se indican mediante leves incisiones.

Las cinco primeras figuras de este grupo salen de los sepulcros que se representan mediante una forma rectangular con una pequeña moldura exterior (Figura 55). Tienen cierto parecido con los libros que portan los Apóstoles y Bienaventurados de las otras dos piezas clave del taller leonés, aunque, en la cruz, son más alargados y con menos detalles. Se estructuran en zig-zag creando una sensación ascendente, como si se tratase de una escalera hacia el Paraíso. Esta idea se acentúa con la colocación de cuatro figuras que se agarran a los sepulcros, una con el cuerpo hacia la izquierda, la siguiente hacia la derecha y así sucesivamente. Una de las figuras, que cuenta con

[354] JÜLICH, Theo y BUSCH, Ina, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten, des Hessischen Landesmusseums*, Darmstadt, Regensburg, 2007, pp. 33 y ss, nº 2: Pyxis mit Wunderheilungen Jesu.

mayor espacio, transmite un poco de sosiego entre tanto caos. Su actitud, más serena, presenta algunos rasgos de tradición clásica y porta un objeto circular no identificado.

Todos estos seres parecen haber sido tallados por una misma mano, alguien que debía conocer muy bien el oficio para alcanzar unos resultados tan brillantes. Al observar con detenimiento cada una de ellas, se puede captar el ansia y la necesidad de los recién resucitados por alcanzar el paraíso prometido.

La parte derecha según la posición del espectador del brazo horizontal de la cruz se conforma, también, a partir de una orla con decoración. La parte inferior y superior comparten características, mientras que el remate lateral, un poco más ancho y separado a través de una serie de diez espirales, se asimila más a la decoración del reverso a base de tallos con vegetación en la que se insertan animales afrontados (Figura 56). Son palomas que se aferran con sus garras y pico al vástago que las envuelve. Sus colas y sus alas están muy bien trabajadas. Inclinan hacia abajo sus largos cuellos creando una curvatura que, junto con el tallo, forman un óvalo o un círculo. Entre ambas composiciones, más o menos simétricas, se ubica un motivo decorativo de carácter vegetal. Los extremos de las ramas que envuelven las palomas acaban uniéndose creando un corazón a base de hojas.

En la orla inferior, en sentido horizontal, se ubican cinco seres, tres son humanos y dos animales que se intercalan entre los hombres (Figura 57). La alternancia entre hombres y bestias es uno de los recursos habituales del anverso de la cruz. Las posiciones de las figuras son incluso menos factibles que las del grupo anterior, ya que se contornean hasta tal punto, que crean una especie de roleo con sus cuerpos. Como todas aparecen unidas, se crea una secuencia de formas tendentes al círculo tangentes entre sí. Si se encontrasen en un contexto más apropiado podrían haber sido identificadas con contorsionistas de circo. Se ha considerado que se trataba de los condenados que aparecen torturados mediante las mordeduras de los perros o felinos y la descolocación de los cuerpos en posiciones dolorosas. Los animales del anverso crean formas circulares mediante su posición: alargan el cuello hacia delante y meten su cola, que termina en un remate floreado confundiéndose, así, con tallos vegetales, entre las piernas.

Frente las formas angulosas de las figurillas del brazo vertical, nos encontramos con mayor carnosidad en los rostros. Uno de los hombres está sentado y puede decirse que transmite un cierto grado de arrogancia; una idea no del todo desechable si se tiene en cuenta que sería uno de los condenados. Su pecado, en este caso, podría haber sido el orgullo.

En realidad, a pesar del desorden inicial, se descubre una cierta intención de crear simetría y ritmo al ubicar los dos animales de espaldas a la figura central y al utilizar un orden alternativo de humano y animal.

En la franja superior, aunque la disposición es semejante, el orden se altera existiendo ahora dos humanos situados entre tres animales (Figura 58). Tanto el detalle como la calidad son mejores, y puede apreciarse, a simple vista, en el modo más acertado de aprovechar el espacio, que queda más liberado.

Una de las figuras de esta serie cubre su cuerpo con algo de ropa. Nos preguntamos, siguiendo una primera intuición, si se trataría de una anciana y, por respeto a su categoría, el artista habría decidido colocarla una vestimenta. Asimismo, podría representar la vergüenza ya que en el arte la pureza se representa mediante la desnudez, mientras que el pudor se cubre, tal y como hicieron Adán y Eva con las hojas de parra tras haber cometido el Pecado Original.

El otro hombre, a diferencia del resto, ha sido representado con su miembro viril, lo que aludiría, sin duda, a su condición de pecador y condenado. El rostro es, quizá, el más peculiar porque sus rasgos se encuentran más individualizados.

La parte central de este brazo horizontal, más ancha y sobre la cual se sitúa el brazo izquierdo de la imagen del Cristo Crucificado, no está tallada en un relieve tan pronunciado como los que acabamos de describir. Se emplea una técnica mucho más plana para poblar el espacio de tallos vegetales ondulados que crean un gran efecto decorativo. Entre ellos, surgen algunas figuras de animales como la que se ubica en la esquina inferior derecha que recuerda los cuadrúpedos de las orlas decorativas. El fondo, en el que destacan estos motivos, está trabajado a base de multitud de líneas perpendiculares que crean infinitud de diminutos cuadrados. La variedad de registros que utilizan los artistas denotan una gran maestría y dominio de la técnica (Figura 59).

Volviendo al brazo vertical, y recuperando el sentido ascensional, nos encontramos un personaje que tal vez fuese una mujer. Con más espacio que sus compañeros, flexiona las rodillas y sus piernas, más cortas de lo que correspondería en función del resto de proporciones, están juntas. El marfilista ha logrado una especie de transparencia al tallar el pelo de grosor muy fino por encima de la oreja, demostrando una vez más su capacidad a la hora de utilizar diferentes recursos técnicos. (Figura 60). Se trata de un personaje femenino y no es el único. Entre los que salen de los sepulcros hay uno cubierto con velo que puede identificarse como tal y, también, la anciana del brazo vertical.

Más arriba, se produce la característica alternancia entre animales y humanos. Se aprecia una figura que ha sido comparada con el Cristo resucitado de la placa de la izquierda. Estos parangones se basaban especialmente en la posición con las piernas abiertas a medio camino entre sentarse y levantarse y los pies orientados hacia abajo. También se aprecian similitudes en el modo de representar los pectorales y las costillas, así como en la posición de los brazos.

Al final de esta serie, hay una doble franja horizontal que se convierte en el elemento de separación entre el Cielo (representado por los ángeles y el Espíritu Santo) y la Tierra (los condenados y los bienaventurados). Está deteriorada ya que falta un fragmento de marfil en esta parte de la cruz. En ese espacio desaparecido habría habido un ángel simétrico al que se encuentra en el otro lado. Cabe destacar que la banda de separación se compone a base de pequeños rectángulos en los que hay dos o tres pequeñas muescas verticales. Este motivo recuerda a alguna de las cabelleras de los Apóstoles del Arca de los Marfiles o a las tejas de algunas de las arquitecturas que aparecen en las placas de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Una banda ornamental del mismo tipo cierra la placa del Cristo resucitado y la separa de la paloma del Espíritu Santo. Esta no se representa completa, sino que parece surgir de la nada, del mundo celeste, para descender en picado hacia el mundo terrestre (Figura 61).

El ángel que remata la parte superior se encuentra bocabajo y extiende su larga mano hacia delante. Se viste con una túnica de cuerpo entero de la que sobresalen dos alas muy angulosas que se adaptan al marco y que presentan rayas paralelas como si fueran plumas. El cuello es muy alargado y el rostro, tendente a lo cuadrangular, presenta rasgos más detallados que en los otros ejemplos. El pelo, nuevamente, parece más un casco que una cabellera normal. Tanto por la posición como por la marcada mandíbula y la enorme mano, se puede comparar, de manera formal y estilística, con una placa triangular asociada a la Escuela de Winchester (Figura 62)[355]. A pesar de lo que podría creerse, no presenta semejanzas, más allá de una estética común, con los ángeles de la Arqueta de las Bienaventuranzas.

Por debajo del mismo, se encuentran cinco personajes que ascienden y que, como en ocasiones anteriores, se entrelazan y contorsionan creando una atmósfera muy tensa (Figura 63).

En la parte izquierda del brazo horizontal de la cruz, nos encontramos con la misma estructura que en la derecha, es decir, una franja central más ancha en la que se

[355] Si bien esta asociación la hicimos de manera personal al descubrir y estudiar esta placa ya, anteriormente, Raquel Gallego había puesto de manifiesto las semejanzas con dicha escuela inglesa y, concretamente, con los ángeles de esta pieza.

sitúa el brazo de Cristo. Esta parte se enmarca por una orla decorativa superior e inferior y que remata en el lateral por una tira, un poco más ancha. La separación de esta parte con la anterior se produce mediante una sucesión vertical de trece espirales. (Figura 64) Como ocurría con el otro lateral, la decoración de este remate presenta mayores semejanzas con los motivos del reverso de la cruz porque se compone a base de roleos vegetales en los que se inserta una pareja de cuadrúpedos afrontados.

En la franja superior, se han tallado seis figuras y una de ellas está atravesada por un agujero (Figura 65).

La orla inferior presenta, a priori, una mayor complejidad y caos, y da la sensación de que los personajes están insertos en un remolino. Al fijarse detalladamente, descubrimos que, de nuevo, se produce una alternancia entre fieras y hombres que simbolizan los castigos impuestos a los pecadores. (Figura 66)

Resta describir la franja central de esta parte del brazo horizontal que sigue las mismas pautas que la del otro lado: sobre una superficie con pequeños cuadraditos, se tallan, en bajo relieve, ramas onduladas entre las cuales se enlazan cuadrúpedos mordiendo los tallos, creando una maraña con un gran efecto ornamental.

Volviendo al brazo vertical nos encontramos con un grupo cuatro personas, dos de las cuales están escondidas tras el cuerpo del Cristo Crucificado. Es difícil saber si se están elevando o si, por el contrario, hacen esfuerzos por mantenerse y no caer.

Tras este grupo, se encuentra una escena sobre la cual se ha escrito mucho: el Descenso de Cristo a los Infiernos o la *Anástasis* (Figura 67).

Cristo, con una factura de mejor calidad que el resto, y con más detalles, aparece nimbado, barbado y cubierto con una túnica larga hasta los pies. Ladea la cabeza hacia la derecha y sustenta con la mano diestra una cruz patada insertada en un vástago que termina en pico. El modo de agarrar la cruz es curioso y trasmite esa capacidad técnica de los artistas sobre la que hemos insistido continuamente. Eleva la mano izquierda y este gesto no ha sido interpretado como una bendición porque Cristo lo hace siempre con la derecha, sino como una indicación de dirección hacia el Paraíso[356]. Justo debajo del Señor, dos hombres extienden sus brazos hacia Él buscando la salvación. Solo se ven los de uno, ya que los del otro se cobijan tras el Cristo crucificado. Algunos estudiosos han intentado identificarlos con Adán y Eva pero, tal y como ya señaló

[356] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha…", p. 51

Raquel Gallego, no hay ningún rasgo femenino que permita poner en relación a una de las figuras con la primera mujer[357].

Se trata de un tema poco común en la plástica hispana medieval y que procede de Bizancio. Aunque se trata de estilismos muy diferentes podemos citar al menos tres ejemplos ebúrneos en los que se ha plasmado el descenso a los infiernos. Uno es la célebre Sítula Basilewsky en el Victoria and Albert Museum (Figura 68)[358]. El segundo es una placa del Staatliche Museen de Berlín que fue ejecutada, probablemente, en Constantinopla. Finalmente, hay una placa en un museo de Dresden dividida en dos escenas y la inferior es una Anástasis (Figura 69).

El último fragmento de la orla, que corre justo por debajo de la rodilla derecha de Cristo, tiene más figuras, todas ellas entrelazadas, retorcidas, en continua lucha contra la fuerza que parece empujarlas hacia el Infierno (Figura 70). Se unen, generalmente, en grupos de dos o de tres y no es posible determinar qué miembros corresponden a cada uno debido a los cruces que se producen entre ellos. Ni las anatomías, ni los rostros han sido totalmente definidos, sino que se únicamente adivinan formas. Las caras de las tres figuras superiores y de la que se encuentra más abajo son de corte más cuadrangular. Se relacionan, de esta manera, con las de sus homónimas en el otro lado de la cruz. Los rostros que se encuentran uno junto al otro son más alargados e incluso puntiagudos y puede adivinarse algún retazo de barba. Todos los personajes se dirigen hacia abajo, como si la figura de Dios descendiendo a los infiernos marcase la diferencia, por encima del mismo pueden, aunque a duras penas, subir; por debajo, caen irremediablemente hacia las llamas eternas. Cabe destacar que los últimos hombres hunden la cabeza en el suelo como si ya estuviesen entrando en el Infierno.

Tras haber realizado el análisis detenido de cada uno de los elementos, podemos decir que, aunque a primera vista se puede creer que la orla decorativa está trabajada por un tallista muy hábil, al ir analizando pormenorizadamente uno a uno todos los motivos que la conforman se ha llegado a la conclusión de que, en esta franja, participaron al menos dos manos. Una de ellas, más experta y con más pericia, talla las figuras del brazo horizontal de la cruz. Estas se disponen de forma circular en posturas imposibles y todas diferentes que denotan la capacidad e imaginación del artista. En los rostros, además, hay varios detalles, como la carnosidad o la mayor definición de los rizos que permiten considerar que se trata de un marfilista de más calidad que el que se ocupó de

[357] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 96

[358] BECKWITH, John, *The Basilewsky situla,* Londres, 1963; "The Basilewsky situla", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O93850/the-basilewsky-situla-situla-unknown/> [4 de agosto de 2012].

las figuras del brazo vertical. También parece que hay un mayor interés por individualizar los personajes. El otro artista trabajaría el brazo vertical. En él, las figuras no siguen un orden marcado por la alternancia de animales y seres humanos tendentes a la forma circular, sino que se agolpan creando una maraña caótica de cuerpos, cabezas y extremidades. Las facciones de los rostros apenas han sido esbozadas y, sin embargo, a través de las diferentes posturas, transmiten una gran expresividad, dinamismo e incluso angustia. Se trata de personajes que salen de los sepulcros e intentan ascender hacia la salvación divina. Para ello, pisotean a aquellos que se encuentran por debajo, toman impulso a partir de sus cuerpos o incluso se empujan entre sí. A pesar del menor detallismo y la inferioridad de la talla, se trata de un artista con grandes cualidades. Hay que tener en cuenta que es una pieza de importancia capital dentro del ajuar donado a la iglesia isidoriana, por lo que quienes la tallaron debían de ser trabajadores de gran valía. La procedencia de los mismos es muy difícil de determinar. Rastreando posibles influencias en su estilo se puede decir que debían conocer las tradiciones islámicas a la hora de plasmar los roleos vegetales y los animales del reverso. No obstante, también hay detalles que nos hacen pensar en el mundo europeo. Es imposible saber si se trataba de hispanos que tuvieron la posibilidad de conocer lo que se estaba realizando más allá de las fronteras o de extranjeros que se asentaron en la Península y adaptaron su manera de trabajar a las pautas imperantes en su nueva ubicación.

2.3.1.4. Cristo resucitado

El **Cristo** de menor tamaño se sitúa en una placa en la parte superior de la cruz (Figura 71). Está insertado en un marco rectangular decorado con bolas que se alternan con pequeñas cuentas. En la parte inferior, sin embargo, solo aparecen líneas paralelas de arriba abajo que se alternan con rombos. Este enmarque está delimitado tanto por el interior, como por el exterior, por un fino listón y presenta cuatro clavos en las esquinas que permiten que se ancle a la cruz[359]. El Cristo sobresale del cuadrado que se ha interpretado como el sepulcro y rompe por los cuatro lados la orla decorativa[360]. Tiene una postura que se ha comparado, como hemos indicado, con la de la figurita que se sitúa un poco más abajo y a la derecha[361]. Con las piernas abiertas y los pies orientados hacia el exterior se hace complejo determinar si se dispone a sentarse o está en el proceso de levantarse, que sería lo más lógico teniendo en cuenta que es la

[359] Según el informe de restauración de VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Op.cit.*, los clavos fueron sustituidos por unos de materia plástica.

[360] Siguiendo también los datos de Vázquez de Parga, el fondo del sepulcro habría estado dorada en su día.

[361] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispana y marfiles…", p. 112 y GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 111.

representación de Jesús resucitado[362]. Se han representado los largos dedos de los pies y los músculos de las piernas, brazos y pecho, así como las marcas de los clavos. Levanta la mano izquierda con la palma hacia el exterior mientras que la derecha, doblada hacia su pecho, sustenta, a través de un vástago puntiagudo, la cruz de brazos patados. Previamente, hemos indicado que Marlene Park consideraba que el gesto del Cristo en la escena del Denscenso a los Infiernos no era una bendición ya que se realizaba con la mano izquierda. Proponía, entonces, que señalaba un destino: el Cielo. En la placa del Cristo resucitado puede aplicarse la misma teoría, el Señor indica el camino hacia el Paraíso y acentúa el sentido ascensional al que hemos aludido continuamente.

La cabeza, que parte de un cuello bastante estilizado, se cubre con el cabello que cae en mechones hasta la altura de sus hombros. Gira el rostro imberbe hacia su izquierda dejando ver una oreja de grandes dimensiones en forma de haba. La nariz es poco pronunciada pero, sin embargo, las marcas de expresión y la boca le dan un aspecto serio y sereno, incluso solemne, acorde con su categoría. El nimbo crucífero acentúa más este aurea de santidad. Queda por describir la delicada tela que cubre su sexo y cuya colocación viene determinada por la curiosa posición del Cristo. Los extremos de los paños caen por encima de sus codos creando pliegues con formas que recuerdan a lo vegetal. Cae en forma de pico por la parte trasera entreviéndose entre las piernas abiertas del Cristo. La ornamentación de la tela consiste en un remate con incisiones que, a pesar de su sencillez, transmiten un sentido plástico muy desarrollado.

Son interesantes las comparaciones formales que realiza Marlene Park[363]. En primer lugar, alude a una imagen de un tratado sobre los ocho vicios que recoge Shapiro en uno de sus artículos (Figura 72)[364]. En la misma, hay un hombre vestido con un escapulario y que se coloca en una posición que tiende hacia la forma triangular (Figura 73). No obstante, temáticamente poco tiene que ver con el Cristo. La autora comenta, además, que existe un Cristo resucitado saliendo del sepulcro en una representación de San Marcos, y que, como ya había dicho Hubert Shrade, se trata de una representación frecuente en el arte germano[365]. Desde nuestro punto de vista, en este caso, las

---

[362] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 81 dice que su anatomía es etérea precisamente porque se trata de Cristo vuelto a la vida.

[363] PARK, Marlene, *The Crucifix...*, p. 66.

[364] SHAPIRO, Meyer, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *The Art Bulletin*, vol. 21, nº 4, diciembre 1939, fig. 12: Halitgarius, Treatise on the Eight Vices, from Moissac; Lat. 2077, f. -63, Paris, Bibliothque Nationale.

[365] PARK, Marlene, *The Crucifix...*, p. 68. La imagen está digitalizada en la Biblioteca de Munich y puede consultarse en el siguiente enlace: [En línea] <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004502/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=182&pdfseitex=> [26 de septiembre de 2013]

similitudes se reducen, únicamente, a la iconografía, porque formalmente tienen poco que ver.

2.3.1.5. Inscripción Cristo resucitado

Bajo el Cristo resucitado se encuentra una inscripción que se estructura de un modo particular en tres líneas separadas entre sí por bandas decoradas con rombos colocados de manera horizontal, del siguiente modo:

IHC NAZA

RENUS R^{E}X

IVDE^{O}RV

El módulo de las letras del primer renglón parece levemente más pequeño que las otras. Atendiendo a la cronología, se enmarca en la tipología de letra visigótica, pero ya incluye algunos rasgos carolinos como la utilización de la "V" para la "U"[366]. La "E" de "REX" y la "O" de "IVDEOV" son de reducidas dimensiones. En el caso de la palabra rey se debe a que, de otro modo, la palabra no entraría en el espacio. Entre la "V" y la "D" del último renglón, hay un agujerito sin una función determinada, mientras que sobre la última "V" aparece un trazo horizontal correspondiente con el signo de abreviación y que hace que debamos entender "IVDEORVM" (Figura 74).

Es importante destacar un detalle que ha permitido que se considere que el artífice emplea un "grecismo", una característica previa, y es la utilización de la C para la primera palabra que, en el modo latinizado, sería IHS[367]. Este rasgo se aprecia también en otras cruces como la de la abadía de Essen[368].

2.3.1.6. Cristo crucificado

La figura del Cristo Crucificado tiene una importancia capital dentro de la cruz ya que hace que esta se haya convertido en la representación más antigua conocida de la crucifixión con la figura del redentor (Figuras 75 y 76). Está conformada por un bloque de marfil de buena calidad que incluye cabeza, cuerpo y el *suppedaneum,* mientras que

[366] Agradecemos la ayuda prestada a don Alejandro García Morilla en este aspecto.

[367] GÓMEZ MORENO, Manuel, "En torno al crucifijo…", p. 9.

[368] Véase el epígrafe "Relaciones formales con otras cruces ebúrneas europeas".

los brazos son otras piezas añadidas que se insertan en la superficie ebúrnea. Tras la restauración, esta unión se realizó con espigas de material plástico[369].

En su espalda, hay una oquedad destinada a custodiar las reliquias de la Vera Cruz, por lo que el Cristo se convierte en un tipo de relicario concreto; una estauroteca (Figura 77)[370]. Ángela Franco lo define como un "*lignum crucis* corpóreo"[371]. En origen, esta figura estaba unida a la cruz con una espiga de marfil que permitía girarlo para observar el espacio destinado a la reliquia.

No se trata del mismo artista que el de las nerviosas figurillas que decoran la cruz y que siguen un "ritmo alocado"[372]. Ya Adolph Goldsmidth había señalado la acusada diferencia entre ambas partes. No obstante, determinar cuántas manos participaron en la elaboración de este conjunto es algo complicado. Desde nuestro punto de vista, sí se trataría de un artista diferente que sigue las pautas del nuevo arte románico que, poco a poco, se iba desarrollando en la Península Ibérica. Otro aspecto que sacan a relucir los estudios sobre esta imagen es la mayor o menor calidad respecto a la talla de la cruz. La idea más extendida es que se trata de un tallista inferior que no logra transmitir tantos valores como quien se encargó de los condenados y los elegidos. Siguiendo la teoría de Arthur K. Porter, nosotros también creemos que se trata de uno de los más notables logros del arte medieval[373]. Otro de los argumentos que se han empleado para defender la buena maestría del artista al realizar esta obra es el tamaño. Al ser mucho más grande que los elementos de la orla que le rodea, es necesario prestar más atención al detalle y no se puede aplicar el movimiento como ocurre con las pequeñas imágenes[374].

De manera global, el Cristo es bastante geométrico pero presenta ciertas desproporciones ya que, aunque su cuerpo es bastante alargado, destacan sus grandes pies que se apoyan sobre el *suppedaneum* (Figuras 78 y 79). Este es una estructura triangular con una plataforma cuadrangular. Su decoración consiste en diferentes molduras con motivos ornamentales. Los laterales están decorados con un dibujo floral. En la parte inferior se emplean tallos que se retuercen conformando figuras simétricas que recuerdan a las colas de los animales del anverso de la cruz.

---

[369] VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Op.cit.*

[370] Sobre las reliquias de la cruz: FROLOW, Anatole, *La Relique de la Vraie Croix: Recherches sur le développement d'un culte,* París, 1961.

[371] FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León…*, p. 142.

[372] COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit*, p. 282.

[373] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 39 y ss.

[374] BRECK, Joseph, *Op.cit.*, p. 220.

Los dedos de los pies son alargados y estilizados y se llegan a intuir las formas curvadas de las uñas. En ambos se aprecian los estigmas de los clavos, sin embargo, estos no están presentes y, solamente, hay uno en el espacio situado entre las extremidades del Cristo. De las heridas mana sangre, tres chorros en cada pie y se han encontrado restos de policromía que habrían acrecentado, aún más, el dramatismo de esta imagen.

Las piernas aparecen bien trabajadas aunque sin detalles anatómicos relevantes. Están un poco separadas y, entre ellas, se puede ver el fondo en el que se clava la imagen donde las vetas son el único elemento ornamental. Justo hasta encima de las rodillas, cae el *perizonium* o velo que cubre al Cristo resucitado dejando su torso al descubierto. Ángela Franco indicó, en varios de sus trabajos, que se trataba del único elemento de esta figura que trasmitía movimiento, no obstante, es bastante estático si se compara con el dinamismo conseguido en las escenas de la cruz. El paño se ata mediante un complejo nudo ladeado hacia la izquierda del espectador. Ambos extremos caen originando un interesante juego de luces y sombras. El más largo crea, en su caída, una forma que puede compararse con los pliegues de las túnicas de los Apóstoles y los Bienaventurados de las dos Arquetas procedentes del taller leonés. Se decora mediante una banda con una línea zigzagueante. Asimismo, de manera más o menos paralela a la tela que cae desde el nudo, aparece un trenzado. Estos detalles permiten afianzar la idea de que el artista era más hábil de lo que algunos investigadores han considerado.

Por encima del nudo, se ubica el ombligo realizado mediante un sencillo círculo. El vientre se alude a través de una línea curva un recurso que se utiliza, también, para señalar los pectorales. El pezón derecho recuerda la forma de una flor mientras que, en el izquierdo, solo se intuye, si uno se fija detenidamente, una forma circular.

Ladea la cabeza hacia la derecha, un gesto que se ha interpretado como símbolo de padecimiento a pesar de la actitud serena de Cristo[375]. No tiene ni corona ni nimbo y, sin embargo, se consigue transmitir la solemnidad acorde con el Señor. En el rostro, trabajado con gran perfección, destacan sus grandes ojos cuya expresividad se acentúa mediante la incrustación de otro material, un detalle que se convierte en una de las características del taller leonés. Como ya dijimos, son zafiros. Los ojos, inmersos en prominentes arcos supraciliares se cubren por gruesos párpados[376]. Su nariz es recta y los pómulos están poco marcados. Los labios, cerrados y no excesivamente gruesos, se enmarcan entre el bigote y la barba que hace que el rostro termine en forma sutilmente puntiaguda. El pelo de ambos se representa mediante un rayado muy regular que

[375] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 146.

[376] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 22.

termina en caracolillos. Una vez más, estos aspectos denotan la preocupación por el detalle del artista que, a pesar de haber sido tachado de tosco y rudimentario, logra convertir este pedazo de marfil en una representación adecuada a la categoría de un Cristo crucificado sin contar con modelos anteriores para ello.

Las orejas se sitúan demasiado atrás y más arriba de lo normal y Raquel Gallego ha señalado que son un signo de arcaísmo[377]. Por encima, se encuentra el pelo que cae hasta los hombros en mechones sogueados, aunque por debajo del nivel de la oreja derecha se unen y el marfil simplemente se pule sin tratar la textura del cabello (Figura 80).

Finalmente, los brazos, piezas independientes, se ubican en la franja central que compone el brazo horizontal de la cruz. El izquierdo aparece completo acabado en una mano muy estilizada y bien conseguida en cuya palma se inserta un clavo e incluso se han representado las falanges de los dedos. El brazo derecho está deteriorado y la mano ha desaparecido, pero suponemos que tuviese las características de la anterior. En los dos brazos se señalan los codos mediante un pequeño ensanchamiento, pero la musculatura no se indica.

En definitiva, se trata de una figura de gran calidad, de un Cristo que no padece en la cruz, sino que triunfa sobre la muerte y que, formalmente, aunque algunos le hayan achacado bizantinismo o arcaísmo, se inserta dentro de los cánones y convicciones del románico.

2.3.2. Reverso

En la mayoría de los estudios consultados se puede comprobar cómo la atención dedicada al reverso es menor que la del anverso (Figura 50). Probablemente se deba a que la peculiar iconografía de este último ha suscitado el interés de los investigadores, mientras que los motivos del reverso se han puesto más en relación con el mundo oriental de los tejidos y el simbolismo de los bestiarios que con unos temas que pudieran tener una vinculación más estrecha con la religión cristiana y con el propio Fernando I de León. No obstante, creemos que la cuidada organización de los motivos que se enlazan rítmicamente creando una maraña de fauna y flora, tendría un significado simbólico que podría ponerse en relación con el programa genérico de la cruz.

Esta idea había sido propuesta ya por Raquel Gallego quien consideraba que los enfrentamientos entre los animales reales o fantásticos podían significar la fuerza con la

[377] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*, p. 82.

que el alma luchaba contra el pecado y el sufrimiento que ello conlleva[378]. Tras analizar los distintos animales que tiene cabida en esta parte de la cruz llega a la conclusión de que entre el anverso y el reverso existen unas coincidencias temáticas que no debían ser casuales. En el brazo vertical, se produce la ascensión, se indica el camino de salvación mientras que el horizontal aludiría a la tierra donde se producen las persecuciones, amenazas y tentaciones del pecado. La contraposición entre ambos brazos está clara.

El sentido ornamental de la parte posterior de la cruz es incluso más acusado que en el anverso. La estilización, ordenación y ritmo de las figuras crea un conjunto más homogéneo, pero no por ello menos complicado. Marlene Park dice que se trata de algo nuevo, extraordinario en su riqueza y que apunta más al siglo XII que al X, incidiendo en su calidad técnica y su variedad temática, así como en su belleza y originalidad[379]. Esta autora, que sin duda es la que realiza un análisis más pormenorizado de estos motivos, se hace tres preguntas. La primera tiene que ver con los tipos de roleos que pueblan la cruz, la segunda con los animales que los habitan (pájaros, dragones, cuadrúpedos, humanos e incluso un centauro) y la tercera cuál es la relación que se establece entre ellos. Indaga en cuáles pudieron ser las principales fuentes de inspiración. Supera la idea generalizada de que los artistas se habrían basado en telas orientales donde este tipo de composiciones a base de animales enfrentados enmarcados en tallos vegetales eran comunes. Llega a la conclusión de que el reverso de la cruz presenta muchas similitudes con los *scriptoria* del Canal de la Mancha, concretamente con los de los monasterios de Saint Bertin en Saint Omer y Saint Vaast en Arrás, cuya actividad productiva se fecha entre el año 1020 y el 1050. Para ello, realiza multitud de comparaciones que permitieron una apertura de miras en cuanto a las influencias se refiere. Propone que, tal vez, el artista que elaboró estos motivos pudiera tener en mente las cruces en piedra inglesas (finales del VII al IX), algunas cubiertas de Evangeliarios del mundo carolingio o ciertas escenas miniadas como, por ejemplo, algunas de las que se observan en el Beato de Gerona del año 975.

La cruz se encuentra enmarcada mediante una orla estrecha limitada por un listón liso que muestra el cuidado y el detalle con el que trabajaba el artista que consiguió crear una obra de gran valor estético.

Como ocurría con la parte anterior, el vástago presenta una serie de líneas no decorativas y un agujerito central que, quizá, sirviese para convertir la pieza en una cruz procesional al colocarla sobre un ástil (Figura 81). Por encima, se han tallado dos

[378] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 132.

[379] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha…", pp. 77-91.

cenefas con motivos decorativos diferentes y que sirven de base para el ángel de Mateo que describiremos más adelante. El personaje se enmarca, por la parte superior, con una banda sogueada.

2.3.2.1. Medallones

En el espacio que va desde la parte inferior hasta la intersección con el brazo horizontal se disponen, de manera lateral, cuatro medallones en los que se insertan animales (Figura 82).

Los tres primeros roleos están separados entre sí por dos palomas que unen sus picos en el centro y enlazan sus alas, dobladas en ángulo, con los tallos de vegetación que generan el espacio circular en el que se ubican los animales. Estos, se sitúan de perfil; son cuadrúpedos colocados en posiciones que tienden hacia lo rampante y pueden ser identificados con dragones, aunque la fiereza característica del mismo está ausente porque, si bien abren sus bocas; su actitudes son más de tipo heráldico y solemne que violentas (Figura 83). La factura es semejante en todos ellos, pero existen ciertas diferencias. El tercer animal, por ejemplo, presenta una posición más estilizada y parece encontrarse en pleno salto como si se tratase de una gacela. Frente a los larguísimos cuellos de los animales semejantes descritos en el brazo horizontal del anverso, aquí presentan proporciones más coherentes. Los dos animales centrales se encuentran enfrentados entre sí(Figura 84). La vegetación que conforma los círculos, ha sido relacionada con los motivos que decoran las superficies de las arquetas hispano-musulmanas, pero se diferencian de las mismas porque no son tan esquematizadas y presentan una mayor carnosidad en las formas. De hecho, las grandes flores en forma de cono que pueden verse en estos roleos, poco tienen que ver con las hojas de palma estilizadas características de los talleres de Cuenca o Córdoba.

Los elementos decorativos tienen un gran sentido ornamental y están tallados con mucho detalle, retorcidos, doblados y nunca en formas iguales. El movimiento y el dinamismo que irradia de esta composición muestra, nuevamente, la capacidad de los marfilistas.

El último roleo de esta parte del brazo vertical se une al anterior mediante ramas y vegetación de gran profusión y riqueza. Ya no es un cuadrúpedo, sino que presenta un cuerpo de carácter marino, serpenteante. En realidad, podría asociarse también al dragón ya que este siempre ha estado vinculado con los reptiles y, más concretamente, con las serpientes. Se coloca de espaldas al anterior (Figura 85).

Son medallones muy cuidados, que siguen un ritmo preciso y donde lo natural se convierte en decoración ornamental muy rica y variada. En el apartado iconográfico, intentaremos desvelar el significado simbólico de estas imágenes ya que es probable que ninguna de las representaciones se dejase al azar y cumpliese un determinado papel en el conjunto de la cruz.

Los extremos del brazo horizontal están ocupados por los símbolos de los evangelistas San Marcos (el león) y San Lucas (el toro) que describiremos posteriormente. Los remates laterales son iguales que el inferior, compuestos por dos bandas decorativas (Figuras 86 y 87).

Entre el león, el cordero y el toro, existen dos espacios que se ocupan por roleos también muy ornamentados y que, más que medallones, se configuran como un escenario para enmarcar escenas cuya interpretación es aún controvertida. La rica vegetación que permitía la separación entre los cuadrúpedos de la serie anterior, se simplifica en tallos que apenas tienen elementos florales y hojas. Estos motivos se sustituyen ahora por figuras humanas que, como en el anverso, se disponen de maneras imposibles que generan una gran tensión (Figura 88).

Empezando la lectura por la izquierda, nos encontramos un roleo en torno al cual se disponen varios seres humanos que generan una caótica maraña de brazos y piernas enredados. En ocasiones, son mordidos por seres que bien podrían ser serpientes o cabezas de felinos y cuyo cuerpo configura el tallo vegetal del medallón. Algunas de las actitudes de las personas, con la boca abierta, transmiten angustia e incluso miedo. (Figura 89). Una pareja de hombres sin cabeza, quizá decapitados por sus pecados, colocados de espaldas y que transmiten sensación de esfuerzo al flexionar sus rodillas, parecen sustentar todo el peso del medallón. En la parte superior, y en un ejercicio de talla muy hábil, se sitúa la figura de otro hombre muy contorsionada con el cuerpo extendido y la cabeza totalmente girada en una postura exagerada, incómoda, imposible.

El fondo del Cordero está hueco en la parte inferior, pero habría contado con algún objeto que se perdió en algún momento. La parte superior se puebla con ramas que terminan en hojas triples redondeadas y que sirven de nexo de unión entre el lado izquierdo y el derecho de este brazo horizontal (Figura 90).

2.3.2.2. Centauro

Tras la efigie del Cordero, los tallos vegetales lo invaden todo creando formas florales y un roleo central terminado en una cabeza de reptil con la boca abierta y en el que se insertan unas curiosas representaciones. Agazapado y girando la cabeza hacia

atrás y hacia arriba, se encuentra un hombre que parece haber tropezado al escapar de un peligro. En un nivel superior aparece otro ser humano que se aferra a la rama con piernas y brazos y, como su compañero, gira el rostro hacia aquello que le atemoriza. Esta amenaza es un centauro que ha suscitado mucho interés y debates ya que no es una imagen común en el mundo medieval hispano. Su cuerpo de caballo, muy bien conseguido, se enreda entre las lianas. Tiene un torso humano, en el cual se han representado los músculos. Sus largos brazos se agarran también a las ramas y la cabeza, sin cuello, es bastante cuadriculada, con una gran oreja y los labios cerrados en un gesto que denota crueldad. La escena es, por lo tanto, una persecución y el movimiento se consigue gracias a la multitud de elementos dispuestos en *horror vacui* que ocupan todo el espacio disponible (Figura 91).

El estilo del centauro sigue las pautas del resto de las figuras y el lomo de caballo es muy semejante al de los cuadrúpedos o los animales del Tetramorfos. Es un motivo tan poco frecuente que, al analizar otras piezas de marfil, choca encontrarse con una representación de dicha criatura. No obstante, existen algunos ejemplos muy interesantes como una pequeña caja oval del siglo XII con centauros enfrentados entre sí de factura muy estilizada (Figura 92)[380]. También en el Victoria and Albert Museum, se custodia un pequeño relicario, de mediados del siglo XI, en cuyo reverso no se ha tallado un centauro, sino un arquero (Figura 93)[381]. Parece que esta imagen sigue las pautas de una figura semejante en la Cruz pétrea de Ruthwell, del siglo VIII y hoy en Escocia[382]. Lo interesante del arquero del relicario de Londres es que se encuentra inserto en un roleo vegetal y que el artista parece estar influido por la escuela de miniaturistas ingleses; una corriente que, según Marlene Park, habría tenido una especial relevancia también en la pieza leonesa[383].

Resta comentar el último de los medallones situado entre el Cordero y el águila de San Juan (Figura 94). Tiene un carácter heráldico más acentuado que el resto y sus componentes, más que animales vivos, parecen una talla, una simple decoración. Se trata de dos cuadrúpedos, dos felinos tal vez, en posición rampante y que se apoyan sobre sus patas traseras. Ambos cuerpos se unen a la altura de los cuellos y cabezas, de

[380] "Box", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O92776/box-unknown/> [26 de septiembre de 2013].

[381] BECKWITH, John, "A Rediscovered English reliquary cross", *V&A Bulletin*, II, 1966, pp. 117; RAW, Barbara C., "The Archer, the Eagle and the Lamb", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, 1967, pp. 391-394. En la página web del Victoria and Albert Museum se puede encontrar más información sobre este relicario: "Reliquary Cross", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O96379/reliquary-cross-unknown/> [26 de septiembre de 2013].

[382] KANTOROWICZ, Ernst, "The archer in the Ruthwell Cross", *The Art Bulletin*, vol. XLII, nº 1, marzo de 1960, pp. 57-59.

[383] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha…", pp. 77-91.

perfil y con las bocas muy abiertas. En ellas, entra por un lado el tallo vegetal que conforma el rodeo que los rodea y por otro, sale una liana hacia arriba. Estas dos ramas se unen en la parte superior conformando un corazón cuyo espacio se rellena con hojas de cuatro lóbulos creados mediante espirales. En el hueco que se crea mediante la arcuación de las espaldas de los animales, se ha situado un mascaron con ojos y dos apéndices floreados que salen de su cabeza. De la boca abierta surgen lianas que complican la composición al enredarse entre los cuerpos de los cuadrúpedos. Las esquinas y los espacios disponibles se pueblan con espirales que parten de las ramas. No cabe duda de que con esta decoración se ha conseguido un efecto estético recargado y ornamental que permite ahondar en la calidad técnica y en la imaginación del artista.

2.3.2.3. Tetramorfos y Cordero

Para terminar la descripción del reverso de la cruz, abordaremos los símbolos de Mateo, Marcos, Lucas y Juan y el Cordero místico. Los cuatro evangelistas se insertan en cuadrados lisos con una cierta profundidad en la que resaltan los cuerpos del ángel, el león, el toro y el águila.

El ángel de San Mateo se encuentra en la parte inferior, como el Adán del anverso (Figura 95). Su cuerpo se cubre con una túnica larga hasta los pies y atada, en la cintura, con un cordel. Tiene largos brazos que tienden a juntarse hacia adelante para sustentar un libro. La pierna izquierda es excesivamente larga y se dobla en un ángulo de 45º mientras que el pie se apoya en el suelo sobre la punta de los dedos. La otra pierna, de tamaño más proporcionado, aparece con la rodilla flexionada. Se genera, así, una posición que trasmite movimiento y que, en cierta medida, presenta algunos rasgos comunes con una de las placas de los arcángeles de la tapa del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León (Figura 96). Las alas surgen de debajo de los hombros y se doblan también en ángulo. Al estar un poco extendidas acentúan la sensación de movimiento y el aspecto liviano y etéreo propio del ángel. Sobre un cuello ancho y fuerte se sitúa la cabeza que se gira hacia su lado izquierdo y que aparece enmarcada por un, casi imperceptible, nimbo inciso sobre el fondo. Su oreja de gran tamaño está, como ocurría con la imagen del Cristo crucificado, demasiado arriba y demasiado atrás uniéndose al pelo que, de nuevo, vuelve a ser como un casco. Frente a una nariz achaparrada y unos labios finos destacan unos enormes ojos almendrados.

El símbolo de San Marcos está situado en el lateral izquierdo del brazo horizontal (Figura 97). Se trata de un león, a pesar de que la anatomía no está muy bien conseguida. Su cuerpo es similar al de resto de los cuadrúpedos descritos. Está de perfil y sus garras sí se han marcado. Las extremidades delanteras sustentan un libro decorado con lo que evoca una flor cuadrifolia como las de las cubiertas de los libros de los

Apóstoles en el Arca de los Marfiles[384]. La cola remata en una forma vegetal de tres hojas. El ala derecha se cobija detrás del cuello y la izquierda se extiende ocupando todo el espacio disponible. Su enorme cuello se gira hacia la figura del Cordero y se han trazado unas incisiones para aludir a la melena característica de este animal. La cabeza, con nimbo inciso en el fondo, está completamente girada y se pueden ver las dos pequeñas orejas redondeadas, un enorme ojo y la boca cerrada. No se trata de un león fiero sino se caracteriza por una actitud serena que concuerda con la posición o el rango de San Marcos.

En el otro lado, se encuentra San Lucas, representado mediante un toro alado (Figura 98). Gira la cabeza, que corona un larguísimo cuello, hacia la placa central y también está nimbado. Al final de sus patas se han representado las pezuñas, y con las extremidades posteriores sujeta el libro con la flor cuadrifolia. Una de sus alas es casi inapreciable mientras que la otra se extiende por todo el fondo. En el rostro, en una perspectiva desde arriba, se han representado los orificios nasales así como los dos ojos, orejas y cuernos, atributos que permiten identificar la figura con un bovino ya que la anatomía no está del todo conseguida.

Coronando el reverso encontramos el águila de San Juan (Figura 99). Tiene cuello estilizado y potentes garras con las que se aferra a un objeto que más que un libro parece un sepulcro vacío[385]. Se encuentra de perfil y gira la cabeza hacia su derecha. Tanto las alas como la cola presentan plumas trabajadas con rayas y el plumón se ha diferenciado mediante una línea curva. El nimbo, una vez más, está marcado en el fondo. Esta parte de la cruz está dañada y se ha perdido una parte de la franja decorativa lateral. En el anverso, esta ruptura se corresponde con uno de los ángeles que flanqueaba la paloma del espíritu santo.

El protagonista del reverso es, sin duda, el Cordero Místico que se encuentra gravemente dañado (Figura 90). Le falta un fragmento del vástago que sustentaba la cruz así como la parte inferior donde se encontraría o bien un libro o bien un sepulcro vacío, como ocurre en el caso de los Evangelistas. Sus patas traseras están rotas. A pesar de estos desperfectos, la figura sigue manteniendo su majestuosidad y solemnidad. Tiene un cuerpo estilizado y musculoso que nada tiene que ver con su condición como cordero. El cuello es muy alargado y gira la cabeza hacia atrás mostrándonos su perfil izquierdo, en el que se han tallado un ojo y la boca. Tocando el extremo de esta última

[384] PARK, Marlene, *The Crucifix…,* p. 84 indica que este tipo de flor de cuatro pétalos que irradian de un círculo central es la decoración más popular en los libros medievales.

[385] PARK, Marlene, *The Crucifix…,* p. 83 plantea que el objeto que porta puede relacionarse con la Escuela de Tours de época carolingia donde el águila lleva un rollo.

se encuentra una cruz de brazos iguales, visigótica según Ángela Franco, con un círculo en el centro y decorada con unas líneas en cada brazo. Recuerda a la cruz que porta el Cristo resucitado y el de la *Anástasis* del anverso. La cabeza se enmarca con un nimbo mucho más trabajado que en el caso de los Evangelistas. Como ya se había indicado, el fondo se puebla con hojas y ramas que aumentan el sentido decorativo de la escena.

En el canto de la cruz (Figura 100), se talló un sogueado a base de dos cabos entrelazados. Ningún detalle se deja sin trabajar, de ahí que esta pieza se haya convertido en una de las obras maestras de todo el arte medieval hispano.

3. PARALELISMO CON OTRAS CRUCES EBÚRNEAS Y AÚREAS EUROPEAS

A pesar de que la cruz que nos ocupa es un *unicum* de la escultura románica europea, existen otros ejemplos de características más o menos semejantes. Merecen que les dediquemos un breve espacio porque, a partir de algunos de ellos, podemos extraer conclusiones interesantes.

En el entorno leonés existieron otros dos ejemplos de crucificados en marfil. Uno de ellos se ha perdido actualmente. Había sido donado por la infanta Urraca a la iglesia isidoriana y ocupaba un lugar preponderante en la misma[386]. El Cristo, de cuatro clavos y pies separados que apoyaban sobre un *suppedaneum* de oro, era de marfil y, tal y como decía Manzano, estaría *"varnecido à lo antiguo de encarnación"*[387]. Se vestía con un faldón de oro macizo ornado con piedras preciosas a juego con una diadema. Se describe con el "pecho roto", es decir, ya habría sido alanceado por los soldados y tendría una herida de la que manaría sangre. Sin embargo, tenía la cabeza elevada como si se tratase de un Cristo glorioso. La cruz era de chapa de oro y plata esmaltada y a los pies se había representado una efigie de la infanta arrodillada y con los pies juntos. La pieza contaba con dos inscripciones. Una decía "MISERICORDIA" y la otra permitiría identificar a la promotora y, además, vincularla directamente con sus progenitores porque se leía: "VRRACA FREDINANDI REGIS ET SANCIA REGINA FILIA". Mediante los testimonios de Joseph Manzano y Manuel Risco podemos, no solo "conocer" el aspecto de la pieza, sino, también, hacernos una idea de cómo se policromaban estos objetos y se empleaba la mezcla de materiales, especialmente marfil y oro, para conseguir mayor riqueza.

En relación con esta obra desaparecida y, aunque realizada no en marfil, sino con metales preciosos, se puede mencionar la Cruz de la reina Gisela de Hungría casada con

[386] MANZANO Joseph, *Op.cit*, p. 385; RISCO Manuel, *Op. cit*…, tomo XXXV, p. 357.

[387] MANZANO Joseph, *Op.cit*, p. 385.

Esteban I. A partir del año 1042, cuatro años después de la muerte de su esposo, se retiró al monasterio de Niedernburg donde se convierte en abadesa y muere en el año 1060. En 1006, realizó una donación para conmemorar la muerte de su madre en el lugar de su tumba: la Abadía de Niedermünster en Ratisbona. Es una cruz de altar conservada actualmente en el Tesoro de Residenz en Múnich (Figura 101)[388]. Tiene una estructura de madera cubierta de oro que mide 44,5 cm. de alto. El borde se decora con esmaltes, perlas, gemas y labor de filigrana, tanto en el anverso, como en el reverso. En este último, aparece la imagen de Cristo rodeada por cuatro medallones con el Tetramorfos y ornamentación de carácter naturalista.

En la parte frontal se encuentra la figura aurea del Cristo y a los pies del mismo, arrodilladas y una a cada lado, se representan Gisela y su madre. En torno al crucificado, corre una inscripción en la que se plasma el nombre de la promotora: *"Ecce salus vite per quam mors mortua morte unde suae matrisque animae poscendo salutem hanc regina crucem fabricari Gisila iussit quan si quis demit hinc dammnetur norte perenni"*. El texto de la parte posterior repite el nombre de la comitente e insiste sobre la función conmemorativa: *"Hanc crucem Gisila devota regina ad tumulum suae matris Gisilae donare curavit"*. La voluntad de dejar constancia de los donantes es evidente. Quizá los ejemplos más paradigmáticos en este sentido, ya que nos permite imaginar cómo pudo ser la escena en la que aparecía Urraca en su crucifijo, son dos cruces conservadas en el Tesoro de Essen y asociadas con su abadesa Matilde, una de las nietas de Otón el Grande. Obtuvo su cargo en el monasterio de Essen en el año 973. Su hermano, Otón, duque de Baviera y Suabia, le regaló la primera de una colección de cuatro cruces de altar otonianas para la Iglesia[389]. La pieza se data entre el 973 y el 982 en que muere Otón. Se trata de una cruz latina decorada con filigrana y cabujones de gran riqueza plástica y visual (Figura 102). La figura de Cristo, de pequeño tamaño, es de oro repujado y se rodea por un marco de piedras preciosas y perlas al igual que el halo de luz que ha perdido estas últimas. El *titulus* está realizado en esmalte *cloisonné*.

---

[388] WINTER, Anton, *Die drey grofsen Synoden der Agilolfingischen Periode zu Aschheim, Dingolfing und Neuching…,* Landshut, 1806, pp. 386-387; LASKO, Peter, *Arte Sacro…*, p. 224-225; GIGLIOZZI, María Teresa, *Enciclopedia dell' Arte Medievale,* VI, Roma *1995,* pp. 776-778. En la página web del Tesoro de Residenz se recoge la ficha técnica y una buena imagen: "Cross of Queen Gisela", [En línea] <http://www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/pic05.htm> [7 de agosto de 2012].

[389] SWARZENSKI, Hanns, *Monuments of Romanesque art. The art of Church Treasures in North Western Europe,* Londres, 1967; LASKO, Peter.; *Arte Sacro…*, p. 174 y ss. ; BRINKMANN, Ulrike, "Älteres Mathildenkreuz", en *Onamenta Ecclesiae. Kunst und künstler der Romanik,* Colonia, 1985, p. 135, 149-150, B1. Tiene cabida también en el catálogo DE ROO, René (dir.), *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400,* Cologne-Bruzeles, 1972, p. 190, D2 donde se realiza la ficha de la segunda cruz de Matilde pero se hace referencia a la primera y se plasma una importante lista de bibliografía que aborda el estudio de ambos objetos.

Bajo los pies de la figura hay una serpiente enroscada que pone la pieza en relación con las cubiertas ebúrneas de los Evangeliarios carolinos.

El reverso, cuyos motivos se realizan mediante leves incisiones sobre el metal, presenta ciertas semejanzas con la cruz fernandina. Como ella, está dominada por un medallón central con el *Agnus Dei* y otros cuatro en los extremos en los que se ubican los símbolos del Tetramorfos. Los brazos se decoran con vegetación y, aunque no se trata del abigarramiento y calidad que observamos en el reverso de la obra leonesa, comparten un mismo sentimiento estético.

El detalle que nos interesa resaltar es el gran esmalte rectangular cerca de la base. La representación de Matilde y su hermano Otón que sustenta un báculo coronado por una cruz recuerda a Constantino y Helena con la Vera Cruz (Figura 103). Un esmalte de características similares se encuentra en otra de las cruces procesionales del Tesoro de Essen (Figura 104). Fue realizada antes la muerte de Matilde en 1101. Su efigie se encuentra arrodillada ante la Virgen y el Niño. El diseño de la pieza sigue las pautas marcadas en la anterior con ricas filigranas y aplicación de piedras preciosas y perlas que trasmiten una sensación de gran riqueza (Figura 105). En el reverso vuelven a encontrarse el Cordero Místico y el Tetramorfos, mientras que los brazos se decoran mediante ornamentación vegetal.

Los paralelismos establecidos entre Urraca y Matilde son evidentes; no solamente en su aparición a los pies de una cruz que habrían comisionado, sino en su labor como promotoras de las artes. Matilde, como abadesa, gozó de grandes privilegios y poderes que le permitieron ser la responsable del florecimiento de la orfebrería renana coetánea. Urraca, como *domina* del infantado, llevó a cabo grandes empresas en el entorno isidoriano. Ambas princesas, hermanas de reyes, lograron que su memoria se mantuviese viva a través de "retratos", de representaciones personales en obras de arte de gran trascendencia posterior.

El otro Cristo ebúrneo leonés, al que le dedicamos un capítulo posteriormente, procede del monasterio de Carrizo y se conserva, hoy en día, en el Museo de León (Figura 4). La factura de la pieza remite al centro productor isidoriano, pero por ciertas características debe situarse cronológicamente en una fase más avanzada que la del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Por ello, se ha relacionado con el patronazgo de la infanta Urraca. Sin embargo, no existe documentación que permita aseverar dicha teoría.

Dentro del panorama de la eboraria hispana del arte románico resta citar dos últimos ejemplos fechados en el siglo XII y que presentan rasgos semejantes pero que

denotan un paso más en la evolución estilística de estos marfiles. Nos referimos al Cristo de Nicodemo de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo y al Crucifijo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Figuras 106 y 107)[390]. Ambos están clavados sobre cruces metálicas. En el primero, algunos rasgos de su anatomía, como las grandes manos (y probablemente los pies que se han perdido) así como la disposición del pelo, recuerdan a las imágenes de Cristo descritas aunque en un estadio más avanzado que los anteriores. El segundo, presenta, incluso, características más evolucionadas y su rostro se trabaja con mucho detalle y diferentes relieves (Figura 108). En el torso se marcan las costillas de manera bastante realista, y los pliegues son más naturalistas[391].

Las cruces europeas realizadas con marfil comparables con el Cristo de Fernando I y Sancha son la Cruz de Gunhild y la Cruz de Bury Saint Edmunds. Las dos presentan una rica iconografía acorde con la calidad de la talla y han perdido la figura del crucificado.

La primera se conoce por el nombre de la persona a la que estaba dedicada: Gunhild o Helene, hija del rey danés Sven (Figura 109)[392]. Este hecho se confirma gracias una de las inscripciones: HELENA MAGNI SVENONIS REGIS FILIA. Al igual que el Cristo de Fernando I y Sancha es de gran tamaño, detalle que, tal vez, se deba a que las dos obras fueron promovidas en relación al ámbito regio. Ha sido datada, aunque sin consenso, en torno al año 1075. Está realizada a partir de dos bloques de

[390] Para más información sobre el Cristo de Nicodemo véase GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen…,* tomo 4, nº 93; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, pp. 188-189; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…,* p. 70 y ss.; RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio (coord.), *El libro de la catedral de Oviedo: escrito en la piedra*, Oviedo, 1997; GONZALEZ SANTOS, Javier, *La catedral de Oviedo: Sancta Ovetensis*, León, 1998, p. 23 y ss.; GRAU LOBO, Luis, "Cristo de Nicodemo", en *Dos milenios…*, pp. 281-283 y BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *Museo de la Iglesia de Oviedo. Catálogo de sus colecciones*, Oviedo, 2009, p. 75 y ss. Para la pieza del Metropolitan Museum of Art: "Reliquary crucifix", [En línea], <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464224?rpp=20&pg=1&ft=ivory+crucifix&pos=1> [5 de septiembre de 2013]; ESTELLA MARCOS, Margarita Margarita, *La escultura de marfil…*, pp. 76-77 y LITTLE, Charles T., "Crucifix", *Art of Medieval Spain…,* nº 131; pp. 272-273.

[391] Esta es otra de las obras que pudimos estudiar en el Metropolitan Museum of Art gracias a Charles Little, el conservador del departamento de medieval de dicho museo.

[392] La ficha de la página web del Museo Nacional de Dinamarca puede consultarse en el siguiente enlace: [En línea] <http://natmus.dk/historisk-viden/temaer/genstande-af-enestaaende-betydning/genstande-fra-danmarks-middelalder-og-renaessance/gundhild-korset/> [26 de septiembre de 2012]. Algunos títulos relevantes sobre la pieza: MOILINIER, Émile, *Op.cit.*, p. 174-175; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen*…, tomo III, nº 124; MERSMANN, Von Wiltrud, *Op.cit.*, p. 73; GÓMEZ MORENO, Manuel, "En torno al crucifijo…", p. 10; LASKO, Peter, *Arte Sacro…*, p. 252; BECKWITH, John, *Ivory Carvings…*, p. 44 y 45; GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 113 y ss.; LANGBERD, Harald, *Gunhild's Cross and Medieval Court Art in Denmark*, Copenague, 1982; LITTLE, Charles T., PARKER, Elizabeth y BERTELLI, Carlo (coords.), *Il Re dei Confessori…*; p. 165-166; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 239 y ss.

marfil de morsa en los que se realizaron incisiones en forma de círculos que servían de guía al artista. La cuidadosa selección de los textos de las inscripciones que tienen incluso más protagonismo que las escenas representadas, permite afirmar que la obra fue creada contando con un meticuloso plan concebido con anterioridad.

Se trata de una cruz latina y en la intersección de sus brazos se ubica un gran medallón cuadrifolio. En los extremos se sitúan círculos de los que sobresalen dos piezas trapezoidales irregulares de pequeño tamaño en un lado y dos circulares en el otro. Los pequeños redondeles se repiten también, de manera regular, en torno a la forma floreada central cuya decoración en el anverso se limita a un nimbo. El resto del espacio habría sido ocupado por la figura de un Cristo. Por encima de esta zona se encuentra el *titulus* del Señor: IHS NAZAREN (VS) REX IVDEORV (M).

En los extremos del brazo horizontal de la cruz hay dos mujeres: la Iglesia (ECCLESIA S(AN)C(T)A) y la Sinagoga (SYNAGOGA). En el remate superior, hay una imagen simbólica de la Vida con un cetro floral y un libro abierto donde está escrito VITA. El círculo inferior simboliza la muerte a través de una figura envuelta en un sudario y dentro de una caja en la que se lee MORS.

En el reverso, se encuentra Cristo mostrando las llagas el día del Juicio Final (VIDETE (M) ANVS MEAS ET PEDES MEOS DIC (IT) D (OMI) N (V)S). Sobre el regazo del Señor, reposa un libro con el Alfa y la Omega que está coronada por una cruz. Cada uno de los cuatro lóbulos que enmarcan la figura de Dios está ocupado por un ángel. El del lado sinistro, sostiene un rollo con una inscripción que se extiende por toda la parte izquierda del brazo horizontal: "VENITE BENEDICTI PATRIS MEI". El ángel homónimo, en el lado derecho, también porta un rollo cuya inscripción dice "DICEDITE A ME MALEDICTI I(N) IGNEM".

El medallón de la izquierda está ocupado por un grupo precedido por un obispo seguido de un rey y una reina y, en la parte inferior, un monje tonsurado delante de un hombre y una mujer. Representan los elegidos para la vida en el Más Allá. El de la derecha se puebla con seis figuras que reciben su castigo el día del Juicio Final. En la parte superior aparecen Abraham y Lázaro rodeados por los Bienaventurados mientras que, en la inferior, se encuentra el diablo con los condenados castigados en las llamas del Infierno. Uno de ellos sustenta un rollo con una oración: PAT (ER) HABRAHAM MISERERE MEI (ET) MITTE LAZA (VM) VT (IN)TINGVAT EXTREMV(M) DIGITI SVI I(N) AQVA(M) VT REFRIG (ERET) que no es aceptada por Abraham ya que en el texto del rollo que sujeta el profeta se lee: FILI RECORDARE Q(V)IA VT RECEPISTI BONA I(N) VITA TVA. Ambas inscripciones, dispuestas en dos

renglones, ocupan todo el brazo vertical de la cruz. Por el contrario, en el anverso este espacio se deja libre ya que, originariamente, habría tenido una efigie de Cristo.

El borde de la pieza es una simple moldura y no se ha ornado con otro tipo de motivos decorativos, aunque por la conservación de algunos restos se supone que habría estado cubierta de oro. Los textos son los que tienen un mayor peso e importancia en la superficie ebúrnea. Hay que destacar uno en el lado derecho: "Q(V)I I(N) XP(ISTV)M CRVCIFIX(V)M CRED(VN)T LIVTGERI MEMORIA(M) ORANDO FACIA(N)T Q(V)I ME SCVLPSERAT ROGATV HELENE QVE ET GVNHILD VOCAT(VR)" porque permite ver que un tal "Liutger" habría comisionado la cruz para la princesa. Por regla general, se ha considerado que se trata del artista pero hay tener en cuenta que el comitente no suele ser la misma persona que el tallista. Además, es probable que la pieza fuese trabajada por varias manos. Si se acepta que Liutger fue el artífice es necesario, en función de las influencias que pueden descubrirse en la cruz, que se vincule de algún modo con el mundo anglosajón.

La temática de naturaleza religiosa en la que se enfrentan varios pares de contrarios como la Vida y la Muerte, la Iglesia y la Sinagoga, la Salvación y la Condena y el Cielo y la Tierra, parece que fue pensada para adoctrinar a la, aún niña, Gunhild. La relación con el Juicio Final y la Redención nos remite directamente a la iconografía de la Cruz de Fernando I y Sancha.

La Cruz de Bury Saint Edmunds se encuentra en The Cloisters Museum en Nueva York y ha sido datada en el siglo XII (Figuras 110) [393]. Mide 57.5 x 36.2 cm por lo que su tamaño es bastante semejante al Crucifijo leonés. Está realizada en marfil de morsa de color dorado y de gran riqueza que se acentúa por la gran cantidad de escenas que la decoran. Se ha fechado entre el año 1150 y 1190 y no se ha podido llegar a una conclusión más precisa. En función de la iconografía que presenta, se considera que proviene de la abadía inglesa de Bury Saint Edmunds. Esta refleja un profundo

[393] La ficha catalográfica de The Cloisters Museum se encuentra en: "The Cloisters Cross", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010728?rpp=20&pg=1&ft=bury+edmunds&pos=3> [26 de septiembre de 2013] HOVING, Thomas, "The Bury Saint-Edmunds Cross", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, junio, 1964, pp. 318-340 e IDEM, *King of the Confessors*, Nueva York, 1981 (Un resumen bastante amplio en español se recoge en: Selecciones del Reader's Digest, Mayo de 1982, p. 122-159); LONGLAND, Sabrina, "Pilate Answered: What I have written I have written", *Bulletin The Metropolitan Museum of Art*, vol 26, Junio, 1968, pp. 410-429; IDEM., "The Bury St. Edmunds Cross. Its exceptional place in English twelfth-century art", *The Connoisseur*, 1969, nº 172, pp. 163-173 e IDEM, "A Literary aspect of the Bury St. Edmunds Cross", *Metropolitan Museum Journal*, 1969, vól. 2, pp. 45-74; PARKER, Elizabeth, "The Missing Base Plaque of the Bury St. Edmunds Cross", *Gesta*, 1975, pp. 19-26; LITTLE, Charles T., PARKER, Elizabeth y BERTELLI, Carlo (coords.), *Il Re dei Confessori…*; PARKER, Elizabeth y LITTLE, Charles T., *The Cloisters Cross. Its art and meaning*, Londres, 1994; BARNET, Peter y WU, Nancy, *The Cloisters, Medieval Art and Architecture*, Nueva York, 2005 , nº 22.

conocimiento de la teología, las preocupaciones culturales y los motivos literarios religiosos coetáneos al siglo XII y configura un programa iconográfico único a partir de más de noventa figuras y otras tantas inscripciones. La importancia de las mismas es muy elevada ya que parecen crear un sermón teológico, un comentario extendido de la Pasión[394]. La mayor parte se corresponde con pasajes de la liturgia de la Semana Santa y la Pascua, así como con la *Regularis Concordia* del año 973 realizada por San Ethelwold, obispo de Winchester. Se ha supuesto que podría ser una pieza de altar ya que su estado de conservación es demasiado bueno como para que hubiera sido utilizada, al menos habitualmente, como procesional.

En el anverso se disponen diferentes escenas que aluden a la Cruz entendida como árbol de la Vida. En el medallón central, se encuentra Moisés y la serpiente enroscada que prefiguran la Crucifixión. En los extremos aparecen la Deposición y la Lamentación en el lado derecho y, a la izquierda, las mujeres ante el sepulcro y la Resurrección. En la parte superior se encuentra la Ascensión y, por debajo, la disputa entre Caifás y Pilatos. Adán y Eva ocupan la base de la cruz mirando hacia la figura desaparecida del Cristo.

El centro de la composición del reverso está dominado por un medallón con el *Agnus Dei*, mientras que los extremos de cada uno de los cuatro brazos poseen una placa cuadrada en la que se ha representado el Tetramorfos (Figura 111). El resto de los personajes son profetas identificados mediante inscripciones.

Actualmente, la figura del Cristo crucificado se ha perdido. Se han llevado a cabo investigaciones y propuestas para determinar qué pieza puede corresponderse con esta cruz. La idea más extendida es que se trata del Cristo custodiado hoy en el museo de Oslo (Figura 112)[395].

A pesar de las posibles similitudes establecidas entre las distintas piezas comentadas, el Cristo de Fernando I y Sancha se convierte en un ejemplo destacado dentro de esta producción de cruces gracias a la calidad y riqueza de su talla y al significado simbólico de los motivos iconográficos que decoran su superficie.

[394] La inscripción referente al Cristo no lo describe como rey de los judíos, sino de los confesores. Un confesor era alguien que sufría por Cristo pero no moría por él como un mártir. Generalmente eran monjes que seguían una norma estricta. (LONGLAND, Sabrina, "The Bury St. Edmunds Cross…, p. 167).

[395] Ya en la exposición del Victoria and Albert Museum del año 1974 se propuso esta opción y se unieron ambos objetos dando como resultado una imagen muy curiosa. (BECKWITH, John, *Ivory Carvings…*).

4. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

4.1. Anverso

De manera global, la obra plasma el hecho central de la religión católica: la crucifixión del Señor. No obstante, cada una de las figuras o escenas transmite un poco más de información sobre las intenciones de quien diseñó el programa iconográfico. Este no se detiene en la muerte de Cristo, sino que da un paso más y simboliza el perdón de los pecados de los justos que alcanzan la vida eterna y la condena de los malvados que serán castigados con las penas del Infierno.

Otto Werckmeister y, posteriormente, Ángela Franco y Raquel Gallego, relacionan esta cruz con la liturgia hispana y el ritual de difuntos recogido en el *Liber Ordinum.* En sus trabajos detallan cada una de las partes de las que constaba dicha celebración[396]. Nos interesa resaltar que la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico tenía la intención de manifestar la firme convicción en la realidad de la resurrección futura a través de las oraciones escogidas para el funeral. Las ideas que se proclaman en las lecturas bíblicas leídas en las misas de difuntos son optimistas y se insiste sobre la muerte triunfal de Cristo (*Job* 19, I *Corintios* 15, I *Tesalonicenses* 4), la luz (*Isaías* 58, *Sabiduría* 10) y la paz (*Eclesiastés* 44)[397].

4.1.1. La cruz y la crucifixión

No cabe duda de que la cruz es el símbolo por excelencia del cristianismo pues representa el sacrificio del Señor, la redención de la humanidad y la esperanza en la vida eterna[398]. Hay que matizar, además, de que se trata de uno de los emblemas más

---

[396] Este tema se desarrolla en el apartado "Funcionalidad" en este capítulo.

[397] LLOPIS SARRIÓ, Juan, "La sagrada escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", *Hispania sacra. Revista española de historia eclesiástica*, vol. 17, 1964, pp. 353-355.

[398] La bibliografía en relación a la crucifixion de Cristo y el simbolismo de la cruz es amplísima debido a la importancia que adquieren en el mundo cristiano. Por ello, a continuación, recomendamos una lista de títulos breve pero a través de la cual se pueden conocer los aspectos fundamentales sobre estos temas: GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix et du Crucifix", *Annales Arhcéologiques,* vol. XXVI, 1869, pp. 5-25 y GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix…", vol. XXVII; ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…"; BRÉHIER, Louis, *Les origines du Crucifix dans l'Art Religieux,* París, 1908; BENSON, George Willard, *The Cross. Its History and symbolism,* Nueva York, 1983, (1ª ed. 1934); JÉGLOT, Cécile, *Le Crucifix,* París, 1934; VOLBACH, Ernst, *La Croce. Lo sviluppo nell'oreficeria sacra,* Ciudad del Vaticano, 1938; CECCHELLI, Carlo, *Il trionfo della Croce, La croce e i santi segni prima e dopo Costantino,* Roma, 1954; SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art,* Londres, vol. II, 1972 (Edición alemana 1968), p. 102 y ss; SEPIÈRE, Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant,* París, 1994; FRANCO MATA, Ángela, "Filiación renana de crucifijos góticos españoles del siglo XV", *Anales de la historia del arte,* 1993-1994, nº 4, pp. 393-403 e IDEM, "Evolució de la creu visigoda en els *Beatus",* en CASANOVAS, Ángels y ROVIRA I PORT, Jordi, (eds.), *Torredonjimeno, tresor, monarquía i liturgia, Catálogo de*

antiguos del mundo. Ha sido utilizado por muy diversas culturas y civilizaciones a lo largo de la historia, quizá porque se trata de dos sencillos trazos. Sin embargo, su significación es muy compleja. Simboliza la conjunción de contrarios, identificándose el brazo vertical (*estipes*) con los aspectos positivos y el horizontal (*patibulum*) con los negativos. Además, es el punto donde convergen las direcciones: adelante, atrás, izquierda y derecha, así como los puntos cardinales.

Sorprende que, en el cristianismo, su culto y utilización no se extendiese hasta época de Constantino, es decir, más de trescientos años después de la muerte de Cristo[399]. Esto se debe a que, al principio, se consideraba un elemento de ejecución y tortura del que los fieles se avergonzaban ya que causó dolor y muerte a Jesús. Había sido una forma de morir abominable que los cristianos repugnaban. Se prefería, entonces, emplear el *Agnus Dei* como símbolo de la victoria de Jesucristo que eludía cualquier signo de patetismo.

La cruz anicónica rícamente decorada mediante gemas era otro de los recursos empleados para figurar la muerte y resurrección del Señor. Estas tipologías eran comisionadas por el arte oficial, no obstante, existen algunos ejemplos del siglo V, como las puertas de Santa Sabina en Roma o una pequeña placa de marfil de un conjunto de cuatro conservadas en el British Museum, en las que se había tallado la Crucifixión con Jesús desnudo (Figura 113). Son piezas más modestas acordes con la devoción personal que habría promovido su realización.

Con el paso del tiempo y, a partir del triunfo de las nuevas doctrinas teológicas elaboradas en Bizancio para luchar contra las herejías como el docetismo, esta idea de

---

Exposición, noviembre 2003-febrero 2005, Barcelona, 2003, pp. 109-115; DREYER, Elisabeth A., *The Cross in Christian Tradition. From Paul to Bonaventure*, New Jersey, 2000, pp. 72-92; PRIEUR, Jean-Marc, *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, Génova, 2004; CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, 2006 (1ª ed, 1997), p. 159 y ss.; GOI, Paolo, *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, Milán, 2006; THOBY, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Éstude iconographique*, Nantes, 1959, pp. 62-63; ULIANICH, Boris, *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 diciembre 1999)*, Nápoles, 2007; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Barcelona, 2008, tomo 1, vol. 2, p. 480 y ss; VILADESAU, Richard, *Op.cit.*; ZASTROW, Oleg, *Croci e crocifissi. Tesori dall' VIII al XIX secolo,* Milán, 2009; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Sobre simbolismo y técnicas artísticas de las Cruces asturianas en la Alta Edad Media", en VV.AA., *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, Madrid, vol. I, 2010, pp. 229-250.

[399] De manera breve creemos que puede resultar interesante recordar cómo Cristo se aparece en sueños a Constantino y le promete la victoria ante Majencio si lleva como estandarte el signo de la cruz. La profecía se cumple gracias a que el Emperador lleva un *lábaro* cruciforme. A partir de entonces, el culto a la cruz se expande por todo el Imperio. Santa Helena, la madre de Constantino, peregrina a Jerusalén en busca de la Vera Cruz y, no sin dificultades, resueltas gracias a milagros divinos, consigue la reliquia que luego enriquece junto a su hijo con gemas y piedras preciosas. En el siglo VII fue robada por Cosroes II y Heraclio la devuelve a Jerusalén.

humillación se transformó[400]. Era importante mostrar el sufrimiento del Señor y su crucifixión pasó a ser la alegoría victoriosa del sacrificio por la humanidad.

A medida que avanza la Edad Media, las composiciones en las que tiene cabida la crucifixión van evolucionando y se hacen más complejas. Por un lado se van añadiendo nuevos elementos (sol y luna, ladrones, San Juan y la Virgen, los soldados romanos…) que permiten acentuar el patetismo y dramatismo de esta escena. Por otro, el Cristo vivo en la cruz va a ir evolucionando progresivamente. En un principio, es imberbe o barbado, con *colobium* sirio o el *perizonium* helénico, pero con los ojos abiertos. Tiene la cabeza erguida, los brazos extendidos y puede estar coronado con una diadema real y no con espinas. Más que en el madero, por su actitud parece estar en un trono. A partir del siglo XI, se empieza a representar la figura muerta. Los ojos se cierran, la cabeza se ladea hacia un lado y su cuerpo parece desplomarse o flexionarse. En muchos casos, se emplea un *supedaneum* que prolongaría el sufrimiento. No se trata ya de un rey, sino de un hombre que ha fallecido. Este cambio se debe a la modificación profunda de la sensibilidad cristiana. No se busca la glorificación (Cristo triunfante), sino la compasión y conmoción del fiel (Cristo paciente).

Otros detalles que también evolucionan son los clavos, símbolos de la Pasión. Inicialmente eran cuatro, pero a partir del siglo XIII se utilizan tres que aluden a la Trinidad.

En época medieval, todos los componentes iconográficos de la religión tenían un significado espiritual, incluso la madera de la cruz y el color de la misma. Si se representaba roja era para aludir a la sangre redentora. Si, por el contrario, era verde indicaba su asociación con el Árbol de la Vida. En relación a esto, cabe recordar la narración del Evangelio de Nicodemo donde se cuenta que estando Adán enfermo, su hijo Seth acudió a las puertas del Paraíso para solicitar un poco de óleo del árbol de la misericordia para sanarle. El arcángel San Miguel le dio una rama o semillas del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, pero cuando Seth regresó su padre había muerto por lo que le enterró junto a dichas semillas que se convirtieron en un árbol. Más adelante, Salomón mandó que se talase y emplease como viga para su palacio, pero no encajaba en ningún sitio incluso cortándola a medida. Finalmente, se empleó como puente en un riachuelo. Cuando la reina de Saba visitó a Salomón tuvo una revelación: alguien sería

[400] El docetismo fue una corriente que consideraba que Cristo no habría padecido en la cruz porque su cuerpo no era real, sino solo una apariencia siendo el alma el elemento verdadero. Por ello fue necesario recordar a los creyentes que fue clavado en la cruz y sufrió dolor. (PRIEUR, Jean-Marc, "Le scandale de la Croix dans la littérature chrétienne des Ii^e^ et III^e^ siècles", en PRIEUR, Jean-Marc, *La Croix…*, pp. 37-48.)

colgado de aquel madero y el reino de los judíos perecería. Salomón la enterró, pero antes de la Pasión de Cristo apareció en un estanque donde curaba milagrosamente a los enfermos. Los verdugos retiraron la pieza del agua y construyeron la cruz donde fue clavado el Salvador.

Son muchos los aspectos que podrían analizarse en relación a la cruz como sus acciones milagrosas, las historias relacionadas con el Calvario de Cristo o con su resurrección posterior; las reacciones de aquellos que se encontraban en el momento del deceso divino o el significado religioso, espiritual, místico e incluso exotérico del hecho que ha ocasionado multitud de debates teológicos. Podemos concluir señalando que, en definitiva, dentro del ajuar promovido por Fernando I y Sancha no podría faltar una cruz con el Cristo crucificado porque se trataba del tema iconográfico más relevante del mundo cristiano. Gracias al gesto de Jesús, la humanidad había sido redimida. Fernando quizá buscase, gracias a su donación, obtener el perdón y ser recibido en el Paraíso.

4.1.2. Adán

Adán es uno de los personajes bíblicos más representativos y alude, de manera directa, al pecado original porque comió de la manzana que Eva le ofreció y se convirtió en el primer pecador (*Génesis,* 3-6)[401]. El día del Juicio será redimido por Dios.

El hecho de que Adán sea transformado en la resurrección encaja perfectamente con el sentido redentor de la crucifixión y, particularmente, con su figura. Esta idea se identifica con el gesto que realiza para recibir los regueros de sangre que manan de las heridas de los pies de Cristo. Mediante la sangre salvífica, Adán será perdonado, redimido y accederá a la eternidad del Paraíso Celestial.

Su situación bajo los pies de Cristo no es algo casual, sino que se considera que había sido enterrado en el Gólgota, en el mismo lugar donde se clavó la cruz de Jesús. En los evangelios no se hace esta apreciación por lo que se ha supuesto que fue una invención de los teólogos para establecer una relación entre el Pecado Original y la muerte de Cristo a la que se alude directamente en la pieza leonesa.

[401] Aunque se trata de un dato anecdótico creemos que puede resultar interesante comentar cómo Honorio de Autum, basándose en creencias más antiguas, en *Sacramentarium,* y en MIGNE, *PL,* CLXXVII col. 741, decía que las cuatro primeras letras del nombre de Adán se formaban con las cuatro primeras de los puntos cardinales: anatolé (levante), dysis (poniente), arktos (norte) y mesembris (mediodía). (Información extraída de la nota número 41 de MALE, Émile, *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico*, Madrid, 2001 (1ª ed. francesa, 1986))

4.1.3. Condenados y bienaventurados

Las nerviosas figurillas que se han tallado en la orla decorativa que recorre el anverso de la cruz se han identificado con los condenados y los bienaventurados. Los primeros se encuentran bajo la escena del Descenso a los Infiernos. Los segundos surgen de los sepulcros vacíos y van ascendiendo, en ocasiones con dificultades, hasta la parte superior donde les aguarda Cristo resucitado junto a los ángeles psicogogos y la paloma del Espíritu Santo[402]. Han sido perdonados y recompensados con el Paraíso eterno[403].

Habría que pensar, por lo tanto, que el tallista ha plasmado un momento relacionado con el Juicio Final en el que se decidiría el destino de cada hombre.

Sobre el brazo horizontal, y ligándose iconográficamente con lo anterior, se disponen figuras humanas enlazadas con animales que muerden alguno de sus miembros. Se retuercen y colocan en posturas imposibles propias de un contorsionista y se han identificado con aquellos que han de pagar por sus pecados. Uno de los castigos que habrían de recibir serían los ataques de las bestias que ilustra la talla ebúrnea de la cruz. Podemos decir entonces que se trata de una representación de los tormentos del Infierno[404].

4.1.4. Anástasis

En el lado izquierdo del espectador y justo por debajo del nudo del paño que cubre al Crucificado, se encuentra el descenso de Dios a los infiernos, conocido por su nombre griego como *Anástasis.* Significa subida o resurrección y se vincula con la victoria sobre la muerte y la salvación de la humanidad a través del perdón de los

---

[402] La escena de los sepulcros vacíos se describe gráficamente en *Mateo* 27, 51-53.

[403] Entre los fragmentos bíblicos que aluden a este tema destaca *Daniel,* 12,2-3 por ser muy ilustrativo. Otros ejemplos son: *Mateo,* 13, 49-50 y 24, 30-31; *Juan,* 5, 28-29; 1 *Tesalonicenses,* 4,16; *Hechos,* 24, 14-15, *Apocalipsis,* 20, 11-15.

[404] El arte cristiano era parco en este tipo de imágenes pero, a través de la influencia de los hadices de escatología musulmana, comienzan a enriquecerse con multitud de elementos que permitían adoctrinar de manera más directa al fiel. Sobre este tema: CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII,* Madrid, 1939; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "Capiteles del primer Románico español inspirados en la escatología musulmana", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas,* 1965, pp. 35-71; YARZA LUACES, Joaquín, "El "Descensus ad Inferos" en el Beato de Gerona y la escatología musulmana", *Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia,* 1987, t. XLIII, pp. 135-146; MONTEIRA ARIAS, Inés, "Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam", *Códex Aquilarensis,* 2005, nº 21, p. 41-83 e IDEM., "La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana", *Códex Aquilarensis,* Aguilar de Campoo, octubre 2004, nº 20, pp. 87-104.

pecados[405]. Este concepto define la bajada del Señor a las tinieblas tras haber muerto y ser sepultado. Aunque aún existen dudas y debates sobre el momento exacto en el que tuvo lugar, parece que la mayoría de los especialistas, y los estudios más recientes, sitúan dicho acontecimiento antes de la resurrección corporal de Jesús.

La difusión de este suceso se produce a partir del *Evangelio Apócrifo de Nicodemo,* donde se describe la entrada triunfal de Jesús en los infiernos, mostrando cómo Satanás y el Infierno aseguraban las puertas y cerrojos, pero el Rey de la Gloria hizo que se hicieran añicos y la luz iluminó todos los rincones del inframundo[406]. Nos interesa destacar un fragmento en el que se dice:

"Mientras así apostrofaba el Infierno a Satanás, extendió su diestra el Rey de la gloria y con ella tomó y levantó al primer padre Adán. Después se volvió hacia los demás y les dijo: Venid aquí conmigo todos los que fuisteis heridos de muerte por el madero que este tocó, pues he aquí que yo os resucito a todos por el madero de la cruz"[407].

A través del mismo, podemos hacer hincapié, una vez más, en la idea de redención gracias a la muerte del Señor. El mentor de la iconografía habría tenido muy en cuenta los temas complementarios a la Crucifixión de Cristo y habría elaborado un programa completo en el que tenían cabida no solo el momento culmen en el que el Señor pierde la vida, sino también el Descenso a los Infiernos a partir del cual se origina la resurrección, en primer lugar, de Adán y, a continuación, de los bienaventurados.

La difusión del relato de la bajada a los infiernos se produjo, en época medieval, gracias a los textos recogidos en el *Speculum* de Vicente de Beauvais y la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. El *Evangelio de Bartolomé* también plasma el descenso a los infiernos[408]. En la Biblia se hace alusión a dicho momento en varios

[405] YARZA LUACES, Joaquín, "El "Descensus ad Inferos…"; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "De Hades a Satán: un problema iconográfico en la Anástasis bizantina", *Codex Aquilarensis*, nº 11*: El diablo en el monasterio*, 1994, pp. 131-149; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*, pp. 95-101; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "La Anástasis. Descenso a los Infiernos", *Revista digital de Iconografía Medieval*, Madrid, 2011, vol. III, nº 6, pp. 1-17. Son muchas las disertaciones teológicas que se escribieron, ya desde el siglo XVII, en torno a este tema, entre las que destacamos: PARKERI, Roberti, *De descensv domini nostri Iesu Christi ad Inferos,* Amsterdam, 1611; CARREO, Johannes, *Dissetatio Theologica de Descensu Christi ad Inferos,* 1654 y BUSH, George, *Anastasis or the doctrine of the resurrection of the body*, Nueva York-Londres, 1845.

[406] *Los Evangelios Apócrifos,* DE SANTOS, Aurelio (ed.), Madrid, 1975, Apócrifos de la Pasión (Actas de Pilatos o Evangelio de Nicodemo): "Descendimiento de Cristo a los Infiernos", parte II, cap. V (XXI), VI (XXII), VII (XXIII) y VIII (XXIV), pp. 448-453.

[407] *Los Evangelios Apócrifos…,* parte II, VIII (XXIV), p. 452.

[408] *Los Evangelios Apócrifos,* DE SANTOS, Aurelio (ed.), Madrid, 1975, Apócrifos de la Pasión (Evangelio de Bartolomé): I, 9-35, pp. 543-548.

Salmos, en algún pasaje de Mateo, en una carta de Pablo y en la primera epístola de Pedro[409]. También en las *Actas de los Apóstoles* se alude al Hades y la resurrección de Cristo[410].

Para representar el Descenso a los Infiernos existen, principalmente, dos tipologías. Por un lado, resaltando la victoria de Cristo sobre la muerte mientras rompe las puertas del infierno y camina por el Hades desprendiendo luminosidad y llevándose consigo a los justos de corazón. Por otro, se resalta la acción salvífica de Cristo que agarra a Adán y Eva por las muñecas. Habitualmente, se rodea de patriarcas y personajes de la Biblia.

En el caso que nos ocupa se trata de la figura de Dios al cual se aferran dos personajes desnudos seguidos de más hombres que buscan la salvación. En cierta medida, se incide sobre su papel como salvador y como triunfador ya que porta el atributo por excelencia de la *Anástasis*: la cruz. Esta se convierte en el símbolo de la victoria y en el arma para conseguirla ya que se podría oprimir con ella a Satán. Aunque en la pieza no aparece el demonio o la representación del Infierno, se trata de un recurso muy habitual en este motivo iconográfico. Joaquín Yarza considera que la escatología musulmana asociada a la representación del Paraíso y del Infierno habría tenido una gran influencia en el diseño de diferentes *Anástasis* en la miniatura hispana[411].

Su aparición sobre la superficie del Cristo fernandino tiene una clara relación con la iconografía salvífica y de perdón de los pecados que puede rastrearse en todas sus representaciones.

4.1.5. Paloma del Espíritu Santo y ángeles psicopompos

Centrando la parte superior del anverso de la cruz se encuentra una paloma enmarcada en un tallo vegetal[412]. El significado simbólico de las palomas en toda civilización tiene mucho que ver con la paz, la inocencia, la simplicidad, la fidelidad o la mansedumbre. En el mundo cristiano, se identifica con la mensajera de Dios y suele aparecer con un ramo de olivo en el pico así como con el alma humana. Además, es la alegoría del Espíritu Santo por lo que se le asocian las virtudes de gracia, sabiduría y justicia divinas y la prudencia y la religión. Por todo esto se convierte en símbolo de muchos obispos y papas.

---

[409] *Sal*. 9,14; Sal. 24,7; *Sal*. 30, 4; *Sal*. 107, 10-16; *Mateo* 12, 40 y 27, 52; *Efesios* 4, 8-9; 1 *Pedro* 3, 19-20.

[410] *Actas de los Apóstoles*, 2, 29-32

[411] YARZA LUACES, Joaquín, "El "Descensus ad Inferos", *passim.*

[412] Para la bibliografía sobre la paloma y el simbolismo de los animales en general véase la parte en la que se analiza el significado del Cordero Místico más adelante.

Tiene un gran protagonismo en los bestiarios y se estudian, de manera minuciosa, cada una de las partes de su cuerpo. Los ojos amarillos, color propio de la experiencia y la madurez, se asocian con la memoria y la inteligencia y se dice que uno se lamenta del pasado y el otro hace planes futuros. Las alas son el amor a Dios y al prójimo así como la vida activa y la contemplativa. El color de su plumaje, cambiante, simboliza el océano de las pasiones humanas. Sus patas rojas representan la Iglesia y el camino a seguir y son de dicho color para transmitir el sacrificio de la sangre derramada de Cristo. Se insiste en que solo come el grano bueno, no cae en el pecado y que le gusta el agua, uno de los elementos purificadores por excelencia.

En definitiva, todos los aspectos señalados son benignos pero, como ocurre con todos los animales, también hay alguna faceta negativa: su lujuria y su elevada capacidad reproductiva.

En el caso que nos ocupa, no se trata de un ave mensajera, sino del Espíritu Santo que alude a la presencia divina sobre la cruz. Para Ángela Franco se trataría de una figuración clave para determinar la iconografía trinitaria de la cruz ya que además del Cristo crucificado (el Hijo) aparece el Espíritu y el Padre podría ser evocable[413]. Marlene Park, por su parte, considera que, por la posición, aludiría al Bautismo ya que la paloma desciende en picado hacia las fuentes para purificarse[414]. Según Raquel Gallego este motivo tendría más que ver con los precedentes formales otónidas que con los motivos iconográficos[415]. Desde nuestro punto de vista, las tres teorías pueden compaginarse y entender que el taller fernandino habría seguido los modelos otónidas, pero teniendo en cuenta el significado de la paloma como parte de la Trinidad y como símbolo del sacramento iniciático del cristianismo.

Enmarcando la figura del ave se encontraban dos ángeles. El de la parte derecha del espectador se ha perdido, pero es lógico pensar que fuese muy semejante al conservado. Este presenta una disposición que indica que se dirige hacia un nivel inferior estirando las manos para recibir a los elegidos en el mundo celestial. Se trata de un *psicopompo*s o conductor de almas[416].

---

[413] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispana y marfiles…", p. 108

[414] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha and its relationship…", pp. 64

[415] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 111-113.

[416] En el apartado "Análisis iconológico y simbólico del programa iconográfico" del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo se recoge más información sobre los ángeles, su ordenación en el Paraíso, su función o sus atributos.

4.1.6. Placa del Cristo resucitado

En la parte superior del anverso del crucifijo se encuentra la representación de Cristo resucitado. Porta en la mano derecha la cruz-estandarte de brazos iguales y patada que simboliza el triunfo y el poder sobre la muerte. Dirige su mirada hacia la parte superior, hacia arriba, lugar que alcanzará después de cuarenta días con la Ascensión.

La Resurrección es el dogma esencial del cristianismo y es un concepto existente en la mayoría de las religiones en relación con la regeneración de la Naturaleza[417]. De hecho, la Pascua coincide con la época primaveral. Se produce el despertar del alma y, quizá por ello, el tallista de la placa intentó transmitir una sensación diáfana al situar la figura en una postura liviana.

A lo largo de la Edad Media, la resurrección se representó mediante alegorías o prefiguraciones bíblicas entre las que destaca la de Jonás saliendo de la ballena. También se aludía a este hecho en los bestiarios con determinados animales como los leones que "nacían muertos" y resucitaban al tercer día gracias a los rugidos de sus progenitores; el fénix que renace de sus cenizas o el pelícano que alimenta a sus polluelos hiriéndose así mismo. Otros modos de aludir a la resurrección era mediante el sepulcro vacío o las tres Marías ante el mismo con el ángel custodio anunciando que Jesús había vuelto a la vida. En esta pieza, se plasma la figura de Cristo que puede estar o bien apoyando el pie sobre el borde del sarcófago, o bien pasando la pierna por encima y situado de pie ante el mismo. Otra posibilidad es que planease por encima de su tumba. En la cruz fernandina, tal vez, se haya intentado plasmar esta última posibilidad ya que el marco en el que se encuentra el Señor podría ser la imagen del sepulcro sobre el cual se elevaría el Cristo.

La escena de la resurrección se convierte en un ingrediente imprescindible para completar el programa iconográfico de carácter salvífico del Crucifijo de Fernando I y Sancha. El fiel cristiano mantiene la fe en el más allá y pretende, tras haber sido perdonado por sus pecados, seguir el ejemplo del Señor para alcanzar la vida eterna.

4.2. Reverso

Las representaciones más señeras o llamativas de esta parte de la cruz fernandina son las figuras en alto-relieve que configuran el conjunto del Cordero y el Tetramorfos. No obstante, la superficie de la cruz se puebla de humanos y animales, reales y

[417] REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento…,* tomo 1, vol. 2, p. 560 y ss.

fantásticos, entrelazados entre roleos vegetales que crean un fuerte impacto visual y estético en el observador. Además, su utilización en un objeto de carácter religioso puede resultar chocante, pero, tal y como veremos posteriormente, al analizar el significado de dichos animales dentro del mundo cristiano medieval se descubre que su simbología está estrechamente relacionada con el tema general de la cruz que, a su vez, se vincula con las preocupaciones escatológicas del monarca leonés.

4.2.1. Cordero

En la parte central del reverso de la cruz de Fernando I y Sancha, se talló un cordero que se convierte en el homónimo del Cristo del anverso. De la misma manera que él, transmite la esperanza de la resurrección y la salvación tras la muerte redentora de Jesús. Tal y como dijo San Juan Bautista, es *"el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo"*[418].

Este animal suele interpretarse como inocente, puro, manso y obediente[419]. Se caracteriza por el amor filial ya que es capaz de distinguir el balido de su madre dentro del rebaño. Estos atributos se aprecian en su nombre "*agnus"* que en latín significa piadoso y además proviene de "*agnoscat"* es decir, reconocer.

Si bien es cierto que el toro y el buey son asociados al sacrificio, el cordero, por su carácter de víctima propiciatoria, es el animal que representa, en mayor medida, la Pasión. Al igual que Cristo, acepta la muerte dócilmente[420]. Debido a estas cualidades, en las imágenes románicas de la Crucifixión, pasa a ser el protagonista porque permite plasmar la escena sin dramatismos excesivos. El único atributo que suele presentar es el nimbo crucífero que aparece ya en época paleocristiana. Posteriormente, se le van añadiendo detalles de su faceta apocalíptica por lo que la imagen cándida de la muerte del Señor se sustituye por escenas donde la sangre juega un importante papel. Independientemente de su estado físico, ya que a veces se representa degollado, se muestra de pie y sujetando la cruz patada de brazos iguales. De este modo, simboliza la victoria sobre la muerte y el pecado. Existen más escenas en las que tiene cabida el

[418] *Juan* 1,29.

[419] *El fisiólogo…*, p. 79; CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Op.cit.*, p. 241 y ss.; MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Op.cit.*, p. 116; CICCARESE, Maria Pia, *Animali simbolici alle origini del Bestiario Cristiano I, (Agnello-Gufo),* Bolonia, 2002, cap. II, p. 61-76; HERRERO MARCOS, Jesús, *Bestiario románico en Catilla-León, y Cantabria,* Cálamo, Palencia, 2006, pp. 91-95; REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano…,* vol. I, pp. 79 y ss.; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 125 y CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena, "El *Agnus Dei"*, *Digital de Iconografía Medieval*, vól. II, nº 4, 2010, pp. 1-7.

[420] *Isaías,* 53,7.

Cordero, por ejemplo, sobre el Libro de los Siete Sellos o sobre la fuente de la que manan los cuatro ríos del Paraíso[421].

En el *Éxodo* 12, se incide sobre la cualidad sacrificial de este animal. Se narra el episodio de la muerte de los primogénitos de todo Egipto excepto los que habitan en los hogares en los que se ha manchado el dintel con la sangre de los corderos inmolados por la causa.

En la obra ebúrnea que nos ocupa, presenta un doble significado. Se trata de una imagen relativa al sacrificio redentor de Cristo en la cruz que, además, se rodea de los cuatro vivientes del Tetramorfos, es decir, de los Evangelistas que difunden el mensaje por toda la Tierra. Asimismo, se alude al Cordero Apocalíptico, triunfante, del que se dice que es Señor de Señores y Rey de Reyes[422]. Su papel en el relato bíblico es esencial porque se convierte en Dios, quien abre los Siete Sellos y al que alaban millones de ángeles, animales y ancianos[423].

No cabe duda de que su significado simbólico, en relación con el perdón de los pecados a través del sacrificio pascual y el triunfo después de la muerte, encaja, perfectamente, con las intenciones iconográficas de la cruz.

4.2.2. El Tetramorfos

Rodeando al Cordero Místico, en los cuatro extremos de la cruz, se encuentran los seres que conforman el Tetramorfos o Tetramorfo[424]. Es un tema que se reitera en piezas vinculadas al taller leonés y que encontramos, no solo en el Cristo de Fernando I y Sancha, sino también en el Arca de los Marfiles y en la Placa de la *Traditio Legis*, hoy en el Louvre. Parece que se convierte en un tema muy difundido por el área geográfica

---

[421] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispana y marfiles…", p. 114, comenta que en una foto antigua se puede ver cómo el cordero agarraba con una de sus patas un objeto que podría tratarse de un libro.

[422] *Apocalipsis* 17,14.

[423] *Apocalipsis* 5, 12.

[424] Algunos títulos en relación con el Tetramorfos son: CROZET, René, "Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane", *Cahiers de civilisation médiévale,* abril-junio, 1958, nº 2, pp. 183; CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Op.cit.,* p. 33 y ss.; MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Op.cit.,* p. 24 y 25; CIRLOT, Juan Eduardo, *Op.cit.,* p. 182-187; SUREDA, Joan y LIAÑO, Emma, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo, siglos XI-XIII,* Madrid, 1998, p. 72; FROMAGET, Michel, *Majestas Domini. Les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art,* Turhnhout, 2003; MONTOLOIÚ SOLER, Violeta, *Arte, cultura e historia para arquitectos,* Valencia, 2006, capitulo 6, p. 75-77; REAU, Louis *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento…,* tomo 1, vol. 2, p. 710 y ss. y GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "El Tetramorfo", *Digital de Iconografía Medieval,* vol. III, nº 5, 2011, pp. 61-73.

de León[425]. Además, desde el siglo X, el Cordero y los símbolos de los Evangelistas pasan a ser un detalle común en los reversos de las cruces y, en el siglo XI, era la regla más extendida[426].

Esta composición se forma en función de un conjunto de cuatro seres pertenecientes a la corte celeste y que acompañan a la divinidad situándose en torno a la misma. Se trata de cuatro figuras aladas con las formas de águila, hombre, león y toro. A veces, se representan con cuerpo humano y con las cabezas de los animales correspondientes. Una tercera manera de plasmarlos es mediante los cuatro evangelistas a los que simbolizan alegóricamente. También hay ejemplos, aunque en cantidad mucho menor, de la representación de cuatro ángeles que sustentan los símbolos del Tetramorfos[427]. Junto a las alas, uno de los atributos que pueden presentar en cualquiera de los casos son las ruedas a los pies que describió Ezequiel[428]. De hecho, aunque la versión del Apocalipsis es la más larga[429], la visión de este profeta se convierte en una de las fuentes principales para comprender el imaginario medieval de los cuatro seres[430]. La mayor diferencia entre ambos textos es que, en el Apocalipsis, cada uno de los seres es diferente, mientras que para Ezequiel son iguales y en todos, alados y con pies de becerro, existen cuatro rostros: hombre, león, buey y águila. Otra referencia bíblica interesante es la de *Daniel* 7, 3-7, pero describe un león, un oso, un leopardo y un animal con diez cuernos.

En relación a su significado, conviene resaltar que se trata de un principio de eternidad que expresa aspectos benévolos del orden espacial ya que, teóricamente, se sitúan a la misma distancia del centro unos de otros[431].

Estos seres vivientes han sido asimilados con los Evangelistas, desde el siglo II, con el texto de San Ireneo, *Contra los herejes*[432]. Sin embargo, la asociación que planteaba el santo era distinta a la que se extendió más adelante. Para él, San Juan

[425] VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Arca de los marfiles", en *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, 1988, pp. 186 y 187.

[426] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha…"; p. 84.

[427] GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "El Tetramorfo…", p. 62.

[428] *Ezequiel*, 1, 15-21.

[429] *Apocalipsis* (4, 6-9)

[430] *Ezequiel*, 1, 4-10.

[431] CIRLOT, Juan Eduardo, *Op.cit.*, p. 439.

[432] SAN IRENEO, *Contra los herejes: exposición y refutación de la falsa gnosis*, GONZÁLEZ, Carlos Ignacio (ed.), *Colección autores. Revista Teológica Limense*, vol. 34, Lima, 2000, p. 163, 885-887. Ya lo había señalado: CROZET, René, *Op.cit*, pp. 183.

estaba representado por el símbolo del León como actividad soberana, San Marcos era el águila o la actividad del espíritu, San Lucas se asociaba al toro como símbolo del sacerdocio y del sacrificio y San Matías o San Mateo al hombre. En las obras de arte San Juan y San Marcos intercambian sus símbolos.

San Jerónimo, en su *Comentario a Ezequiel,* explica por qué cada uno de los evangelistas se asociaba a un animal o símbolo determinado[433]. Mateo se representaba mediante un hombre ya que su evangelio comienza con la genealogía humana de Cristo. Marcos era el león porque comienza su libro con San Juan Bautista "voz que clama en el desierto" y el que hoy consideramos rey de la selva era un animal de desierto. Lucas por su parte, inicia su relato con el sacrificio de Zacarías por lo que el toro, como animal sacrificial, pasa a ser un símbolo adecuado. Por último, San Juan elabora un texto más complejo y se eleva por encima del resto como si de un águila se tratase. En su faceta como evangelistas, normalmente, se representan sujetando un libro o un rollo como correspondería a su categoría de escritores. Hay imágenes, sin embargo, en que dichos atributos se sustituyen por un sepulcro vacío aludiendo a la resurrección.

La simbología del Tetramorfos no se agota en este aspecto, sino que según San Ambrosio, San Gregorio Magno, Honorio de Autun o Pedro de Capua hacía referencia también a cuatro momentos de la vida de Cristo que se convertirían en evocaciones de su doble naturaleza: "*Christus erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*"[434]. Por lo tanto, sería el hombre en la Encarnación, el toro en la Pasión, el león en la Resurrección y el águila en la Ascensión.

Orígenes, en las *Homilías sobre Ezequiel,* llevó a cabo otro vínculo, en este caso entre los animales del Tetramorfos y el hombre. El águila era su inteligencia y la razón, el león su aspecto irascible, y el toro sus deseos corporales[435].

Otro tipo de asociaciones, como las de la doctrina esotérica, consideraban que el águila se corresponde con el aire, la acción y la inteligencia, el león con el fuego, la fuerza y el movimiento, el buey con el trabajo, la resistencia y el sacrificio y el hombre con la intuición de la verdad[436].

---

[433] SAN JERÓNIMO, *Obras completas de San Jerónimo. Comentario a Ezequiel,* RIESCO ÁLVAREZ, Hipólito B. (ed.), Madrid, 2005, vol. 5 a y b.

[434] LITTLE, Charles T., PARKER, Elizabeth y BERTELLI, Carlo (coords.), *Il Re dei Confesori…* p. 47; SILVA VERÁSTIGUI, Soledad, "La miniatura en los reinos occidentales del Norte de España en el siglo XI", en *Hispaniens Nordem…*, p. 240 y GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Op.cit.,* p. 64.

[435] MIGNE, Jacques-Paul, *Patrología Griega,* 1857, vol. II, 11-17, col. 967, Origenes - Fragmenta ex commentariis in Ezechielem.

[436] MONTOLOIÚ SOLER, Violeta, *Op.cit.*, capitulo 6, p. 76.

Raoul Gabler establece una correspondencia entre el Tetramorfos y las virtudes cardinales y estas, a su vez, con los cuatro ríos del Paraíso y con las épocas bíblicas[437].

La función que cumplían estos vivientes dentro de la corte celeste, al igual que otros seres de la jerarquía divina como ángeles, serafines o los ancianos del Apocalipsis, era glorificar y alabar a Dios hasta el fin de los tiempos[438].

Finalmente y, a pesar de que no se cumple en todos los casos, hay que mencionar la ordenación que los artistas seguían para representar las cuatro figuras. Habitualmente, cada uno de los seres está asociado con una determinada colocación. Si se trata de una superficie rectangular como una placa, el águila suele ubicarse en la parte de arriba a la izquierda y el hombre alado a la derecha. El león y el buey se sitúan abajo a la derecha e izquierda respectivamente[439]. En el ejemplo que centra nuestra atención, por tratarse de una cruz, se ha colocado el águila en la parte superior y el hombre en la inferior mientras que el león y el toro ocupan los extremos del brazo horizontal de la pieza.

Para terminar, creemos que puede resultar relevante analizar el significado del toro, el león y el águila en época medieval a través de los textos de los bestiarios porque, individualmente, son alegorías asociadas a la vida de Cristo que encajan, de manera perfecta, con el contenido iconográfico global de la Cruz[440].

4.2.2.1. El león

Como ocurre con muchos animales en la Edad Media, el significado del león es un tanto ambivalente[441]. Por un lado, y debido a su ferocidad y crueldad, se asocia al demonio. Por otro y, teniendo en cuenta su valor, su condición de rey de la selva y de los Cielos, y su magnificencia se convierte en uno de los símbolos de Cristo. Suele

---

[437] GLABER, Raoul, *Historias del Primer Milenio*, TORRES PRIETO, Juana (ed.), Madrid, 2004, I, 3, p. 53.

[438] *Apocalipsis* 4, 9.

[439]GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, *Op.cit.* p. 62; MONTOLOIÚ SOLER, Violeta, *Op.cit.*, p. 76.

[440] Debido a la gran cantidad de bibliografía que recoge el simbolismo zoomórfico en la Edad Media, hemos decidido hacer un listado con algunos títulos en los que se pueden consultar las entradas referidas a cada uno de los tres animales. Para no realizar un aparato crítico excesivamente reiterativo agrupamos aquí todas las referencias sin hacer alusión a cada una de las páginas. Gracias a los índices es fácil encontrar el asunto correspondiente en cada una de las publicaciones. En el caso de que haya alguna referencia destacada que trate, únicamente, de alguno de los animales se incluirá una nota a pie de página en el lugar adecuado: *El fisiólogo….*; FOURNIVAL, Richard de, *Op.cit.*; GUILLERMO DE NORMANDÍA, *Op.cit.*, pp. 181 y 291; MALAXEVERRÍA, Ignacio, (ed.), *Op.cit.*, pp.3-9; HASSING, Debra, *op.cit.*, cap. 12, pp. 129-144; CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Op.cit.*; MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Op.cit*, p. 155 y ss; HERRERO MARCOS, Jesús, *Op.cit.*

[441] PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, 2006, pp. 51-68.

formar parte de las primeras páginas de los textos medievales dedicados a las bestias porque domina sobre el resto. Por ello, es también el representante de la soberanía del poder de dioses, reyes y gobernantes en diferentes civilizaciones. Se asocia al sol y al fuego, tal vez, porque se corresponde con el signo del Zodíaco en el que se dan los días más largos y de más calor del año. Según las fuentes, duerme en estado de alerta y vigilante, con un ojo abierto, por lo que es un elemento apotropaico, un animal guardián, muy adecuado para colocarse en los umbrales o entradas a los sitios. Su faceta como Cristo-Juez se adapta a los atributos de los poderosos.

No obstante, los datos más destacados vinculados con la iconografía de la cruz que recogen los bestiarios es que tiene una doble naturaleza y es una alegoría de la resurrección. En la anatomía del león existe un gran contraste. La parte delantera es muy fuerte y se corresponde con la naturaleza divina, mientras que la parte posterior es más débil, es decir, es la parte humana de Dios. Asimismo, para que el cazador no pudiera alcanzarlo borraba con su cola sus propias huellas, tal y como Jesús ocultó su naturaleza divina entre los hombres.

Su asociación con la resurrección se debe a un hecho biológico y es que los cachorros al nacer están ciegos y desvalidos por lo que dormitan durante tres días seguidos. Algunos bestiarios consideran que nace muerto y, gracias a los rugidos y cuidados de la leona, resucita al tercer día como hizo el Señor.

En el conjunto del Tetramorfos representa a San Marcos.

4.2.2.2. El águila

El águila tiene varias similitudes con el león. Como él, puede simbolizar al demonio por su faceta de depredadora y a Dios por su fuerza, su valor y la capacidad de vuelo que le permite observarlo todo desde gran altura. Está considerada la reina de las aves.

A lo largo de la historia, ha sido asociada al poder y a la victoria, por lo que se convirtió en uno de los emblemas heráldicos universales.

Gracias a su agudísima vista, se relaciona con la inteligencia y el ingenio, especialmente de los santos. Se dice que puede mirar al sol directamente porque tiene una membrana protectora en sus ojos que le permite aguantar la luminosidad. Los textos medievales contaban que, cuando un águila envejecía, volaba hacia el sol hasta que se quemaban sus plumas y, entonces, bajaba en picado y a gran velocidad hacia una fuente. Tras sumergirse, recobraba la juventud y, por este motivo, es una alegoría de la resurrección. Sin embargo, en el conjunto del Tetramorfos representa la Ascensión de

Cristo ya que puede elevarse sobre los demás, hasta el punto de parecer invisible. Otro dato anecdótico recogido por los bestiarios es que su pico se curva y, para poder volver a comer, debe frotarlo sobre una piedra. Lo mismo sucedería con el justo que recobraría fuerzas afilando su pico en la roca que es Cristo y alimentándose de él.

Siguiendo el ejemplo de otras aves, especialmente la paloma, se convierte en conductora de las almas desde la tierra al cielo y por lo tanto en símbolo de Cristo.

Se identifica con el Evangelista San Juan.

4.2.2.3. El toro o el buey

En las representaciones de los cuatro vivientes San Lucas es un bóvido pero es difícil discernir si se trata de un toro o un buey. Ambos animales presentan características semejantes[442]. Aunque son pacíficos, tienen una gran capacidad de venganza. Son fuertes y bravos pero, sin embargo, dóciles y manejables. Precisamente por estas cualidades, se ha identificado con la figura de Cristo y su Pasión ya que como él, aceptan voluntariamente su destino. De hecho el toro es, junto al cordero, el animal que suele ofrecerse en los sacrificios.

También se asocia con la fertilidad por dos motivos. Si se trata del buey se debe a su relación con el trabajo en los campos, muy productivo para la agricultura. En el caso del toro se debe a su faceta como semental o poder generador. Sus atributos más señeros son los cuernos que se convierten en símbolo de poder o incluso de fuerzas demoníacas por lo que, nuevamente, en un animal conviven dos naturalezas simbólicas contrarias.

Es asociado en el Tetramorfos con San Lucas.

4.2.3. El dragón

En la parte inferior del brazo vertical del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha, se ubican cuatro roleos habitados por otros tantos animales que hemos descrito como dragones porque presentan algunos elementos asociados a los mismos[443]. Raquel Gallego considera que el tercero es un grifo, sin embargo, como puede verse en la parte

[442] Una breve pero concisa perspectiva del simbolismo del toro no solo en el cristianismo, sino de manera global se recoge COOPER, John C., *El Simbolismo. Lenguaje universal*, Buenos Aires, 1988.

[443] Véase la bibliografía sobre el simbolismo animal recogida en relación al Cordero y el Tetramorfos Algunas referencias concretas interesantes pueden encontrarse en: MALAXEVERRÍA, Ignacio, *Op.cit.*, p. 180 y ss. Sobre la iconografía del dragón: ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "Los orígenes iconográficos del dragón medieval", en *La tradición en la Antigüedad Tardía, Antig. crist. (Murcia) XIV***,** 1997, pp. 419-434.

descriptiva, todos comparten características y se trata de cuadrúpedos[444]. El último tiene una forma que tiende hacia la de una serpiente, un detalle común en la iconografía de los dragones medievales[445]. Estos seres se asocian, de manera directa, con los reptiles aunque no poseen su veneno. Su fuerza mortal reside en la cola que emplean como arma para asfixiar a sus víctimas. De ahí que, en muchas de las representaciones de la Edad Media, pueda verse el dragón de forma alargada pero con rasgos particulares. Se trata de un ser alado, con grandes fauces, con una o varias cabezas y la ya comentada cola enroscada.

Su nombre procede etimológicamente del griego *drakon* o del latín *drako,* vocablos que servían para definir serpientes de gran tamaño.

Si se realiza un examen morfológico de las partes que componen el imaginario de un dragón, se aprecia cómo se trata de componentes seleccionados de animales agresivos y feroces creando una fusión peligrosa. La enorme boca se puede parangonar con la del cocodrilo, un animal de agua. Las garras con el águila, que vuela por el aire, o con el león, relacionado con la tierra. Tres de los cuatro elementos aparecen asociados al dragón. El cuarto es el fuego que lanza por su boca, por lo que se reúnen en su figura todos los elementos de la naturaleza. Es un símbolo de la totalidad, algo que se acentúa si se tiene en cuenta que, a veces, tenía siete cabezas, un número alegórico del "todo".

Este ser tiene cabida en la mayoría de las civilizaciones y culturas. En el mundo oriental, su significado posee mayores connotaciones positivas que en el occidente cristiano, donde se asocia a las fuerzas del mal y se convierte en el enemigo primordial, en un adversario frente al que luchan los santos militares como San Jorge o San Miguel. Se convierte, así, en el demonio, la herejía, el paganismo o incluso el propio infierno representado mediante la boca abierta.

Entre sus características cabe destacar su capacidad de vigilancia gracias a su aguda visibilidad que hacen que, en las historias o leyendas, suela aparecer asociado a la custodia de castillos, fuentes o princesas. Su fuerza y su velocidad contribuyeron a crear la imagen de un animal malvado y al que temían las gentes que, evidentemente, nunca pudieron haberlo visto.

Sin embargo, y del mismo modo que ocurre con otros animales de los bestiarios cristianos, tiene algunos aspectos positivos que hacen que, en momentos concretos, pudiera llegar a identificarse con Dios. En algunos casos, se representaba con las fauces

[444] GALLEGO GARCÍA, Raquel… p. 140.

[445] LECRERCQ-MARX, Jacqueline, "Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana,* 2005, nº 4, pp. 13-53.

abiertas de las que salía el mar de las aguas primitivas. Además, se creía que la sangre del dragón era curativa.

Es curioso descubrir cómo, a pesar de la fama que adquiere, los bestiarios suelen tratarlo siempre subordinado a la serpiente o en relación con otros animales como la pantera, a la que el dragón odiaba, o el elefante, al que atacaba enroscándose en el lomo con su enorme cola. Por ello, la hembra del paquidermo acudía a parir en el agua, terreno prohibido para el dragón que podía ser vencido mediante la purificación, mediante el Bautismo.

En el *Génesis* 3, 14 se describe la serpiente a la cual maldice el Señor por ser quien incitó a cometer el pecado original. Son varios más los pasajes en los que tiene cabida en la Biblia (*Daniel* 14, 22-27; *Apocalipsis* 12, 7 e *Isaías* 43, 20). En todos ellos, es el enemigo que debe vencer el cristiano. Consideramos, tal y como ya señalaba Raquel Gallego, que su representación en la cruz tendría que ver con la idea de pecado que debía ser superado para lograr la ascensión. Aunque no se trate de composiciones excesivamente violentas, especialmente si se comparan con la orla decorativa del reverso o con el brazo horizontal, el aspecto solemne y majestuoso de los dragones podría asociarse con su fuerza y superioridad así como un obstáculo en el camino hacia la Salvación que debe superar el creyente. El sentido escatológico está presente en esta iconografía *a priori* inusual para una pieza de carácter religioso-litúrgico como la que nos ocupa. Además, no son los únicos dragones de los marfiles leoneses, sino que, en el Arca de San Juan Bautista, hay una placa en la que San Miguel alancea una bestia que, aunque tiene rasgos morfológicos diferentes a las que habitan los roleos del crucifijo, cumple con las características genéricas que definen al dragón medieval.

Asimismo, en el brazo horizontal de la cruz aparecen unos seres cuyas cabezas presentan semejanzas con las de los dragones anteriormente descritos. En realidad, no son animales propiamente dichos, sino que sus cuerpos están compuestos por tallos vegetales que, quizá, aludiesen, de manera muy esquemática, a su naturaleza serpentiforme. Las cabezas son los remates de estas lianas y tienen sus bocas abiertas disponiéndose a morder, o mordiendo, distintos miembros de los hombres que se retuercen y procuran librarse de estos ataques. El simbolismo de esta parte es obvio; una vez más, es la lucha del hombre contra el pecado aludido mediante los animales, tema en el que se insiste en todas las representaciones del Crucifijo de Fernando I y Sancha.

4.2.4. El centauro

En la parte derecha del espectador y en el brazo horizontal, entre la maraña de hombres y bestias, surge un centauro que atemoriza a dos humanos que corren delante

de él[446]. Se trata de una figura mitológica clásica cuya aparición en esta pieza es muy llamativa porque es una iconografía poco común en el mundo románico hispano.

El primer centauro fue el hijo de Ixión, hombre sanguinario, y Néfele. Su naturaleza violenta provendría, por lo tanto, de los genes. Por otro lado, existe otra rama en la que Filira y Cronos tienen a Quirón, que emplea su fuerza para las buenas acciones ya que su característica principal es la bondad. Además, es el Dios de la medicina.

Los centauros son figuras híbridas y suelen estar asociados a las sirenas. Presentan una doble naturaleza en la que se unen las cualidades físicas del caballo (velocidad, resistencia y fuerza) con la inteligencia humana. Son ambivalentes. En el mundo medieval, sin embargo, y a tenor de las manifestaciones artísticas conservadas, parece que primaban los impulsos animales frente a la racionalidad del hombre, haciendo que este se comportase como un caballo. La consideración sobre el mismo era negativa y, generalmente, representaba el pecado que acechaba a los fieles.

En función de las dos genealogías de las que se hace proceder al centauro podemos decir que no se trata únicamente de un ser malvado, sino que tiene aspectos positivos. En el Zodíaco, Sagitario, el centauro con arco y flechas, se convierte en el símbolo de Cristo ya que se dedica a la caza de almas para la salvación eterna. Quizá la escena tallada sobre el marfil quisiera significar este hecho. Sin embargo, tanto por la actitud violenta del ser que aparece sin sus atributos[447], como por el terror que se desprende de las posiciones de los hombres que escapan de él, creemos que su simbología tiene más que ver, de manera complementaria a los roleos del brazo vertical, con la lucha del hombre contra el pecado. Al fin y al cabo, en la iconografía románica, el centauro siempre es asociado con la parte negativa del mismo y se plasma mostrando su fuerza bruta e incluso su carácter sexual.

En el apartado de la descripción formal ya se mencionó el artículo de Barbara Raw sobre los motivos decorativos de un relicario en forma de cruz (Figura 93)[448]. Sobre la superficie ebúrnea se han tallado un águila, un cordero y un arquero. La

---

[446] LECLERCQ-MARX, Jacqueline, "Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2006, nº 37, pp. 33-42. Una lista de bibliografía interesante se recoge en el siguiente enlace: "The Medieval Bestiary. Centaur", [En línea] <http://bestiary.ca/beasts/beastbiblio384.htm> [25 de septiembre de 2013].

[447] Los atributos del centauro no se reducen al arco y las flechas, sino que podía aparecer con una serpiente, una liebre o una lira en las manos. Hay imágenes en las que se vincula con una rama aludiendo a su faceta de conocedor de plantas medicinales. Aunque en la superficie ebúrnea se encuentra inserto en un roleo y agarrando uno de los tallos vegetales consideramos que no representaría el aspecto médico mencionado.

[448] RAW, Barbara C., *Op.cit*., *passim.*

simbología de este último ha sido analizada por especialistas que proponen varias posibilidades. Una de ellas lo identificaría con un cazador de almas típico del románico. Otra con un símbolo del demonio en relación a los arqueros que disparan a Cristo en la ilustración del Salmo 90 del Salterio de Utretch[449].

Enrst Kantorowicz y Jonh Beckwith consideraban que podía tratarse de Ismael, una idea interesante si tenemos en cuenta que, en la Portada del Cordero, aparece representado a caballo y con un arco y flechas, según Jonh Williams. Este autor ha relacionado directamente la iconografía de dicha puerta con el contexto político del momento y con los reyes Fernando I y Alfonso VI[450]. Por último, se ha considerado que, como las flechas en la Edad Media podían simbolizar también la palabra de Dios, sería la predicación del mismo.

A pesar de que estas interpretaciones son muy sugerentes, debemos tener en cuenta que se aplican a la figura de un arquero y, en la cruz fernandina, es un centauro por lo que su aparición estaría más relacionada con el castigo a los pecadores que con la plasmación de Ismael.

4.2.5. Otros elementos ornamentales

Finalmente, en la parte superior del brazo horizontal, nos encontramos con un medallón compuesto por dos cuadrúpedos en posición rampante cuya identidad es difícil de determinar. Lo más probable es que fueran perros o leones, pero su significado simbólico se ve completamente mermado por su sentido decorativo e incluso casi heráldico. Creemos que el artista no buscaba crear una nueva escena en relación con los pecados, sino que plasmó su virtuosismo técnico y su capacidad, en este pequeño espacio, obteniendo un resultado de gran calidad.

Se podría intentar buscar un significado simbólico de la vegetación en la que se ubican los personajes por toda la superficie de la cruz. En la Edad Media, permitía asociar una determinada escena a los jardines del Paraíso[451]. No obstante, sobre la pieza

---

[449] SAXL, Fritz, 'The Ruthwell Cross', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, pp. 1-19, pl. 4(b).

[450] Williams, John W., "*Generationes Abrahae:* Iconografía de la Reconquista en León", en SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias,* Santiago de Compostela, 2003, pp. 155-180 (en adelante, *El tímpano románico…*).

[451] Para conocer los distintos significados de la vegetación en la Edad Media: QUIÑONES, Ana María, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995.

se trata de tallos que se giran y tuercen violentamente, que enroscan y aprietan a las figuras y que intensifican la lucha entre hombres y animales teniendo un papel importante en la misma. Acentúan el caos pero, al mismo tiempo, permiten ordenar la composición en base a formas geométricas, más concretamente en roleos circulares que se convierten en el escenario idóneo para la representación de los enfrentamientos que pueblan el reverso.

4.3. Conclusiones sobre el significado simbólico del programa iconográfico

El significado genérico de la cruz, símbolo universal dentro del Cristianismo, es la salvación de la humanidad a través del gesto redentor de Dios.

Según algunas corrientes de pensamiento, la gloria de la cruz es triple: como *remedium* ya que la fe en Cristo es la única fuente de salvación, como *exemplum*, porque se convierte en el modelo a seguir por el fiel para que sus acciones sean juzgadas el día del Juicio y como *mysterium*, porque la cruz es el símbolo del amor[452].

Centrándonos en el objeto leonés, debemos insistir en su relación con la liturgia hispana y con la figura de Fernando I y las intenciones que tenía de que fuese utilizado en su funeral. La iconografía, por lo tanto, es muy específica. Alude al Juicio Final mediante los condenados y los bienaventurados así como con el Tetramorfos y el *Agnus Dei* del dorso. También se evoca el ámbito celestial con los ángeles, la paloma y el Cristo resucitado. La esperanza en el perdón de los pecados está presente mediante Adán redimido y los personajes que salen de sus tumbas. Desde nuestro punto de vista, estos motivos no habrían sido elegidos en consonancia con los aspectos religiosos genéricos que primaban en la Edad Media. Habrían sido escogidos minuciosamente por el mentor, probablemente instigado por el propio Fernando I, quien buscaría crear una especie de plegaria ebúrnea para la intercesión en el Más Allá con el fin de obtener un juicio favorable.

La relación de los motivos que decoran la superficie ebúrnea con la Liturgia Hispana y con el Oficio de Difuntos que se recoge en el *Liber Ordinum* ha sido puesta de manifiesto por varios autores. Este vínculo se aprecia, especialmente, en la importancia que tenía el concepto de salvación y redención del pecado en la liturgia del rito hispano y, por tanto, la presencia del *Apocalipsis* en las celebraciones religiosas[453].

[452] LITTLE, Charles; PARKER, Elizabeth; BERTELLI, Carlo (coords.), *Il Re dei Confessori…*, p. 50.

[453] WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…", pp. 172-173, señala cómo desde el año 633, el IV Concilio de Toledo, prescribe que se debía leer el *apocalipsis* durante la Pascua.

Tanto Otto Werckmeister como Ángela Franco y Raquel Gallego explican cada una de las partes de dicho *Oficio de Difuntos* y, más concretamente, aquella en la que se relata la liturgia de los muertos referida a los obispos[454]. Los puntos más importantes de dicha celebración son el *Ordo in finem hominis dies* en el que se produciría la unción del moribundo, el *Ordo ad consecrandum novum sepulcrum* en el que se consagra el lugar de la sepultura y el *Ordo ad commendadum corpus defunctum* o el entierro del difunto. En el ritual de la muerte de Fernando I, tratado en la *Historia Silense* y analizado por Charles Biskho, se detalla pormenorizadamente el primer paso mientras que los dos siguientes, que nos permitirían conocer datos sobre el sepelio del rey, no aparecen ni tan siquiera esbozados[455].

Si se tienen en cuenta los temas mayores de la liturgia de difuntos hispana basados en los textos de Job, Isaías y Sirac del Antiguo Testamento y San Pablo y San Juan en el Nuevo, se descubre que son los mismos que vertebran las representaciones de la cruz: la resurrección, la necesidad de la muerte para llegar a la vida, muerte de Cristo vivificante y el Cielo entendido como paz y luz[456].

Es importante destacar que uno de los puntos centrales del rito hispano era la trascendencia salvífica de la cruz que se percibe en las oraciones de *Missa de diem sanctae Crucis* del día 3 de mayo y *De exaltatione sanctae Crucis* en septiembre[457]. Además, está muy presente en diferentes momentos de la vida de los monarcas como, por ejemplo, cuando se iba a la guerra. Una cruz con reliquias de la Vera Cruz, custodiada por un diácono o un sacerdote, debía estar presente durante toda la campaña militar. Las oraciones que se recitaban al regreso del rey se recogen en el *Liber Ordinum,* donde también se puede leer la oración empleada para la bendición de las cruces situadas en los altares[458].

---

[454] WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…"; FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispana y marfiles…", pp. 108-117 y GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 281-292; Se basan en FÉROTIN, Marius, *Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozárabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle,* París, 1906, WARD, Anthony y JOHNSON, Cuthbert Johnson (ed.), Roma 1996.

[455] *HS*, p. 207-209, nº 105 y 106 y BISHKO, Charles, "The liturgical context…", pp. 47-59. Para más información véase "Los últimos días de Fernando I".

[456] LLOPIS SARRIÓ, Juan, *Op.cit.*, p. 359.

[457] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 282

[458] FEROTIN, Marius, *Op.cit.*, XLVIII. *ITEM ORATIONES DE REGRESSU REGIS / ORACIONES A LA VUELTA DEL REY DESPUÉS DE LA GUERRA* y *LVIII. BENEDICTIO CRUCIS / BENDICIÓN DE LAS CRUCES*

La rica iconografía del anverso la cruz no se limita a su significación en el marco de la liturgia hispana, sino que, según Marlene Park, podría ser el reflejo de una parte del Credo y, por lo tanto, de la profesión de fe de Fernando I[459].

Existe una posibilidad, teniendo en cuenta algunos pequeños detalles, de que el anverso se corresponda con un lugar intermedio entre el Cielo y la Tierra en el cual se decide el destino de los fieles. En nuestra opinión, el reverso podría ser entonces una visión del Infierno. El Tetramorfos y el Cordero relacionan la iconografía con el día del Juicio Final; las bestias y dragones que muerden a los hombres serían los tormentos que deben pasar por haber pecado en vida. Hasta ahora, estos motivos se habían analizado como la lucha del ser humano contra los pecados y sugerimos que, quizá, pueda existir este pequeño matiz y que sea una imagen del Infierno.

En conclusión, las excepcionales escenas del Crucifijo fernandino han suscitado multitud de preguntas y se han establecido diferentes relaciones para poder esclarecer su significado. Independientemente de que se vincule con la liturgia hispana, con el Credo o con la religión cristiana en general, siempre se hace alusión al importante papel que debió jugar Fernando I, o un mentor intermediario, en la elaboración del programa iconográfico. Creemos, además, que el significado no se limita únicamente a este objeto, sino que se establecen lazos con las dos arquetas del siglo XI vinculadas con el taller leonés creando un prgrama más amplio cuyo núcleo sería siempre el mismo: la preparación de Fernando I para el Más Allá.

5. INFLUENCIAS RECIBIDAS POR LOS ARTISTAS DE LA CRUZ

Las tendencias que pudieron influir en la elaboración de la Cruz son numerosas[460]. Sin embargo, no existe ninguna prueba documental conocida para determinar qué estudiosos estarían en lo cierto. Es muy interesante la revisión que realiza Raquel Gallego sobre estos aspectos[461]. No obstante, debemos matizar que, en algunos casos, tanto las apreciaciones de otros autores que revisa, así como las suyas propias se basan únicamente en comparaciones estilísticas y formales que no permiten afirmar o llegar a una conclusión definitiva. A pesar de ello, aborda todas las corrientes que, de manera directa o indirecta, han sido relacionadas con la Cruz de Fernando I y Sancha.

---

[459] PARK, Malene, "The Crucifix of Fernando and Sancha…", pp. 77-80.

[460] Muchos de los datos expuestos a continuación son válidos, también, para las otras piezas del taller de León y, por ello, posteriormente no insistiremos en estos aspectos. Hay que tener en cuenta que el artista o artistas que realizaron la cruz debían formar parte de un grupo más amplio por lo que las influencias podrían variar o coincidir en función de los casos.

[461] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 153-264.

Tradicionalmente y, siguiendo los pasos especialmente de Manuel Gómez Moreno, se hablaba del "bizantinismo" de la pieza, concretamente en la figura del Cristo crucificado que se consideraba más rígida y de peor calidad que el conjunto de la cruz. El mismo autor señalaba el "grecismo" del artista a partir de un pequeño detalle: la C de la inscripción "IHC NAZARENUS REX IVDEORV" que normalmente era una S[462].

José Ferrandis se sitúa a la cabeza de aquellos que defienden la influencia de la eboraria musulmana hispánica, a través, especialmente, de la decoración vegetal de la cruz emilianse del siglo X. También Margarita Estella opina que los elementos naturales fueron tomados de la plástica islámica[463]. Desde nuestro punto de vista, si los especialistas están en lo cierto, podríamos señalar la suntuosidad y el valor característicos de este tipo de piezas en las cortes califales que podrían haber sido heredados por sus homónimos cristianos. José Ferrandis no se limita a señalar este posible influjo, sino que habla de elementos germánicos, anglosajones y orientales que pueden encontrarse en las superficies de las piezas del taller leonés. El resultado final sería una mezcla pero con tintes originales propios del arte español[464]. Georges Gaillard, por su parte, considera que los artistas habrían seguido de manera directa los talleres de Cuenca y Córdoba[465].

Raquel Gallego establece paralelismos directos entre los animales del Tetramorfos y aquellos que decoran los brazos de la cruz de San Millán, pero estos últimos son más sencillos y esquematizados[466]. Se centra, además, en una placa de marfil con la crucifixión que se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York y que ofrece grandes semejanzas con la cruz de los reyes (Figura 114). El paño de pureza recuerda al del Cristo fernandino, tanto por el nudo ladeado, como por la decoración en la que aparece un detalle trenzado, como en el caso leonés. También señala similitudes en la concepción anatómica y el rostro. La orla decorativa que enmarca la escena presenta los símbolos del Tetramorfos que, aunque parecidos, tienen una menor calidad técnica. El resto de elementos decorativos son roleos vegetales que evocan los del taller conquense, pero que habrían sido interpretados en los talleres cristianos. La especialista plantea que esta placa pudo ser modelo o haber seguido las pautas de la cruz de León y es curioso

[462] GÓMEZ MORENO, Manuel, "En torno al crucifijo…", p. 9.

[463] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil…", p. 346.

[464] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 134.

[465] GAILLARD, Georges, "De la diversite des styles dans la sculpture romane des pelerinages", *Revue des Arts*, 1951 consultado en *Études d'art roman,* París, 1972, p. 70.

[466] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,*p. 164

que no señale la aparición de pequeñas figuras humanas y animales enlazadas en los tallos y con actitud de lucha que permitirían incidir sobre la relación entre ambas piezas. El único autor que había abordado el estudio de esta obra como si se tratase de una pieza del taller de León y del siglo XI había sido Joseph Breck[467]. Sin embargo, al consultar la ficha catalográfica se descubre que se trata de un falso de finales del siglo XIX o del XX, por lo que la sugerente teoría de incorporarla al taller leonés queda invalidada[468]. Tras haber tenido oportunidad de estudiarla directamente, podemos afirmar, que tanto por el peso, como por el color y el modo de la talla, se trata de una pieza elaborada en el siglo XIX siguiendo, o intentando imitar en algunos aspectos, las pautas marcadas por el artista del Cristo crucificado.

Junto a la influencia islámica, que podría haber sido directa gracias a los contactos establecidos entre el norte y el sur hispánicos, en época de Fernando I y ya con su padre, Sancho el Mayor de Navarra, se produce la apertura del norte de la Península hacia el mundo ultrapirenaico y centroeuropeo. No es de extrañar, entonces que, en las piezas ebúrneas, enmarcadas siempre dentro de la corte regia o imperial, se puedan rastrear influencias del arte carolingio y otónida, al menos en la suntuosidad, la configuración general y la funcionalidad. Aunque son varios los estudiosos que señalan estos contactos, es Raquel Gallego quien profundiza en este aspecto. Realiza comparaciones muy precisas de diferentes detalles que componen la iconografía de la cruz con piezas procedentes de estos ámbitos europeos[469]. La Dra. Park considera que algunos de los objetos realizados en dichos entornos llegaron a tener tal importancia que algunos rasgos habrían sido asimilados incluso en puntos geográficos tan dispares como el León de Fernando I y Sancha[470].

Se podría señalar, quizá, un cierto impacto del arte clásico que, quizá, habría llegado a León a través de la plástica otónida. En este ámbito se tomaban muchos motivos de la Antigüedad para adaptarlos a sus objetivos siempre relacionados con el poder. Para nosotros dicha influencia está tan diluida que llega a ser prácticamente inexistente.

---

[467] BRECK, Joseph, *Op.cit.*, pp. 221-223.

[468] "Placa de la Crucifixión del Metropolitan Museum de Nueva York", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/170004258?rpp=20&pg=1&ft=crucifixion+ivory+plaque&pos=5> [15 de agosto de 2013].

[469] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 183 y ss.

[470] Véase el apartado "Comparación con otras cruces ebúrneas" en este capítulo donde se recoge información sobre otros objetos procedentes de Essen o Hungría y que muestran relaciones muy directas con el Cristo de Fernando I y Sancha.

Por otro lado, y partiendo siempre del magistral estudio realizado por Marlene Park, no podemos olvidarnos de los paralelos existentes entre los marfiles leoneses y las escuelas de miniaturistas inglesas y de la zona del Canal de la Mancha. Concretamente, se vinculan con los *scriptoria* de los monasterios de Saint Bertin en Saint Omer y Saint Vaast en Arrás que desarrollaron su actividad entre el año 1020 y el 1050. Considera que habrían influido en la elaboración de la maraña vegetal del reverso de la cruz que se aprecia, también, en muchas de las iniciales de los códices de esta zona y, además, en los paños, en la concepción de la figura humana y en la expresividad de los personajes. Menciona varios manuscritos entre los que nos interesa señalar uno conservado en la Morgan Library de Nueva York (MS. M. 0333), procedente de Saint Omer y datado en el siglo XI. Al analizarlo detenidamente, hemos corroborado las teorías de Marlene Park. En todas las páginas miniadas hay detalles que podemos intuir, también, en algunos de los detalles del Cristo fernandino. Concretamente, en el folio 51r, la escena de la Anunciación se enmarca en una Q cuyo remate superior está conformado por una cabeza zoomorfa que recuerda a la del medallón de características más heráldicas del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha (Figura 115)[471].

Realiza otras propuestas interesantes como que podría existir influjo de las cruces en piedra inglesas de finales del VII al IX[472] o del Flabelum de Tournus (Figura 116)[473]. El mundo carolingio se convertiría en otra fuente de inspiración a través de las cubiertas de Evangeliarios. Pero los paralelismos más estrechos los establece con las miniaturas, no solo de Saint Bertin o Saint Vaast, sino también de las célebres escuelas de Winchester y Canterbury e, incluso, con algunas de las que ilustran el Beato de Gerona del año 975. Precisamente, asocia un Cristo de marfil de finales del siglo X, hoy en el Victoria and Albert, a los talleres de Winchester y por su posición y la distribución del cabello, así como su solemnidad, recuerdan, en cierta medida, las piezas de León (Figura 117)[474]. En nuestra opinión, dichos paralelismos no son tan evidentes, pero no

---

[471] Se puede buscar con la referencia MS. M. 0333 en el catálogo CORSAIR de la Morgan Library de Nueva York ya que tienen digitalizadas las miniaturas. El enlace del folio 51r es el siguiente: "MS.M. 0333, f. 51", [En línea] <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v1=4&ti=1,4&CNT=25&HC=7&RelBibID=260851&SEQ=20130926071349&PID=0diTthau5dHbAidXI9Ym6PyMX7Rsw> [26 de septiembre de 2013]. Debemos agradecer a Constancio del Álamo la redacción de una carta de recomendación con la que pudimos acceder a la Biblioteca newyorkina y estudiar, directamente, el manuscrito.

[472] Hemos hecho alusión a este asunto en relación con el significado simbólico del centauro del reverso de la cruz en el epígrafe dedicado al mismo en este mismo capítulo.

[473] EITNER, Lorenz E. A., "The Flabellum of Tournus", *The Art Bulletin: supplement I*, Nueva York, 1944; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Flabellum di Tournus*, Florencia, 1988.

[474] "Cristo de marfil. Victoria and Albert Museum (nº inv. 7943-1862)", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O111551/reliquary-cross-crucifix-unknown/> [15 de agosto de 2013].

descartamos la idea de que las miniaturas de los mencionados *scriptoria* pudieran influir en los marfilistas que trabajaron para Fernando I y doña Sancha.

Siguiendo los pasos de John Beckwith, Marlene Park insiste sobre la importancia que pudieron tener la gran cantidad de pequeñas cruces ebúrneas realizadas en Inglaterra durante los siglos X y XI. Se trataba de pectorales o pequeños relicarios y, actualmente, pueden observarse varios ejemplos de gran calidad tanto en el British Museum como en el Victoria and Albert Museum, ambos en Londres[475] (Figuras 118, 119 y 120).

Las propuestas de Marlene Park ya habían sido planteadas, aunque superficialmente, por Ormonde Dalton, a comienzos del siglo XX, quien consideraba que, tanto la miniatura inglesa de Winchester como el trabajo de eboraria de la Hispania musulmana, habían tenido mucho que decir en la decoración vegetal de diferentes tipos de piezas como cubiertas de Evangeliarios, olifantes o báculos[476].

Finalmente, se puede señalar otro influjo a partir de una apreciación de Danielle Gaborit Chopin[477]. La autora francesa plantea que, gracias a los contactos establecidos por toda Europa, el arte escandinavo podría haber tenido algo que decir en el desarrollo de la eboraria de temática cristiana del siglo X[478]. Si tenemos en cuenta la presencia del idolillo nórdico en el ajuar isidoriano, dicha teoría podría encontrar un fundamento material[479]. La decoración a base de entrelazos que se extiende por toda la superficie podría compararse con los tallos y ramas que decoran la cruz emilianense de la décima centuria o el reverso del Crucifijo fernandino (Figura 121).

A partir de los datos expuestos previamente, se puede concluir diciendo que el artista o artistas de la pieza debían ser conscientes de lo que se estaba realizando en Europa en el momento en que tallaron la obra. Sin embargo, siguieron algunos de los preceptos que marcaban las tendencias hispano-musulmanas y del entorno. A través del estudio minucioso, no solo de la cruz, sino del resto de los objetos que configuran el centro leonés, surgen más dudas que respuestas y es prácticamente imposible afirmar la procedencia de quienes trabajaron el marfil para Fernando I y Sancha en el siglo XI.

---

[475] BECKWITH, John, *Ivory Carvings...*pp. 124-126, nº 31-38.

[476] DALTON, Ormonde M., *Op.cit.*, p. 25, 34.

[477] GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 91.

[478] Con el fin de conocer las relaciones en Galicia y el mundo escandinavo: ALMAZÁN, Vicente, *Gallaecia Scandinavica. Introducción ó estudio das relación galaico–escandinavas durante a Idade Media*, Vigo, 1986

[479] RUIZ SOUZA, Juan Carlos, "Bote con ídolo escandinavo", *Maravillas de la España Medieval…,* p. 118, nº 32.

6. EL ARTISTA

Debido a la falta de documentación es muy difícil aventurar cuántos artistas pudieron participar en la elaboración de la obra. Tradicionalmente, se consideraba que habría dos manos, una que habría realizado la cruz propiamente dicha y otra que se encargaría de la imagen del Cristo. Para ello se aludía, ya desde el trabajo Adolph Goldsmidth, a las diferencias de estilo y calidad existentes entre las figurillas y el crucificado. Autores como Manuel de Assas o Leonard Williams consideraban que el Cristo era desproporcionado, rudo y rígido más acorde con arcaísmos bizantinos que con innovaciones románicas[480]. Sin embargo, en época más reciente, Margarita Estella o Mª Luisa Martín Ansón, por ejemplo, señalan la nobleza de la figura y su inserción dentro de los cánones de la plástica románica[481]. Ya anteriormente, Arthur Kingsley Porter consideraba que era un modelo paradigmático del buen hacer del arte medieval[482]. Joseph Breck, aunque aceptaba la inferioridad de talla del Cristo, consideraba que se debía a las trabas impuestas por el tamaño que no permitía conseguir el movimiento del mismo modo que en los personajes de la orla[483]. Creemos que se trata de un artista distinto al de las figurillas, pero no de peor calidad, sino que su labor requiere diferentes capacidades y talla un Cristo de rasgos románicos.

Al llevar a cabo el análisis de cada una de las imágenes que componen la franja decorativa se extraen algunas conclusiones interesantes. Aunque a primera vista todas presentan características semejantes, se pueden apreciar diferencias de calidad entre el brazo vertical y el horizontal. Mientras que en el primero se agolpan en grupos menos simétricos y sin seguir un orden establecido, en el segundo se estructuran en base a una composición planeada en la que seres humanos y bestias se alternan rítmicamente. Además, en este brazo horizontal, todos los personajes tienden a formar un círculo con su cuerpo. El artista demuestra su ingenio a la hora de idear posturas imposibles y muy variadas transmitiendo una gran destreza y originalidad. Los rostros de los personajes de este segmento son más carnosos y con más detalles. Parece que se ha procurado individualizarlos. El ejemplo más señero se sitúa en la parte derecha del brazo horizontal y es la segunda figura empezando a contar desde el Cristo crucificado. La barba, el pelo rizado y su gran nariz aguileña denotan el interés por diferenciarlo del resto.

---

[480] ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil…", p. 195; WILLIAMS, Léonard, *Op.cit.*

[481] ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La talla del marfil…"; p. 445; MARTÍN ANSÓN, Mª Luisa, "La artesanía…", p. 462.

[482] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 39 y ss.

[483] BRECK, Joseph, *Op.cit.* p. 220.

Existen variaciones de este tipo en los animales. En el vertical solo aparecen en la parte superior, después de la intersección de los brazos y se trata de ejemplos con posturas más simples, por lo que su riqueza se ve disminuida. En el horizontal, se contorsionan creando círculos casi perfectos y enlazándose entre sus propias colas que permiten enriquecer el efecto decorativo de la banda. Las caras de los personajes del brazo horizontal, especialmente en la parte inferior, son más angulosas y, en algunas, los rasgos anatómicos únicamente aparecen esbozados ligeramente. En la superior, por encima de la cabeza del Cristo, existe mayor diversidad y destacan dos figuras de pelo largo.

A tenor de estas peculiaridades, podemos concluir que, en el anverso, se aprecian, al menos, dos manos diferentes producto probablemente de la colaboración de miembros de un mismo taller. No hay documentación que permita conocer el funcionamiento del centro leonés. Sin embargo, tal vez fuesen semejantes a los talleres góticos parisinos posteriores que funcionaban con un sistema de maestro y discípulos[484]. En el caso de León, y teniendo en cuenta la importancia de la pieza y su relación con los monarcas, es probable que el maestro se encargase de buena parte de la decoración. Creemos que habría realizado las figuras del brazo horizontal y que habría llevado a cabo una supervisión muy directa del desarrollo del trabajo.

En cuanto a la procedencia del artista es incluso más complejo intentar llegar a un dato definitivo. En el apartado anterior, donde se plasmaban las influencias que pudieron haber tenido peso en la realización de la cruz, se pudo apreciar como hay muchas opiniones, pero todas se justifican mediante paralelismos formales ya que la documentación no permite fijar nada sobre la identidad o la trayectoria de los artistas.

Algunos de los estudios consultados proponen que el artífice procedería del ámbito hispano musulmán, de Córdoba o Cuenca o que se habría formado en dicha tradición porque algunos de los elementos de los marfiles leoneses podrían parangonarse con los de las cortes andaluzas. Asimismo, sorprende el virtuosismo técnico que se aprecia en los objetos fernandinos porque no existía una tradición anterior en la que pudieran haberse basado. Este hecho lleva a los investigadores a considerar que tuvieron que seguir ejemplos islámicos. Quizá artistas sureños emigrasen a León llamados por el rey que, en su avance con las tropas cristianas, pudo entrar en contacto con ellos y solicitar sus servicios. En ocasiones, se ha considerado que la cruz y el altar del supuesto taller del siglo X de San Millán de la Cogolla, tendrían que haber sido realizados por un cristiano ya que la funcionalidad de las piezas está ligada a la

[484] RANDALL, Richard H., "The Medieval artist…".

religión de Jesús[485]. Sin embargo, con buen criterio, otros estudiosos han rebatido dichas opiniones ya que un buen tallista podría trabajar cualquier tipo de objeto independientemente de su uso posterior.

Según aquellos que defendían la influencia europea, tanto de la miniatura inglesa como del arte carolingio u otónida, los encargados de la obra podrían proceder o haberse formado fuera de Hispania o conocer qué se estaba realizando más allá de las fronteras. Atendiendo al lujo y la solemnidad, así como a pequeños detalles de las composiciones y el estilo, sí puede afirmarse que los objetos que nos ocupan se englobaban dentro de un contexto más amplio, pero siempre conservando su marcado carácter leonés. Además, Fernando I fue educado en tierras navarras que, bajo la figura de su padre Sancho el Mayor, habían entrado en contacto directo con el mundo ultrapirenaico y el propio monarca se vinculó con Cluny mediante una donación anual. De ese modo, emulaba a los grandes emperadores germanos y como ellos, gracias a sus generosas dádivas, era recordado en algunas ceremonias de gran importancia.

Por último, resta señalar que no es posible saber si se trataba de artistas polivalentes, es decir, que se dedicaban a otros oficios como el de miniaturistas o escultores en piedra o madera. Gracias a la elevadísima calidad y la minuciosidad de la talla de los motivos de la cruz, nos atrevemos a decir que se trataría de profesionales muy bien preparados y especializados.

Una vez más, las cuestiones surgidas en torno a estos aspectos son más que las respuestas obtenidas. No podemos dar un número fijo de artistas ni constatar dónde se formaron o de dónde procedían, sin embargo, podemos abrir un camino para intentar ir resolviendo algunos de los enigmas que aún hoy siguen envolviendo el Crucifijo de Fernando I y Sancha.

7. FUNCIONALIDAD

La suntuosidad y el cuidado de la talla en las representaciones de la cruz implican que la pieza habría tenido una gran importancia dentro del contexto para el que fue realizada. Pero ¿tenía una funcionalidad concreta? A partir del estudio realizado se puede decir que cumplía varias funciones.

En primer lugar, era un relicario de la Vera Cruz. La oquedad que presenta en la espalda del Cristo indica que la pieza era una estauroteca (Figura 77). Asimismo, podría estar destinada a ocupar un lugar preponderante dentro de la iglesia y sería una cruz de altar, o bien podría ser procesional. Debido a que no se ha conservado un elemento de

[485] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 96.

unión con un ástil que permitiera llevar la cruz alrededor de la iglesia, no puede afirmarse esta última posibilidad. Otro argumento que desecha la idea de que se emplease de este modo es su buen estado de conservación si se compara con otro tipo de piezas que tuvieron este uso en la Edad Media. Si hubiera sido procesional habría entrado en contacto con el exterior y se habría deteriorado la pieza en mayor medida. Consideramos que, por su gran relevancia, aunque podría haber cumplido con dicha función en momentos especiales y muy concretos, tendría asignado un lugar preponderante en la iglesia para el disfrute de los fieles. Lo lógico sería imaginar su presencia en el altar; sin embargo, la documentación analizada al comienzo de esta monografía demuestra cómo Ambrosio de Morales, en el siglo XVI, no la describe y cómo testimonios posteriores señalan que se encontraba en un armario detrás de otra cruz de plata.

En el estudio iconográfico de la cruz se ha comentado que este símbolo era central en la liturgia hispana y que se menciona en las oraciones realizadas con motivo de la partida a la guerra del rey. De hecho, se sabe que durante las campañas militares el monarca contaba con un ajuar litúrgico importante entre el que debía encontrarse una cruz. Ya desde época de Constantino, este signo había sido asociado con las victorias militares. No se puede afirmar con certeza absoluta que el ejemplar ebúrneo fuese utilizado para estos menesteres en el caso del rey leonés y, aunque no debe descartarse dicha posibilidad, nuevamente, su buen estado de conservación, hace que nos decantemos porque el objeto no estuviera destinado a estos viajes.

Sin duda, el aspecto más destacado por los expertos es que pudo ser utilizada en el ceremonial de la muerte de Fernando I, hecho que puso de relevancia Otto Werckmeister. Este autor plantea la correspondencia de las figuraciones de la cruz con los textos del *Oficio de Difuntos* y llega a la conclusión de que fue especialmente diseñada para dicho rito. Indica que en el *Liber Ordinum* existe una norma en la que se especifica que debía colocarse una cruz a la cabeza del difunto durante todo el proceso de enterramiento: *"Hoc interdum est observandum, ut quislibet sit, ab exitu mortis usque dum ad monumentum ducatur, Semper ad caput lectuli sacram habeat crucem (...) Hac explicita, precedente cruce, perducun eum ecclesiam foris, cancello posito"*[486]. Existen, además, dos placas de marfil procedentes del relicario de San Millán de la Cogolla que permiten ilustrar esta idea (Figuras 37 y 38). En una de ellas, se aprecia una cruz colocada sobre la cabecera de la cama del santo ya difunto. Otra, de menor tamaño y riqueza, presenta un diácono que sustenta la cruz también a la cabecera del fallecido, pero en este caso ya amortajado y dispuesto para ser enterrado. Otto Werckmeister

[486] WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…", p. 179.

concluye diciendo que el testamento del año 1063 sería un acto de preparación deliberado que culmina con los actos que realizó Fernando los últimos días de su vida.

En relación con esta idea, nos planteamos si el objeto se convertiría en una plegaria de intercesión por su alma, del mismo modo que ocurre con las pinturas del Panteón y la Portada del Cordero, ambas de San Isidoro[487].

A partir de estos datos y, del mismo modo que han hecho otros investigadores, cabe preguntarse cuál fue la intención de los monarcas a la hora de promover la elaboración de esta cruz y determinar si se trataba de una posesión o de una donación.

A principios del siglo XX, Alfred Maskell consideraba que había sido un regalo de Fernando a Sancha, por lo que estaría remitiendo a la posesión[488]. No obstante, algunos investigadores se han planteado qué sentido tendría, entonces, que apareciese su nombre en la cartela. Desde nuestro punto de vista, el rey leonés, tal vez, habría querido dejar constancia de su participación en el presente a su esposa de algún modo. De todas maneras, no creemos que este fuese el fin por el cual se realizó la obra ya que la relación directa de la iconografía con las preocupaciones del rey nos hace pensar que no habría puesto tanto de sí mismo en su elaboración para regalársela después a Sancha.

En realidad, es indiscutible que la cruz formó parte del ajuar litúrgico donado a la iglesia de San Isidoro porque se menciona en el documento de consagración del año 1063. Ángela Franco dice que los soberanos leoneses estarían emulando al emperador bizantino Justino II quien realizó una donación solemne a Santa Radegunda de Poitiers, quizá como manifestación de una devoción personal[489].

Para Otto Werckmeister, y teniendo en cuenta lo expuesto en párrafos precedentes, más que una dádiva a la iglesia, se trataba de un objeto necesario para el rito funerario de Fernando I, por lo que tiende más a considerar que se trataba de una posesión, acentuada, además, por la presencia de una inscripción tan concisa[490].

En nuestra opinión, si aceptamos que la pieza fue realizada entre los años 1054 y 1056, tal y como había propuesto Gómez Moreno[491], y no fue donada hasta el año 1063,

---

[487] POZA YAGÜE, Marta, "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XV, Madrid, 2003, pp. 9-28 y WALKER, Rose, *The Wall Paintings…* Esta hipótesis se desarrolla y justifica en el capítulo "Relaciones iconográficas entre las tres piezas clave del taller ebúrneo leonés".

[488] MASKELL, Alfred, *Op.cit.*, p. 255.

[489] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 106.

[490] WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…", p. 176.

[491] GOMEZ MORENO, Manuel, "En torno al crucifijo…"

podemos considerar que, inicialmente, habría sido concebida como un bien personal pero que, a raíz de la traslación de las reliquias de San Isidoro a León y la decisión de Fernando I de enterrarse no en Arlanza, sino en la capital leonesa, se habría tomado la determinación de donar la cruz a la iglesia. Creemos que la condición para ello habría sido que fuese utilizada en los funerales del rey. Gracias precisamente a dicha ofrenda, contamos con el documento que permite identificarla y datarla de manera segura en torno a mediados del siglo XI.

VII. EL ARCA DE LOS MARFILES DE SAN ISIDORO DE LEÓN

1. INTRODUCCIÓN

La llamada Arca de los Marfiles de San Isidoro de León es una de las piezas claves del taller ebúrneo surgido en la corte de Fernando I[492]. Presenta una estructura paralepipédica de madera en la que se incrustan veinticinco placas de marfil. En el cuerpo de la caja, se han representado los Apóstoles mientras que la cubierta se puebla de ángeles, arcángeles, serafines, personificaciones de los ríos del Paraíso y el *Agnus Dei* rodeado por el Tetramorfos. Se forra interiormente con una tela decorada con motivos orientales. En su estado original, tenía una guarnición de oro que llamó poderosamente la atención de los soldados franceses quienes, en 1808, desvalijaron el arca llevándose el preciado metal (Figura 2 y 122).

Ha sido identificada con una de las piezas citadas en el documento de donación de 1063 de Fernando I y Sancha, concretamente, con la *"capsam eburneam operatam cum aureo"* ya que su suntuosidad, así como el programa iconográfico, se verían enriquecidos y completados mediante el oro desaparecido en el siglo XIX. Joaquín Yarza considera, sin embargo, que para recubrir la arqueta habrían empleado láminas de plata dorada[493]. También Montserrat Álvarez Díez plantea esta cuestión. Analiza los clavos y fragmentos metálicos conservados sobre la superficie de madera de la caja y aprecia cómo son de ambos metales[494]. Desde nuestro punto de vista, y gracias al

---

[492] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 47 y 48; PORTER, Arthur K., *Romanesque sculpture…,* p. 37 y ss. e IDEM, *Spanish romanesque…*, p. 57; GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental…*, pp. 193-194; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 148 y ss., LOZOYA, Marqués de, *Op.cit.*, p. 330; CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico…,* p. 31; GÓMEZ MORENO, María Elena, *Op.cit.*, lámina nº 262; COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 282 y ss.; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Op.cit.*; LASKO, Peter; *Arte Sacro…,* p. 254; GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* pp. 116-119; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "León y Asturias"…, vol. 5, p. 129; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 46; YARZA LUACES, Joaquín, *Historia del Arte Hispánico…*, vol. II, p. 103; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…,* p. 27 e IDEM., "La escultura de marfil…", pp. 351 y ss., VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Arca de los marfiles…", pp. 186 y 187; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, (dir. y coord.), *Historia del Arte…*, pp. 101-103; FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro…", p. 42 y ss.; IDEM., "La eboraria de los reinos hispánicos….", p. 150; IDEM., "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 101 y ss.; e IDEM., "Eboraria en los reinos hispánicos…", p. 198; BANGO TORVISO, Isidro G., *El románico en España…,* p. 216 y ss.; WALKER, Daniel y WILLIAMS, John W., "Reliquary of Saint Pelagius*"*, en *Art of Medieval Spain…*, p. 236, nº 109; ÁLVAREZ DÍEZ, Monserrat, *El arca de los marfiles de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1994, (Memoria de licenciatura inédita); FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Arca Relicario", en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (dir.), *Obras maestras recuperadas*, Madrid, 1998, p. 72-74; COSMEN ALONSO, Mª Concepción, "Arca de San Pelayo", en *Maravillas de la España Medieval…*, nº 87, p. 229; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 293 y ss.

[493] YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura…*, p. 169.

[494] ÁLVAREZ DÍEZ, Montserrat, *Op.cit.*, p. 123 y 124.

diploma de donación, al testimonio de Ambrosio de Morales que comentaremos posteriormente y a los restos que se conservan sobre la madera, la arqueta estaría recubierta de oro. A estas pruebas añadimos dos documentos consultados en el Archivo de San Isidoro. Ambos recogen visitas abaciales. El primero se data en el siglo XVII y, en él, se puede leer que en altar mayor se encontraba: *"una caja de oro y marfil salvo el suelo que es de plata y la dicha arca pequeña esta con su llave y candado es el cuerpo de San Vicente de Avila mártir*"[495]. Un siglo después, los contenidos siguen siendo muy semejantes y, al referirse al altar, lo describe de manera similar: "*una caja de oro y marfil excepto lo de abajo que es de plata"* que contenía restos de "*los Santos Mártires de Abila San Bizente Santa Sabina y Santa Cristeta"* entre otras cosas[496]. Tal y como se detalla más adelante, este objeto, dedicado inicialmente a la custodia de las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo, pasó, ya en el siglo XI, a contener los vestigios de San Vicente y sus hermanas, por ello, sabemos que estas descripciones se corresponden, con toda seguridad, con la pieza que nos ocupa.

Isidro Bango, a diferencia de la mayoría de los estudiosos, defiende que la arqueta no aparecería citada en la ofrenda de los reyes en 1063 porque había sido donada a la Iglesia unos años antes, en 1059[497]. No obstante, creemos que sí tendría cabida en el listado de prebendas concedidas por Fernando I y doña Sancha ya que, de ese modo, se engrosaría la cantidad de objetos presentados aumentando, más si cabe, el prestigio de los donantes. Además si, como apunta Encarnación Martín López, el documento fuese un falso diplomático, una recopilación posterior, sería lógico añadir el mayor número de piezas posibles ennobleciendo, así, el acto piadoso de los soberanos[498].

La referencia documental sobre el Arca que no deja lugar a dudas es la descripción del altar de la iglesia de San Isidoro realizada por Ambrosio de Morales en 1572 y que dice lo siguiente: *"A los dos lados de esta reja hay otras dos menores en alto, y largo, así que dejan à la de en medio mas levantada, y en la del lado de la Epistola está un arca de marfil con tanta guarnicion de oro, que tiene mas de metal que de hueso, y será de mas que media vara en largo, y algo mas en alto con la tumba. Está muy bien labrada para ser tan antigua"*[499]. Además, dejó constancia de una inscripción realizada en el metal que decía: *"Arcula Sanctorum micat hac sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Pelagii. Ceu Rex* F*ernandus Reginaque Santia fieri iussit.*

---

[495] ASIL, códice CII BIS, Visita del Abad Don Andrés en el año 1657, folio 2r.

[496] ASIL, códice CII, Visita del Abad Arango y Queipo a la Colegiata en el año 1718, folio 6 v.,

[497] BANGO TORVISO, Isidro G., "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha…", p. 224.

[498] MARTÍN LÓPEZ, Mª Encarnación, "Un documento de Fernando I de 1063…".

[499] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 47 y 48.

Era millena septena seu nonagena"[500]. Se data, por lo tanto, en la era 1097, es decir, el año 1059.

En el Archivo de San Isidoro, existen pergaminos en los que la pieza tiene cabida. Aparece nombrada en varios lugares, pero las descripciones de la misma son muy parcas y se preocupan más por las reliquias que contenía que por los materiales o motivos iconográficos que la adornaban. Cabe insistir en los dos códices que recogen dos visitas abaciales y que hemos citado con anterioridad[501]. Aunque Ambrosio de Morales la vio en el lado de la Epístola, en estos testimonios se lee que estaba situada en el lado del Evangelio, fruto quizá de una posible confusión. Lo relevante, al fin y al cabo, es que todos ellos permiten demostrar cómo el Arca ocupaba un lugar principal en el presbiterio de la iglesia.

En el archivo isidoriano se pueden rastrear otros documentos. La "serie R" dedicada a Bienes Muebles e Inventarios, que se encuentra en la caja 255, es la que más datos recoge sobre el Arca de San Juan y San Pelayo.

A pesar de que la pieza ha aparecido en numerosas publicaciones, no existe, hasta la fecha de hoy, un estudio monográfico detallado sobre la misma a excepción de la memoria de licenciatura inédita de Montserrat Álvarez[502].

2. LAS RELIQUIAS DEL ARCA

El objeto que nos ocupa recibe distintas denominaciones a tenor, por un lado, de las reliquias que poseyó en los distintos momentos históricos (Arca de San Juan Bautista y San Pelayo o Arca de San Vicente) y, por otro, del material con el que están realizadas las placas conservadas (Arca de los Marfiles). En este trabajo se van a utilizar los tres nombres de manera indistinta, pero teniendo en cuenta que la terminología más correcta, actualmente, sería la relacionada con el marfil ya que no contiene ninguna reliquia.

Los nombres que recibe el arca se asocian a los distintos restos sacros que contuvo a lo largo del tiempo. Por ello, es importante conocer la historia del monasterio de San

[500] Ibídem, p. 47 y 48.

[501] ASIL, códice CII BIS. Visita del Abad Don Andrés en el año 1657, folio 2r. y ASIL, códice CII. Visita del Abad Arango y Queipo a la Colegiata en el año 1718, folio 6 v.

[502] ÁLVAREZ DÍEZ, Monserrat, *El arca de los marfiles de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1994.

Juan y San Pelayo y las causas de la existencia en el mismo de las reliquias tanto del Bautista, como del joven mártir cordobés o de San Vicente de Ávila[503].

El texto de Ambrosio de Morales se convierte, una vez más, en una fuente muy valiosa para determinar cuál era la función del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León[504]. Servía, en origen, para custodiar alguna reliquia de San Pelayo y la mandíbula de San Juan Bautista[505]. Ambos mártires dieron nombre al primitivo templo cuya advocación se modificó en 1063 por la de San Isidoro, una vez que llegaron sus restos a la capital de los territorios cristianos.

No existen vestigios de los periodos visigodo o árabe, ni tampoco de comienzos de la Reconquista que puedan aportar luz a la historia de este monasterio de San Juan y San Pelayo. Se puede comenzar a rastrear la historia de dicho lugar a partir del siglo X, gracias a algunos datos cronísticos y documentales[506]. A pesar de los intentos de varios investigadores para encontrar la ubicación exacta del cenobio, la cuestión aún no ha quedado resuelta[507].

La *Crónica General* de Alfonso X recoge los hechos acaecidos durante el reinado de Sancho el Gordo (956 - 966), quien mandó levantar un templo dedicado al niño mártir San Pelayo aconsejado por su esposa Teresa y su hermana Elvira[508]. Pelayo había sido martirizado en Córdoba en el año 925 por haber rechazado las propuestas de

---

[503] Para más información consúltese: PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata…*; WILLIAMS, John W., "León and the beginnings..."; VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro de León: albores románicos…*, p. 45 e IDEM., "Real Colegiata de San Isidoro…"; BOTO VARELA, Gerardo, "Arquitectura medieval…", pp. 51-103; ROBLES GARCÍA, Constantino, *Op.cit.*, p. 29-49; MARTIN, Therese, "Vie et mort dans…", pp. 153-164.

[504] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 47 y 48.

[505] PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata…*, p. 21 y 22; SÁENZ DE LA CALZADA, Luis y SÁENZ DE LA CALZADA, Isaac, "Sobre la supuesta mandíbula de San Bautista conservada en la Real Basílica de San Isidoro de León", *Tierras de León,* 1978, nº 30-3, pp. 39-61. Asimismo son varios los documentos del Archivo isidoriano en los que se atestigua la veracidad de esta reliquia como, por ejemplo, el que recoge MARTÍN LÓPEZ, Mª Encarnación, *Patrimonio cultural…*, p. 22, nº 3 (ASIL, doc. particulares 283) o el número 5 (escrito sobre la autenticidad de la mandíbula inferior de S. Juan Bautista) de la serie H, caja 62, que hace mención precisamente a la donación de doña Fonsina y dónde puede encontrarse una descripción de la pieza bastante completa.

[506] PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata…*, p. 13 y ss.; ROBLES GARCÍA, Constantino, *Op.cit.*, p. 32 y MARTIN, Therese, "Vie et mort dans le Panthéon …", p. 158; plasman distintos documentos que comienzan a hacer referencia al doble monasterio de San Pelayo y San Juan ya desde el año 1013.

[507] SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *Una ciudad de la España cristiana hace mil años. Estampas de la vida en León,* Madrid, 1978 (7ª Ed), pp. 68-69. No obstante, a partir de los documentos, tal y como hace MARTIN, Therese, "Vie et mort dans le Panthéon…", se puede deducir que se encontraba en el emplazamiento actual de San Isidoro.

[508] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Primera crónica...*, p. 494

Almanzor[509]. Sancho el Gordo pide al califa el cuerpo del joven para edificar un cenobio en su honor. Cuando llegan los restos a León, el rey había muerto así que será su hermana, como regente de su sobrino Ramiro III, un niño de cinco años, quien se hace cargo de las reliquias. Parece que es entonces cuando el infantazgo se traslada desde San Salvador de Palaz del Rey a San Isidoro. Debido a estos hechos, aparecen unidos San Juan Bautista (que es una comunidad masculina) y San Pelayo (comunidad femenina). Poco tiempo después, el inminente acecho de Almanzor hace que, por previsión, Vermudo II (985-999) envíe las reliquias del niño mártir a Oviedo, al monasterio que hoy se llama de San Pelayo, lugar del que ya no regresan exceptuando algún fragmento para el cual, en el año 1059, los monarcas Fernando I y Sancha mandan realizar el arca que nos ocupa y que recibe el nombre de la advocación del templo en aquel momento: San Juan Bautista y San Pelayo. Es interesante destacar un documento del año 1053 en el que los monarcas se encuentran en Oviedo con motivo de la traslación de los restos de San Pelayo al monasterio del mismo nombre[510]. Por un lado, se demuestra la devoción que profesaban al santo mártir, aspecto que ya fue señalado por Raquel Gallego[511], y por otro, permite datar el momento en que los reyes decidieron traer parte de las reliquias de Pelayo a León; un acto que desembocaría en la construcción del arca[512].

Los restos de San Juan Bautista debieron llegar a León desde Roma a comienzos del siglo XI, porque los documentos muestran cómo inicialmente el lugar se dedicaba a San Pelayo y, a medida que pasan los años, se añade la advocación de San Juan. Finalmente, en el año 1043, en el documento de doña Fonsina, el Bautista precede al niño mártir en la denominación del monasterio[513]. Puede deducirse, entonces, que, a mediados del siglo XI y, gracias a que la iglesia poseía su quijada, San Juan adquirió mayor protagonismo que San Pelayo.

---

[509] DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "La Pasión de San Pelayo y su difusión", *Anuario de Estudios Medievales,* 6, 1969, pp. 97-116; GIL, Juan "La pasión de San Pelayo", *Habis,* 3, 1972, pp. 161-200; PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata…*, p. 8 y ss.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso, *La Pasión de San Pelayo: Edición crítica con traducción y comentarios,* Universidad de Santiago-Vigo, 1991; RIESCO CHUECA, *Pasionario Hispánico,* Sevilla, 1995, pp. 308 y 321; JORDAN, Mark D., "Saint Pelagius, Ephebe and Martyr", *Queer Iberia. Sexualities, cultures and Crossing from the Middle Ages to the Renaissance,* BLACKMORE, Josiah y HUTCHESON, Gregory (eds.), Londres, 1999, pp. 23-47.

[510] BLANCO LOZANO, Pilar, *Op.cit.*, p. 136, nº 47.

[511] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*, p. 293, nota 692.

[512] BOTO VARELA, Gerardo, "Arquitectura medieval…", p. 53.

[513] ASIL, doc. particulares, nº 283.

Tras la célebre traslación del cuerpo de San Isidoro desde Sevilla a León, el afán de Fernando I y doña Sancha por contar con importantes reliquias en su iglesia no cesa. En el año 1065, poco antes de morir el rey, consiguen traer, desde Ávila, algunos restos de San Vicente y sus hermanas Cristeta y Sabina[514]. Estos habían sido martirizados en el siglo IV[515]. Parece que la decisión de conseguir nuevos santos para la iglesia tenía que ver con la intención de doña Sancha de crear un Panteón Regio en San Isidoro.

Fue entonces, a partir de 1065, cuando la arqueta se destinó a albergar las reliquias de estos mártires, tal y como señala Ambrosio de Morales, *"y la Megilla de S. Juan Bautista, y las Reliquias de S. Pelayo se pusieron en otras custodias (…)"*[516] cuya naturaleza no especifica. Sin embargo, tanto testimonios documentales del Archivo isidoriano como bibliografía más reciente, resuelven los datos asociados con el recipiente en el que se situaron los restos de San Juan en época moderna. Es difícil determinar en qué cofres se colocaron los mismos a partir del año 1065 cuando fueron sustituidos por los de San Vicente, pero es probable que se tratase de piezas de cierto valor.

El nuevo relicario, del año 1549, es de plata con un templete triangular con vanos de cristal. Una vez más, son los códices CII bis del año 1657, fol. 5v., y el CII del año 1718, fol. 27v., del Archivo de San Isidoro, los que describen este contenedor destinado a la mandíbula del Bautista aportando algunos datos sobre su iconografía en relación con la Pasión de Cristo. Otra visita abacial relevante es la que tuvo lugar el 18 de diciembre de 1761 que fue protagonizada por el abad José Antonio de Goiri y en la que se describe, asimismo, el objeto de cristal "de hechura muy primorosa" [517]. El inventario de ropas y alhajas datado en la década de 1860 permite obtener cierta información sobre esta custodia[518]. Finalmente, un estudio más actualizado y en el que

---

[514] *"…pero la cabeza de San Vicente, con alguna parte de sus huesos, la llevó consigo el rey D. Fernando a la ciudad de León, para adornar con ellos la iglesia de San Isidoro, mártir; pero dejó la mayor parte de las reliquias del mismo mártir en este monasterio de Arlanza…"* (YEPES, Antonio, *Op.cit.*, vol. III, p. 149). Otros textos donde se alude a la traslación de San Vicente: LUCAS DE TUY, *Milagros…*, cap. X; p. 17 y nota 11, p. 143; AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 48; VIÑAYO, Antonio, "La llegada de San Isidoro…", p. 78; FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro…", p. 43, nota 30.

[515] DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*, MACÍAS, José Manuel (trad.), Madrid, 1982, p. 120 y ss. El martirio de los hermanos, en época de Diocleciano y Maximiano, fue provocado porque se negaron a firmar un documento en el que debían aceptar haber realizado sacrificios a los dioses romanos.

[516] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…*, pp. 47 y 48.

[517] ASIL, serie I, caja 73, nº 7.

[518] ASIL, serie R, caja 255, nº 13.

el relicario para la mandíbula del Bautista se describe en relación con otras custodias del museo isidoriano, fue realizado por Mª Victoria Herráez[519].

La importancia de la llegada de las reliquias de San Vicente de Ávila a León se puede apreciar a través del hecho de que uno de los relicarios más valorados del tesoro isidoriano fue elegido para contener los nuevos restos. Con este gesto, se rompía la jerarquía de los santos que habían dado nombre al templo en épocas pasadas en favor del abulense. Además, se dejó constancia de la traslación en una inscripción conmemorativa del siglo XI situada en el crucero de la iglesia[520]: "DEINDE IN ERA TªCIIIªVI IDVS MAI ADDVXERUNT IBI DE VRBE AVILA CORPVS SANCTI VINCENTI FRATRIS SAVINE CHRISTETISQVE"[521]. También el epitafio de Fernando I, destruido tras la invasión francesa, hacía alusión a la traslación de San Vicente, incidiendo en su relevancia[522]. Otro hecho que trasmite el valor de las reliquias del cuerpo de San Vicente es que se empleaban en las rogativas por necesidad de aguas y falta de salud tal y como se recoge en un documento del 18 de abril de 1598[523]. Los restos se sacaban en procesión y, aunque no se especifica, es probable que lo hiciesen en el interior del arca que podría ser admiraba y alabada por los fieles. En dicho texto se dice que se realice *"una archilla del tamaño y forma de la del dicho glorioso santo, toda tachonada de plata por de fuera y guarneçida por dedentro de azul"* para la quijada de San Juan Bautista.

---

[519] HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, "Orfebrería y liturgia en San Isidoro de León. Custodias y relicarios del siglo XVI", *Estudios humanísticos, geografía, historia, arte,* Universidad de León, León, 1997, nº 19, pp. 311-323. El relicario-custodia para la mandíbula de San Juan Bautista se menciona también en otro documento del Archivo isidoriano de 1576 (serie I, caja 74, 1, B, 1574-1600, folio 65v.) pero a diferencia de los ya citados en este caso no se describe. Este año fue cuando se trasladó la mandíbula al relicario de realizado en 1549 (HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, pp. 95-100).

[520] La plasmación de un hecho en una inscripción de este tipo, realizada con intenciones de perdurabilidad, solemnidad y publicidad tal y como indica GARCÍA LOBO, Vicente, *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria,* Lección inaugural, curso académico 1991-1992, Universidad de León, León, 1991, aumentaba la envergadura del episodio "tallado sobre la piedra". Hemos tratado el tema del valor de la inscripción en ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "La inscripción como imagen de poder en la Edad Media. El caso de Fernando I de León y su esposa Doña Sancha", *Actas del XIX Congreso Internacional de Historia del Arte: Las Artes y la Arquitectura del Poder (CEHA),* Sección 3. Los rostros del poder, Castellón, 2013, pp. 1787-1803.

[521] LUCAS DE TUY, *Milagros…*, nota nº 11, p. 143; RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", p. 87; SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, *"*Al pie de la letra... *"*, p. 198.

[522] *"iste transtulit / Corpora Sanctorum in Legione, beati Isi- / dori Archiepiscopi ab Hispali, Vicentii / Martyris ab Avila"* (MANZANO, Joseph, *Op.cit.* p. 347).

[523] ASIL, serie I, caja 74, 1, b, 1574-1600, folio 476.

3. SITUACIÓN DE LA PIEZA EN LA IGLESIA

En la Edad Media, las reliquias van a asumir un papel protagonista en un mundo donde la religiosidad impregna todos los ámbitos cotidianos. Para poder llevar a cabo la consagración de una iglesia, era necesario poseer los restos de algún personaje sacro. Por regla general, la advocación del templo estaba en relación directa con las reliquias que poseía. En San Isidoro, ocurría lo mismo. Antes de la consagración del año 1063, existía un monasterio dúplice dedicado a San Juan Bautista y a San Pelayo. Se puede deducir que, en el año 1059, momento en torno al cual se realizó la pieza, esta debía estar situada en el altar mayor por albergar los restos de los patronos del lugar. Montserrat Álvarez propone, incluso, que se encontraba en una posición central dentro del mismo, idea que no nos parece descabellada ya que se trataba del relicario principal de la iglesia en aquel tiempo.

No obstante, Raquel Gallego García no se atreve a determinar el lugar que ocuparía la pieza en época medieval[524]. Dice que, partiendo de la división realizada por Isidoro de Sevilla en sus Etimologías, este tipo de objetos ricos podría situarse bien en el *sacrarium*, bien en el *donarium*[525]. El primero se destinaba a los objetos sagrados, el segundo a las ofrendas. Isidro Bango Torviso plantea que, en ocasiones, ambas dependencias se fundían en una sola, en una capilla o sacristía[526]. En nuestra opinión y, gracias a la documentación conservada, creemos que es posible determinar el lugar en que se colocaba el Arca al menos hasta principios del siglo XX.

Se ha dicho que, desde el año 1059, en que se tiene constancia de la existencia de esta pieza, y hasta el año 1063, ocuparía un espacio privilegiado en el altar mayor. A partir de 1063, su colocación se ve modificada en función de la creación de un contenedor específico para las reliquias del santo mártir sevillano San Isidoro. En realidad, eran dos arcas, una con alma de madera y que habría tenido metales y piedras preciosas como guarnición, y otra argéntea (Figura 46). Ambas pueden ser admiradas aún hoy en el Museo de la Colegiata. Aunque no se puede determinar con seguridad, lo lógico sería que, a partir de este momento, el Arca de los Marfiles pasara a ocupar un segundo plano en el altar ya que la iglesia se llena de objetos de gran valor que entran a competir directamente en suntuosidad con ella. Pierde protagonismo y se lo cede al arca que albergaba los restos del obispo visigodo.

---

[524] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 299.

[525] SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías…*, cap. XV, 5, 1-2, p. 1073.

[526] BANGO TORVISO, Isidro G., "El tesoro de la Iglesia", *Maravillas de la España Medieval…*, p. 155-188, desarrolla un poco estos conceptos para abordar el estudio en profundidad de los tesoros de las iglesias en la Edad Media.

Cuatro siglos más tarde, en 1572, tenemos noticias documentales de la iglesia de San Isidoro a través de la memoria que realizó Ambrosio de Morales para Felipe II[527]. Realiza una descripción muy llamativa del lugar trasmitiendo la visión de un altar muy rico y sacro al que solo tienen acceso ciertos privilegiados. No sería para menos ya que, allí, se custodiaban los mayores tesoros de la iglesia. Aunque desde el punto de vista actual estas alhajas serían los ricos recipientes realizados con materiales nobles, en aquel momento, el verdadero tesoro era el espiritual configurado por las propias reliquias. El texto no plasma un análisis demasiado preciso de la pieza que nos atañe, pero deja constancia de una inscripción en la que la databa en 1059 y la vinculaba con Fernando I y su esposa doña Sancha. Después de la francesada, dicho letrero desapareció por lo que el testimonio de Ambrosio de Morales se convierte en una fuente esencial para el estudio y comprensión del aspecto y situación original del Arca. Menciona que se encontraba tras una de las tres rejas que protegían el altar mayor, concretamente una de las que flanqueaba, desde el lado de la Epístola, la reja central de mayor altura y suntuosidad donde se encontraban las reliquias de San Isidoro. Probablemente, el cofre ebúrneo se habría colocado, también, en el altar mayor del siglo XI. Habría perdido su posición central en aras del relicario del nuevo patrón.

Existen otros testimonios interesantes pero que no aportan datos novedosos para la descripción de la pieza, que sigue siendo muy escueta[528]. Sin embargo, sí permiten comprobar su situación en la iglesia a principios del siglo pasado. En el documento número 13 se comenta, cuando se procede a la descripción del altar mayor, que al lado del Arca de las Reliquias de San Isidoro estaban las urnas de las reliquias de San Vicente, Santa Cristina y Santa Sabina en una caja de marfil. El último texto, datado el 12 de Julio de 1913, en el folio 4r y una vez más tratando el altar, muestra que el Arca de plata de San Isidoro, otra de marfil (la que nos ocupa) y una de esmaltes seguían allí en el siglo XX, del mismo modo que las había visto Ambrosio de Morales. No obstante, contamos con un documento que parece no encajar con el anterior ya que Julio Pérez Llamazares realiza una visita, en el año 1910, y especifica que las arcas de marfil y de esmalte ya no estaban a los lados de la de San Isidoro por miedo al robo. De hecho, al abrirlas descubrieron que la de marfil tenía únicamente un pequeño bote del mismo material y de plata sobredorada y la segunda nada por lo que se preguntan cuándo pudo producirse el robo de los huesos de San Vicente[529].

---

[527] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* pp. 47 y 48.

[528] ASIL, serie R, caja 255, documentos número 13 (186…) y 14 (1913).

[529] PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata…*, p. 53.

El Arca de San Juan Bautista y San Pelayo se menciona en los textos relacionados con la Invasión Francesa, en 1808, porque es, entonces, cuando se arranca su guarnición metálica. Este hecho se recoge en varios documentos en los que se transmite la desolación por la profanación de las tropas francesas de piezas de tanto calibre[530]. Cabe destacar un documento en el que se muestra cómo el Sacramentado y las urnas de las reliquias de San Isidoro y de los mártires San Vicente y sus hermanas son *"sacadas de lugar, destrozadas y arrojadas por el suelo las santas reliquias"*[531]. Este texto permite demostrar que, hasta ese momento, el Arca estaba en el altar mayor. A través de referencias posteriores, se puede deducir que, aunque las urnas fuesen trasladadas a otro convento para evitar peligros, dicho traslado fue provisional (del 22 de julio de 1810 al 29 de mayo de 1816) porque, más adelante, el objeto volvía a estar en la cabecera de la iglesia.

En los años 60 del siglo XIX, se crearon una serie de Comisiones de Monumentos que buscaban reunir los fondos del futuro Museo Arqueológico Nacional[532]. En León, se llevaron un conjunto de piezas entre las que no se encontraba el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo. Existen algunos indicios que podrían indicarnos por qué se mantuvo el Arca en el altar de San Isidoro. En primer lugar, debe decirse que los comisionados sí escogieron trasladar la Arqueta de las Bienaventuranzas y el Cristo de Fernando I y doña Sancha a Madrid[533]. Son, junto al Arca de los Marfiles, las tres piezas claves del taller ebúrneo leonés. ¿Por qué no pasó a engrosar los fondos del Museo Arqueológico este objeto? Puede pensarse que, tal vez, fuese menos valorada pero, en realidad, los documentos que hacen referencia a la misma transmiten una idea muy distinta. Creemos, por lo tanto, que se mantuvo en la Colegiata por la especial y mayor vinculación con la ciudad de León respecto a las otras dos piezas. De hecho, va a ser el "primer gran relicario leonés" porque contenía las reliquias más importantes de la Basílica hasta la llegada de los restos del obispo hispalense[534].

---

[530] Algunas referencias interesantes pueden consultarse en el Archivo de San Isidoro, más concretamente en la serie V: Vida agónica del siglo XIX: Incautaciones e impuestos, francesada, desamortización, supresión del cabildo y restauración.

[531] Serie H, caja 62, documento nº 4, 28 de mayo de 1816, "Información de identidad de las reliquias de S. Isidoro, S. Vicente, Santa Sabina, Santa Cristeta y Santo Martino, trasladadas al convento de agustinas recoletas por la irrupción de los franceses en S. Isidoro".

[532] *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León. Libro de actas (27 de mayo de 1866 a abril de 1883),* digitalización de la Biblioteca Pública de León, 2005. Para obtener información más detallada: FRANCO MATA, Ángela, "Las comisiones científicas de 1868 a 1875", *Catálogo de Exposición: De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia,* Madrid, 1993, pp. 300-309.

[533] RADA Y DELGADO, Juan de Dios y MALIBRÁN, Juan de, *Op.cit.*, p. 35.

[534] ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Op.cit.*, p. 171.

Asimismo, las peculiaridades de la arqueta de las Bienaventuranzas, que se describe en estas comisiones como mudéjar, pudieron llevar a que se eligiese dicho objeto por la curiosidad que podría despertar en los espectadores. Otra posible causa se indica en otro documento del Archivo de San Isidoro. Como ya se iba a exponer el Cristo de Fernando I con el que el objeto comparte algunos rasgos, no era necesario trasladar otras piezas a pesar de que pudieran tener la misma calidad o importancia[535].

Actualmente, el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo se custodia en el Museo de San Isidoro, en una vitrina, en la llamada Cámara de doña Sancha o Tesoro. No se sabe a ciencia cierta el momento en el que dejó de ocupar el altar[536]. Amador de los Ríos, en la monografía que dedica a la Arqueta de las Bienaventuranzas en 1873, plasma cómo todavía pudo ver el Arca de los Marfiles en la iglesia[537]. Según el ya mencionado documento de la Serie R, Caja 255, nº 14, fechado en el año 1913, la pieza seguía ocupando su lugar habitual sobre el altar mayor.

4. ANÁLISIS FORMAL DE LA PIEZA

El estudio formal del Arca de los Marfiles nos lleva, irremediablemente, a relacionarla con otra de las obras cumbre del taller de eboraria leonés: la Arqueta de las Bienaventuranzas. A pesar de que hoy en día existen grandes diferencias entre ambas, en el siglo XI debían presentar un aspecto muy similar. Por este motivo, la historiografía ha tomado como modelo el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo a la hora de proponer hipótesis reconstructivas de la Arqueta que se custodia en el Museo Arqueológico Nacional.

4.1. Estructura y medidas

La estructura del Arca de los Marfiles sigue modelos conocidos en la tradición medieval hispana con ejemplos como la Arqueta de San Genadio o la Caja de las

---

[535] "*Los demás objetos que quedan sin trasladarse al Museo tienen también importancia artística y arqueológica pero que siendo muchos de ellos de los mismos estilos de los que ya llevan y otros de épocas más conocidas se limitan para el objeto de la enseñanza"* (ASIL, serie V, caja 309, Nº 11, 1869, diciembre, 10, "Copia de un acta de la incautación de obras de arte en la Colegiata de S. Isidoro, para llevarlas al Museo Arqueológico Nacional, firmada por Vicente Carbonell y Pallarés, jefe de la sección de fomento").

[536] Debido a la imposibilidad legal de consultar documentación de los últimos cien años de la colegiata, no se ha podido buscar alguna referencia que trasmitiese cuándo se cambió de ubicación. Tampoco la archivera actual, doña Camino Redondo ni don Antonio Viñayo pudieron aportar luz sobre este asunto.

[537] RÍOS, José Amador de los, "Arqueta de marfil de la Colegiata de San Isidoro de León hoy existente en el Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, 1873, tomo II, p. 559: "*La Caja de marfil, todavía existente sobre el altar de San Isidoro…*".

Ágatas[538]. Se engloba dentro de la tipología de "arqueta tautada", es decir, de estructura prismática rectangular (paralelepipédica) con una cubierta en forma de pirámide truncada a cuatro vertientes en cuyo centro se sitúa una plataforma plana superior[539].

Este tipo de estructura se puede asociar con las arquetas centroeuropeas, teoría que defiende Peter Lasko mediante la comparación con algunas piezas como, por ejemplo, el relicario de Pipino de Conques, aunque este sea de menores dimensiones[540]. Para Raquel Gallego, sin embargo, las mayores similitudes se establecen con la arqueta de marfil del Museo de Brunswick, de finales del siglo IX (Figura 123)[541].

Existe otra línea interpretativa que considera que la forma de la arqueta sigue modelos hispano-musulmanes y José Ferrandis, el principal defensor de esta teoría, opina que los modelos a seguir habrían sido la arqueta de Leire en la Catedral de Pamplona, la arqueta de la catedral de Palencia o de Silos en el Museo de Burgos (Figuras 24, 34 y 35)[542]. Dice, además, que la que se conserva en el Museo Victoria and Albert de Londres podría haber influido en los artistas leoneses (Figura 124). Hay que subrayar que esta pieza, procedente de los talleres taifas, estaba en León en el siglo

---

[538] Para la Arqueta de San Genadio véase, entre otros: AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 175; GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental...*, p. 148 e IDEM., *Iglesias Mozárabes…,* p. 379 y 380; QUINTANA PRIETO, Augusto, *Op.cit.*, p. 113 y ss.; SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Ángeles, "El programa iconográfico de la caja de Astorga y de las Ágatas", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 1989, tomo II, 3; RIVERA BLANCO, José Javier, "Relicario de San Genadio", *La VII Iglesia. Edades del Hombre, Astorga,* Salamanca, 2000, pp. 236 y 237; RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel, "Arqueta de Alfonso III o de San Genadio", *Maravillas de la España Medieval…*, p. 390, nº 151.

Para la Caja de las Ágatas: AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* p. 80; GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Iglesias Mozárabes…*, p. 380 y ss.; CUESTA FERNÁNDEZ, José y DÍAZ CANEJA, Moisés, "El arca de las Ágatas", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos,* 42, 1961, pp. 3-16; MANZANARES RODRÍGUEZ, Joaquín, *Las joyas de la Cámara Santa. Valores permanentes de Oviedo,* Oviedo, 1972, p. 18 y ss.; PLATERO FERNÁNDEZ-CANDAOSA, Ramón y HEVIA BALLINA, Agustín, "Caja de las Ágatas", *Orígenes, Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV,* Oviedo, 1993, nº 159, pp. 247 y 248; DIEGO SANTOS, Francisco, *Inscripciones medievales de Asturias,* Oviedo, 1994, nº 24, pp. 60 y 61; RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel, "Caja de las Ágatas", *Maravillas de la España Medieval…*, pp. 221, nº 85.

[539] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, p. 194.

[540] LASKO, Peter, *Arte Sacro…*, p. 254.

[541] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 297. Más información sobre la pieza: GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen…*, tomo IV, nº 61, Tafel XLIV a y b.; STRONG, Donald E., *Origins of Western Art,* 1965, p. 104 y ELBERN, Victor H., "Vier Karolingische Elfenbeinkästen. Hystorische, symbolische und liturgische Elemente in der Spätkarolingischen Bildkunst", *Zeitschrift des Deutchen Vereins für Kunstwissenschaft,* Berlín, 1996, p. 12 y 13.

[542] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 150.

XIX, cuando fue adquirida por John Charles Robinson y pasó a formar parte de la colección del museo londinense[543].

Raquel Gallego concluye que ambas influencias son posibles, pero es difícil determinar cuál de las dos es la definitiva. Plantea que, tal vez, se tratase de una tipología corriente por aquel entonces y que el artista habría seguido la moda coetánea para elaborar este objeto[544].

Las proporciones de la pieza deben tomarse a través de una vitrina, por lo que es difícil calcular las medidas exactas. El primero que hace referencia al tamaño del arca es Ambrosio de Morales quien dice, únicamente, que es *"de mas de media vara de largo"*[545] considerando el dato suficiente. Posteriormente, se han llevado a cabo medidas más científicas y aunque existen variaciones, estas no son de más de un centímetro[546]. Las publicaciones más recientes consideran que las dimensiones más aproximadas son las siguientes: 47 cm. de lago por 25 cm. de ancho y 30 cm. de altura[547].

Las placas de marfil con la representación de los Apóstoles son semejantes a las de los Bienaventurados de la otra arqueta leonesa. Todas ellas miden, aproximadamente, 6 cm de ancho mientras que de largo las primeras miden en torno a 14 cm y las segundas 15 cm.

En la cubierta las mediciones fueron realizadas por Manuel Gómez Moreno[548]. La placa del Cordero mide, aproximadamente, 12 x 7,3 cm; las de los arcángeles, 8,8 x 6,9 cm; aquellas con serafines, 5,4 x 7,2cm y los ángeles en torno a 8 x 4cm. Por último, las plaquetas de los Ríos del Paraíso miden 9 cm de largo por 4,8 de alto.

---

[543] "Casket", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O70461/casket-unknown/ > [30 de septiembre de 2013].

[544] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 299.

[545] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* pp. 47 y 48.

[546]Por un lado, FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 149; MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo**,** *Op.cit.*, p. 42 y PIJOÁN, José, *Op.cit.*, pp. 134-136 plantean que medía 47 cm. de largo por 26 cm de ancho y 30 cm de alto. Por otro, GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit…,* tomo 4, p. 25; GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*, p. 193; VIÑAYO, Antonio, "León y Asturias…", vol. 5, p. 130, proporcionan las siguientes medidas: 48 cm por 26 cm de base y 31 de altura. También GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 294, coincide con estos últimos.

[547] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil*…, p. 27; WALKER, Daniel y WILLIAMS, John W., "*Reliquary of Saint Pelagius…",* nº 109, p. 236; ÁLVAREZ DÍEZ, Montserrat, *Op.cit.*, p. 104; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Arca Relicario…" y COSMEN ALONSO, Mª Concepción, "Arca de San Pelayo…", nº 87, p. 229.

[548] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental…*, p. 194.

4.2.Materiales

Se ha comentado, previamente, cómo el marfil es el material que define o caracteriza la arqueta en la actualidad, pero, en origen, habría sido protagonista el oro que cubriría el alma de madera.

Una vez más, fue Manuel Gómez Moreno quien, en su *Catálogo Monumental*, concretó que la **madera** con la que estaba realizada la caja era roble[549]. El ensamblaje de las distintas tablas se realiza mediante cilindros de madera[550]. Como refuerzo se utilizan unas grapas metálicas en las esquinas. La unión entre la cubierta y la cista se realiza a través de dos bisagras en la parte posterior mientras que la anterior presenta restos de lo que podría haber sido un cierre metálico con cerradura (Figura 125)[551]. A lo largo de la superficie del arca, se aprecian multitud de pequeños clavos metálicos de oro y plata que servirían para sustentar la guarnición áurea que cubría toda la pieza. Presenta veinticinco huecos de poca profundidad horadados en la madera en los que se incrustan las placas de marfil fijadas con unos pequeños clavos en las esquinas.

Se hace difícil intentar determinar cómo era la **cubrición metálica** del arca que fue arrancada por las tropas francesas a principios del siglo XIX, haciendo que la riqueza y la iconografía del objeto quedasen incompletas y mermase su valor. Se puede afirmar que las tabletas ebúrneas aparecían cobijadas bajo unos arcos de medio punto muy rebajados que apeaban sobre unas columnas dobles de basas muy desarrolladas y capiteles con astrágalo sobresaliente. A pesar de los daños sufridos, aún hoy, se aprecian las formas de esta arquería dibujadas mediante una leve hendidura en la madera para

---

549 GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental…*, p. 193.

550 Una imagen explicativa se recoge en: ÁLVAREZ DÍEZ, Montserrat, *Op.cit.*, p. 106.

551 Estas piezas contaban con fuertes medidas de seguridad para tener a buen recaudo los restos de los santos. Solían tener cerradura y su llave era custodiada por un tesorero. Únicamente se abrían en momentos especiales como la visita de algún personaje eclesiástico importante, la elección de un prior o por petición popular para hacer una rogativa en caso de necesidad. Se trata de las legacías que pueden rastrearse en el Archivo isidoriano, por ejemplo, en la serie I-e, caja 74, 1, d, 1667-1686, fol. 240 y ss.; serie I-e, caja 74, 1 f 1707-1725, fol. 93r o serie I-e, caja 74, 1, j, 1773-1791, fol. 70 y ss. Los relicarios se encontraban o bien tras unas rejas en el altar o bien en armarios bien cerrados y de difícil acceso. Un caso ilustrativo que demuestra la preocupación de los canónigos por la seguridad de las vestigios sacros se puede ver en la serie Q, caja 253, en el documento nº 3, que se compone de cuentas y recibos justificativos de los gastos en la obra de la Iglesia de San Isidoro y donde se plasma la necesidad de comprar cuatro bisagras para la urna de San Isidoro, dos candados para echarles las llaves para las reliquias, tres cerraduras nuevas, doce tornillos para las arcas que estaban en las Recoletas y dos abrazaderas entre otras cosas. Debemos matizar que se fecha en los años 1814-1816, momento en el que algunas de las piezas de San Isidoro se encontraban a resguardo en dicho monasterio. Y fue precisamente en 1816 (serie H, caja 62, documento nº 4, 28 de mayo de 1816) cuando vuelven a la iglesia isidoriana por lo que es probable que estos encargos se realizasen con motivo de adecentar las piezas y ponerlas a punto para el regreso a su lugar de origen.

servir de guía al orfebre que habría realizado el trabajo en metal (Figura 126). Este podría haber sido realizado mediante láminas lisas o repujadas de oro.

Al fijarse detenidamente, se aprecian unas letras (de la A a la L) incisas sobre la madera por encima de cada uno de los arcos que cobijan a los Apóstoles[552]. No sabemos si se encontraban ya en el arca en época medieval y sirvieron al artista como guía para colocar cada una de las piezas en su espacio correspondiente, de manera que, entonces, cada uno de ellos tendría una identidad concreta, o bien fueron realizadas tras los ataques franceses con el objetivo de poder montar cada Apóstol en el lugar que ocupaba originariamente pero nos decantamos por esta segunda opción.

La distancia existente entre las plaquetas ebúrneas y las columnas incisas en la madera podría haber sido el espacio perfecto para colocar pequeñas inscripciones con los nombres de los Apóstoles que permitirían su identificación (Figura 127). Actualmente, dicha tarea es imposible, excepto en el caso de San Pedro que porta las llaves, ya que los demás no presentan ningún atributo. Entre la rosca de los arcos metálicos y el borde superior de la caja, hay una zona tan limitada que no podría haber representaciones de la Jerusalén Celeste tal y como ocurre, por ejemplo, en el frontal de Silos[553]. Algún pequeño detalle vegetal, imitando el recurso empleado en las placas de marfil, podría haber sido la elección del orfebre para completar dicho espacio. La incrustación de gemas también debe tenerse en cuenta como posibilidad ya que estas piezas podían incluir piedras preciosas para enriquecer su apariencia[554]. La dificultad para determinar qué motivos serían adecuados al tema iconográfico del arca se acrecienta en la tapa. Lo más factible, y siempre teniendo en cuenta que no puede afirmarse por falta de documentación, sería que el trabajo de filigrana imitase formas naturales que podrían aludir al Paraíso celestial en el que se encuadrarían las figuras representadas en esta superficie: ángeles, serafines, arcángeles, la personificación de los Ríos, el Tetramorfos y el Cordero de Dios.

Ambrosio de Morales, cuando hace la lectura de la inscripción de la pieza, no especifica el lugar exacto de su colocación y dice que *"van escritos por lo alto en un freso de oro que rodea el arca"*[555]. No sería difícil concretar que se situaba en la parte

[552] Debemos agradecer este detalle a Irene Pereira García quien se fijó en el mismo en una de las visitas que realizamos al tesoro isidoriano.

[553] DEL ÁLAMO, Constancio, "Panel de la urna de Santo Domingo de Silos I" y "Panel de la urna de Santo Domingo de Silos II", en *Maravillas de la España Medieval…*, nº 161 y 162, pp. 400 y 401.

[554] De hecho, hay varios autores que consideran que en momentos previos a la invasión francesa el Arca de San Pelayo tendría piedras preciosas que los soldados se habrían llevado consigo como CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico…,* p. 34 o GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 116 entre otros.

[555] AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León…,* pp. 47 y 48.

inferior de la tapa ya que es el único espacio de la misma con la suficiente superficie para albergar un friso de oro. Además, en las arquetas musulmanas, muy presentes en los tesoros cristianos, esta era la ubicación habitual de las inscripciones. El artista, por lo tanto, podría haber seguido este ejemplo para situar la cartela informativa.

Aunque en menor medida que el resto de los materiales, la incrustación de **piedras duras o preciosas** también se utilizó para enriquecer esta pieza. Gracias a este recurso, mediante el que se rellenaban los ojos de los personajes imitando así las pupilas humanas, se conseguía una gran expresividad en los rostros de las figuras (Figura 128). Se conservan en la mayor parte de los Apóstoles mientras que en la tapa se han perdido en casi todos los ejemplos dejando en su lugar un pequeño agujero que nos permite afirmar que también habrían tenido pequeñas piedrecitas. Estas incrustaciones adquieren un importante protagonismo ya que es uno de los rasgos característicos del taller leonés[556].

Asimismo, es importante destacar la presencia de una **tela hispanomusulmana** que cubría la parte interior del arca (Figura 129)[557]. No se trata de un hecho aislado, sino que existen multitud de relicarios cristianos que emplean este recurso, tanto para proteger los restos santos como para dar una mayor suntuosidad a las piezas gracias a la calidad que suele caracterizar a estos paños.

Se trata de un tejido en ligamento samito de sarga base tres, lo que le da su característica estructura diagonal[558]. El samito es un ligamento de seda decorado que se

---

[556] Como ya habíamos dicho, tradicionalmente, se había considerado que el material empleado para las pupilas de los personajes de las piezas de marfil del taller leonés era el azabache, sin embargo, a partir de la restauración del Cristo de Fernando I y Sancha realizada en los años 60 del siglo XX se descubrió que, en ese caso, se trata de zafiros. Lo que no sabemos, ya que no se ha realizado ningún estudio para determinarlo, es si, en el arca, se emplearon, también, zafiros o, por el contrario, se utilizó el azabache. Existe otra posibilidad, y es que, como en la Placa de la *Traditio Legis* del Louvre, los ojos estuvieran rellenados con pasta vítrea.

[557] Debemos señalar que el uso primario de este tipo de telas no habría sido servir como forro interior de relicarios y arquetas aunque hoy se hayan conservado con dicha función.

[558] Para comprender la estructura del samito mediante esquemas gráficos y otros ejemplos véase: BECKER, John y WAGNER, Walter B., *Pattern and Loom. A practical study of the development of weaving techniques in China, Western Asia and Europe,* Copenhage, 2009 (1ª ed. 1986), cap. 5, pp. 111-144; MARTINIANI-REBER, Marielle, *Soieries sasasnides, coptes et byzantines V^e^-XI^e^ siècles. Lyon, musée historique des tissus,* París, 1986, pp. 15-16; FOLSACH, Kjeld von y KEBLOW BERNSTED, Anne-Marie, *Woven Treasures. Textiles from the World of Islam. (The David Collection),* Copenhagen, 1993, p. 79 y BORREGO DÍAZ, Pilar, "Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispano-árabes", en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español,* nº 5, 2005, pp. 76 y 77. Para la historia del samito y la explicación de la técnica: MUTHESIUS, Anna, "Essential Processes, Looms and Technical Aspects of the Production of Silk Textiles", *Dumbarton Oaks Studies*, 39, 2002, pp. 147-168; DESROSIERS, Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle, Catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny*, Paris, 2004 y PEINADO, Laura Rodríguez, "La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo", *Anales de Historia del Arte*, vol. especial 22 (V Jornadas

extiende, por la influencia bizantina, a partir del siglo XI. Los primeros ejemplos conservados de esta técnica están datados alrededor del siglo IV en Egipto[559]. Como su nombre indica la palabra "samito" procede del griego *hexamiton*. Este término significa seis hilos, un número que se corresponde con el mínimo necesario para realizar este ligamento. Junto a los llamados "palia rotata", que presentan grandes círculos, son los dos únicos textiles del mundo mediterráneo identificados con su denominación en las fuentes antiguas y medievales[560].

La tela del Arca de los Marfiles de San Isidoro fue descrita por Manuel Gómez Moreno y, desde entonces, se repiten los mismos datos sin profundizar en un conocimiento de la misma más completo[561]. Afortunadamente, este tipo de tejidos están siendo motivo de reuniones científicas, la última en septiembre de 2013 en el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), y son el tema de proyectos de investigación como los dirigidos por la Dra. Laura Rodríguez Peinado de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). En relación al Arca de los Marfiles de San Isidoro, se pretende proceder al estudio de su estructura interna, de los materiales y, especialmente, de su inscripción que, a día de hoy, no ha sido interpretada y, quizá, pueda dar alguna pista sobre la procedencia o datación de la misma[562].

El diseño de la tela se estructura a base de franjas de anchuras diferentes. Para describirlas nos vamos a centrar en la disposición en la que se ordenan en la tapa. En el cuerpo de la caja aparecen los mismos modelos pero la tela se coloca, cuidadosamente, de manera perpendicular a la anterior. De hecho, Ana Cabrera señala que, frente a la colocación más descuidada de la tela del Arca de San Millán, sobre la que hablaremos en el capítulo correspondiente y que aparece fragmentada, en León, se aprecia como

---

complutenses de Arte Medieval 711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus), 2012, p. 278 y nota a pie de página nº 59, entre otros.

[559] FOLSACH, Kjeld von y KEBLOW BERNSTED, Anne-Marie, *Op.cit.*, p. 78 y SALADRIGAS CHENG, Silvia, "Los tejidos en Al-Andalus. Siglos IX-XVI: aproximación técnica", en VV.AA., *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, 1996, p. 92.

[560] Estos datos y otros muchos que recogemos en estas páginas fueron aportados por Ana Cabrera Lafuente conservadora del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid a quien estamos muy agradecidos por la revisión que realizó de nuestra aproximación a la tela.

[561] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*, p. 166 e IDEM, "El arte árabe español hasta los Almohades….", p. 348; WALKER, Daniel y WILLIAMS, John W., "*Reliquary of Saint Pelagius…"*, p. 237 y COSMEN ALONSO, Mª Concepción, "Arca de San Pelayo...", p. 229.

[562] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…,* p. 166 se atreve a hacer la lectura de una de las palabras que identifica como "el rey". WALKER, Daniel y WILLIAMS, John W., "Reliquary of Saint Pelagius…*"*, p. 236 plantean una teoría alternativa considerando que sería "reinado" en lugar de "rey" ya que no parece que exista un nombre propio en toda la frase. Como puede verse, el texto no se lee o interpreta en su totalidad.

quien se encargó de forrar la arqueta lo hizo con suma delicadeza y mostrando la inscripción, por lo que se deduce que conocería el árabe.

La franja superior del interior de la cubierta es de color azul oscuro y presenta parejas de animales afrontados en tonos verdes amarillentos. Son liebres y leones alados o, tal vez, dragones ya que la parte posterior del cuerpo se asemeja más a una cola que a unas patas[563]. La siguiente banda, que se repite en varias ocasiones y sirve como enmarque de las tiras con iconografía zoomorfa, es más estrecha, con un fondo malva y letreros árabes no descifrados. Recorriendo, aproximadamente, la zona central de la tapa y, flanqueada por los textos previamente comentados, hay una franja ancha y de color rojo cuyos motivos, en amarillo, son muy tenues. La parte inferior de la tapa se compone por una tira azul con roleos vegetales habitados por animales que pueden ser identificados con leones alados o grifos y pájaros. Esta última comparte con el reverso del Crucifijo de Fernando y Sancha la iconografía basada en tondos realizados por cintas fitomórficas en los que se enmarcan distintos animales. Tanto el estilo como la técnica y la representación de la fauna son distintos. En el cuerpo de la caja, volvemos a encontrar las mismas franjas ornamentales, rojas con decoración en amarillo, malvas con inscripciones y azules con distintos animales en tonos verdes o amarillos que se encuentran, bien inmersos en medallones de vegetación o bien afrontados entre sí.

La cronología de la tela del Arca de los Marfiles no ha sido concretada. Manuel Gómez Moreno no realiza una datación específica, sino que se limita a decir que habría sido realizada en estilo "bizantino o siriaco" pero por "tiracenos mozárabes"[564]. Montserrat Álvarez sigue su estela, pero plantea que, atendiendo a las diferencias estéticas entre el tejido y el arca, lo más probable sería que se hubiese elaborado para otra pieza de ahí que la inscripción no aparezca completa[565]. Según la ficha del Catálogo de *The Art of Medieval Spain* debe ser fechada en torno al año de realización de la pieza, en el 1059, ya que para envolver las reliquias se habría escogido un tejido en buen estado, de buena calidad y, seguramente, novedoso en aquel momento[566].

Hoy en día, se enmarca dentro del grupo de tejidos que emplea la técnica del samito y que se ubican, cronológicamente, a partir de mediados del siglo XI[567]. A pesar

---

[563] Un ejemplo de la representación del dragón con cola de reptil se encuentra en la cubierta del Arca, concretamente en la Placa en la que San Miguel aparece alanceando a la Bestia.

[564] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*, p. 166.

[565] ÁLVAREZ DÍEZ, Montserrat, *Op.cit.*, p. 96.

[566] WALKER, Daniel y WILLIAMS, John W., "*Reliquary of Saint Pelagius…",* p. 238.

[567] Sobre los tejidos andalusíes, de los que forman parte el forro del Arca de los Marfiles de San Millán de la Cogolla, el conocido Palio de las Brujas de San Juan de las Abadesas y la tela del Arca de los Marfiles de San Isidoro: SALADRIGAS CHENG, Silvia, "Los tejidos en Al-Andalus. Siglos IX-XVI: aproximación

de que comparte ciertos rasgos formales con las telas que conforman dicho conjunto como el empleo de la seda, tanto en la urdimbre como en las tramas, o la utilización del rojo para el fondo y colores como el verde oscuro, el amarillo y el azul claro (malva) para la decoración, se trata de una tela exótica dentro de la colección de los samitos peninsulares y que presenta mayores semejanzas con algunos ejemplares egipcios[568]. En este caso, el tratamiento del color es diferente, emplea un mayor número de tramas, la decoración es más rica y, por todo ello, rompe las pautas marcadas y se convierte en un *unicum* en Hispania[569]. Su datación, entonces, se hace más compleja ya que, tal vez, habría que situarla cronológicamente en un momento posterior a las otros tejidos andalusíes de este grupo. A tenor de esta apreciación, deducimos que no habría formado parte del proyecto inicial de creación de la arqueta, sino que se habría añadido más adelante. Este detalle nos hace preguntarnos qué función habría tenido originariamente, si habría tenido algún significado específico, si habría sido dispuesta por voluntad de algún patrono, quien habría sido el encargado de conseguirla y forrar el arca y multitud de cuestiones más que dejan abierta una vía para futuros campos en la investigación que, quizá, ayuden a conocer un poco más el arca isidoriana.

El último material utilizado en el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y, actualmente, el de mayor importancia, es el **marfil** del que están hechas las veinticinco placas que pueden admirarse en el Museo de San Isidoro de León. Debido a la imposibilidad de realizar un estudio sobre el mismo, debemos considerar que se trata de material ebúrneo de gran calidad procedente de elefantes del Norte de África. En nuestra opinión, Fernando I habría reclamado lo mejor atendiendo a su categoría de soberano.

4.3. Descripción formal de las placas

Las figuras del Arca de San Pelayo trasmiten una gran expresividad a pesar de la aparente simplicidad de su factura. Un análisis detenido permite descubrir pequeños detalles que dotan a las representaciones de una gran calidad técnica siendo superior en

técnica", en VV.AA., *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente,* Barcelona, 1996, pp. 74-98 (en adelante, *España y Portugal en las rutas de la seda…*); PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Los tejidos de Al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)", en *España y Portugal en las rutas de la seda…*pp. 58-73; IDEM., "Tejidos andalusíes", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* nº 22, 2007, pp. 371-420 e IDEM, "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines", *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español,* nº 5, 2005, pp. 37-74 y RODRIGUEZ PEINADO, Laura, "La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo", *Anales de Historia del Arte*, 2013, p. 265-279.

[568] Las características del primer grupo andalusí, datado a partir de los años centrales del siglo XI, se detallan en: SALADRIGAS CHENG, Silvia, *Op.cit.,* p. 93.

[569] Nuevamente estas apreciaciones proceden de la ya mencionada Ana Cabrera Lafuente.

las placas de los Apóstoles que en las de la cubierta. Por este motivo, algunos autores consideran que habrían trabajado al menos dos manos en la elaboración de las planchas ebúrneas, idea que compartimos.

Todas las placas presentan una serie de características comunes al resto de piezas que conforman el denominado taller leonés, como las incrustaciones de otros materiales en las pupilas, los plegados de los ropajes que van reforzados con un doble trazo vertical o la utilización, en el caso de los Apóstoles, de enmarques mediante arcos semejantes a los empleados en las miniaturas. En el resto de las láminas, se utilizan cenefas con distintos motivos decorativos para delimitar las escenas. Los personajes presentan actitudes serenas que muestran diferentes sentimientos en función, sobre todo, de la posición y gestualidad de las manos, de palmas cortas y dedos muy largos. Sus cabezas son demasiado grandes en relación a sus cuerpos, no existe corrección anatómica o perspectiva lograda, pero esto no disminuye su valor y calidad.

4.3.1. El cuerpo del arca: Apostolado

En la cista del Arca de los Marfiles, se disponen cuatro placas ebúrneas por cada lado largo y dos en cada costado que numeraremos comenzando por la parte anterior y de izquierda a derecha para seguir en el sentido de las agujas del reloj desde la placa número 1 hasta la 12 (Figura 122). La simetría es la cualidad imperante en todas ellas, por lo que las figuras se sitúan mirando hacia el interior, hacia un eje central invisible. De este modo, en las caras anterior y posterior dos personajes miran hacia la izquierda y dos hacia la derecha. En los laterales, las parejas aparecen enfrentadas.

Son doce piezas de marfil en las que se han representado los Apóstoles siguiendo unas pautas que los hacen muy semejantes. Solo San Pedro aparece con sus atributos característicos por lo que, en los demás casos, la identificación se hace prácticamente imposible. A pesar de la homogeneidad imperante en las placas, hay ciertos detalles que permiten que exista un pequeño ápice de individualidad que puede rastrearse a través de las diferencias, prácticamente inapreciables a simple vista, pero que hacen de cada plaqueta una obra de arte con personalidad propia (Figuras 130-141). No se trata de la individualidad imperante en el Arca de las Bienaventuranzas, donde los gestos y expresiones se diferencian en mayor medida, pero quien talló los Apóstoles utilizó distintos recursos para que todos tuvieran algún sello que los hiciera únicos. Los detalles diferenciales de cada caso pueden encontrarse en la decoración de la rosca arco, la expresión del rostro, la posición de las manos y de los pies y los motivos decorativos sobre los que se apoyan. Estos aspectos no han sido señalados por ningún autor anteriormente porque se suele realizar una comparación con las otras piezas del taller leonés. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el Arca de San Juan Bautista y San

Pelayo es la más antigua y los esfuerzos de los artistas han pasado desapercibidos. En definitiva, la variedad y rasgos distintivos de los Apóstoles hacen que cada uno sea una obra particular[570]. De hecho, a la hora de buscar precedentes para estas tallas de marfil es complicado encontrar un modelo concreto.

También se hace difícil establecer comparaciones con otros objetos ya que, aunque puedan compartir temática e incluso material, tal y como ocurre, por ejemplo, con algunas planchas que recoge A. Goldschmidt, la estética difiere de tal forma que es imposible realizar paralelos formales entre ellos[571].

Sin embargo, se han realizado muchos parangones estilísticos en relación a las figuras de los Apóstoles leoneses. Raquel Gallego, por ejemplo, insiste en la influencia otónida centroeuropea centrándose, especialmente, en la diócesis de Lieja. Una apreciación muy sugerente la realiza Danielle Gaborit Chopin quien plantea que su estilo es comparable a las figuras del *Liber Fructuosus* de Santiago de Compostela realizado en 1055 para Fernando I[572]. A pesar de que se trata de una idea que podría tener una base ciertamente firme, porque son piezas realizadas en un mismo entorno y en un mismo periodo, si se observan detenidamente las miniaturas y los marfiles se advierte que comparten pocos rasgos más allá del mero aire común medieval. Siguiendo el ejemplo de investigadores precedentes, hemos intentado llevar a cabo parangones con otras figuras apostólicas ebúrneas, pero pertenecientes a otros ámbitos y momentos, sin encontrar resultados concluyentes para plantear vínculos entre los talleres en los que se realizaron[573].

En el momento de analizar diversos objetos con iconografía apostólica, tanto placas ebúrneas como arcas u otras piezas del ajuar litúrgico, buscamos, sin éxito, determinar si seguían un esquema predeterminado de colocación de los personajes. Si se diera el caso, tal vez se podrían aventurar las identificaciones de los apóstoles concretos. Creímos que una posibilidad sería que el orden se correspondiese con la jerarquía establecida entre estos santos desde época temprana y en la que Pedro tenía el lugar preponderante junto con Pablo. Tras ellos estarían Andrés, Santiago el Mayor y Juan. El resto de discípulos se ordenan jerárquicamente en función del día de su fiesta en el

---

[570] MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, León, 2009, p. 126.

[571] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo II, XXXVII y *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen…,* tomo IV, XI.

[572] GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 201, nº 172.

[573] RANDALL, Richard, *Medieval Ivories in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1969, nº 8; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, p. 36, nº 2 (OA 6263) y 3 (OA 10947), y p. 41, nº 4 OA 3223 y OA 3850 bis.

calendario: Tomás, Santiago el Menor, Felipe, Bartolomé, Mateo, Simón, Judas Tadeo y Matías[574]. Todos juntos crean el Credo Apostólico. A pesar de que hemos analizado gran cantidad de objetos, la casuística es tan variada que dicho objetivo no se pudo cumplir[575].

Del mismo modo que ocurre con las listas de los Apóstoles, los nombres varían atendiendo a unas fuentes u otras. En ocasiones, las inscripciones no recogían sus verdaderos nombres, sino apodos que fueron asignados para diferenciar a aquellos que eran tocayos (Pedro y Judas). Además, algunos fueron recordados por nombres completamente diferentes a los originales como ocurre con Leví que pasa a ser Mateo o Nataniel, conocido como Bartolomé[576].

Si bien no siguen una ordenación predeterminada, la composición de cada una de las láminas ebúrneas es muy equilibrada y se basa en la repetición de un mismo esquema: un hombre se cobija bajo un arco de medio punto o de herradura. Un aire solemne impregna las representaciones y enfatiza la categoría divina de los Apóstoles que aparecen barbados y nimbados sustentando un libro, a veces, con la mano velada. Este único atributo, caracterizado por mostrar un diseño de una flor cuadrifolia en su cubierta, excepto en dos ejemplos, impide la identificación de cada uno pero sí se puede afirmar que se trata de los primeros discípulos de Jesús ya que son doce. A pesar de las semejanzas establecidas por la realización de la misma acción (sujeción del Evangelio), cada uno porta el libro de manera diferente. Algunos colocan el pulgar delante de la tapa (Apóstoles 1 y 6, figuras 130 y 135); otros la sujetan sobre la palma de la mano y cuatro dedos se cierran sobre el extremo inferior (Apóstoles 2 y 10, figuras 131-139), uno de ellos, ase el libro con ambas manos, la derecha en la parte de abajo con el pulgar por delante de la tapa y la izquierda por arriba dejando ver los cuatro dedos más largos. El gesto puede indicar dos cosas muy distintas. Puede significar que acaba de recibir el Evangelio o que se dispone a entregárselo a alguien. La expresión de sus labios podría adaptarse a ambas situaciones. En la primera, estaría a punto de dar las gracias, en la segunda, indicaciones o enseñanzas sobre su uso (Apóstol 4, figura 133). Una de las

[574] RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F,* Barcelona, 2000. (1ªEd. 1997), p. 137.

[575] Algunos títulos consultados con este fin fueron: DESTRÉE, Joseph, *Catalogue des ivoires, des objets en nacre en os gravé et en cire peinte,* Bruselas, 1902., p. 39; VOLBACH, Wolfgang F., *Die elfenbeinbildwerke,* Berlin y Leipzig, 1923, Tafel 33; WEITZMANN, Kart, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection,* Washington D.C, 1972, p. 73 y MILLER, Markus, *Kölner Shactzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwekstattdes 12. Jahrhunderts,* Mainz, 1997. Las obras imprescindibles para el estudio de los marfiles como las de Adolph Goldschmidt y Danielle Gaborit Chopin, y las páginas webs de museos internacionales fueron también uno de los puntos de referencia para conocer y, posteriormente, analizar piezas cuya iconográfica se enlazase con los apóstoles.

[576] RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos…*, p. 137.

formas más comunes para presentar el libro es mediante la mano velada (Apóstoles 3, 5, 7, 9 figuras 132, 134, 136, 138) y, en algún ejemplo, al sujetarlo con la mano extendida, tapan gran parte de la cubierta (Apóstoles 1, 8 y 12, figuras 130, 137 y 141). En una de las placas, además, el personaje cubre la tapa pero eleva su dedo índice como si se dispusiese a bendecir (Apóstol 11, figura 140).

Las manos, al igual que los pies, son demasiado grandes y dotan a las figuras de mayor expresividad ya que, con sus posiciones, indican diferentes actitudes. Aquellos que abren las manos con la palma hacia el espectador y a la altura del pecho transmiten asombro, aceptación e incluso humildad[577], siendo la última opción la más apropiada para una figura divina que debe caracterizarse esta la virtud (Apóstoles 1, 3 y 7, figuras 130, 132, 136). Los Apóstoles de las placas número 5 y número 8, extienden su dedo índice y señalan algo que no se ve o quizá arenga o explica a un fiel las enseñanzas de Jesús (Figuras 134 y 137)[578]. En el caso de la figura 12, la mano derecha se sitúa sobre el pecho con el dedo índice hacia arriba y la palma vuelta hacia el interior (Figura 141). A diferencia de los anteriores, que parecían señalar hacia un lateral, se dirige inequívocamente hacia la parte superior que puede identificarse con el Cielo o el Paraíso. Otros personajes extienden también el pulgar, en un gesto que podría asociarse con una bendición[579] (Apóstoles 6 y 11, Figuras 135 y 140). Una variación en la que se bendice con tres dedos se aprecia en el apóstol 9 (Figura 138). Cabe destacar la posición de la mano izquierda del Apóstol número 10, que aparece con los dedos índice y meñique extendidos, un gesto poco común cuyo significado podría hundir sus raíces en la retórica romana (Figura 139)[580].

---

[577] GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge Grammaire des gestes,* París, 1982, tomo I, p. 174 y ss. y MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, p. 107-116.

[578] MIGUELEZ CAVERO, Alicia, "El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica de la Península Ibérica", en *Imágenes del poder en la Edad Media….*, tomo II, p. 327. Para comprender mejor el significado trasmitido mediante el dedo índice consúltese también GARNIER, François, *Op.cit.*, p. 165 y ss. y MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, p. 116 y ss.

[579] MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, p. 124.s.

[580] Hemos consultado a doña Alicia Miguélez Cavero, a quien agradecemos mucho su predisposición, interés y ayuda, el significado de este gesto y, si bien no existe un resultado definitivo, ella lo relaciona con los gestos de la Retórica romana. Tras haber cotejado multitud de piezas ebúrneas en las que los apóstoles tiene cabida, podemos afirmar que se trata de un motivo muy inusual. Un ejemplo en el que aparece un personaje con la mano en esta posición es el célebre *Evangeliario de Lorsch* [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O113554/front-cover-of-the-lorsch-gospel-cover-unknown/> [3 de octubre de 2013], (Figura 142). Puede considerarse, a través de otras piezas como un San Pablo conservado en Bélgica, (LAURENT, Marcel, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique,* París, 1912, p. 89) que se trataría de un modo de bendecir (Figura 143). Podríamos también, aplicarle un significado apotropaico porque permitirían alejar los malos espíritus, pero esta idea proviene de una corriente popular sobre la que no existen pruebas documentales que permitan afirmarlo.

Todos presentan una misma tipología de ropajes de mangas anchas con una orla decorativa, el cuello de escote cuadrado y estrecho y una especie de cintura o cinturón que le sirve al artista para crear distintas caídas de pliegues en cada ejemplo. Las vestiduras llegan hasta los pies descalzos y crean pliegues en forma de *tau*[581]. No permiten apreciar detalles anatómicos, sino que crean figuras muy voluminosas y solo dejan entrever manos y pies y, en algunas ocasiones, parte del antebrazo. Los nimbos se realizan con una moldura circular en torno a las cabezas. Algunos presentan un festoneado interior que, quizá, intente parecer un halo de luz.

El cabello de los Apóstoles se estructura de dos modos diferentes. En todos los casos, surge un ricillo bajo las orejas de los personajes. Los que se sitúan en la parte posterior del arca, así como uno en un costado y otro en la parte anterior, presentan el pelo dividido en mechones que acaban en caracoles sobre la frente. El resto, exceptuando la tercera placa de la cara principal en la que el personaje está calvo, muestran un peinado un tanto extraño con forma de casco que se crea a partir de escamas cuadrangulares con un doble trazo en su interior. Este motivo puede recordar al fondo del Cristo en majestad de la colección Larcade (Figura 5) y a algunos remates arquitectónicos de la Jerusalén Celeste de la Arqueta de las Bienaventuranzas (Figura 144). Existen, asimismo, algunas piezas como, por ejemplo, la Placa con Cristo y los doce apóstoles en el Museo de Cleveland (Figura 145) o alguno de los paneles del altar de Magdeburgo (ca. 968) cuyos personajes presentan un tipo de cabellera semejante, con forma de casco y pequeñas muescas que parecen imitar mechones de pelo (Figuras 146 y 147)[582]. Estas dos últimas piezas se engloban en el mundo otónida que, tal y como plasmó Raquel Gallego a través de comparaciones estilísticas con piezas no solo ebúrneas, sino también con libros iluminados, parece que pudo influir en la elaboración de las tallas de los Apóstoles leoneses[583].

---

[581] LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 254.

[582] XOM, William D., "An Ottonian Ivory Book Cover", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, nº 55, noviembre, 1968, pp. 275-289. LASKO, Peter, *Ars Sacra…*, p. 88 y ss.; LITTLE, Charles T., *The Magdeburg Ivory group: a Tenth-century new testament narrative cycle*, Nueva York, 1977 (tesis doctoral). Microfilm: Londres, 1980; GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux...*, nº 47, pp. 180-183 e IDEM., "Un extraordinaire ivoire ottonien entre au Louvre", *Revue du Louvre et des Musées De France. Événements*, nº 3, 1993, pp. 5-9; GIBSON, Margaret, *The Liverpool ivories. Late Antique and Medieval Ivory and bone in Liverpool Museum and the Walters Art Gallery*, Londres, 1994, pp. 32; FILLITZ, Hermann, *Die gruppe der Magdeburger Elfenbeintafeln. Eine Stiftung Kaiser Ottos des Großen für den Magdeburger Dom*, Mainz, 2001; TOMASI, Michele, "Avori", en CRIVELLO, Fabrizio, *Arti e tecniche del Medioevo,* Turín, 2006, p 55.

[583] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*, p. 325 y ss.

También la barba es un elemento por el que se caracterizan las figuras del cuerpo del Arca[584]. En realidad, la mayoría de las imágenes de Apóstoles durante la Edad Media, tanto en marfil, como en otros materiales y en los libros miniados, presentan este atributo que denota sabiduría. La representación de las barbas varía de unos apóstoles a otros aunque de manera muy leve, diferenciándose únicamente en la longitud porque todas ellas están muy pobladas.

Ya se ha señalado la importancia de los arcos que enmarcan las escenas. Pueden ser de medio punto, de medio punto rebajados y de herradura[585]. La decoración de las roscas varía entre una especie de ajedrezado rectangular, unas hojas de palma muy esquemáticas, formas lanceoladas y curvas y ochos muy estilizados que no llegan a cerrase y forman espirales al final. Cabe destacar la decoración de la rosca del arco de la de la primera placa del frente anterior que se configura a partir de módulos rectangulares. En ellos, se hace una leve incisión en forma de cruz aspada que divide el espacio en cuatro triángulos decorados, a su vez, con un pequeño punto. Es interesante darse cuenta de que se trata de una decoración exclusiva que no presenta ninguno de los otros ejemplos y que permite dar un paso más en cuanto a la identificación del Apóstol. Aunque no puede afirmarse con seguridad, podría tratarse de San Andrés. Tal vez, las cruces de la rosca intenten aludir al aspa en la que fue martirizado el santo y que se convirtió en un atributo del mismo. Asimismo, otro indicio que puede llevar a corroborar esta teoría es que San Andrés suele representarse al lado de San Pedro como ocurre en este Arca.

Los capiteles, aunque puedan parecer distintos, presentan todos la esquematización (mayor en algunos casos) de hojas de palma. En la placa número 12 se observa una composición vegetal surgida a partir de formas redondeadas con dos agujeritos en su interior de la que parten lo que parecen ser hojas enmarañadas que rellenan el espacio del capitel (Figura 148).

Los fustes de las columnas son torsos excepto en las dos placas centrales de la parte anterior que son lisos y que, como planteó la doctora Cosmen, podrían haber estado pintados[586]. Quizá no fuese casualidad, sino que de ese modo se resaltaban las únicas figuras que pueden ser identificadas: San Pedro, gracias a las varillas de las

---

[584] GARNIER, François, *Op.cit.*, tomo II, p. 88 y ss. y MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, p. 302.

[585] Según GOMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…,* p. 193 los arcos serían escarzanos en el frente y de medio punto en las esquinas, sin embargo, al observar los mismos se puede apreciar que esta regla no se cumple ya que en los frentes aparecen también arcos de herradura.

[586] Agradecemos a Concepción Cosmen esta interesante apreciación.

llaves que lleva en la mano derecha y finalizan en las letras P E T R S[587], y San Pablo, reconocible por la calvicie que lo diferencia del resto (Figuras 131 y 132)[588]. La situación central de las mismas en la cara anterior del arca también podría haber sido un criterio para resaltar a estos personajes. Teniendo en cuenta este detalle, así como el intento de simetría creado con el triple pliegue de sus mantos, la banda que cubre sus hombros izquierdos y la situación privilegiada en una posición preeminente en la parte frontal de la caja, puede decirse que se intentaba destacar estas figuras. Casualmente, se trata de los dos Apóstoles más célebres de la religión cristiana y tienen cabida en otros ámbitos en relación con la Real Colegiata de San Isidoro, tanto en la Portada del Perdón de San Isidoro como en la Placa de la *Traditio Legis* del Louvre (Figura 6)[589].

Las basas de las columnas se delimitan por una doble moldura en la parte inferior y en la superior. Casi todas están decoradas con un motivo a base de ovas esquematizadas.

Sobre las arquerías, y también al lado de las basas de las columnas, se aprecian cuatro clavillos que permiten la fijación de las piezas de marfil al alma de madera del arca. Aquellos que se sitúan sobre la rosca de los arcos se insertan en una hoja de palma que actúa como una pequeña voluta vuelta hacia el espectador. De este modo, se logra disimular la presencia de los clavos y se acentúa el sentido decorativo de las placas (Figura 149). Solamente hay un ejemplo en el que este elemento es diferente porque la hoja no se dobla en su parte superior, sino que lo hace sobre sí misma y por ambos lados (Figura 141).

Es curioso un detalle sobre el cual llamaba la atención Montserrat Álvarez: la disposición de los pies. En las representaciones de los costados, se dirigen hacia un eje de simetría central y están, por lo tanto, de lado. En las caras mayores, tres de los cuatro ejemplos presentan la citada disposición lateral y el otro los coloca de frente. Son pies de gran tamaño con dedos muy largos y cuyos puentes están muy marcados cuando se sitúan de perfil. Mientras que en la Arqueta de las Bienaventuranzas la posición de los mismos transmite la idea de movimiento, de peregrinaje, en el Arca de los Marfiles son

[587] BOUSQUET, Jean, "Encore un motif roman composé de lettres les clefs de Saint Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétienne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1981, pp. 29-48.

[588] GARNIER, François, *Op.cit.*, p. 137.

[589] MORALEJO, Serafín, "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Atti del Convegno: Willigelmo e Lanfranco nell'Europa romanica, Modena 24-27 ott. 1985*, Módena, 1989, pp. 35-51 consultado en *Patrimonio Artístico de Galicia…*, tomo II, pp. 121-135, especialmente 128-130; POZA YAGÜE, Marta, "Entre la tradición y la reforma…".

más estáticos como si los personajes se encontrasen divulgando un mensaje en lugar de recibir noticias de manera inesperada como ocurre en las placas de los Bienaventurados.

Por último, cabe destacar que los Apóstoles se apoyan sobre distintos motivos decorativos que crean una atmósfera etérea y, quizá, divina o celestial. Los Apóstoles número 1, 4, 6, 7, 10 y San Pablo reposan sobre ondas circulares (Figuras 130, 133, 135, 136, 139 y 132); San Pedro sobre un motivo decorativo que crea una pequeña ondulación en forma de triángulo más elevada que en los otros casos, un detalle que no sorprende si se tiene en cuenta la importancia del Apóstol en relación a sus compañeros (Figura 131). Los motivos situados debajo de los pies del quinto personaje se componen a partir de unas líneas alargadas cortadas por otras perpendiculares que crean un motivo que podría recordar a una soga y que conforma algunas formas florales (Figura 134). El Apóstol de la octava placa coloca sus pies sobre un elemento vegetal simétrico y trabajado con mucho detalle que se constituye como el principal rasgo diferenciador de esta ejemplo (Figura 137). También es diferente el motivo de la placa número 9 en la que las ondas son mucho más estilizadas, apiñadas y alargadas y recuerdan, en cierta medida, a una serpiente o a un meandro muy estrecho y cerrado (Figura 138). En el espacio situado debajo de los pies del apóstol número 11, surge un tallo vegetal enroscado que sirve para cobijar dos pequeños clavillos y que podría remitir al paraíso inmaterial y, en la última placa, el personaje se apoya sobre una amalgama de líneas curvas cuyo diseño es difícil de definir, pero que cumpliría la misma función que los elementos naturales o celestes comentados (Figuras 140 y 141).

Estos motivos fueron mencionados por varios autores tales como Ángela Franco, pero va a ser Raquel Gallego quien haga mayor hincapié sobre los mismos[590]. Debemos decir, antes de indicar algunas piezas que comparten esta característica con las placas leonesas, que se trata de un recurso frecuente en la miniatura medieval, donde la representación no deja lugar a dudas: los personajes sacros suelen aparecer situados sobre una superficie vaporosa que se identifica con las nubes. Hay que tener en cuenta que la técnica pictórica permite realizar este tipo de detalles con mayor precisión que la talla en marfil.

No obstante, sí que existen piezas en las que el artista ha logrado transmitir esa sensación de vacuidad de las nubes como, por ejemplo, la pequeña plaquita con un mártir realizada en Colonia en la segunda mitad del siglo XI y que se encuentra

[590] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 301, 322, 324.

actualmente en el Museo de Liverpool (Figura 150)[591]. El personaje aparece con una palma en la mano izquierda y colocado de tres cuartos. Aunque no se representa de cuerpo entero, parece surgir de unas ondas sinuosas que lo sitúan en un ámbito celestial.

De época anterior, concretamente del 870-880, y posiblemente dentro de la Corte de Carlos el Calvo, se conservan en el Museo del Louvre dos plaquetas con parejas, en este caso sí, de Apóstoles que, aunque poco tienen que ver con nuestros ejemplares, sí se sitúan sobre unos espacios semejantes a los descritos (Figura 151)[592].

Fechadas en torno al siglo X, existen dos figuras muy interesantes que se ubican sobre superficies creadas con una voluta en el caso de San Juan y con un elemento vegetal en el caso de la Virgen (Figura 152). Eran originalmente aplicaciones para un manuscrito y se supone que aunque procedan de Saint-Omer, habrían sido realizados en Saint-Bertin, concretamente en la abadía de Odbert[593]. Desde mi punto de vista, esta pareja comparte rasgos no solo con los apóstoles, sino con las placas surgidas del taller leonés. En realidad, atendiendo a las teorías de Marlene Park, no sería difícil que esto fuera así porque plantea que existieron relaciones entre el Sur de Inglaterra y Norte de Francia y España, mediante los manuscritos realizados en los *scriptoria* de los monasterios y que se reflejan en los motivos del cuerpo de la Cruz de Fernando I y Sancha[594].

Ya en el siglo XII, parece que el modo de dignificar los personajes a través de la colocación entre sus pies de una forma indeterminada que podría asociarse con lo celestial, se mantenía. Sirva como ejemplo una figura de un rey conservada en el British Museum[595]. Aunque su plástica ha evolucionado en función de los patrones ingleses de

[591] *Catalogue of an Exhibition of Ivory Carvings Lent by the City of Liverpool Public Museum mostly from the Mayer-Fejervary Collection,* Londres, 1954, [*Liverpool Ivoires. Special Exhibition, September 1954-March 1955, British Museum,* Londres 1954], p. 14, nº 28 y GIBSON, Margaret, *Op.cit.*, p. 60, nº 23.

[592]GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo I, nº 50 y 51 y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…,* p.165.

[593] DALTON, O.M., *Op.cit.*, fig. 46; LONGHURST, Margareth H., *English Ivories…*, p. 16-18; BECKWITH, John, *Ivory Carving…*, nº 25; HEGEMANN, Hans-Werner, *Das Elfenbein in Kunst and Kultur Europas*, Mainz, 1988.

[594] PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha…". A pesar de que las semejanzas no se aprecian a través de detalles concretos, sino en el aspecto genérico, sí que podríamos señalar que la forma de los pliegues tiende hacia la *tau* característica del taller leonés, aunque se distribuyan imitando elementos casi vegetales. Cabe destacar que estas piezas se han relacionado con el manuscrito de Aethelwold, por lo tanto, se encontraría bajo el influjo de la escuela de Winchester, en la que incidiremos al analizar las placas de las Bienaventuranzas.

[595] LASKO, Peter, "Two ivory Kings in the British Museum and the Norman Conquest", *Charlton lecture on Art delivered in the University of Newcastle upon Tyne,* 1983. La bibliografía más actualizada se encuentra en la ficha online del Bristih museum: "Panel", [En línea] <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?obj

la duodécima centuria, la tipología de personaje bajo un arco, con sus atributos, barbado y sobre una "nube" sigue los preceptos que parece que compartían diferentes artistas medievales. Imaginamos, por lo tanto, que se trata de una convención, en cierta medida global, para lograr acentuar la improtancia del personaje elegido (Figura 153).

Finalmente, tras haber analizado los diferentes elementos formales de las placas, debemos decir que, además de San Pedro, San Pablo y, quizá, San Andrés, hay otros dos Apóstoles en los que los rasgos diferenciales a los que hacíamos alusión son más acusados que en el resto de los casos. La imagen de la placa número 4 presenta una vestimenta conformada mediante una túnica talar y un manto que se ata en la cintura situada demasiado arriba para ser correcta anatómicamente (Figura 133). Debido a esto, las piernas del Apóstol son extremadamente largas. Como sus brazos son cortos da la sensación de estar un tanto encogido. Por lo tanto, se produce una cierta desproporción en la figura que no por ello pierde la solemnidad que caracteriza todas las representaciones de la cista[596]. La figura de la placa número 10 es la que más difiere del resto (Figura 139). En primer lugar, por su color ligeramente más parduzco pero, también, por la posición de la mano izquierda que aparece con los dedos índice y meñique extendidos. Asimismo, en cuanto a las proporciones parece más estilizado que sus compañeros.

En definitiva, a pesar del aire común que presentan, cada una de las placas tiene particularidades que las convierten en piezas únicas que conforman un conjunto homogéneo y de gran calidad. Su importancia ya fue señalada por Georges Gaillard quien indicaba que los relieves del claustro de Moissac y del deambulatorio de Saint Sernin de Tolousse recuerdan a estos marfiles por lo que se convertirían en una de sus influencias (Figuras 154-157) [597]. De este modo, la polémica sobre la primacía del románico quedaba resuelta: en España se desarrollaron estos preceptos antes que en Francia[598].

4.3.2. La cubierta

La tapa de la caja tiene forma troncopiramidal y está formada por cinco paños, uno plano y cuatro inclinados en los que se incrustan trece piezas de marfil. En la parte

---

ectid=49446&partid=1&searchText=ivory+king&fromDate=1100&fromADBC=ad&toDate=1200&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1> [30 de septiembre de 2013].

596 ÁLVAREZ DÍEZ, Montserrat, *Op.cit.*, p. 141, considera que de cintura para arriba el Apóstol aparece bien proporcionado, pero una detallada observación permite darse cuenta de algunos fallos anatómicos.

597 GAILLARD, Georges, "Cluny et l'Espagne…", pp. 153-160.

598 Vease el epígrafe "Relación entre las diferentes disciplinas artísticas".

superior, hay una superficie sobre la que se sitúa una única placa con la representación del *Agnus Dei* y el Tetramorfos. En cada uno de los lados largos, que se corresponden con la cara anterior y posterior de la cista, se ubican tres planchas, una central rectangular de mayor tamaño con una escena angelical y dos que se adaptan a la forma triangular de los extremos en las que se han personificado los ríos del Paraíso. En los costados de la cubierta, se ubican tres piezas a cada lado de forma cuadrangular y cuyos motivos son ángeles y serafines (Figura 158).

Como puede verse, existe una mayor variedad formal y temática de las escenas, pero las figuras son de menor calidad que las de los Apóstoles, lo que ha dado pie a proponer que habrían participado distintas manos en la elaboración de este Arca.

Para mayor facilidad a la hora de la descripción se ha optado por nombrar cada pedazo de marfil con una letra, correspondiéndose los ríos con las letras A, B, C y D, comenzando por la izquierda de la cara anterior y girando la pieza en el sentido de las agujas del reloj. Las placas con tres figuras celestiales situadas en el centro de cada paño largo serán E y F mientras que los serafines de los laterales se denominarán G y H. Los cuatro ángeles serán I, J, K y L y, por último, la placa de la parte superior será M (Figura 159).

4.3.2.1. Placas A, B, C y D

Las figuras de los cuatro ríos situadas en las esquinas son muy semejantes entre sí, pero presentan pequeños detalles diferenciales.

Se trata de placas triangulares que se enmarcan mediante una banda delimitada por molduras y decorada, interiormente, por un perlado en todos sus lados. Los clavos de sujeción se ubican, en tres de los casos, en los dos ángulos formados a partir del lado corto y parece que quieren convertirse en perlas o ser disimulados entre ellas. El tercer clavo puede ir situado en el ángulo más agudo sobre la franja perlada o bien en el interior de la lámina. En la Placa A, los tres clavos se encuentran en las intersecciones del interior de la moldura que cierra la escena (Figura 160).

Las cuatro figuras masculinas vuelven la mirada hacia la zona central (Figuras 160, 161, 162 y 163). Se sientan con una pierna estirada y la otra doblada mientras sujetan con un brazo un cántaro volcado del que sale agua. Son composiciones simétricas por lo que las placas son iguales dos a dos. Las que se sitúan a la izquierda de los paños largos sustentan el ánfora con la mano derecha y estiran la pierna izquierda. Sus homónimas, situadas al otro lado, realizan la misma acción pero con los miembros cambiados.

El rostro de todos ellos es imberbe y se encuentra de perfil por lo que solo se aprecia uno de los pómulos bien marcado. Los ojos son grandes y, aunque algunos las hayan perdido, tenían incrustaciones de azabache. No obstante, debe decirse que, en relación a las proporciones de los Apóstoles, tanto los pies, como las manos y los ojos son más acordes con el resto del cuerpo y de menor tamaño en la personificación de los Ríos. La nariz, la boca y las orejas son lo suficientemente grandes para que se pueda apreciar la expresión seria y concentrada de los personajes.

Los cabellos se representan mediante un recurso que está a medio camino entre las dos soluciones utilizadas en las placas del cuerpo del Arca: el casco creado mediante escamas cuadrangulares con dos incisiones internas y los mechones más naturalistas acabados en rizos sobre la frente. En ambos casos (y también en las cuatro figuras que nos ocupan), bajo la oreja surge un pequeño caracolillo. Los Ríos tienen el pelo dividido en mechones que se organizan de tal forma que parecen crear un casco aunque no tan marcado como en los Apóstoles.

Visten una túnica corta hasta las rodillas con una sola manga que deja un hombro al descubierto. Existen diferencias entre ellas ya que, por ejemplo, la de la placa C, muy amplia, muestra decoración en el borde mientras que la manga de la figura D es larga, estrecha, ajustada y lisa. Las faldas, si bien presentan algún pequeño pliegue, son bastante acartonadas y no se corresponden de manera correcta con la anatomía de las figuras. Sobre la túnica y atada al cuello con una fíbula circular, las personificaciones de los ríos llevan una clámide, es decir, una capa corta de estilo griego que cae sobre los hombros.

Las manos que sujetan las ánforas lo hacen con la palma hacia el exterior por lo que vemos el pulgar por delante de la parte inferior del objeto y los otros cuatro dedos asiendo la parte de atrás. El otro brazo se encuentra doblado en un ángulo de 90º como el que hace el triángulo en el que se insertan las escenas. Las manos de las placas A y C presentan el puño entrecerrado mientras que las otras dos placas muestran un dedo índice extendido que, más que señalar, parece un gesto involuntario.

Los cántaros de las placas no tienen asas y son de forma piriforme, parten de una base estrecha que se va abombando para luego volver a cerrase en una boquilla bastante ancha. En las Placas A, B y C la decoración se sitúa en torno a la boca y consiste en una sencilla franja atravesada por pequeñas líneas perpendiculares, mientras que la D presenta, simplemente, unas incisiones en el cuerpo del vaso. El agua que cae se representa mediante una forma ondulada con rayas más o menos paralelas y que tiende a ser puntiaguda hacia el final para adaptarse al ángulo agudo del triángulo marco.

Una vez más, es complicado determinar qué fuentes formales se pudieron seguir en el taller leonés para elaborar estas figuras. En los modelos, quizá, se pueden rastrear influjos de índole clásica. Una de las tradiciones en las que pudieron haberse basado para la posición sedente de los ríos son las figuras mitológicas que aparecen en varias placas de encuadernación de la escuela de Metz. Otra es la representación de los pincernas, especialmente cuando se trata de las Bodas de Caná en diferentes contextos históricos y geográficos[599]. En el caso del agua, la escena más paradigmática que pudieron tomar como ejemplo es el Bautismo de Jesús en el río de Jordán por lo que, tal vez, se puedan buscar paralelismos en algunos ejemplos.

Existen numerosas placas ebúrneas pertenecientes al ámbito centroeuropeo carolingio y datadas entre los siglos IX y XI en las que aparecen dos personajes que, en ocasiones, portan una vasija con agua. Se trata de Océano y Tierra, figuras mitológicas que fueron adoptadas por la tradición medieval y que formaban parte de muchas escenas cristianas[600]. Jean Shwartz realiza un estudio sobre la aparición de estos dos motivos tanto en manuscritos como en marfiles carolingios intentando establecer dónde hunden sus raíces[601]. En su trabajo analiza un total de dieciocho placas donde aparecen las dos alegorías, la del Océano y la Tierra, cuya disposición coincide, o al menos es semejante, con las de los cuatro ríos. No todas presentan el cántaro que nos permite establecer el vínculo con León. Quizá, el acceso de los artistas leoneses a los modelos clásicos se podría haber dado a través de estos ejemplos europeos que se alejan de la pauta de la Antigüedad pero mantienen la esencia de dicha época.

Hay otro detalle que también tiene cabida en estas piezas: el monstruo de cola retorcida sobre el cual se sienta Océano en varias ocasiones y que encuentra un paralelo relativamente fiel en el dragón que está siendo alanceado por San Miguel en una de las placas de marfil de San Isidoro (Figura 164)[602]. A pesar de que los rasgos formales son muy diferentes entre estas placas y las de los cuatro ríos, nos permiten intentar indagar en los modelos o las fuentes de las que pudo beber el artista de la pieza leonesa.

Si bien las ideas de Marlene Park de vincular el taller leonés con los *scriptoria* del Canal de la Mancha fueron planteadas en función del análisis del Crucifijo de Fernando I y Sancha, podemos incidir en estas teorías al observar uno de los manuscritos

---

[599] *Juan*, 2, 1-12.

[600] CHAMPEAUX, Guillaume, *Introducción a los símbolos,* Madrid, 1984, p. 260.

[601] SHWARTZ, Jean, "Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens", *Cahiers Archéologiques,* tomo IX, París, 1960, pp. 145-162.

[602] Las placas que presentan este monstruo son, siguiendo la catalogación de GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…,* tomo I, la número 78, la 83, la 85, la 88.

procedentes de Saint Omer y datados en el siglo XI que se conserva en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (MS M.0333). En una de sus páginas miniadas, concretamente en el folio 85r., se han representado los cuatro ríos como figuras sentadas que vuelcan un cántaro del que cae el agua (Figura 165)[603].

Como hemos dicho, también se pudo tomar como modelo la figuración de jóvenes pincernas. Estos portan en sus espaldas recipientes que vuelcan para llenar barriles en diferentes escenas, como en las Bodas de Caná. Uno de los ejemplos más conocidos es la placa carolingia del siglo IX, hoy en el British Museum, que está dividida en dos registros (Figura 166). En el inferior, aparecen dos personajes de menor tamaño que el que les precede[604]. Se encuentran encogidos y dejando caer el contenido del cántaro apoyado sobre su hombro hacia un recipiente mayor. Ambos tienen una posición afín con la espalda ligeramente encorvada y visten con una túnica corta.

Otra representación interesante de este milagro se encuentra en el Museo Victoria and Albert de Londres, data del siglo VI y procede de Siria, aunque se piensa que pudo pertenecer al llamado "grupo de Grado", bastante relacionado con los marfiles salernitanos[605]. La idea de la composición es la misma: un par de hombres cargan cántaros y uno de ellos trasvasa su contenido hacia otro envase de mayores proporciones (Figura 167)[606]. Muy parecida a esta escena es una procedente del Paliotto de Salerno en la que, como en la anterior, un personaje situado en el centro con un instrumento para medir la cantidad de líquido vertido en la mano dirige a los dos jóvenes. Uno vuelca el jarrón, el otro espera su turno (Figura 168)[607]. También en el

[603] MS M.0333, fol. 85 r. Las imágenes están digitalizadas en la base de datos CORSAIR a la que se accede desde el siguiente enlace: [En línea] <http://corsair.themorgan.org/> [30 de septiembre de 2013].

[604] "Plaque, book cover (1856,0623.20)", [En línea] <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=59834&partid=1&searchText=miracle+at+cana&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1>, [30 de septiembre de 2013]; BUCKTON, David, "A carolingian ascensión ivory", *Deparment of Medieval and Later Antiquities. New Acquisitions nº 1 (1976-78), Part I, Medieval,* British Museum, Londres, 1980.

[605] Una amplia recopilación bibliográfica así como el estado de la cuestión sobre este grupo se recoge en: WILLIAMSON, Paul, "Gli avori della cosiddetta "cattedra di Grado: lo stato delle richerche", en BOLOGNA, Fernando (coord.), *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno,* Salerno, 2008, vol. I, pp. 155 y ss.

[606] "The Filling of the wáter pot at the Miracle of Cana", [En línea] < http://collections.vam.ac.uk/item/O93629/the-filling-of-the-water-panel-unknown/> [30 de septiembre de 2013].

[607] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen…*tomo IV, nº 126 y 30 y BOLOGNA, Fernando (coord.), *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno,* Salerno, 2008, vol. II.

Paliotto hay otra placa donde un niño realiza la misma operación, aunque esta vez, más que un cántaro, parece un ánfora de mayor tamaño (Figura 169)[608].

Para finalizar con los paralelismos formales que podemos extraer de la observación de diferentes piezas, nos interesa destacar la Caja de Brunswick, toda de marfil, sobre la que ya insiste Raquel Gallego en varias ocasiones a lo largo de su Tesis (Figura 123)[609]. Sobre su superficie aparecen motivos relativamente similares o comunes a nuestra arqueta. En una de sus caras mayores se sitúa un hombre barbado y con nimbo. Está sentado y agarra con las manos un recipiente girado del que sale un enorme caudal de agua que configura el río Jordan. Se trata del Bautismo de Cristo y sus semejanzas con una escena del Benediccionario de Saint Ethelwold, hoy en la British Library, son sorprendentes (Figura 170)[610]. Coinciden tanto en la distribución como en la organización y en las anatomías de los personajes[611].

Es difícil afirmar si estas piezas pudieron ser conocidas por el artista del arca o si existían modelos en los que pudo basarse pero, en definitiva, logra crear unas representaciones de gran calidad que se adaptan perfectamente al marco para el que fueron diseñadas y que, como explicaremos más adelante, cumplen con una función simbólica relevante dentro del programa iconográfico de la arqueta.

Por otro lado, existen piezas con el motivo de los Cuatro Ríos del Paraíso, es decir, presentan la misma temática pero siguen diferentes tradiciones o estilos ya que no coinciden en detalles como la forma o la posición de los cántaros. Destacan dos casos paradigmáticos de escultura en piedra, que si bien son de época posterior, son de los pocos ejemplos conocidos. Se trata, más concretamente, de dos capiteles, uno en Vezelay y otro en Cluny (Figuras 171 y 172)[612].

Mª Esperanza Aragonés Estella nos muestra, además, un capitel del claustro románico de la Catedral de Pamplona con esta representación y lo compara, de manera directa, con las placas triangulares del Arca de los Marfiles. Indica que solo se conoce

[608] HEGEMAN, Hans-Wener, *Op.cit.*, p. 83 y BOLOGNA, Fernando (coord.), *Op.cit*, vol. II.

[609] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen…*, tomo IV, nº 61, Tafel XLIV a y b.; STRONG, Donald E., *Op.cit.*, p. 104 y ELBERN, Victor H., *Op.cit.*, p. 12 y 13.

[610] WORMALD, Francis, *The Benedictional of St. Ethelwold*, Londres, 1959; DESHMAN, Robert, *The Iconography of the Full-Page miniatures of the Benedictional of Aethelwold*, Michigan (Microfilm), 1969; PRESCOTT, Andrew (introducción), *The Benedictional of St. Aethelwold. A Masterpiece of Anglo-Saxon Art. A Facsimile*, Londres, 2002.

[611] GALLEGO GARCÍA, Raquel…p. 317.

[612] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 92.

otro río dentro del panorama hispánico románico: el Geón del tapiz de la Creación de la catedral de Gerona[613].

Otro ejemplo interesante en el que aparecen los Cuatro Ríos que rodean al Cordero Místico es una placa de encuadernación procedente de Lieja y que se ha fechado en el tercer cuarto del siglo XII[614].

4.3.2.2. Placas I, J, K y L

Estas piezas se sitúan en la parte inferior de los paños inclinados de los costados y flanquean una placa con un serafín (Figura 173 y 174). Son cuatro ángeles enfrentados dos a dos y con actitudes muy semejantes que consisten en levantar ambos brazos por encima del pecho con las palmas de las manos abiertas y vueltas hacia el exterior. Este gesto suele asociarse con la adoración y oración a Dios[615].

Como ocurre con los Apóstoles, los personajes dirigen tanto su mirada como uno de sus pies hacia el centro del paño en el que están situados. El otro pie permanece en posición frontal lográndose así cierto movimiento y variedad en la representación. Sus ojos son muy grandes y, a diferencia de las figuras de la cista, no tienen párpados por lo que destacan, aún más, sobre los rostros imberbes. También la nariz es de gran tamaño en todos ellos. El pelo se estructura a partir de escamas y surge no solo el típico caracolillo por debajo de las orejas, sino un mechón bastante abundante en comparación con los otros ejemplos ya descritos. Las testas se protegen dentro de un nimbo cuyo interior se decora mediante pequeñas rayitas incisas.

Visten los cuatro de modo semejante a los Apóstoles con una túnica talar hasta los pies que se cubre con un manto. Los pliegues que se crean con la caída de las telas son menos ampulosos y menos numerosos que en las representaciones del cuerpo del Arca, no obstante, aparecen remarcados por el ya conocido doble trazo. El manto se ciñe a la cintura mediante una banda gruesa. Del mismo, parte un pliegue en *tau* hacia la altura de la rodilla que se sitúa en el lado izquierdo en los ángeles que miran hacia esta dirección y viceversa. Una fina tira cae desde el hombro derecho de todos ellos hacia el cinturón. A diferencia de los mantos de los Apóstoles, estos no tienen una decoración tan detallada. Exceptuando un caso (la placa L) no aparecen los escotes cuadrados, sino que el cuello es más subido. Las ocho mangas se deslizan hacia la altura del codo por el movimiento de las manos que se alzan hacia el pecho. De nuevo, la placa L presenta una

---

[613] ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, "El capitel de los Ríos del Paraíso en el claustro románico de la Catedral de Pamplona", *Revisión de Arte Medieval en Euskal Herria*, nº 15, 1996, pp. 285-296.

[614] DE ROO, René (dir.), *Op.cit.*, p. 258, nº G20.

[615] MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, p. 77.

particularidad y es que la manga derecha se engancha en el cinturón creando un curioso juego de pliegues.

Las alas de todos ellos suben por encima de los hombros y caen de forma paralela al cuerpo. En la parte inferior acaban en punta. Las plumas se marcan mediante líneas paralelas.

Otra característica compartida con los Apóstoles es que se ubican sobre un motivo indefinido que tiende a la creación de formas vegetales muy etéreas que hacen pensar que se trata de una esfera celeste.

Los enmarques de las figuras no son arcos, sino que cada una de ellas se cobija en el interior de un contorno que recorre tres de los lados y deja libre otro que sirve de base. En tres de los ejemplos, la franja decorativa es como la de los Ríos: perlada. En la Placa K, la moldura se configura a partir de motivos muy similares a los de la plancha número 1, es decir, son rectángulos divididos en triángulos mediante una cruz aspada.

Resta comentar la ubicación de los pequeños clavillos. Se colocan en las cuatro esquinas del interior de la moldura siendo disimulados, en cierta medida, los inferiores por los motivos vegetales ya comentados.

A pesar de las semejanzas existentes entre los ángeles, en algunos se puede apreciar mayor calidad. El más ingenuo es el que se sitúa en la parte derecha del lateral izquierdo (Placa J) porque su rostro es menos estilizado y proporcionado. Si se compara con los ángeles que aparecen en las Placas de las Bienaventuranzas se aprecia el aumento de calidad de estos últimos que tienen una mayor variedad e individualidad gracias, por un lado, al tratamiento de las alas y los rostros y, por otro, a la gran cantidad de expresiones trasmitidas por las distintas posiciones de las manos. Respecto a las alas debe decirse que, tanto el movimiento como su realización, son más "realistas" en la Arqueta del Museo Arqueológico. Sin embargo, en las de los ángeles del Arca de San Pelayo hay un mayor detallismo y cuidado a la hora de trazar las líneas paralelas que definen las plumas.

4.3.2.3. Placas G y H: serafines

En la zona superior de los paños laterales de la cubierta del Arca, se ubican dos serafines bien centrados, uno en cada costado (Figuras 175 y 176). Como corresponde a su categoría presentan seis alas que han dado pie al artista para mostrar una gran capacidad organizativa a la hora de disponerlas en el espacio cuadrado con el que cuenta.

Ambos personajes miran al frente y sus pies se ubican hacia la misma dirección. Su rostro es imberbe y, en él, destacan unos ojos grandes y saltones que enmarcan una nariz protuberante. También los pómulos se encuentran muy marcados. La expresión, lograda mediante los labios cerrados, es seria y concentrada e incluso un tanto severa. El cabello se estructura a base de escamas y, bajo las orejas, no aparece el caracolillo característico de las demás figuras.

Las túnicas y mantos tampoco tienen cabida en esta plancha. El serafín se cubre con uno de los tres pares de alas y solo sobresalen las manos de palmas abiertas hacia el exterior y parte de las piernas, concretamente de rodillas hacia abajo. El gesto de las extremidades superiores podría asociarse con el de la bendición o bien con el de la oración[616].

Para describir las alas conviene hacer una división entre las dos superiores del serafín del costado izquierdo y el resto de apéndices ya que la calidad es bastante diferente. De hecho, las que se superponen por encima del rostro de este personaje son más semejantes a las de la Arqueta de las Bienaventuranzas porque se curvan y cruzan para adaptarse al marco. Son más vivas y ligeras y las plumas se encuentran más definidas. Los detalles en su homónimo, a pesar de ubicar las alas superiores en una postura semejante, no alcanzan la calidad del situado a la izquierda ya que las plumas, realizadas mediante líneas paralelas, siguen las pautas de las que habíamos visto en los ángeles y presentan rayitas incisas transversalmente en su interior.

Los cuatro pares de alas restantes comparten las características de los apéndices de los ángeles de las placas I, J, K y L. Es interesante destacar el recuso empleado en los apéndices que sustituyen la vestimenta y que se entrecruzan por delante del cuerpo creando un escudo protector perfecto y con un gran efecto plástico.

Los serafines aparecen enmarcados por una moldura con decoración en la que se alternan flores de cuatro pétalos y perlas y los clavos se ubican en las esquinas excepto en los dos inferiores del situado en el costado izquierdo que se encuentran en el ángulo interno de la moldura.

El estado de conservación del personaje del lateral derecho se encuentra afectado por una serie de grietas. Una de ellas parte del marco, atraviesa un ala en la zona superior y baja al lado del perfil derecho del rostro. Otra surge del ala que cubre el cuerpo del serafín y llega hasta la banda delimitadora corriendo paralela a las piernas.

[616] MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…,* p. 77 y ss.

Finalmente una ranura de menor tamaño rompe la moldura muy cerca del clavo inferior izquierdo.

Un par de ejemplos formales de la representación de serafines sobre marfil en la época medieval se encuentran en dos piezas muy conocidas: el Díptico de Rambona y el Evangeliario de Saint Gall[617]. Aunque se trata de facturas muy distintas entre sí, emplean el mismo recurso y voltean las alas por encima de la cabeza creando un cruce interesante. Otro de los pares pasa por delante del cuerpo como si fueran los ropajes y, finalmente, otras dos se colocan paralelas al cuerpo (Figuras 177 y 178)[618].

4.3.2.4. Placas E y F

La placa E está compuesta por cuatro figuras. Bajo los pies del ángel central, se halla un animal de larga cola enroscada (Figura 164). Vuelve la cabeza, con una lanza en su garganta, hacia el Arcángel San Miguel que alancea al dragón. La fiera se representa con una testa que podría recordar a la del león del Tetramorfos en la placa M. El único ojo visible es una incrustación de piedra dura y el pequeño tamaño de la oreja contrasta con la enorme apertura de la boca. El cuerpo, sin embargo, no es de cuadrúpedo, sino de reptil y, tal vez, las incisiones del mismo quisieran representar unas escamas no conseguidas. El remate de la cola es curioso y está formado por tres pétalos que surgen de una franja perlada. Por ello, más que parte del animal parece un elemento vegetal.

Existen ejemplos con criaturas similares ya en época carolingia, entre las que destacamos la custodiada hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres, datada en torno al año 860, y procedente de Metz (Figura 179)[619]. Hay otras placas en las que aparecen este tipo de figuras monstruosas con cuerpos de serpientes y con colas

---

[617] El Díptico de Rambona suele ser analizado en la mayoría de las obras sobre la iconografía de la crucifixión por ser uno de los ejemplos paradigmáticos. Algunos títulos que abordan su estudio son: CUST, Anne M., *Op.cit.*, p. 97 y ss.; HERMANIC, Federico, *Il dittico di Rambona*, Roma, 1898; DAVID, Massimiliano, *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e Medioevo,* Bari, 2007, fig. 32; CRACCO RUGGINI, Lellia, 'Il dittico di Rambona', en AILLAGON, Jean Jacques (ed.), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, Milán, 2008, pp. 568-571. Las cubiertas de marfil del Evangeliario de Saint-Gall realizadas por Tuotilo se tratan, entre otros, en: GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo I, nº 163; LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 118-120; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, nº 98; DUFT, Johannes, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliotheck St. Gallen*, Beuron, 1984; WALD, Ernest T. de, "Notes on the Tuotilo Ivories in St. Gall", *The Art Bulletin*, vol. 15, nº 3, septiembre 1933, pp. 202-209.

[618] *Ezequiel*, 1,11.

[619] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo I, nº 88, pl. XXXVII. La ficha del Victoria and Albert Museum puede consultarse en el siguiente enlace: "The Crucifixión", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O88285/the-crucifixion-book-cover-unknown/> [1 de octubre de 2013].

alargadas y enroscadas[620]. Otros dos ejemplos que cabe destacar son la Caja de Brescia, del siglo V y la la cubierta de un libro del siglo IX o X que se conoce como el Díptico de Genoels-Elderen (Figuras 180 y 181)[621]. En esta última, igual que en el dragón del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, la cola más bien parece un motivo vegetal que un apéndice animal.

Los ángeles que flanquean la escena son similares a los que ocupan las placas I, J, K y L. Se encuentran enfrentados observando a San Miguel. En ambos, uno de los pies se ubica hacia el frente mientras que el otro se gira hacia la derecha o la izquierda siguiendo la dirección de la mirada. Tienen rostros imberbes y alargados con grandes ojos y labios cerrados que trasmiten sensación de asombro y alabanza hacia el Arcángel vencedor. El cabello se estructura mediante escamas que crean un casco y se cobija bajo un nimbo festoneado en el interior y que no aparece completo ya que las alas impiden ver una parte del mismo.

Se visten con túnica hasta los pies con pliegues en la parte inferior. El manto con cinturón tiene igual caída que aquel de los ángeles de las placas I, J, K y L, es decir, un pliegue en *tau* surge del lado hacia el cual están mirando y desciende, progresivamente, de la tela que se remata, en la parte de abajo, con cuatro líneas paralelas que sirven de complemento a la decoración. La parte superior el cuello tiende a redondearse y, del hombro derecho, cae una tira estrecha hacia la cintura. Las mangas se deslizan hasta el antebrazo motivadas por la elevación de las manos de palmas abiertas hacia el exterior[622].

Bajo los pies surgen unas líneas curvas muy marcadas y que, de nuevo, simbolizarían las nubes o un terreno celestial.

Por último, las alas, que se delimitan por una doble línea y caen paralelas al cuerpo, presentan un plumón más complejo conformado, también, por motivos vegetales. Es interesante destacar que no se adecúan al marco de manera exacta ya que una de las alas del ángel de la derecha de San Miguel rompe la cenefa perlada.

---

[620] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingische …*, tomo I, nº 78, 83, 85, 88.

[621] Sobre la Caja de Brescia: WESTWOOD, John Obadiah, *Fictile Ivories in the South Kessington Museum*, London, 1876, pp. 33-38; MASKELL, Alfred, *Op.cit.*, Plate XVII; WATSON, Carolyn Joslin, "The Program of the Brescia Casket", *Gesta*, vol. 20, nº 2, 1981, pp. 283-298; BAYENS, Patrick James, *The Brescia Casket. Patristic Exegesis and Biblical Iconography on an Early Christian Alms Box*, Kentucky, 2004. Para el Díptico de Genoels-Elderen: DESTRÉE, Joseph, *Op.cit.*; LAURENT, Marcel, *Op.cit.*; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo I, nº 1-2; LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 30-31; DE ROO, René (dir.), *Op.cit.*, p. 63; BECKWITH, John, *Ivory Carvings…*, p. 21; GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* nº 52.

[622] MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, p. 77 y ss.

Precisamente, este personaje es de un tamaño ligeramente menor por lo que podría interpretarse que se encuentra ubicado en un segundo plano observando atentamente el milagro.

La figura central presenta rasgos semejantes a las anteriores, pero las alas se encuentran más desplegadas y el rostro es más naturalista. Sin embargo, los ojos, el cabello y el nimbo cumplen con las características ya comentadas al igual que la túnica larga con festón inferior y el manto recogido mediante una banda y con un pliegue en *tau* hacia la parte derecha del Arcángel. No obstante, la fina tira que caía del hombro derecho de los ángeles se sustituye por una franja más ancha y que parte del lado contrario tapando parte del cuello.

La posición de este personaje es mucho más activa y levanta el brazo derecho para sujetar una lanza mientras que con el izquierdo se cubre con un escudo. El cuerpo, por lo tanto, aparece echado hacia delante, hacia la izquierda, y trasmite una sensación de movimiento inexistente en los ángeles laterales[623].

El escudo es de forma oval y va rodeado de una franja lisa y otra perlada. La decoración se completa con unos dibujos levemente marcados en la superficie.

La placa está recorrida por tres de sus lados, dejando el inferior libre, por una banda con pequeñas flores en las que se insertan tres clavos. El cuarto aparece bajo el pie del ángel de nuestra izquierda.

El paso del tiempo ha causado heridas en esta placa en la que una grieta de arriba abajo crea una separación entre San Miguel y el ángel de tamaño mayor, el de nuestra derecha.

Los personajes de la **Placa F** son más similares entre sí (Figura 183). Tienen las mismas dimensiones, rostros alargados con ojos saltones y cabello escamoso con un rizo poco marcado debajo de la oreja. Ninguna de las tres figuras tiene nimbo, quizá debido a que ocupan todo el espacio de lámina y no hay hueco para ello. Los ángeles laterales miran hacia el medio y, aunque uno de sus pies está en posición frontal, el otro (izquierdo y derecho respectivamente) se dirige también hacia la zona central. El

[623] En GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, pp. 68-71, nº 15 se recoge una Placa AC 864 (Figura 182) con la representación del Profeta Joel en que el personaje cruza la pierna izquierda por delante de la derecha y crea una composición muy movida y dinámica. Lo más interesante es que plantea la comparación de dicha posición con otras placas de marfil que conformaban una serie, un grupo de catorce placas hoy repartidas por diferentes museos europeos y que han sido identificados con el Grupo de Grado o con marfiles procedentes de Siria. Se ha supuesto que estas placas influyeron en el artista del Paliotto de Salermo que presenta algunos rasgos semejantes a lo hispano. El catálogo más actualizado sobre esta pieza es BOLOGNA, Fernando (coord.), *Op.cit*., *passim.*

protagonista de la escena gira su mirada hacia su izquierda y cruza la pierna derecha por delante de la otra en un movimiento que no se da en ninguna otra placa del arca. Al igual que San Miguel en la placa del otro costado, levanta la mano derecha, pero la lanza ha sido sustituida por un objeto en forma de huso decorado con una cruz, que podría ser, tal vez, un incensario. En la mano izquierda, sujeta un velo que se confunde en su caída con los pliegues del propio manto. Existe un relieve de Santa María de Souillac, concretamente el del Profeta Isaías, en el que el personaje barbado se encuentra en una posición semejante (Figura 184). El conjunto de esculturas francés ha sido datado en torno a 1120-1135[624].

La posición de los dos ángeles que flanquean al central también es original ya que se puede apreciar la flexión de las rodillas. Uno de los brazos aparece levantado con la palma abierta mirando al espectador, por lo que la manga cae dejando al descubierto parte del antebrazo. El brazo exterior, por su parte, se cruza por delante de la cintura y se dobla dirigiéndose con la mano abierta hacia el codo como si buscase un apoyo para el mismo.

Los ropajes no se disponen como los anteriores ya que el único manto que se recoge y deja traslucir una túnica es el del ángel de la izquierda según nuestra perspectiva. Los otros dos, aunque ceñidos en la cintura, caen hasta los pies creando unos pliegues muy realistas, poco acartonados y con mucho vuelo. Los cuellos cuadrados aparecen decorados con perlas que se repiten en una franja en las mangas. Asimismo, hay decoración en la banda inferior de los mantos.

Las alas con plumas y plumón con decoración vegetal van paralelas a los tres cuerpos y terminan en pico. Las dos exteriores de los ángeles laterales rompen el marco de perlas que rodea toda la escena. Bajo los pies, en esta ocasión, no se ha representado nada, quizá por el mismo motivo que en el caso de los nimbos, por la falta de espacio debido a las estilizadas proporciones de las figuras.

Esta placa también ha sufrido daños y aparece partida. El ángel de nuestra derecha es independiente.

4.3.2.5. Placa del Cordero y el Tetramorfos

En la zona superior de la tapa y ocupando un lugar preponderante, se ubica una placa rectangular en la que aparecen cinco figuras de animales dispuestas cuatro en las esquinas y una en el centro protagonizando la escena. Se trata del Cordero de Dios y los Cuatro Evangelistas representados por su simbología: un ángel, un águila, un león y un

[624] HAUTTMANN, *Op.cit.*, vol. VI, p. 545

toro (Figura 185). Todos ellos, a excepción del cordero, tienen alas cuya realización sigue las características ya comentadas en las placas de los ángeles y los serafines. El ala interior, que en el caso de las figuras situadas a la izquierda de la placa es la izquierda y viceversa, aparece extendida mientras que la exterior, que linda con el borde de la plancha, se recoge detrás de la cabeza. El plumón ya no es de forma vegetal, sino que se realizan pequeñas incisiones sin crear ningún motivo específico.

El ángel ocupa la parte superior izquierda del marfil y gira la cabeza, con grandes ojos de azabache y pelo escamoso, hacia la derecha para observar al Cordero. Esta se realza mediante un nimbo con un gran festoneado en su interior. Su cuerpo se cubre con un largo manto atado en la cintura y con una banda que cae en diagonal desde su hombro derecho, cuya decoración se aprecia en la parte inferior y en las mangas. Se encuentra arrodillado y su tronco realiza una torsión acompañando al movimiento de su cabeza. Extiende sus brazos hacia delante para mostrar un libro de cubierta lisa. Con la mano izquierda, lo sujeta por la parte superior y el dedo pulgar queda oculto tras el objeto. El brazo derecho se cruza extendido por delante del pecho y la mano con la palma orientada hacia arriba ase el evangelio dejando ver, precisamente, el pulgar. En cuanto a las extremidades inferiores, hay que decir que la derecha está ligeramente flexionada y el pie colocado en posición lateral. La izquierda aparece totalmente doblada con la rodilla en el suelo y el pie extendido como si el empeine quisiese apoyarse sobre el pavimento. Esta pierna está en línea con el ala del león que se sitúa inmediatamente debajo. El ala izquierda del ángel aparece extendida y el extremo puntiagudo de la misma se une con uno de los brazos de la cruz central que preside la composición.

En la esquina inferior izquierda y bajo el ángel, se encuentra un león alado que se apoya sobre una forma rectangular plana que podría ser identificada bien con el Evangelio o bien con un sepulcro. Vuelve la cabeza, sin nimbo, hacia el Cordero. Aunque sus ojos son grandes, no destacan tanto como el de las figuraciones humanas ya que la boca del animal tiene un tamaño aún mayor. Su anatomía no se marca demasiado pero es bastante correcta. A lo largo del cuerpo, se han dibujado rayas que querrían simbolizar el pelaje. Justo detrás de los ojos, se acentúan estas incisiones, quizá, para representar, aunque de manera poco abundante, la melena característica del rey de los animales. Tanto las extremidades como la cola muestran los intentos del artista por imitar la naturaleza. No obstante, la cola termina en una posición un tanto forzada. El mechón de pelo del final está esquematizado mediante líneas paralelas que recuerdan a las plumas de las alas con las que, de hecho, se confunde. La cola, propiamente, acaba en una espiral. Las alas presentan las características ya citadas y, como en el caso del ángel la izquierda, una aparece estirada.

En la parte superior derecha, encontramos al águila de San Juan sobre un objeto quizá demasiado alargado para ser un libro. Su mirada se dirige hacia la zona central y se acompaña por la posición del ala derecha que se abre hacia el interior de la placa. En su rostro, solo se ve un gran ojo y el pico que tiende a curvarse hacia el final. La superficie de la cabeza es lisa y se enmarca en un nimbo con festoneado interno. El cuerpo, por el contrario, de proporciones bastante estilizadas, aparece inciso por pequeñas rayitas que crean líneas paralelas de arriba abajo y que simbolizan las plumas del águila. La cola se define, únicamente, con tres incisiones en la parte final del cuerpo. La pata derecha, con dos garras muy largas ocupa casi toda la superficie del objeto que sirve de base al animal. La izquierda, un poco antinaturalista, sujeta el libro en su parte inferior y solo se aprecia una parte de la misma.

La última esquina está ocupada por un toro que sería difícil de identificar si no presentase los cuernos y unos orificios nasales muy marcados. Como los anteriores, observa atentamente al Cordero y sus patas flexionadas, con las pezuñas marcadas, se apoyan sobre un libro o un sepulcro. En su cuerpo se han hecho incisiones para imitar el pelaje que, también, se aprecian en la cola. Esta es demasiado ancha y el mechón final no ha sido bien conseguido. Su rostro es peculiar ya que presenta una sonrisa que le da una expresión ingenua quizá poco acorde para un toro. Al igual que el león, la cabeza no se enmarca con un nimbo, quizá, por la falta de espacio para ello.

Por último, el Cordero, de mayor tamaño, protagoniza la escena. Gira totalmente la cabeza hacia la derecha para observar la cruz que él mismo sustenta con una de sus patas. Por primera vez, puede decirse que sus ojos no destacan, sino que son proporcionados a la dimensión de la cabeza así como de la oreja y de su sonrisa. Presenta un nimbo grande creado por una doble moldura y en cuyo interior se aprecian tres líneas que, quizá, más que ser halos de luz, fuesen el intento de crear un nimbo crucífero como le corresponde al Señor que simboliza este animal. Tiene el cuello y el cuerpo muy alargados y van recorridos por líneas onduladas que parecen la lana de un cordero. Las cuatro patas están muy bien conseguidas y tienen las pezuñas muy marcadas mediante una raya divisoria que se apoyan sobre una gran superficie rectangular dividida por líneas diagonales en el centro. La cola, que cae paralela a las patas, es demasiado ancha y pesada y contrasta con el resto de proporciones estilizadas del Cordero. La extremidad delantera izquierda se flexiona hacia atrás y con un gesto bastante elegante sustenta un mástil formado por tres tiras que se remata con la cruz griega a la que miran todos los personajes. Está compuesta por un doble contorno y una flor en el centro.

Las cinco figuras de esta placa se enmarcan en una moldura que, a diferencia de las otras láminas, es lisa y sin decoración. Los cuatro clavos se insertan en las esquinas y no aparecen disimulados por ningún elemento de la composición.

5. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

5.1.El cuerpo del arca: Apostolado

El tema de los Apóstoles aparece en multitud de relicarios a lo largo de la Edad Media[625]. En el caso de las arcas de marfil, se da, especialmente, en el siglo XII y en el XIII[626]. No cabe duda de que se trata de un tema conveniente para un recipiente con una misión importante como la de custodiar los mayores tesoros de las iglesias, las reliquias. Por la importancia que tuvieron estos personajes en la vida de Cristo, así como la influencia que ejercieron posteriormente, se han convertido en un modelo de comportamiento[627]. Su representación en objetos litúrgicos de este tipo es muy apropiada y relativamente frecuente, no solo sobre soportes ebúrneos, sino, y sobre todo, en relicarios de metales preciosos.

Sobre el simbolismo de los Apóstoles hay multitud de estudios, y ya la propia Biblia se convierte en la fuente esencial para su conocimiento[628]. Puede decirse que el hecho de que sean doce, se asocia con las tribus de Israel[629]. No es difícil tampoco llevar a cabo una relación con los signos del Zodiaco y los meses del año. Una vez que Judas se suicida y el grupo queda incompleto, adquirió la categoría de apóstol Matías[630]. El caso de Pablo también es particular ya que Jesús no lo conoció por lo que no pudo elegirlo, sin embargo, ha sido asociado a los Apóstoles.

El significado simbólico de este grupo puede relacionarse con la función que debían cumplir y esta, a su vez, con el término, que procede etimológicamente de Grecia. *Apóstolos* significa enviado adecuándose así con su misión en la tierra: la

---

[625] Si bien es común también su presencia en los sarcófagos tardorromanos y en los pórticos de las catedrales, se trata de obras de arte que se escapan de nuestro cometido. No obstante, debemos señalar que también intentamos analizar algunos casos por si podrían servir de ayuda o referencia para completar el estudio de nuestro apostolado.

[626] MILLER, Markus, *Op.cit*., *passim.*

[627] GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit.*, p. 146 y ss.

[628] Los *Hechos de los Apóstoles* especialmente, pero, en realidad, toda la Biblia se encuentra salpicada con historias de los mismos. Para una introducción a la hora de abordar el estudio del simbolismo de los apóstoles véase: RAMÓN MARTÍ, "Explicación del símbolo de los Apóstoles (1256-1257)", en YARZA LUACES, Joaquín, (ed.), et alt, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Arte Medieval II, Románico y Gótico*, Barcelona, 1982, p. 192 y ss.

[629] RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos…*, pp. 136-144.

[630] *Hechos de los Apóstoles* 1, 23-26.

evangelización[631]. Cabe destacar que realizan esta labor dispersándose y dirigiéndose a todas las direcciones. En este sentido, no podemos dejar de mencionar la presencia de los Cuatro Ríos del Paraíso en las esquinas de la tapa que, tal y como veremos, han sido identificados con los cuatro puntos cardinales. La relación iconográfica entre las placas es, de este modo, evidente.

Para poder cumplir con sus deberes, Jesús les habría transmitido la posibilidad de realizar milagros. Entre ellos, destacan los exorcismos o expulsiones de demonios, la resistencia al veneno, las capacidades curativas e incluso la posibilidad de llevar a cabo la resurrección. Finalmente, del mismo modo que ocurre con los santos en el cristianismo, todos fueron víctimas de martirios. Los instrumentos utilizados para ejecutarlos pasaron a convertirse, en la mayoría de los casos, en sus atributos. Durante el siglo XI, comenzaron a emplearse en las representaciones iconográficas y permitían la identificación de cada personaje[632]. Antes de dicha centuria, se llevaba a cabo gracias a las inscripciones de los rollos que portaban. No siempre han sido plasmados mediante la forma humana del modo que se aprecia en el Arca de los Marfiles de San Isidoro, sino que, en ocasiones, se utilizaron ovejas que, de manera metafórica, se disponían alrededor del Cordero de Dios[633]. En el ejemplo leonés, aunque se trata de figuras antropomorfas se ubican, del mismo modo que sus equivalentes zoormorfos en otras piezas, en torno a la representación situada en la placa superior de la tapa: el *Agnus Dei.*

A la hora de describir pormenorizadamente el aspecto formal de las piezas señalamos que los apóstoles se ubicaban sobre un motivo indeterminado. En algunas ocasiones, podía recordar a ondas marinas, en otras, a ciertos elementos vegetales y, de manera genérica, aludían a las nubes que los pondrían, de ese modo, en relación directa con el mundo celestial. Servirían para evocar al Paraíso desde el cual los Apóstoles trasmitirían a los devotos medievales sus enseñanzas que se simbolizan mediante el libro. Se trata de un recurso que permite "elevar" la categoría de los personajes ya que los ubica de manera simbólica en territorio divino.

---

[631] *Marcos* 16, 15

[632] Aunque en el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo estos aparecen únicamente en el caso de Pedro creemos que puede ser enriquecedor plasmar cuales son los objetos característicos de cada uno de ellos. Pedro se representa con una llave, una cruz invertida, el gallo o una tiara papal posteriormente; Pablo con una espada; Andrés con una cruz aspada (X); Bartolomé con un cuchillo; Felipe con una cruz de asta larga; Juan Evangelista con una copa con una serpiente o el águila del evangelio; Judas Tadeo con una maza; Matías con un hacha; Mateo con un hacha o una bolsa (era recaudador de impuestos); Santiago el Mayor con el bordón de los peregrinos y el sombrero con la concha; Santiago el menor con un mazo de batán; Simón con la sierra y Tomás con la escuadra (era arquitecto) o con la lanza. En muchas ocasiones se corresponden con los instrumentos de su martirio. A pesar de que se trata de atributos personales, se puede apreciar como en ocasiones eran compartidos por más de uno por lo que finalmente la inscripción se convierte en el método más conciso para determinar su identidad.

[633] *Lucas* 10, 3 y *Mateo* 18,12.

En los colegios apostólicos representados en multitud de pórticos de iglesias y catedrales de época medieval, los personajes se sitúan sobre monstruos o figuras deformadas simbolizando, con ello, el poder del bien sobre el mal. Sin embargo, los apóstoles de la arqueta leonesa se ubican sobre la representación de las nubes[634].

Para concluir con el apartado dedicado al simbolismo apostólico, debemos incidir en su relación con los temas que ocupan la cubierta que, como veremos, pueden relacionarse de manera directa con el tema del Paraíso Celestial.

5.2. La tapa del arca

5.2.1. Jerarquías Celestes

Abordar el significado simbólico de las placas que conforman la cubierta del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo nos lleva, irremediablemente, a estudiar las jerarquías celestes, parte de las cuales se encuentran representadas en esta superficie. Desde los escritos del Pseudodionisio Areopagita (*Acerca de la jerarquía celeste)* se conoce el funcionamiento de la corte celestial que se convierte en el modelo a seguir por los humanos. En el palacio medieval, existía una organización donde cada personaje cumple con un papel determinado y tiene una misión asignada. Todo gira en torno al rey que, en el caso del Paraíso, es el propio Cristo-Dios[635].

Esa ordenación sagrada estaba conformada por tres jerarquías de tres órdenes cada una, cuya distancia de la divinidad iba aumentado a medida que se descendencia de categoría[636]. Es importante señalar que todos estos seres celestes, muy numerosos, fueron creados por Dios y, aunque se los defina como ángeles de forma genérica, existen diferencias entre los mismos[637]. De hecho, el Pseudodionisio ya se planteaba "*¿Por qué llaman indistintamente ángeles a todos los del Cielo?*"[638]. Después, procede a dividir y explicar cada uno de los niveles que se establecen en el orden divino.

La primera agrupación, que forma la primera jerarquía, se compone de los santos tronos, los serafines y los querubines y son los que están más cerca de Dios. Tienen el mismo estado, el de mayor divinidad inmediatamente después del Señor. El segundo

---

[634] BRECK, Joseph, *Op.cit.* pp. 223 refiriéndose a una placa de encuadernación, considera que las líneas en zig-zag situadas bajo las figuras servirían para simbolizar las nubes.

[635] GARCÍA-PELAYO, Manuel, *Los mitos políticos*, Madrid, 1981, pp. 153-351.

[636] PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, MARTÍN-LUNAS, Teodoro H. (ed.), Madrid, 1990, pp. 119-144, CAP. VI.

[637] *Colosenses* 1, 16.

[638] PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Op.cit.*, pp. 119-144.

orden se forma por potestades, dominaciones y virtudes y el tercero es el orden de los ángeles, arcángeles y principados. Por encima de todos ellos, se alza la divinidad: "*sobre todo principado y potestad y potencia y señorío, y sobre todo nombre que se nombra, no solo en este mundo, sino también en el venidero"*[639].

En el Arca de los Marfiles encontramos miembros de las tres jerarquías. Los serafines se sitúan en la parte más cercana a la placa central en la que el protagonista es el Cordero de Dios; las virtudes representadas por los cuatro ríos del paraíso se colocan en las cuatro esquinas y los ángeles y arcángeles se ubican, quizá de manera intencionada para cumplir con el orden establecido, en una posición levemente inferior a los anteriores.

Si empezamos el análisis por el primer escalón que permite el ascenso a la divinidad nos encontramos con los **ángeles**[640]. Estos personajes son intermediarios entre el Señor y los hombres, deben cumplir con su misión de transmitir el mensaje desde los cielos[641]. Además, como se ha visto en la Cruz de Fernando I y Sancha, son quienes reciben las almas de los justos en el Paraíso[642]. Fueron testigos privilegiados de la creación y los encargados de la revelación de la ley (*Hechos*, 7,53). También fueron siete ángeles quienes recibieron la orden de derramar la ira de Dios sobre la Tierra (*Apocalipsis* 22,16). Estuvieron presentes en muchos de los momentos de la vida de Cristo desde su nacimiento, que anunciaron a los pastores (*Lucas* 2,13), hasta la ascensión (*Hechos* 1,10)[643] e incluso en su segunda venida (*Mateo* 24,31 y 25,31).

Son seres que cuentan con inteligencia y emociones así como con responsabilidad, moral y voluntad, y pueden adorar a Dios (*Salmo* 148, 2).

---

[639] *Efesios* 1, 12.

[640] Sobre el culto a los ángeles véase: GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit.* p. 134. Para comprender la forma humana del ángel: CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Op.cit.*, p. 67-69 y sobre la representación de los mismos: MARTIN, Therese, "The Development of Winged Angels in Early Christian Art", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte,* nº 14, 2001, pp. 11-30.

[641] San Agustín describe a la perfección la función de los ángeles que son ministros y mensajeros *"que realizan, sin vacilación ni dificultad, lo que, de modos inefables, oyen debe ser realizado y debe llegar hasta estos seres visibles y sensibles."* (SAN AGUSTÍN, *Obras de San Agustín. La ciudad de Dios*, SANTAMARTA DEL RÍO, Santos y FUERTES LANERO, Miguel (trads.), Madrid, 1978, (3ª Edición), tomo XVI Libro X, Capitulo XV, p. 631.

[642] COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas", *De Arte*, 1, 2002, p. 28.

[643] *"Y estando ellos con los ojos puestos en el cielo, entre tanto que él se iba, he aquí se pusieron junto a ellos dos varones con vestiduras blancas"*. Aunque los ángeles no tenían corporeidad, el modo en el que se aparecían a los hombres era con una apariencia semejante y, generalmente, con los atributos que el imaginario actual cristiano les asigna: alas y ropajes blancos.

Los atributos esenciales de estos mensajeros son las alas, que se convierten en un buen medio para demostrar las capacidades técnicas del tallista ya que se emplean todo tipo de recursos (especialmente en el caso de la Arqueta de las Bienaventuranzas) para transmitir el movimiento y dinamismo característico de estos apéndices[644].

Los **arcángeles** también tienen alas. El término significa, etimológicamente, y aunque pueda resultar extraño ya que se encuentra en el penúltimo grado de la jerarquía sacra solamente por encima de los ángeles, "el que gobierna o dirige". Dentro de esta categoría, y aunque según los Apócrifos habría siete, la Iglesia solo acepta tres: Miguel, Gabriel, y Rafael.

Miguel es el jefe o príncipe de todos los hombres santos (*Daniel* 10,21 y 12,1 o *Judas* 9)[645]. De sus hazañas, nos interesa hacer especial hincapié en su lucha contra el diablo simbolizado mediante un dragón (*Apocalipsis* 12,7-10), escena que aparece tallada sobre una de las placas de la cubierta. Precisamente por este hecho, y también porque es uno de los encargados de pesar las almas, tiene un vínculo directo con el Juicio Final y se convierte en un motivo acorde con la ideología de Fernando I que deseaba alcanzar un veredicto favorable en el Más Allá. El dragón que alancea representa los pecados y el mal sobre los que triunfa la bondad divina[646].

Gabriel es uno de los principales mensajeros y, de hecho, fue quién le anunció la Buena Nueva a la Virgen (*Lucas* 1, 26-38). Rafael se considera el arcángel viajero ya que fue enviado por Yaveh para acompañar a Tobías (*Tobías* 5, 6). También se asocia con la medicina porque su nombre proviene del hebrero y significa "el que sana".

En el Arca de San Vicente solamente aparecen dos arcángeles. Uno de ellos es, sin duda, San Miguel. El otro no se puede identificar con seguridad. Analizando aquello que porta en la mano derecha se pueden extraer algunas conclusiones. Si dicho objeto fuese un recipiente podría haber servido para llevar la hiel de pez que Tobías mató por mandato de Rafael y que serviría para curar la ceguera de su padre[647]. Según Julio Llamazares sería uno de los ángeles del Apocalipsis, concretamente en número cinco[648]:

---

[644] Para comprender el simbolismo de las mismas se recomienda la lectura de IZZI, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, DE OLAÑET, José J. (ed.), Palma de Mallorca, 1996, p. 20.

[645] GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit.*, p. 124 y ss.

[646] Sobre la simbología del dragón véase el apartado correspondiente en la monografía dedicada al Crucifijo de Fernando I y Sancha.

[647] *Tobías*, 6. VIÑAYO, Antonio, "León y Asturias…", vol. 5, p. 129 y 130, defiende la teoría de que sería San Rafael porque, según su opinión, porta en la mano el pez y los intestinos del mismo.

[648] PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata…*, p. 134.

"*Y el quinto ángel tocó la trompeta, y vi una estrella que cayó del cielo en la tierra; y le fué dada la llave del pozo del abismo*"[649]. Aquello que sustenta en la mano podría ser, también, un incensario, una idea coherente si se atiende a la forma de cogerlo como si tuviera una cadenita y el paño que vela la otra extremidad fuese para protegerse porque se trataba de un instrumento sacro. De esta manera, sería Gabriel ya que uno de sus atributos es, precisamente, un incensario[650].

En la iconografía que decora tanto el Panteón de San Isidoro como la Portada del Cordero aparecen San Miguel y San Gabriel sustentando un clípeo con el *Agnus Dei*. El segundo arcángel, representado en la actual capilla de Santa Catalina, se ha identificado mediante una inscripción: *SCS GABRIEL* y porque lleva un incensario (Figura 186). Por ello, desde nuestro punto de vista, lo lógico es que, también en el marfil, que consideramos que pudo influir en la elección de la temática de ambas manifestaciones posteriores en el tiempo, apareciesen estos dos personajes[651].

Como los ángeles y los arcángeles, pero en la parte superior de la jerarquía, **los serafines** se caracterizan por tener alas, pero en lugar de dos poseen seis que, además, están llenas de ojos. La disposición de las mismas se describe en la Biblia[652]. Dos cubrirían sus rostros, dos sus pies y dos volaban. En el arca, la cara aparece descubierta pero sí parece que son las dos alas superiores las que permitirían el vuelo y los otros dos pares la cubrición del cuerpo. Entre sus tareas se encontraba la de orar a Dios con cantos y alabanzas de manera continua o la aplicación de castigos divinos mediante el uso del fuego que permitiría la purificación del condenado. Quizá por esta última tarea, Serafín Moralejo los había asociado, a partir del estudio de la tumba de Alfonso Ansúrez, al ámbito funerario[653]. Como el Arca de los Marfiles estaría destinada a contener reliquias de santos, se convierte en una especie de tumba por lo que, tal vez, la temática iconográfica tendiese, en cierta medida, hacia lo funerario.

---

[649] *Apocalipsis* 9, 1.

[650] *Apocalipsis* 8, 1-6.

[651] Para más información sobre los vínculos entre la Portada del Cordero, el Panteón de San Isidoro y las obras ebúrneas de Fernando I véase el capítulo titulado "Relaciones iconográficas entre las tres piezas clave del taller ebúrneo leonés".

[652] *Isaías* 6, 1-3. 6:2-7.

[653] MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez (†1093): su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués", *Primer coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978, pp. 197-218; consultado en MATA, Ángela (dir. y coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia…*, tomo I, pp. 131-141.

5.2.2. Cordero y Tetramorfos

La placa de la parte superior de la tapa presenta una composición ya conocida. Se trata del Cordero Místico rodeado por el Tetramorfos que, como quedó reflejado en el apartado pertinente en la monografía sobre la cruz fernandina, es un tema empleado en varias de las piezas ebúrneas del taller leonés. Su significado se relaciona con el de la resurrección y el perdón de los Pecados en día del Juicio Final y con la identificación de los vivientes con los Evangelistas.

5.2.3. Los cuatro ríos del Paraíso

Una de las representaciones más interesantes que conforman la tapa del arca de San Juan Bautista y San Pelayo son los personajes que se ubican en las placas triangulares de las esquinas. Sustentan con las manos cántaros volcados de los que cae agua. Se trata de los cuatro Ríos del Paraíso. Su simbolismo ha sido vinculado, alegóricamente, ya desde los Padres de la Iglesia (San Ambrosio y San Agustín), con las cuatro virtudes cardinales y los cuatro símbolos de los Evangelistas[654].

La primera fuente a la que se debe acudir para conocer la existencia de estos caudales de agua es la Biblia, y más concretamente el *Genésis*[655]. En este libro se explica cómo del Edén nacía un río que se repartía en cuatro ramales: el Pisón, el Gihón, el Tigris y el Eúfrates. Todos ellos regaban tierras que producían buenos materiales o territorios fértiles. También San Isidoro, al hablar sobre el mundo y sus partes, menciona los cuatro ríos[656]. Asimismo, Gonzalo de Berceo, en sus Milagros de Nuestra Señora en la estrofa 21 los evoca[657].

Raúl Glaber, partiendo de *De Genesi contra Manicheos* de San Agustín, define cada río e indica la correspondencia exacta con cada una de las virtudes. Phisón o Fisón que regaba la India significaba "apertura de boca" y representa la prudencia, una cualidad que deben poseer aquellos que deseen entrar en el Más Allá. Geón o "hendidura en la tierra", se encontraba en Etiopía y era la templanza que extirpaba los vicios mientras que la fortaleza lograba rechazarlos y permitía al hombre alcanzar a Dios. Precisamente, con esta última virtud se identifica el tercero de los ríos, el Tigris, cuyo significado era "los que dirigen" y, en torno al cual, surgió la civilización asiria.

---

654 DE ROO, René (dir.), *Op.cit.,* 1972, p. 256.

655 *Génesis* 2, 10-14

656 SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Op.cit.,* cap. XIII, 21, 7-10, p. 989.

657 GONZALO DE BERCEO, *Obras completas, II. Los Milagros de Nuestra Señora,* DUTTON, Brian, (ed.), Londres, 1980 (1ªed. 1971), p. 31.

Finalmente, el Eúfrates, en Mesopotamia, alude a la abundancia y se relaciona directamente con la Justicia[658].

También se vinculan con los cuatro Evangelistas o el Tetramorfos que solían ubicarse, como ocurre con las placas triangulares de nuestro arca, en torno al Cordero Místico. Su función era la difusión del Evangelio por todas las partes del mundo, por los cuatro puntos cardinales. Esta misión debía ser completada por los Apóstoles que también tienen cabida en el Arca de los Marfiles por lo que acentuarían, aún más, la idea de transmisión de las enseñanzas de Dios[659].

Junto a la idea de difusión del mensaje divino, la tapa se convierte en un escenario perfecto para tallar las jerarquías celestes así como diferentes componentes del Paraíso entre los cuales destacan los ríos que permiten regar los vergeles y jardines celestiales, por lo que pueden asociarse, también, a la esperanza de la vida eterna en el Más Allá.

5.3. Conclusión sobre el significado simbólico del programa iconográfico

En época medieval, las arcas de reliquias tenían un significado que superaba su función como contenedores de restos de santos. Su forma y estructura se asemejaban, en cierta medida, a la de un edificio, a la de una iglesia, y como tal, cada uno de sus elementos estaba asociado con un simbolismo concreto[660].

En el caso que nos ocupa, la iconografía transmite la idea de la evangelización que se obtiene a través del papel de los Apóstoles como difusores del mensaje divino. Deben hacerlo por los cuatro puntos cardinales de la tierra representados mediante la figuración de los cuatro ríos. Los personajes de las doce placas de marfil del cuerpo del arca se convierten, por un lado, en modelo a seguir por los fieles que rezan ante la misma o que la observan en su posición privilegiada sobre el altar y, por otro, en intermediarios con la divinidad. Se encuentran ya en el mundo celestial, detalle que se indica mediante los motivos ondulados sobre los que reposan los Apóstoles, en un nivel que los sitúa entre Dios y los hombres. La temática de la evangelización debe ser puesta en relación con el asunto de la *Traditio Legis* ya que, en este episodio, los Apóstoles

---

[658] GLABER, Raoul, *Historias del Primer Milenio*, TORRES PRIETO, Juana (ed.), Madrid, 2004, I, 3, p. 53.

[659] ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, *Op.cit.*, p. 291.

[660] En el capítulo de la Arqueta de las Bienaventuranzas, concretamente en la parte dedicada a su reconstrucción hipotética también se hace alusión al simbolismo de las arcas entendidas como edificios y se plasman algunas referencias bibliográficas interesantes en relación a este aspecto.

reciben el mensaje de Cristo de manera directa para que lo extiendan por toda la tierra[661]. Debemos señalar, entonces, la Placa del Louvre procedente del taller leonés en la que se ha tallado el momento en el que el Señor entrega las llaves a San Pedro y el Evangelio a San Pablo (Figura 6). Podemos intuir la intención iconográfica de la difusión del mensaje de Dios en ambas piezas. Por ello, se establecen vínculos más estrechos entre los dos objetos que los simplemente formales o de temática religiosa genérica propia de la Edad Media.

Lo mismo ocurre con el Crucifijo de Fernando I y Sancha. Las relaciones iconográficas son más profundas de lo que pueda parecer a simple vista. El agua de los cántaros hace una alusión directa al sacramento del Bautismo que permite la expiación del pecado original[662]. De modo semejante, la muerte y resurrección de Jesús son el paso previo para que se produzca la regeneración de los fieles. El carácter redentor de la sangre de Cristo permite, además, acentuar estos valores y el perdón de los pecados.

El Paraíso se alude mediante la aparición de miembros de las diferentes jerarquías angélicas que se organizan en torno a la placa central del Cordero. Se trata de los coros celestiales encargados de alabar al Señor por los siglos de los siglos. Cada uno ocupa un lugar concreto en función de su rango y, nuevamente, son intercesores de los hombres ante Dios. Además, los ángeles debían recibir las almas de los Bienaventurados en el Cielo representado en esta cubierta del arca. Los cuatro ríos sugieren el jardín del Paraíso y es probable que la cobertura dorada perdida en época de la revolución francesa tuviese motivos vegetales que incidirían sobre la idea natural del Más Allá.

El hecho de que se haya tallado una imagen simbólica del Edén estaría en consonancia con los pensamientos de Fernando I ya que se trataba del objetivo que buscaba conseguir tras su muerte. Los Apóstoles serían un modelo de comportamiento a imitar para alcanzar su meta: el perdón de los pecados y la vida eterna.

6. EL ARTISTA

No es habitual que la bibliografía ahonde en el tema de quién pudo ser el realizador del arca o incluso de las piezas del taller leonés. Debió de existir una organización basada en maestro y discípulos, pero la calidad e importancia de estos

[661] Ibídem, p. 292.

[662] La idea de que, tal vez, se hubieran realizado los personajes con los cántaros y el agua, precisamente, en una pieza destinada a la custodia de los restos de San Juan Bautista es muy sugerente pero, en realidad, fueron pocos los años en que estas reliquias se guardaron en esta caja porque fueron sustituidas por las de San Vicente. La iconografía no se relacionaría directamente con el Bautista, sino, más bien, con el concepto de propagación del Evangelio.

objetos hacen pensar que los elegidos para su realización tenían un buen dominio de la técnica.

En ocasiones, se han comparado las placas del Arca de los Marfiles con los motivos de la cruz ebúrnea y se ha considerado que estos últimos eran de mayor calidad. No obstante, desde nuestro punto de vista, se trata de figuras de gran expresividad en las que se ha conseguido individualidad a pesar de ser todas muy semejantes. Los recursos empleados, como el tratamiento de los paños, la decoración de los arcos o el modo de sostener los libros, permiten la diferenciación a pesar de que la apariencia global es muy similar entre las figuras.

Observando con detenimiento y de manera individualizada las placas se descubren, al menos, dos manos. Hay algunos apóstoles con una anatomía de proporciones más estilizadas como, por ejemplo, el de la placa número 10 que, además, presenta una decoración en el arco diferente al resto (Figura 139). Este rasgo quizá denota la mayor originalidad del artífice. Si comparamos las placas de la cubierta con las del cuerpo del arca observamos diferencias más acusadas en los rostros. El de los ángeles, arcángeles y serafines es menos alargado, sin barba y sin párpados por lo que la expresividad, conseguida a partir de la incrustación de piedras duras, se ve incluso más acrecentada. De manera genérica, los artistas demuestran una gran capacidad técnica y bastante imaginación ya que emplean diferentes decoraciones en arcos, molduras y túnicas logrando romper, aunque de manera somera, el sentido de igualdad que domina a primera vista. A pesar de la participación de distintos artistas, hay que señalar que la sensación de unidad que transmiten las piezas nos permite afirmar que se trataba de personas formadas en un mismo ambiente. Logran crear un todo uniforme sin dejar prácticamente lugar a las particularidades propias del estilo de cada uno. Esta idea nos hace pensar que el taller debía seguir unas pautas concretas a las que atenerse que habría marcado quien ideó el programa iconográfico, el promotor que financiaba la actividad de los artistas o el propio maestro marfilero.

7. FUNCIONALIDAD

A lo largo de esta monografía, se ha especificado cuál era la función del Arca de los Marfiles así como su lugar preponderante en la iglesia de San Isidoro. Es un relicario y fue empleado para la custodia de vestigios de personajes sacros (San Juan Bautista, San Pelayo y San Vicente). A diferencia de la Arqueta de las Bienaventuranzas en la que es difícil determinar qué restos pudo contener, los del Arca de los Marfiles han sido bien documentados y, como hemos visto, aún hoy pueden consultarse dichos testimonios en el Archivo isidoriano.

En realidad, los relicarios no eran únicamente un contenedor, sino que se asociaban con los milagros que se producían gracias a su contenido. Era habitual que se realizasen procesiones por la iglesia y los alrededores haciendo ciertas peticiones[663]. De ese modo, los creyentes tendrían la posibilidad de observar los objetos y su iconografía de cerca. De hecho, los programas iconográficos jugaban un importante papel adoctrinador en la comunidad. Se componen a base de temas que se extraen de sermones o relatos bíblicos recitados a menudo en las celebraciones litúrgicas e, incluso, los iletrados podían llegar a comprender su significado. Las imágenes de los relicarios cumplirían una importante función en este ámbito. A diferencia de la Cruz de Fernando I y Sancha que se ha podido relacionar, por un lado, con la liturgia hispana y, por otro, con el contexto europeo en el que la Crucifixión estaba muy presente, en el caso del Arca de los Marfiles se trata de la misión evangelizadora de los Apóstoles, así como de la comprensión de las jerarquías establecidas en el mundo celestial.

Por último, el arca ha recibido la denominación de "el gran relicario de la monarquía leonesa". Ya desde época medieval, es uno de los símbolos de la piedad y devoción de Fernando I y Sancha por lo que se convierte en un instrumento de propaganda muy poderoso.

[663] Caja 74, 1, b, 1574-1600, folio 474 r sábado 18 de abril de 98 se describe cómo los restos de San Vicente fueron sacados en procesión por lo que se deduce que irían en el Arca y que los fieles tendrían la posibilidad de observarla de primera mano.

VIII. LA ARQUETA DE LAS BIENAVENTURANZAS

"Bienaventurados seréis cuando, por causa mía, os insulten y persigan y digan toda clase de calumnias contra vosotros. Alegraos y regocijaos, porque vuestra recompensa es grande en los cielos; pues así persiguieron a los profetas anteriores a vosotros."

Mateo 5, 1-12

1. INTRODUCCIÓN

La última de las tres piezas clave del taller de marfiles leoneses es la llamada Arqueta de las Bienaventuranzas (Figuras 3, 187, 188 y 189)[664]. Desde octubre de 1869, puede ser admirada en el Museo Arqueológico Nacional pero, previamente, pertenecía a la Real Colegiata de San Isidoro de León[665].

Existen, en el Archivo isidoriano, varios documentos en relación con la incautación de bienes llevada a cabo en el siglo XIX por Juan de Dios Rada y Delgado y Juan Malibrán en los que se "describe" el objeto. Interesa destacar un diploma, fechado el 10 de diciembre de 1869, en el que, respecto a la pieza, se dice lo siguiente: *"Una*

[664] AMBROSIO DE MORALES, *Op.cit.,* 47-48; QUADRADO, José Mª y PARCERISA, Xavier, *Op.cit.,* p. 498; RÍOS, José Amador de, *Op.cit.*; *Exposición Histórico-europea, catálogo general*, Madrid 1892-93, sala 12, nº 268; MIGEON, Gaston, *Op.cit.*, p. 144; ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco, *Op.cit.*, LEGUINA, Enrique de, *Arquetas….*, pp. 46-76; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…,* p. 39, il. 651-653; GOLDSCHMIDT, Adolph**,** *Die Elfenbeinskulpturen…,* tomo 4, nº 94 y *German illumination*, Florencia, 1928; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 82 y 151, lámina XXX y *Marfiles árabes de Occidente…*; GÓMEZ MORENO, Manuel, *Exposición Internacional de Barcelona 1929. El arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, LOZOYA, Marqués de., *Op.cit.*, tomo I, p. 261; GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico…,* p. 24, GÓMEZ MORENO, Mª Elena, *Op.cit.,* tomo I, pp. 16 y 163; PIJOÁN, José, *Op.cit.*, pp. 138 y 139; COOK, William W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.,* p. 291, fig. 272, MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit,* p. 40; SELVA, José, *Op.cit.*, p. 130; PASTRANA, Luis, *Op.cit.*, p. 84; KÜHNEL, B. von Ernst, *Op. cit*., nº 41; YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura…,* p. 168; BOUSQUET, Jean; "Les ivoires espagnols…", p. 48 y ss.; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 29-30, fig. 7 e IDEM, "La escultura de marfil…", p 350; FRANCO MATA, Ángela, "Arte Medieval Cristiano leonés…", p.35; IDEM, "El tesoro de San Isidoro…", p. 54 y ss.; IDEM, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 151"; IDEM, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 117 y ss." e IDEM, "La arqueta…"; BANGO TORVISO, Isidro G., *Alta Edad Media…*; p. 170 e IDEM, *Emiliano, un santo de la España visigoda…*; HARRIS, Julie A., "The Beatitudes Casket in Madrid´s Museo Arqueologico: its iconography in context", *Zeitschrift fur kunstgeschichte,* nº 53, 1990, pp. 134-139 e IDEM., "Beatitudes Casket", en *Art of Medieval Spain…*, nº 117, p. 253; CASTÁN LANASPA, Javier, *Op.cit.*, p. 298; CASAMAR PÉREZ, Manuel, "Arqueta de las Bienaventuranzas", en *Dos milenios…*, pp. 329 y 328; COSMEN ALONSO, Mª Concepción, "Arqueta de las Bienaventuranzas", en *Maravillas de la España Medieval…*, p. 391, nº 152 e IDEM., "La arqueta de las Bienaventuranzas…", pp. 21-30; ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Op.cit.,* p. 174 y ss.; GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo I, p. 394 y tomo II, p. 81 y ss.; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 345-385.

[665] RADA DELGADO, Juan de Dios y MALIBRÁN, Juan de.; *Op.cit.*, p. 35. Transmitimos nuestro agradecimiento a Ángela Franco Mata, conservadora de Arte Medieval del Museo Arqueológico Nacional de Madrid por habernos permitido estudiar la Arqueta durante las obras de remodelación de la Institución ya que, una vez que se coloque en la vitrina definitivamente, su acceso será, aún, más restringido.

caja de marfil, estilo visigodo, con el apostolado, digo las Bienaventuranzas, en el respaldo tiene sobrepuesto adornos de estilo mudéjar cuya caja ocupa el séptimo lugar del inventario, y las reliquias que contenía quedaron igualmente en poder de los ya referido tres canónigos"[666].

Una descripción semejante se realiza en otro documento titulado "De los efectos de esta Colegiata trasladados al Museo Nacional por Incautación" y que se data el 9 de diciembre de 1869. El texto dedicado a la arqueta dice lo siguiente: *"una caja de marfil estilo visigodo con las Bienaventuranzas en el respaldo: tiene sobrepuestos adornos de estilo mudéjar: (entregaron las reliquias que contenía a los mismos señores)"* [667]. Los adjetivos de "visigodo" y "mudéjar" empleados para definir los dos estilos que se aúnan en la obra han sido superados hoy en día.

Ha sido asociada con el taller de eboraria de Fernando I y parece que habría formado parte de la ofrenda de consagración de la basílica del año 1063. Se ha identificado con una de las dos arquetas de marfil chapadas en plata, concretamente con la que llevaba en su interior tres cajitas de menores dimensiones pero del mismo material[668]. Dicha justificación se basa en el aspecto actual de la pieza ya que la cara posterior de la misma se compone a base de placas pertenecientes a dos pequeños cofres que podrían corresponderse con las cajitas aludidas en el documento de donación[669].

La imagen del arca, por lo tanto, es muy llamativa y cuenta con placas de marfil incrustadas sobre un alma de madera. Siete de ellas son de temática cristiana; su iconografía se basa en las Bienaventuranzas y siguen el estilo del arte románico. Los otros siete fragmentos presentan motivos decorativos e inscripciones vinculados con talleres musulmanes del siglo XI, más concretamente con el centro conquense o el sevillano de los que surgirían piezas bajo el mandato de al-Mutalid (1042-1069).

Esta curiosa estructura no debe corresponderse con la original. Si así fuere, se trataría de un *unicum*, de un elemento extraño dentro de un conjunto de piezas que presentan cierta homogeneidad. Atendiendo a este principio básico de similitud, se

[666] ASIL, serie V, caja 309, nº 110.

[667] ASIL, serie I, caja 74, 1, L, 1862 - 1881.folio 12 v. En este mismo documento, pero con fecha del 26 de enero de 1875, en el folio 31 v se recogen los deseos de la comunidad isidoriana por recuperar todas las piezas incautadas lo que permite demostrar la importancia o valor que se los canónigos les atribuían.

[668] ASIL, 125 y 126: **"***et alias duas ebúrneas argento laboratas: in unna ex eis sedent intus tres alie capselle in eodem opere facte."*

[669] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II, p. 84 y s., ha señalado que la tercera arquilla podría haber sido la denominada "de las liebres" del Museo de San Isidoro (Figura 32). Sin embargo, ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…,* p. 29, plantea la posibilidad de que fuera el pequeño idolillo escandinavo que se custodia también en la citada institución (Figura 121).

propone, más adelante, una hipótesis reconstructiva. Es interesante llevar a cabo una aproximación lo más fiable posible al arca primitiva, pero sin dejar de lado su apariencia actual, fruto de una reconstrucción producida en una época posterior. Los distintos autores que han estudiado la pieza no llegan a un acuerdo sobre el momento en que se llevó a cabo el ensamblaje de las distintas placas que configuran su estado. Algunos, como Amador de los Ríos o José Ferrandis, defienden que se habría realizado en el siglo XVIII, atendiendo a la tipología de herrajes que presenta[670]. Otros, como Concepción Cosmen, opinan que su recomposición pudo haberse llevado a cabo en el siglo XIX tras el ataque de las tropas francesas a la Real Colegiata isidoriana[671].

A estas dos ideas preponderantes podría, quizá, añadirse una nueva posibilidad. Joseph Manzano, en su libro sobre San Isidoro, narra un episodio de la época de don Enrique de Borgoña, conde de Portugal (1069-1112), quien invadió León al haber muerto Alfonso VI. Uno de sus soldados fue testigo de un milagro. Cuando quiso robar el Cristo donado por la infanta doña Urraca, hoy desaparecido, la efigie levantó la cabeza atemorizando al ladrón que "*desistió de su depravado intento*"[672]. Tal vez, fuese durante dicho ataque cuando la arqueta sufrió los daños que hicieron que tuviese que reconstruirse, ya a finales del siglo XI, o principios del XII. Esta misma posibilidad puede extrapolarse a la época de Alfonso I de Aragón el Batallador, casado con la infanta Urraca en 1109 y que también actuó violentamente contra San Isidoro. Es probable que, en la basílica leonesa, tal y como ocurrió en Sahagún, Alfonso se llevase algunas piezas de valor y causase ciertos destrozos[673]. De hecho, se sabe que robó píxides de marfil repletos de reliquias[674]. ¿Cabría la posibilidad de que la arqueta se encontrase entre los bienes dañados? En la *Crónica del Emperador Alfonso VII* se recoge un párrafo muy llamativo en el que se hace alusión a las obras de valor con las que contaba el Batallador gracias a sus ataques en Sahagún y que siempre llevaba al campo de batalla[675]. Sin embargo, debido a que no hay documentación para avalar estas teorías, la duda se mantiene en el aire[676].

---

[670]RÍOS, José Amador de los, *Op.cit.*, p. 549; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 151.

[671] COSMEN ALONSO, Mª Concepción., "La arqueta de las Bienaventuranzas…", p. 21.

[672] MANZANO Joseph, *Op.cit.*, p. 385. Para el ataque a San Isidoro, p. 141.

[673] ESCALONA Fray Romualdo, *Historia del Real Monasterio de Sahagún.* vol II. Madrid, 1782, p. 311; HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria (coord.), *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval.* León, 2000, p. 83; PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio (ed.), *Chronica Adephonsi Imperatoris.* León, 1997, p. 79.

[674] RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana, "Viajar y Gobernar: la monarquía itinerante", en *Viajar en la edad Media…*, pp. 390 y ss.

[675] *Chronica Adephonsi Imperatoris…*, p79, libro I, nº 52: *"El rey de Aragón siempre tenía consigo en campaña un cofre hecho de oro puro adornado con piedras preciosas por dentro y por fuera, en el que había una cruz venerable por las reliquias del madero salvador en el que fue colgado nuestro Señor*

Otro aspecto que acentúa la complejidad del objeto es la combinación de fragmentos pertenecientes a dos tradiciones ebúrneas diferentes, pero que se desarrollan en torno a los mismos años en la Península Ibérica. No se debe a una intención de fábrica, sino a un hecho fortuito. Es probable que, cuando la Arqueta tuvo que ser recompuesta, los encargados de dicho trabajo acudiesen a los pedazos de las cajitas que habrían estado albergadas en su interior para confeccionarla de nuevo. Con esta labor, y quizá de manera inconsciente, se originó una pieza que permite simbolizar la compleja realidad histórica de la España del siglo XI, constituyéndose como un ejemplo paradigmático de las relaciones establecidas entre el norte cristiano y el sur musulmán.

2. LA ARQUETA DE LAS BIENAVENTURANZAS. ESTADO ACTUAL.

2.1. Análisis formal de las placas de temática cristiana

2.1.1. Estructura

La composición de la pieza se corresponde con los modelos de arquetas de la tradición hispana que intentaban emular la forma de los edificios cristianos para ser símbolo en la tierra de la iglesia celestial[677].

Al igual que el Arca de los Marfiles de San Isidoro, debía pertenecer a la tipología de "arquetas tautadas" que se caracterizan por tener forma paralelepipédica y la cubierta a cuatro vertientes con una plataforma superior[678]. No obstante, en este caso, el modelo de la tapa, sin la mencionada superficie plana central, se habría realizado cuando se recompuso la pieza adaptándose a sus nuevas proporciones[679]. Primitivamente, las medidas del arca habrían sido distintas, tal vez, semejantes a las de la otra obra leonesa mencionada.

Jesucristo, hijo de Dios, para redimirnos. Lo había robado en tiempos de guerra del templo de los santos mártires Facundo y Primitivo, que está en territorio de León cerca del río Cea. Y tenía, igualmente otras arquetas de marfil cubiertas de oro, plata y piedras preciosas, llenas de reliquias de Santa María y del madero del Señor, de apóstoles, mártires y confesores, de vírgenes, patriarcas y profetas. Eran guardadas en las tiendas de campaña, donde estaba la capilla que siempre estaba situada junto a las tiendas del rey, y los sacerdotes, diáconos y gran parte de los clérigos diariamente las vigilaban y custodiaban, y siempre ofrecían sobre ellas el sacrificio a Dios Nuestro Señor."

[676] Hemos revisado las *Actas Capitulares* del Cabildo de la Real Colegiata de San Isidoro de León (ASIL, serie I, caja 74, 1, a-n), pero no se han encontrado referencias relativas a una posible reconstrucción. Tampoco la documentación referida al pillaje de la francesada ha aportado luz sobre este asunto.

[677] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1978 (1ª ed. 1969), p. 21.

[678] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, p. 194.

[679]FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro de San Isidoro…", p. 54.

Las siete placas de temática cristiana ocupan la cara frontal y los dos laterales de la pieza, mientras que los fragmentos de procedencia musulmana se ubican en la parte posterior de la arqueta.

2.1.2. Medidas

La obra mide 18 cm. de largo aproximadamente y entre 15 y 16 cm. de alto si no se tiene en cuenta la cubierta[680]. Esta es plana, de 9, 5 cm. por 3, 1 cm. de alto. El ancho de la arqueta se encuentra entre los 10 y los 12 cm.

Las placas de las Bienaventuranzas miden 15 x 6 cm. de ancho[681]. No difieren demasiado de las piezas ebúrneas con los Apóstoles del Arca de los marfiles de San Isidoro de León que miden entorno a 14 cm. de alto y 6 cm. de ancho[682]. Precisamente, estas similitudes permiten imaginar que el formato de ambas arquetas originariamente no habría sido muy distinto

2.1.3. Materiales

Tanto las placas de temática cristiana como las islámicas están realizadas con marfil de elefante de gran calidad, hecho que habría sido posible gracias a las relaciones del norte hispano con el norte de África donde existían importantes suministros de este material a través de los musulmanes instalados en el sur de la Península. Aunque solo se han conservado algunos restos de policromía, inicialmente habría sido decorada con fuertes colores como rojo, azul o dorado[683]. Las pupilas de los ojos de las figuras se realizaron mediante incrustaciones de otros materiales.

Si se acepta que la arqueta se correspondía con una de las *"alias duas ebúrneas argento laboratas"* debemos hablar entonces de la plata con la que se habría realizado la cobertura metálica y que habría contribuido a enriquecer el aspecto de la arqueta. Los motivos con los que contaría la parte metálica de la pieza no se conocen pero, tal y

---

[680] Varios investigadores comprobaron las dimensiones de la pieza y, aunque no todos coinciden en las cifras aportadas, la variación de proporciones entre los autores no es excesiva y coincide con nuestra propia medición: RÍOS, José Amador de los, *Op. cit.,* p.549; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 151; GÓMEZ MORENO, Mª Elena, *Op.cit.,* tomo I, p. 163; MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit.,* p. 40; FRANCO MATA, Ángela, "Arte Medieval Cristiano leonés…", p. 35; HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", p.135; GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.,* p. 81; MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo, *Op. cit.,* p. 40.

[681] Las proporciones de los fragmentos musulmanes de la parte posterior de la arqueta se plasmarán posteriormente, en el apartado de la descripción individual de cada una de las placas.

[682] ÁLVAREZ DÍEZ, Montserrat, *Op.cit.,* p. 133.

[683] Se aprecia un pequeño detalle azul en una de las arquitecturas de la placa con la inscripción *Beati mites* y rojo en el ala del ángel en la del texto *Beati qui lugent.*

como proponemos en su reconstrucción hipotética, es probable que se tratase de ornamentos de carácter vegetal y naturalista.

2.1.4. Características

Para poder realizar una buena descripción de las superficies en las que se han representado las Bienaventuranzas es necesario comprender el trabajo del taller de eboraria leonés, al cual se adscribe el arca. Dentro de las piezas que nutren el núcleo fernandino, será el arca destinada a la custodia de las Reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo primero y San Vicente después, la que mayor influjo pudo tener en la arqueta que nos ocupa. Los personajes de ambos objetos presentan rasgos semejantes en la representación de las cabezas, la expresión, la incrustación de material en las pupilas, la indumentaria conformada por túnicas talares y el tratamiento de pliegues mediante el refuerzo del plegado con rayitas transversales. Asimismo, la actitud de apóstoles, bienaventurados y ángeles es similar, muy comedida y solemne. No obstante cada uno tiene particularidades propias conseguidas mediante la gestualidad de las manos y la posición que hacen que cada ejemplo pueda individualizarse. No se trataría de un mismo autor, ambos artífices compartirían el espíritu, pero serían distintos en la ejecución[684].

La miniatura, por ejemplo la Biblia catalana de Farfa, también juega un importante papel en la realización de este tipo de relieves. La relación entre los talleres eborarios y los *scriptoria* se aprecia en estas manifestaciones; concretamente en el marco que emplean los artistas para situar a sus personajes. Existía en los Beatos la tradición de presentar a los evangelistas bajo arcos con lujosas cortinas[685]. En ocasiones, sobre las roscas de medio punto se ubicaban perspectivas arquitectónicas. Esta tipología no solo se aprecia en la talla del marfil, sino también en la escultura monumental como en Silos. Otro ejemplo en piedra, curioso por las similitudes que se pueden apreciar, es el de las representaciones catalanas pertenecientes al primer Románico en los dinteles de Saint-Genis-les-Fons (1019-1020) y en Sant Andreu de Sureda. En ellos, los personajes aparecen encuadrados por arcos de herradura. En el primer caso las figuras adoptan, incluso, la forma arquitectónica[686].

---

[684] PIJOÁN, José, *Op.cit.*, p. 138.

[685] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 119.

[686] DURLIAT, Marcel, *El arte románico en España*, Barcelona, 1972, pp. 10 y 11; PUIG I CADAFALCH, Josep, FAGUERA, Antoni de y GODAY I CASALS, Josep, *L´Arquitectura románica fins les darreries del segle XI*, Barcelona, vol. III, 1983; SUREDA, Joan, "La Edad Media. Románico. Gótico", en MILICUA, José, *Historia Universal del Arte*, tomo IV, 1994, p. 173; BANGO TORVISO, Isidro G., *Alta Edad media…,* pp. 114 y 115; YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura…*pp. 151-155, 157 y 169.

Cada placa sigue un marcado esquema compositivo conformado por dos figuras masculinas que entablan una conversación mientras se cobijan bajo una arquería sobre la que se representan edificios que intentan emular el Paraíso.

Los arcos se sustentan por medio de finos soportes helicoidales. Son las llamadas columnas torsas. Están conformadas por basas abocinadas o cónicas y los capiteles se decoran con palmetas. Este tipo de elementos vegetales ornamentales son el eco de las piezas ebúrneas del siglo X procedentes de la zona de la Cogolla o bien el recuerdo del trabajo de marfil en el Rhin. En las roscas se leen las inscripciones en letra carolina, una tipología que surge en Francia y comienza a utilizarse progresivamente en España ya desde el siglo XI, aunque es típica del siglo XII[687]. Son siete de las ocho bienaventuranzas que se ubican, sin seguir el orden evangélico, del siguiente modo: *Beati qui lugent, Beati qui persecutionem, Beati pacifici, Beati Misericordes, Beati mundo corde, Beati papuperes spiritu, Beati mites*[688].

Sobre esta estructura campean construcciones que pretendían evocar la Jerusalén Celeste. Mientras que en el frente actual son edificios de cubierta piramidal sobre arcos de medio punto muy similares, los laterales presentan una mayor variedad. Hay iglesias con torres laterales, torrecillas cupuladas o pórticos que simulan un paisaje urbano.

Bajo cada una de las roscas que, en casi todos los casos se decoran mediante un sogueado en el intradós, aparecen dos representaciones masculinas distintas pero en disposiciones análogas. Se trata de ángeles y personajes a veces nimbados, que pueden estar barbados o no y, exceptuando uno, todos llevan un libro. Algunas figuras sustentan los libros con la mano velada; aparecen con las palmas de las manos abiertas sobre el pecho, que según los expertos podría ser signo asombro, de aceptación e incluso de

[687] Algunos rasgos que permiten su adscripción a dicha tipología son, por ejemplo, la A con visera y el trazo de unión triangular, la O almendrada que se constituye como un eco de la O romboidal visigótica y un modulo que tiende a ser cuadrado. Para más información véase: FAVREAU, Robert, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, 1979; GARCÍA LOBO, Vicente, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada: estudio crítico*, Barcelona, 1982 y GARCÍA LOBO, Vicente y MARTIN LÓPEZ, Mª Encarnación, *De epigrafía medieval: introducción y álbum*, León, 1995.

[688] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles….", que en la página 118 transcribe el texto de las Bienaventuranzas completas en latín extraídas del manuscrito 35.5 de Toledo: *"He aquí el texto y el orden del manuscrito toledano, en el que reseño en negrita el que figura en la arqueta. 1.* ***Beati pauperes spiritu*** *quioniam ipsorum est regnum celorum. 2.* ***Beati mites*** *quoniam ipsi consolabuntur. 3.* ***Beati qui lugent*** *quoniam ipsi consolabuntur. 4. Beati quie esuriunt et sitiunt justitiam quoniam ipsi saturabuntur. 5.* ***Beati misericordes*** *quioniam ipsi misericordiam consequentur. 6.* ***Beati mundo corde*** *quoniam ipsi Deum videbunt. 7.* ***Beati pacifici*** *quoniam filii Dei vocabuntur. A estas hay que añadir la 8. Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam quioniam ipsorum est regnum caelorum."*

humildad o apoyan el mentón sobre el puño cerrado[689]. Los ángeles señalan hacia la Jerusalén Celeste con grandes dedos índices[690].

No se sabe a ciencia cierta qué representan exactamente estas figuras. Escuchan atentamente el mensaje divino trasmitido a través de los ángeles. Se han querido identificar o hacer equivaler con los testigos de los Beatos. Todos ellos aparecen vestidos con túnicas talares manicatas y con mantos fimbriados, es decir, con una orla inferior.

A pesar de las semejanzas apreciables en las escenas, estas son un buen ejemplo del interés por la variedad y la originalidad que caracteriza al arte románico. Si bien es cierto que las figuras comparten algunos rasgos propios de la pertenencia a un mismo taller como su constitución, las incrustaciones de azabache o el tratamiento de los pliegues, son todas diferentes y, gracias a los detalles aparentemente insignificantes, logran elevar a la máxima potencia el sentido decorativo del objeto. Sin embargo, la crítica, basándose en la comparación con otras piezas ebúrneas y, especialmente, en el Cristo de Fernando I y Sancha, la joya ebúrnea leonesa por excelencia, consideraba que la factura de las placas era tosca. Por el contrario, creemos, siguiendo a josé Pijoán, que las placas no han sido valoradas en su justa medida[691]. Pensamos que, aunque no alcancen el mismo grado de perfección que las representaciones del crucificado fernandino, son ejemplos de elevada calidad y sus figuraciones trasmiten una ternura que logra maravillar al espectador[692].

Las diferencias más señaladas entre las placas se dan especialmente en el campo de las expresiones y se convierte en un documento importante de representaciones de actitudes en una única pieza, donde no se repite el mismo gesto en ninguna de las figuras[693]. Debido a individualidad presente en cada relieve, se ha considerado oportuno llevar a cabo una breve descripción de cada uno destacando las peculiaridades que los hacen únicos.

---

[689] La palma abierta fue estudiada por: GARNIER Francois, *Op.cit.*, p. 174 y s. y MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, pp. 107-116. Ya RÍOS, José Amador de los, *Op.cit.*, p. 551, había dicho que se trataba de un gesto de resignación e inocencia.

[690] Para comprender mejor el significado trasmitido mediante el dedo índice consúltese MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…,* p. 116 y ss. e IDEM, "El dedo índice…", pp. 325-340.

[691] PIJOÁN, José, *Op.cit.*, p. 138.

[692] GÓMEZ MORENO, Mª Elena, *Op.cit.*, p. 164.

[693] PIJOÁN, José, *Op.cit.*, p. 139.

2.1.5. Placa 1: *Beati qui lugent*

La primera placa del costado izquierdo, es la que lleva el texto *Beati qui lugent.* (Figura 187). A pesar de que aparece fragmentada en su parte inferior izquierda y deteriorada por una grieta que resquebraja en dos partes la superficie, los motivos no se ven demasiado alterados. Podría decirse que es el ejemplo más peculiar en comparación con el resto. Por un lado, el arco con la inscripción es más pequeño y la rosca más estrecha. Por otro, el ángel es el único que aparece de espaldas y volviendo la cabeza hacia el interlocutor. Según Pijoán sería la muestra de la rendición, se marcharía sin haber podido convencer al otro personaje[694]. Con la mano izquierda en alto, cubre el fuste de la columna. Con la derecha parece agarrarse al mismo. El artista, un tanto forzado, intenta realizar un escorzo trasmitiendo, así, los ensayos de naturalismo y viveza que se intentan plasmar en estas placas. La figura sobresale tímidamente del marco arquitectónico creado para plasmar las escenas. Tampoco las alas respetan los límites, aunque no aparecen desplegadas completamente, atraviesan la cimbra del arco partiendo la inscripción[695]. La figura que acompaña al mensajero divino sustenta un libro con ambas manos trasmitiendo sensación de recogimiento que no aparece en otros personajes. La posición hierática de sus pies, en comparación con el movimiento del resto de las extremidades inferiores de sus compañeros, ayudan a afirmar dicha sensación. Las construcciones representadas sobre el arco, son menos regulares que el resto y no parecen tan espaciosas porque tienen un mayor número de vanos, más estrechos y alargados, que producen mayor desasosiego. Se trata de una especie de *horror vacui* constructivo donde no se deja espacio para nada más.

2.1.6. Placa 2: *Beati qui persecutionem*

Lindando con la anterior, se encuentra la placa cuyo texto es *Beati qui persecutionem* (Figura 187). Lo más llamativo de la escena es la representación de un castillo almenado con sendas torres a los lados. En comparación con la anterior, priman, en este robusto edificio, las apariencias de fortaleza y sencillez. Bajo el arco, el ángel eleva la mano izquierda por delante del pecho señalando hacia las alturas. Con el brazo derecho parece intentar persuadir al oyente. Las alas también interrumpen la inscripción de la rosca y no se adecúan a la gestualidad de sus hombros. El otro personaje, nimbado e imberbe, sujeta, con el brazo derecho, un libro. Con esa misma mano, recoge su manto siendo ejemplo, así, de uno de los recursos empleados por el artista para individualizar las piezas. Es una pose distinta y con la que demuestra su buen hacer a la hora de tallar

[694] Ibídem, p. 139.

[695] El trabajo de las alas es muy interesante en todos los ejemplos. Logran crear la sensación de movimiento adecuándose, mediante la utilización de distintos recursos, al arco que es demasiado pequeño.

los pliegues. La mano izquierda aparece abierta sobre el pecho. Los pies de ambos trasmiten movimiento y parece que están caminando, teoría no muy descabellada si se considera que el buen cristiano era un peregrino en la tierra cuyo destino final era la Jerusalén Celeste a la que señala el ángel.

2.1.7. Placas 3, 4 y 5: *Beati pacifici, Beati misericordes* y *Beati Mundo Corde*

Como se ha indicado previamente, en el frente posterior de la arqueta las arquitecturas son muy semejantes entre sí (Figura 3). Son grandes cubiertas piramidales que se sustentan sobre estrechos vanos de medio punto. En las placas laterales, el edificio se enmarca entre dos elementos vegetales, mientras que la central parecen dos torres muy esquematizadas.

También la composición de las parejas cobijadas por los arcos es muy similar. En todas ellas, el ángel señala, enérgicamente, con la mano derecha, hacia el Cielo. Partiendo de la primera lámina al lado izquierdo, se produce una especie de progresión en la elevación de la mano, siendo el ángel de la placa derecha el que más alza su dedo. Sus alas se encuentran más abiertas que las de sus semejantes acentuando la vigorosidad de su gesto.

El brazo izquierdo de todos los personajes divinos, se dobla sobre el pecho para sustentar diferentes objetos. En la representación central, el ángel porta una palma, su compañero de la izquierda un posible cetro y el del otro lado lleva un instrumento según Amador de los Ríos, un cuerno para Pijoán y un pergamino según Harris[696]. También se aprecian diferencias, aunque mínimas, en los peinados. Las túnicas son todas talares y manicatas, pero en la tercera plancha aparece ceñida a la cintura. En las otras dos, el manto, recogido en el hombro izquierdo del personaje, no permite apreciar la disposición del vestido. Cabe destacar la decoración que aparece en la caída de las túnicas de las figuras de la placa central a base una serie de motivos ovalados.

Los tres bienaventurados escuchan atentamente el mensaje divino. El primero de la izquierda es el único de las siete escenas que no lleva libro. La mano izquierda se encuentra apoyada en la barbilla con el dedo índice extendido en un gesto reflexivo. El derecho, cruzado sobre el pecho, sustenta el codo contrario. Es en esta figura en la que mejor se aprecia el movimiento de las piernas a las que se adapta un manto recogido a la cintura. La túnica de los otros dos personajes también se ata, pero presenta una especie de banda cruzada sobre el pecho. De manera análoga, ambas figuras sujetan con la

[696] RÍOS, José Amador de los, *Op. cit.,* p. 550, PIJOÁN, José, *Op.cit.,* p. 139 y HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", p.137.

mano derecha el libro decorado con una flor cuadrifolia y el manto. Con la izquierda, doblada hacia la altura del cuello, cavilan sobre la información que están recibiendo. En el relieve central, aparece la palma abierta y, en el izquierda, el puño se cierra para que la barbilla, barbada en este caso, repose sobre la misma. La cabeza de este personaje aparece en ligera desproporción con las del resto.

Una vez más, la sensación de movimiento se aprecia gracias a los pies. Parecen indicar que las figuras caminan. Sin embargo, las actitudes pensativas de los personajes contrarrestan esa sensación, parece que se hayan detenido para reflexionar acerca del mensaje celestial recibido.

Las leyendas que aparecen en estas placas, son de derecha a izquierda, *Beati pacifici*, *Beati misericordes* y *Beati Mundo Corde.* Debe decirse que todas ellas aparecen interrumpidas por el movimiento de las alas. Además, en la placa central, se rompe debido a la realización de una cerradura probablemente llevada a cabo en el momento de su recomposición.

Se trata de las tres placas más parecidas entre sí, con un color más blanco y con ciertos detalles que llaman la atención por alejarse de los parámetros románicos habituales en este tipo de representaciones.

2.1.8. Placa 6: *Beati pauperes spiritu*

Finalmente, resta la descripción de las placas del costado izquierdo (Figura 188). En la primera se puede leer, en la rosca del arco, *Beati pauperes spiritu.* Sobre la misma, aparece una construcción estructurada en tres niveles. El inferior es una arquería, el intermedio una galería de vanos y el superior una única apertura cubierta con un cupulín del cual surgen dos grandes elementos vegetales que rematan el edificio.

La actitud del ángel es más comedida que los precedentes. El gesto de la mano derecha, que aparece señalando, permitiría al comunicador afirmar su mensaje. Con su otra mano sustenta parte del manto creando un juego de pliegues que insinúa ambas piernas. Se encuentran ligeramente flexionadas, como si estuviese andando. Quizá, el rasgo más característico de esta figura sea la manera en que sus alas, unidas, se doblan hacia el centro de la composición para tocar el trasdós del arco. Es el único ejemplo en el que no fracturan la inscripción o sobresalen del marco arquitectónico.

Frente al ángel, se sitúa un hombre barbado y con nimbo que, como casi todos los demás, porta un libro. Sin embargo, no lo lleva en la mano derecha al igual que los otros, sino en la izquierda, con la que también sujeta el manto que sirve de excusa para el trabajo de los pliegues. La túnica se ciñe a la cintura y parece que limita un tanto la

libertad de sus movimientos, ya que el brazo izquierdo sobresale solo ligeramente como si la tela no permitiese su completa extensión. La mano, con la palma abierta, se coloca frente al fuste de la columna de manera similar a la ya descrita para la placa de *Beati qui lugent.* No se respeta el encuadre del arco cuya apertura no es suficiente para el desarrollo de la escena. Son recursos que denotan la habilidad de uno o varios artífices que no han sido siempre bien valorados por la historiografía[697].

2.1.9. Placa 7: *Beati qui mites*

En la última placa, *Beati qui mites,* parece que se han alternado los papeles y quien escucha, en esta ocasión, con semblante pensativo es el ángel. Muestra una actitud paciente y serena semejante a la de los bienaventurados en las otras escenas. Cruza sus brazos sobre el pecho y tiende la mano (Figura 188). Puede que sea para recoger el libro que le ofrece el personaje nimbado o porque se lo acaba de entregar. La otra figura levanta la mano izquierda como si de un juramento se tratase, trasmitiendo una mayor compostura que el ángel, más modesto. Las alas de este último se enlazan en la cimbra imitando unas tijeras. Sobre el arco, la arquitectura representada es una especie de mausoleo de tres pisos con arcadas superpuestas cuyo número disminuye a medida que se asciende. Esta estructura está flanqueada por dos grandes torres de remate triangular con grandes vanos.

Previamente, hemos señalado que faltaría la cuarta bienaventuranza y lo más probable es que, como ocurre con las que hemos descrito, presentase rasgos comunes con las mismas, pero también algún detalle diferencial.

Por último, debe matizarse que, como ya estudió Julie Harris, son pocas las piezas medievales en las que se representó el tema de las Bienaventuranzas por lo que es complicado establecer comparaciones formales con otras figuras semejantes[698]. El ejemplo más representativo, y sobre el que insistiremos posteriormente, es el del Tragaltar de la Catedral de Namur, y aunque ambos objetos compartan temática, los rasgos formales coinciden únicamente porque pertenecen al periodo medieval (Figuras 190 y 191).

Sí se puede, en cambio, analizar los paralelismos formales que pueden establecerse entre la arqueta y las distintas piezas del taller leonés y, en especial, con la

---

[697]GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español…,* p. 24; COOK, William W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.,* p. 291; PIJOÁN, José, *Op.cit.,* p. 138, Las dos primeras referencias desprestigian en cierta medida la labor del artista de las Bienaventuranzas al compararlo con el del Crucifijo de Fernando y Sancha.

[698] HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket in Madrid´s…", pp. 134-139.

llamada Placa de la *Traditio Legis* del Museo del Louvre (Figura 6). El estilo de la placa recuerda al de la arqueta que nos ocupa y fue Adolph Goldschmidt quien atribuyó un origen leonés a la misma[699]. Jean Bousquet y Ángela Franco consideran que fue un mismo autor para ambos ejemplares[700]. Los cuerpos delgados de sus personajes, las manos grandes y las posturas de los pies permiten la comparación con las figuras del arca de las Bienaventuranzas. El tratamiento de los pliegues en las túnicas y el trabajo de rostros y cabellos son, asimismo, semejantes. Otro detalle curioso, es el modo peculiar en el que las alas de los ángeles de ambas manifestaciones se adaptan al marco en el que deben encuadrarse creando ondulaciones similares.

2.1.10. Una hipótesis sobre las placas 3,4 y 5

Habitualmente, y en función de lo expuesto en líneas anteriores, se ha supuesto que la Arqueta de las Bienaventuranzas era un caso paradigmático y que era un objeto único que, si bien en esencia era de época medieval, en realidad, había sido recompuesta más adelante configurando una obra de características peculiares. Para poder estudiarla, era necesario acudir al Museo Arqueológico Nacional de Madrid en el que estuvo expuesta en una vitrina hasta 2008. En dicho año, comenzaron las obras de remodelación del edificio y todos los fondos fueron almacenados en distintos lugares, por lo que el acceso a la arqueta estaba totalmente restringido. Su análisis debía hacerse a través de fotografías que, aunque fueran de buena calidad, causaban una impresión distinta a su visualización directa. En abril de 2013, Ángela Franco Mata, conservadora de arte medieval del Museo, respondió a nuestra solicitud y nos permitió estudiar la obra directamente.

Sabíamos, gracias a las imágenes analizadas pormenorizadamente, que existían diferencias entre las tres placas del frente anterior (Figura 3) y las cuatro de los laterales, tal y como hemos explicado en la descripción formal, pero fue sorprendente corroborar que las diferencias eran más acusadas al ver la obra directamente (Figuras 187 y 188). Este hecho nos hizo pensar que alguna de las piezas del puzzle de las Bienaventuranzas no encaja.

Existen varios detalles que permiten suponer que las placas de la cara principal de la arqueta no fueron realizadas en época medieval. Creemos que se trata de una copia o imitación cuya fecha de elaboración no podemos determinar. En un principio, consideramos que, tal vez, el encargado de tallarlas habría sido Francisco Pallás i Puig,

[699]GOLDSCHMIDT, A.; *Die Elfenbeinskulpturen…,* tomo 4, nº 107, lámina XXXVII.

[700]BOUSQUET, J., "Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle…", p. 48; FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles….", p. 130.

uno de los falsificadores de marfiles más conocidos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX[701]. Pensamos que si ningún investigador había apreciado la falsificación se debía a que el escultor trabajaba con una calidad comparable a la de los marfilistas medievales y, sin duda, el más reputado era el valenciano mencionado. Sin embargo, al comparar las fechas en las que desarrolló su labor con los testimonios documentales isidorianos, llegamos a la conclusión de que es imposible que las hubiera realizado él, porque nació en el año 1858 y sabemos, por las Comisiones de Monumentos, que la pieza pasó a formar parte del Museo Arqueológico Nacional en 1869[702]. Además, si hubiera sido remodelada en un momento próximo a dicho año, los comisionados se habrían hecho eco del acontecimiento. Sin poder afirmarlo con seguridad, proponemos que las nuevas placas habrían sido creadas en el siglo XVIII, momento en el que se considera que se pudo haber producido una modificación ya que los herrajes han sido datados por aquel entonces. Como ya dijimos, mantenemos la idea de que la pieza podría haberse reconstruido en el siglo XII, pero habría sufrido transformaciones en distintos periodos. Conocemos los riesgos que supone plantear esta teoría, pero consideramos que es necesario profundizar en el conocimiento de estas placas ebúrneas para poder desentrañar algunos de los enigmas que la rodean. Son varios los motivos que nos han llevado a sugerir la falsedad de estas placas.

El primer aspecto que llama la atención es la diferencia de color. Las cuatro placas de los costados son mucho más oscuras y transmiten una sensación de suciedad mayor. La explicación a este fenómeno, según Ángela Franco, sería el modo de almacenaje o exposición de la misma a lo largo del tiempo. Los laterales se encontrarían empotrados mientras que la cara principal no estaría en contacto con otras superficies que pudieran deteriorarla. En nuestra opinión, el blanco más puro de las tres placas anteriores se debe a que son de época reciente y el paso del tiempo aún no ha causado estragos sobre ellas, mientras que las de los lados menores datan del siglo XI y su recorrido histórico no ha sido fácil. De hecho, el estado de conservación de estas últimas es peor y, frente a la ausencia de grietas de las placas más claras, dos de las cuatro laterales sí que presentan fracturas. Otro de los detalles en relación con la preservación que nos permite incidir

---

[701] Existe poca información sobre Francisco Pallás i Puig, pero algunos autores recopilan algunos datos sobre el mismo como: GÓMEZ MORENO, Manuel, "Los *marfiles cordobeses…",* p. 234, nota a pie de página nº 1¸ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, "Por lo artistas humildes. Francisco Pallás el marfilista", *Las Provincias,* 12 de junio de 1928, pp. 9-10 y ROSSER-OWEN, Mariam, "Questions of Authenticity…", pp. 248-267. Ha sido estudiado, especialmente, en relación a la dama de Elche y la posibilidad de que fuese falsa: PALLÁS CABALLERO, Rosario, "La conquista del pasado. Francisco Pallás ¿falsificador de la Dama de Elche?, *Historia 16,* nº 253, 1997, pp. 102-109 y MOFFIL, John F., "La "Dama de Elche" tras diez años polémicos", *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales,* nº 10, 2005, pp. 185-212 entre otros. Este último recoge la polémica que él mismo había iniciado diez años antes.

[702] RADA DELGADO, Juan de Dios y MALIBRÁN, Juan de.; *Op.cit.*, p. 35.

sobre nuestra hipótesis es que las piezas que consideramos originales aparecen ligeramente combadas. Por el contario, las nuevas, que tienen un grosor semejante, no presentan defectos de este tipo.

En segundo lugar, destaca la diferencia que existe entre las tipologías arquitectónicas empleadas para los edificios que se encuentran sobre las roscas de los arcos de cada una de las placas. Si bien las tres de la parte anterior son muy semejantes y con pocas variaciones, en el caso de las placas laterales la diversidad es la nota predominante. En las primeras, los edificios se conforman a partir de cubiertas piramidales que reposan sobre arcos de medio punto. Estas arquitecturas están flanqueadas por elementos vegetales en las placas de los extremos y por dos torres muy esquematizadas en la central. En las placas del siglo XI, no se trata de construcciones prácticamente iguales, sino que presentan cuatro tipologías distintas. Todas ellas tienen vanos de medio punto pero cada una tiene particularidades propias: hay un castillo, edificios más elevados y con más módulos unos que otros o un pórtico. No solo se distinguen por el aspecto genérico, basado en el esquematismo en el frente anterior y en la variación de las laterales, sino en pequeños matices. Por ejemplo, la parte interior de los arcos de las placas más oscuras, presenta un motivo decorativo sogueado que, únicamente, aparece tallado con menor tosquedad, en una de las placas de la cara principal, concretamente en la de la derecha.

Otro detalle que cabe destacar, ya que se convierte en uno de los rasgos característicos del taller leonés, es el modo de trabajar las tejas. Frente al doble rayado empleado en el interior de estos elementos arquitectónicos y, también, en la representación del cabello de alguno de los personajes del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo o de la Placa de la *Traditio Legis,* donde también se ha utilizado este modelo decorativo para la base sobre la que se apoyan San Pedro y San Pablo, y para rellenar el espacio que rodea al Cristo de la colección Larcade (Figuras 131, 134, 135, 141, 6, 5), en este caso, las incisiones, son triples. La forma de la teja, además, tiende a una forma cuadrangular y menos redondeada que en los ejemplos mencionados. Se deduce, así, que se ha llevado a cabo una interpretación y que estos matices se convierten en pequeñas pistas para poder apoyar la teoría de que no se trata de placas medievales.

Al analizar la anatomía de las figuras se aprecian pequeños rasgos diferenciales. En el lado mayor, la talla, en general, es buena y cuando se observa el relieve desde distintos ángulos no se aprecian los defectos de perspectiva que sí se ven en los costados. El tratamiento del cabello imita al de los personajes de las placas antiguas, pero los rostros de las más recientes son cuadrangulares y con mandíbulas muy marcadas.

Al detenerse en la factura de los pliegues de las túnicas, se descubre que los de las placas de la parte anterior de la arqueta son más acartonados, menos naturalistas y con un movimiento conseguido mediante recursos distintos. Los pliegues en "tau" se reducen a unos pocos ejemplos; la decoración, especialmente en la parte inferior de los mantos de los personajes de la placa central, presenta motivos muy diferentes y los escotes son más sencillos. Quizá, una de las particularidades que más llama la atención es el modo en que dos de los personajes de este conjunto sustentan el libro con la mano velada. La actitud es algo habitual en la figuración medieval, pero la manera en la que se realiza es un tanto chocante. La tela parece envolver un puño cerrado que, en comparación con la otra mano de los personajes, sería mucho más pequeña. No se respeta, pues, la corrección anatómica y el gesto es poco naturalista y más forzado que en los personajes de las placas laterales.

Los ángeles también presentan diferencias entre sí. Los tres del frente anterior sujetan un objeto y la posición de las manos es muy semejante. Los cuatro ángeles de los costados las tienen vacías y se colocan de maneras muy diferentes acentuando la riqueza gestual y plástica de la arqueta. El falsificador ha procurado copiar las alas que rompen el arco y, por ende, las inscripciones. Sin embargo, son menos angulosas y, en la placa de la izquierda, son diferentes, más realistas, con las plumas bien definidas, mostrando que el artista tenía recursos para tallarlas de manera más naturalista.

Estas pequeñas apreciaciones se enmarcan dentro de las pautas habituales vinculadas a los falsificadores de los siglos XVIII, XIX y XX, que no buscaban una imitación exacta, sino una interpretación y añadían algunas modificaciones que, a simple vista pueden resultar difíciles de captar pero que crean una atmósfera distinta, tal y como ocurre en este caso[703].

Por lo tanto, su aspecto y acabado, el estado de conservación y varios rasgos formales nos hacen proponer que se trata de placas realizadas en momentos muy distantes entre sí en el tiempo. Hemos estudiado las piezas falsas del Museo Lázaro Galdiano cuyo color es semejante al blanco de las placas del frente anterior e indagado en la vida de Francisco Pallars i Puig y, creemos que, tal vez, las placas fueron realizadas en el siglo XVIII[704].

---

[703] Ya ROSSER-OWEN, Mariam, "Questions of Authenticity..", p. 249 indicaba este detalle, e incluso, GÓMEZ MORENO, Manuel, "Los *marfiles cordobeses*...", p. 234, haciendo referencia a Francisco Pallás i Puig decía que procedía como artista sincero vendiendo a precios normales y proporción del esfuerzo y costo pero luego los "baratilleros y ganchos de mala ralea enturbiaban el negocio".

[704] "Placa con ángeles sosteniendo a Cristo el Salvador", nº 325, [En línea] <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=325> [9 de octubre de 2013]; "Frente y costados de una arqueta de marfil", nº 3319, [En línea] <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=3319> [9 de octubre de 2013]; "Plaqueta

Mariam Rosser-Owen indica que es necesario ser cauto a la hora de considerar un objeto de marfil como falso y que las técnicas como la datación por carbono pueden ayudar pero nunca son exactas. Además, hay que tener en cuenta numerosos factores como la edad del elefante, que puede llegar, incluso, a los setenta años, o la opción de que el colmillo pudiera ser almacenado o no utilizado durante mucho tiempo, entre otras. Por ello, hay que intentar combinar lo científico con el estudio artístico para realizar un acercamiento más objetivo[705]. A pesar de estas apreciaciones, pensamos que es importante plantear esta posibilidad para la Arqueta de las Bienaventuranzas con vistas a que, en un futuro, con estudios científicos y multidisciplinares se pueda llegar a una conclusión definitiva.

2.1.11. El artista

Aunque son muchos los aspectos sobre los que se ha incidido previamente, podrían resaltarse muchas más peculiaridades que permitirían reafirmar que la mano o manos que tallaron las placas de las Bienaventuranzas y la de la *Traditio Legis,* estaban al tanto de los intereses románicos europeos. Según Manuel Gómez Moreno, las placas de la arqueta habrían sido talladas por algún discípulo del maestro que habría realizado el Crucifijo de Fernando y Sancha, el Arca de los Marfiles y la cubierta del libro del Louvre[706]. Julie Harris, siguiendo esta opinión, considera que el artista de la arqueta es menos refinado que el de la *Traditio Legis*, pero debe aceptarse que ambos tuvieron que tener una fuente común o eran miembros de un mismo taller[707].

En función de algunos detalles, como la angulosidad de las mandíbulas de los personajes o las grandes orejas en forma de haba, se pone en relación directa al artífice de estas figuras con los de la orla decorativa de la cruz. Las similitudes con los Apóstoles también han sido puestas de manifiesto. Sin embargo, el trabajo más definido del cabello que ya no se trata de un casco, la caída de los pliegues, más complejos y numerosos y con mayor decoración, y el dinamismo de las alas, hablan de un grupo más evolucionado que presta más atención a los pequeños detalles. Por estos motivos, generalmente, se ha datado esta pieza en torno al año 1063 y los autores consideran que sería la más tardía de las tres. Nosotros nos preguntamos si, tal vez, se tratase de los mismos artistas que habían trabajado las otras dos piezas anteriores o si serían quienes recogieron el testigo de obras tan magistrales y lograron dar un paso más hacia la

---

de marfil con San Pedro", nº 4091, [En línea] <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=4091> [9 de octubre de 2013]

[705] ROSSER-OWEN, Mariam, "Questions of Authenticity…", p. 264.

[706] GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico…, p.* 24.

[707] HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", p. 137.

plástica románica logrando una mayor estilización de los personajes. No cabe duda de que la cruz es el ejemplo más paradigmático del taller leonés por lo que es probable que sus tallistas se convirtieran en un modelo para los discípulos del centro productor fernandino.

Tradicionalmente, se apreciaban dos manos distintas atendiendo a la calidad de las representaciones en la pieza que nos ocupa. Según Ángela Franco, el artista más cualificado habría tallado las placas que hoy componen el frente principal, mientras que las de los costados habrían sido realizadas por un maestro de menor calidad[708]. A tenor de la hipótesis, en la que planteamos la posibilidad de que los tres marfiles de la cara anterior fueran realizados en el siglo XVIII, podemos decir que la presencia de dos artistas no debe asociarse a las diferencias establecidas entre estas y las laterales, sino que hay que observar y comparar, detenidamente, las cuatro de los lados menores para determinar si pudo haber más de un tallista. En función de la factura y características que presentan se puede decir que son muy semejantes y es difícil apreciar cuántas manos trabajaron sobre su superficie. Pensamos que si el taller leonés se basaba en el sistema de maestro y discípulos, la arqueta de las Bienaventuranzas sería el resultado del trabajo de, al menos, dos artistas, uno de los cuales, además, habría participado en la realización de la placa de la *Traditio Legis.*

Independientemente de su mayor capacidad, calidad o valía, está claro que aquel o aquellos que realizaron estas representaciones, lograron obtener un interesante resultado.

2.1.12. El programa iconográfico cristiano de la arqueta y su funcionalidad

Una vez que se han descrito detalladamente las placas, sería interesante comprender qué significan los temas representados, por qué fueron escogidos y cuáles fueron las fuentes en las que pudo basarse su autor para llevarlos a cabo. Los dos últimos motivos guardan una estrecha relación entre sí y han sido desarrollados por Julie Harris, Concepción Cosmen y Ángela Franco en sus trabajos dedicados a la arqueta de las Bienaventuranzas[709].

[708] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles….", p. 122. Señala diferencias no solo estéticas o de calidad de la talla, sino también en el empleo del tipo de letra.

[709] HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", pp. 134-139; FRANCO MATA, Ángela, "Arte Medieval Cristiano leonés…", p.35; IDEM, "El tesoro de San Isidoro…", p. 54 y ss.; IDEM, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 151"; IDEM, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 117 y ss."; e IDEM, "La arqueta…"; y COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas…", pp. 21-30.

El tema genérico del conjunto iconográfico es el asunto de los enunciados bíblicos, pero se debe insistir en las construcciones referidas a la Jerusalén Celeste y en el significado o labor de los personajes que se enmarcan en los arcos, tanto los ángeles como los interlocutores de los mismos. Respecto a la identidad de estos últimos no hay consenso. En las siguientes líneas se intentan resolver, partiendo de estudios anteriores, algunas de las claves iconográficas que encierra la arqueta.

Tres de los cuatro frentes de la arqueta actual se decoran con las representaciones de las bienaventuranzas. Son siete placas, pero en su día debieron existir ocho. Si se considera que la octava no era más que una reiteración que recogía el contenido de las anteriores, podría considerarse que, únicamente, habrían existido siete. No obstante, como es la bienaventuranza número cuatro *"Beati quie esuriunt et sitiunt justitiam quoniam ipsi saturabuntur"* la que ha desaparecido, dichas hipótesis no pueden ser justificadas[710].

Las bienaventuranzas fueron recitadas por Jesús y se han convertido en unos de los versos más conocidos de la Biblia. Se trata de ocho consejos que el fiel debería seguir para alcanzar el estado de buenaventura en la vida eterna, es decir, son actitudes modélicas. Es el primero de los sermones del Señor recogidos en Mateo:

1 Viendo la multitud, subió al monte; y sentándose, vinieron a él sus discípulos. 2 Y abriendo su boca les enseñaba, diciendo: 3 Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. 4 Bienaventurados los que lloran, porque ellos recibirán consolación. 5 Bienaventurados los mansos, porque ellos recibirán la tierra por heredad. 6 Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados. 7 Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia. 8 Bienaventurados los de limpio corazón, porque ellos verán a Dios.9 Bienaventurados los pacificadores, porque ellos serán llamados hijos de Dios. 10 Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos. 11 Bienaventurados sois cuando por mi causa os vituperen y os persigan, y digan toda clase de mal contra vosotros, mintiendo. 12 Gozaos y alegraos, porque vuestro galardón es grande en los cielos; porque así persiguieron a los profetas que fueron antes de vosotros"[711].

Tomás de Aquino, en su *Summa teológica*, plantea que la bienaventuranza es el fin último del hombre y que no se corresponde ni con riquezas materiales, ni con los honores, la fama, la gloria, tampoco con el poder, los bienes del cuerpo, el placer o

[710] COSMEN ALONSO, Mª Concepción; "La arqueta de las Bienaventuranzas…", p. 29.

[711] *Mateo*, 5,1-12.

algún bien creado. No se trata de un fin del alma, sino de una propiedad inherente a la misma[712]. Estableció una relación entre los dones del Espíritu Santo, las virtudes teologales y cardinales y las ocho bienaventuranzas[713]. La pobreza del espíritu se corresponde con el miedo y la esperanza; la dulzura con la piedad y la justicia, las lágrimas, los que lloran, con la ciencia; el hambre y fe de justicia a la fuerza, la misericordia al consejo y la prudencia, la pureza del corazón a la inteligencia y la fe; la paz a la sabiduría y la caridad y la persecución a la maldición y la templanza.

Cromacio de Aquileya en su *Sermón 41* también habla de las Bienaventuranzas y las compara con "*escalones extremadamente sólidos, de piedras preciosas, por los que las almas santas y fieles puedan encaramarse*" y que permite la ascensión hacia el reino de los Cielos[714].

En definitiva, estos enunciados han sido analizados por multitud de teólogos y filósofos a lo largo de los tiempos debido a su gran trascendencia. Siempre se insiste en su valor como modelos de comportamiento y en el fin que se alcanzaría el fiel cristiano si sigue estas pautas: el Paraíso. A pesar de la atención que ha suscitado en los debates teológicos, el Sermón de la Montaña, o momento en el que Jesús recita las bienaventuranzas, es un tema poco común en el arte cristiano medieval conocido[715]. No obstante, es un asunto muy adecuado para la decoración de un relicario porque guarda estrechas relaciones con la liturgia. Las bienaventuranzas se leían, recitaban o cantaban en distintos oficios litúrgicos vinculados con los santos y la veneración de sus reliquias. La superficie de una arqueta destinada a albergar los restos de personajes sacros sería, por lo tanto, un espacio idóneo para su representación. Las placas, en las que aparecen dos figuras conversando bajo las arquitecturas alusivas al Paraíso, se convierten en un ejemplo a seguir para los cristianos que acudirían a venerar el arca de las reliquias que ocuparía, seguramente, un lugar principal en el altar de la iglesia[716].

---

[712] Estas y otras muchas apreciaciones las realiza en la *Prima Secundae* de la *Summa Theologiae* que puede consultarse online en castellano en el siguiente enlace: [En línea] <http://hjg.com.ar/sumat/index.html.> [9 de octubre de 2013].

[713] BARBIER DE MONTAULT, Xavier, *Traité d'iconographie chétienne*, París, 1989, Capitulo XVII.

[714] Agradecemos a Santiago Domínguez el interés mostrado en nuestro trabajo y su ayuda en relación con el Sermón de San Cromacio de Aquileya que puede consultarse en el siguiente enlace: [En línea] <http://www.mercaba.org/TESORO/san_cromacio_de_aquileya.htm)> [1 de octubre de 2013].

[715] SCHILLER Gertrud, *Op.cit.*, vol I, pp. 156-157.

[716] En relación a este tema, debe decirse que, probablemente, desde el año 1063 en el que se consagró la iglesia de San Isidoro y hasta, al menos el año 1572, en el que Ambrosio de Morales lo documentó, el arca estaría situada en el altar junto a la de las reliquias de San Isidoro y la de San Juan Bautista o San Pelayo que, desde 1065, custodiaría los restos de San Vicente. Para mayor información consúltese Ambrosio de Morales, *Op.cit.*, pp. 47 y 48.

La clave iconográfica de la pieza parece hundir sus raíces en la liturgia hispana o mozárabe. Dicha teoría se atestigua en *Antiphonae, Alleluiatici, Responsa y Praelegenda*[717]. En la mayoría de estas ocasiones, solo una o dos bienaventuranzas son entonadas[718]. Para comprender la importancia de estos enunciados en el rito hispano o mozárabe existe una fuente esencial que ya señaló Julie Harris: el Antifonario de la Catedral de León que contiene fragmentos de los mismos en los siguientes oficios: "*Ordo in Psallendi in Diem Aciscli; Officium in Diem Sancti Romani; Officium in Diem Sancti Iuliani; Officium in Diem Sancti Tirsi; Officium in Diem Sancti Engratiae; Officium in Diem Sanctorum Simonis et Iuda apostolorum; y Officiuym de Sanctis Generalibus*[719]*"* es decir, en los oficios de los santos Acisclo, Román, Julián, Tirso, Engracia, Simón y Judas, Eufemia y Cosme y Damián[720]. La Dra. Franco acepta esta idea y considera que, tal vez, la arqueta fuese el contenedor de las reliquias de los citados personajes honrados en la liturgia mozárabe[721].

Otra de las ideas de la investigadora es que, quizá, existiese relación entre el manuscrito 35.5 de la Biblioteca Capitular de Toledo y la arqueta porque en el texto se citan únicamente siete bienaventuranzas[722]. De este modo, podría considerarse que se trataba de una posible fuente para la iconografía de la pieza debido a que se conserva el mismo número de placas pero, como se ha dicho en párrafos anteriores, habrían existido ocho relieves porque falta, no el octavo, sino el cuarto enunciado bíblico.

Concepción Cosmen analiza los textos que pudieron influir en la elección de estos inusuales motivos iconográficos. Deduce que San Agustín, con su *De Sermone Domini in Monte* podría haberse convertido en el punto de partida para otros teóricos como Pablo Diácono, San León Magno o Beda el Venerable en cuyas obras, que tal vez se

---

[717] FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro de San Isidoro…", p. 55; IDEM, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p.152 e IDEM, "Liturgia hispánica y marfiles…", pp. 117 y ss.

[718] HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", p. 138.

[719] Ibídem, p. 138, nota 18.

[720] Ibídem, p. 139. Sobre el Antifonario de la Catedral de León se han realizado muchos estudios en relación con diferentes aspectos (musicales, iconográficos o litúrgicos). A continuación, plasmamos algunos de los más destacados: PRADO, Germ, "El antifonario mozárabe de León", *Ephemerides Liturgicae*, 43, 1929, pp. 530-540; DE URBEL, Fray Justo Pérez, "Antifonario de León: el escritor y la época", *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 1954, nº 15, pp. 115-144; YARZA LUACES, Joaquín, "Las miniaturas del antifonario de León", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 1976, no 42, pp. 181-210; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso, *El antifonario visigótico de León: estudio literario de sus fórmulas sálmicas*, León, 1985; FREILE, Fernando Galván, "La representación de la unción regia en el antifonario de la catedral de León", *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 1995, nº 97, pp. 135-146.

[721]FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 125.

[722] Ibídem, p. 128.

encontrasen en la biblioteca del complejo monástico previo a San Isidoro, trataron las bienaventuranzas[723]. También la Jerusalén Celeste tiene cabida en los textos de San Agustín, concretamente en *Ciudad de Dios,* por lo que, a través de la pieza, pueden rastrearse las raíces agustinianas[724]. Este lugar se menciona en la Biblia en multitud de ocasiones como en el *Libro de Tobías* donde se habla de la magnificencia y riqueza de la ciudad divina[725]. Una de las descripciones más interesantes se encuentra en el *Apocalipsis*[726].

La Jerusalén Celeste se ha aludido en la pieza mediante las arquitecturas que rodean los arcos. Por los restos de policromía conservados se puede saber que los edificios habrían estado pintados lo que aumentaría su riqueza plástica. Además, dicha representación habría sido completada por los motivos de la cubierta en la que, probablemente, tuvieran cabida el Cordero Místico y el Tetramorfos, así como miembros de las diferentes jerarquías angélicas, es decir, los "habitantes" de tan carismático lugar. Si se tiene en cuenta el simbolismo de los templos en época medieval se pueden asociar los arcos bajo los que se ubican bienaventurados y ángeles con aquellos que separaban el coro de la nave central y evocaban, precisamente, la entrada al Paraíso[727].

Los estudios en torno a la iconografía de la pieza analizan el papel que juegan las figuras de las escenas ubicadas bajo los arcos. Si uno se adentra en distintas fuentes de índole cristiano, como lo hizo la Dra. Cosmen en su artículo, puede llegar a la conclusión de que se establece una profunda relación entre las bienaventuranzas y la existencia de los ángeles o la vida de los santos, los justos y los mártires[728].

---

[723] COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas...", pp. 21-30.

[724] SAN AGUSTÍN, *Op.cit.* Para comprender el significado de la Jerusalén Celeste y los jardines del Paraíso se recomienda la lectura, entre otros de: RHODES, Joseph T. y DAVIDSON, Clifford, "The Garden of Paradise", en DAVIDSON, Clifford, *The Iconography of Heaven,* Michingan, 1994, pp. 69-107; RUSSELL, Robert D., ""A Similitude of Paradise", The city as Image of the City", en DAVIDSON, Clifford, *The Iconography of Heaven,* Michingan, 1994, pp. 146-161; GÓMEZ ANUARBE, Manuel, "Jardines de la Cruz", en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel (coord.), *Monasterios románicos y producción artística,* Aguilar de Campoo, 2003, pp. 241-246; MEYER, Ann R., *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem,* Cambridge, 2003; PRIGENT, Pierre, *La Jerusalen celeste,* Saint-Maurice, 2003.

[725] *Libro de Tobías,* 13, 16-17.

[726] *Apocalipsis* 21, 15-22.

[727] WIRTH, Jean, *Op.cit.*, p. 100.

[728] COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas...", p.23.

Los personajes divinos cumplen con una misión. Deben trasmitir el mensaje del Señor a los elegidos, a los bienaventurados[729]. Para ello, descienden a la tierra desde la Jerusalén Celeste aludida mediante las construcciones sobre los arcos. Una idea que ha sido planteada por Concepción Cosmen es que los ángeles, además de comunicar su destino a los personajes nimbados, les dan la bienvenida al Paraíso[730]. Otra posibilidad es que serían los profetas citados por Mateo y que ya se encontrarían en el Reino de los Cielos[731].

Mayores problemas surgen a la hora de determinar qué representan las figuras nimbadas. Quienes se han aventurado a identificarlas consideran que son santos, "doctores" o testigos; al fin y al cabo, los elegidos para la vida en el Más Allá[732]. Podrían ser también la representación del peregrino del que hablaba San Agustín, que ha de sufrir en la tierra para lograr su recompensa en el mundo celestial[733]. Personalmente, creemos que se trata de la representación del hombre bueno, un modelo de conducta que debían seguir los fieles al rezar ante el relicario. Como tal, podían ser santos, doctores, elegidos y testigos. Se trataría de una representación más genérica, de *exempla* sobre el marfil que cautivarían a los espectadores del momento inspirándoles a comportarse del mismo modo para poder alcanzar, como ellos, el estado de buenaventura.

Parece que el mentor del programa iconográfico debía ser un clérigo conocedor de distintos textos que pudieron influir para la elección de la temática y que, tal vez, pudo consultar en la biblioteca real leonesa[734]. Para José Pijoán, tenía que ser *"más culto, enterado acaso ya de algo europeo"*[735] que el encargado del Arca de San Juan y San Pelayo. Desde nuestro punto de vista, es importante destacar que esta figura es quien diseña la temática en función de sus gustos y de sus conocimientos. Suele estar encarnado por un personaje culto y en estrecha relación con el mecenazgo de la pieza por lo que desde estas páginas proponemos que, tal vez, fuese el propio Fernando I

---

[729] San Agustín describe a la perfección la función de los ángeles que son ministros y mensajeros *"que realizan, sin vacilación ni dificultad, lo que, de modos inefables, oyen debe ser realizado y debe llegar hasta estos seres visibles y sensibles"* (SAN AGUSTÍN, *Op.cit.*, Tomo XVI, Libro X, Capitulo XV, p. 631.)

[730] COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas…", p. 28.

[731] *Mateo*, 5, 12.

[732] HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", p. 137, PIJOÁN, José, *Op.cit.*, p. 138; FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 119; COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas…", p. 29.

[733] SAN AGUSTÍN, *Op.cit*., tomo XVII, Libro XV, Capitulo I, p. 141.

[734] COSMEN ALONSO, Mª.Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas…", p. 29.

[735] PIJOÁN, José, *Op.cit.*, p. 138.

junto a su esposa Sancha quien decidiese representar las Bienaventuranzas, un asunto poco habitual pero en consonancia directa con las ideas y preocupaciones del monarca.

Una vez que hemos planteado las relaciones establecidas entre la iconografía de la arqueta y la liturgia hispana, se hace más sencillo dilucidar cual pudo ser la función a la que estaba destinada. Siguiendo a Ángela Franco Mata puede plantearse que serviría para contener reliquias de los santos que tienen cabida en los oficios en los que se recitaban las bienaventuranzas.

2.2. Las placas de origen musulmán. Características

El reverso de la arqueta de las Bienaventuranzas presenta siete fragmentos islámicos del siglo XI (Figura 189). En principio, son totalmente independientes y no tienen nada que ver con las piezas de tema evangélico. No obstante, ya hemos señalado que la colocación de estas placas para la reconstrucción de la arqueta no tendría por qué ser casual o fortuita, sino que habría sido promovida con una cierta intención unificadora.

Los siete pedazos se organizan en tres franjas horizontales irregulares y no parecen seguir una ordenación clara. Los distintos estudiosos los han analizando llegando a la conclusión de que las piezas de este puzzle no pertenecían a un único objeto, sino a dos cajitas ebúrneas de reducidas dimensiones. Algunos autores, como Ángel Galán y Galindo, proponen que, en su día, podrían haber conformado, junto a la cajita de las liebres del Museo de la Real Colegiata de San Isidoro las *"tres alie capsellae in eodem opere factae"* del documento de donación. Por lo tanto, esta hipótesis considera que el arca de las Bienaventuranzas original, era una de las *"duas eburneas argento laboratas",* es decir, uno de los recipientes de plata y marfil donadas por los reyes Fernando I y Sancha en cuyo interior irían tres pequeños cofres[736].

Una de las cajas, estaría compuesta por tres de los fragmentos que presenta la arqueta. Se adscriben al taller ebúrneo de Cuenca porque comparten algunas de sus características como la decoración de ataurique, la composición mediante animales afrontados y la inscripción en letra cúfica en la que aparece el mismo nombre que puede leerse en la arqueta de la Catedral de Palencia y en la de Narbona: *"Ismail ben Almamun"* (Figuras 34 y 33). Aunque las similitudes con el objeto palentino son claras, hay que señalar que, mientras la decoración de dicha pieza está calada, en la arqueta que nos ocupa se trata de una talla. Estas tres placas habrían sido realizadas a partir del año 1043 de la era cristiana. El destino del cofrecillo sería la corte, más concretamente un

[736] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II p. 84 y ss.

príncipe o, quizá, un regalo para una sultana[737]. Las dos láminas de la franja central se corresponderían con la parte trasera y uno de los laterales de dicha caja, mientras que la inscripción en vertical del ángulo superior derecho, sería parte del friso del recipiente.

El reverso de la pequeña cajita, es una placa que mide 11 cm de largo por 3,9 cm de ancho[738]. Pueden apreciarse unos contornos que dibujan la forma de las bisagras de oro o plata que habría tenido inicialmente y que hoy han desaparecido (Figura 192). Entre dichas formas, se sitúa la decoración obtenida a base de animales y ataurique. Para Ángel Galán y Galindo, en el centro, se aprecia una gacela mientras que para Amador de los Ríos sería una cierva. Consideramos que esta última idea es más oportuna ya que se podría adaptar así el significado de la pieza musulmana a la religión cristiana. Dejaría de ser un motivo meramente ornamental y en relación con las escenas de caza de los talleres islámicos y se convertiría en el símbolo del alma cristiana siguiendo, de ese modo, las ideas recogidas en los bestiarios medievales[739]. Flanqueando esta representación, aparecen dos cápridos que han sido identificados con grifos porque tienen cuerpo de león y están alados[740].

A la derecha de este fragmento, está el que conformaría el costado de la misma cajita (Figura 193). Mide 7,4 x 3,9 cm. Presenta una decoración muy semejante a la anteriormente descrita pero, en este caso, la fauna está representada por dos leones sentados y afrontados

La inscripción que mide 6 x 1,5cm, no aparece completa (Figura 194). Se han hecho diversas interpretaciones y en todas ellas aparece el nombre de al-Mamún. Para hacerse una idea de cómo se estructuraban estos fragmentos véase la Figura 195.

Los otros cuatro pedazos pertenecientes a una misma pieza y que, también, conforman la parte posterior de la arqueta de las Bienaventuranzas son, probablemente, de origen sevillano[741]. Su presencia en León no debe sorprendernos ya que, en el año 1063, Fernando I había mandado una comisión para llegar a un acuerdo en relación a la rendición del rey taifa Al Mutalid (1042-1069). El resultado de las negociaciones entre ambos bandos fue la consecución del cuerpo de San Isidoro y de un botín sin

[737] RÍOS, José Amador de los; *Op. cit.*, p. 552.

[738] Ibídem, p. 552; FERRANDIS, José, *Marfiles árabes…,* tomo I, p. 45 y GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II, p. 82.

[739] Véase, por ejemplo, *El fisiólogo. Bestiario Medieval…* p. 79; CHARBONNEAU-LASSAY Louis, *Op.cit.*, p. 241 y ss. y MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *Op.cit.*, p. 92.

[740] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 91.

[741] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 127 y GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II, p. 84.

especificar, en el que podría venir incluida esta cajita que luego fue donada a la nueva iglesia.

La franja superior del dorso de la arqueta es la placa musulmana de mayores dimensiones (Figura 196). Mide 16 x 5cm contando con el pequeño friso decorado con una cenefa de hojas y flores que la enmarca en su parte superior[742]. Se colocó al revés, dificultando, aún más, la lectura de su inscripción en cúfico florido que se asocia a la escritura sevillana.

En la franja inferior izquierda, se encuentra otra de las partes de esta cajita muy semejante a la descrita previamente (Figura 197). Mide 9,5 x 5cm y está incompleta. La orla, en este caso, no la corona, sino que le sirve de base. Las características del texto son las mismas que la anterior y, de nuevo, se han producido diversas lecturas que comentaremos posteriormente. Junto a esta banda y encajado de manera forzosa, se sitúa un pequeño trozo de forma triangular que pertenecía a la misma inscripción. El fondo de estas tres piezas es común y basa su decoración en pequeños círculos entre los caracteres.

Por último, en la esquina inferior derecha, aparece una placa de apenas 7 x 4cm (Figura 198). Presenta una orla con los mismos motivos vegetales y una inscripción en relación con las anteriores, pero de dimensiones más reducidas. Parece que podría corresponderse con una parte de la tapa de la cajita. Para tener un esquema visual de esta interpretación véase la Figura 199.

La mayoría de las placas musulmanas, concretamente cinco de siete si se tiene en cuenta el pequeño fragmento triangular, tienen un elemento difícil de analizar: las inscripciones. A pesar de ello, son varios los autores que han procurado resolver el enigma proponiendo interpretaciones que, aunque varían entre sí, permiten hacerse una idea de las intenciones de los textos sobre la superficie de estas arquetas. La mejor revisión sobre las lecturas realizadas hasta el momento la lleva a cabo Ángel Galán y Galindo a quien seguimos a continuación[743].

La estrecha placa colocada en vertical en la esquina derecha superior de la arqueta, fue leída por varios autores. Todos ellos están de acuerdo con la aparición del nombre de al-Mamún, dato que ha permitido la adscripción al taller de Cuenca de esta

[742] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II, p. 83.

[743] Ibídem, tomo I, pp. 393-395 y tomo II, pp. 82-84.

pieza así como de otras similares a ella. Ángel Galán y Galindo cree poder leer *"el a ben Al an a´mun du…",* pero las interpretaciones son muy diversas[744].

José Amador de los Ríos, con ayuda de Simonet, plantea la siguiente lectura: *"en las manos de al-Mamún (está) Toledo"*[745]. José Ferrandis acepta esta teoría[746], pero posteriormente modifica su lectura hacia *"Hecho para Al Ma´mun de Toledo"; "Ismail ben Al Ma´mun doblemente famoso. A su dueño feliz" o " (Isma)il ben Alma´mun Dzu Almachdayn"*[747]. Évariste Levy Provençal plantea que la lectura sea *"(Isma)il, hijo de Al Ma´mun Du (l maydayn)"* que se traduce como *"Ismail hijo de al-Mamún el de la Doble Gloria"*[748] con la que Ernst Kuhnel y el propio Ángel Galán y Galindo coinciden[749]. Enrique de Leguina, basándose en una lectura superficial de Amador de los Ríos, quien hablaba de que su destino debía ser para una sultana del príncipe leyó *"por el príncipe Aly al-Mamún de Toledo a una de sus favoritas"*, pero esta teoría debe ser desechada por carecer de fundamentos[750].

Los pedazos pertenecientes al cofrecillo de procedencia sevillana fueron interpretados por Amador de los Ríos y Simonet de la siguiente manera[751]. En la placa más grande que ocupa la franja superior del dorso de la arqueta, se podría leer "*A sanak b´n al kan al ahad m…" "Ensálcete con la gloria que hubo para tu abuelo."* El fragmento de la esquina inferior izquierda, presentaría el texto *"…l aw allah l barka…"* que Simonet tradujo como *"Concédale la bendición."* El pequeño trozo triangular mostraría una *"ta marbuta"*[752] y el que se correspondería con la cubierta, *"…bn mana… l sayydah al s…"* lo plasma Amador de los Ríos como *"regaló regalando a la Señora del Sultán...".*

---

[744] Ibídem, tomo II p. 82.

[745] RÍOS, José Amador de los, *Op. cit.*, p. 554.

[746] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 91

[747] En la Arqueta de Palencia aparece también este personaje que recogen FERRANDIS, José, *Marfiles árabes…,* tomo I, p. 45 como "*Abú Mohámed Ismail ben al-Mamún Dzu Almachdain ben Azafir DZU Arrayasatin abu Mohámed ben Dzunún"* y GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo I, p. 393 *"por orden del Hachib Husam al Dawla (espada del Estado) Abu Muhammad Ismail ben Al Mamun Du l muyahidayn (el de doble gloria) Ibn Al Zafir Du l ri´asatayn (el del doble principado) Abu Muhammad ben Di l Nun".* En la pieza de la catedral de Narbona se cita al Caid de los Caídes, es decir, Ismail.

[748] LEVY PROVENÇAL, Évariste, *Inscriptions arabes d´Espagne,* Leyden, 1931, en GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II, p. 83.

[749] KÜNHEL, Ernst, *Op.cit.*, p. 47.

[750] LEGUINA, Enrique de, *Arquetas…,* p. 103

[751] RÍOS, José Amador de los, *Op. cit.*, p. 552 y ss.

[752] Es una letra del alfabeto árabe que designa como femenina a la palabra que se coloca delante de la misma. Agradecemos a José Manuel Puerta Vílchez la ayuda prestada en el tema de las inscripciones.

Posteriormente, solo Bartolomé Montoya trasmite alguna idea sobre estas inscripciones, aunque, en realidad, se limita a ordenar el trabajo de Amador de los Ríos y Simonet para buscar una coherencia no conseguida por completo: *"…glorífícate con la gloria que alcanzó tu abuelo…concédale la bendición…regaló a la esposa del Sultán*[753]*"*.

A partir de lo que se ha planteado anteriormente, es posible imaginar el aspecto original de las cajitas así como el contenido de los textos que las decoraban, siempre teniendo en cuenta que los vestigios que se conservan actualmente son muy reducidos.

Con la arqueta de las Bienaventuranzas ocurre algo semejante. Basándose en los estudios precedentes así como en los datos recopilados y las ideas extraídas de la reflexión y el análisis elaborado en torno a la pieza, se puede plantear una reconstrucción de la misma en su estado primitivo. De ese modo, y salvando las distancias, se puede crear una imagen mental similar a la que pudieron haber visto los monarcas Fernando I y Sancha el día de la consagración del templo de San Isidoro en diciembre del año 1063.

3. LA ARQUETA DE LAS BIENAVENTURANZAS. ESTADO ORIGINAL. PROPUESTA RECONSTRUCTIVA

A lo largo de estas páginas, se ha insistido en que el aspecto que hoy presenta la arqueta de las Bienaventuranzas tiene poco que ver con su estructura originaria. Si bien es cierto que no puede ser conocida ni documentada a ciencia cierta, las fuentes documentales y otras piezas realizadas en el mismo taller hacen que el planteamiento de una hipótesis acerca de cómo pudo ser no sea demasiado aventurada.

El primer asunto que es necesario acometer es determinar si los fragmentos de la pieza habrían formado originariamente parte de una arqueta, tal y como se ha dado por hecho en la historiografía tradicional. Raquel Gallego plantea una nueva posibilidad. Considera que, quizá, hubiesen pertenecido a una tipología formal diferente, a uno de los otros objetos citados en el documento de donación. Como ejemplo propone que podría haber sido un frontal o un altar[754]. Avala esta teoría mediante la comparación de la Arqueta de las Bienaventuranzas con el "Tragaltar de Namur" un ara portátil datada en torno al año 1050 que se conserva en el Museo Diocesano de Namur[755]. La

[753] MONTOYA TEJADA, Bartolomé, *Op.cit.*, nº 52.

[754] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 385.

[755] LAURENT, Marcel, *Op.cit.*, p. 125, cap. VII; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo II, nº 60 y 61, (1ª ed. 1918) y COURTOY, Ferdinand y SCHMITZ, Jean, *Mémorial de l'Exposition des Trésors d'art Namur 1930,* Namur, 1930, pp. 41-42, XXVII, XVIII y

investigadora considera que ambas comparten ciertos rasgos formales como la situación de las escenas evangélicas bajo arcuaciones o la similitud entre los libros que portan los personajes de los dos objetos (Figuras 190 y 191)[756].

Para nosotros, la pieza sería con toda seguridad un arca por varios motivos. En primer lugar, siempre se ha identificado como tal y no hay ningún indicio de que fuese de otra manera. Sería lógico que quien llevó a cabo su reconstrucción no pretendiese modificar su función originaria, es decir, la de contenedor de reliquias, sino mantenerla. Además, si tenemos en cuenta que el programa iconográfico habría sido realizado por un teólogo conocedor de los textos de San Agustín, es probable que, al querer representar la Jerusalén Celeste, optase por la tipología de una arqueta ya que según el santo: *"la ciudad de Dios es la Iglesia fundada por Cristo, depositaria de sus tesoros, arca de salvación para los hombres"*[757]. Por todo ello, defendemos que a mediados del siglo XI, la pieza que nos ocupa habría sido gestada como una arqueta.

Debe decirse que, para plantear nuestra teoría, se parte de la base que proporcionó Ángela Franco Mata con sus estudios, especialmente con dos artículos en torno al tema que nos ocupa en los propone cómo pudo haber sido la arqueta y realiza un esquema visual de la misma (Figuras 200 y 201)[758].

La autora supone que se han perdido varias placas, al menos dos en la arqueta y todas las que adornaban la cubierta. Para poder llegar a una posible reconstrucción se ampara en la comparación con el arca de San Juan Bautista y San Pelayo que ya había propuesto Ferrandis cuyas placas son semejantes a las de las Bienaventuranzas[759]. No sería extraño, teniendo en cuenta que se adscriben a un mismo taller, que la tipología formal del arca fuese similar.

Según Ángela Franco, en lugar de tener cuatro placas por cada lado largo como ocurre en el Arca de los Marfiles, la de las Bienaventuranzas contaría con tres en las caras mayores y dos en un costado. El otro lateral estaría ocupado por un Cristo en majestad que, según la Doctora Franco, sería el que se hallaba en la colección Larcade

---

XXIX. Una breve referencia al mismo se hace en la página web del Museo diocesano de Namur: [En línea] <http://www.musee-diocesain-namur.be/oeuvres_saint_aubain.html.> [18 de agosto de 2012]. Un texto genérico sobre diferentes aspectos en relación a los altares es: PALAZZO, Éric, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age,* Turnhout, 2008.

[756] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria...*, pp. 359, 384 y 385.

[757] SAN AGUSTÍN, *Op.cit.*, Tomo XVI, Libro I, p. 29.

[758]FRANCO MATA, Ángela; "La arqueta..." e IDEM, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 127 y ss.

[759] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 151.

de París en 1925 (Figura 5). Esta figura presenta varias características que permiten su asociación con los relieves de la Arqueta de las Bienaventuranzas, como sus dimensiones, de 13,1 x 6,6 cm, o las arquitecturas del trono[760]. Asimismo, los elementos evocadores del firmamento en forma de arquillos diminutos con una pequeña moldura que los divide en dos, son muy similares a los motivos que aparecen en varios capiteles de los que sustentan los arcos que enmarcan las parejas de personajes en la arqueta. El libro y la expresión y forma del rostro también ponen esta majestad en relación directa con la arqueta[761].

Para sustentar la idea de la presencia de un Pantocrátor, no se basa únicamente en esta comparación estilística, sino que realiza un parangón formal con el Arca de San Millán de la Cogolla que estudiamos en capítulos posteriores. Es la pieza clave del otro taller del norte peninsular y de raigambre cristiana que se ubicaba en tierras navarras en el siglo XI al amparo de un cenobio benedictino. Fue un objeto que también sufrió grandes daños con la Invasión Francesa; sin embargo, su reconstrucción ha podido llevarse a cabo gracias a las descripciones realizadas por Yepes, Sandoval y Melcolaeta[762].

En uno de los lados menores del Arca del santo emilianense estaba situado un Cristo en Majestad que ha sido identificado con el de la Colección de Dumbarton Oaks en Washington (Figura 210)[763]. Si se acepta la propuesta de que un costado de la Arqueta de las Bienaventuranzas se compondría de un Pantocrátor, podría pensarse que el artista de San Millán la habría tomado como modelo para situar un Cristo en Majestad en uno de los lados cortos del arca.

Para Ángela Franco, en la tapa de la arqueta se habrían representado el *Agnus Dei* y el Tetramorfos imitando, una vez más, al Arca de San Juan y San Pelayo. Si así fuere, el tema se configuraría como una convención del taller leonés. Además, sostiene la posibilidad de que podrían aparecer representados los reyes Fernando I y Sancha emulando los ejemplos de Justiniano y Teodora en San Vital de Rávena[764]. En uno de los lados, aparecería Fernando coronado acompañado de cuatro ángeles y, en el otro, Sancha con su séquito de damas demostrando, así, la importancia que adquirió la reina

[760] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen*…, vol. IV, nº 105, lámina XXXVI.

[761] FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León…,* p. 160 y "La arqueta…".

[762] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* YEPES, Antonio, *Crónica General…;* MELCOLAETA, Diedo de. *Op.cit.* Para más información véase la segunda parte de este trabajo dedicado a esta pieza.

[763] GOLDSCHMIDT Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen*…, vol. IV, nº 85 y BANGO TORVISO, Isidro G. *Emiliano…,* p. 142 y ss.

[764] FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro de San Isidoro…", p. 52. También se aprecia esta idea en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El *imago regis*…", p. 59 y s.

en el campo del patronazgo artístico. Manuel Gómez Moreno, además, propone esa iconografía para la cubierta del Arca argéntea de San Isidoro[765]. Por último, la investigadora considera que el alma de madera estaría cubierta con trabajos de metal sin especificar si serían de oro o de plata.

Nuestra teoría reconstructiva, ilustrada mediante las Figuras 202-209, parte de una premisa planteada por Elena Gómez Moreno quien consideraba que la composición primitiva de la arqueta de las Bienaventuranzas debía presentar cuatro placas en los lados mayores con el tema que da nombre a la pieza. Los costados y la tapa tendrían otro tipo de representaciones[766]. De este modo, además, se ajusta a la estructura que presenta uno de sus precedentes más claros: el arca de San Juan y San Pelayo.

Ángela Franco Mata justifica que debían ser tres los tableros ebúrneos colocados en la parte frontal y trasera de la arqueta en base a la cerradura que presenta la placa y que marcaría el eje de simetría de la composición. No obstante, Ángel Galán y Galindo, hace una interesante apreciación[767]. El ojo de la cerradura parece hecho de manera forzosa sobre una de las placas. Es decir, en origen ninguno de los fragmentos de marfil tenía que estar perforado. Nuestra opinión coincide con la de este autor y nos lleva a pensar que, en cada frente, había cuatro placas con suficiente separación entre ellas para situar un herraje en la parte central del arca sin necesidad de alterar ninguna lámina con un orificio. De este modo, seguiría el modelo de cierre del arca de San Vicente.

Por lo tanto, consideramos que la caja se estructuraría en base a cuatro relieves ebúrneos por cada lado largo. Surge entonces un grave problema, y es determinar cuáles eran las representaciones que ocupaban ambos costados.

En uno de ellos, planteamos dos posibilidades: o bien aparecían las efigies de los reyes o bien una representación del Sermón de la Montaña. La primera opción ya había sido mencionada por Manuel Gómez Moreno para el caso del arca de las reliquias de San Isidoro y Ángela Franco la había extrapolado a nuestra arqueta. Así, se adaptaría a los presupuestos que se encuentran en el Arca de San Millán de la Cogolla. Si en uno de los laterales aparecían todas las figuras que habían tenido algo que ver en el mecenazgo de la pieza, se habría creado una tipología en León que habría retomado el maestro emilianense.

En realidad, esta idea no sería muy descabellada si se tienen en cuenta otros ejemplos artísticos en los que Fernando I y su esposa tienen cabida. Tal y como hemos

[765] GÓMEZ MORENO, Manuel, "El arca de las reliquias…", p. 209.

[766] GÓMEZ MORENO, Mª Elena, *Op.cit.*, p. 163

[767] GALÁN y GALINDO, Ángel, *Op. cit.*, tomo II, p. 82.

indicado en el capítulo correspondiente al patronazgo de los reyes, sus nombres, y en ocasiones sus efigies, aparecían en la mayoría de las obras que promovieron entre ellas en el Crucifijo de Fernando I y Sancha y el Arca de los Marfiles. La Arqueta de las Bienaventuranzas, equiparable por su valor a estas dos piezas del taller marfileño leonés no podría ser menos: Fernando I y Sancha estarían presentes en la misma[768].

En lugar de situarse uno a cada lado de la tapa con sus respectivos séquitos consideramos que, a tenor de las observaciones precedentes y sin descartar la hipótesis de una representación figurada de la pareja regia, estarían presentes en forma de cartela o inscripción. El material con el que habría sido realizada no puede determinarse con seguridad ya que contamos con ejemplos ebúrneos y metálicos en otras piezas de características similares. En cualquier caso, podrían adecuarse al objeto que nos ocupa porque, en origen, poseía una guarnición metálica como complemento de los relieves de marfil.

Si realmente los monarcas tenían un espacio sobre la cubierta y en forma escrita, uno de los costados debía estar ocupado por otra representación distinta. No se habrían plasmado los promotores en el lateral como ocurre en el caso de San Millán de la Cogolla. Por el contrario, se podría haber tenido en cuenta el relato evangélico de Mateo.

El mentor habría escogido una escena que recogiese el momento en el que Jesús recita su célebre *Sermón de la Montaña*[769]. Esta hipótesis surgió a partir del planteamiento de Ángel Galán y Galindo de que quizá, la placa perdida, con el cuarto enunciado, *"los que tienen hambre y sed de justicia"*, mostrase a Cristo anunciando las Bienaventuranzas[770]. Desde nuestro punto de vista, sería extraño que, precisamente la lámina desaparecida, presentase una ruptura con el férreo esquema compositivo que mantienen todas las demás. Aplicando el principio de igualdad, creemos que la cuarta bienaventuranza no debía distar mucho de las otras siete conservadas. Lo que no se descarta es que hubiese otra plaqueta en la que se representase el momento en el que Jesús pronunció los enunciados bíblicos, muy apropiado en consonancia con la clave iconográfica de la arqueta y que permitiría, así, cerrar el ciclo de las Bienaventuranzas. Aunque no es un tema muy frecuente en la Edad Media, sí que existen algunas representaciones, siendo quizá la más significativa para nuestra investigación la del mencionado "Tragaltar de Namur" (Figuras 190 y 191).

---

[768] ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "La inscripción como imagen de poder…", pp. 1787-1803.

[769] *Mateo* 5, 3-12.

[770] GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Op.cit.…,* tomo II, p. 82.

Una vez razonados los posibles temas que podrían formar parte de uno de los laterales, habría que buscar una solución para el otro costado. Mantenemos la idea de que podría tratarse de un Pantocrátor, hipótesis que han defendido otros autores y que se apoya en ejemplos como el arca de San Millán de la Cogolla. En este caso, se ha conservado el arca antigua, en la que puede apreciarse el espacio destinado a la mandorla. En León no se tuvo tanta suerte. Sin embargo, existen varios argumentos a favor de esta idea como la idea del abad Texier en la que relaciona los relicarios con las iglesias e indica cómo la iglesia se convierte en la imagen de la ciudad celestial. Por ello, en un gran número de arquetas limosinas, el Señor está representado en uno de los laterales, al Oriente[771]. Gracias a la identificación entre el simbolismo de un edificio cristiano y el de un objeto de carácter suntuario, podría considerarse que, en la arqueta, los arcos de medio punto adquiriesen el mismo significado que en las basílicas donde cumplen su función "empujando *al fiel hacia el ábside*"[772]. En la pieza, podrían impulsar a los personajes que aparecen bajo las arcuaciones hacia la supuesta representación perdida de la Majestad, hacia la Salvación.

Otra evidencia para afirmar que en la arqueta habría habido un Pantocrátor podría extraerse de una de las fuentes de la que habría bebido quien ideó el programa iconográfico. Nos referimos, una vez más, a San Agustín quien, en *Ciudad de Dios,* no deja lugar a dudas: Cristo en Majestad era el ingrediente fundamental en la Jerusalén Celestial[773]. Por lo tanto, si la función iconográfica de la arqueta era la representación de las bienaventuranzas ligadas a la ciudad divina simbolizada mediante las arquitecturas volteadas sobre los arcos, Dios debía aparecer y la mejor forma de representarlo en todo su esplendor, tal y como se encontraría en la ciudad prometida, era mediante un Pantocrátor.

Si, finalmente, consideramos que la *Maiestas Domini* debió tener cabida en la arqueta, habría que buscar una placa de marfil que pudiera corresponderse con las de las

---

771 COUSSEMAKER, Edmond de, *Orfévrerie du XIIIe siècle. Chasse et croix de Bousbecque*, París-Lille, 1861, p. 7 y LEGUINA, Enrique de, *Arquetas...*, p. 9, también PEÑA, Joaquín, *Los marfiles de San Millán…,* p. 21 insiste sobre esta idea. Para mayor información sobre el simbolismo de los templos y, por tanto, extrapolable a las arquetas entendidas como arquitecturas, véase HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano.* Palma de Mallorca, 1983.

772 LIAÑO, Enma y SUREDA, Joan, *Op.cit.*, p. 23.

773 Algunas de las citas extraídas de *Ciudad de Dios* que pueden servir para demostrar esta idea son: *"Toda la peregrinación de los, todo el lanzamiento hacia el mundo futuro, viene de Cristo, que es el Mediador de la esperanza, porque Él es camino y patria, la fuerza que nos hace andar y el término del último reposo. Hijos de la resurrección y aspirantes y esperantes en la resurrección de la carne son los peregrinos de esta ciudad"* (*Obras de San Agustín. La ciudad de Dios…,* tomo XVI, p. 63) y *"Si alguien nos pregunta por qué unos son bienaventurados, esta es la respuesta correcta: porque están unidos a Dios"* (Ibídem, p. 753).

bienaventuranzas. Se podría pensar en el denominado portapaz de San Isidoro cuyos 13 centímetros pueden adecuarse a uno de los lados. No obstante, como puede verse en el capítulo dedicado al mismo, sostenemos que es una pieza de cronología posterior (Figura 10). Al igual que Franco Mata, creemos que el Cristo en Majestad de la Colección Larcade citado previamente, podría corresponderse mejor con el Pantocrátor que habría ocupado uno de los costados del Arca de las Bienaventuranzas (Figura 5)[774].

Para llegar a tal conclusión, la Dra. Franco realizó una comparación de dicha Majestad, no con los relieves de las bienaventuranzas, sino con una pieza asociada al taller leonés, la ya citada previamente placa de la *Traditio Legis* del Museo del Louvre, cuyo maestro es uno de los que trabajaron en la arqueta (Figura 6). Dicho parangón permite comprobar que los dos Cristos presentan una serie de rasgos comunes[775]. A los señalados por la investigadora, se pueden añadir algunos más.

Se enmarcan mediante una mandorla que se une a una circunferencia. Las figuras presentan una disposición análoga en la parte inferior del cuerpo. Por un lado, los pies se sitúan sobre un *subpedaneum* que es atravesado por una doble línea en diagonal. Por otro, las piernas, flexionadas debido a la posición sedente del personaje, tienden a crear un triángulo sobre el que reposan los pliegues de las vestiduras que se ciñen a la cintura. Las extremidades superiores, sin embargo, presentan actitudes distintas. Aunque en los dos personajes la mano izquierda porta un libro, la disposición, así como el motivo de la cubierta son distintos. El Cristo de la colección Larcade eleva la mano derecha a la altura de la cabeza mientras sustenta una esfera. El de la Placa del Louvre bendice con dos dedos alargando el brazo hacia San Pedro.

Las cabezas presentan nimbos crucíferos. Aunque los rostros son bastante alargados, el de la placa desaparecida tiene los rasgos anatómicos mejor conseguidos, con el cabello más natural y las mejillas más carnosas. Esto podría deberse a que esta pieza habría sido realizada por uno de los maestros de la Arqueta de las Bienaventuranzas, concretamente el de mayor calidad, mientras que la *Traditio Legis* se ha asociado siempre al autor con menor pericia.

En definitiva, a pesar de la imposibilidad de realizar una observación directa de la placa de la colección Larcade, se trata de la pieza que mejor encaja con los presupuestos de los relieves ebúrneos de las Bienaventuranzas por lo que sería, con bastante probabilidad, una de las fichas que faltan para completar el puzzle formal e iconográfico de la arqueta.

[774]El problema es que dicha pieza no está localizada y solo la conocemos a través de GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen*…, vol. IV, nº 105.

[775] FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…,* pp. 160 y 161.

Otro aspecto interesante para la reconstrucción es el tratamiento de los motivos que podía haber presentado la cubierta de la arqueta. Previamente, se ha planteado que, quizá, tuviesen cabida los monarcas Fernando I y Sancha bien mediante una representación iconográfica o bien, y esta posibilidad es más asequible, mediante una inscripción. De ese modo, su estructura sería semejante a la del arca de San Juan y San Pelayo[776]. Tendría varias placas de marfil en las que se representaría el *Agnus Dei* y el Tetramorfos.

Es importante matizar el orden en el que se ubicarían los relieves de las bienaventuranzas que, leídas de izquierda a derecha, son 1,2,7,5,6,3,8. Parece que quien llevó a cabo la última recomposición de la pieza se basó en rasgos estéticos similares en lugar de tener en cuenta el programa iconográfico. Es curioso descubrir cómo los tres tableros ebúrneos de dudosa autenticidad presentan las arquitecturas más parecidas entre sí y se colocan en el frente, mientras que en los laterales se aprecian los edificios más complejos y diferenciados. También la semejanza en la composición es más acusada entre las parejas de las placas de la cara frontal.

Pensamos que, originariamente, las láminas se habrían organizado en función del orden evangélico y su disposición sería, por lo tanto, *Beati papuperes spiritu, Beati qui lugent, Beati mites, Beati qui esuriunt et sitiunt justitiam quoniam ipsi saturabuntur, Beati Misericordes, Beati mundo corde, Beati pacifici, Beati qui persecutionem.* Otra posibilidad sería que en uno de los lados largos de la arqueta se colocasen las cuatro bienaventuranzas que recoge Lucas, mientras que las otras cuatro se agruparían en el lado contrario[777].

Para llevar a cabo una reconstrucción lo más completa posible, no pueden dejarse de lado ni las monturas que permitían la apertura y el cierre ni la guarnición metálica que presentaba la pieza.

Aunque las monturas de las piezas de marfil no ha sido un tema desarrollado por los especialistas, estudios recientes están cambiando dicha visión. Mariam Rosser-Owen analiza estos elementos en varias piezas del Victoria and Albert Museum de Londres

[776] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 124.

[777] *"Bienaventurados los pobres, porque vuestro es el reino de Dios. Bienaventurados los que ahora tenéis hambre, porque seréis saciados. Bienaventurados los que ahora lloráis porque reiréis. Bienaventurados seréis cuando los hombres os odien y cuando os excluyan, os insulten y proscriban vuestro nombre como maldito por causa del Hijo del hombre. Alegraos en aquel día y saltad de gozo; porque mirad: vuestra recompensa será grande en el cielo. Porque de la misma manera trataban los padres de ellos a los profetas", Lucas,* 6, 20-22.

transmitiendo su importancia[778]. En el caso que nos ocupa se ha planteado que los herrajes actuales datan del siglo XVIII[779]. Hay que tener en cuenta que se trata de elementos frágiles y de fácil deterioro ya que si se usan de manera prolongada pueden sufrir daños. Por ello, lo más lógico es que fuesen sustituidos en varias ocasiones por otros nuevos. Existe un documento del siglo XIX en el Archivo de San Isidoro en el que se recogen "*Cuentas y recibos justificativos de los gastos en la obra de la Iglesia de San Isidoro*". Se trata de legajos sin numerar en los que se plasma, entre otros muchos datos, la necesidad de comprar *"4 Bisagras para la urna de San Ysidoro a 6 reales", "3 cerraduras nuevas para la urna a 8 reales", "Y para las dichas dos abrazaderas"* o la urgencia de arreglar un par de candados *"componen dos candados y echarles las lleves para las reliquias"*[780]. Este testimonio permite pensar que la montura de las piezas se cambió en el siglo XIX. La idea de que la reconstrucción de la arqueta se habría realizado en el siglo XVIII en función de los herrajes que presenta quedaría invalidada. No servirían como método de datación fiable ya que iban siendo sustituidos a medida que se estropeaban.

Debemos precisar que la guarnición metálica se ha perdido. Actualmente, solo tiene placas de marfil dispuestas sobre el alma de madera sin que existan espacios entre ellas en los que desarrollar un programa decorativo y ornamental en otros materiales. Sin embargo, en su estado primitivo debía compaginar la eboraria y la orfebrería siguiendo los ejemplos de otras piezas similares. Lo que no se puede determinar con certeza es si era oro, plata o empleaba los dos materiales para enriquecer el objeto.

Si nos basamos en el documento de donación de Fernando I y Sancha del año 1063 y la relacionamos con una de las *"alie duas ebúrneas argento laboratas"* como se ha dicho con anterioridad, cabría la posibilidad de la arqueta estuviese recubierta con plata.

No obstante, Ambrosio de Morales, en 1572, realiza una descripción del altar de la iglesia de San Isidoro en la que, en referencia al objeto que nos ocupa dice lo siguiente: "*La otra Arca del lado del Evangelio tiene las Reliquias de S. Pelayo, y otros Santos, y es de oro y plata, y asi lo es también otra menor que está con ella, y tiene muchas Reliquias menudas"*[781]. Si se identifica la arqueta de las Bienaventuranzas con

[778] ROSSER-OWEN, Mariam, "The Metal Mounts on Andalusi Ivories…", pp. 301-126. Debemos agradecer Mariam Rosser-Owen su disposición para ayudarnos con esta investigación y la bibliografía recomendada entre la que nos permitió comprobar sus trabajos, incluso aquellos que aún estaban en proceso de publicación.

[779] RÍOS, José Amador de los, *Op.cit.,* p. 549; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 151.

[780] Serie Q, caja 253, nº 3, 1814-1816.

[781] AMBROSIO DE MORALES, *Op.cit.,* pp. 47 y 48.

una de las cajas mencionadas, habría que decir que era tanto de oro como de plata. En nuestra opinión, podría haber sido realizada en plata pero con algunos detalles dorados, así, podría equipararse tanto con el testimonio documental de 1063 como con la descripción de Ambrosio de Morales.

Independientemente del metal con el que estuviera labrada la guarnición, sería interesante proponer qué representaciones podrían haberse plasmado sobre la misma y si podrían haber tenido algún significado más allá de la mera función ornamental. De nuevo, es conveniente tomar como modelo el Arca de los Marfiles de San Isidoro y la de San Millán de la Cogolla.

En la primera aparecían representados en metal unos arcos, dato que se conoce gracias a los vestigios conservados sobre la superficie de madera. En el arca riojana, construida en 1944, la decoración se efectúa a base de frisos vegetales, motivo que no debía hallarse muy lejos del ejemplo primitivo.

A nuestro juicio, sería más lógico que la figuración del Arqueta de las Bienaventuranzas consistiese en cenefas de vegetación, ya que las propias placas presentan arcos para cobijar a las figuras. Si bien es cierto que en el ejemplo de San Juan y San Pelayo, los Apóstoles también se sitúan bajo arcuaciones ebúrneas y, aún así, las marcas del revestimiento metálico que se aprecian en la armadura de madera muestran la aparición de otros arquillos, en esta obra creemos que, al aparecer arquitecturas sobre las cimbras, sería demasiado reiterativo voltear de nuevo dichos edificios con más arquerías.

Los frisos con motivos vegetales, sin embargo, podrían aludir a los jardines del paraíso con los que se asociaba la Jerusalén Celeste y a la que, siguiendo el relato evangélico, hacen referencia dichas construcciones[782].

Además, podría llevarse a cabo otra asociación de cariz agustiniano en relación con la representación de motivos naturales. No solo simbolizarían los vergeles paradisíacos de la ciudad celestial, sino que incluso podrían asimilarse con el buen cristiano, que como una planta en la que el Señor siembra la semilla para desear la felicidad eterna, va creciendo gracias a las buenas acciones hasta alcanzar finalmente el objetivo prometido: la Ciudad de Dios[783].

---

[782] QUIÑONES, Ana María, *Op.cit., passim*.

[783] *"Cristo puso en marcha hacia Dios a los hombres, y les sembró en el corazón el deseo de la inmortalidad dichosa de la ciudad celeste, que mueve a los cristianos hacia arriba, como una planta celeste, que extiende sus ramos al cielo, buscando el calor del sol"* (SAN AGUSTÍN, *Op.cit.*, tomo XVI, Libro I, p. 29).

Esta temática del Paraíso no sería extraña en un objeto cuya función era la de albergar restos santos. De ese modo, se incidiría en el programa de salvación y perdón de los pecados vinculados con el fenómeno de las reliquias y que aparece tanto en el Arca de los Marfiles como en el Crucifijo de Fernando I y Sancha. Por lo tanto, estas tres piezas del taller fernandino compartirían características formales y un fondo temático común vinculado con la Redención. Se trata de una preocupación constante en la figura del monarca, lo que se demuestra, tal y como hemos visto en apartados anteriores, con las celebraciones y rituales que llevó a cabo en torno a su propia muerte, en la que de manera consciente se equiparó con la figura de San Isidoro.

Para poder realizar una reconstrucción virtual de la Arqueta contando con todos los elementos que hemos desarrollado en este apartado, fue necesario plantearse primeramente cuales podrían haber sido sus medidas originales. Ante la imposibilidad de obtener cifras exactas, acudimos a la comparación con la Arqueta de San Juan Bautista y San Pelayo ya que, teniendo en cuenta otras similitudes compartidas con la misma, sería posible que sus dimensiones fuesen semejantes.

Optamos por hacer varias vistas de la reconstrucción para poder ver la pieza desde diferentes ángulos y jugar así con distintos elementos como, por ejemplo, las texturas. En las Figuras 202-205 dejamos la madera vista tal y como se encuentra hoy en día el Arca de los Marfiles. Sin embargo, en las Figuras 206-209 aplicamos un tono dorado para dar mayor suntuosidad a su aspecto. A pesar de que intentamos emplear una textura de plata dorada, por problemas con el programa informático utilizado dicha opción tuvo que descartarse. Por ello, hay que tener en cuenta que se aleja de la realidad en la que el trabajo de filigrana y repujado acrecentarían los valores de riqueza de la arqueta. No es posible determinar los motivos vegetales tallados en la superficie metálica y, por este motivo, se utilizó una trama sencilla a base de roleos y en forma esquemática que ocupa los espacios de separación entre las placas de las Bienaventuranzas. En su estado original, el metal recrearía la vegetación de modo más naturalista y rellenando toda la superficie.

El herraje que se ha situado en la cara anterior, y las bisagras de la posterior son modelos básicos y neutros que no persiguen la veracidad histórica, sino lograr una imagen aproximada, crear el efecto de dicho cierre sobre la arqueta.

En los laterales, se ha optado por una de las opciones descritas, concretamente por aquella que consideramos más acertada. En uno de ellos se sitúa un Pantocrátor: el Cristo de la Colección Larcade. En el otro, se ha colocado una tableta vacía con un letrero que señala la escena que podría haber tenido cabida en dicho lugar: el Sermón de la Montaña del Evangeliario de Mateo.

En la cubierta se ha seguido al pie de la letra el modelo planteado por el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo. Las letras A, B, C y D se corresponderían con las cuatro personificaciones de los Ríos del Paraíso. E y F serían escenas en las que los protagonistas serían arcángeles mientras que G y H serían dos serafines. Estos irían ubicados un escalafón por encima de los ángeles, I, J, K y L, igual que ocurre en la jerarquía celestial. En la placa M estaría representado el Cordero místico rodeado del Tetramorfos de manera semejante, seguramente, al que aparece en la Placa de la *Traditio Legis.*

Por último, queda señalar que, en el friso inferior de la cubierta, hemos colocado una inscripción con el nombre de Fernando I y doña Sancha tal y como puede verse a los pies del Crucificado ebúrneo del Museo Arqueológico de Madrid. Creemos que este sería el método elegido por los monarcas para estar presentes en la Arqueta.

En definitiva, se han presentado algunas teorías difíciles de demostrar porque no hay vestigios determinantes que puedan confirmarlas. No obstante, pretenden demostrar la reflexión que se ha llevado a cabo en torno a la pieza y plantear, para futuros investigadores, ciertas ideas que, tal vez, puedan ser útiles.

IX. RELACIONES ICONOGRÁFICAS ENTRE LAS TRES PIEZAS CLAVE DEL TALLER EBÚRNEO LEONÉS

A pesar de la importancia y fama que adquirieron los objetos que hemos analizado en los capítulos anteriores, no contamos con estudios que analicen el conjunto de los tres programas iconográficos. Existen, por el contrario, algunos trabajos relacionados con las Pinturas del Panteón y la Portada del Cordero de San Isidoro de León que profundizan en cada uno de los motivos de su iconografía (Figuras 211 y 212). Determinan que se trata de engranajes de una misma maquinaria y establecen que tienen mucho que ver con la figura de Fernando I. Como ambas manifestaciones están datadas varios años más tarde de la muerte del rey, se ha supuesto que la promotora de las mismas habría sido su hija Urraca. Su intención habría sido triple: política, funeraria y penitencial[784]. En relación a este último aspecto, debe decirse que los dos conjuntos han sido interpretados como plegarias intercesoras por el alma de Fernando I y su esposa doña Sancha que buscarían, así, alcanzar la vida eterna.

Anne Egry, en el año 1971, elaboró un breve artículo que, a pesar de contener datos erróneos, plantea que las oraciones funerarias tenían una interpretación visual en las escenas esculpidas en las capillas funerarias. Dice que no se puede determinar cuál fue el texto seguido en León, pero que no cabe duda de que se representaron salvaciones y redenciones que pueden ponerse en relación con distintas plegarias[785].

El primer autor que planteó, más concretamente, que la temática de los capiteles del Panteón de San Isidoro estaba en relación con el perdón de los pecados fue Serafín Moralejo quien tuvo una gran influencia posterior[786]. Partió del estudio del programa iconográfico de la escultura de la Catedral de Jaca que comparó con otros contemporáneos como el de San Isidoro. Indica que la resurrección de Lázaro y la curación del Leproso, que se han tallado en dos capiteles isidorianos, se evocan, frecuentemente, en textos teológicos vinculados con la penitencia (Figuras 213 y 214). Considera que serían muy acordes con el ritual de la muerte de Fernando I. Más allá de

[784] Sobre las lecturas políticas de la portada del cordero se recomienda la lectura de y WILLIAMS, John W., "León: The Iconography of the Capital…", pp. 231-258 e IDEM, "*Generationes Abrahae…",* pp. 155-180; MARTIN, Therese, "Un nuevo contexto para el tímpano de la portada del Cordero en San Isidoro de León", en *El tímpano románico…,* pp. 181-205; PRADO VILAR, Francisco, "*Lacrimae rerum…",* pp. 195-221.

[785] EGRY, Anne de, "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles", *Archivo Español de Arte*, 173, 1971, pp. 9-16

[786] MORALEJO, Serafín, "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions", *Les Cahiers de Saint-michel de Cuxá,* 10, 1979, pp. 79-106 consultado en FRANCO MATA, Ángela (dir. y coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios,* Xunta de Galicia, 2004, tomo I, pp. 141- 160, especialmente pp. 153 y 154.

la función meramente funeraria, el Panteón tendría un simbolismo penitencial. Continuó con estas apreciaciones, una década más tarde, en relación a los programas de las portadas románicas y consideró que *"non sia azzardato interpretare l'aspetto penitenziale del programma leonese come una specie di commemorazione perpetua della morte edificante del fondatore della dinastía, nello stesso scenario in cui questa avvenne"*[787]. La rememoración de la muerte del soberano se realizaba el día después de los Santos Inocentes en Cluny, abadía de la que había sido benefactor. Vinculada a los santos niños, la escena de la matanza de los inocentes, a manos de Herodes, se ha representado en una de las bóvedas del Panteón, tal vez, intentando recordar, también, el aniversario del fallecimiento de Fernando I[788].

Francisco Prado Vilar, discípulo del profesor Moralejo, escribió un curioso artículo en el que comparó el contexto histórico leonés de época de Fernando I y Alfonso VI con el de Eneas en la Antigüedad Clásica[789]. En dicho trabajo aludió a la conmemoración de los reyes realizada por iniciativa de su hija Urraca, de modo monumental, a través de las pinturas del Panteón y la Portada del Cordero que comparten algunos aspectos. Su significado se enlaza con la penitencia.

Los artículos de Therese Martin se hacen eco de las ideas del profesor de Santiago de Compostela y apuntan a la iconografía penitencial de ciertos elementos en las obras isidorianas[790].

Soledad Silva Verástegui realizó una revisión sobre los pensamientos de Serafín Moralejo. Llegó a la conclusión de que, aunque el Panteón se feche en época posterior, el protagonismo lo tiene Fernando I ya que sus hijos le rindieron un homenaje póstumo, a través de estas representaciones con sentido redentor que se convierten en una evocación de su muerte ejemplar[791].

Rose Walker considera que el Panteón de los Reyes presenta un ciclo de intercesión por los soberanos leoneses que debe ser entendido dentro de un contexto histórico y funcional, por lo que es importante tener en cuenta su datación[792]. A pesar de

---

[787] MORALEJO, Serafín, "Le origini del programma iconografico…", pp. 35-51, consultado en *Patrimonio Artístico de Galicia…*, pp. 121-135, especialmente 128-130.

[788] Ibídem, p. 130.

[789] PRADO VILAR, Francisco, "*Lacrimae rerum*...".

[790] MARTIN, Therese, "Decorar, aleccionar, aterrorizar, escultura románica y gótica", en *Real Colegiata de San Isidoro…*, pp. 110-112 e IDEM, "Vie et mort…", pp. 153-164.

[791] SILVA VERASTEGUI, María Soledad, "Espacios de penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano", *Clio & Crimen*, nº 7, 2010, pp. 111-135.

[792] WALKER, ROSE, "The Wall Paintings…", pp. 200-225.

los problemas que presenta, actualmente, la idea más extendida es que las pinturas fueron realizadas en torno al año 1100. Esta fecha señala a Urraca, hija de Fernando I, como patrona de la obra. Aunque la autora tiene claro que se trata de la plasmación de un rezo continuo por la muerte del monarca dice que, en comparación con Cluny, donde se observa la intercesión por Fernando mediante las plegarias el día del aniversario de su muerte, en León es más difícil de detectar, pero se encuentra reflejado en las pinturas y los capiteles. Como el profesor Moralejo, menciona los de la resurrección de Lázaro y la curación del leproso. Son alegorías de purificación espiritual y de absolución, por lo que aluden a la idea de la salvación. Se trata de temas muy adecuados para capiteles situados en una entrada simbólica al Paraíso. La figuración de Balaán y el asno y del sacrificio de Isaac y Moisés llevando a los israelitas a la Tierra Prometida en un mismo capitel representan fuerzas antidemoniacas y exorcizantes, protectoras de las tumbas.

El tema redentor de los capiteles se ve subrayado en las pinturas (Figura 215). Aparecen ángeles con un clípeo y la *Dextera Dei* en un tondo que representa la *receptio in caelum;* también el Espíritu Santo que defiende al alma de su vulnerabilidad ante los castigos del Infierno. Como en el Cristo de Fernando I y Sancha, los ángeles llevan los muertos al cielo y los arcángeles, Rafael y Gabriel, sujetan el símbolo del Espíritu Santo. Se trata de intermediarios y psicopompos. Aparecen además cuatro Santos: San Martín (algo lógico porque sus reliquias en la iglesia), San Gregorio, San Jorge y San Eloy. Estos tres habrían sido representados en lugares específicos y estratégicos por su faceta como protectores y abogados del alma, serían intercesores por la salvación del rey. San Jorge, además, quizá fuese un recuerdo de la faceta de Fernando I como parte del ejército contra los musulmanes, un aspecto que podría servir también para obtener el perdón.

La elección de las escenas de las bóvedas más que relación con la liturgia "mozárabe", como decía Antonio Viñayo, buscarían ser la intercesión perpetua ansiada por el rey leonés y sus descendientes[793]. Aparece la Masacre de los Inocentes que, como indicamos, se corresponde con el día que se conmemora la muerte de Fernando I en Cluny (Figura 216). La Ultima Cena también se ha representado pero con peculiaridades. Marcial y Tadeo han sido pintados con vino y pescado, por lo que sería no la Última Cena, sino la prometida en la Jerusalén Celeste. Además, recordaría la donación de Fernando I a la abadía borgoñona que consistía, precisamente, en limosna para dichas viandas. La aparición de Pedro en varias ocasiones simboliza la cualificación para entrar en el Cielo. La Anunciación de los pastores y las labores de los meses reflejan la tranquilidad del Edén. La Visión de San Juan del primer Libro del

[793] VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Panteón de Reyes…, passim.*

Apocalipsis con las siete iglesias se pone en relación con Fernando I porque su *magnum anniversarium* tuvo lugar el día de San Juan Evangelista (Figura 217). La *Maiestas Domini* y el Tetramorfos serían la esperanza en la promesa del Cielo.

El *Agnus Dei* de la puerta original del Panteón sería sujetado por Gabriel y Miguel, psicopompos. A los lados del vano central aparece la Crucifixión con Fernando I y Sancha y, a la derecha, los restos de una Natividad. Rose Walker lo interpreta como la idea de que la salvación se obtiene a partir del nacimiento y muerte de Cristo. Otro detalle que asocia con el rey es que los temas de la infancia de Cristo tienen una extensión bastante inusual y ocupan gran parte de las bóvedas. La autora piensa que puede deberse a que el periodo de Navidad podría haber sido asociado con la intercesión por Fernando ya que él había vuelto el día 24 de diciembre de Valencia para morir en León unos días después.

El Panteón no sería simplemente un espacio mortuorio o funerario, sino también un centro de intercesión litúrgica. Habría sido realizado por Urraca que logró convertir la muerte ejemplar de Fernando en un modelo a seguir para la dinastía leonesa[794]. Manuel Valdés, en su análisis sobre el Panteón, alude e insiste sobre esta temática[795].

Marta Poza Yagüe, partiendo del artículo de Rose Walker, intuye que, tanto la Portada del Cordero como las pinturas del Panteón comparten la misma finalidad y significado[796]. Se propone analizar algunos detalles que habían pasado desapercibidos y que se pueden poner en relación con las prácticas piadosas del rey leonés en los últimos años de su vida. Considera que hay que comprender las preocupaciones de Fernando I que pueden rastrearse en la elaboración de un marco adecuado para desarrollar la ceremonia de su muerte. Analiza la iconografía elegida para decorar las distintas manifestaciones artísticas. El *Agnus Dei* y el Sacrificio de Isaac de la Portada, por ejemplo, no son solamente alegorías de la Eucaristía, sino imágenes de salvación y resurrección. La *Dextera Dei* es, asimismo, un símbolo funerario de triunfo sobre la muerte y se encuentra en el Panteón junto al Cordero redentor por lo que el mensaje penitencial se refuerza en ambos lugares.

Otro de los detalles iconográficos que nos interesa resaltar y que analiza Marta Poza son los arcángeles que sustentan el clípeo y que se identifican con Miguel y Gabriel. Estos personajes están esculpidos en el sepulcro de Alfonso Ansúrez y creemos que han sido representados, también, en el Arca de los Marfiles.

---

[794] WALKER, ROSE, "The Wall Paintings…", pp. 200-225.

[795] VALDÉS FERNANDEZ, Manuel, "El Panteón de la Real Colegiata…", pp. 73-84.

[796] POZA YAGÜE, Marta, "Entre la tradición y la reforma…", pp. 9-28.

La aparición de Pelayo e Isidoro en la Portada se ha relacionado con los obispos de los que se rodeó Fernando I en su funeral siguiendo los pasos de San Isidoro. Los músicos y David también tendrían que ver con momentos del ritual de la muerte del rey ya que renuncia a sus bienes temporales y entona una oración y un himno davídico: "*tua est Domine magnificentia et potentia et gloria atque victoria et tibi laus cuncta enim quae in caelo sunt et in terra tua sunt tuum Domine regnum et tu es super omnes príncipe"* (Figura 218)[797]. Intenta imitar al monarca bíblico que era ejemplo del buen gobernante. David e Isidoro se convierten en modelos con los que podría identificarse Fernando y que, además, protegerían su figura.

Los signos del zodiaco que completan el programa son los que dan la dimensión temporal y muestran al Señor como Cosmocrator. La Portada sería un acceso directo al Cielo.

La lectura de estos trabajos nos ha permitido plantearnos una pregunta que vertebra ciertos aspectos de nuestra investigación… ¿Serían las tres piezas de marfil los precedentes de estas manifestaciones promovidas por Urraca? Si así fuere se convertirían en una plegaria intercesora por las almas de Fernando I y Sancha, una idea muy en consonancia con las preocupaciones del monarca leonés.

Los motivos iconográficos que decoran el Crucifijo de Fernando I y Sancha, el Arca de los Marfiles y la Arqueta de las Bienaventuranzas, analizados en los capítulos anteriores, no parecen tener, *a priori*, un hilo conductor común. La historiografía tradicional ha estudiado sus programas de manera independiente pero, al analizar minuciosamente cada uno de los detalles, se descubren algunas coincidencias temáticas que apuntan hacia un mismo mentor. Este hecho nos ha permitido plantearnos que quien ideó la iconografía, pudo tener en mente un proyecto global del que formarían parte los tres ejemplos.

En la cruz fernandina pueden apreciarse las ideas de redención, perdón de los pecados y salvación para alcanzar la vida en el Paraíso. Precisamente, en la tapa del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo se ha tallado una representación de los Jardines del Edén en los que se reparten las diferentes jerarquías angélicas y el Tetramorfos en torno al *Agnus Dei.* Esta figura también ocupa el centro del reverso del crucifijo. Los Apóstoles del arca actúan como intermediarios entre el fiel y la divinidad y, además, transmiten el mensaje de Dios a los hombres por toda la tierra. Una misión semejante cumplirían los ángeles de las placas de las Bienaventuranzas de la arqueta del mismo

[797] 1 *Crónicas* 29, 11. La traducción al castellano sería: "*Tuyos son, oh Jehovah la grandeza, el poder, la gloria, el esplendor y la majestad; porque tuyas son todas las cosas que están en los cielos y en la tierra. Tuyo es el reino, oh Jehovah, y tú te enalteces como cabeza sobre todo…"*

nombre. Debían propagar las enseñanzas del Señor a los elegidos para la vida en el Más Allá.

Si bien es cierto que todos los temas mencionados son característicos de este tipo de piezas durante la Edad Media, hay varios aspectos que nos indican su especificidad. Es decir, no creemos que fuesen elegidos por azar dentro de un contexto genérico medieval, sino que se pueden establecer vínculos estrechos con el rey Fernando I.

La primera apreciación que puede realizarse es que el programa iconográfico se conforma a partir de escenas muy concretas. La representación de las Bienaventuranzas, por ejemplo, es muy poco frecuente en época medieval. Las piezas en las que se plasman los enunciados bíblicos en este periodo son muy escasas. Por ello, creemos que su elección debía responder a una intencionalidad personal del mentor.

Otro de los detalles que alude o aludía de manera directa a Fernando I y Sancha como promotores de estos objetos son las inscripciones. La única que se ha conservado se ubica en la parte posterior de la cruz y en ella se lee: FREDINANDUS REX ET SANCIA REGINA. También el Arca de los Marfiles contaba con un letrero en el que se plasmaron los nombres del matrimonio regio. Aunque hoy no se conserva, fue leído por Ambrosio de Morales en 1572 y decía: *"Arcula Sanctorum micat hac sub honore duorum Baptistae Sancti Joannis, sive Pelagii. Ceu Rex Fernandus Reginaque Santia fieri iussit. Era millena septena seu nonagena"*[798]. Es probable que, también la Arqueta de las Bienaventuranzas presentase una cartela de semejantes características con un espacio dedicado a los monarcas[799].

Finalmente, hay que señalar la teoría de Otto Werckmeister quien propuso que Fernando I habría ordenado la realización de la cruz de marfil con la intención de que fuese empleada en el ceremonial de su muerte[800]. No sería arriesgado plantear que también habría elegido la temática que decoraría su superficie ebúrnea. Como hemos visto, esta se relaciona con la liturgia exequial del rito hispano mozárabe que habría seguido para su funeral. También la Arqueta de las Bienaventuranzas ha sido asociada con la liturgia hispana ya que se leían en algunos de sus oficios[801]. Los temas de este culto típico de la Península Ibérica se vinculan con la muerte y resurrección de Cristo, es decir, con la redención que es, en definitiva, la idea que se encuentra en el fondo de todos los motivos iconográficos tallados en estas piezas.

---

[798] AMBROSIO DE MORALES, *ob.cit.* pp. 47 y 48.

[799] ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "La inscripción como imagen de poder…", pp. 1787-1803.

[800] WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…", *passim.*

[801] LLOPIS SARRIÓ, Juan, *Op.cit.*, p. 359.

Se trata, además, de una de las preocupaciones del monarca leonés. Los inicios de su mandato se habían producido en medio de la muerte de su cuñado a quien Fernando I tuvo que matar, por lo que era absolutamente necesario legitimar su posición ante Dios y los hombres. Con su labor como promotor y como general del ejército cristiano buscaba el perdón de sus pecados. La ayuda de Sancha fue muy relevante para lograr la expiación en vida ante sus súbditos[802].

Los miedos de Fernando se relacionaban, por un lado, con temas cristianos o de índole espiritual como la muerte, el miedo al Más Allá y el perdón de los pecados y, por otro, con la política real donde la memoria dinástica o la legitimación de su situación cobran una importancia parangonable a sus intereses en el ámbito de la lucha contra los musulmanes[803]. Estos temores no estaban asociados, únicamente, con la expansión territorial o la conquista, sino que buscaban ingresos a través de las *parias* y los botines que se convierten en el medio para promocionar obras de arte.

A pesar de todos los problemas que parecían acecharle y la reputación que le precedía, Fernando I ha sido recordado, ya desde la *Historia Silense* y por la historiografía posterior, como el modelo de un rey ejemplar en el que se combinaban sus destrezas militares, con el fervor y la devoción propias de un rey pío y religioso, por lo que parece que los métodos empleados para justificar su poder dieron resultados productivos[804].

La labor más destacada en este sentido legitimador es la de la promoción de obras de arte. Incluso, como hemos comentado, hay autores que han visto reflejados los pensamientos fernandinos sobre algunas manifestaciones en el entorno isidoriano de época posterior como la Portada del Cordero de la iglesia de San Isidoro que ha sido relacionada, con el arrepentimiento del rey en los últimos años de su vida o las pinturas y capiteles del Panteón que servirían para crear una plegaria eterna por el alma de Fernando[805]. Los remordimientos por las muertes de su hermano y de su cuñado parecen

[802] A pesar de haber profundizado en el estudio de la figura de la reina doña Sancha intentando buscar el papel que habría jugado en los aspectos desarrollados en este capítulo, no hemos encontrado ningún documento que nos permita hacer hincapié sobre su participación en la elección de los programas iconográficos. No obstante, si tenemos en cuenta que ella también fue representada bajo la Crucifixión del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León y que sí tuvo relevancia en algunas de las labores de patrocinio artístico, no debemos desvincular completamente su figura de todos estos aspectos.

[803] Actualmente estamos pendientes de la revisión de un artículo que ahonda en las fuentes que pueden emplearse para conocer las preocupaciones del monarca a las que hacemos alusión en este capítulo. (ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Indagando en los pensamientos de un rey medieval: Fernando I de León y la plasmación de sus preocupaciones espirituales sobre tres piezas de marfil del siglo XI").

[804] *HS, passim.*

[805] WILLIAMS, John W., "*Generationes Abrahae…"*; MORALEJO, Serafín, "Pour l´interprétation iconographique du portail de l´Agneu à saint-Isidore de León: les signes du zodiaque", *Les Cahiers de*

acentuarse en sus últimos días y, concretamente, en sus horas finales de vida que planea concienzudamente para lograr así el perdón de sus pecados[806].

Ya que ni los relieves ni las pinturas pueden datarse a mediados del siglo XI por tratarse de una fecha excesivamente temprana, se sitúan en época de Urraca. La infanta, siguiendo los pasos de sus progenitores habría creado un espacio no solo funerario, sino también penitencial.

Los distintos motivos de las mencionadas manifestaciones se asocian a la idea de la redención y la salvación mediante el perdón de los pecados y, de manera concreta, se vinculan a la figura de Fernando I. En realidad, se trata de escenas e imágenes que permitirían a las almas de los enterrados bajo su techo alcanzar la vida eterna. Por lo tanto, San Isidoro se convertiría en un centro mediador, en una plegaria plasmada en los muros que permitiría la intercesión por el matrimonio regio leonés, gracias a la labor de su hija Urraca. A ella le correspondía "*mostrar la imagen piadosa del padre, destacar su muerte ejemplar, y asegurar una plegaria eterna por la salvación de su alma a través de los relieves tallados sobre la puerta que da acceso a un templo, en cuyo panteón reposan sus restos*"[807]. Además, según John Williams y Therese Martin la iconografía de la Portada del Cordero sería un ejemplo de propaganda política para exaltar la preeminencia leonesa por encima de otros reinos de la Península[808].

Urraca habría seguido los pasos de su padre, quien la había educado personalmente[809]. Habría ordenado realizar las pinturas y los relieves isidorianos para conmemorar el fallecimiento de su progenitor. Llama la atención que los investigadores consideren que las preocupaciones de Fernando I habían sido plasmadas en manifestaciones artísticas posteriores en el tiempo y no se hayan planteado si existía algún modelo previo contemporáneo a la figura del monarca en el cual podría haberse basado Urraca .

Saint-Michel de Cuxa, VIII, 1977, pp. 137-173; consultado en *Patrimonio Artístico de Galicia…*, pp.111-131 e IDEM., "Le origini del programma iconografico dei portali*…; POZA YAGÜE, Marta, "Entre la tradición y la reforma…*", pp. 9-28 y PRADO VILAR, Francisco, "*Lacrimae rerum…",* pp. 195-22; [805] WALKER, ROSE, "The Wall Paintings…", pp. 200-225; VALDÉS FERNANDEZ, Manuel, "El Panteón de la Real Colegiata…", pp. 73-84 y SILVA VERASTEGUI, María Soledad, "Espacios de penitencia pública…".

[806] BISKHO, Charles, "The liturgical context…; ISLA FREZ, Amancio, *Memoria, culto y monarquía…,* pp. 41 y ss.; SÁNCHEZ CANDEIRA, Antonio, *Op.cit.,* p. 234 y ss., VALDÉS FERNANDEZ, Manuel, "El Panteón Real de la Colegiata…", especialmente pp. 75 y 76; VIÑAYO GONZÁLEZ Antonio, *Fernando I…,* pp. 209 y ss.; WERCKMEISTER, Otto Karl, "The first Romanesque Beatus…", pp. 174 -180.

[807] *Ibídem,* p. 18.

[808] WILLIAMS, John W., "León: The Iconography of the Capital…" e IDEM., "*Generationes Abrahae…*"

[809] *HS,* p. 184.

Planteamos que el rey había plasmado ya estas preocupaciones en las tres piezas principales del taller de eboraria leonés. De ese modo, podrían haber cumplido con la necesaria función intercesora para la vida en el Paraíso. Los motivos iconográficos que presentan se vinculan con la temática de la penitencia y de la esperanza en la resurrección muy en consonancia con los pensamientos de Fernando.

Estos objetos son de una grandísima riqueza y se sabe con certeza la implicación del rey en la comisión, al menos, del Crucifijo que habría sido utilizado en el ritual de su muerte. Aunque las dos arquetas no cumplirían una función litúrgica dentro de su funeral es probable que tuvieran un importante papel como plegarias eternas por los monarcas Fernando I y doña Sancha.

Si, finalmente, aceptamos que los marfiles fernandinos serían el patrón para otras manifestaciones artísticas isidorianas, debemos preguntarnos si la intención del monarca al promoverlas habría sido que tuvieran alguna función más allá de servir como oración intercesora. En nuestra opinión, fueron creadas para formar parte del ajuar litúrgico de San Isidoro como se demuestra en el documento de donación del año 1063. La idea de que un personaje con poder promoviese la creación de piezas con una funcionalidad litúrgica específica en algunas ceremonias concretas no es única y se puede apreciar, por ejemplo, en el caso del Arzobispo Godfredus de Milán quien encargó la *Situla* de Milán para la visita de Otto II en el año 981[810]. Fernando, quizá, habría querido utilizar estos objetos, de gran calidad y elevado preciosismo, en determinados rituales en relación especialmente con su preparación para la vida después de la muerte.

1. EL MENTOR

A la hora de analizar los motivos iconográficos de una pieza, debemos diferenciar entre el artista, que en nuestro caso talla sobre el marfil, el comitente que financia la obra y el mentor que diseña el programa iconográfico en función de sus conocimientos[811]. Esta figura suele estar encarnada por un personaje culto, familiarizado con los textos litúrgicos y bíblicos así como con las necesidades del fiel para alcanzar el

[810] WIXOM, William D., "An Ottonian Ivory Book Cover", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, ,* nº 55, Noviembre, 1968, p. 286

[811] Sobre el tema de la diferenciación entre varios términos empleados en multitud de ocasiones como sinónimos (promotor, comitente, cliente, mecenas, mentor…) véase la panorámica de YARZA LUACES, Joaquín, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso Nacional de Historiadores del Arte (CEHA) 1988,* Murcia, 1992, pp. 15-50. Algunos datos más genéricos se pueden consultar en RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, "Los promotores de las obras románicas…", *passim.*

estado de buenaventura. Además, tendría que mantener una estrecha relación con el promotor de la pieza para plasmar las ideas del mismo sobre la superficie ebúrnea.

En el Cristo fernandino, el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y la Arqueta de las Bienaventuranzas es muy probable que Fernando I, cuya religiosidad destacan los cronistas y que, incluso, llegó a convivir con los monjes, estuviese al tanto de su realización. Seguramente, habría dado su consentimiento para la plasmación de los programas iconográficos concretos. Sin embargo, la persona que lo habría ideado debía ser, también, un hombre de Iglesia. El problema es determinar quién.

Desde nuestro punto de vista y, a tenor de los documentos consultados, creemos que pudo ser Alvito, obispo de León entre los años 1057 y 1063, que fue encomendado para traer los restos de Santa Justa y Rufina desde Sevilla a la Real Basílica. Gracias al ayuno y la oración y tras una aparición de San Isidoro, trasladó las reliquias del obispo hispalense hasta León.

La importancia de Alvito se aprecia en la confianza que Fernando deposita en su persona al encargarle tan importante misión y se acentúa cuando, a la vuelta, fallece y se le dedica un espacio relevante en la Catedral para reposar eternamente. Las crónicas insisten sobre la pena del rey al enterarse de la muerte de su amado obispo.

Mediante algunos documentos que recoge Blanco Lozano en la *Colección Diplomática de Fernando I* y que comentamos en el epígrafe dedicado a este obispo, se puede apreciar el lugar preponderante de Alvito en la corte leonesa[812].

Aunque el obispo Ordoño de Astorga (1061-1066), compañero de Alvito en su expedición a Sevilla, también tuvo una gran importancia, pensamos que Alvito, por dirigir la diócesis de León en cuya capital se ubicaba la corte y el taller, sería el candidato más acorde para cumplir la función como mentor del programa iconográfico de las tres piezas clave del taller leonés. Consideramos que no se trataba de temáticas individualizadas en cada uno de los objetos, sino que las tres formaban parte de un conjunto más amplio que habría sido completado años después mediante las pinturas del Panteón y los relieves de la Portada del Cordero de San Isidoro de León.

[812] BLANCO LOZANO, Pilar, *Op.cit.*, 7, nº 42, 67, 68, 113; introducción páginas 26 y 28. Como confirmante aparece en los documentos nº 2, 6, 15, 45, 53, 54, 55, 59.

X. EL CRISTO DE CARRIZO

El llamado Cristo de Carrizo es una de las piezas más señeras de la colección del Museo de León (Figuras 4, 219 y 220). Aunque no existe documentación que lo atestigüe y presenta ciertas diferencias con las figuras de las otras piezas que se asocian a la tradición de eboraria leonesa, es innegable que se enmarca dentro la misma. Tanto la proximidad del lugar en el que se encontraba como sus rasgos estilísticos lo vinculan con el centro fernandino de la urbe regia.

Gracias a su monumentalidad, llama la atención de todo visitante y han sido muchos los investigadores que han abordado su estudio[813]. Sin embargo, la mayoría de ellos va repitiendo datos que se han dado por supuesto en épocas pasadas. A continuación, planteamos un análisis formal minucioso del mismo, procurando establecer paralelos tanto con el taller de León como con otros ejemplos de interés y recogemos los avatares históricos que ha sufrido y que han hecho que se encuentre en un estado de conservación delicado.

1. ANÁLISIS FORMAL

Se trata de un Cristo crucificado que ha perdido la cruz. La figura, de 33 cm de altura, sobrepasa ligeramente las dimensiones del Cristo de Fernando I y Sancha[814]. Sus brazos abiertos miden, aproximadamente, 34 cm por lo que se crea cierta desproporción con las piernas, que aparecen ligeramente flexionadas y de las que solo puede verse de rodilla para abajo, ya que el resto está cubierto con el paño de pureza. El conjunto tiende hacia una forma cuadrangular y, teniendo en cuenta algunos detalles numéricos que

[813] Del mismo modo que sucede con otras piezas ya comentadas, el Cristo de Carrizo tiene cabida en todas las publicaciones en las que se trata el asunto de los marfiles en la Hispania románica pero, generalmente, son breves descripciones o incluso meras menciones. Algunos títulos relevantes son: RISCO, Manuel, *España Sagrada,* Madrid, 1784 y 1787, tomo XXXV, p. 113 y tomo XXXVI, apéndice XXVIII, p. LIX; ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, *Op.cit.*, nº 11 y 12, pág. 645; DÍAZ JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Juan Eloy, *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León,* Madrid, 1920, lámina XXIV, p. 84; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, nº 703; GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*, p. 310; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, nº 104; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, pp. 153-154; PIJOÁN, José, *Op.cit.*, p. 133; COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 291; THOBY, Paul, *Op.cit.*, p. 63; LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 263; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires...*, p. 119 ; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 39; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, pp. 24-25; FRANCO MATA, Ángela, "El tesoro de San Isidoro…", p. 52; IDEM, "La eboraria…", pp. 153 y 154 e IDEM., "Liturgia hispánica…", p. 117; ELORZA GUINEA, Juan Carlos, (coord.) *Tesoros de Castilla y León de la Prehistoria a los Reyes Católicos,* Sevilla, 1992, pp. 86-89; WILLIAMS, John W., "Reliquary corpus (Carrizo Christ)", en *Art of Medieval Spain…,* nº 114, p. 248, nº 114; GRAU LOBO, Luis, "Cristo", en *Maravillas de la España Medieval…, p.* 384, nº 147 e IDEM., "Cristo", en *Guía museo de León,* Junta de Castilla y León, 2007, pp. 130-133; ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Op.cit.,* pp.182 y ss.

[814] Las medidas no han podido tomarse personalmente debido a que el estudio de la pieza ha sido realizado a través de la vitrina pero, a diferencia de otros objetos analizados, en este caso todos los autores que han escrito sobre la misma coinciden en cuanto el tamaño.

iremos detallando, se puede aventurar que, quizá, formase parte de un conjunto simbólico vinculado a la búsqueda de la proporción áurea. Otra cifra que nos interesa destacar, ya que demuestra el buen hacer del maestro eborario, es la distancia que existe entre la nariz del Cristo y su espalda: ocho centímetros. De ese modo, parece que el Señor ladea la cabeza de modo más realista (Figura 221).

Por regla general, se decía que la obra estaba realizada a partir de cinco fragmentos de marfil de elefante, no obstante, actualmente se piensa que serían solamente cuatro y que la grieta, no fácilmente apreciable, del cuello del Cristo se debe a una ruptura en un momento indeterminado (Figura 222). Miriam Hernández Valverde, restauradora del Museo de León, plantea que la fractura no se habría producido en época moderna para ser utilizada como mango de un bastón, como se transmitió oralmente en la ciudad, sino que sería una ruptura accidental y reparada en el momento en el que ocurrió, ya que el ensamblaje es perfecto. Si se hubiera esperado un tiempo, no existiría tal perfección debido al grado de erosión de cada una de las partes o, incluso, a la existencia de fragmentaciones más importantes producidas, posteriormente, que harían imposible un encaje tan correcto. No se trata, además, de un corte limpio que pueda hacer pensar en una intencionalidad concreta, sino que, más bien, parece una ruptura fortuita[815].

Creemos que el caso de los pies y el *suppedaneum* fue semejante y, en origen, la figura se habría tallado de una sola pieza, a excepción de los brazos. Como los pies y la base son de gran tamaño y bastante pesados, habrían producido una fragmentación que se arregló mediante unos cilindros de marfil (Figura 223). Defendemos esta idea teniendo en cuenta que las oquedades de los gemelos se realizaron cuando las piernas conformaban un único bloque y que fue, precisamente, la horadación la que produjo la ruptura (Figura 224). Nuevamente, se trata de hipótesis en las que no podemos concretar ni fechas ni hechos, sino, únicamente, aventurar algunas posibilidades.

Hemos señalado que el cuerpo del Cristo se caracteriza por una gran desproporción anatómica. Cabeza, orejas, pies y manos son excesivamente grandes, pero a la vez muy comunicativos. La expresividad se acentúa con sus grandes ojos almendrados, cuya pupila se ha creado mediante incrustaciones de piedras de color oscuro. Se supone que es azabache, aunque no se han hecho estudios tan profundos como en el caso del Cristo de Fernando I, donde se descubrió que no se trataba de este

[815] Agradecemos a Miriam Hernández Valverde, restauradora del Museo de León, sus comentarios y anotaciones sobre este y otros episodios relacionados con la conservación de la pieza, que nos han permitido conocer un poco mejor la historia reciente del Cristo.

material sino de zafiro. En torno a la pupila, se colocó pasta vítrea blanca para imitar la esclerótica. Los contornos se realizaron con pan de oro (Figura 225)[816].

El pelo, muy largo, se divide mediante una raya central de la que parten seis mechones a cada lado, que caen por detrás de las orejas hasta los hombros. Las guedejas se conforman a base de pequeñas agrupaciones de cabello. Bajo la nariz, larga y bastante plana, se cobija un enorme bigote en el que se han realizado incisiones paralelas para imitar el pelaje. La barba se compone de mechones muy ordenados, terminados en rizos con forma de caracol muy marcada. Sus labios finos y cerrados le dan un aspecto serio y solemne que se corresponde con la majestad de Dios, pero no con el sufrimiento de Jesús en la Cruz. Tiene una enorme cabeza que tiende hacia la verticalidad y apoya en un cuello muy corto pero muy ancho.

En el torso, se han marcado los detalles con formas simples que contrastan con la minuciosidad del *perizonium*. Es un paño anudado sobre la cadera derecha que presenta franjas decorativas en la parte inferior y en la de la cintura. Es muy posible que, originariamente, los huecos rectangulares y ovalados que se encuentran vacíos, estuvieran rellenos con piedras preciosas y gemas, o quizá, más probablemente ya que las oquedades son demasiado pequeñas, estarían ocupados por esmaltes o pasta vítrea, que acrecentarían la riqueza y belleza del objeto (Figura 226)[817]. Los pliegues, poco naturales y ordenados, buscan la simetría y caen hasta cubrir las rodillas, que asoman ligeramente y se encuentran flexionadas.

Sus pies y manos son de gran tamaño y tienen largos dedos en los que se han representado las falanges y las uñas. En las manos, se encuentran los clavos, mientras que, en los pies, aparece la señal de los mismos mediante un círculo. El peso del cuerpo se apoya sobre una pequeña base, un *suppedaneum* rectangular que está decorado con una banda en la que alternan figuras geométricas. Algunas de ellas se rellenarían del mismo modo que los huecos del *perizonium*. En la parte inferior, no visible desde la vitrina por la posición casi horizontal de la peana, pero documentada a base de fotografías, se talló una hilera de arquillos de herradura huecos que permitían crear un llamativo juego de luces y sombras (Figuras 227 y 228). En los intercolumnios, se

[816] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 153 indica que se trata de azabache, pero GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España…*, p. 310, consideraba que era esmalte blanco y negro encajado en oro; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 39, también hablaba de esmalte blanco para los ojos, pero señalaba que se había empleado ágata negra para la pupila. La montura está hecha con oro.

[817] En el Museo se conservan algunos esquemas realizados por Enrique Echevarría Alonso-Cortés del aspecto que podría tener el Cristo si conservase la decoración polícroma del *perizonium.*

observan columnas entorchadas. Como ocurría con los mechones de pelo, son doce, por lo que el simbolismo al que hacíamos alusión está presente.

Se trata de una escultura casi de bulto redondo, pero el reverso no aparece trabajado. Frente al pulido bien conseguido de la parte anterior, nos encontramos una superficie tosca en la que, a través de las marcas conservadas, podría incluso determinarse qué tipo de instrumentos se habían utilizado para la talla. Entre los hombros del Crucificado, hay una oquedad en forma de círculo con una cruz griega inscrita en su interior y que servía para conservar algún fragmento de la Vera Cruz (Figura 229). Asimismo, los huecos rectangulares practicados en ambas piernas, a la altura de los gemelos, cumplirían con la misma función, hacían del objeto una estauroteca.

1.1. Conservación

Su frágil estado de conservación impide que pueda formar parte de exposiciones nacionales o internacionales, a pesar de que las instituciones tengan interés en ello[818]. Si bien es cierto que fue realizada en marfil de elefante y, por lo tanto, de buena calidad, el paso del tiempo ha causado estragos sobre su superficie. Fue custodiada en diferentes vitrinas que, desgraciadamente, no permitían un aislamiento completo, incluso la actual no logra su objetivo al cien por cien[819]. Hoy en día, se ejerce un control muy minucioso sobre la obra para que no se produzcan más fisuras.

Parece que uno de los factores que más ha podido contribuir a su deterioro es, precisamente, que estaba conformada por varios fragmentos de marfil. Entre las pérdidas más significativas del objeto, hay que destacar los elementos polícromos de los huecos del *perizonium* que acentuarían su majestuosidad. El dorado que se conserva en otras piezas ebúrneas del siglo XI, tal vez, también formaría parte de alguno de los detalles de la imagen. Desgraciadamente, no se aprecian vestigios en ella por lo que no podemos afirmarlo con seguridad.

Los conservadores del crucificado han analizado con minuciosidad su superficie encontrando restos de pintura de color oscuro. Estos se localizan en zonas concretas que

[818] Estos datos se pueden verificar con la documentación que se conserva en el Museo de León sobre el Cristo de Carrizo y entre la que encontramos algunas cartas dirigidas a su director, Luis Grau, quien debe disculparse pero, por el bien de la pieza, esta no puede salir de su sede actual. Incluso en la ficha catalográfica de *Maravillas de la España Medieval,* el mismo autor incide sobre este aspecto.

[819] Entre las fotografías con las que cuenta el Museo de León en relación al Cristo de Carrizo hay algunas del ingeniero alemán que analizó, minuciosamente, el contenedor de la pieza para comprobar su efectividad y llegó a la conclusión de que, a pesar de todas las medidas tomadas para protegerla, como el empleo de una vitrina de la mejor calidad, el aislamiento completo es imposible. (Damos las gracias, nuevamente a Miriam Hernández Valverde por proporcionarnos estos datos).

se corresponden con los lugares más cercanos a las cruces de madera a las que estuvo clavado el Cristo en diferentes momentos. Se deduce, así, que estas habrían sido repintadas sin desenclavar la figura.

También hay restos de color rosado que se han asociado con una pasta que, seguramente, se utilizó para realizar vaciados de la pieza y proceder a la producción de copias[820]. Se aprecia en la zona de los mechones del Cristo y podría ser alginato, una masa que se emplea en odontología con el fin de obtener réplicas perfectas de las dentaduras.

El cuerpo de Cristo presenta algunas grietas poco pronunciadas que se corresponden, en la mayoría de los casos, con la veta del propio marfil[821]. En mayor medida, se aprecian las uniones tanto de los brazos como de las piernas, que se realizan mediante toritos de marfil.

La superficie aparece erosionada en algunas zonas, concretamente en el lateral derecho de la cabeza y los pies, en que las uñas de los dedos pulgar e índice, a diferencia de los otros y de los de las manos en que se aprecian fácilmente, han sido borradas como consecuencia, probablemente, de los besos de los fieles que se acercarían a la imagen para adorar las reliquias de la *vera cruz* (Figura 227).

Se ha perdido una parte de la pasta vítrea blanca de cada uno de los ojos, pero se conserva lo suficiente para comprobar el efecto que causaban este tipo de recursos que debía ser más habitual de lo que creemos en función de los testimonios conservados.

El último detalle relevante en torno a la conservación es el tono más oscuro de los arquillos centrales del *subpedáneum* que se puede apreciar en algunas de las fotografías del Museo de León. Se deduce que esta tonalidad se debe a la exposición continuada ante la llama de una vela que se habría colocado en un nivel inferior (Figuras 227 y 228).

---

[820] Sobre el asunto de las copias es interesante mencionar una serie de cartas de los años sesenta del siglo XX, en las que participan el Director General de Bellas Artes y el del Museo de León y en las que se intenta saber cuándo, cómo y bajo la responsabilidad de quién, se procedió a la elaboración de copias por puntos del Cristo.

[821] Enrique Echevarría Alonso-Cortés, un antiguo restaurador del Museo de León que trabaja actualmente en el de Valladolid, había comenzado un proyecto muy interesante para medir las grietas del Cristo de Carrizo y observar su evolución. Para ello, realizó dibujos de la pieza que incluyó en una cuadrícula señalando cada una de las fragmentaciones. Pretendía ir aplicando la plantilla a nuevas fotografías o dibujos del Cristo para observar si las grietas aumentaban o se había logrado detener su avance. Desafortunadamente, por su marcha al museo vecino, no pudo continuar con esta idea útil a la par que interesante.

1.2. La cruz no conservada

La cruz sobre la que se clavaba la figura del Cristo se ha perdido y ha sido sustituida por una de metacrilato transparente porque no existen modelos que seguir, ya que no se conservan testimonios ni visuales ni documentales sobre el formato o el material con el que había sido realizada.

Algunas de las cruces en las que fue colocado a lo largo del tiempo sí que se han documentado. La primera conocida, que se pensaba que era de ébano, era en realidad una ebanización de una madera de menor calidad. Se sustentaba en una peana que fue imitada en la siguiente cruz, pintada de negro, más cuadrada y sencilla y, también, por la enorme e incómoda base de metacrilato empleada en la antigua sede del Museo de León en San Marcos (Figura 230). Hoy en día, se coloca, mediante clavos de gran tamaño, en una cruz de metacrilato con un espejo que permite observar las oquedades de su espalda y piernas y libera a la pieza de todo elemento accesorio, logrando así aumentar su monumentalidad (Figura 219).

Existe, además, un testimonio muy curioso, pero parece que sería un montaje, algo fortuito. Por motivos que se desconocen, el Cristo fue colocado sobre la cruz del siglo X procedente de San Millán de la Cogolla de la que se conservan tres brazos, uno en el Museo Arqueológico Nacional y dos en el Musée du Louvre[822]. Esta imagen se conserva en el Archivo Mas de Barcelona (Arxiu Mas) y fue realizada por Adolf Mas Ginestá (Figuras 231, 232 y 233). Es evidente que los brazos habrían conformado una cruz perteneciente a una tradición ebúrnea previa y diferente a la del taller de León por lo que, a pesar de la existencia de dicha composición, es poco coherente pensar que ambas piezas formaban un conjunto.

Aunque no podamos documentarlo, creemos que es factible que la cruz primitiva fuera latina emulando, de esta forma, al Crucificado fernandino. Si así fuera, no habría sido de marfil, sino de madera, ya que sería excesivamente grande. El brazo horizontal de la cruz tendría que medir en torno a los cuarenta centímetros por lo que el vertical tendría que ser mucho mayor. Podría considerarse que estaría en una cruz griega de brazos iguales, pero lo más lógico es que las cruces de madera, latinas, sobre las que fue colocado posteriormente, hubieran respetado la tradición de la cruz original.

[822] Las fichas catalográficas más recientes y completas sobre la misma son: LITTLE, Charles T., "Arms from a procesional cross…", p. 149; POZA YAGÜE, Marta, "Brazos de cruz procesional…", p. 383, nº 144, 145 y 146; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, p. 195, nº 54 (OA 5944 y OA 5945)

1.3. Paralelismos formales con otras cruces

El Cristo de Carrizo se compara, principalmente, con el Crucifijo de Fernando I y Sancha ya que ambos se relacionan con el taller de eboraria leonés y se empleaban como estaurotecas. Vemos, por lo tanto, que comparten tipología y funcionalidad. En cuanto a la iconografía, debemos decir que, si bien la figura de este Cristo no presenta un programa tan complejo, sí que simboliza los mismos valores de redención y perdón de los pecados que se logran transmitir gracias a la representación del Señor en la cruz. Los rasgos estilísticos presentan algunas semejanzas, como el expresionismo obtenido a través del engrandecimiento de rostro, manos y pies y el tipo de factura que logra resultados monumentales, pero se ha producido una evolución estilística que nos remite, no a mediados del siglo XI, sino a finales o incluso principios del XII. Es curioso observar cómo ciertos autores, como Manuel Gómez Moreno, consideraban que el Cristo de Carrizo, en relación a la proporcionalidad presentada por el fernandino, estaba deforme[823]. Arthur Kingsley Porter, además, señalaba que era de peor calidad[824]. Luis Grau consideraba que las exageraciones formales servían para acentuar el impacto visual en los puntos anatómicos vinculados a la espiritualidad[825]. Desde nuestro punto de vista, no se trata de una anomalía debida a la menor pericia del artista, sino que, como detallamos posteriormente, creemos que se habrían destacado algunas zonas con una finalidad: que el fiel, al ver la pieza desde un nivel inferior, pudiera captar los volúmenes y la expresividad del mismo.

Existen noticias de otras dos figuras de Cristo crucificado en marfil que se han perdido actualmente. Uno de ellos fue donado por doña Urraca a San Isidoro y había protagonizado una anécdota curiosa cuando un soldado de Napoleón intentó robarlo y el Cristo ebúrneo levantó la cabeza[826]. Porter planteaba la posibilidad, tentadora, de identificar la imagen de Carrizo con aquel crucificado promovido por doña Urraca[827]. Margarita Estella Marcos, sin embargo, lo asoció con el Cristo que el obispo don Pelayo había donado y que se recoge en su testamento del año 1073 como *"lignum domini Crucifixo decoratum"*[828]. Verdaderamente, no podemos aseverar ninguna de estas teorías ya que no contamos con pruebas para ello.

---

[823] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*, p. 310.

[824] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 40 y 41.

[825] GRAU, Luis, "Cristo…", nº 147.

[826] MANZANO Joseph, *Op.cit.*, p. 385; RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", p. 357.

[827] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 40 y 41, ill. 703.

[828] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 25. Sobre el testamento del obispo Pelayo véase, entre otros: RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", p. 110 y ss.

María Calí realizó una interesante comparación del crucifijo ebúrneo de la catedral de Canosa tanto con el de Carrizo como con el que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York y data del siglo XII y si bien observamos ciertos paralelismos, se trata de una obra de la siguiente centuria (Figuras 234, 107 y 108). Podemos intuir, entonces, que el Cristo leonés pudo haber influído en el artista que talló la figura italiana[829].

Hemos comentado que iconográfica y funcionalmente coincide con el Cristo de Fernando I y Sancha pero, estilísticamente, presenta mayores similitudes con algunas de las figuras de las placas de *Los discípulos de Emaús/ Noli me tangere* del Metropolitan Museum de Nueva York, *El Descendimiento* de la colección Masaveu de Oviedo y *Las tres mujeres ante el sepulcro* del Hermitage de San Petesburgo a las que dedicamos una monografía más adelante (Figuras 7, 8 y 9). Si comparamos los rostros de las figuras barbadas que aparecen en dichas escenas con el de la figura de Carrizo, observamos cómo se dan las mismas premisas, pero llevadas a cabo a través una ejecución un tanto diferente. Frente a la exactitud y detallismo que se aprecian en el crucificado, percibimos un mayor dinamismo que no se detiene en una talla tan precisa pero que transmite gran vivacidad en las placas[830]. Parece que, contrariamente al movimiento de las escenas en las que el Señor participaba activamente, se buscase una mayor solemnidad en el rostro del Cristo crucificado. La mayoría de los personajes se caracterizan por tener el cabello dividido en guedejas con raya al medio y barbas cuyos mechones finalizan en un rizo. En todos ellos, el pelo se señala mediante incisiones paralelas (Figura 235). También existen similitudes en el tratamiento de los pliegues, aunque, nuevamente, en las placas son mucho menos rígidos y estáticos. En la túnica del Cristo de la escena del *Noli me tangere*, los plisados inferiores se asemejan a los del *perizonium* de la imagen de Carrizo y, en ambas ocasiones, se emplea el conocido pliegue en *tau* del taller leonés pero un tanto evolucionado, que hemos denominado "en trébol" (Figura 236). La decoración de alguna de las orlas decorativas de los ropajes de varias figuras de estas placas presenta coincidencias con la ornamentación del reborde del supedáneo del Cristo, realizada mediante motivos circulares y ovalados. Los

---

y RUIZ ASENCIO, José M. (ed.), *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230)*, IV (1032-1109), (Colección "Colección Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", núm. 44), León, 1990, n° 1190, p. 443.

[829] CALÍ, María, "Il crocefisso in avorio delle catedrale di Canosa", *Boletino d'arte,* 1965, p. 54-55. La ficha del crucifijo del MET se puede consultar en el siguiente enlace: "Reliquary Crucifix", [En línea], < http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464224?rpp=20&pg=1&ft=ivory+crucifix&pos=1> [5 de septiembre de 2013].

[830] Cabe destacar aquí un dato llamativo. Jonh Williams señala que las características del Cristo de Carrizo hacen que esté más próximo a San Millán e indica que sería, quizá, por su energía y su expresividad (WILLIAMS, John W., "Reliquary corpus (Carrizo Christ)…", nº 114).

arquillos de herradura de la base fueron comparados, por R. Álvarez de la Braña, con las representaciones de arcadas en las biblias hispanas de los siglos X y XI[831]. Creemos que se trata de una tipología común empleada en la segunda mitad del siglo XI y que vemos, por ejemplo, con una herradura más marcada, en el trono sobre el que reposa el Pantocrátor de la Dumbarton Oaks Collection de Washington procedente del Arca de San Millán de la Cogolla (Figura 237). A tenor de estas características, se puede deducir que el Cristo de Carrizo, con rasgos más arcaicos, fue realizado con anterioridad, pero en una época no muy lejana a la elaboración de las placas con escenas evangélicas que habrían tomado como modelo esta singular pieza. La figura del crucificado debe situarse, cronológicamente, en una fecha posterior a las piezas mencionadas en el documento de donación de Fernando I y Sancha del año 1063 y anterior al advenimiento del siglo XII.

Peter Lasko ha comparado la barba y el cabello del Cristo con las figuras del relicario de San Félix por la precisión del dibujo, e incluso relaciona los pliegues del paño de pureza con el tratamiento de las telas en el Arca de San Millán de la Cogolla[832]. En nuestra opinión dicho parangón está poco fundado ya que no cabe duda de los vínculos establecidos con las piezas leonesas de finales del XI o principios del XII.

2. ICONOGRAFÍA

Ante la aparente simplicidad que presenta esta figura en cuanto a la iconografía se refiere, la crucifixión, debemos señalar algunos matices. El tema de la muerte de Cristo en la cruz es esencial dentro del mundo cristiano y, especialmente, en la Edad Media y se relaciona con la redención de los pecados y la vida en el Más Allá[833]. El Cristo de Carrizo es un *Christus patiens*, que no sufre ante su calvario, sino que transmite seriedad y serenidad, es decir, como indica la Biblia, acepta su destino[834].

Además de ser la representación del crucificado, varios especialistas han indicado que algunos de sus elementos permiten plantear la existencia de un código simbólico-religioso en la pieza, por lo que su significado iría más allá de la simple crucifixión. Nos referimos a los doce mechones de pelo, los doce rizos de la barba, los doce arquillos del supedáneo o las medidas que tienden hacia el cuadrado y,

[831] ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, *Op.cit.*, nº 11 y 12, p. 645.

[832] LASKO, Peter, *Arte Sacro*…, p. 263.

[833] Estos temas han sido abordados en el capítulo dedicado al Crucifijo de Fernando I y Sancha por lo que remitimos al mismo para completar la información.

[834] La evolución de las cruces y los crucificados en la Edad Media, que parten de un *Christus Patiens* resignado y, quizá por ello, menos humanizado, hacia un *Christus suffrens* que muestra signos de dolor y sufrimiento de manera realista, ha sido mencionado en el capítulo del Cristo fernandino.

seguramente, hacia la proporción aúrea[835]. A estos datos ya señalados por Luis Grau, podemos añadir que el número de espacios en los que irían piedras preciosas, esmaltes o pasta vítrea, en el *perizonium,* tampoco parece responder al azar y, por ejemplo, en la caída de la tela en zigzag del lateral izquierdo del Cristo hay doce huecos para los adornos. Otros detalles asociados con el simbolismo son el rectángulo que se conformaría si uniésemos los círculos que representan los dos pezones y la marca de los clavos sobre los pies del Cristo. Aunque solo aparecen tres clavos, dos en las manos y otro en el triángulo conformado por la separación de los pies, se alude a la existencia de cuatro.

Creemos que, al igual que el Cristo de Fernando I y Sancha, el de Carrizo podría ser comparado con las figuras de otras cruces del siglo XI o XII ya descritas en el apartado correspondiente a la pieza fernandina. De hecho, aunque se trata de meras hipótesis, pensamos que, tal vez, la cruz sobre la que estaba clavado podría haber tenido algunos motivos iconográficos tallados en sus brazos que habrían completado el programa iconográfico del Cristo.

3. EL ARTISTA

No cabe duda de que la persona que talló la pieza conocía el trabajo de eboraria que se había realizado en León poco tiempo antes y que había desarrollado una técnica maestra con la que logra crear esta excepcional pieza. Aunque emplea algunos de los rasgos asociados a las obras anteriores, da un paso más hacia la evolución del románico y consideramos que su trabajo se convierte en un modelo a seguir para aquellos que tallaron las escenas del *Descendimiento, las tres mujeres ante el sepulcro, los discípulos de Emaús* y *el Noli me tangere*. Estas placas presentan una menor majestuosidad y, sin embargo, las figuras que conforman los episodios mencionados son más naturalistas y vitales por lo que se cree que serían el estadio siguiente, más tendente ya hacia la expresividad del románico pleno del siglo XII. No sabemos si participó más de un artista en la elaboración del Cristo pero la sensación unitaria que trasmite no parece certificar la presencia de varias manos. En definitiva, sin poder llegar a conclusiones determinantes sobre la figura del marfilista, sí podemos afirmar que se trataba de un profesional que conocía bien su trabajo y que poseía conocimientos sobre las piezas ebúrneas leonesas que le sirvieron de inspiración, a pesar de haber obtenido un resultado diferente y más evolucionado.

[835] Estos datos ya habían sido señalados por GRAU, Luis, "Cristo…", nº 147.

4. FUNCIONALIDAD

El posible programa iconográfico de la cruz perdida sobre la que reposaba el Cristo de Carrizo, quizá, permitiese relacionar la pieza con alguna motivación funeraria como ocurre con el Crucificado de Fernando I y Sancha o devocional, del mismo modo que el Cristo de pequeño tamaño procedente de San Juan de Ortega, hoy en el Museo de los Retablos de Burgos y que había sido un amuleto para Alfonso VII (Figura 238)[836]. Desgraciadamente, no contamos con documentación que valide estas ideas. De lo que no cabe duda es de su función como cruz relicario, estauroteca, ya que custodiaba fragmentos de la *Vera Cruz.* De ese modo, como se indica en la audioguía y la cartela del Museo de León, al rezar ante esta imagen no se convertía en un ídolo, sino que se oraba ante una verdadera reliquia.

Creemos que habría sido realizado con la intención de ser expuesto en un nivel superior. Por ello, se habrían exagerado algunas de sus partes y se habría separado ocho centímetros la cabeza respecto a la espalda. Si observamos el Cristo desde abajo, podemos darnos cuenta de que las perspectivas cambian y las desproporciones o deformaciones a las que aludían algunos estudiosos desaparecen. Esta idea se puede reforzar si observamos los arquillos de la parte inferior del supedáneo que presentan daños provocados por el contacto continuado con el fuego. Seguramente, se colocase debajo una vela, por lo que, inevitablemente, debía estar situado en un lugar elevado.

Teniendo en cuenta las erosiones producidas en algunos de los dedos de los pies, se ha planteado que podría tratarse de una pieza que los fieles besaban en determinadas ocasiones. Se trataría, así, de una imagen venerada por contener astillas de la cruz de la Pasión. A través de esta teoría, se puede hacer hincapié, asimismo, en que los fieles la observaban desde abajo, ya que besaban los extremidades inferiores y no las rodillas como es habitual, hoy en día, con este tipo de imágenes devocionales.

Habitualmente, y atendiendo a rumores y leyendas de tradición oral, se dice que otra función que pudo cumplir la cabeza del Cristo fue la de servir como empuñadura para un bastón. Si bien es cierto que analizando las erosiones que presenta se aprecia que, en lado izquierdo del rostro, aparece un mayor desgaste que podría asociarse a los daños producidos por el dedo pulgar de la mano derecha de quien portase el supuesto bastón, pensamos que la cabeza nunca se habría desprendido del cuerpo, excepto en el momento en el que se produjo la rotura apreciable a través de una grieta y que, como

[836] MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO Amelia, PRADOS GARCÍA José María, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenzago*, Madrid, 1999, p. 108. Agradecemos al delegado provincial de Burgos, Juan Álvarez de Toledo, la amabilidad a la hora de mostrarnos esta efigie del siglo XII.

hemos indicado, debió ser arreglada inmediatamente. Existen algunas imágenes difíciles de conseguir que intentan demostrar la veracidad de esta teoría pero se trata, seguramente, de una de las múltiples copias que fueron realizadas de la pieza.

5. AVATARES HISTÓRICOS

Esta figura ebúrnea se conoce con el nombre de Cristo de Carrizo ya que está vinculado con el monasterio de dicho lugar. No se tiene constancia del momento en el que pasó a formar parte de los bienes del cenobio cisterciense de Santa María de Carrizo o cual fue la causa que promovió su llegada[837]. La institución nace en la segunda mitad del siglo XII y se conserva el documento fundacional del 10 de septiembre de 1176[838]. Es evidente, por lo expresado con anterioridad, que la factura del crucificado debe situarse a finales del siglo XI, por lo que no fue realizada *ex profeso* para el monasterio, sino que habría sido entregado más adelante, aunque no conozcamos ni la fecha, ni el donante. Luis Grau hace una curiosa apreciación y considera que una de las causas que pudo determinar que el destino de la pieza fuera Carrizo es el culto al santo madero que se profesaba en el cenobio[839]. Añade, además, que existen dos cruces de orfebrería procedentes del tesoro que, cronológicamente, son muy próximas al Cristo[840]. Se trata del *Lignum Crucis* y una pieza conocida como la "cruz procesional", ambas del siglo XI, pero en época medieval, y en función de los inventarios del siglo XVI, el lugar debía contar con multitud de obras de orfebrería hoy perdidas[841]. Se muestra, así, la importancia que tenía la devoción a la cruz del Señor en época medieval.

Parece que las monjas de la comunidad del monasterio de Carrizo realizaron un pago, mediante la figura ebúrnea, al médico natural de Llamas de la Ribera, Pedro Cabello Concejo, que las había curado, presumiblemente, durante la revolución de 1868. Más adelante, las Comisiones de Monumentos acuerdan la adquisición *"de un crucifijo de marfil de estilo vizantino"* el 17 de septiembre de 1878 que Juan de Dios de Rada y Delgado había valorado en dos mil reales[842].

[837] Hemos consultado la documentación del cenobio (CASADO LOBATO, María Concepción, *Colección Diplomática del Monasterio de Carrizo. (969-1260)*, León, 1983 tomo I) en busca de referencias a esta pieza sin encontrar resultados satisfactorios.

[838] CASADO, Concha y CEA, Antonio, *Los monasterios de Santa María de Carrizo y Santa María de Sandoval*, Madrid, 1986, p. 8.

[839] Sobre el culto a la Vera Cruz : FROLOW, Anatole, *Op.cit., passim.*

[840] GRAU LOBO, Luis, "Cristo…", nº 147.

[841] CASADO, Concha y CEA, Antonio, *Op.cit.*, pp. 52-57.

[842] *Comisión Provincial de Monumentos…*, folio 58.

Si bien, por su frágil estado, no se presta a ninguna exposición, a lo largo del tiempo ha formado parte de algunas tan relevantes como la *Exposición de Barcelona* del año 1929 o la *Exposición del Románico* de 1961[843]. En 1964, estuvo expuesta en la Real Basílica de San Isidoro con motivo del Congreso Nacional Eucarístico que se celebró ese verano[844]. En los años setenta, participó en varias muestras en relación con el Conde Fernán González y con Silos y, ya en los años noventa, en la Expo de Sevilla[845]. Si se hubiera celebrado, habría sido una de las piezas de *The Art of Medieval Spain,* del año 1993 en Nueva York.

[843] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Exposición Internacional de Barcelona 1929…*, p. 92, Sala VII, Nº 2683 y *Guía de la exposición El Arte Románico, Barcelona y Santiago de Compostela 10 de julio al 10 de octubre*, Barcelona, 1961, núm. 1982.

[844] Se conservan en el Museo de León la documentación alusiva a la autorización de prestamo del objeto para el Congreso Eucarístico.

[845] BOUZA, Antonio L. (dir.), *Milenario de la muerte del Conde Fernán González,* Burgos, 1971 (en el Museo de León se conserva una carta del Director General de Bellas Artes en la que pedía permiso para que la pieza participase en esta muestra); PALACIOS, Mariano, *El monasterio de Santo Domingo de Silos. IX centenario de la muerte de santo (1073-1973), Burgos-Madrid,* Logroño, 1973; *Silos y su época, Monasterio de Silos. Julio-Agosto-Septiembre 1973. Palacio de Velazquez. Madrid- noviembre-diciembre 1973,* Barcelona, 1974; *Exposición Universal de Sevilla,* PABECAL, Pabellón de Castilla y León, León, 1992.

XI. LA PLACA DE LA *TRADITIO LEGIS*

La llamada Placa de la *Traditio Legis* se encuentra en el Museo del Louvre de París (0A 5017)[846]. Su estilo recuerda a otras obras del taller de León con el que fue relacionada ya por A. Goldschmidt quien atribuyó un origen leonés a la pieza[847]. Sin embargo, no ha recibido tanta atención por parte de la crítica como otras manifestaciones de dicho centro productor (Figura 6)[848].

1. ANÁLISIS FORMAL

El objeto es una lámina de marfil rectangular de 26,4 cm de alto, 13,9 cm de ancho y un grosor de 0,7 cm (Figura 239)[849]. Las figuras que componen la escena han sido talladas en un relieve poco destacado, aunque sí presentan diferentes niveles.

Originariamente, la placa estaba enmarcada por una cenefa decorativa realizada a partir de flores de cuatro pétalos que recuerdan a las flores de los libros de algunos de los personajes de la Arqueta de las Bienaventuranzas o del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo de León. En esta última, además, encontramos un motivo semejante en algunos de los arcos que cobijaban a los Apóstoles: cruces aspadas. Este marco no era respetado por los distintos elementos de la composición. Hoy en día, faltan unos milímetros de marfil de la parte izquierda y algunos fragmentos, con una tonalidad más blanca, en tres de las cuatro esquinas, han sido rehechos imitando esta decoración (Figura 240). La cenefa se repite en el interior de la placa donde se crea otro rectángulo de menor tamaño que enmarca la figura de un Cristo en majestad y dos ángeles. Del

[846] "Bookbinding plaque: Christ between Saint Peter and Saint Paul", [En línea] <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5183&langue=en> [12 de agosto de 2013].

[847] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit …,* tomo 4, nº 107, lámina XXXVII.

[848] La placa suele citarse en la mayoría de los títulos que hacen referencia al taller leonés y se vincula, especialmente, con la Arqueta de las Bienaventuranzas. Los ejemplos más completos o relevantes son: GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit…*, tomo IV, nº 107; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* pp. 177 y 178; GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español…*; COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 291; LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 264; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 48; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…,* p. 60; WILLIAMS, John W., "Christ in majesty with Saints Peter and Paul", en *Art of Medieval Spain…*, nº 112, pp. 246-247; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, nº 55, p. 199 y ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Op.cit.*, p. 183. Cabe destacar la labor de Ángela Franco que, si bien en FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 151, simplemente la menciona, en IDEM., "Liturgia hispánica y marfiles…", pp. 128-130, profundiza sobre el tema iconográfico de la *Traditio Legis* en el que hace hincapié GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* pp. 433-441.

[849] En esta ocasión sí tuvimos oportunidad de analizar la pieza directamente y comprobar que las medidas de la misma recogidas en WILLIAMS, John W., "Christ in majesty…", nº 112, p. 246 son correctas.

mismo modo, los personajes rompían la moldura decorativa. A través de la misma se generaban dos espacios diferentes.

Las cuatro esquinas están ocupadas por los símbolos de los Evangelistas que conforman el Tetramorfos y se sitúan, siguiendo la dirección de las agujas del reloj y comenzando por la parte superior izquierda, del siguiente modo: el ángel de Mateo, el águila de San Juan, el toro de San Lucas y el león de San Marcos. Ya habíamos indicado cómo la aparición del Tetramorfos parece ser una convención propia del taller leonés. Las cuatro figuras portan un libro entre las extremidades delanteras y giran la cabeza hacia atrás, como observando la escena del centro de la placa. Se colocan en posiciones muy logradas y, en cierta medida, naturalistas. La anatomía de los cuerpos es relativamente correcta porque, a pesar de que existe desproporción en cuellos, cabezas y extremidades, no es excesiva. Todos ellos aparecen nimbados y se han trabajado las distintas texturas propias de la condición de los animales: el pelaje en el caso del león y el toro y las plumas en el águila. Debemos matizar que la melena del felino ha sido reinterpretada ya que se trata de uno de los añadidos posteriores (Figura 240).

El ángel flexiona la pierna izquierda, desproporcionada, y viste con una túnica larga hasta los pies ceñida a la cintura (Figura 241). Como ocurre con todos los personajes, sus manos y pies son grandes y expresivos. Su rostro, aunque recuerda a las placas de la Arqueta de las Bienaventuranzas por los labios gruesos y nariz grande, es mucho más esquemático y de resultado más tosco. El pelo, como el de algunos de los Apóstoles del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León, se crea a partir de pequeñas escamas con un doble rayado en su interior, un motivo que aparece tanto en la representación de los cabellos, como de las tejas de las arquitecturas de otras piezas del taller leonés. En esta placa, esta decoración se aprecia, también, en las superficies sobre las que reposan San Pedro y San Pablo o en la decoración de los plumones de las alas de algunos de los ángeles y del toro, símbolo de Lucas. En relación a las alas, debemos señalar que, desde nuestro punto de vista, su estudio permite aproximarse al conocimiento del artista o los artistas que trabajaron en ella. Debido a que las cuatro esquinas fueron repuestas, no sabemos cómo podían haber sido algunas de las alas originales. Únicamente, se rehicieron las exteriores del águila y del ángel mientras que el león y el toro solo tienen una, quizá porque resultaba más fácil imitar la cenefa decorativa que interpretar las alas perdidas. Opinamos que, a tenor de la posible comparación con la placa superior de la cubierta del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, todos los evangelistas habrían tenido dos alas y que la exterior iría pegada y paralela al cuerpo rompiendo el marco. Las alas conservadas, no demasiado voluminosas, pero que, no obstante, trasmiten sensación de movimiento, se extienden

hacia el interior mostrando su división en dos partes, el plumón y las plumas, diferenciadas mediante distintas incisiones.

El Tetramorfos acompaña al Cordero de Dios que se encuentra en la parte superior de la placa entre el ángel y el águila (Figura 242). También aparece nimbado pero sin alas. Sustenta una cruz de brazos iguales y un tallo vegetal cuya terminación crea un gran efecto decorativo y recuerda al motivo situado en la parte inferior, entre el león y el toro. Como ocurría con los cuatro vivientes, el Cordero gira la cabeza y su cuerpo no está tan bien conseguido porque tiene un cuello demasiado largo. El pelaje se ha representado mediante incisiones.

Hemos indicado que este conjunto se puede comparar con la placa que se sitúa en la plataforma superior de la cubierta del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León (Figura 158). Las posiciones del Tetramorfos, el modo de tallar sus alas o algunos rasgos formales son muy semejantes. Sin embargo, la figura del Cordero está más lograda en el arca y los detalles parecen haber sido más trabajados. Además, solo el ángel porta un libro, el resto se apoyan sobre sarcófagos (Figura 243). Creemos que el artista de la pieza del Louvre debía conocer el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo y que se habría basado en ella para hacer su propia interpretación de este tema. Raquel Gallego plantea la comparación con el Tetramorfos del Crucifijo de Fernando I y Sancha, pero indica que es de mayor calidad este último[850]. En nuestra opinión, en el caso de la placa, las figuras son más naturalistas y han sido talladas con más detalles y el parangón es más evidente con el Arca de los Marfiles que con la cruz.

Bajo las figuras protagonistas que definen la iconografía de la placa, es decir, el Pantocrátor, San Pedro y San Pablo, se ubican cuatro ángeles nimbados, dos en el recuadro interior, bajo el trono del Señor, y dos que flanquean a los anteriores en el reborde exterior (Figura 244). Tres de ellos, exceptuando el de la parte izquierda del interior, vestidos con túnicas largas ceñidas a la cintura y con el mismo tipo de escote, tienen posiciones muy semejantes; se colocan con el pie izquierdo de frente y el derecho ladeado y cruzan el brazo izquierdo por delante del pecho. En la mano derecha, sustentan algún objeto, con la izquierda, con el dedo extendido, señalan. El otro ángel, que se viste con una túnica y una capa un tanto diferentes a los ropajes del resto, presenta una actitud semejante pero invertida, el pie que ladea es el izquierdo y se encuentra de frente al compañero situado en el registro interior. No es fácil identificar los objetos que llevan, que parecen ser palmas en las dos figuras exteriores y un rollo en uno de los interiores. El otro sujeta parte de su manto que se dobla originando una forma caprichosa y que denota la capacidad técnica del artista para jugar con este tipo

[850] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 439.

de recursos decorativos. Los rostros de los ángeles situados bajo el Pantocrátor son más estilizados aunque con características parecidas a las de otras efigies de piezas del taller fernandino: labios gruesos y ojos enormes con incrustaciones. La erosión ha causado estragos sobre sus cabezas, por lo que no se aprecia el modo en el que se talló su pelo, pero el de los ángeles laterales vuelve a formarse a partir de las escamas y rizos como los personajes de las arquetas leonesas. El tratamiento de las alas es distinto entre los ángeles del reborde y los interiores. En los primeros, el plumón se realiza mediante las escamas mencionadas y las plumas con líneas paralelas claramente definidas. La posición en el ángel de nuestra izquierda está muy bien lograda, las dos se extienden a ambos lados del cuerpo, mientras que, en el de la derecha, están recogidas hacia su hombro izquierdo. Las alas de los ángeles de la zona central se elevan por encima de sus cabezas adaptándose a la forma del globo terráqueo sobre el que se ha colocado el trono del Señor y su factura no es tan detallista. Estas dos figuras divinas se ubican sobre una superficie inestable conseguida a través de líneas ondulantes que han sido identificadas con el *flumen de trono exiens,* es decir, el río que fluye del trono[851]. Entre ellos se aprecian unas líneas simplemente esbozadas que, si bien no están terminadas, conforman una cruz sobre la cual también se han realizado especulaciones. Se cree que podría ser la representación del Árbol de Jessé.

San Pedro y San Pablo se encuentran uno a cada lado de la figura del Pantocrátor, en el espacio originado por las dos cenefas decorativas y sobre una base realizada con las escamas o tejas típicas del taller leonés (Figura 245). Ambos se giran hacia la figura del Señor y extienden sus brazos hacia Él para recibir las llaves y el libro respectivamente. La posición de los pies, que asoman por debajo de la túnica, recuerda a la de los ángeles previamente descritos. Se cubren con una capa que parece ondear transmitiendo sensación de movimiento. Sus rostros, enmarcados por un nimbo sencillo, están barbados y se caracterizan por tener labios gruesos y grandes ojos con incrustaciones, así como orejas en forma de haba bajo las cuales asoma un rizo. El pelo, en el caso de Pedro se organiza en base a las escamas ya conocidas, y San Pablo se representa, siguiendo los modelos iconográficos tradicionales, calvo. Se trata de los protagonistas de la escena y, como tal, tienen un tamaño ligeramente mayor que el de los ángeles. Además presentan una gran expresividad y dinamismo.

El Pantocrátor se sitúa en la parte superior del recuadro interior de la placa (Figura 246). La figura del Señor se enmarca en una mandorla que se une a un círculo que representa el globo terráqueo. Está sentado sobre un trono de carácter arquitectónico con arcos de medio punto y un tejado decorado mediante espirales que ha sido asociado

[851] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", pp. 128-130.

con la Jerusalén Celeste[852]. Las patas de la cátedra se ornan mediante motivos en zigzag y, detrás del cuerpo de Dios, se aprecia un almohadón en el que se han tallado un par de líneas que permiten imaginar que se trata de un objeto mullido. Esta estructura se sustenta mediante un pedestal que se une con el marco circular. Dentro del mismo, se han tallado unas líneas curvas que tienden a ser concéntricas y que crean un ritmo visual que se completa con las plumas de las alas de los ángeles del cuadrado interior. El Pantocrátor presenta cierta desproporción en la parte inferior del cuerpo, mayor que la superior, quizá debido al tratamiento de los paños. Viste con una túnica larga que origina multitud de pliegues en la zona de las rodillas. Lleva un cinturón pero no se ajusta a la cintura como debería. El cuello de la túnica difiere del resto y las mangas, que parecen caer sobre el antebrazo por causa del movimiento de sus brazos que entregan el libro y las llaves, se han realizado a base de varias líneas paralelas. El rostro se enmarca por un nimbo crucífero y se caracteriza por su estilización. El pelo se divide con una raya al medio y, bajo las orejas, con forma de haba, aparece el ya característico rizo, que además, se aprecia en cada uno de los mechones de la barba, aproximándose así a la figura del Cristo de Carrizo y de los personajes masculinos de la placa del *Descendimiento* de Oviedo o la de *los discípulos de Emaús* y el *Noli me tangere* de Nueva York. Ángela Franco resalta que no cumple con la actitud propia de una *Maiestas* clásica, sino que se caracteriza por el dinamismo, por participar de la acción y, además, considera que se ha trabajado empleando recursos que pueden definirse como cinematográficos, es decir, que emplea fotogramas sucesivos en una misma escena, en este caso, el Señor entrega el libro a San Pablo que, a su vez, se representa con el Evangelio[853].

Por último, resta comentar el motivo vegetal que se encuentra en la parte inferior y se compone de dos tallos con tres ramificaciones unidos en el centro por una hoja de mayor tamaño (Figura 247). Tiene un gran sentido ornamental y recuerda a un elemento de algunos dípticos consulares o a un fragmento de una placa encontrado recientemente y que ha sido estudiado por Elisabeth Antoine y Jannic Durand (Figura 248)[854]. Parece que, en relación al resto de elementos de la placa, evocaría el jardín celestial. Otro de los detalles de este motivo es que en los bulbos de las hojas de palma hay agujeros que se han rellenado de pasta vítrea pero que, en origen, serían materiales duros.

---

[852] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 128.

[853] Ibídem, pp. 128-130. Este rasgo es definido como vanguardista por GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 436.

[854] DURAND, Jannic y ANTOINE, Elisabeth, "Trois ivoires récemment acquis", *Bulletin de la Societé Nationale des Antiguaires de France,* París, 2009, pp. 175-191.

Sobre las incrustaciones habíamos indicado que se conservan algunas del momento en el que fue realizada la pieza. Se trata de esferas de material duro que, según la ficha catalográfica del museo, serían de vidrio[855]. El resto de oquedades han sido rellenadas en un momento posterior por pasta vítrea disminuyendo, así, el efecto de riqueza original. Solamente se conservan los vidrios del ojo izquierdo de San Pedro, el ojo derecho del León, algunas en la mandorla, el trono y el pedestal de Cristo, en la cruz del lábaro y en uno de los orificios de los extremos de la forma vegetal que sostiene el Cordero (Figuras 249, 240, 246 y 242).

1.1. Conservación

A pesar de que se conserva en buen estado, la placa presenta ciertos deterioros. Sus cuatro esquinas fueron fragmentadas y sustituidas, posteriormente, por añadidos de color más blanquecino. Tal vez, la rotura se produjo cuando se realizaron los agujeros de mayor tamaño, para los que tuvo que emplearse un taladro y que no se corresponden con el momento de gestación de la pieza[856]. Consisten en varios orificios situados en la parte derecha de la placa, tres en el entorno del águila de la parte superior, tres alrededor del toro y dos en la zona de los pies de San Pablo. Hay, asimismo, otros tres en la zona del ángel de San Mateo. Parece que se realizaron para colocar unas grapas, o quizá, un cordel que permitiese unir el marfil con un libro. En la parte posterior, se aprecia cómo estos agujeros estaban relacionados entre sí ya que se unen mediante un pequeño canal (Figura 250). El resto de orificios, repartidos en la zona más exterior de la placa, son de tamaño mucho menor y habrían estado rellenos con marfil, aunque hoy solamente algunos conservan dicho relleno. Sería raro que fueran de metal ya que no existen restos del óxido que se habría creado con el paso del tiempo sobre la superficie ebúrnea.

A diferencia de otras obras, como el Cristo de Carrizo, en las que el veteado del marfil ha originado varias líneas paralelas y más oscuras sobre la superficie de las figuras, la placa parisina presenta un aspecto más limpio. No obstante, una grieta de tamaño considerable recorre la zona superior derecha. Parte de un agujero en el nimbo del Cordero y rompe la moldura interna; sigue su trayectoria ligeramente en diagonal hasta unirse con el lateral de la cenefa (Figura 251). En la parte de atrás, se refleja

[855] DARCEL, Alfred, "Les ivoires", *La Collection Spitzer. Antiquite, Moyen-Age et Renaissance,* París, 1890, tomo I, p. 39, nº 28, dice que las incrustaciones son pequeños clavos de metal pero hoy se sabe que se trataba de esferas redondas de material duro, seguramente vidrio y que, posteriormente, fueron sustituídas por pasta vítrea. Estos datos fueron confirmados por Juliette Levy, restauradora de de marfiles del Departament d'Objects d'Art del Musée du Louvre, tras analizar con detalle la placa al microscopio. Aprovechamos para transmitir nuestro agradecimiento por todas sus aportaciones.

[856] Nuevamente, Juliette Levy considera que no se trata de una ruptura fortuita, sino que los cortes, casi perfectos, indican que tuvo que romperse a propósito.

mediante una larga línea que se detiene al llegar a los dos taladros que se corresponden con la pierna y el pie de la figura de Pablo (Figura 250).

En relación al tema de la conservación, hay que comentar la erosión que se aprecia en algunas de las figuras. Los personajes situados en la zona derecha de la placa presentan más signos de desgaste, un detalle que nos hace pensar y reforzar la teoría de que, tal vez, fuese empleada como placa de encuadernación. Si atendemos a la manera de abrir un libro, es fácil comprender que la parte derecha siempre sufre más porque es donde se sujeta con el fin de abrirlo o pasar las hojas.

Juliette Levy ha propuesto que la superficie de la placa habría recibido un tratamiento de tintado o barnizado en una época posterior a su realización. Defiende esta idea por varios motivos. En primer lugar, porque el color de la pieza se aleja del blanco característico del marfil y tiende hacia un marrón o rojizo más oscuro. Además, dice que no habría sido tintada en el momento ya que, a través de alguna pequeña ruptura de la pieza, se aprecia el blanco original; de ese modo, se demuestra que recibió un tratamiento posterior. Por último, al analizar con detenimiento las incrustaciones de los ojos de las figuras, determinó que, en algunos casos, como en el ojo izquierdo de San Pedro, conservaban restos de la capa naranja que la cubría, demostrando, así, que la placa sí que habría sido tratada y, por ello, tiene hoy el mencionado color más cobrizo de lo habitual[857].

1.2. Paralelismos formales con otras piezas

A lo largo de la descripción formal de cada uno de los elementos y detalles de la placa, hemos aludido a los paralelos que se pueden establecer tanto con la cruz de Fernando I y Sancha, como con el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo pero, especialmente, con la Arqueta de las Bienaventuranzas, aspectos que han señalado la mayoría de los especialistas. De manera genérica, estas obras comparten algunas características como las actitudes de los personajes que, a pesar de ser más dinámicas en la placa del Louvre, transmiten, también, la solemnidad acorde con la categoría divina de los mismos. Sus rasgos formales imitan los de las figuras de las placas de las arquetas leonesas donde se aprecian túnicas y mantos parecidos, con pliegues que dejan intuir la anatomía; alas semejantes que, o bien se adaptan a la figura, o bien se extienden sin respetar marcos; los mismos tipos de cabello, el modo de tallar la barba, las manos, los pies y los ojos grandes realizados mediante incrustaciones de otros materiales para

[857] Estas apreciaciones fueron realizadas en marzo de 2013 en el Louvre con motivo de nuestra visita a la institución y el estudio directo de las piezas ebúrneas de procedencia hispana.

acentuar la expresividad. Finalmente, coinciden en algunos factores temáticos, como el Tetramorfos o la representación de los ángeles con objetos entre las manos.

Sí que nos interesa resaltar un detalle llamativo y es el modo de tallar las llaves de San Pedro, muy similar al ejemplo que se encuentra en una de las placas del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León (Figuras 131 y 252). Ya Bousquet había analizado este tipo curioso de representación, que aparece desde el arte paleocristiano y otoniano y que consiste en unas varillas terminadas en letras que, generalmente, conforman la palabra "PETRUS"[858].

Ángela Franco Mata señala similitudes con el Pantocrátor de la Colección Larcade (Figura 5)[859]. Al comparar las dos figuras divinas se aprecia que tienen posiciones semejantes y que ambos apoyan sus grandes pies sobre un subpedáneo poligonal divido en dos triángulos. El modo de atar el vestido en la cintura, la posición de las piernas o la estilización del rostro también son rasgos que acercan estas dos piezas (Figura 253). Si, como ya había propuesto Ángela Franco, el Pantocrátor perdido formaba parte de la Arqueta de las Bienaventuranzas, se acentuaría, aún más, la relación entre la arqueta y la placa.

No es difícil, por lo tanto, asociar esta pieza con el taller fernandino, aunque su estilo tiende ya hacia el dinamismo más característico del siglo XII. Se trata de la placa que presenta un mayor número de figuras distribuidas armónicamente por el espacio y que plasma una escena poco común, pero de importancia trascendental para el mundo del cristianismo.

2. ICONOGRAFÍA

Esta pieza se conoce como la placa de la *Traditio Legis,* ya que es la escena que se representa sobre la misma. Consiste en la presencia de Cristo en majestad situado entre los santos Pedro y Pablo a los que entrega las llaves del Cielo y el Evangelio respectivamente[860].

Es un tema que procede del mundo paleocristiano, pero se puede rastrear en el mundo romano y, de manera concreta, en la fórmula imperial de la representación del soberano como cosmocrator, que se dirige a sus súbditos y que se conoce con el nombre

[858] BOUSQUET, Jean, "Encore un motif roman…", pp., 29-48.

[859] FRANCO MATA, Á., "El tesoro de San Isidoro…", p. 56.

[860] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 176 no identifica a San Pablo como tal, sino con San Juan, por lo que la iconografía no se interpreta como la *traditio legis*, sino como, simplemente, la majestad del Señor.

de *ad locutio*[861]. Generalmente, esta iconografía se relacionaba con la cruz ya desde las manifestaciones paleocristianas[862]. Yves Christe señala que este astunto, con tintes escatológicos, era perfecto para objetos de dimensión funeraria y Ángela Franco realiza una lista de los objetos en los que tiene cabida, con dos modalidades distintas, bien como Cristo dando la ley a Moisés, bien entregando las llaves a San Pedro[863]. El Cristo en majestad se vincula con los ríos del paraíso, tal y como se atestigua a través del mosaico del ábside de San Vital de Rávena y, además, la combinación de la *Traditio Legis* y los ríos de la Jerusalén Celeste son frecuentes en los monumentos de los siglos V y VI[864].

Su significado se relaciona con la instauración de un nuevo reino en el momento en el que Cristo le hace entrega a San Pedro de las llaves que simbolizan la nueva ley[865]. Pedro se convierte en la cabeza visible de la Iglesia como indicaba el Evangelista Mateo: "*Mas yo también te digo, que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia; y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Y á ti daré las llaves del reino de los cielos; y todo lo que ligares en la tierra será ligado en los cielos; y todo lo que desatares en la tierra será desatado en los cielos"*[866].

Se vincula, por lo tanto, con la expansión del cristianismo tras la muerte de Cristo y con la espera de la segunda venida del Señor. Atendiendo a los distintos motivos tallados sobre la placa se deduce que presenta connotaciones de tipo apocalíptico[867]. Por ejemplo, en la descripción del Apocalipsis de Dios con los cabellos blancos y con la espada de dos filos que salía de su boca se dice: "*Y fue cuando yo le vi, caí como muerto a sus pies. Y él puso su diestra sobre mí, diciéndome: No temas: yo soy el primero y el último; Y el que vivo, y he sido muerto; y he aquí que vivo por siglos de siglos, Amén. Y*

---

[861] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 439.

[862] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, p. 201 señala que existe una ampolla de Bobbio en el que aparece Cristo sentado en el trono encima de la cruz, rodeado por dos ángeles y bajo el cual surgían los ríos del Paraíso. GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 439, comenta que se pueden establecer conexiones con el arte inglés ya que en una misma escena se asocia la majestad de Cristo con la alusión a la cruz, un detalle que se aprecia en un marfil inglés del año 1000 hoy en el Museum of Archeology and Ethnology de Cambridge, una idea que ya había señalado WILLIAMS, John W., "Christ in majesty…", nº 112. Sobre la pieza a la que alude: BECKWITH, John, *Ivory Carving…,* nº 18 y GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, nº 2.

[863] CHRISTE, Yves, "Apocalipse et Traditio Legis", *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde,* 1976, pp. 42-55 y FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 129.

[864] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, p. 201.

[865] GALLEGO GARÍCA, Raquel, *Eboraria…,* pp. 433.

[866] *Mateo,* 16, 18-19

[867] Los textos a los que hacemos alusión a continuación fueron ya planteados por SCHUMACHER, Walter N., "Dominus legem dat", *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde,* 1959, nº 54, pp. 1-39 y los recogió GALLEGO GARÍCA, Raquel, *Eboraria…,* pp. 434.

tengo las llaves del infierno y de la muerte"[868]. También la aparición del Cordero rodeado de los cuatro vivientes tiene cabida en este texto, en el momento en el que se describe la apertura del libro por parte del *Agnus Dei* o el llamado cántico de los ciento cuarenta y cuatro mil[869].

Al analizar formalmente la placa indicamos que la superficie ondulante sobre la que reposan dos de los cuatro ángeles fue identificada con los ríos del Paraíso[870]. Es un tema que se relaciona con estos conceptos de instauración de un nuevo Reino que sería eterno, la Iglesia, y cuya expansión se realizaría a través de San Pedro y San Pablo. Si tenemos en cuenta el fragmento del *Apocalipsis* 16, 14-20, en el que se indica la actuación de cuatro ángeles que siegan y siembran, podemos plantearnos que, tal vez, dichas líneas sinuosas pudieran ser una imagen de la tierra sembrada, no obstante, creemos que es más factible que se trate de agua y de una alusión a los Ríos del Paraíso, sobre los que ya habíamos incidido al analizar la cubierta del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo.

Quizá los cuatro ángeles tallados bajo el Pantocrátor puedan identificarse con el fragmento del Apocalipsis en el que se indica la presencia del mismo número de seres divinos, sobre los ángulos de la tierra que detenían los cuatro vientos[871].

En conclusión, a través de las asociaciones mencionadas, se deduce que la temática de la *Traditio Legis* tiene mucho que ver con la Parusía o segunda venida de Cristo y, por lo tanto, con el Juicio Final, el perdón de los pecados y la redención que tan presentes estaban en las otras piezas leonesas.

Esta escena, si bien comienza a representarse en los mosaicos de la Roma del siglo IV o en diferentes sarcófagos, también tiene cabida en algún ejemplo de marfil[872]. En el mundo carolingio, el Evangeliario de Noailles, hoy en la Biblioteca Nacional de Francia (Cod. Latino, 323), se cubre con una placa de marfil con la *Traditio Legis* (Figura 254). Ya de la segunda mitad del siglo XII, hay una placa calada y de estilo muy diferente al ejemplo leonés, procedente de Alemania y que se custodia hoy en The Cloisters en Nueva York (Figura 255)[873]. Por último nos interesa destacar una pieza

[868] *Apocalipsis,* 1, 17-18.

[869] *Apocalipsis,* 5, 1-12 y *Apocalipsis* 14,1-5

[870] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 128. En la Biblia se habla sobre estos ríos en el Génesis 2, 10.

[871] *Apocalípsis* 7, 2. GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 434.

[872] FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 129.

[873] "Christ Presenting The Keys to Saint Peter and The Law to Paul", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/469843> [14 de agosto de 2013].

realizada en metales preciosos, y que, como el marfil carolingio aludido previamente, servía como cubierta de evangeliario, en este caso del de Novara (Cl. 22653, Musée de Cluny, París. Figura 256). Vemos, de este modo, como la temática era acorde para las piezas que servían como tapas de encuadernación de un libro.

3. DATACIÓN

No se puede determinar la fecha en que fue realizada esta placa. En la ficha del museo del Louvre se data hacia el año 1060, por lo que podría haber formado parte de la célebre donación del año 1063 a la iglesia de San Isidoro. Sin embargo, no hay rastro de ella en el documento de Fernando I y Sancha. Si tenemos en cuenta el aspecto señalado por Isidro Bango de que los libros no tenían cabida en dicho diploma, a pesar de la importancia que les daban los monarcas leoneses, se puede suponer que si esta placa formaba parte de la cubierta de alguno de ellos, tendríamos la respuesta a su ausencia en el documento[874].

En realidad consideramos que, por las comparaciones estilísticas que se han realizado, se ubica entre los años setenta y noventa de la undécima centuria.

Tampoco sabemos cuándo se realizaron intervenciones en la misma. Al estudiarla se descubre que su superficie fue tratada con un producto que oscureció su color y que se aprecia, perfectamente, sobre las incrustaciones que se conservan porque tienen restos de color naranja. También hemos visto que sufrió daños en algún momento y que algunos de sus elementos fueron rehechos con un criterio en el que se buscaba diferenciar los elementos añadidos de los originales. A pesar de haber consultado la documentación que se custodia en el Louvre sobre la misma, no encontramos información que pudiese completar estas lagunas y aportar luz sobre alguno de estos aspectos. Sí que se recoge, sin embargo, que formaba parte de la colección Spitzer hasta el año 1893, en el que fue vendida en París. El museo francés la compró a M. Brauer en Florencia en el año 1900.

4. EL ARTISTA

Al estudiar la Arqueta de las Bienaventuranzas planteábamos que los artistas del Crucifijo de Fernando I y Sancha, por ser la pieza más paradigmática del taller leonés, podrían haberse convertido en modelo a seguir por otros componentes del centro productor. Manuel Gómez Moreno, de hecho, consideraba que tanto la cruz como el Arca de San Juan Bautista y San Pelayo habrían sido realizadas por un maestro y que uno de sus discípulos habría realizado la Arqueta de las Bienaventuranzas y, por

[874] BANGO TORVISO, Isidro G., "La piedad de los reyes…", p. 224.

extensión, la placa de la *Traditio Legis*[875]. El crucifijo fue realizado por varios tallistas diferentes a los que participaron en el arca de San Juan Bautista y San Pelayo por lo que, actualmente, la idea de Gómez Moreno ha sido superada. En nuestra investigación hemos ido intentando determinar cuántos artistas trabajaron sobre cada una de las obras y si alguno de ellos pudo dejar su impronta en más de una. Este último caso se hace evidente, precisamente, mediante la vinculación de la Arqueta de las Bienaventuranzas y la pieza del Louvre. A. Goldschmidt, J. Bousquet, A. Franco Mata y D. Gaborit-Chopin coinciden en que ambos ejemplares fueron tallados por un mismo autor[876]. Al analizar los elementos formales de la placa, sí se descubren algunos rasgos comunes como el empleo de incrustaciones en las pupilas, la gestualidad conseguida a través de las posiciones y tamaños de manos y pies o el tratamiento de los pliegues, rostros y cabellos. Es posible, además, que las figuras del Tetramorfos habrían tomado como modelo las del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, aunque si sobre la misma también se habría tallado el Tetramorfos, como hemos defendido en la reconstrucción de la Arqueta de las Bienaventuranzas, las semejanzas quizá fuesen aún mayores con este ejemplo.

Desde nuestro punto de vista, aunque se ha comentado que, en la placa, se produce una merma de calidad frente al trabajo que puede observarse en la arqueta, si uno profundiza en el estudio de los relieves realizando un parangón, se observa cómo en la obra del Louvre, los detalles decorativos se han trabajado con mayor mimo, por ejemplo, la cubierta del libro de San Pablo o el motivo vegetal del registro inferior. Contrariamente, Julie Harris defendía que el artista o artistas de la arqueta eran menos refinados que el de la *Traditio Legis*[877].

Tanto si se trata de una misma persona como si no, no cabe duda que debe aceptarse que el o los artífices formaba o formaban parte del taller leonés. Centrándonos en la propia placa, hemos deducido que el diverso tratamiento de las alas, por un lado en los cuatro vivientes y, por otro, en los cuatro ángeles, podría convertirse en uno de los indicadores para determinar si sobre la superficie ebúrnea habían participado dos o más artistas diferentes o bien se trataba de una muestra de la multitud de registros del artífice. Nos decantamos por la idea de que habría sido realizado únicamente por una persona, tal y como había dicho Raquel Gallego, tanto por el sentido unitario de la misma como porque era una sola placa y no un conjunto como en las arquetas. Al fin y

[875] GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico…,* p. 24

[876]GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen…,* tomo 4, nº 107, lámina XXXVII; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 48; FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles….", p. 130 y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, nº 55, p. 199.

[877] HARRIS, Julie, "The Beatitudes Casket…", p. 137.

al cabo, sería raro que hubiera varias manos[878]. Se trataría de un artista del taller fernandino cuya labor puede rastrearse también en la Arqueta de las Bienaventuranzas.

5. FUNCIONALIDAD

No se puede afirmar con seguridad qué tarea desempeñaba esta placa porque no contamos con documentación sobre la misma y ni siquiera puede identificarse con alguna de las preseas del diploma del año 1063. Lo más probable es que tratase de la tapa de algún libro, aspecto en el que coinciden la mayoría de los estudiosos. John Williams, además, se atreve a plantear que, tal vez, hubiera sido promovida para decorar la cubierta de la Biblia del año 960 de San Isidoro de León que entró en la biblioteca, seguramente, como regalo de Fernando I y Sancha[879]. El mismo investigador indica que si hubiera sido una tapa de encuadernación habría contado con su correspondiente labor de metal alrededor y que habría desaparecido tras los ataques franceses a la colegiata de San Isidoro[880]. Ángela Franco, por su parte, comenta que la Biblia del 960 y la placa están separadas por más de un siglo por lo que sería extraño que se hubiera destinado para dicho uso[881]. Señala que, teniendo en cuenta las vinculaciones con el Evangelio de Mateo, formaría parte de un evangeliario del siglo XI[882]. A nuestro juicio, a pesar de que la temática sí se relaciona con algunos de los pasajes de dicho texto, presenta más connotaciones apocalípticas, por lo que no sería extraño que, como plantea Raquel Gallego, fuese la cubierta de algún Beato, quizá el del año 1047, el único de patrocinio

[878] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…*, p. 438.

[879] WILLIAMS, John W., "Christ in majesty…", nº 112, pp. 246-247. El profesor Williams conoce muy bien esta Biblia que analiza en su Tesis doctoral: Williams, John W., *The illustration of the León Bible of the year 960. An iconographic analysis*, Michigan, 1963. Hace un tiempo se realizó un facsímil de esta obra y salió a la luz una publicación muy minuciosa que analizaba cada uno de los aspectos de la misma: *Codex biblicus legionensis. Twenty studies*, León, 1999. En el artículo de SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana I., "Archaeology of the Codex", p. 99 se indica cómo la cubiertas, a tenor del deterioro que presentan el primer y último folio, no habrían sido colocadas inmediatamente, sino que en una época posterior. No se sabe qué aspecto podría haber tenido la encuadernación primitiva ya que a lo largo de los años fue modificada varias veces.

[880] WILLIAMS, John W., "Christ in majesty…", nº 112, pp. 246-247. SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana I., "Archaeology…", p. 88 indica que las medidas de los folios son 47,5 cm por 34,5 cm por lo que la placa sí podría haberse colocado en el centro de una tapa algo mayor y rodearse por un trabajo de orfebrería como era habitual en este tipo de encuadernaciones.

[881] FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…,* p. 160.

[882] FRANCO MATA, A. "Liturgia hispánica y marfiles…", p. 130 y IDEM., "Arte románico y gótico en la encuadernación hispana", en RUBIO DE URQUÍA, Guadalupe, (dir.), *II Curso sobre La Encuadernación: Historia y Arte. Los estilos en la encuadernación española: del Románico y Gótico al «Art Nouveau»*, Madrid, (en prensa).

regio que fue realizado por el escriba Facundo y que se conserva en la Bilbioteca Nacional[883].

[883] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 441. Sobre el Beato de Fernando I y Sancha véase FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Comentario al Apocalipsis…", p. 231, nº 89.

XII. CRISTO DE LA COLECCIÓN LARCADE

Adolph Goldschmidt documentó la existencia de la figura de un Cristo en majestad en la Colección de Edouard Larcade en París, en la década de los años veinte del siglo pasado (Figura 5)[884]. Raquel Gallego indica que se encuentra en el Kuntsgewebermuseum (Museo de Artes Decorativas) de Berlín, pero nos hemos puesto en contacto con la institución y nos han comunicado que dicho objeto no forma parte de su colección, por lo que se encuentra en paradero desconocido.

Debido a la dificultad para conseguir imágenes y los pocos datos conocidos, son pocos los autores que se han encargado de su análisis[885]. Aunque ya tuvimos ocasión de mencionarlo en relación a la hipotética reconstrucción de la Arqueta de las Bienaventuranzas, por las conexiones formales que pueden establecerse con el taller leonés debe ser tratado con detenimiento en un capítulo individualizado.

1. ANÁLISIS FORMAL

Para realizar el análisis formal de esta placa, debemos basarnos en la fotografía que se ha conservado de la misma y que había publicado Adolph Goldschmidt. Este autor indicó que sus dimensiones eran: 13,1 x 6,6 cm[886]. Como la placa se encuentra fragmentada es fácilmente deducible que, originalmente, habría sido algo mayor. A pesar de los daños que hicieron que perdiera una parte, el estado de conservación que presentaba a principios del siglo XX era bueno, con apenas algunas zonas ligeramente erosionadas[887].

La forma que se aprecia en la imagen tiende hacia la mandorla, y seguramente existiese un contorno que delimitase la almendra mística. Esta se unía a una zona circular que enmarcaba el trono y que se adivina a ambos lados de las rodillas del

[884] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen*…, vol. IV, nº 105, lámina XXXVI. Sobre este coleccionista o sus bienes hay muy pocos datos. Se sabe que fue vicepresidente de la Cambre Syndicale et de la Curiosité des Beaux Arts de París y que una de las salas del Louvre lleva su nombre. Sobre la colección remitimos a la siguiente publicación en la que, desgraciadamente, el Cristo no aparece *Collection Édouard Larcade: objets d'art et de bel ameublemente du XVIIe siècle, tableaux anciens, objets d'art d'extrême-oriente*, París, 1951.

[885] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 58; FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…,* pp. 159-160; IDEM., "Arte medieval leonés fuera de España", en MULET PÉREZ, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada, (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 97-98; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria…,* pp. 443-447 y ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "La arqueta de las Bienaventuranzas. Nueva hipótesis reconstructiva", *Imago Temporis* (en prensa).

[886] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen*…, vol. IV, nº 105, lámina XXXVI.

[887] En realidad, no podemos afirmar que se trate de erosión ya que, tal vez, sea la luz con la que fue tomada la fotografía.

Cristo. La unión entre la mandorla y el círculo se ve, también, en la placa de la *Traditio Legis* del Louvre. Este fondo celestial se decoraba mediante el motivo ya conocido de escamas con dos rayitas en su interior que se empleaba, asimismo, para la talla de los cabellos de algunas de las figuras del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo de San Isidoro de León; en los pedestales sobre los que reposan las figuras de San Pedro y San Pablo en la placa de la *Traditio Legis* o en las arquitecturas de la Arqueta de las Bienaventuranzas. En el caso del Pantocrátor de la Colección Larcade se disponen concéntricamente rodeando la figura y rellenando todo el espacio.

En el centro, sobresale, con un relieve bastante elevado, el Cristo en Majestad sentado sobre un trono formado por dos pisos de arcuaciones y terminado en un remate con bolas[888]. La efigie del Señor se caracteriza por una anatomía muy estilizada. El rostro, enmarcado por un nimbo crucífero, es bastante alargado y, en él, resaltan los pómulos. En sus ojos se observan los agujeros en los que se habría aplicado alguna incrustación de otro material acentuando la expresividad de la figura. Su cabello se divide mediante una raya al medio y los mechones caen sobre sus hombros y bajo sus orejas con forma de haba. La barba cubre su cuello y no parece haber sido trabajada a base de incisiones o rizos. Viste una túnica larga con el escote cerrado y ceñida a la cintura mediante un manto que crea pliegues muy movidos y que caen en el espacio que se origina entre ambas piernas. No aparece el conocido pliegue en *tau,* pero el tratamiento de los paños recuerda, inevitablemente, a los ejemplos leoneses. Bajo los ropajes asoman sus grandes pies que reposan sobre un *subpedaneum* poligonal divido en dos de manera semejante al de la placa de la *Traditio Legis.* Tiene una actitud solemne y majestuosa y sustenta, con la mano izquierda, un libro decorado con una flor cuadrifolia apoyado en su rodilla mientras eleva la mano derecha hacia la altura del rostro mostrando el pomo del mundo. Como hace notar Raquel Gallego, el modo de agarrar el libro con los dedos frontalmente dispuestos es un recurso que se observa, asimismo, en la Arqueta de las Bienaventuranzas o en la obra del Museo del Louvre y que se constituye, así, en una de las características específicas del taller leonés[889].

Como puede apreciarse comparte muchos detalles con la placa del Louvre aunque presenta una talla de mejor calidad, con un trabajo de la profundidad más logrado y un relieve muy sobresaliente. Por ello, pensamos que habría sido realizada en

[888] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria…,* pp. 443-447, relaciona esta representación con la folio 2 del Beato de Gerona, especialmente por el trono conformado por dos pisos de arcuaciones que aludiría a la Jerusalén Celeste. En nuestra opinión, aunque sí que coinciden en este detalle, las semejanzas son más propias de una misma época que de alguna asociación que pueda hacerse entre ambas piezas.

[889] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria…,* pp. 443-447.

León y que, como ya había indicado Ángela Franco, podría haber formado parte de la Arqueta de las Bienaventuranzas.

2. ICONOGRAFÍA

La representación del Cristo en majestad es una de las iconografías más destacadas del mundo medieval[890]. Se realiza a gran escala, como en los ciclos pictóricos de los edificios románicos, o en piezas de pequeño tamaño como la que nos ocupa. Su simbolismo se deja patente a través de la majestuosidad y solemnidad que transmiten estas imágenes en las que el Señor se muestra en todo su esplendor. Habitualmente, aparece bendiciendo con la mano derecha mientras que la izquierda puede presentar diferentes actitudes: puede sustentar algún objeto como un libro, el pomo del mundo, o puede encontrarse velada, tal y como ocurría, especialmente, en las representaciones bizantinas. El objetivo era transmitir los valores de omnipotencia y eternidad del Dios Padre a través de una efigie que suele estar inscrita en una mandorla y que, en ocasiones, se une a un círculo, que simboliza el globo terráqueo sobre el que domina la divinidad[891]. Ireneo y Sedulio Escoto, se convierten en una de las primeras fuentes de las que parte la implantación de la *Maiestas Domini* en el Cristianismo[892].

Raquel Gallego dice que, seguramente, el Cristo de la colección Larcade estaría rodeado por los cuatro vivientes, que sería la iconografía más habitual. Señala que esta probabilidad se intensifica si se tiene en cuenta que el Tetramorfos aparece en casi todas las obras del taller de Fernando I con excepción de la arqueta que está incompleta[893]. Desde nuestro punto de vista, presumimos que la Arqueta habría contado con una placa en la que los cuatro símbolos de los Evangelistas rodearían al Cordero místico y no al Pantocrátor ya que la convención del centro fernandino así nos hace pensar.

---

[890] VAN DER MEER, Frederik, *Maiestas Domini: théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1938; RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento,* Barcelona, 2008 (1ªed. 1996), tomo I, vol. II, p. 40 y ss.; DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *La Biblia y los santos,* Madrid, 1996, p. 110-112; POILPRÉ, Anne-Orange, *Maiestas Domini: une image de l'Église en Occident (Ve-IXe siècle)*, París, 2005. De manera más específica, y en relación con León, recomendamos: GÓMEZ RASCÓN, Máximo, *Pantocrátor y siervo. Iconografía cristológica medieval en la diócesis de León,* León, 2003.

[891] Una perspectiva genérica y divulgativa sobre la iconografía del Pantocrátor se puede consultar en el siguiente enlace: MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio, "Pantocrátor", Colectivo para la renovación de los estudios de Historia del Arte (CREHA), [En línea]<http://www.artecreha.com/Iconograf%C3%ADa/pantocrator.html>[20 de agosto de 2013].

[892] DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *Op.cit.*, p. 110-112.

[893] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *Eboraria…,* pp. 443-447.

3. DATACIÓN

No se conservan documentos escritos que testifiquen el momento en el que fue realizada la pieza pero, a tenor de los paralelismos formales que hemos establecido al estudiar sus características, debemos situar esta pieza en la segunda mitad del siglo XI, cronología que ya habían dado los estudiosos que se habían encargado de la misma con anterioridad. De hecho, si verdaderamente formaba parte de la Arqueta de las Bienaventuranzas debemos datarla antes del año 1063 en que la obra habría sido ofrecida a la iglesia de San Isidoro con motivo de la traslación.

4. EL ARTISTA

No cabe duda de que el artista que talló esta figura formaba parte del taller ebúrneo leonés desarrollado en torno a mediados del siglo XI. Si bien comparte muchos rasgos formales con la placa de la *Traditio Legis,* que pensamos que es un poco posterior, tanto Ángela Franco como Raquel Gallego indican la merma de calidad de la segunda respecto a la primera. Plantean que el Cristo habría formado parte de la Arqueta de las Bienaventuranzas, una obra realizada por varios artistas y que, uno de ellos, habría sido el encargado de realizar la obra del Louvre. Consideran que el Pantocrátor habría sido realizado por un marfilista de mejores cualidades que el de la placa, un maestro, mientras que la pieza de la *Traditio* sería labor de uno de sus ayudantes en la arqueta leonesa. Nosotros comulgamos con esta opinión ya que es evidente que tienen mucho que ver y quien elaboró el Cristo de la Colección Larcade tenía dotes que lo colocaban en un nivel superior al del artista de la placa que, no obstante, también se caracteriza por un buen trabajo del material.

5. FUNCIONALIDAD

Este fragmento ebúrneo se encontraba descontextualizado ya en el siglo XX, por lo que no conocemos, a ciencia cierta, cuál fue su uso en el momento en el que fue tallado. Creemos que Ángela Franco Mata está en lo cierto cuando indica que habría formado parte de la Arqueta de las Bienaventuranzas en su estado original[894]. Siguiendo otros ejemplos conocidos como el del Arca de San Millán de la Cogolla, la representación de la *Maiestas Domini,* habría ocupado uno de los laterales del relicario. Si no hubiera formado parte de un objeto de este tipo quizá fuese una placa de encuadernación como la de la *Traditio Legis* del Louvre, o una pieza devocional, formando parte de algún altarcillo, de un díptico o, más adelante, como portapaz, del mismo modo que se empleó la *pax* de San Isidoro de León.

[894] FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León…,* p. 160 e IDEM, "La arqueta…".

XIII. PIEZAS DE CONTROVERTIDA DATACIÓN

Algunas piezas que han sido vinculadas al taller de León podrían pertenecer o bien a finales del siglo XI o bien a principios del XII. De ahí que hayamos decidido realizar este apartado dentro del cual procederemos al análisis de dichos objetos difíciles de datar.

1. DOS PLACAS CON ESCENAS EVANGÉLICAS

Existen dos placas ebúrneas que han sido relacionadas con el taller de marfiles de la ciudad de León. Una de ellas se encuentra divida en dos fragmentos. El de la parte superior, con el *Descendimiento*, pertenece a la Colección Massaveu de Oviedo (Figura 7). En el nivel inferior, se talló la escena de las *tres Marías ante el sepulcro* que está en el Hermitage en San Petesburgo (Figura 8). La otra placa forma parte de los fondos del Metropolitan Museum de Nueva York y aparece dividida en dos escenas, *los peregrinos de Emaús* y el *Noli me tangere* (Figura 9)[895]. Los estudios estilísticos las sitúan a finales del siglo XI o principios del siglo XII[896]. Se trata de dos piezas relacionadas entre sí, por lo que procedemos a estudiarlas conjuntamente.

---

[895] Sobre la dispersión de diferentes obras hispanas, entre las que se citan estas placas, véase: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, *Op.cit.*, tomo III, cap. XXIII, p. 385 y FRANCO MATA, Ángela, *Arte leones…,* pp. 165-171.

[896] Estos marfiles suelen ser mencionados en las obras que hacen referencia a la eboraria hispano-medieval o al taller leonés específicamente que hemos citado con anterioridad. Sin embargo, son pocas las publicaciones en las que se profundiza en su estudio formal o iconográfico. La placa del Metropolitan Museum tiene cabida en más textos, y creemos que se debe a dos motivos principales. En primer lugar, se ha relacionado con la iconografía del claustro de Silos como en PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, vol. I, pp. 42 o MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El Claustro de Silos y el arte de los Caminos de Peregrinación", en *El Románico en Silos…*, p. 205. Asimismo, se encuentra varias publicaciones del museo newyorkino que abordan su descripción como, por ejemplo, BRECK, Joseph, *Op.cit.*, pp. 217-225; RORIMER, James J., *A Medieval Treasury. Calendar for 1966, The Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, 1965, nº 22 o, incluso, en un documento visual realizado por Peter Barnet, conservador del departamento de arte medieval del Metropolitan Museum de Nueva York y que puede verse en el siguiente enlace: [En línea] <http://82nd-and-fifth.metmuseum.org/drama> [7 de agosto de 2013]. Formó parte, además, de la exposixión: *Spanish Medieval Art. A loan…,* nº24. La placa de la colección privada de Oviedo no se conoció hasta época reciente. La publicación más actual sobre el *Descendimiento* es la de ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, "Anónimo leonés", en ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Colección Masaveu. Del Románico a la Ilustración. Imagen y materia*, Madrid, 2013, pp. 24-25. El otro fragmento está en el Hermitage, un museo mucho más hermético que el estadounidense, y por ello, no sorprende que sea menos conocida, no obstante, hay algunos títulos relacionados con dicha institución como: KUBE, Al'fred Nikolaevič, *Goswdarstvennyj Ermitaž. Reznaja Kost'. Katalog,* Leningrado, 1925, lámina II, nº 30; KRYJANOVSKAJA, Martha y FAENSON, Ljubov, *Westeuropärsche elfenbeinarbeiten aus der Ermitage Leningrad. XI-XIX Jahrundert*, Berlín, 1974, nº 25 y BIRIOUKOVA, Nina (dir.), *Les Arts Appliqués de l'Europe occidentale XII^e – XVIII^e siècles. Musée de l'Ermitage*, Leningrado, 1974, p. 171, nº 4. La ficha catalográfica puede consultarse en el siguiente enlace: "Plaque with the Depiction of the Holy Women" [En línea], <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-10&numView=1&ID_NUM=17&thumbFile=%2Ftmplobs%2FEETR1OXVP3_23RF0SB6.jpg&embVie

1.1. Análisis formal

La pieza del museo neoyorkino es de grandes dimensiones: 27 cm de alto x 13,2 cm de ancho y, algo muy llamativo, tiene un enorme grosor, de casi dos centímetros (Figura 257 y 258). El fragmento de la institución rusa mide 13,5 cm de alto x 13,2 de ancho y el de la colección asturiana es cuadrado, de 13,2 x 13,2 cm; si los dos últimos estuvieran unidos tendrían unas proporciones muy semejantes a su compañera (26,7 x 13,2). Respecto al grosor no podemos aportar ninguna cifra ya que no hemos tenido oportunidad de estudiar de primera mano la del Hermitage, y la de Oviedo se encontraba inserta en una estructura de madera cuando acudimos a estudiarla y no permitía conocer el ancho aunque sí sospechar, tanto por el peso como por la propia madera empleada, que sería, también, de unos dos centímetros. Efectivamente, gracias a la muestra que ha organizado la Colección Masaveu en el Centro Cibeles de Madrid, en la que se expone este fragmento, hemos podido comprobar, aunque no medir, el ancho grosor de la placa[897].

Si se analizan conjuntamente, se observa que son dos marfiles rectangulares enmarcados mediante cenefas decorativas que, en la placa fragmentada, varían en cada uno de sus lados. En el cierre superior se ha tallado un trenzado, los laterales, aunque tienen un motivo muy semejante, se diferencian ya que el izquierdo parece una esquematización del derecho, y la parte inferior emplea el mismo motivo decorativo que aparece en la placa del Metropolitan Museum. Las escenas que componen esta última se dividen entre sí a través de un letrero que ocupa una franja adintelada en el centro. Los caracteres se adaptan perfectamente al espacio y conforman la siguiente inscripción: DNS LOQVITVR MARIE cuyo significado es "el Señor se dirige a María" (Figura 259). En el marfil del Hermitage se aprecia, asimismo, parte del letrero que ocuparía un

wVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=741&tmCond=ivory&searchIndex=TAGFILEN&author> [4 de enero de 2014]. Una vez más, GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, nº 108 y 109; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 189; GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico…*, p. 24; LASKO, Peter, *Arte Sacro…*, p. 263 y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* pp. 116-120, analizan ambas placas, aunque no tenían constancia de la del *Descendimiento.* COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 291, fig. 275, ya publican la imagen de las cuatro escenas y MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques…", pp. 291-292, las compara con la arqueta de San Demetrio. Los cuatro episodios se comentan también en BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 48 ; GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Les arts précieux…", pp. 310-311, ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, pp. 61-63 y FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 155. La ficha más completa sobre estas piezas se recoge en: WILLIAMS, John W., "Three plaques from a reliquary", en *Art of Medieval Spain…*, nº 115, pp. 250-252.

[897] ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Op.cit.*, pp. 24-25.

espacio similar, y en el que se adivina ANGE[LV]S LOQVITUR MVLIERIB[IS]: "el Ángel habla con a las mujeres"[898].

Los personajes de los cuatro episodios se reparten por todo el espacio y, con excepción de una de las escenas de la placa de Nueva York, no queda, prácticamente, un resquicio libre en los fondos. Existe un dato llamativo que no ha sido puesto de manifiesto anteriormente: desde la primera escena, cronológicamente hablando, el *Descendimiento,* situada en la parte superior de la placa fragmentada, donde hay cinco personajes más el Sol y la Luna; a la última, en el registro inferior de la otra placa, con dos figuras únicamente, se van reduciendo personajes y elementos accesorios. De las cinco del primer episodio, se pasa a cuatro en el segundo, tres en el tercero y dos en el cuarto. Nos preguntamos si se trata de un hecho azaroso o, tal vez, existía algún simbolismo numérico que el artista quiso reflejar en su trabajo.

Estos marfiles han sido relacionados, además, porque comparten ciertos rasgos que los vinculan con el taller de eboraria leonés.

Los ropajes de los personajes y el paño de pureza del Señor crucificado presentan un tratamiento de pliegues basado en los definidos como "en *tau"* del centro fernandino, y realizados mediante un doble, o incluso triple, rayado típico también del taller leonés, pero se caracterizan por una movilidad más acusada. Son túnicas y mantos largos hasta los pies y con abundante decoración en cuellos, mangas y partes inferiores. Los motivos empleados en esta ornamentación, ovas por regla general, aportan un aspecto suntuosos a las figuras ya que recuerdan a la incrustación de piedras preciosas, por ejemplo, del *perizonium* del Cristo de Carrizo. Las mujeres están cubiertas con un velo que esconde sus cabellos y que crea formas caprichosas al caer sobre los hombros o el cuello. En algunos casos, las amplias mangas, muy dinámicas, dejan entrever los puños ajustados de una túnica interior representados mediante un rallado paralelo de gran sentido decorativo (Figura 260). El efecto plástico conseguido mediante estos detalles y recursos, transmite la idea de que se trata de telas de gran calidad y riqueza, a pesar de ser los vestidos de protagonistas de relatos evangélicos. Cabe destacar que, una de las mujeres de la placa de San Petesburgo sustenta, en la mano derecha, el sudario de Cristo que se enrosca y cae formando unos pliegues caprichosos que originan un interesante juego de luces y sombras. Otro aspecto en relación con las telas y los vestidos que hay que señalar es la aparición de nudos en todas las placas, un detalle que se ha asociado con una marca personal de los artistas y se ha relacionado con las pinturas del Panteón de San Isidoro de León, por ejemplo, con la figura de Mateo en la

[898] Como ya indicaba FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 189 las semejanzas entre ambas placas son evidentes incluso en las inscripciones, que son, prácticamente, iguales.

bóveda del Pantocrátor[899]. Se puede ver uno en el paño de pureza del Cristo crucificado, otro en el cuello de una de las mujeres ante el sepulcro, dos en el episodio de los discípulos de Emaús, tanto en la túnica del peregrino como en la del personaje que porta un libro y, finalmente, en el manto del Cristo del *Noli me tangere* (Figura 261).

La mayoría de los hombres van descalzos y sus pies, grandes como sus manos, se colocan de maneras muy diversas. Quizá, la posición más llamativa sea la del Ángel de la pieza rusa que cruza la pierna izquierda por encima de la derecha[900]. José de Arimatea, en el *Descendimiento,* cuyo manto no sobrepasa la rodilla y lleva una capa ricamente ornada, está calzado con unas babuchas terminadas en punta, y Jesús, caracterizado como peregrino junto a los discípulos de Emaús, calza las sandalias propias del caminante. Las mujeres también cubren sus pies mediante zapatos.

Todas las figuras están tocadas con un nimbo y, en la placa del Hermitage, cada uno aparece individualizado mediante algún motivo decorativo diferente como el sogueado que enmarca la cabeza del ángel; el de la segunda mujer que lleva un tocado con una cinta perlada en la frente o las formas que imitan una venera o una flor en la tercera mujer. De esta placa hay que señalar, también, que las tres Marías sustentan frascos para custodiar los perfumes que llevaban a la tumba de Cristo. En la pieza neoyorkina, aún se aprecian restos de policromía dorada en los nimbos así como en la parte inferior de la túnica del Cristo del *Noli me tangere* (Figura 262). Creemos que los otros dos fragmentos, habrían contado, originalmente, con detalles dorados en ropajes y nimbos.

Las manos de todas las figuras son grandes, de dedos largos y finos, y muy expresivas. Las proporciones de las del Cristo del *Descendimiento* se han exagerado de tal forma que son más grandes que las cabezas de la Virgen y San Juan. Tres personajes aparecen con el dedo índice extendido señalando algún aspecto de la composición: Nicodemo, mientras desenclava al Señor, indica la llaga; el ángel, el sepulcro vacío y el Señor, a María Magdalena, indicando que se aleje. Las manos han sido talladas en alto relieve y, en ocasiones, como ocurre con la Magdalena, casi son de bulto redondo. Se trata de uno de los elementos que permite acentuar las relaciones establecidas entre las

[899] WILLIAMS, John W., "Three plaques…", nº 115, p. 251. En realidad, el nudo al que hace alusion Williams no tiene mucho que ver, ya que no se han conseguido los mismos resultados obtenidos en las placas ebúrneas.

[900] MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* nº 13, 1982, pp. 290-292, compara esta actitud con la de una de las figuras del relicario de Loarre.

figuras, como puede verse, sobre todo, en el gesto de una de las tres mujeres y del peregrino. Ambos apoyan la mano sobre el hombro de la persona que les precede[901].

Todas las cabezas están ligeramente ladeadas, consiguiendo resaltar las actitudes y liberarse del estatismo que se originaría si todas estuvieran rectas y en posición frontal. La fisonomía de los rostros, de pómulos marcados y narices rectas, permite observar el vínculo con el taller leonés, especialmente a través de las barbas de los personajes masculinos. En el epígrafe dedicado al Cristo de Carrizo, ya habíamos indicado estas similitudes mediante una fotografía (Figura 235). Las barbas de los hombres se dividen en mechones acabados en un rizo y, aunque en el Cristo del Museo leonés estén tallados con mayor perfección o detenimiento, el efecto plástico es semejante. También la división del pelo con una raya al medio, las guedejas que caen hacia los hombros o las orejas en forma de haba insisten sobre la relación de estos marfiles con León.

Los distintos objetos tallados permiten incidir sobre la vivacidad y narratividad de las escenas. En la placa del *Descendimiento*, Nicodemo, ataviado con un cinturón del que penden distintas herramientas, sustenta unas tenazas con las que desenclava a Jesús de la Cruz. San Juan lleva en la mano izquierda un libro. En el marfil de *Las tres Marías ante el sepulcro*, la tumba vacía se ha representado mediante un paralelepípedo decorado con una cenefa sogueada que actúa como contorno. Las alas del ángel se colocan creando un efecto plástico y ornamental llamativo y la cruz que sustenta en la mano derecha, de brazos iguales, termina en unas formas redondeadas que se aprecian, asimismo, en el nimbo crucífero del Cristo muerto en la cruz. En la escena de *los discípulos de Emaús*, el peregrino aparece ataviado con las ya mencionadas sandalias, un bolso con una cruz con bordes floreados y el característico bordón[902]. El personaje que se encuentra a su lado lleva un libro decorado y el pelo ya no se reparte en mechones con raya al medio, sino que, como en el caso de San Juan en el *Descendimiento*, es rizado. El tercer personaje, con una cinta en la frente, porta, en la mano izquierda, un bastón con una gran empuñadura que aferra en una curiosa posición de los dedos, mientras que levanta la otra, de enormes dimensiones, a la altura del pecho y abierta (Figura 263). Finalmente, en el *Noli me tangere* se ha prescindido de todo elemento accesorio ya que el dinamismo se consigue a través de la actitud de ambos personajes.

[901] WERCKMEISTER, Otto K., "The Emmaus and Thomas pillar of the Cloister of Silos", en *El Románico en Silos…,* p. 151 señala otros ejemplos en los que algún personaje toca el hombro de otro.

[902] Este es el atuendo característico de los peregrinos compostelanos. Para conocer más a fondo esta iconografía: GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, "La iconografía de los peregrinos en el arte románico", en GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel y TEJA, Ramón, *Monasterios y peregrinaciones…*, pp. 152-172.

Por todo lo expuesto anteriormente se pueden relacionar estas piezas con el resto de obras adscritas al taller leonés y, especialmente, con el Cristo de Carrizo y, como indicaba Gaborit Chopin, con los apóstoles de marfil del siglo XII, hoy en colecciones americanas (Figuras 11 y 12)[903]. Se trataría de una fase más evolucionada, donde, frente a la tendencia al hieratismo de los personajes en las arcas comentadas, el movimiento y el dinamismo se convierten en la nota predominante. Ninguna de las figuras presenta incrustaciones de otros materiales en los ojos y las escenas no se enmarcan mediante arcos. Los personajes interactúan entre sí, dialogan, se miran y, excepto en la escena del *Noli me tangere,* se tocan. La narratividad característica de las placas del arca de San Millán de la Cogolla se aplica, en este caso, a escenas evangélicas que parecen reales. De ese modo, quizá, la distancia con lo divino, con la vida de Cristo, se vería reducida y la figura de Jesús sería más cercana. El estilo, en definitiva, tiende ya hacia los presupuestos románicos europeos que se desarrollan a finales del siglo XI o principios del XII.

En la historiografía se han vinculado los rasgos formales de estas placas no solo con la ciudad leonesa, sino, también, con las figuras de las placas del Arca de San Felices realizada, ya en el siglo XII, en el entorno de San Millán de la Cogolla[904]. John Williams comenta que las mayores similitudes se encuentran en la *Resurrección del hijo de la viuda de* Naín[905]. Desde nuestro punto de vista, las figuras del arca emilianense se han simplificado bastante y no presentan ni las actitudes ni los detalles que convierten a estas placas en un ejemplo de eboraria muy rico.

Otro de los paralelismos formales se ha establecido con la escultura del suroeste de Francia, esencialmente con la tolosana desarrollada en el segundo tercio del siglo XII[906]. Aunque, en nuestra opinión, la comparación es un tanto forzada, Ferrandis indica que dichas semejanzas se aprecian en los relieves de los apóstoles de Saint Etienne de

---

[903] GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 202. Sobre dos de dichos apóstoles véase: ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Dos apóstoles románicos de marfil en el Museo de Glencairn (Philadelphia)", *De Arte*, 2013, pp. 59-78.

[904] FERRANDIS, José, *Marfiles…,* p. 189 y GABORIT-CHOPIN, Danielle.; "Les arts précieux", en BARRAL I ALTET, Xavier, AVRIL, François y GABORIT-CHOPIN, Danielle.; *Le monde roman 1060-1220, Le temps des croisades, les royaumens d´Occident*, l´universe des forms, Gallimard, Paris, 1983, capítulo III, pp. 310-311.

[905] WILLIAMS, John W., "Three plaques…", nº 115, p. 251.

[906] FERRANDIS, José, *Marfiles…,* p. 189, GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires...*, p. 202, GABORIT-CHOPIN, Danielle.; "Les arts précieux…", pp. 310-311 y ESTELLA MARCOS, Margarita M., *Escultura de marfil…,* p. 63

Toulouse esculpidos por Gilbert. Dice, además, que las figuras de marfil son más arcaicas y que pudieron haber servido de modelo para la escultura en piedra[907].

También han sido asociadas, por Arthur Kingsley Porter y Serafín Moralejo con la escultura en piedra de los machones del claustro de Silos y, fundamentalmente, con la escena de los *Discípulos de Emaús* (Figura 264). El marfil se convierte una de las representaciones tempranas de este episodio[908]. El mismo profesor Moralejo realizó una comparación con el relicario de San Demetrio de Loarre (Huesca), incluyendo, por lo tanto, estas placas, en el arte de las rutas de peregrinación y, por supuesto, en el contexto en el que fue gestado el claustro de Silos, dentro de lo que denominó el estilo "hispano-langedocienne"[909].

Asimismo, han sido comparadas con una placa realizada en hueso de ballena del Victoria and Albert Museum con el tema de la Adoración de los Magos (Figura 265)[910]. A la aportación de Margarita Estella, quien indica que el tocado de la Virgen es muy semejante a los que encontramos en los episodios de estas placas, debemos añadir algunos detalles más como el tratamiento de las manos, de largos dedos, o los ojos almendrados con un punto en medio que acentúan la expresión de los personajes. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que el canon de las figuras es más alargado en la placa de Londres y que la decoración de las túnicas, aunque muy profusa también, presenta motivos diferentes.

Resta describir el armazón en el cual se ha insertado la escena del *Descendimiento* y cuya imagen no ha sido publicada (Figura 266)[911]. Dicha estructura convierte a la pieza en un altarcillo portátil con una apertura, realizada mediante bisagras, de dos hojas. El exterior no está trabajado y se deja la madera vista, pero el interior se cubre con una chapa metálica con motivos decorativos incisos que, en las hojas, se basa en cuatro filas de medallones que contienen sencillas flores de cuatro pétalos. La placa ha sido insertada en la madera y se ha colocado bajo un arco de medio punto cuya rosca presenta un taqueado jaqués y se sustenta en dos columnas de capiteles sencillos. En las

---

[907] FERRANDIS, José, *Marfiles…,* p. 189.

[908] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, vol. I, pp. 42 o MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El Claustro de Silos…", p. 205.

[909] MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques… », pp. 290-292.

[910] GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires…,* p. 202. La ficha catalográfica de la pieza se puede consultar en el siguiente enlace: "The Adoration of the magi", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O92687/the-adoration-of-the-magi-panel-unknown/> [7 de agosto de 2013].

[911] Una vez más, queremos dar las gracias a la Fundación Masaveu que nos ha enviado imágenes de buena calidad que hemos podido utilizar en este trabajo.

enjutas hay una incisión de motivos vegetales y, en la parte superior, se cierra la composición mediante un friso realizado con arquillos ciegos. En el espacio generado por la curvatura del arco y la propia placa, se ha representado un Pantocrátor en una mandorla de la que salen dos grandes tallos que rellenan el hueco y aumentan el sentido decorativo de la pieza. El estilo de estas imágenes tiende a imitar el arte románico pero es evidente que se trata de un trabajo posterior difícil de fechar. No se tiene ningún dato sobre el momento en el que se decidió realizar este altarcillo pero se sabe que cuando Pedro Masaveu la compró, en 1940, ya venía de este modo.

Para concluir con el análisis formal debemos reiterar que, a pesar de todos los paralelismos formales que se han ido estableciendo con el tiempo, no cabe duda de que estas placas se enmarcan dentro de la tradición ebúrnea leonesa y que se convierten en uno de los eslabones para conocer el desarrollo del taller a finales del siglo XI y principios del siglo XII[912].

1.2. Iconografía

La iconografía de las placas consiste en cuatro escenas encadenadas en el Evangelio que forman parte del ciclo de la Pasión y Resurrección del Señor: el descendimiento de la cruz del cuerpo sin vida de Cristo, la visita de las mujeres a la tumba que ya está vacía, la aparición de Jesús a los peregrinos de Emaús y a María Magdalena quien se dispone a tocarle hasta que el Señor le advierte que aún no ha estado con el Padre[913]. Como señalaba J. Bousquet, se trata de una temática de simbolismo escatológico que evoca la resurrección del alma después de la muerte a través de episodios evangélicos concretos[914].

En el fragmento de la colección Masaveu, se ha tallado el *Descendimiento* de Cristo sobre la cruz en el que participaron la Virgen y San Juan, José de Arimatea y Nicodemo[915]. Se trata de un momento dramático en el que Cristo ha perdido la vida para salvar a los fieles y el gesto de las figuras denota tristeza. Su trascendencia es fundamental por varios motivos: por un lado, demuestra la naturaleza humana y mortal de Jesús y, por otro, su buena voluntad al querer redimir los pecados de los cristianos.

---

[912] Ya FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 155 hacía hincapié en la pertenencia de estas piezas al taller leonés, tanto por sus características como por su temática evangélica.

[913] Los episodios se recogen en: *Juan* 20, *Mateo* 28, *Marcos* 16 y *Lucas* 24. Sobre la iconografía véase: SCHILLER Gertrud, *Op.cit.*, vol. II, pp. 164-184.

[914] BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols"... , p. 48.

[915] *Mateo,* 27,57-61; *Marcos,* 15,42-47; *Lucas,* 23,50-56 y *Juan* 19,38-42.Un panorama general sobre este tema se aborda en: RODRIGUEZ PEINADO, Laura, "El descendimiento de la Cruz", *Revista digital de iconografía medieval,* 2011, nº 6, pp. 29-37.

Aunque es un tema común en el arte, se conocen pocos ejemplos en marfil, y, quizá, el más significativo sea una placa del Victoria and Albert con rasgos muy expresionistas que, en alguna ocasión, se ha asociado a la manera de hacer hispana (Figura 267). Actualmente, se acepta que se fue realizada en el entorno anglosajón de principios del siglo XII[916]. Se podría comparar con la escena de la portada del Perdón de San Isidoro de León y, si bien presenta algunos rasgos comunes como la enorme cruz, el brazo de Jesús, muy largo, que aferra la Virgen María, desolada, o el modo de sustentar el cuerpo sin vida por parte de José de Arimatea, se trata de trabajos muy diferentes.

En el registro superior de la placa del Metropolitan se ha tallado el episodio de los discípulos de Emaús[917]. La identificación de Jesús ha sido un tema controvertido ya que hay quienes consideran que sería la figura que se apoya sobre un bastón mientras que otros opinan que sería el peregrino[918]. Los tres hombres aparecen nimbados, pero ninguno de ellos presenta un nimbo crucífero que nos permitiría salir de dudas. Esto se debe a que en el relato evangélico se comenta que los discípulos no reconocen al Señor hasta que realiza un milagro y desaparece. Parece que la teoría más aceptada por los especialistas, como nos explicó Charles Little, es que Jesús sería el peregrino porque, la representación como tal es una convención medieval. Asimismo, sus rasgos fisionómicos son más semejantes a los de las figuras de Cristo en las otras escenas[919]. Aparece con el bordón y un bolso con una cruz de brazos iguales que podría ser identificada con la de las Cruzadas y permitiría ubicar la escena en Jerusalén (Figura 263)[920]. No obstante, las formas floreadas del final de los brazos no son comunes en dicha representación. Este mismo tipo de cruz se aprecia en la placa de las *Tres Mujeres ante el sepulcro.* En otros ejemplos posteriores el Cristo llevará el emblema de la concha[921].

Finalmente, nos interesa destacar que el tema de las Tres Marías ante el sepulcro vacío se talló en muchas placas de marfil[922]. Una de las primeras fue realizada a finales del siglo IV y se conserva en la Bayerisches Nationalmuseum de Munich (Figura

[916] "The Deposition from the Cross", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O72558/the-deposition-from-the-cross-panel-herefordshire-school/> [7 de agosto de 2013]. Sobre esta placa y sus filiaciones: BECKWITH, John, "An Ivory Relief of the Deposition", *The Burlington Magazine,* vol. 98, nº 640, julio de 1956, pp. 228-235.

[917] *Lucas* 24, 13-35.

[918] WILLIAMS, John W., "Three plaques…", nº 115, pp. 250-252, plantea esta problemática.

[919] Agradecemos a Charles Little, conservador de arte medieval del Metropolitan Museum of Art su paciencia, ayuda y consejos así como las aportaciones que ha realizado en nuestra investigación.

[920] WILLIAMS, John W., "Three plaques…", nº 115.

[921] MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El Claustro de Silos…", p. 205.

[922] *Lucas* 24, 1-10; *Mateo,* 28, 1-10; *Marcos,* 16, 1-8.

268)[923]. Si bien en este caso se asocia este tema con la ascensión, la mayoría de las placas ebúrneas con el asunto de las Santas Mujeres, se vincula con la crucifixión de Cristo, independientemente de que las características formales sean muy diferentes por tratarse de tradiciones ebúrneas de cronologías diversas. Ya en el siglo V, por ejemplo, se aprecia este hecho en una placa del British Museum de Londres (Figura 269)[924]. Del siglo VI, contamos con una placa en el Victoria and Albert Museum de la capital inglesa (Figura 270)[925]. Dentro de la tradición carolingia, señalamos dos ejemplos, una placa y una cubierta de Evangeliario, ambas fechadas en torno a 870-880 (Figura 271 y 272)[926]. Por último, creemos que es interesante resaltar otros objetos, que aunque no se enlacen con el tema de la crucifixión sí que presentan la talla de las tres mujeres como dos placas del siglo X, una del norte de Italia y hoy en The Cloisters y otra procedente de Saint Gall hoy en el Victoria and Albert (Figuras 273 y 274)[927].

Vemos, por lo tanto, que son episodios que tienen sentido individualmente, pero cuyo significado se acentúa si se analizan de manera conjunta. Todos ellos tienen cabida en los Evangelios y formaban parte del ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo. Si observamos las relaciones iconográficas establecidas entre las que hemos denominado las tres piezas clave del taller ebúrneo leonés, el Crucifijo de Fernando I y Sancha, el Arca de los Marfiles de San Isidoro y la Arqueta de las Bienaventuranzas, no es difícil extraer la conclusión de que se trata de asuntos vinculados con la redención y el perdón de los pecados, es decir con el Más Allá. En este caso se aborda otro aspecto importante asociado con la vida póstuma: la resurrección del alma después de la muerte ejemplificada mediante la figura del Salvador.

---

923 "Auferstehung und Himmelfahrt Christi", [En línea] <http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=545&tx_paintingdb_pi[detail]=187> [6 de agosto de 2013].

924 "Panel from an ivory casket: the empty Sepulchre", [En línea] <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_mla/p/panel_from_an_ivory_casket_-1.aspx> [6 de agosto de 2013].

925 "The Crucifixion and the Maries at the Sepulchre", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O111098/the-crucifixion-and-the-maries-panel-unknown/> [6 de agosto de 2013].

926 "Book-Cover Plaque with the Crucifixion and Holy Women at the Tomb", [En línea] <http://art.thewalters.org/detail/23524> [6 de agosto de 2013] y "Plaque with the Crucifixion and the Holy Women at the Tomb", [En línea] <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/471992> [6 de agosto de 2013].

927 **"**Three Holy Women at the Sepulcher**",** [En línea] <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1993.19> [6 de agosto de 2013] o "The Maries at the Sepulchre", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O137853/the-maries-at-the-sepulchre-panel-unknown/>[6 de agosto de 2013].

1.3. Cronología

Uno de los aspectos más complicados a la hora de abordar el estudio estas placas es determinar la cronología de su realización ya que no existen documentos o inscripciones que aludan a personajes vinculados con las mismas. Hay autores que consideran que serían de principios del siglo XII, como el profesor Moralejo o José Ferrandis quién, además, opina que se habrían realizado bajo el reinado de Alfonso VI[928]. En el catálogo de la Colección de George Hoentschel se retrotrae la fecha de realización hasta el siglo X[929], pero, atendiendo a la comparación estilística con las obras del taller leonés que sí se pueden datar en torno a mediados del siglo XI, estas placas no pueden ser anteriores a finales de la undécima centuria.

1.4. El artista

Hemos observado que estas placas tienen muchos aspectos en común y, por ello, pensamos que, sobre ellas, habrían trabajado las mismas manos. A pesar de que, en función de la unidad que presentan, podría creerse que serían obra de un único artista, desde nuestro punto de vista, hay algunos matices que nos hacen pensar que pudieran haber existido dos manos colaborando conjuntamente para crear estas piezas. Si bien los rostros con narices muy marcadas y labios con una expresión seria y austera, pueden resultar prácticamente iguales en todos los ejemplos, el tratamiento de los paños es diferente. En la placa de las *Tres Marías ante el sepulcro* no tienen la misma viveza, tampoco presentan tanto relieve y el juego de luces y sombras se ve reducido, la decoración no es tan profusa e incluso el nudo, presente en el cuello de una de las mujeres, es menos realista que en los otros tres casos. Tampoco la posición del ángel está conseguida del mismo modo. Opinamos, por lo tanto, que habría sido realizado por una mano menos ágil pero, no obstante, maestra, ya que las actitudes de las mujeres transmiten la tristeza y solemnidad propias de la escena que representan.

Los dos registros superiores de ambas placas comparten varios aspectos siendo, tal vez, el más acusado, el tratamiento de los rostros. Son alargados, se ladean y se han tallado diferentes tipos de cabello, unos lisos y otros rizados. Los pliegues de las vestimentas también son semejantes, realizados mediante un doble o triple rayado y con cierto relieve, especialmente en las mangas. Los nudos, muy bien conseguidos, no presentan tanto detallismo como en el *Noli me tangere*. Las actitudes, la comunicación establecida entre los personajes, y los detalles anecdóticos que enriquecen la escena,

[928] MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques… », pp. 291-292 y FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 189.

[929] *Collections George Hoentschel. Introductions et Notices de M. André Peraté. Ivoires, Orfévrerie religieuse, Pierres,* 1911, nº 11, pl. XI.

hacen que el espectador se sienta partícipe de los hechos. Pensamos que otro artista, de mayor nivel que el de las *Tres Marías ante el sepulcro*, podría haberse encargado de estos recuadros.

Por último, el maestro, el de mayor calidad, habría tallado la escena del *Noli Me Tangere*, que presenta varios planos de relieve trabajados con distintas profundidades originando así luces, sombras y recovecos en el propio marfil. Los ropajes y sus pliegues parecen estar movidos por el viento, el artista ha logrado captar la esencia del momento, la majestuosidad del Señor resucitado. Todos los detalles están tratados con mimo. El nimbo crucífero, por ejemplo, es muy rico en motivos decorativos, el cabello está más trabajado que en los otros personajes y la barba más definida, la ornamentación de sus ropas es más profusa y el número de pliegues mayor, las proporciones anatómicas son correctas. Lo mismo ocurre con la figura de María Magdalena, donde lo más llamativo son, quizá, las manos que sobresalen creando una gran profundidad o su actitud, captada justo en el instante en el que parece apartarse ante la orden de Jesús pero manteniendo, aún, sus brazos estirados. No cabe duda de que la persona que realizó esta escena era un tallista de primera calidad.

Todos ellos, como dijimos al comparar estas placas con otras piezas, conocían el trabajo de eboraria que se había llevado a cabo en la ciudad de León a partir de mediados del siglo XI.

1.5. Funcionalidad

No cabe duda de que estas placas, en función de la iconografía que presentan, deben ser asociadas a algún objeto empleado en los oficios litúrgicos o, al menos, deben relacionarse con la religión cristiana. Una vez más, por falta de documentación, no se puede saber con exactitud a qué tipo de pieza pertenecían estos marfiles. Se ha considerado que podrían formar parte de un díptico ya que no hay noticias sobre ninguna otra placa vinculada con este conjunto, lo que podría hacer pensar en un ciclo iconográfico incrustado en un relicario.

Llama la atención el tamaño de la placa del Metropolitan Museum de Nueva York y, especialmente, su enorme grosor que, tal y como indica Charles Little, permitiría partir la pieza longitudinalmente en dos y realizar otra placa[930].

Si bien es cierto que, tradicionalmente, se ha considerado que se trataba de placas que conformaban un programa decorativo en un relicario, sorprendería que,

[930] Nuevamente agradecemos a Charles Little sus interesantes y útiles aportaciones.

como las arcas estudiadas previamente, estuvieran incrustadas en un alma de madera. Si así fuera, el recuadro destinado a las mismas tendría que ser muy profundo y la madera muy ancha. Las dimensiones totales de la pieza tendrían que ser muy grandes y sería raro que, contando con una obra de tales dimensiones, la documentación medieval no dejase ningún testimonio documental sobre ella. No obstante, Jonh Williams defiende que, a tenor de los agujeritos de gran profundidad que presenta la placa de Nueva York a ambos lados, a la altura de la inscripción, el marfil iría instalado en una caja y no conformaría un díptico[931]. Pensamos que si así fuera habría contado con bisagras o alguna montura metálica para estar unidas y habrían dejado alguna huella de óxido sobre la superficie ebúrnea. J. Williams considera que, tal vez, formarían parte de un ciclo sobre la resurrección de Cristo y que la escala del arca en la que podrían admirarse estos y otros marfiles, sería semejante a la del Arca de San Millán de la Cogolla[932].

Existe una tercera posibilidad muy interesante que plantearon el profesor Moralejo y Manuel Castiñeiras[933]. Ambos proponían un sentido litúrgico pascual para las placas que relacionan, además, con los Santos Lugares en las rutas de peregrinación. Manuel Castiñeiras, siguiendo a su maestro, señalaba cómo en Santiago de Compostela, y, por extensión, también en San Isidoro de León, se producía una articulación interna en la que se plasmaba una topografía sagrada en función de la cultura de la peregrinación. Se intentaba integrar los santuarios franceses e italianos en el templo

---

[931] WILLIAMS, John W., "Three plaques…", nº 115, p. 250.

[932] Ibídem, p. 250.

[933] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlegrinage: saint-Jacques-de-Compostelle, saint-Isidore-de-León et saint-Étienne de Ribas-de-Sil", *Les cahiers de Saint Michel de Cuxá,* XXXIV, 2003, pp. 27-49. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…,* p. 169 recoge esta idea pero indica que Serafín Moralejo la había comentado en MORALEJO, Serafín, "Arte del Camino de Santiago y Arte de peregrinación (ss. XI-XIII) en *El Camino de Santiago. Curso de Verano Universidad Internacional del Atlántico, Poio, 10-14 de agosto de 1987*, p. 9-28 (consultado en *Patrimonio Artístico de Galicia…*, tomo II, pp. 137-144). En esto texto sí se menciona la placa con la escena de los discípulos de Emaús en relación a la representación de la figura de Cristo como peregrino, pero no se alude a su empleo en la liturgia pascual o como una evidencia de que San Isidoro era uno de los lugares del Camino. El artículo en el que aborda las cuestiones sobre la interrelación figurativa de los diferentes elementos de la Catedral de Santiago articulados en función de los elementos que el peregrino iba descubriendo en las diferentes etapas es: MORALEJO, Serafín, "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", *Atti del Convengo Internazionale di Studi: Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostella e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24-25 de septiembre de 1983,* Perugia, 1983, pp. 37-61 consultado en *Patrimonio Artístico de Galicia…*, tomo I, pp. 237-246. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés…,* sí que cita, en las notas finales nº 629 y 630 algunos trabajos que tratan sobre el vínculo del tema de la Deposición y las Tres Marías con los rituales litúrgicos como: CORBIN, Solange, *La deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa Place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais*), París, 1960 y SAINT CLAIR, Anne, "The visit to the tomb: Narrative and liturgiy on three early Christian pyxiides", *Gesta,* XVIII/1, Nueva York, 1979, pp. 127-135. Mientras que el primero es un estudio exhaustivo en el que se va explicando toda la celebración y el papel que juega la escena del Descendimiento en la misma, el segundo se centra en tres ejemplos para concluir que las cajitas fueron empleadas en la liturgia y que el tema se adaptaba perfectamente a su función.

gallego a través de la dedicación de diferentes capillas y, de ese modo, se mostraba la superioridad de Santiago. En relación a esta geografía simbólica del peregrinaje se crea una liturgia pascual propia en Compostela que se alude, también, en San Isidoro, tanto en la Puerta del Perdón como en las placas que nos ocupan y que, según el profesor Castiñeiras, pudieron haber servido como modelo iconográfico para los artistas de la Portada del Perdón. Aunque no se conozca su función originaria ni su destinatario, su existencia testimonia la celebración de ritos pascuales y su emulación en León, una ciudad del Camino[934]. Sobre la relación topográfica de este tipo de escenas con la liturgia hace hincapié, pero sin llegar a determinar los vínculos, Otto K. Werckmeister, con las escenas de los machones del claustro de Silos. Comenta que se aprecia que habrían tenido un papel en la liturgia pero que no puede determinarse cuál[935]. Con las placas ebúrneas ocurre lo mismo; por las coincidencias temáticas que presenta con Silos, así como por formar parte del Camino de Santiago, comulgamos con estas teorías y creemos que habrían tenido un papel destacado en la liturgia pascual, formando parte, probablemente, de una arqueta.

Sin poder asegurar la funcionalidad que cumplirían estas placas en época medieval, debemos decir que si se encontrasen otras escenas que completasen el ciclo podríamos decantarnos por la posibilidad de que se tratase de un relicario[936]. A pesar de ello, podemos decir que su función era transmitir al fiel la idea de la resurrección tras la muerte y del perdón de los pecados, unos conceptos muy acordes con las temáticas del resto de piezas vinculadas al taller de marfiles leonés.

1.6.Avatares históricos

Del mismo modo que los orígenes de estas placas se ignoran por falta de testimonios, los avatares históricos que sufren a lo largo del tiempo tampoco se conocen. Los únicos datos con los que contamos son de los siglos XIX y XX.

La ficha catalográfica del marfil del Metropolitan Museum of Art indica que esta placa estaba en la colección Traumann, de Madrid y que formó parte de los bienes de E. Gilhou en París donde perteneció, posteriormente, desde 1855 y hasta 1915, a George

[934] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Topographie sacrée…", pp. 41-42.

[935] WERCKMEISTER, Otto K., "The Emmaus and Thomas pillar…", pp. 149-171.

[936] Esta iconografía de la Pasión a Pentecostés se componía de los siguientes episodios: Descendimiento, Enterramiento, las Mujeres ante el Sepulcro, los discípulos de Emmaús, Comida en Emaús, *Noli me tangere*, Duda de Santo Tomás, Ascensión y Pentecostés, (WERCKMEISTER, Otto K., "The Emmaus and Thomas pillar…", p. 149, nota al pie nº 4) por lo que quizá, si fuera un relicario estaría compuesto de placas con estos asuntos.

Hoentschel[937]. Fue entonces cuando llegó a Estados Unidos, concretamente a la colección de J. Pierpont Morgan y pasó al Metropolitan Museum en 1917[938].

El fragmento conservado en el Hermitage procedía de la colección de Alexander Petrovich Basilevsky, pero no conocemos dónde ni cómo pudo adquirirla[939]. El Museo la compró en 1885[940].

En cuanto a la placa de la fundación Masaveu, existen pocos datos. En la bibliografía únicamente se indica que se encuentra en dicha colección. Desde la misma, nos indicaron que fue adquirida por Pedro Masaveu padre, a la viuda de Pérez Villamil, Elena García Mouton, el 17 de febrero de 1940 por 30.000 pesetas y que, en dicho año, ya presentaba el altarcillo en el que se encuentra incrustada[941]. Hoy no se encuentra en el edificio con el que cuenta la fundación en Oviedo, sino que la custodia una familia en un pueblo del que no se nos pudo facilitar mayor información por temas de seguridad[942].

2. PORTAPAZ DE SAN ISIDORO DE LEÓN

En la Cámara del Tesoro del Museo de San Isidoro se conserva un objeto ovalado en el que destaca la figura de un Pantocrátor realizada en marfil (Figura 10)[943].

---

[937] "Plaque with the Journey to Emmaus and Noli Me Tangere", [En línea[] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464443?rpp=20&pg=1&ft=noli+me+tangere+ivory&pos=1> [6 de agosto de 2013].Para conocer algunos de los objetos de este coleccionista véase: *Collections George Hoentschel…*, nº 11, pl. XI. En realidad, en esta obra se consideraba que la pieza debía fecharse en el siglo X pero, como hemos visto, no puede ser anterior a finales del siglo XI.

[938] "The Pierpont Morgan Gift…", pp. 2-20.

[939] BASILEVSKY, Alexander Petrovich y DARCEL, Alfred, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé dun essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle*, París, 1874. Sobre el coleccionista: KRYZANOVSKAYA, Marta, "Alexander Petrovich Basilevsky: A Great Collector of Medieval and Renaissance Works of Art", *J Hist Collections*, 1990, 2, 2, pp. 143-155.

[940] BIRIOUKOVA, Nina (dir.), *Op.cit.*, p. 171, nº 4

[941] Hemos buscado información sobre Elena García Mouton y su relación con la familia Villaamil ya que muere en 1996 y Jenaro Pérez Villaamil en 1854, por lo que se trataría de la viuda de alguno de sus sucesores.

[942] Queremos transmitir nuestro agradecimiento a la Fundación Masaveu que permitió el estudio de la pieza. También agradecemos la amabilidad de Begoña Blanco del Bustio, restauradora, quien realizó varios comentarios de gran valor sobre la pieza.

[943] No existe una monografía sobre esta pieza, sino que suele mencionarse o describirse en las publicaciones dedicadas al trabajo de eboraria en la Península Ibérica o los estudios sobre la Real Colegiata de San Isidoro. Los títulos más relevantes para el conocimiento del portapaz son: AMBROSIO DE MORALES, *Op.cit.*, p. 50; PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata…*, p. 94; GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…*, pp. 194-195; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, p. 33-34, nº 111, lam. XXXVIII; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 174-175; COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 293; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 118 y p. 202; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 52; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 31-32; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Portapaz", en *Las Edades del hombre…*, p. 64, nº 22; FRANCO

Como ocurre con otras piezas vinculadas al taller de eboraria de la ciudad de León, no se puede concretar su cronología, pero parece que se debe situar a finales del siglo XI o principios del siglo XII.

2.1. Análisis formal

El óvalo que cobija la efigie de Cristo mide 13,2 cm de alto por 8,4 cm de ancho, mientras que la figura mide 10,4 cm[944]. Marta Poza Yagüe comenta que el relieve se proyecta hasta siete centímetros de la superficie del fondo, por lo que se aprecia la profundidad de la talla en algunas zonas[945].

La mandorla está realizada en madera, pero aún se conserva la chapa metálica dorada que la recubría por completo y en la que se elaboró una decoración vegetal a base de hilos de metal muy finos colocados creando formas sinuosas (Figura 275). La filigrana se aseguraba mediante pequeños anillos de metal que acentuaban el efecto ornamental del motivo[946]. Tanto el nimbo del Pantocrátor como el círculo que simboliza el globo terráqueo y sirve de trono a Cristo, están tallados sobre la madera originando así varios planos en la superficie[947]. El metal que recubre o recubría estos elementos se anclaba sobre el alma lígnea mediante clavos que, también, se revestirían con el oro. Sin embargo, los tres que fijan el nimbo, el que se coloca en el cuello del manto y el que sujeta el subpedáneo no presentan trazas de haber sido cubiertos. De hecho, los dos últimos, junto con alguno del reborde de la mandorla, tienen la cabeza redonda y no plana como los otros, lo que nos hace pensar que, tal vez, se trata de añadidos posteriores como método de sustitución de unos anteriores y como refuerzo de la pieza. Sobre la madera, que ha perdido la guarnición en la parte derecha, se observan varios agujeros correspondientes a los clavos desaparecidos de esa zona desnuda. Desde la cintura y hacia la rodilla izquierda, hay una pequeña grieta vertical (Figura 276).

MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro…", p. 67 e IDEM., "La eboraria de los reinos hispánicos…", pp. 154-155; WILLIAMS, John W., "Reliquary", en *Art of Medieval Spain…*, nº 113, p. 247; POZA YAGÜE, "Majestad en marfil, nº 129, p. 356. y ANDRÉS ORDAX, Salvador, *Op.cit.*, p. 188.

[944] Del mismo modo que ocurre con otras piezas analizadas, al encontrarse tras una vitrina no es posible realizar mediciones precisas, pero los especialistas que han tenido oportunidad recogen dimensiones con muy pocas variaciones.

[945] POZA YAGÜE, "Majestad en marfil…", nº 129, p. 356.

[946] WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247. BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 294 comparaba el modo de trabajar la filigrana de esta pieza con la que se aprecia en la guarnición metálica del Evangeliario de la Reina Felicia, ambas fijadas mediante abrazaderas.

[947] La representación de la mandorla y el globo terráqueo en una misma imagen es algo común en el mundo románico (WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247).

Además de haber perdido parte de la guarnición metálica, la pieza presenta otros signos de deterioro palpables. Lo más notable es la pérdida de la mano derecha que levantaba por encima del pecho y, en función de otros ejemplos semejantes a este, estaría bendiciendo. Presenta rasgos de suciedad en las hendiduras que originan los pliegues y, además, en la zona del abdomen y las rodillas de Cristo, el manto tiene un color más oscuro. Pensamos que, tal vez, se deba a la exposición continua a una vela que lo iluminase. Hay zonas más blancas que se corresponderían a lugares donde el movimiento de la llama y el humo no habrían llegado. Otra posibilidad es que hubiera recibido un tintado o un barniz pero únicamente en determinadas partes de la figura[948].

En cuanto a los rasgos formales del Cristo podemos decir que se trata de una figura bastante hierática, a pesar del movimiento que se genera con la gran cantidad de pliegues que presentan los ropajes. El Señor sedente abre sus rodillas y reposa sus pies sobre una peana poligonal de marfil que estaba recubierta de oro como se aprecia por los restos conservados sobre la misma. Su actitud es un tanto severa y majestuosa como se corresponde con la representación de la *Maiestas Domini.* El rostro no es tan estilizado como en las figuras de otras piezas del taller ebúrneo leonés, el cabello se divide con una raya al medio pero los mechones, señalados mediante incisiones, no caen sobre los hombros. Tampoco tiene los rizos ni debajo de la oreja, que ya no es tan grande, ni en la barba, más sencilla, entre la que asoman unos labios carnosos con un gesto serio[949]. Sus ojos, aunque se han realizado mediante incrustaciones de otro material, carecen de la viveza de otros ejemplos y su nariz, muy gruesa, apenas está esbozada[950]. Transmite una menor expresividad porque, a diferencia de otros personajes de objetos leoneses, ni la cabeza ni las extremidades son demasiado grandes. Quizá por ello destaque, aún más, el tamaño de su cuello (Figura 277).

Viste una túnica larga de la que solo se aprecia la parte superior, muy decorada en la zona del escote, y la parte inferior, ya que el resto se cubre por un manto que parte desde su hombro izquierdo y se ciñe a la cintura cayendo ligeramente por debajo de las rodillas. La posición del manto origina multitud de pliegues que, como era característico

---

[948] A diferencia de otras piezas en las que comentamos aspectos de este tipo con restauradores o conservadores, estas apreciaciones han sido realizadas sin ayuda y llevando a cabo el estudio a través de una vitrina.

[949] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 31-32, dice que los labios gruesos son un resabio del arte bizantino pero no pone ejemplos o bibliografía para validar esta apreciación.

[950] PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata…,* p. 94 indica que tiene "por ojos dos perlicas"; WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247 dice que serían de cristal negro y GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental…,* pp. 194-195 y POZA YAGÜE, "Majestad en marfil…", nº 129, p. 356, que sería azabache, la teoría más extendida, pero no se sabe a ciencia cierta cuál es el material empleado.

en las obras fernandinas, se han tallado mediante un doble rayado[951]. Sin embargo, ya no aparecen las formas en *tau*. En realidad se ha creado, a través de líneas en diferentes direcciones, una maraña de tela que se ajusta al cuerpo y permite adivinar una anatomía esbelta y de proporciones alargadas. La manga de la mano derecha está fragmentada y la de la izquierda no se ha tallado ya que se cobijaría detrás del libro que sustenta con la mano izquierda. La decoración de su encuadernación es más compleja que la flor cuadrifolia de los apóstoles, bienaventurados o personajes de las piezas de León. En un rectángulo central bordeado por un marco con círculos realizados con un punzón, hay una cruz incisa que genera cuatro espacios en los que se ha realizado una línea en diagonal que se convierte, precisamente, en una esquematización de la flor cuadrifolia mencionada.

En el reverso, se ha colocado un pie que permite que la pieza se mantenga en posición vertical. Tiene forma de L y es de madera recubierto con chapas de metal que se clavan a la superficie. Esta se decora con motivos ornamentales o cenefas de roleos vegetales. Es bastante tosco y cubre y rompe la inscripción por lo que se demuestra que es de época posterior, pero no existe documentación que indique la fecha. Tal vez, sustituyese a uno más antiguo que habría sido más estilizado, alto y estrecho y en torno al que se ubicaba el letrero.

Finalmente, resta por comentar la inscripción que se lee en el reverso del objeto y que ya fue recogida por Manuel Gómez Moreno, quien describía los caracteres como mayúsculas del siglo XI[952]. El texto de la misma es: "DE LIGNO D[OMI]NI ET DE UESTIM[EN]TO EIUS SORTE PARTITO ET DE CAPILLIS S[AN]C[T]I PETRI APOSTOLI ET OS S[AN]C[T]I STE[PHA]NI PRIMI[MAR]TIR[IS]", es decir, describe los restos que contenía el relicario en el que estaría incrustado este Pantocrátor. Habría tenido vestigios de la Vera Cruz, un fragmento de la túnica de Cristo, cabellos de San Pedro y huesos del primer mártir, San Esteban. El estudio paleográfico más correcto fue realizado por Vicente García Lobo[953].

A través del análisis de esta pieza, se observa que, a pesar de haber sido realizada en marfil y en el entorno de San Isidoro, poco tiene que ver con los objetos que se asocian al taller real. Se aleja estilísticamente de las piezas leonesas porque, por ejemplo, no comparte el modo de tallar las vestimentas y los rasgos anatómicos difieren

[951] Aún así sigue siendo concebido en base al doble rayado, a la manera del estilo hispano-languedocienne de finales del XI y princpios del XII (WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247).

[952] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España…,* pp. 194-195

[953] GARCÍA LOBO, Vicente, "Las inscripciones medievales de San Isidoro de León", *Isidoriana,* I, 1987, p. 382.

bastante. Por ello, consideramos que su adscripción al centro fernandino debe hacerse con cautela y teniendo en cuenta que se trata de un objeto cronológicamente posterior.

Los especialistas, ya desde A. Goldschmidt, han realizado paralelismos con la majestad de la Dumbarton Oaks Collection de Washington que pertenecía al relicario de San Millán de la Cogolla (Figuras 210 y 237). Ángela Franco, por su parte, considera que en la pieza de León hay elementos que no existen en la obra riojana, como la dureza visual[954]. Generalmente, no se realizan comparaciones formales ya que el estilo de ambas placas es muy distinto, pero las posiciones son análogas[955]. Ferrandis comenta, precisamente, que tienen la misma postura y que también coincide con el Pantocrátor de la Colección Larcade (Figura 5), pero que la técnica es muy diferente y que debe relacionarse, en este aspecto, con el Evangelio de la Reina Felicia porque la figura de Cristo se recorta y coloca sobre un fondo de madera recubierto de oro con labor de filigrana (Figura 13)[956]. Danielle Gaborit-Chopin también lo compara con los relieves del arca de San Felices y el Cristo de la Cámara Santa de Oviedo porque transmiten el mismo sentido de nobleza y clasicismo; Estella Marcos dice que recuerda a los Pantocrátor de las pinturas románicas catalanas y John Williams, indicando que se trata de obras realizadas por diferentes artistas, señala que, por la complejidad de su diseño, puede compararse con las placas conservadas hoy en la colección Masaveu de Oviedo, el Hermitage de San Petesburgo y el Metropolitan Museum de Nueva York (Figuras 7, 8 y 9)[957].

Desde nuestro punto de vista, puede recordar a cualquier representación de Pantocrátor ya que se trata de una tipología iconográfica codificada en la que se busca transmitir la omnipotencia divina. Por ello, su comparación con la *Maiestas Domini* de Washington o la de la Colección Larcade no va más allá de la mera coincidencia temática y, seguramente, funcional ya que pensamos que las tres habrían ocupado uno de los lados menores de algún relicario. Respecto al parangón con el arca de San Felices que había realizado Danielle Gaborit-Chopin, debemos decir que si bien presentan algunos rasgos comunes, estos son propios no de una escuela concreta, sino del románico del siglo XII. Lo mismo ocurre con el llamado Cristo de Nicodemo de la Cámara Santa, con el que sí coincide en presentar algunas zonas de su superficie con un color más oscuro, quizá, conseguido tras la aplicación de algún tratamiento de tintado o barniz (Figura 106). En cuanto a la comparación con las placas del *Descendimiento; las*

[954] FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 155

[955] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 118.

[956] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, pp. 174 y 175

[957] GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 202 ; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 32; WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247.

tres mujeres ante el sepulcro y *los discípulos de Emaús* y el *Noli me tangere*, debemos decir que no apreciamos, prácticamente, ninguna característica compartida, ni tan siquiera en la complejidad de los pliegues que, aunque existe en todos los ejemplos, denota la participación de artistas diferentes entre sí. Esta apreciación plantea un problema de difícil solución. Se ha considerado que las placas mencionadas se convierten en la etapa evolucionada de los marfiles leoneses del siglo XI a finales de dicha centuria o comienzos de la siguiente. Del mismo modo, el Portapaz se ha intentado situar en dichas fechas y vincular con el centro productor fernandino, pero desde nuestro punto de vista, se trata de una pieza un tanto aislada y con características propias que dificultan su adscripción al taller de León del siglo XI.

2.2. Iconografía

La iconografía del Cristo en majestad ha sido abordada en el capítulo dedicado al Cristo de la Colección Larcade al que remitimos para comprender los aspectos básicos de este tipo de representaciones en época medieval.

2.3. Datación

La apariencia formal del Cristo hace pensar que nos encontramos ante una obra realizada en el siglo XII y así lo defienden algunos especialistas como Adolph Goldschmidt, José Ferrandis o Gaborit Chopin[958]. No obstante, a pesar de que la complejidad de la talla pueda sugerir una fecha avanzada en la duodécima centuria, existe un detalle que hace necesario retrotraer su datación, al menos, a finales del siglo XI. Nos referimos a la inscripción que ya había sido analizada por Gómez Moreno quien consideraba que sus caracteres debían datarse en el siglo XI[959]. John Williams, confirma esta fecha y matiza que se trata de un momento de transición entre la tipología de letra visigoda y carolina[960]. Ya previamente, Walter W.S Cook y José Gudiol habían situado esta obra en el entorno al año 1100 en función de la mayor complejidad que presentaba la pieza en relación a las arcas leonesas[961]. Vicente García Lobo indica que el portapaz es un "*ejemplo de escritura carolina con reminiscencias de la visigótica*" y que debe situarse entre finales del siglo XI y principios del XII y, a tenor de su estudio

[958] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, p. 33-34, nº 111, lam. XXXVIII; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* pp. 174-175; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 118.

[959] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental*…, pp. 194 y 195.

[960] WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247

[961] COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 293.

paleográfico, debemos datar el objeto en dicha fecha teniendo en cuenta que sus rasgos formales la aproximan en mayor medida a la duodécima centuria[962].

2.4. El artista

En el análisis formal de esta pieza, comentábamos los problemas que existen para vincularla con los otros ejemplos leoneses. Planteábamos las diferencias estilísticas existentes respecto a las figuras fernandinas y, por ello, creemos que ninguno de los artistas que tallaron los otros objetos habría participado en la elaboración de este Cristo en majestad. Se trataría de un tallista que conocería los trabajos leoneses, pero también las obras europeas y realizaría una interpretación propia más acorde con los presupuestos artísticos del siglo XII. Se trata de un objeto que se encuentra a caballo entre dos tradiciones y entre dos siglos.

2.5. Funcionalidad

En el siglo XVIII, Ambrosio de Morales había definido esta pieza como un portapaz[963]. El problema es que este tipo de objetos no aparecen en los inventarios hasta el siglo XIII[964], por lo que ha de suponerse que, aunque pueda haber sido usado como *osculatorium* en algunos periodos históricos, su función originaria habría sido diferente[965]. No obstante, como indica Marta Poza Yagüe, la historiografía ha aceptado dicha denominación sin prestar atención a un detalle esencial para comprender la funcionalidad de la pieza y que fue señalado por John Williams: su inscripción[966]. Hemos indicado que esta hacía referencia a las reliquias que contenía la pieza a la que estaría asociada este Pantocrátor. No cabe duda, entonces, de que debía formar parte de un relicario. Esta teoría, además, se refuerza al apreciar la semejanza con la *Maiestas* de uno de los frontispicios del Arca de San Millán de la Cogolla, un dato que evidencia un destino similar[967]. Ángela Franco, siguiendo a Julio Pérez Llamazares, considera que el pedazo de la Cruz de Cristo habría sido traído por la reina Sancha tras su peregrinación a Jerusalén y Roma donde fue obsequiada por el papa con una gran porción del *lignum*

[962] GARCÍA LOBO, Vicente, "Las inscripciones medievales…", p. 382.

[963] AMBROSIO DE MORALES, *Op.cit.*, p. 50.

[964] BRAUN, Joseph, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Munich, 1932.

[965] WILLIAMS, John W., "Reliquary…", nº 113, p. 247

[966] POZA YAGÜE, "Majestad en marfil…", nº 129, p. 356.

[967] Ibídem, nº 129, p. 356.

crucis, de la que formó cuatro. Según la conservadora del Museo Arqueológico Nacional uno de los fragmentos es el que se guardaba en el portapaz[968].

Margarita Estella Marcos planteaba otra posibilidad. Sugería que, tal vez, esta obra pudiese identificarse con un de los *dictacos sculptiles eburneos* mencionados en el documento de donación de Fernando I y Sancha a San Isidoro de León en la Navidad de 1063[969]. Se basaba en la transcripción que había realizado A. Yepes del testamento de San Rosendo del año 935 en el que *diptaqos argenteos inmaginatos* habían sido interpretados como dípticos ebúrneos[970]. Marta Poza propone que si se tratase de esta tipología de pieza, quizá la otra parte presentase como tema iconográfico una crucifixión[971].

En nuestra opinión, la teoría más extendida hoy en día es la correcta. Aunque a partir de cierto momento fuese utilizado como portapaz, y se le añadiese para ello un pie para poder apoyarse, su función inicial habría sido la de formar parte de relicario tal y como atestigua la inscripción.

3. APÓSTOL DEL MUSEO DE GLENCAIRN

La penúltima pieza que englobamos en este apartado es un fragmento de marfil con la representación de un Apóstol no identificado y que se encuentra en el museo de Glencairn, en Philadelphia (Figura 11)[972]. En dicha institución se conserva, también, otra placa de tamaño semejante con San Pedro (Figura 278) pero, aunque comparten algunos rasgos, la segunda se enmarca, sin duda, en la estética del siglo XII, mientras

---

968 FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro…", p. 67.

969 ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 31

970 YEPES, Antonio, *Crónica general…*, tomo V, p. 425.

971 POZA YAGÜE, "Majestad en marfil…", nº 129, p. 356.

972 No existe mucha bibliografía sobre la pieza, y esta se limita a catálogos de exposiciones en las que tuvo cabida: *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition…*, nº 26; GÓMEZ MORENO, Carmen, *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at The Cloisters. October 30, 1968 through January 5, 1969, Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, 1969, nº 75 y nº 77 y LITTLE, Charles T., "Three seated apostles", en DODDS, Jerrylin D. (coord.), *Art of Medieval Spain…*, nº 116, pp. 252-253 o a obras de carácter general donde su estudio se aborda someramente: GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, tomo IV, nº 82, p. 25; COOK, Walter W.S., "A review of Adolph Goldschmidt, "Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit"", *Art Bulletin,* 10:3, marzo de 1928, p. 284; COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José *Op.cit.*, p. 291 y fig. 277 y 278; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 52; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…,* p. 97; FRANCO MATA, Ángela "La eboraria de los reinos hispánicos…", p. 155 e IDEM., *Arte leonés…*, pp. 170 y 171; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 449. Recientemente se ha realizado un estudio sobre esta placa y un San Pedro que se custodia en el mismo museo en el que se analiza la documentación conservada referente a los mismos y que se limita a algunos datos de registro y compra-venta de los siglos XIX y XX: ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Dos apóstoles románicos de marfil…", pp. 59-78.

que la que nos ocupa se podría ubicar, cronológicamente, a finales del XI. Finalmente, otra placa que se relaciona con las piezas de Glencairn, es un apóstol cuyo estudio abordamos en el siguiente capítulo y que era propiedad de John Nicholas Brown (Figura 12).

3.1. Análisis formal

La silueta del Apóstol es esbelta y alargada y mide 15,7 centímetros (Figura 12)[973]. Su estado de conservación es bueno, no obstante, algunas partes aparecen un poco erosionadas y sería beneficioso llevar a cabo trabajos de limpieza y mantenimiento especialmente en el nimbo o en el cuello donde hay varios restos de suciedad.

El discípulo de Cristo no ha podido ser identificado porque simplemente porta un libro. Es probable que si se hubiera conservado la pieza de la que formaba parte contásemos con una inscripción que permitiese su caracterización precisa.

El rostro se enmarca en un nimbo liso que está fragmentado en su parte derecha. A la izquierda, hay un pequeño orificio que serviría para incrustarlo sobre otra superficie mayor (Figura 279). El cabello recuerda a algunas de las figuras de los Apóstoles del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo ya que, en cierta medida, parece un casco. Los mechones no terminan en un caracol como en el caso de la placa de San Pedro que se conserva en el mismo museo, los crucificados leoneses o los personajes de las placas del *Descendimiento, las mujeres ante el sepulcro* o el *Noli me Tangere* y, sin embargo, la barba y el bigote sí que presentan los mencionados rizos. Tiene una nariz grande y achaparrada y los ojos se enmarcan en enormes arcos superciliares y bolsas bajo los mismos. En las pupilas hay una oquedad que sería rellenada con otro material coincidiendo con el resto de las piezas leonesas. El gesto de la boca transmite sobriedad y seriedad.

El personaje se viste con un manto largo que deja al descubierto los pies, de gran tamaño, pero no excesivamente desproporcionados. En los empeines tiene tres líneas que tratarían de representar, quizá, algunas venas (Figura 280). Si se tratase de un Pantocrátor, tal vez simbolizasen, como ocurre en el Crucifijo de Fernando I y Sancha, la sangre redentora de Cristo. En realidad, tanto la posición de los pies como del propio Apóstol, sentado y con las piernas abiertas, recuerda a la del Pantocrátor de la Colección Larcade, hoy perdido, y al de la Placa de la *Traditio Legis*. Además, por el aire de divinidad que transmite, podría pensarse que se trata del Señor en el trono. El problema

[973] Tuvimos la oportunidad de estudiar esta pieza junto a un San Pedro en el Museo de Glencairn gracias a la amabilidad de Bret Bostock a quien estamos muy agradecidos por todas las atenciones prestadas y la ayuda recibida.

es que esta figura no se corona mediante un nimbo crucífero por lo que su identificación con Cristo queda descartada. Otro detalle que parece confirmar que sería un apóstol es que sustenta el libro con la mano velada, algo inusual en la representación occidental del Cristo en majestad.

En el cuello de la túnica, tapado por la barba, hay una franja con decoración en zigzag y los pliegues se conforman a base de líneas paralelas semicirculares de gran plasticidad que tienden hacia la simetría. En la banda decorativa inferior del vestido se repiten motivos ornamentales semejantes. Los ropajes se cubren con una capa rematada en la zona del escote a base de formas geométricas redondeadas.

La túnica es muy voluminosa y genera una gran cantidad de plegados especialmente en el área inferior del cuerpo y en el espacio situado entre ambas rodillas. Mientras que la parte que cae hacia los pies, decorada con una banda de círculos, presenta también cierta simetría, la que el Santo ase con la mano, en la que, de nuevo, encontramos el zigzag como motivo ornamental, es de una mayor riqueza plástica. La zona correspondiente a la mano derecha, que está velada y sujeta un libro cerrado, origina un pliegue triangular acabado en tau. Esta posición recuerda a cuatro de los Apóstoles del arca de San Juan Bautista y San Pelayo que también presentan un libro bajo un velo. La mano izquierda, que sí sobresale de la manga, sujeta parte de la túnica que genera un plegado muy dinámico.

Es una pieza fragmentada pero podemos intuir que el personaje se sentaba sobre un trono (Figura 281). Justo debajo de la mano izquierda se aprecia un detalle que podría corresponderse con un cojín. Sus pies, además, se apoyan sobre una superficie lisa de forma circular, un supedáneo.

En rasgos generales, se trata de una composición equilibrada en cuanto a los plegados. Su aspecto es sobrio y hierático, tal vez porque la cabeza no aparece ladeada, sino mirando al frente con firmeza.

3.2. Iconografía

La iconografía de los Apóstoles ha sido minuciosamente abordada en el capítulo dedicado al Arca de los Marfiles de San Isidoro de León por lo que remitimos al mismo para comprender la importancia y difusión de este tema en época medieval.

3.3. Cronología

En nuestra opinión, la adscripción del Apóstol no identificado al centro de eboraria de León no deja lugar a dudas. Aunque los últimos estudios lo sitúan en el siglo

XII[974], tanto la forma del rostro y la barba, como la expresión de la cara, recuerdan a los marfiles leoneses del siglo XI por lo que nos decantamos por ubicarlo a finales de la undécima centuria, tal y como ya había indicado Raquel Gallego[975].

3.4. El artista

Generalmente, el estudio de esta placa se ha realizado de manera paralela a la del San Pedro de Glencairn y a la de otro Apóstol que perteneció a John Nicholas Brown y que describimos en el siguiente capítulo (Figura 12). A pesar de que puedan resultar semejantes, un estudio detallado de las mismas demuestra que se trata de trabajos muy dispares en los que participaron artistas diferentes.

Debemos señalar que, en nuestra opinión, y a tenor del tratamiento de los pliegues y los detalles del rostro, se trata de un artista más dotado que el que talló la figura de San Pedro.

3.5. Funcionalidad

Hemos descartado por algunos detalles ya señalados que se hubiera tratado de un Pantocrátor y aceptado que su identificación se corresponde con uno de los Apóstoles. De este modo, se deduce que habría formado parte de un conjunto en el que estaría acompañado del resto de los discípulos de Jesús. Lo más probable es que se tratase de un relicario como el Arca el de los Marfiles de San Isidoro de León, pero existen ejemplos de eboraria medieval europea en los que los Apóstoles decoran la superficie de algún tragaltar, con lo que esta opción no debe descartarse[976].

4. APÓSTOL DE LA COLECCIÓN DE JOHN NICHOLAS BROWN

Existe otra pieza ya mencionada de características semejantes a la anterior que formaba parte de la colección de John Nicholas Brown (Figura 12). En el año 1928, estaba en el Fogg Museum de la Universidad de Harvard y parece que procedía de un

[974] LITTLE, Charles T., "Three seated apostles…", nº 116, pp. 252-253.

[975] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 449.

[976] DESTRÉE, Joseph, *Op.cit.*, p. 39; VOLBACH, Wolfgang F., *Op.cit.*, Tafel 33; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen…*,tomo IV, II section, taffel XVI, XXI-XXV; WEITZMANN, Kart, *Op.cit.*, p. 73 ; MILLER, Markus, *Op.cit.*, *passim*.

monasterio de León[977]. Desde 1938, se custodia en la Rhode Island School of Design de la región de Nueva Inglaterra, en Estados Unidos (nº inventario EL198.38)[978].

4.1. Análisis formal

La placa mide 15,5 cm de alto y alcanza una anchura máxima en la zona del trono de 7 cm[979].

El personaje está tocado con un nimbo circular y de gran tamaño. La única decoración que presenta es una moldura lisa que sirve de contorno. En el centro se ubica el rostro alargado y, a ambos lados, a la altura de las orejas, hay dos pequeñas perforaciones que se emplearían para fijar la placa sobre alguna superficie lígnea. La aparición de agujeros en el nimbo es un rasgo que comparte con los dos apóstoles del museo de Glencairn[980].

El cabello se divide mediante una línea al medio de la que parten cinco mechones hacia cada lado, un prototipo semejante al del Cristo de Carrizo aunque con menor plasticidad[981]. La barba, si bien se conforma a base de guedejas, es más sencilla que la de la pieza del Museo de León y no termina en rizos como el Apóstol americano. De hecho, parece que se ha aprovechado la veta natural del marfil para delimitar cada uno de los mechones. El bigote apenas aparece esbozado y enmarca, triangularmente, los labios finos que indican seriedad. La forma de la nariz sigue parámetros semejantes a la

---

[977] COOK, Walter W.S., "A review of Adolph Goldschmidt…", pp. 283 y 284.

[978] "Apostle (EL198.38)", [En línea] <http://www.risd.edu/> [11 de noviembre de 2013]. Queremos agradecer a Ángela Fisher, hija de John Nicholas Brown y a Maureen O'Brien, Curator of Painting and Sculpture at *Rhode Island School* of Design, su disponibilidad y ayuda a la hora de transmitirnos información sobre esta pieza de la que, desgraciadamente, no se conserva documentación (no existen facturas, correspondencia o datos de la proveniencia). En cuanto a la bibliografía destacan los siguientes títulos: COOK, Walter W.S., "A review of Adolph Goldschmidt…", pp. 283 y 284; *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition…*, nº 26; GÓMEZ MORENO, Carmen, *Op.cit.*, nº 76; SCHER'S, Stephen K., "Christ in majesty or an Apostle", en SCHER'S, Stephen K., (coord.), *The Renaissance of the XIIth Century*, Providence, 1969, cat. nº. 38, pp. 106-107; y LITTLE, Charles T., "Three seated apostles…", nº 116, pp. 252-253. Otras obras de interés, pero en las que la pieza se menciona vinculada a los talleres hispanos pero no se analiza en profundidad: PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, vol. I, p. 58 y VII, pls. 1132, 1133; SWARZENSKY, Georges (coord.), *Arts of the Middle Ages. A Loan Exhibition, Febrero 17 to March 24, 1940*, Museo of Fine Arts, Boston, 1940, nº 129, pl. XIII, FRANCO MATA, Ángela "La eboraria de los reinos hispánicos…, p. 155 e IDEM., *Arte leonés…*, pp. 170; GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 449, fig. 255.

[979] COOK, Walter W.S., "A review of Adolph Goldschmidt…", p. 284 y LITTLE, Charles T., "Three seated apostles…", pp. 252-253. No obstante, SWARZENSKY, Georges (coord.), *Arts of the Middle Ages…*, nº 129 y GÓMEZ MORENO, Carmen, *Op.cit.*, nº 76, dicen que mide 18,7 cm. Como ocurre con otras piezas estudiadas, no hemos podido tomar nuestras propias mediciones, pero, teniendo en cuenta que el Apóstol de Glencairn mide 15,7 cm, no sería de extrañar que fueran de un tamaño similar.

[980] ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Dos apóstoles románicos de marfil…", pp. 58-79.

[981] COOK, Walter W.S., "A review of Adolph Goldschmidt…", p. 184.

del personaje no identificado de Philadelphia: chata pero de buen tamaño y con los orificios muy grandes. También los ojos son muy similares y se encuadran en grandes arcos superciliares. A través de un doble contorno, se crean bolsas bajo los mismos y se acentúa su mirada que se dirige hacia un punto indeterminado. Las pupilas presentan una oquedad en la que, originariamente, se habría incrustado algún otro material enriqueciendo la vivacidad de la figura. Las orejas, aunque tienden a ser grandes, están proporcionadas y pegadas a la cabeza que reposa sobre un cuello ancho y fuerte (Figura 282).

A través de los pequeños motivos y por la expresión general del rostro, hemos visto cómo siempre es necesario remitir al paragón con el Apóstol no identificado de Glencairn. La pieza que nos ocupa ladea la cabeza y con este gesto rompe el hieratismo y suaviza el rictus severo que presenta la placa de Philadelphia. No obstante, la forma alargada de la cara con los pómulos marcados, la posición de la boca y los ojos que nos miran fijamente transmiten la seriedad y decoro correspondientes a la representación de personajes con categoría semi-divina como los discípulos de Jesús.

El personaje se viste con un manto cuyos motivos decorativos se limitan al escote redondo en el que, a través de incisiones, se han dibujado motivos romboidales. Los pliegues de esta zona se han tallado a partir de trazos concéntricos del mismo modo que en los apóstoles de Glencairn[982]. La tela cae pesadamente y con poco movimiento y solo se entrevé por debajo de las rodillas donde se originan pliegues ovalados. Sobresalen los pies que reposan sobre una superficie que tiende a la forma circular, un subpedáneo. La posición y el lugar sobre el que se apoyan recuerdan, nuevamente, al Apóstol no identificado analizado en el capítulo anterior. El manto se cubre con una túnica muy voluminosa que cae desde los hombros y que se anuda en la zona del vientre originando formas complicadas y dinámicas que demuestran la capacidad de talla del marfilista. Las rodillas se insinúan a través de pliegues circulares muy movidos y, en la zona central, en que la túnica se recoge para ser atada, se ha tallado un pliegue en forma de "doble tau" (Figura 236). De este modo, se produce un gran contraste entre la serenidad del manto y la vivacidad de la túnica. Las manos del Apóstol, bastante grandes, sobresalen de la misma. La izquierda, con un enorme dedo pulgar, sustenta un pergamino y la derecha, con la palma vuelta hacia el espectador, bendice con tres dedos. Los pies son alargados y, aunque se parecen a los del Apóstol del museo americano, no presentan las líneas que aludirían a las venas, sino que su superficie es lisa.

La sobriedad es la nota característica de esta imagen que no tiene ningún elemento accesorio u ornamentación en los ropajes. Sin embargo, la parte del trono que aún se

[982] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 449.

conserva, en la zona de la mano izquierda del personaje, transmite la sensación de que se trata de un cojín abullonado sobre un soporte decorado ricamente: bajo una franja lisa se aprecia un capitel cuyo astrágalo se corresponde con una banda sogueada que se repite, también, al otro lado de una bola. En la parte derecha se aprecia la continuación de la franja lisa que nos hace pensar que el trono sería una composición simétrica.

De manera genérica, puede decirse que es una figura bastante proporcionada y esbelta que, al vincularse estrechamente con el Apóstol no identificado de Glencairn, debe relacionarse, asimismo, con un grupo de placas que han sido adscritas al taller leonés y que hemos abordado con anterioridad: *Los discípulos de Emaús/Noli me tangere* del Metropolitan Museum de Nueva York, *El Descendimiento*, de la colección Masaveu de Oviedo y *Las tres mujeres ante el sepulcro* del Hermitage de San Petesburgo (Figuras 7, 8 y 9). Como hemos señalado, presenta rasgos que recuerdan al Cristo de Carrizo o, también, al Cristo de la Colección Larcade (Figura 5).

Si se compara su apariencia con la del Apóstol de Glencairn, se aprecia que presenta un color más claro, puro y limpio que nos hace pensar que, en algún momento, fue tratado para eliminar los restos de suciedad que pudiera tener. Aunque es una pieza fragmentada, su superficie está bien conservada y se encuentra agrietada, únicamente, en la parte derecha del nimbo desde la perspectiva del espectador.

Su identificación es un tema complejo. Hemos indicado que la mano derecha bendice con tres dedos por lo que podríamos identificarlo con un Cristo en Majestad. Sin embargo, el nimbo que enmarca su rostro no es crucífero y, además, en la mano izquierda lleva un pergamino que suele vincularse a los atributos de los profetas o Apóstoles. Sin poder llegar a una conclusión determinante, nos decantamos por la opción de que se trate de un apóstol ya que si hubiera sido un Pantocrátor presentaría, con total seguridad, un nimbo crucífero. Pensamos que, en época medieval, eran comunes los apostolados como decoración de relicarios o antependios y, a tenor de la frecuencia con la que nos encontramos estos temas en el periodo que nos ocupa, sería bastante factible identificar al personaje con uno de los Apóstoles. Desgraciadamente, no cuenta con ninguna inscripción para individualizarlo.

3.2. Iconografía

Tal y como indicamos en el capítulo anterior, la iconografía de los Apóstoles ha sido analizada en el apartado del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León al que remitimos para completar este asunto.

3.3. Cronología

Habitualmente, se ha tendido a considerar que esta placa debía ser datada en el siglo XII. Raquel Gallego, sin embargo, plantea que se debería retrotraer su datación hasta el último tercio del siglo XI, ya que se trataría de una obra de transición entre las piezas del taller leonés surgido en época de Fernando I y los ejemplos ebúrneos que continuaron su estela durante la siguiente centuria[983]. Del mismo modo que hemos defendido que el Apóstol de Glencairn tal vez había sido realizado a finales del siglo XI, creemos que la placa de la School of Desing de Rhode Island, podría haber sido gestada en una fecha semejante y con pocos años de diferencia, siendo esta última posterior en el tiempo.

3.4. El artista

A través del estudio formal de la pieza, hemos extraído algunas conclusiones que podemos vincular con el artista que se encargó de su realización. A pesar de compartir características con algunas piezas adscritas al taller fernandino, tiene algunos rasgos diferentes, como la mayor simplicidad de la talla del cabello y la barba o la ausencia de ornamentación en la vestimenta. Asimismo, el tratamiento de los paños difiere de los otros ejemplos leoneses ya que tiende a crear formas circulares en lugar de los pliegues en tau. Estamos, en definitiva, ante un artista diferente, que conoce el trabajo que se había llevado a cabo en el entorno isidoriano a mediados del siglo XI, pero que lo interpreta de manera personal y tendiendo ya hacia los presupuestos del románico que se desarrollará a lo largo del siglo XII.

3.5. Funcionalidad

Al no poder ser identificado con certeza, su funcionalidad tampoco puede afirmarse con seguridad. Si su identidad se correspondiera con la de un Pantocrátor, su función originaria podría haber sido la de formar parte de algún relicario. Sin embargo, nos decantamos por la teoría de que se trata de uno de los discípulos de Jesús. Es poco frecuente que aparezcan de manera individualizada, por lo que suponemos que formaría parte, junto a otros apóstoles, de un relicario, un frontal de altar o antipendio, o un tragaltar.

[983] GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria…,* p. 449.

XIV. EVANGELIARIO DE LA REINA FELICIA

En el Metropolitan Museum of Art de Nueva York se conservan dos cubiertas de Evangeliario que han sido relacionadas entre sí por el trabajo de orfebrería que presentan (Figuras 13 y 283)[984]. Aunque, en ciertos periodos históricos, se había defendido que formarían parte de una misma encuadernación ya que provienen de la Catedral de Jaca y concuerdan en varios aspectos, las diferentes dimensiones en su grosor y la coincidencia temática de la iconografía que no se produce en otros ejemplos conservados, hacen pensar en dos obras diferentes, pero de un mismo taller. Ambas están presididas por sendas crucifixiones realizadas en marfil, una es una placa bizantina, la otra se compone de cinco figuras ebúrneas exentas que configuran la escena y que se convierten en el objeto de nuestro estudio.

Esta obra ha sido vinculada con el taller de marfiles de León[985]. No obstante, hay especialistas que han propuesto que fuera la labor de un centro productor a pequeña escala y de menor calidad que habría podido desarrollarse en el reino aragonés, en Jaca[986]. Asimismo, se ha tratado en publicaciones en las que se analiza el fino trabajo de orfebrería de la guarnición metálica que encuadra el episodio bíblico, o donde se aborda el tema de las cubiertas de libros[987]. Por último, tiene cabida en los estudios realizados por la propia institución en la que se encuentra expuesta hoy en día[988].

---

[984] "Book Cover (?) with Ivory Figures", [En línea] <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/464306?img=0> [22 de agosto de 2013] y "Book Cover with Byzantine Icon of the Crucifixion", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464015?rpp=20&pg=1&ft=book+bingind+ivory&pos=2> [22 de agosto de 2013].

[985] GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español…*, p. 24; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, nº 110; COOK, Walter W.S y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.*, p. 293; ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La talla del marfil…", fig. 236. NAVAL MÁS, Antonio, "Evangeliario de Jaca, en Nueva York", *Diario del Altoaragón* (Cuadernos Altoaragoneses), 1991, p. 5 y BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario de la reina Felicia", en *La Edad de un Reyno….*, cat. 116, pp. 292-296.

[986] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 41 e IDEM, *Spanish Romanesque…*, p. 58; FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 176-178; PIJOAN José, *Op.cit.*, p. 102; HERNANDEZ PERERA, Jesús, *Op.cit.*, pp. 98-112; BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 40; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, pp. 59-60; FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria...", pp. 163 y 164.

[987] LEGUINA, Enrique de: "Encuadernaciones romano-bizantinas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1895, II, p. 246; HUESO ROLLAND, Francisco, *Exposición de encuadernaciones españolas Siglos XII al XIX: Catálogo general ilustrado*, Madrid, 1934, p. 18; LOPEZ SERRANO Matilde, "Evangeliarios de Navarra*", Príncipe de Viana*, núm. XX VI, 1°trimestre,añoVIII, 1947, p. 22; THOMAS, Henry, *Early Spanish Bookbindings, XI-XIV centuries*, Oxford, 1939, p. 5; STEENBOCK, Frauke, *Die kirchliche prachteinband im frühen Mittlalter*, Berlín, 1965, nº 68; GRODECKI, Louis, MÜTHERICH, Florentine y TANALON, Jean, *Die zeit der ottonen und salier*, Munich, 1973, p. 337, fig. 357 y ZAPKE, Susana, "Manuscritos litúrgicos de la diócesis de Jaca-Huesca fuera de Aragón", en

1. ANÁLISIS FORMAL

La pieza que nos ocupa mide, aproximadamente, 26 cm de alto por 19 cm de largo y 3,1 cm de ancho, mientras que la figura del Cristo de marfil mide 7,3 cm por 6,8 cm de largo y tiene 1,5 cm de grosor. Su compañera en la vitrina del museo neoyorkino tiene unas dimensiones semejantes, aunque no coinciden: 26,4 cm por 21,9 cm y 2,5 cm de ancho[989]. Son tapas rectangulares de madera maciza recubiertas con placas de plata dorada divididas en cuatro partes y clavadas al fondo mediante pequeños clavos de diferentes tamaños que se camuflan entre la decoración[990]. Esta consiste en un trabajo de orfebrería muy fino que se complementa con la inserción de gemas, cristal de roca, esmalte cloissoné y, en el caso de la cubierta de la reina Felicia, un zafiro en el que están inscritos en árabe cuatro de los noventa y nueve nombres de Alá[991]. En ambos ejemplares, la decoración no sigue un orden aleatorio, sino que parece responder a un esquema en el que la filigrana, conseguida a través de "alambre en cordoncillo", rodea sinuosamente el resto de los elementos que se disponen simétricamente[992]. Hay que señalar, sin embargo, que las agrupaciones de piedras son diferentes en una y otra placa y que los hilos metálicos crean formas semejantes pero no iguales, siendo más profusas en el Evangeliario de la Reina Felicia. En este último, la pérdida de piedras es notable, un dato que se observa en función de los cajeados que aún se aprecian y que fueron realizados con el hilo de oro para servir como marco a las gemas. Aunque no se hayan conservado es fácil deducir, al observar la cubierta con la placa bizantina, que se habían tenido en cuenta los colores de las piedras para crear un ritmo visual cromático.

LUESMA, Teresa (coord.), *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval: 26 de junio-26 de septiembre*, 1993, pp. 133-136.

[988] BRECK, Joseph, *Op.cit.*, p. 223; BRECK, Joseph y ROGERS, Meyric R., *The Pierpont Morgan Wing. A handbook*, Nueva York, 1929, p. 51 y 52; FRAZER, Margaret English, "Medieval Church Treasures", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Volume XLIII, 43, Number 3, Winter 1985/86, folio 111, fig. 12.

[989] Tuvimos oportunidad de medir las piezas en el Metropolitan Museum y nuestros datos coinciden con los que se recogen en la fichas catalográficas online del museo.

[990] Como la plata estaba muy sucia, en el año 1981, se realizó una restauración del objeto y se hicieron labores de limpieza (NAVAL MÁS, Antonio, *Op.cit.*, p. 5).

[991] KEENE, Manuel, "The Lapidary Arts in Islam", *Expedition 24*, nº I, 1981, p. 38 analiza el corte de este zafiro y lo compara con otros análogos procedentes de Persia. HUESCA, Ramón de., *Teatro histórico de las Iglesias del reyno de Aragón, de la Santa Iglesia de Jaca*, Pamplona, 1802, tomo VIII, p. 332, decía que se trataba de piedras falsas, pero este tipo de estudios demuestra su valor.

[992] BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, pp. 294, realiza un parangón con el trabajo de filigrana del cáliz de doña Urraca y compara, además, el modo de enmarcar los engastes que es idéntica. También relaciona la filigrana con la del portapaz de San Isidoro.

Por lo expuesto anteriormente, se adivina que, a pesar de tratarse de obras vinculadas entre sí como ya había señalado Goldschmidt[993], y que procederían de un mismo obrador, no habrían formado parte de una sola encuadernación como habían defendido algunos autores, entre otros Pijoán[994]. Margarita Estella refuerza esta teoría al explicar que los Evangeliarios solían combinar la representación del Calvario con la del Cristo en majestad y, por lo tanto, que hubiera dos crucifixiones en un único libro sería extraño[995].

Según Isidro Bango, el taller de orfebrería se habría instalado, al menos durante dos generaciones, en la ciudad leonesa, aunque existe la posibilidad de que fuera itinerante, y habría participado, también, en el célebre cáliz de doña Urraca del Museo de San Isidoro de León[996].

La cobertura metálica permite incrementar la suntuosidad de la pieza; se trata de un trabajo lujoso y de alta calidad realizado por orfebres especializados y de gran precisión. La conservación de la misma, excepto por los daños mencionados, es bastante buena. Existen algunas zonas que han perdido no solamente la gema, sino, también, parte de los hilos de la filigrana. En la zona inferior de la placa central, a la derecha, se aprecia un esmalte (Figura 284), y suponemos se habría adornado con una pieza semejante al otro lado de la piedra central donde se ve, hoy, la madera. El esmalte se decora con siete flores de cuatro pétalos en colores blanco, rojo y azul que destacan sobre un fondo verde[997]. Su técnica remite al mundo bizantino y si se hubiera realizado en Aragón sería el único ejemplo que ha sobrevivido de esta práctica en la zona[998]. Otros cuatro esmaltes situados en los huecos rectangulares de los laterales del marco dorado han desaparecido también.

El recuadro que preside la composición, conformado por una chapa plateada, se encuentra rehundido unos centímetros (Figura 285). El método de anclaje al fondo lígneo sigue siendo el empleo de clavos que, a diferencia de los que se distribuyen por el marco dorado, son muy visibles. Cada una de las figuras se sustenta mediante dos clavos. Sobre la plancha metálica del recuadro central hay algunos motivos repujados:

---

[993] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo IV, nº 110 (1ª ed. 1926)

[994] PIJOAN José, *Op.cit.*, p. 102.

[995] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 59

[996] BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 294.

[997] Ibídem, p. 294.

[998] LITTLE, Charles T., "Two books covers from the monastery of Santa Cruz de la Serós", *Art of Medieval Spain…,* nº 128, p. 269.

una cruz con el nimbo crucífero y dos inscripciones. Ha perdido un pequeño fragmento de la cruz, concretamente el que se correspondería con el posible *subpedaneum* que sustentaría la figura del Cristo. La superficie plateada comienza a deteriorarse en algunas zonas, como entre la N y la A del letrero superior o bajo el brazo derecho del crucificado.

Las inscripciones se reparten en cuatro renglones. En el primero se lee: IHC/NA/ ZAR/EN/VS. Como ocurría con uno de los letreros del Cristo de Fernando I entre otros, la C cuadrada se considera un grecismo ya que en latín sería IHS[999]. En la zona correspondiente a los pies del crucificado, no conservados, se lee: FELI/CIA/REG/INA, una inscripción muy relevante porque al estar dedicada permite ubicarla cronológicamente. La reina Felicia fue la segunda esposa de Sancho V Ramírez, rey de Aragón (1064-1094) y de Pamplona (1074-1096), por lo que se supone que la realización de esta pieza se produjo entre el año 1070 o 1072 cuando se documenta su presencia en la corte aragonesa, y el 1085, año de su fallecimiento[1000].

En la plancha plateada que centra la cubierta, se han clavado cinco figuras de marfil: Cristo en la cruz, la Virgen, San Juan y dos figuras arrodilladas sobre los brazos del Señor que se han identificado con el Sol y la Luna, aunque algunos estudiosos consideraban que se trataba de ángeles[1001]. Es un conjunto poco homogéneo en cuanto a las proporciones ya que el crucificado es mucho más grande que sus acompañantes.

---

[999] GÓMEZ MORENO, Manuel, "En torno al crucifijo…", p.8 y BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 40.

[1000] No existe ninguna monografía dedicada a esta reina que se menciona en las publicaciones dedicadas a su esposo como: SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "Sancho Ramírez, rey de Aragón y Navarra", *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo. 1064-1094*, Huesca, 1994, p. 19 y BUESA CONDE, Domingo, *Sancho Ramírez, Rey de Aragoneses y Pamploneses (1064-1084)*, Zaragoza, 1996, pp. 56-61 y 103-105 o bien en los textos donde se aborda el análisis del Evangeliario y que ya hemos recogido previamente. Felicia de Roucy era la hija menor del matrimonio de Hilduino de Ramerupt con Adela de Roucy y es parienta de los Vizcondes de Bearn y Bigorra por lo que, al casar con Sancho Ramírez, se afianzaban las relaciones con el país vecino (CANELLAS LÓPEZ, Angel, "Las cruzadas de Aragón en el siglo XII", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 1951, no 7, p. 217-228). La familia de Felicia era poderosa, de hecho, su abuela era hija del rey de Francia, Roberto el Piadoso. Su influencia se dejaba notar, también, en Roma gracias a la labor de su hermano que combatió para defender al Papa Gregorio VII. De hecho, parece que la relación entre Felicia y Sancho Ramirez habría comenzado en Roma en el año 1068. (BUESA CONDE, Domingo, *Op. cit.*, pp. 56-57). Pijoán hace una apreciación importante respecto a este matrimonio indicando que era la unión de un "mozárabe y una románica, un hispánico y una provenzal" un detalle que promovía la reforma y que, en el arte, habría dejado notar la influencia de lo románico en el embellicimiento de la catedral de Jaca (PIJOAN José, *Op.cit.*, p. 102). Además, su presencia en la corte aragonesa permitió una aproximación al papado. La aparición de los documentos de Felicia es muy frecuente a partir del año 1072 y hasta el 1094. A tenor de un texto en el que se alude a la muerte de la reina, se supone que falleció el 24 de abril de 1086, en el parto de su hijo, el futuro Ramiro II. No obstante, hay otras dos menciones documentales posteriores, por lo que debe atrasarse la fecha de su muerte hasta, al menos, enero de 1094. Junto a su marido, tuvo tres hijos, Fernando, Alfonso conocido, más adelante, como "el batallador" y Ramiro II.

[1001] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 178.

Llama la atención que las figuras de rodillas rompan la inscripción lo que nos hace pensar que, seguramente, fuesen colocadas allí en un momento posterior (Figura 286).

Están realizadas en un relieve muy plano y con poco detalle, la merma de calidad respecto a otras piezas del taller leonés es evidente y, sin embargo, la figura de Cristo transmite una gran solemnidad. El pequeño tamaño no se convierte en un inconveniente para lograr la misma suntuosidad que las esculturas a gran escala[1002].

Respecto al taller de León, podemos decir que tampoco presentan las habituales incrustaciones de otros materiales para acentuar la expresividad de los personajes, pero esta se consigue a través de la gestualidad de los mismos. La Virgen cruza las manos sobre el vientre, San Juan eleva la mano derecha a la altura del pecho con la palma hacia fuera, mientras que con izquierda, velada, sustenta el Evangelio y los personajes del registro superior apoyan el rostro sobre una de las manos y el codo sobre la otra[1003]. Son actitudes estereotipadas que se asocian con el dolor[1004]. A pesar de la sencillez de la escena y de la ausencia de elementos accesorios, se logra captar la esencia de un momento tan crucial como es la Crucifixión del Señor.

Como ya indicaba Joseph Breck, las cuatro pequeñas figuras han sido talladas con una calidad inferior a la del Cristo y, en su opinión, se debía a que el crucificado pudo haber sido copiado de un buen modelo[1005]. A ello añadimos que, quizá, el artista habría puesto mayor empeño en el trabajo del Cristo por tratarse del protagonista de la escena. No obstante, a pesar de la categoría del mismo, no presenta corona y sobre la plancha metálica se talló un nimbo crucífero sencillo. La cabeza cae ligeramente hacia delante y hacia la derecha, pero tiende a la verticalidad. Su cabello se divide en dos con una raya al medio y dos mechones caen a cada lado de su cuello por encima de sus hombros. En el rostro, un poco alargado, observamos los ojos cerrados propios del *Christus patiens*, la nariz achatada y grande y los labios carnosos con un gesto pacífico y resignado. La barba, que cubre su cuello, no se trabaja con los característicos mechones acabados en un rizo, sino que se realiza mediante trazos no tan detallados y se divide en dos en el centro. En el torso desnudo simplemente se han esbozado unas líneas para aludir a las

---

[1002] LITTLE, Charles T., "Two books covers…", nº 128, p. 268-269.

[1003] Ibídem, p. 268-269, comenta que esta postura se reserva, habitualmente, para la Virgen y San Juan. PIJOAN José, *Op.cit.*, p. 102, por el contario señala que esta disposición se aprecia, asimismo, en San Ponce de Tomieres y algunos relieves en piedra de Aragón. Resulta curioso que ESTELLA MARCOS, Margarita Margarita, *La escultura de marfil…*, p. 59 comente que la figura de la derecha sustentaba una vasija, lo que demuestra que realizó su estudio a través de fotografías de poca resolución ya que está claro que se trata de su brazo.

[1004] BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 40.

[1005] BRECK, Joseph, *Op.cit.*, p. 223.

costillas y el paño de pureza no se anuda como en otros ejemplos. Los pliegues, muy acartonados y con poco movimiento caen hasta por encima de las rodillas. Las piernas están flexionadas, y los pies, que probablemente tuviesen dedos alagados como las manos, no se han conservado. Seguramente se apoyasen sobre una peana, también de marfil. A rasgos generales, se puede decir que se caracteriza por una cierta desproporción en su anatomía, con brazos muy largos y cabeza ligeramente más grande de lo normal, pero no se produce la macrocefalia de otros crucificados.

Se han realizado paralelos formales de la figura de este Cristo con el de Fernando I y Sancha y con el de Carrizo[1006]. José Ferrandis, por el contrario, señalaba que se trata de una interpretación del románico en la región aragonesa y que tenía poco que ver con lo castellano y Narciso Sentenach hacía notar el progreso escultórico que se había producido respecto a los crucificados leoneses[1007]. En nuestra opinión, sí se enlaza con la tradición ebúrnea fernandina, pero comparte más rasgos con otras obras del XII como el Cristo de la Cámara Santa de Oviedo o el del Metropolitan Museum of Art que con los crucificados de la centuria precedente (Figuras 106-108)[1008]. Del mismo modo que el llamado Cristo de Nicodemo, hoy en Asturias, la figura del Evangeliario, es de talla sencilla con la anatomía muy poco marcada, los ojos cerrados y la nariz ancha y chata. Ambos han perdido los pies, quizá porque el *subpedáneum* pesaba demasiado. El ejemplar de Nueva York, si bien se caracteriza por un mayor detallismo tanto en la fisionomía como en el tratamiento y movimiento de los paños, presenta un rostro parangonable al de Cristo de la cubierta, aunque mejor trabajado.

La Virgen y San Juan se envuelven en ropajes largos entre que asoman unos zapatos lisos. Prácticamente no dejan entrever la anatomía, aunque sí se aprecia que flexionan sus rodillas. La Virgen se cubre el cabello con un velo y su rostro denota tristeza conseguida a través de la realización de la boca mediante una línea horizontal con las comisuras en vertical. Sus ojos, como los del resto de los personajes están cerrados. La túnica de San Juan presenta algunos pliegues originados por el movimiento de las manos, pero son de cariz muy sencillo. Su cabello no recuerda al de las figuras de otras placas leonesas, no tiene rizos o escamas con el doble rallado en su interior. La figura masculina de la parte superior de la Virgen también tiene el mismo peinado y el rostro es muy semejante. Destaca el modo de tallar las mangas de los personajes arodillados, muy anchas y con cierto movimiento y que J. Breck relacionó con los atuendos orientales que pueden observarse en algunas cajitas islámicas como la de la

[1006] PORTER, Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque…*, p. 58

[1007] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, pp. 188-189.

[1008] Para más información sobre estos dos crucificados veáse el epígrafe de "Paralelismos con otras cruces ebúrneas" del capítulo dedicado al Cristo de Fernando I y Sancha.

Catedral de Pamplona. Continúa incidiendo en estas analogías basándose en la posición de las figuras y el tratamiento de los pliegues, que él asocia con los motivos en zigzag[1009]. En realidad, creemos que dicha decoración aludía a las nubes ya que si se trataba del Sol y la Luna se cobijarían tras las mismas[1010]. El mismo autor decía que eran dos mujeres, pero no cabe duda de que la figura de la izquierda del espectador comparte rasgos con el San Juan y no aparece tocado con un velo como correspondería si se tratase de una fémina.

Los rostros de estos cuatro personajes recuerdan a los de las mujeres ante el sepulcro en la placa conservada hoy en el Hermitage de San Petesburgo (Figura 8). Son alargados y aparecen ladeados ligeramente transmitiendo con la mueca de sus labios, unas simples líneas, una gran tristeza. A partir de pocos rasgos se consigue una gran expresividad. En la placa de las tres mujeres, los ropajes han sido trabajados mostrando la riqueza ornamental y la caída de los pliegues con gran dinamismo, aunque no con viveza característica de las piezas asociadas a la misma. En la cubierta aragonesa, los ropajes carecen de movimiento pero las actitudes nos remiten, inevitablemente, a las figuras de las tres Marías.

Si bien Isidro Bango comenta que las proporciones de la Virgen y San Juan han debido reducirse para poder adaptarse al espacio originado debajo de los brazos de la cruz y encima del nombre de la reina, nosotros pensamos que, tal vez, las figuras fuesen realizadas con posterioridad y, por ello, se habría contado con dichas medidas y se buscó que encajasen a la perfección. Contrariamente, en el caso de las efigies arrodilladas que rompen la inscripción no se habrían tenido en cuenta las proporciones ya que si hubiera sido así, tendrían unas dimensiones demasiado pequeñas. A pesar de cubrir parte de las letras no es complicado leer la inscripción y, como dice el profesor Bango, se trata de un *topos* comprensible[1011]. Pensamos que se habrían colocado en un momento más tardío porque, a tenor de los paralelos formales que hemos realizado y a través de los que se aprecia la mayor similitud de las cinco figuras ebúrneas con las piezas datadas en el siglo XII que con las del XI, lo más lógico sería pensar que fueran realizadas ya en la duodécima centuria y colocadas sobre el Evangeliario de Felicia por aquel entonces. No contamos con ningún documento que asevere esta hipótesis, pero tampoco hay testimonios que indiquen que existía la crucifixión en la cubierta desde el

[1009] BRECK, Joseph, *Op.cit.*, p. 223.

[1010] BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 293 identifica los motivos en zigzag con nubes y lo vincula con *Lucas* 23: "*era ya como la hora de secta, y las tienieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona, obscureciéndose el sol y el velo del templo se rasgó por medio*".

[1011] BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 293.

momento de su realización. Lo que está claro es que se trata de una composición un tanto forzada, algo extraño si se hubiera planeado en un mismo momento.

Para terminar con el análisis formal, y aunque no forma parte de nuestro estudio, no podemos dejar de comentar someramente la placa bizantina que se ha incrustado en un recuadro en la otra cubierta de Evangeliario que hemos descrito y que pertenecía al mismo taller de orfebrería que la de la Reina Felicia[1012]. Los protagonistas de la escena son los mismos que en la anterior, pero están todos tallados en una misma placa y con un estilo completamente diferente que procede del mundo bizantino. Estos marfiles eran muy admirados en Europa occidental y se conservan varios ejemplares en los tesoros de las iglesias o, como en esta ocasión, como encuadernaciones de libros. Se ha propuesto que, quizá, Sancho Ramírez habría adquirido esta obra en su viaje a Roma o bien que habría sido una iniciativa de la propia reina, gracias a los contactos que tenía su familia con la cancillería pontificia[1013].

2. ICONOGRAFÍA

Iconográficamente nos encontramos, de nuevo, con la crucifixión pero, a diferencia del Cristo de Fernando I y Sancha y del de Carrizo, no es un crucificado aislado, sino que se trata de una escena en la que, junto al Señor, aparecen la Virgen María, San Juan y las imágenes simbólicas del Sol y la Luna, y es, por lo tanto, un Calvario. Narciso Sentenach decía que podría ser el primero así de completo de la iconografía hispano-cristiana[1014]. Manuel Gómez Moreno señaló su relación con algunos Calvarios castellanos de la imaginería polícroma, resaltando sus paralelismos con el de Corullón (Figura 287)[1015].

El tema de la Crucifixión con múltiples variantes tiene cabida en gran cantidad de placas ebúrneas de diversos momentos artísticos. En el mundo medieval, se produce una evolución de lo bizantino y románico al gótico en el que se crean escenas muy dramáticas y cargadas de multitud de figuras. La mayoría de los grandes museos cuentan con varios ejemplares, por lo que, simplemente, remitimos a los grandes

---

[1012] "Book Cover with Byzantine Icon of the Crucifixion", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464015?rpp=20&pg=1&ft=book+bingind+ivory&pos=2> [22 de agosto de 2013].

[1013] "Book Cover (?) with Ivory Figures", [En línea] <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/464306?img=0> [22 de agosto de 2013] y BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 294.

[1014] SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española", *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, año XII, julio agosto 1908, nº 7, p 9.

[1015] GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español…*, p. 24

catálogos como los que elaboró A. Goldschmidt o a alguno de los trabajos de J. Beckwith relativos a los marfiles ingleses entre los que destacan varias piezas pectorales con crucificados (Figuras 117-120). Dentro del ámbito leonés, destacamos la presencia de este tema iconográfico tanto en el Cristo de Fernando I y Sancha, como en el de Carrizo o en la placa del *Descendimiento* de Oviedo (Figuras 1, 4 y 7). Hemos aludido también a la existencia de otros crucificados de marfil perdidos como el que comisionó doña Urraca o los que se realizaron ya en el siglo XII y con los que la escena del Evangeliario presenta concomitancias formales, como el Cristo de Nicodemo de la Cámara Santa o el Crucificado del Metropolitan Museum (Figuras 106-108).

3. CRONOLOGÍA

Gracias a la inscripción con el nombre de la reina Felicia, la datación de la pieza es muy concisa y debe ubicarse entre los primeros años de la década de los setenta del siglo XX en que Felicia contrae matrimonio con Sancho Ramírez y el año 1085 en que se produce su muerte, aunque, tal vez haya que alargar este periodo hasta el 1096 porque hay ciertos testimonios documentales que hablan de su existencia hasta dicho momento[1016].

No obstante, al estudiar pormenorizadamente la pieza surge un problema. Si bien la labor de orfebrería que recubre la madera puede ubicarse en la undécima centuria, los paralelismos formales que hemos indicado sobre los marfiles nos remiten a obras del siglo XII. Defendemos, por ello, que las piezas ebúrneas habrían sido montadas en el Evangeliario en un momento posterior a su realización. Debido a que esta zona no estaba destinada a servir de marco para estas figuras y, aunque la Virgen y San Juan encajen perfectamente en el espacio entre los brazos del crucificado y la inscripción inferior, existen algunas irregularidades. El Sol y la Luna son demasiado grandes, pero si se hubieran adaptado al hueco serían muy pequeños; y el nimbo del Cristo no se adapta correctamente a su cabeza, sino que queda ligeramente ladeado. En definitiva, aunque las piezas se hicieron para decorar este objeto, el espacio con el que contaban no era muy acorde para la representación de este episodio. Creemos que se habría intentado imitar, iconográficamente, la otra tapa de Evangeliario que también se custodiaba en Santa Cruz de la Serós y, por ello, se producen dichas irregularidades.

4. EL ARTISTA

El encargado de realizar estas pequeñas piezas de marfil para adornar el Evangeliario debía resolver algunos problemas para poder encajar los cinco personajes

[1016] BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 293.

sobre la placa metálica del recuadro central. Debía trabajar, además, con figuras exentas que tenían que configurar una escena y, aunque se aprecia que se trata de un conjunto realizado por una sola mano, en realidad no es demasiado homogéneo. La talla del Cristo es de mayor calidad, aunque siempre con un tratamiento somero de los detalles fisionómicos o de los pliegues del paño de pureza. Las otras cuatro figuras tienen rostros tan semejantes que podrían ser intercambiables pero logra individualizarlas tanto por la indumentaria como por la actitud que presentan. Joseph Breck definió el modelado de las mismas como "incapaz"; no obstante, pensamos que se trata de un momento en el que el artista no buscaba la perfección, sino transmitir, precisamente, la seriedad de la escena[1017]. No se trata de un maestro de la calidad de los tallistas de las piezas leonesas, pero sí de alguien que conocía la tradición y, especialmente, las figuras realizadas en el siglo XII.

A partir de estas ideas, nos adscribimos a la hipótesis de la posible existencia de un taller de marfiles aragonés del que únicamente conservamos este ejemplar y que se basaría en los precedentes marcados por los marfilistas leoneses, logrando resultados interesantes, pero no tan notables como sus modelos.

Proponemos, además, que el artista habría trabajado a comienzos del siglo XII, momento en el que la cubierta del Evangeliario ya estaba realizada y sobre la que se decidió colocar la Crucifixión imitando, así, la otra tapa procedente del mismo taller. La existencia del nimbo en el metal podría indicar que ya habría existido otra escena semejante o que, cuando se talló la chapa metálica, se tenía en mente la realización de una composición con el crucificado.

5. FUNCIONALIDAD

De las piezas que hemos estudiado para este trabajo, la de la reina Felicia se convierte en una excepción porque se puede determinar su funcionalidad con seguridad. Se trataba de una cubierta de un Evangeliario que no se conserva en la actualidad. Las incógnitas surgen al procurar conocer qué texto habría cobijado o por qué se perdió. Se supone que habría sido un manuscrito en pergamino con páginas miniadas como correspondería a un objeto vinculado con la reina. Antonio Naval, además, plantea que podría ser un exvoto con motivo de una promesa ya que hay otros libros con los nombres de los donantes que se empleaban como tal[1018]. Otro de los interrogantes es qué escena centraría la otra cubierta del Evangeliario; tal vez fuera un Cristo en

[1017] BRECK, Joseph, *Op.cit.*, p. 223.

[1018] NAVAL MÁS, Antonio, *Op.cit.*, p. 5

majestad, ya que la combinación de estos dos episodios era habitual, por ejemplo, en los dípticos ebúrneos[1019].

6. AVATARES HISTÓRICOS

La pieza se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York pero procede del monasterio de Santa Cruz de la Serós, donde la vio el padre fray Ramón de Huesca en el siglo XIX[1020]. No es de extrañar que se encontrara en dicho lugar ya que la familia real aragonesa había establecido una renta anual de cuatrocientos sueldos con el monasterio, desde el año 1093, a cambio de oraciones[1021]. Además, esta comunidad religiosa es uno de los ejemplos de patronazgo regio a través de las mujeres de la dinastía que buscaban, así, asegurarse su memoria. En el caso de la reina Felicia parece que, a pesar de haber sido sepultada en San Juan de la Peña, buscaba una distinción para Santa Cruz de la Serós, mostrando su adhesión y familiaridad a través de la promoción del Evangeliario[1022].

En un momento indeterminado pasó a formar parte de la Catedral de Jaca desde donde se trasladó, en 1892, a la Exposición Europea de Madrid[1023]. En dicha muestra, debió analizarla Narciso Sentenach quien la describió en 1908, y mantiene que se encontraba en la Catedral de Jaca cuando, desde finales del XIX, había sido comprada por varios coleccionistas, quizá, precisamente, a tenor de haber sido expuesta en Madrid[1024]. De hecho, aunque no aparece en el catálogo de la colección de 1886, se cree que pudo ser una de las posesiones de Charles Stein en algún momento, quizá después

---

[1019] POZA YAGÜE, "Majestad en marfil", en *Maravillas de la España Medieval…*, nº 129, p. 356, propone la posibilidad de que el Pantocrator del llamado portapaz de San Isidoro, si hubiera formado parte de un díptico, estaría acompañado de una Crucifixión porque era lo habitual en este tipo de piezas. A partir de ahí se puede aplicar esta teoría en el caso del Evangeliario.

[1020] HUESCA, Ramón de, *Op.cit.*, p. 332. La documentación hasta 1200 del monasterio fue publicada por UBIETO ARTETA, Antonio, *El cartulario de Santa Cruz de la Serós*, Valencia, 1966. La bibliografía sobre el cenobio no es demasiado profusa, a continuación señalamos algunos de los títulos más relevantes: CANELLAS-LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE, Ángel, *Aragon Roman. La Nuit des Temps*, Yonne, 1971, vol. 35, pp. 229-239; PIJOAN José, *Op.cit.*, tomo IX, p. 100; SÁNCHEZ DE USÓN, María José, *El monasterio de Santa Cruz de la Serós. Contribución al estudio de la economía monástica oscense en la Edad Media*, Zaragoza, 1986 (tesis inédita); LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, *Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, 1993; LALIENA CORBERA, Carlos, "Fundación y dotación: munificencia regia en los monasterios hispanos. Reflexiones generales a partir de casos aragoneses del siglo XI", en *Monasterios y monarcas…*, pp. 10-36, especialmente, pp. 28-36.

[1021] UBIERTO ARTETA, Antonio, *Cartulario de Santa Cruz…*, p. 31, nº 13.

[1022] LALIENA CORBERA, Carlos, "Fundación y dotación…", p. 35.

[1023] *Exposición Histórico Europea…*, lam. X, núm 24.

[1024] SENTENACH, Narciso, *Bosquejo histórico…,* p. 9, tal y como indica NAVAL MÁS, Antonio, *Op.cit.*, p. 5, Sentenach no habría corroborado los datos.

de 1892[1025]. Después, estuvo en la colección de Sir Thomas Gibson Carmichael, el duodécimo Barón de Castel Craig en Escocia quien lo subastó en Christie's y fue comprado por Heyman en el año 1902 por 100 libras. Cuatro años más tarde, fue adquirido por G. Brauer de quien lo consigue Pierpont Morgan. Finalmente, pasa a formar parte del museo neoyorkino, en 1917[1026].

Desde entonces, ha tenido cabida en varias exposiciones como en la que se llevó a cabo en honor a Walter W.S. Cook en la década de los cincuenta del siglo XX en The Cloisters, también, en 1967, en la muestra titulada "In the Presence of Kings" y, quizá, en la exposición de Tokio-Kioto de 1972[1027]. Recientemente, estuvo expuesta en Pamplona con motivo de la muestra dedicada a la monarquía navarra[1028].

[1025] SENTENACH, Narciso, *Bosquejo histórico…,* p. 9 y NAVAL MÁS, Antonio, *Op.cit.*, p. 5.

[1026] El hijo de Pierpont Morgan, cumpliendo la última voluntad de su padre, entrega al Museo todas sus posesiones en 1917: "The Pierpont Morgan Gift", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XIII, nº 1, 1918, pp. 2-20.

[1027] *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in Honor of Walter W.S. Cook The Cloisters, New York. December 15, 1954-January 30*, 1955, Nueva York, 1954, nº 22; HELMUT, Nickel, *In the Presence of Kings: Royal Treasures from the Collections of The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1967, nº 11; *Treasured masterpieces of the Metropolitan Museum of Art. Exhibition, Tokyo 10 de agosto-1 de octubre; Kyoto, 8 de octubre-26 de noviembre*, 1972.

[1028] BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario…", cat. 116, p. 292-296.

EL ARCA DE LOS MARFILES DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

XV. EL CENOBIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA. SUSO Y YUSO. HISTORIA Y CONTEXTUALIZACIÓN

San Millán de la Cogolla es un monasterio situado en la Rioja con dos enclaves muy próximos: Suso y Yuso (Figuras 288 y 289). Se trata de un conjunto histórico-artístico muy rico que engloba paisaje y arquitectura correspondientes a distintas etapas constructivas. Su estudio cuenta con una importante monografía histórica realizada por José Ángel García de Cortázar[1029]. Gracias a las excavaciones dirigidas por Santiago Castellanos y realizadas en los años setenta del siglo XX, se descubrieron ciento once enterramientos procedentes de los siglos VI, VII, IX, X y mediados del siglo XI. Los cuerpos encontrados son de personas adultas, no existe ningún niño y ello determina que se trataba de comunidades religiosas que se habrían desarrollado en época visigótica en torno a la figura de San Emiliano[1030]. Como es habitual, el monasterio contaba con patrimonio pictórico-escultórico entre el que no puede dejar de mencionarse el cenotafio de piedra del santo (Figura 290)[1031].

En el monasterio se desarrolló un *scriptorium* muy activo. Su producción se repartía entre los distintos centros que dependían de San Millán y permitió la creación

---

[1029] GARCÍA DE CORTAZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla siglos X al XIII). Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval,* Salamanca, 1969.

[1030] ANDRÍO GONZALO, Josefina, MARTÍN RIVAS, Encarnación y DU SOUICH, Philippe, "La necrópolis medieval del monasterio de San Millán de la Cogolla de Suso (La Rioja)", *Berceo,* 1996, nº 130, pp. 49-106.

[1031] Las pinturas han llamado la atención de varios estudiosos e investigadores a lo largo de la historia. Véase: RUIZ GALARRETA, José María, "El retablo gótico de San Millán de la Cogolla", *Berceo,* nº 41, 1956, pp. 463-472; SÁNCHEZ TRUJILLO, María Teresa, "Estudio ambiental de las tablas de San Millán. Indumentaria", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, Vol. 3, 1986, pp. 73-86 y DE LAS HERAS Y NUÑEZ, María de los Ángeles, "Las tablas de San Millán de la Cogolla", *Segundo Coloquio…*, Vol. 3, 1986, pp. 57-72 y los trabajos de GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Una pintura inédita de Bartolomé Roman y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas", *Berceo,* nº 105, 1983, pp. 7-30 e IDEM., "Aportaciones y revisiones de la colección de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla", *Jornadas de arte y patrimonio regional*, San Millán de la Cogolla, 1998, pp. 97-116.

Para la escultura de época medieval, sin incluir los marfiles, véase ÁLVAREZ-COCA, María Jesús, *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta,* Logroño, 1978, cap. IV, p. 67-76 y SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Imaginería medieval de los monasterios de San Millán de la Cogolla", en *Los monasterios de San Millán de la Cogolla…*, pp. 211-242. Una visión muy completa sobre el cenotafio se recoge en: SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el Monasterio de Suso", *Berceo,* nº133, 1997, pp. 51-84.

de una importante biblioteca que se nutría tanto de códices realizados en el cenobio como de donaciones procedentes de otros lugares. Actualmente, la biblioteca emilianense ha visto mermardos sus fondos ya que parte de los códices se custodian en la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Real Academia de la Historia (RAH), el Archivo Histórico Nacional (AHN) y la Real Biblioteca de El Escorial. A mediados del siglo X, alcanza un periodo de esplendor y, de manera progresiva pero rápida, obtiene niveles de gran perfección en los manuscritos y en sus miniaturas. Tras la irrupción de Almanzor, parece que decrece la actividad del *scriptorium* que se recuperó, lentamente, bajo el mandato de Sancho III el Mayor de Navarra. En el siglo XII, y a tenor de los ejemplares conservados, se deduce que decayó la producción y se observa un pequeño remonte en época de Gonzalo de Berceo[1032].

El *scriptorium* de San Millán ha sido foco de atención de filólogos e historiadores de la lengua debido al descubrimiento, por parte de Manuel Gómez Moreno, de las célebres "glosas emilianenses"[1033]. Son anotaciones tanto en latín como en romance e incluso en vasco que aparecen entre las líneas o en los márgenes del códice *Aemilianensis* 60. Habrían permitido al lector del momento desentrañar las dificultades que suponía, ya a finales del siglo X o principios del XI, la lectura y comprensión del texto escrito en latín. En relación con la escritura, hay que señalar,

[1032] Sobre el *scriptorium* de San Millán remitimos a: DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Libros y librerías en La Rioja altomedieval.* Logroño, 1979. Existe además un compilación sobre los códices emilianenses en la que aparecen fichas catalográficas de cada uno de ellos con listas de bibliografía: RUIZ GARCÍA, Elisa, *Catálogo…, passim*. Para el estudio de la miniatura de los códices véase la labor María Soledad de Silva y Verástegui quien aborda esta temática en varios de sus trabajos. Los más concretos o recientes en relación con San Millán son: SILVA Y VERÁSTEGUI, Mª Soledad de, "La iluminación de códices en el *scriptorium* benedictino: San Millán de la Cogolla (1050-1200)", en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel y TEJA, Ramón (codos), *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200),* 2007, pp. 191-216; IDEM.,"La miniatura en el Reino de Pamplona-Nájera (905-1076)", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.), *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI: XV Semana de Estudios Medievales,* Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004, Logroño, 2005, pp. 327-366 (en adelante, *García Sánchez III…*) e IDEM., "Los libros ilustrados en el Monasterio de San Millán de la Cogolla en la Edad Media", en CORDERO RIVERA, Juan (coord.), *San Millán de la Cogolla en la Edad Media,* 1999, pp. 75-90 (en adelante, *San Millán de la Cogolla en la Edad Media…*).

[1033] Sobre las glosas emilianenses: Menéndez Pidal las transcribe en el 1976 en la tercera edición de sus Orígenes del Español: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Orígenes del español,* Madrid, 1976 (1ª ed.1926). Posteriormente, se hacen varios facsímiles con comentarios críticos como: OLARTE, Juan Bartolomé, (ed.), *Las glosas emilianenses (facsímil),* Madrid, 1977 y GARCÍA LARRAGUETA, Santos, *Las glosas-emilianenses,* Logroño, 1984; HERNÁNDEZ ALONSO, César, FRADEJAS LEBRERO, José, MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo y RUIZ ASENSIO, José Manuel (eds.), *Las Glosas Emilianenses y Silenses (facsímil),* Burgos, 1993; JÜRGEN WOLF, Heinz, *Las Glosas Emilianenses. Versión española de Stefan Ruhstaller*, Sevilla, 1996; GARCÍA TURZA, Claudio, "San Millán de la Cogolla y su influencia en la lengua española", *Interlingüística,* nº. 17, 2006, pp. 17-25. Finalmente, remitimos al enlace de la página web del monasterio de San Millán donde hay gran cantidad de información sobre este asunto e incluso soportes audiovisuales: [En línea], <http://www.monasteriodeyuso.org/yuso/glosas.html.> [26 de marzo de 2013].

también, las diversas inscripciones que, a pesar de su importancia, no han sido abordadas por los estudiosos hasta época muy reciente[1034].

Resta mencionar el taller de eboraria que se desarrolló en el entorno del monasterio y al que dedicamos una atención detallada más adelante.

En definitiva, aunque existe una copiosa bibliografía sobre los distintos aspectos que rodean a San Millán de la Cogolla, no se ha realizado un trabajo global histórico-artístico en el que algunas de las dudas que van surgiendo en las investigaciones puedan ser despejadas. Sin ánimo de realizar tan ardua labor pretendemos, a continuación, plantear un contexto geográfico, histórico y arquitectónico breve pero conciso que nos permita ubicar las piezas ebúrneas y comprender el marco en el que surgieron.

1. CONTEXTUALIZACIÓN GEOGRÁFICA. POLÉMICA SOBRE LA PATRIA DE SAN EMILIANO.

San Millán de la Cogolla se encuentra en la Rioja, a 39 km de Logroño y 16 km de Nájera, por lo que se sitúa prácticamente inmerso en la ruta de peregrinación del Camino de Santiago[1035].

En el valle conformado por una doble cadena de montes pertenecientes a la actual Sierra de la Demanda[1036], se asientan cinco pueblos que constituyen tres

[1034] Irene Pereira García ha presentado, en febrero de 2013, un trabajo de fin de Máster titulado "Epigrafía y comunicación: las inscripciones medievales del monasterio de San Millán de la Cogolla" que aún está inédito. Se enmarca en el proyecto *Corpus Inscriptionum Hispaniae Medievalium,* dirigido por D. Vicente García Lobo y que tiene como fin último el estudio y la edición crítica de todas las inscripciones medievales de España. En él, se pone de manifiesto la ausencia de estudios críticos sobre los epígrafes de San Millán.

[1035] Sobre la importancia del peregrinaje a Santiago véase: HUIDOBRO Y SERNA, Luciano, *Op.cit.*, tomo II, p. 559 y ss. (parte III: La peregrinación por las regiones españolas); LACARRA, José María, URÍA RIU, Juan; GAUTHIER, Marie-Madeleine, *Les Routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Friburgo, 1983; LÓPEZ ALSINA, Fernando, *Op.cit. passim*; LACARRA, José María, URÍA RIU, Juan y VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Op.cit., passim*. Para aspectos más artísticos de la peregrinación medieval: SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, "Peregrinaciones y reliquias en las rutas hacia Compostela: héroes y santos a la vera del camino", *Memoria ecclesiae*, nº 18, 2001, pp. 277-292 y SILVA Y VERÁSTEGUI, Mª Soledad de, "Los sepulcros de los santos la piedad medieval, el sentido del "decoro" y el ornato durante los siglos del románico", *Edad Media: revista de historia*, nº 10, 2009, pp. 93-129.

[1036]Estos montes eran conocidos antiguamente como Distercios y a partir del siglo XI y sobre todo durante el XII como Cogollos (BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 28, nota a pie de página 93. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)*, Valencia, 1976, nº 166 (en adelante, UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*). Para los aspectos geográfico-tectónicos: RODRÍGUEZ ORTIZ, José María y RODRÍGUEZ JURADO, Jesús, "Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla (la Rioja), estudio de características del macizo rocoso y propuestas para su estabilización", en *Los monasterios de San Millán…*, pp. 165-202.

municipios y cuyo eje vertebrador es el río Cárdenas. En su margen izquierda se encuentran El Río, San Millán y Berceo. En la derecha Estollo y San Andrés[1037].

La geografía de esta zona, la Rioja Alta, en la que el cenobio de San Millán tuvo sus más importantes propiedades, presenta características específicas que hacen que la región sea muy fértil y productiva agrícolamente, en especial en vino y cereal. Tal y como ha señalado García de Cortázar, el área emilianense se diversifica en tres bloques paisajísticos y económicos: terrenos de regadío, tierras de secano y bosque[1038]. Estos aspectos demuestran la riqueza del monasterio y su estratégica localización[1039]. Permiten comprender la importancia que tuvo en época medieval y fundamentan el interés que mostraban tanto la monarquía navarra como la castellana por el mismo. A estos dos factores hay que sumarles la devoción que suscitaba el Santo, quien desarrolló parte de su vida en dicho lugar.

Precisamente, los escenarios geográficos que recoge Braulio de Zaragoza en su *Vita S. Emiliani* han sido motivo de discusiones dialécticas que surgieron a partir del siglo XV. Diferentes autores intentan determinar si el protagonista de la *Vita* es riojano (castellano entonces) y procede de Berceo, o es de Verdejo, en Zaragoza, y por lo tanto, aragonés. Como dijo Antonio de Yepes *"dos ilustres razones están a la mira, la de Aragón y la de la Rioja, pretendiendo cada una hacerle natural de su tierra"*[1040].

Esta polémica estalla en 1459 cuando, en Torrelapaja, un lugar no lejos de Verdejo, se produjo la elevación de las reliquias de un santo llamado Millán. En el siglo XVI, ya se había desarrollado un culto al mismo. Su importancia era tal que se buscan recursos de todo tipo para afirmar que el santo de la *Vita* escrita por Braulio de Zaragoza provenía de Aragón. La obra de Miguel Martínez del Villar, publicada en 1598, es otro de los intentos para legitimar la procedencia aragonesa del santo[1041]. Sus teorías tuvieron una gran repercusión en autores como Gregorio de Argaiz y Jerónimo

[1037] PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses*, Logroño, 1980, (1ºed. 1972), p. 13 y ss.

[1038] GARCÍA DE CORTAZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, *El dominio…*, pp. 14-18.

[1039] Sobre la utilización geoestratégica del monasterio por parte de la monarquía véase GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, "Utilización política y social de los monasterios por parte de los reyes", en *Monasterios y monarcas…*, pp. 63-96, especialmente pp. 91-96.

[1040] YEPES, fray Antonio de, *Coronica General…,* tomo I, f. 267v.

[1041] MARTÍNEZ DEL VILLAR, Miguel, *Tratado del patronato, antigüedades, gobierno y varones ilustres de la ciudad y comunidad de Calatayud y su Arcedianato*, Zaragoza, 1598.

Gómez de Liria, y fueron continuadas, en el siglo XVIII, por Vicente de la Fuente en la *España Sagrada*[1042].

Frente a las iniciativas llevadas a cabo por sus vecinos, en San Millán de la Cogolla también se intenta certificar que los restos sacros custodiados en La Rioja pertenecían al santo visigodo y se decide abrir su tumba en el año 1601. En ella, se encuentra una piedra ochavada con una inscripción en la que se declaraba la naturaleza, vida y muerte del santo patrón. Es evidente que era falsa y que se trataba de una estratagema del siglo XVII para incidir sobre el asunto de la patria de San Emiliano[1043]. El primero que recoge y detalla este episodio es Prudencio de Sandoval[1044]. Antonio de Yepes recoge su testigo y continúa con la idea de que San Millán de la Cogolla era el protagonista de la *Vita* de Braulio que había nacido en Berceo, en la Rioja[1045]. Alrededor de un siglo más tarde, Anguiano en 1704 y Mecolatea en 1724, hacen hincapié sobre los mismos argumentos[1046]. En 1842, Sánchez, realiza una revisión bastante detallada sobre el asunto. Recapitula sobre quiénes y qué argumentos habían empleado los autores que habían dedicado su atención al mismo decantándose por los partidarios de la Cogolla[1047]. Parece que el tema queda zanjado, en 1883, con la obra de Toribio Miguella de la Merced[1048]. En ese mismo año, Vicente de la Fuente publica una respuesta en la que pretende defenderse de algunas de las acusaciones recibidas por

[1042] ARGAIZ, Gregorio de., *La Soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, 1675, tomo séptimo, pp. 119-120. Posteriormente, GÓMEZ DE LIRIA, Jerónimo, *San Millán Aragonés. Congreso alegórico-histórico-apologético en que se declara la verdadera patria de San Millán de la Cogolla*, 1733, p. 44 y ss.; DE LA FUENTE, Vicente, "La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno", *España Sagrada*, Madrid, 1866, tomo LXIX, tratado LXXXVII y LXXVIII, pp. 2-35.

[1043] Sobre la piedra ochavada: HERGUETA Y MARTÍN, Domingo, "Juicio definitivo sobre la famosa piedra ochavada de San Millán de la Cogolla", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*, 4º trim. 1931, Año 10, nº. 37, p. 224-230 y PEREIRA GARCÍA, Irene, *Op.cit.*, Epígrafe documental, nº 2.

[1044] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* pp. 91-94.

[1045] YEPES, fray Antonio de, *Coronica General…*. Más adelante, los argumentos de Yepes siguen siendo aceptados: BERGANZA, Francisco de, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la Historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar, dicho el Cid campeador y en la coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña. Parte primera*, 1719, p. 368.

[1046] ANGUIANO, Mateo de, *Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos y sus milagrosos santuarios*, Madrid, 1704, pp. 432 y ss y MECOLAETA, Diego, *Desagravio…*, pp. 198-230.

[1047] SÁNCHEZ, Tomás Antonio, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, París, 1842, p. 122 y ss.

[1048] MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *San Millán de la Cogolla. Estudios históricos religiosos acerca de la patria, estado y vida de San Millán*, Madrid, 1883.

parte de Toribio Minguella[1049]. No obstante, en época posterior, se ha aceptado, de manera genérica, que San Millán era de la Cogolla.

Finalmente, y aunque han sido muchos los que han abordado esta problemática, destaca el trabajo de Baudouim de Gaiffier[1050]. Se trata de un estado de la cuestión en el que recoge a los autores que han tratado la controversia de la patria de San Millán y permite llevar a cabo una aproximación genérica sobre el tema.

Existe un texto que, aunque no tiene relación directa con la temática de la patria, sí que es una defensa acérrima del patronato de San Millán sobre toda España compartido con Santiago Apóstol[1051].

Para concluir con este controvertido asunto podemos decir que las pruebas para la defensa de una u otra teoría se basaban en detalles filológicos en relación con los topónimos o nombres empleados por Braulio para indicar determinados espacios. Los esfuerzos por demostrar su procedencia pasaban también por la elaboración de falsos documentos, milagros o pruebas como la piedra ochavada, de invenciones, mentiras, engaños, conspiraciones e intrigas. Sin embargo, hay un dato que ha sido poco señalado por los investigadores: el valor del Arca de San Millán de la Cogolla como argumento para la defensa de la tesis castellana. Creemos que, en época medieval, no era necesario entrar en estas disquisiciones. Esta pieza, con las veintidós placas ebúrneas que reflejaban los acontecimientos vitales del santo, es uno de los precedentes tempranos de los ciclos hagiográficos que se plasman sobre diferentes soportes a lo largo del siglo XII. Si hubiera surgido algún recelo sobre la identidad de los vestigios sacros custodiados en el arca, los marfiles se convertirían en la ilustración perfecta y en la prueba definitiva para despejar las dudas. Los relieves ilustraban la *Vita de San Millán* escrita por Braulio y son prueba de la autenticidad de las reliquias conservadas en el interior del suntuoso relicario.

2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

La historia del monasterio de San Millán de la Cogolla en la Edad Media se incardina con la de Navarra y sus monarcas[1052]. En este breve apartado, planteamos una

[1049] FUENTE, Vicente de la, *San Millán presbítero secular. Respuesta al libro del P. Toribio Minguella, titulado "San Millán de la Cogolla",* Madrid, 1883.

[1050] GAIFFIER, Baudouin de, "La controverse au sujet de la patrie de S. Émilien de la Cogolla", *Analecta Bollandiana,* LI, 1993, pp. 293-317.

[1051] MARTINEZ, Martín, *Apología de San Millán de la Cogolla. Patrón de las Españas, monge de la Orden del Patriarca de las Religiones de San Benito,* Haro, 1623.

[1052] UBIETO ARTETA, Antonio, "Las fronteras de Navarra", *Príncipe de Viana*, nº 50 y 51, año XIV, 1953, pp. 61-96.

visión genérica de la evolución que sufrió el monasterio recurriendo, para ello, a la documentación[1053]. Los textos se convierten en testimonios que nos muestran las donaciones que fue recibiendo el cenobio a lo largo del tiempo y que nos permiten conocer los avatares históricos de la institución[1054]. No obstante, su estudio debe abordarse con cautela ya que, a lo largo de los siglos, se realizaron múltiples apócrifos que pueden falsear la historia emilianense, tal y como les ocurrió a insignes investigadores que no tuvieron este factor en cuenta[1055].

Debemos matizar que el primer diploma auténtico relacionado con San Millán se data en el año 942. En él, Munio Jiménez de Añana dona una casa con ocho eras de sal y un molino en Salinas de Añana[1056]. En el cartulario realizado por Luciano Serrano se recoge un documento del año 920 en el que el rey García Sánchez y su madre Toda ofrecen al monasterio la villa de Buenga. Se trata de una falsificación realizada en el siglo XII para intentar incluirlo en el Becerro Galicano ya que no aparece en el Becerro Gótico[1057]. El motivo principal que habría movido a la realización de apócrifos estaría

[1053] Con el fin de obtener una visión completa del contexto histórico en el que se gestó el arca de San Millán de la Cogolla, este apartado debe compaginarse con el capítulo dedicado a los promotores y protagonistas. Allí, se aborda el estudio de los diferentes personajes que pudieron influir en la elaboración los marfiles.

[1054] Los fondos del monasterio de San Millán de la Cogolla se encuentran repartidos entre el Archivo del monasterio y el Real Archivo Histórico Nacional. No obstante contamos con varias publicaciones para su estudio: SERRANO, Luciano, *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930; UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* y, más recientemente, GARCÍA ANDREVA, Fernando, *El Becerro Galicano de San Millán de la Cogolla,* Logroño, 2010. Existe un artículo en el que se plasma un listado bibliográfico muy completo y se realiza un estudio global sobre la documentación emilianense: MARTÍNEZ OCIO, Mª José y NAVARRO BRETÓN, Mª. Cruz, "Estudio de fondos documentales relativos a los Monasterios de Suso y Yuso", *Estrato,* nº 12, 2000, pp. 122-124.

[1055] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, por ejemplo, extrajo información del monasterio a partir de los documentos empleando todos como fuente auténtica sin conocer que, en ciertos casos, se trataba de apócrifos. El tema de las falsificaciones ha sido abordado en varios trabajos como: UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*; MAESTRO PABLO, Ismael, "Reflexiones en torno a las iglesias y monasterios de San Millán de la Cogolla (siglos X-XI), *Príncipe de Viana,* nº 207, 1996, pp. 89-100 o MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El monasterio de San Millán y sus monasterios filiales. Documentación emilianense y diplomas apócrifos", *Brocar,* nº 21, 1998, pp. 7-53 entre otros. Por lo tanto, la visión actual de la historia del monasterio puede ser rastreada correctamente. Estas maniobras se realizaron en tres momentos concretos del siglo XII: en torno a los años 1110-1130 para dotar al monasterio de privilegios y ampliar otros; hacia 1160-1170 con el objetivo de afianzar la posesión de sus iglesias ante el obispo de Calahorra y finalmente entre 1190-1210 para exaltar la figura de Fernán González (GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "Memoria regia en monasterios hispanos de la Edad Románica", en *Monasterios y monarcas…*, pp. 251-252).

[1056] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*, nº 29; GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op. Cit.,* nº CCLIV.3.

[1057] SERRANO, Luciano, *Cartulario…,* nº 16 y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op. Cit.,* nº CVII.1. En San Millán contamos con tres becerros, aunque el *becerro gótico* original no se conserva. Actualmente, existe una copia, la llamada *Colección Minguella,* que hizo Plácido Romero (PEÑA, Joaquín, *Páginas emilianenses…,* pp. 147-157). El *becerro galicano,* del finales del siglo XII, y hoy en el Archivo emilianense, copia el *becerro gótico* pero comienza con los "Votos de San Millán". Para su conocimiento véase: SERRANO, Luciano, *Cartulario…*; UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*; PETERSON,

relacionado con que, desde la muerte del Santo en el 574 y antes del siglo X, existe un gran vacío documental en San Millán. Por esta razón, es difícil determinar la existencia de un monasterio anterior a dicha centuria. No obstante, gracias a los trabajos arqueológicos, se ha podido comprobar que, en la zona de San Millán de Suso, había edificaciones en época visigótica. Por ello, se ha supuesto que existiría una organización monástica humilde a lo largo de los siglos VII, VIII y IX. En realidad, un monasterio únicamente debía contar con una iglesia, una vivienda, un grupo de hombres y mujeres organizados bajo una regla religiosa y unas tierras o heredades. El número de componentes no era determinante, incluso dos personas podrían generar una comunidad monástica[1058]. En el Archivo emilianense solo existen diecisiete diplomas fechados antes del año 900, pero surgen muchas dudas respecto a su autenticidad.

Con las invasiones islámicas y, más concretamente en el siglo VIII, la Rioja estuvo dominada por los Banu Qasi cuyo gobierno se va deteriorando a finales del siglo IX[1059]. En el año 923, Sancho Garcés I de Navarra, ayudado por Ordoño II León, toma Nájera y Viguera ampliando el dominio cristiano en la zona. Con la regencia de Toda, se firmaron acuerdos con Abd-er-Rahman III, y la monarquía navarra, dirigida desde el año 933 por su hijo García Sánchez, pudo encargarse de organizar y dominar el territorio. A pesar de que se ha hecho alusión a una supuesta despoblación, parece lógico aceptar, como dijo Gonzalo Martínez Díez, que se habría producido una continuidad de poblamiento en la Rioja[1060]. Esta teoría se intensifica si se tiene en cuenta que, por su ubicación, la zona de San Millán podría haber pasado desapercibida y continuar con sus hábitos durante estos siglos de inestabilidad peninsular. Si no, ¿cómo se entiende que en un documento del año 946-947 se aluda a un monasterio organizado pero que no exista traza alguna de su documento fundacional? [1061] Por aquel entonces, existían noticias de un abad llamado Esteban y, ya en el año 950, se menciona un abad

David, "Reescribiendo el pasado. El *Becerro Galicano* como reconstrucción de la historia institucional de San Millán de la Cogolla", *Hispania,* 2009, vol. LXIX, nº 233, septiembre-diciembre, pp. 653-682 y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.* El *becerro III* se conoce como *bulario* y es del siglo XIII.

[1058] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El monasterio de San Millán y sus monasterios filiales…", pp. 7-53

[1059] CAÑADA JUSTE, Alberto, "Los Banu Qasi", *Príncipe de Viana,* año nº 41, nº 158-159, 1980, pp. 5-96 y PAVÓN BENITO, Julia, "Muladíes. Lectura política de una conversión: los Banū Qāsī (714-924)", *Anaquel de Estudios Árabes,* nº 17, 2006, pp. 189-202.

[1060] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El monasterio de San Millán, monasterios incorporados y documentación apócrifa", en *San Millán de la Cogolla en la Edad Media…*, p. 29.

[1061] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El condado de Castilla y los monasterios de Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla", en VV.AA.: *Las Glosas Emilianenses y Silenses. Edición crítica y facsímil.* Burgos, Aldecoa, 1993, p. 29.

"Stefanis" en un texto en el que los monjes de Laturce se entregan al monasterio de San Martín de Abelda[1062].

Parece, entonces, que, a partir del foco originado entorno a San Emiliano en Suso y, gracias a la labor de la monarquía navarra, se desarrolló el monasterio de San Millán de la Cogolla. También las aportaciones por parte de la aristocracia, como el conde castellano Fernán González, contribuirán al engrandecimiento del cenobio[1063]. No es extraño comprobar la acción directa de gobernantes y personajes leoneses y navarros sobre el monasterio si tenemos en cuenta que su posición estratégica era un motivo de atracción importante para ambos lugares[1064]. Efectivamente, a partir de mediados del siglo X, se produce un aumento progresivo de las dádivas. Este hecho ha sido relacionado, de manera directa, con la construcción de una nueva iglesia de piedra en Suso consagrada en el año 959, bajo el abadiato de Gomesanus[1065]. Otra consecuencia del esplendor emilianense fue el extenso dominio geográfico que se originó en torno al mismo. Abarcaba una gran cantidad de monasterios dispersos por varios territorios tanto riojanos, como castellanos y alaveses[1066]. Estas posesiones permitieron el enriquecimiento de San Millán a varios niveles. Al tener más heredades, tenía más molinos y más agricultores, por ello, logró tener excedentes agrícolas, pero también más rebaños y más pastos. Asimismo contaba con otras fuentes de riqueza como la explotación de salinas y la producción del hierro[1067].

Gracias a los beneficios económicos obtenidos, el monasterio pudo procurarse un ajuar litúrgico suntuoso y desarrollar la labor del *scriptorium* a finales del siglo

[1062] GARCÍA TURZA, Javier, *Documentación medieval del Monasterio de San Prudencio de Monte Laturce (s. X-XV)*, Logroño, 1992, doc. 1 e IDEM., "El monasterio de San Millán de la Cogolla en la Alta Edad media. Aproximación histórica", *Berceo,* 133, 1997, p. 21.

[1063] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo "El monasterio de San Millán y sus monasterios filiales…", p. 28 y ss. Los documentos se recogen en GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, p. 898, nº CXVIII.1, CXLVI.1, CLVI.1, CLVIII.B.1, CLXXXIX.1, CCXLIV.1 y CCLIV.1.

[1064] CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla en los siglos X al XI", en *San Millán de la Cogolla en la Edad Media…*, p. 17.

[1065] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 78 y 79.

[1066] Para comprender la expansión y el prestigio del que gozó San Millán a lo largo de la Edad Media véase: GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, *El dominio…,* pp. 54-58. Un panorama global sobre los dominios medievales en la Rioja aparece en: GARCÍA TURZA, Javier, "Los espacios de poder en la Rioja medieval", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio y MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis, *Los espacios de poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales. Nájera, 30 julio-3 agosto de 2001,* Logroño, 2002, pp. 483-509. Para conocer los dominios emilianenses y de otros señoríos riojanos a fines del XV: DIAGO HERNANDO, Máximo, "Los señoríos monásticos en la Rioja bajomedieval. Introducción a su estudio", *Berceo,* nº 131, 1996, pp. 85-107.

[1067] CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "El dominio del monasterio…", p. 21.

X[1068]. A ello debe sumarse la producción ebúrnea de estos años en que se crearon la cruz cuyos brazos se reparten hoy entre el Louvre en París y el Museo Aqueológico Nacional en Madrid y el ara portátil, también en esta última institución.

Este periodo de grandeza se cierra tras el supuesto incendio que sufre la iglesia de Suso como consecuencia de los ataques de Almanzor en el año 1002.

El cénit del monasterio emilianense se produce entre los siglos XI y XII, momento en que los reinos cristianos se habían estabilizado en la zona septentrional de la Península Ibérica. Su poder se deja traslucir a partir de las múltiples ofrendas que recibe por parte de los distintos monarcas que dirigen la Rioja.

Navarra será identificada, en el primer tercio del siglo XI, con la figura de su rey, Sancho Garcés III el Mayor (1004-10035) quien promovió las labores de restauración y engrandecimiento del monasterio de Suso. Además, ordenó la traslación de los restos de San Emiliano a un arca de plata no conservada actualmente; estableció a los monjes bajo la norma benedictina y declaró al monasterio exento de cualquier jurisdicción[1069].

Su sucesor, García Sánchez III (1035-1054), realizó también múltiples donaciones y organizó la traslación de las reliquias del Santo al monasterio de Nájera en el año 1053. Sin embargo, por un acto milagroso, el arca que las custodiaba se detuvo en el enclave donde hoy se erige Yuso y dónde parece que existía una enfermería y un albergue. Las nuevas dependencias del monasterio se construyeron siguiendo la voluntad divina y gracias a la promoción del monarca. Como García muere en la batalla de Atapuerca en el año 1054, las obras continuaron en época de su hijo Sancho IV el de Peñalén. Durante su mandato, no solo se dio fin a las obras de la primitiva iglesia románica de Yuso, sino que también se elaboraron las placas de marfil con escenas de la vida de San Millán de la Cogolla. Sancho fue asesinado en 1076 y la Rioja pasa a formar parte de Castilla, gobernada entonces por Alfonso VI. Aunque tanto riojanos como castellanos profesaban devoción a San Millán, a partir de la muerte de Sancho IV, decreció su prestigio o difusión, algo que afectó negativamente a la economía del monasterio[1070]. A lo largo del siglo XI, se va produciendo la expansión de la reforma

[1068] SILVA Y VERÁSTEGUI, Mª Soledad de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Logroño, 1984.

[1069] ANDRÍO GONZALO, Josefina, MARTÍN RIVAS, Encarnación y DU SOUICH, Philippe, *Op.cit.*, p. 104.

[1070] De hecho, fue Sancho IV quien procuró proteger los derechos de los peregrinos castellanos frente a los ataques de los riojanos tal y como se muestra en un documento del año 1073 (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 408).

cluniacense en la Península. A pesar de las reticencias, finalmente se acaba imponiendo también en San Millán de la Cogolla que pierde poder e importancia ya que deja de ser uno de los centros de atención de la monarquía.

En los siglos XIII y XIV, el cenobio entra en crisis. Se van perdiendo posesiones del dominio que se encuentran más lejanas geográficamente y sin embargo, en el primer cuarto del siglo XIII, realizan compra-ventas en entornos próximos[1071]. Disminuye su dominio pero no sus posesiones[1072]. A partir de 1230, se adopta una política de defensa. Los problemas económicos generan conflictos de convivencia entre los monjes y abades por lo que la organización del monasterio se divide entre la mesa abacial y la conventual. A esta compleja situación hay que añadir las disputas con el obispo de Calahorra en relación a las tercias episcopales. Debido a la inseguridad que rodea al monasterio, las donaciones de particulares también se ven reducidas y se entra en un círculo vicioso en el que salir de la situación es complicado. En realidad, San Millán, aunque mantuvo un importante papel religioso y espiritual en el reino, nunca volvió a alcanzar la importancia anterior.

2.1.Los Votos de San Millán de la Cogolla

El privilegio de los votos de San Millán se relaciona directamente con la historia del monasterio[1073]. Se trata de un documento apócrifo fechado en el año 934 cuya versión más antigua se recoge en los primeros folios del *Becerro Galicano*[1074]. Los

[1071] GARCÍA TURZA, Javier, "San Millán de la Cogolla en los umbrales de la crisis (1200-1300)", en *Los monasterios de San Millán de la Cogolla…*, pp. 27-46.

[1072] GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *El dominio…,* pp. 325-327.

[1073] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 22, pp. 33-40. El estudio más completo sobre el mismo lo realiza DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo, Estudio y edición crítica,* London, 1967, pp.1-25, quien transcribe la versión latina y en romance del privilegio de los votos. Otros trabajos importantes sobre los Votos: UBIETO ARTETA, Antonio, "Los "Votos de San Millán", en *Homenaje a Jaime Vicéns Vives*, I, Barcelona, 1965, pp. 309-324 y PETERSON, David, *Op.cit.*, pp. 661-666.

[1074] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* p. 185, consideraba que la falsificación se habría realizado en el siglo XIII, hacia los años 1220-1230 y en época del monje *Fernandus*. Este había redactado la historia de las traslaciones de reliquias del siglo XI y había creado una serie de documentos con la intención de "demostrar" que los obispos de Calahorra no tenían derechos sobre las iglesias de San Millán. No obstante, UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años del monasterio de San Millán" en *Príncipe de Viana*, Pamplona, nº 132-133, 1973, p.182, precisa que se habría realizado entre 1143 y 1144 porque el autor de los votos supuso que Borja y Tarazona formaban parte de la monarquía pamplonesa. Dicha situación se produjo únicamente en la fecha señalada. Actualmente esta es la teoría más aceptada por la crítica. Sin embargo, GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "La construcción de la memoria histórica en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1090-1240)", en CORDERO RIVERA, Juan, *Los monasterios riojanos en la Edad Media: Historia, Cultura y Arte*, Logroño, 2005, pp. 77-90 y en *Estudios de Historia Medieval en La Rioja*, Logroño, 2009, pp. 455-474 y GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "Memoria regia…", pp. 237, nota a pie de página número 27, considera que se habría realizado en una fecha intermedia, en torno al año 1200.

motivos de su realización habrían tenido mucho que ver con los conflictos establecidos con el obispo de Calahorra, con Santa María la Real de Nájera y con municipios e iglesias castellanas, riojanas y aragonesas ya que el cenobio emilianense había establecido una cuota anual que no todos pagaban. Para justificar estas rentas, en los Votos de San Millán, se declaraba su origen y se indicaba que habían sido determinadas por el conde Fernán González[1075]. A pesar de tratarse de una falsificación, obtuvo resultados positivos en forma de beneficios económicos para el monasterio[1076].

La importancia de este documento es tal que, en el siglo XIII, Gonzalo de Berceo, en su *Estoria del Sennor San Millan*, le dedica varias coplas. A tenor de este hecho, Brian Dutton, plantea que la vida del santo serviría casi de introducción a los votos. Si la falsificación del privilegio del conde Fernán González se realizó para paliar las dificultades económicas que sufría el monasterio en el siglo XII, el poeta riojano, un siglo después, habría aumentado su eficacia, publicidad y difusión al escribirlo en lengua romance. La intención última, por lo tanto, sería emplear la *Vita* del Santo, que se recitaría oralmente, como reclamo para insistir sobre el impago de los tributos del privilegio[1077].

La elaboración de un texto de estas características tiene mucho que ver con una iniciativa semejante que se llevó a cabo en Santiago de Compostela. Los monjes del monasterio emilianense quisieron seguir el ejemplo de los canónigos compostelanos que cobraban cantidades anuales a diferentes territorios próximos[1078]. Por ello, en el siglo XII, se realizaron los célebres "Votos de San Millán" que emulaban los "Votos de Santiago". Estos últimos contenían un compromiso, manifestado en forma de tributos y diezmos, por parte de los cristianos para conmemorar la victoria de la batalla de Clavijo gracias a la intervención del propio Apóstol Santiago[1079]. En el caso de San Millán la victoria se produjo en la batalla de Simancas, que enfrentó al bando cristiano integrado por Ramiro II de León, García Sánchez de Navarra y el conde castellano Fernán

[1075] UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años…", p.182

[1076] En el momento en el que se elaboraron los Votos de San Millán, el monasterio buscaba afianzar su fuerza por medio de diferentes medidas. Una de ellas era la participación en el comercio a través de los núcleos del Camino de Santiago. Otra, la promoción de la ganadería y finalmente, la creación de una memoria colectiva en la que se enmarcan los Votos. (CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "El dominio del monasterio…", p. 24).

[1077] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"...,* p. 185.

[1078] UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años…", pp.181-200.

[1079] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1900, tomo II, pp. 132-137. Una revisión actualizada es la de LÓPEZ ALSINA, Fernando, *Op.cit.*, pp. 174-186.

González contra el musulmán, dirigido por Abderramán III. El Santo benefactor, en esta ocasión, había sido San Millán. Al finalizar la batalla, los vencedores se reúnen y realizan el reparto de botín y de tierras; firman el privilegio y prometen abonar rentas anuales al monasterio emilianense, como agradecimiento por la ayuda recibida en la batalla. En el privilegio se enumeran todas las localidades que deben pagar al cenobio.

En definitiva, este relato, cargado de detalles, pretende convertirse en la justificación ante todas aquellas poblaciones que se niegan a pagar las cantidades establecidas. Parece que los impagos eran tan frecuentes que fue necesario elaborar los "Votos de San Millán" para seguir recibiendo financiación.

3. CONTEXTUALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA

El monasterio de San Millán de la Cogolla, como ya hemos señalado, se compone de dos enclaves muy próximos con dos edificaciones distintas: Suso y Yuso (Figuras 288 y 289)[1080]. La apariencia actual que presentan dista bastante de cómo pudieron ser en época medieval ya que, por ejemplo, de la construcción románica de Yuso no se ha conservado apenas traza alguna. Debido a la magnificencia y solemnidad

[1080] A pesar de que contamos con una abundante bibliografía sobre ambos lugares, no existe un estudio global, científico, multidisciplinar y definitivo en relación a los monasterios. Tiene cabida en fuentes como: YEPES, Antonio de, *Coronica general....*, tomo I, folio 572 y ss.; JOVELLANOS, Gaspar de., "Diario 2º. Cuaderno VI, Viaje 17, Gijón-Burgos-Logroño-Gijón, 23 y 24 de mayo de 1795", en *Obras Completas*, CASO GONZÁLEZ, José M. (dir.), Oviedo, 1999, tomo VII, pp. 271-278; GOVANTES, Ángel C. de, *Diccionario Geográfico-Histórico de España. Comprende La Rioja y algunos pueblos de Burgos*, Sección II. Madrid, 1846, pp. 162-171; MADRAZO, Pedro de, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño.* Barcelona, t. III, 1886, pp. 658-690. Breves noticias sobre los mismos se recogen en: MONJE, R., "El monasterio de San Millán de la Cogolla", *Semanario Pintoresco Español*, nº 11, 1846, pp. 89-91; PASTOR DE LA ROCA, José, "Real Monasterio de San Millán de la Cogolla o Cogulla", *Semanario Pintoresco Español*, nº 43, 1855, pp. 337-338 y FABO, Pedro, "San Millán de la Cogolla", *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*, Madrid, 1915, año IV, nº 7, pp. 363-378. En el mismo año se publica el catálogo monumental de Logroño: CASTRO, Cristóbal de, *Op.cit.*, pp. 247-290. En 1929 sale a la luz GARRÁN, Constantino, *Op.cit.*, *passim*. Cabe destacar la labor de Ruiz de Galarreta, el Padre Peña y el Padre Olarte. Todos ellos realizan guías de carácter divulgativo que transmiten un panorama genérico de los mismos. Entre otros títulos señalamos: PEÑA, Joaquín, *San Millán de la Cogolla. Guía para los que visitan los célebres monasterios del Santo del Suso y Yuso*, Monachil, 1917 e IDEM., *Guía artística de San Millán…, passim.*; RUIZ GALARRETA, José M. y ALCOLEA, Santiago, *Op.cit., passim* y RUIZ DE GALARRETA, José M., *San Millán de la Cogolla…, passim*; OLARTE, Juan B., *San Millán de la Cogolla…* e IDEM., *Monasterio de San Millán de la Cogolla…, passim*. San Millán de la Cogolla también es estudiado en publicaciones de carácter más general como: LACARRA, José M., *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, 1976, pp. 183-196; MOYA VALGAÑÓN, José G., *El arte en La Rioja (I). La Edad Media*, Logroño, 1982 o SAÉNZ RODRÍGUEZ, Minerva, "El primer románico en la Rioja durante el esplendor del reino de Nájera-Pamplona (1000-1076)", en *García Sánchez III…,* pp. 399-452, (monasterios p. 406 y ss.). Recientemente: GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.): *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla…,* y VV. AA., *Enciclopedia del Románico en La Rioja…,* pp. 575-624.

del conjunto remodelado con el paso del tiempo, ha sido apodado como "el Escorial de la Rioja"[1081].

3.1.El monasterio de San Millán de Suso

El monasterio de San Millán de Suso está ubicado en una zona de cuevas eremíticas de los montes Distercios en las que se estableció San Emiliano en el siglo VI[1082]. Allí murió y estuvo enterrado el santo hasta el siglo XI[1083]. Se trata, pues, de un *martyrium* a partir del cual surgen edificaciones en piedra que darán lugar al cenobio[1084]. Hoy, se conservan dos oratorios y varias celdas artificiales. A partir de la construcción de Yuso, Suso pasó a ser únicamente un lugar de devoción.

La cronología de las etapas constructivas de las edificaciones presenta varias dificultades. Estas comienzan a la hora de determinar el momento de la consagración de

[1081] VILLOSLADA, Francisco, "El Escorial de La Rioja", *Euskal-Erria: revista vascongada,* nº 25 (1891), pp.86-104. Este texto fue analizado y plasmado de nuevo en CAPELLAN DE MIGUEL, Gonzalo, "El monasterio de San Millán y la desamortización", *Berceo,* nº 140, 2001, pp. 339-348.

[1082] Una de las primeras fuentes en las que se trata la arquitectura de la iglesia de Suso es SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 21 v. En 1866, se recoge una breve noticia sobre la misma en: RUIZ AGUILERA, Ventura, "San Millán de la Cogulla o San Millán de Suso", *El museo universal*, año X, nº 33, 1866, pp. 261-262. LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* nº 5, 1907, pp. 245-254, también trabaja sobre esta iglesia. Poco después, GÓMEZ MORENO, Manuel, *Iglesias mozárabes…*, p. 296 y ss. realiza una descripción un tanto negativa de la misma. Otros títulos, más actuales, son: GAYA NUÑO, Juan A., "El románico en la provincia de Logroño", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, pp. 32-34; UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años…", pp.181-200; GARCÍA TURZA, Javier, "El monasterio de San Millán de la Cogolla…", pp. 9-25; MONREAL JIMENO, Luis A., "San Millán de Suso. Aportaciones sobre las primeras etapas del cenobio emilianense", *Príncipe de Viana,* nº 183 (1988), pp. 71-95; IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, "La constitución del primer cenobio en San Millán", *VII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 29 de julio a 2 de agosto de 1996,* Logroño, 1997, pp. 385-403; SÁENZ PRECIADO, Pilar, "Actuaciones en la iglesia del monasterio de Yuso (San Millán de la Cogolla)", *Estrato. Revista riojana de arqueología,* nº 12, 2000, pp. 110-116. Finalmente, debemos remitir a los estudios de: PUERTAS TRICAS, Rafael, *Planimetría de San Millán de Suso,* Logroño, 1979. Recientemente ha publicado un artículo: PUERTAS TRICAS, Rafael, "San Millán de Suso y la Iglesia mozárabe de Bobastro", en *Los monasterios de San Millán de la Cogolla…*, pp. 47-72.

[1083] Sobre el eremitismo y semieretisimo en la Península Ibérica véas: MONREAL JIMENO, Luis A., "Centros eremíticos y semieremíticos en el Valle del Ebro: aspectos metodológicos", *II Semana de Estudios Medievales,* Nájera, 1992, pp. 49-63 y CASTILLO, Alberto del, "La necrópolis de covachas artificiales del monasterio de Suso, pervivencia del sistema de enterramiento eremítico", *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología (Huelva, 1973),* Zaragoza, 1975, pp. 967-978. Recientemente se ha publicado: GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel y TEJA, Ramón, *El monacato espontáneo: eremitas y eremitorios en el mundo medieval,* Aguilar de Campoo, 2011 (en adelante, *El monacato espontáneo…*). Un texto más específico y con buenas imágenes de las cuevas de San Millán es: GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael y ALONSO MARTÍNEZ, Ignacio, "Bilibio-Herrera y San Millán de la Cogolla", en *Las Cuevas de herrera, el Monasterio Cisterciense y la Camádula actual (Miranda de Ebro-Haro). Antigüedad y Cristianismo,* tomo XXVI, 2011, subsección II, cap. V, pp. 167-182.

[1084] SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "El cenotafio…", pp. 54 y 55.

la iglesia. Tradicionalmente, se había planteado una doble posibilidad. Por un lado, se había fechado en el 929, un año englobado en un momento de inestabilidad política. Tras la muerte del rey Sancho Garcés I en el 925, se produjo una crisis sucesoria que no se soluciona hasta el año 933. La otra opción era datar la consagración en el 984 a través de un documento pero estudios recientes plantean que en el texto se recogía no la dedicación, sino más bien una celebración anual de la misma[1085]. Sin embargo, Ismael Maestro Pablo, a partir de las investigaciones de Antonio Ubieto, profundiza en este asunto y determina que la consagración habría tenido lugar en el 959. Este año debió ser especial ya que se produjeron varias donaciones a San Millán y es a partir de mediados del siglo X, cuando se produce el desarrollo económico y cultural del monasterio[1086].

Actualmente, solo se conserva la iglesia y, desde el exterior, a través de los volúmenes, se pueden apreciar los ámbitos interiores. Destaca una torre cuadrangular no demasiado elevada. También se halla el pórtico de dos estancias cuyo pavimento fue realizado con cantos rodados y en el que se encuentran once sarcófagos, de los que se han identificado siete con los de los Infantes de Lara y tres con los de reinas de Navarra: Toda, Elvira y Jimena.

La iglesia es de planta rectangular con dos naves paralelas a tres cuevas abiertas en la roca. Son desiguales y están separadas por una arquería compuesta por dos arcos de herradura y tres de medio punto. Las naves se prolongan hacia el este a través de dos cámaras cuadrangulares un tanto diferentes y cubiertas por bóvedas esquifadas y comunicadas entre sí a partir de arcos de herradura. Cabe destacar que en una de las columnas adosadas al pilar de la cabecera, sobre las que reposan los arcos de separación de naves, se guarda, tras una reja, el supuesto madero que aparece en el relato milagroso escrito por Braulio[1087]. Por encima de estos arcos, corre otra hilera de seis arquillos de medio punto sobre columnas.

Hoy en día, se acepta que, primeramente, tuvo lugar una fase visigótica. Isidro Bango Torviso considera, además, que esta etapa se divide en dos periodos. El primero, del siglo VII al X, contaría con una capilla-oratorio en una cueva en la que se situarían el sepulcro y las reliquias y, en torno a la cual, existía una necrópolis. A partir de los restos de muro señalados por Rafael Puertas Tricas, se supone que habría existido,

[1085] UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años…", pp.192.

[1086] MAESTRO PABLO, Ismael, "Reflexiones…", pp. 89-100.

[1087] "*De ligno quod ejus crevit oratione*", era el título que llevaba el capítulo en el que Braulio cuenta cómo San Millán, mediante la oración, logra que un madero demasiado corto crezca y los operarios terminen su obra en el tiempo previsto. Posteriormente, dicha viga realiza milagros por sí misma. (MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, p. 233 y p. 266).

también, una iglesia, un santuario[1088]. Entre los años 900 y 959, en que, tal y como hemos explicado previamente, se ha fijado la consagración, se habría desarrollado lo que denomina "Iglesia de San Millán de Suso 2". Tampoco hay demasiados datos sobre ella, pero parece que habría sido muy semejante al templo del siglo VII, con una única nave y un oratorio[1089].

En el año 1002, se verifica un incendio atribuido a los ataques de Almanzor, pero ya contamos con la estructura citada de dos naves desiguales separadas por arcos que desembocan en dos salas cuadrangulares de bóvedas esquifadas. Las irregularidades se deben a la necesidad de adaptarse a lo anterior así como a las covachas artificiales que forman parte del templo. En esta etapa, se constatan labores de consolidación tras el incendio.

Finalmente, ya en el siglo XI y bajo la influencia de Sancho III el Mayor de Navarra, se desenterraron los huesos del santo para colocarlos en un arca de plata sobre un altar. Este hecho trajo como consecuencia la ampliación del templo que, de ese modo, podía acoger un mayor número de peregrinos. Se produce un cambio estilístico y espacial a través de una prolongación de dos tramos de las naves hacia el occidente. Es entonces cuando realizan la demolición del muro del siglo X. Sobre una estructura de madera se habría colocado un coro configurando dos niveles, una característica de los monasterios del año mil[1090]. Se considera que esta fase de Suso es la primera manifestación románica conservada en la Rioja.

El monasterio también sufre remodelaciones en épocas posteriores. A finales del siglo XII, se reforma la cueva de San Millán y, en época gótica, se añaden detalles como un arco en la llamada capilla de Santa Áurea. No será hasta el XVI, ya que a partir del siglo XIII entra en decadencia, cuando se construya la torre y, posteriormente, se realicen labores de mantenimiento.

El 3 de junio de 1931, se declararon Monumento Nacional ambos monasterios. Tres años después, Francisco Íñiguez Almech ejecutó su intervención en la que se deshizo de todos los elementos no medievales de Suso[1091]. Entre 1970 y 1973, se realizaron excavaciones arqueológicas que permitieron el conocimiento de varias

[1088] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 36 y 37.

[1089] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 46. Para mayor detalle sobre estos asuntos véase: MONREAL JIMENO, Luis A., "San Millán de Suso. Aportaciones…", pp. 71-95.

[1090] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 48.

[1091] IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma,* VII. Madrid, 1955, pp. 7-180.

tumbas en el exterior de la iglesia[1092]. En los años noventa, se efectuaron trabajos de conservación ya que el estado del monasterio era preocupante[1093]. Tal y como indicaba Pilar Sáenz Preciado, aún faltaba mucho por hacer[1094]. En 1997, junto al monasterio de Yuso se le otorgó la categoría de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. En el 2000, se concluyó un proyecto de investigación arqueológica encargado por la Fundación San Millán de la Cogolla de la Rioja[1095]. En 2002, se realizaron obras de reconstrucción dirigidas por José Ramón Duralde Rodríguez y se hizo una lectura de paramentos que llevó a cabo Luis Caballero Zoreda[1096].

3.1.1. El problema de la continuidad monástica

El estudio de las diferentes etapas arquitectónicas de la iglesia de San Millán de Suso ha permitido indagar en una cuestión problemática: la continuidad o ruptura de la comunidad religiosa visigoda en la zona emilianense hasta época medieval. Si, tal y como parece aceptarse hoy en día, existió una etapa visigoda en el templo, se demostraría que, tras la muerte de Emiliano, habría surgido un grupo de monjes en su entorno que habrían continuado con el culto al Santo[1097]. Estos seguidores habrían sido aquellos personajes que cita Braulio en su *Vita:* el presbítero Aselo y el grupo de mujeres que habían cuidado de San Millán en su vejez, Citonato, Geroncio y Frominiano. El problema es determinar el tipo de vida religiosa que pudieron llevar. Habría que pensar que no se trataría de un monasterio reglar, sino de organizaciones eremíticas o semieremíticas[1098], pero ¿se mantienen las manifestaciones arquitectónicas desde época visigótica hasta el siglo X?

[1092] ANDRÍO GONZALO, Josefina, MARTÍN RIVAS, Encarnación y DU SOUICH, Philippe, *Op.cit.*, pp. 49-106.

[1093] BENITO MARTÍN, Félix y SANCHO RODA, José, "El monasterio de San Millán de la Cogolla. Estudios de investigación para una futura intervención integral", *Berceo,* nº 133, 1997, pp. 163-180.

[1094] SÁENZ PRECIADO, Pilar, "Arqueología en San Millán de la Cogolla: situación actual y propuestas de intervención", *Berceo,* nº 133, 1997, pp. 141-162 e IDEM., "Actuaciones…", pp. 110-116.

[1095] VALDÉS, Luis, PUJANA, Izaskun, REINA, Javier y MUÑOZ, Roberto, "Monasterio de Suso. Actuaciones año 2000", *Estrato,* nº 12, 2000, pp. 102-109.

[1096] CABALLERO ZOREDA, Luis, "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso: lectura de paramentos 2002", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional: Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002,* Logroño, 2004, pp. 13-94. En este texto, además, realiza un buen estado de la cuestión que permite realizar una primera aproximación a la iglesia de Suso. La lista de bibliografía es muy útil y actualizada.

[1097] GARCÍA TURZA, Javier, "El monasterio de San Millán…", pp. 9-25, y en concreto, p. 11.

[1098] Véase: GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit., passim* donde se plantea una síntesis de los cultos a los santos romano-visigodos.

La polémica y las dudas sobre la datación y cronología del edificio de Suso han generado una gran cantidad de bibliografía[1099]. En las fuentes, desde Yepes a Madrazo, se consideraba que la antigüedad de la iglesia se remontaba al siglo VI y que habría sido realizada por visigodos[1100]. Esta idea fue rechazada, tajantemente, por Manuel Gómez Moreno. Acepta, sin embargo, que las cuevas podrían fecharse en dicho momento. La construcción de la iglesia se habría realizado en el siglo X en una fase que él denomina "mozárabe" y otra románica de principios del siglo XI, bajo mandato de Sancho III el Mayor de Navarra[1101].

Quién sí afirma la existencia de un periodo visigótico, gracias al descubrimiento de ciertos restos (un capitel, un sarcófago decorado y un cofrecillo de hueso, así como a la existencia de cuevas artificiales) es Francisco Íñiguez Almech[1102]. También basa sus teorías en pruebas arqueológicas Rafael Puertas Tricas[1103] y, Luciano Serrano, autor de un cartulario de San Millán, señala que, si bien no hay ningún resquicio documental que permita hablar de la existencia de una comunidad hasta el siglo X, en este momento aparece ya un monasterio perfectamente organizado. Como no hay diploma de constatación de una restauración por parte de ningún monarca, se considera que el culto de San Millán habría continuado sin interrupción. Añade que, gracias a que el asentamiento estaba bastante apartado y a la conservación de dos manuscritos de época visigótica sobre la *Vita* de Braulio en dicho lugar, la continuidad sería un hecho, una "certeza moral"[1104]. Manuel Díaz y Díaz y Luis Vázquez de Parga invalidan esta última afirmación[1105].

Otros autores como Antonio Linage Conde, García Colombás, Juan Bautista Olarte, Antonio Ubieto, Jacques Fontaine, Manuel Díaz y Díaz o José Ángel García de

[1099] MONREAL JIMENO, Luis A., "San Millán de Suso. Aportaciones…", pp. 71-95, realiza un estado de la cuestión sobre el tema muy completo. Un texto más reciente que también aborda este asunto es: BANGO TORVISO, Isidro G., "Del eremitorio de San Millán al monasterio benedictino", en *El monacato espontáneo…*, pp. 199-226.

[1100] YEPES, Antonio de, *Op.cit.*; MADRAZO, Pedro de, *España. Sus monumentos y artes…,* t. III, capítulo VI, pp. 651-695.

[1101] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Iglesias mozárabes…*, p. 296

[1102] IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "Algunos problemas…", p. 12.

[1103] PUERTAS TRICAS, Rafael, *Planimetría…passim.*

[1104] SERRANO, Luciano, *Cartulario…*, p. XXI.

[1105] DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Libros y librerías…*, p. 14 y SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI EPISCOPI, *Vita S. Emiliani…*, p. XVIII

Cortázar, también defienden la continuidad de cierta vida monacal desde el siglo VII al X[1106].

A pesar de que a partir de los testimonios precedentes se aprecia cómo la idea más generalizada es que sí habría existido una persistencia de una comunidad eremítica, hay también investigadores que no aceptaban estas hipótesis. El trabajo de Vicente Lamperez Romea[1107], en el que continuaba con las ideas de Manuel Gómez Moreno, tuvo una amplia repercusión en otros autores como por ejemplo Pedro Fabo o Constantino Garrán[1108]. Estos se apoyaban en la dificultad de demostrar dicha continuidad ya que contamos con multitud de falsificaciones documentales de los siglos XVI y XVII que pretendían, precisamente, justificar por escrito la antigüedad del monasterio[1109]. Otro de los argumentos que negaba la antigüedad visigótica del monasterio fue la despoblación[1110]. Sin embargo, su aplicación en el valle del Ebro no tuvo tanta incidencia como en el Duero[1111]. Del mismo modo, parece que la conversión del conde Casio, cabeza de los Banu-Qasi, al Islam, hizo que otros muchos siguiesen su ejemplo y, quizá por ello, pudieron continuar con la vida en la zona[1112].

En este momento se puede asegurar, gracias a la lectura de paramentos realizada en 2002, que existió una etapa constructiva visigótica que permite confirmar las hipótesis que aludían a la vida monacal entre los siglos VII y IX[1113]. El estudio de la necrópolis, cuyas fosas no han sido expoliadas, confirma también estas teorías. Uno de los testimonios más sólidos es que las tumbas encontradas son todas de personas

[1106] LINAGE CONDE, Antonio, *Una regla monástica riojana femenina del s. X: el «Libellus a regula Sancti Benedicti Subtractus»*. Salamanca (Acta Salmanticensia, 74), 1973, p. 3; COLOMBÁS, García M., "Monasterios. S. Millán de la Cogolla", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* III, Madrid, 1973, p. 1653; OLARTE, Juan B. "Apuntes para una interpretación de la Historia emilianense", en *S. Millán de la Cogolla en su XV centenario,* Logroño, 1974, p. 55; UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años…", pp. 181-200; FONTAINE, Jacques, *L'art préroman hispanique. L'art mozárabe,* París, 1977, p. 218; DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Libros y librerías…,* p. 14; GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, *El dominio…*p. 28.

[1107] LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "La iglesia de San Millán de la Cogolla…", pp. 245-254.

[1108] FABO, Pedro, *El convento de San Millán,* Cádiz, 1914, p. 363 y ss. y GARRÁN, Constantino, *Op.cit.*

[1109] DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Libros y librerías…*, *passim.*

[1110] SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, *Despoblación y repoblación del valle del Duero,* Buenos Aires, 1966.

[1111] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El condado de Castilla…", p. 29.

[1112] LACARRA, José Mª, *Historia del Reino de Navarra…*, p. 45-49 y 54-57; CAÑADA JUSTE, Alberto, *Op.cit.*, nº 158-159, 1980, pp. 5-96 y PAVÓN BENITO, Julia, "Muladíes…", pp. 189-202.

[1113] CABALLERO ZOREDA, Luis, "La iglesia de San Millán de la Cogolla…", pp. 13-94.

adultas, lo que demuestra que se trataría de una comunidad religiosa. Por ello, se puede asegurar que el lugar no habría sido abandonado produciéndose, así, una continuidad religiosa[1114]. Existen tumbas desde los siglos VI y VII hasta mediados del siglo XI.

También el estudio del *scriptorium* y el archivo emilianense puede aportar algunas pruebas, aunque no definitivas, para determinar la persistencia del monasterio hasta el siglo X. Existen documentos en el cartulario y algunos códices fechados antes del año de la consagración de 959. Para realizar dichos códices era necesario contar con un espacio previo y preparado[1115]. Como no se ha conservado ningún documento fundacional del cenobio emilianense, se prueba que habría existido anteriormente ya que otros monasterios creados en la décima centuria sí que poseen diplomas de este tipo.

A todos estos testimonios se suma su ubicación recóndita que le habría hecho pasar desapercibido en época de las invasiones islámicas.

3.2.El monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso

El aspecto majestuoso que presentan los edificios que conforman el monasterio de Yuso se corresponde con las obras realizadas en el siglo XVII[1116]. El templo tiene una nave de cuatro tramos, crucero y capillas laterales entre contrafuertes. La cabecera presenta una gran complejidad. Como consecuencia de los derrumbes que se produjeron en el año 1595, la iglesia previa, levantada en la primera mitad del siglo XVI, ha

[1114] ANDRÍO GONZALO, Josefina, MARTÍN RIVAS, Encarnación y DU SOUICH, Philippe, *Op.cit.*, p. 59.

[1115] DÍAZ y DÍAZ, Manuel, *Libros y librerías…,* p. 98.

[1116] Debido a que la obra del monasterio de Yuso es más tardía, simplemente citamos algunos trabajos recientes y remitimos a la bibliografía común sobre los dos cenobios para completar la perspectiva sobre el edificio: ARRÚE UGARTE, Begoña y MARTÍNEZ GLERA, Enrique, "Valoración del patrimonio arquitectónico del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)", *Berceo*, nº 133, 1997, pp. 111-140; MOYA VALGAÑÓN, José G., "La Iglesia de San Millán de la Cogolla de Yuso", en *Los monasterios de San Millán de la Cogolla…*, pp. 73-96 y TIRADO MARTÍNEZ, José A., "San Millán de la Cogolla. Seguimiento arqueológico en el patio y los pasillos del claustro de Yuso", *Estrato. Revista riojana de arqueología*, nº 13, 2001, pp. 105-113. Asimismo, recomendamos la lectura de los siguientes trabajos para comprender la evolución posterior del monasterio: GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, "Algunos apuntes sobre el monasterio de San Millán de la Cogolla a finales del siglo XV", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, Vol. 1, 1986, pp. 399-408; ARRÚE UGARTE, Begoña, "Entorno y dependencias conventuales del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla de Yuso a mediados del siglo XVII" y REINARES FERNÁNDEZ, Óscar, "La iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso en el siglo XVII" ambos en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja.* Logroño, 2000, pp. 201-227 y pp. 229-248 respectivamente; CADIÑAÑOS BARDECI, Inocencio, "El monasterio de San Millán de la Cogolla según un dibujo de comienzos del siglo XVII", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, *Los monasterios de San Millán de la Cogolla…*, pp. 275-282.

desaparecido. Lo mismo ocurre con la construcción medieval, de la que únicamente se pueden extraer ciertas conclusiones en función de la documentación conservada. En realidad, Yuso es una construcción de época Moderna.

Una buena parte de los estudiosos han aceptado que el monasterio fue iniciado el 29 de mayo de 1053 coincidiendo con el milagro de la traslación de los restos de San Millán. El relato de la misma, datado en el siglo XIII y escrito por el monje Fernando, especificaba que la nueva iglesia se había realizado en un periodo de catorce años. Habría finalizado por tanto, en el año 1067, momento en el que se colocaron en el altar las reliquias de San Millán custodiadas en un arca de marfil. Ismael Maestro Pablo, no obstante, a tenor del estudio de algunos documentos, considera que las labores habrían comenzado antes de 1053, quizá ya tras la toma de Calahorra en 1045[1117]. Se sabe que, en el entorno en el que se edificó el nuevo monasterio, existía, previamente, una enfermería y un albergue de peregrinos por lo que se deduce que habría, asimismo, una pequeña capilla. En definitiva, Yuso ya existiría en 1053. Ese año, se comenzó a edificar la nueva iglesia cuyas obras se prologaron durante un largo periodo de tiempo quizá porque era demasiado grande o bien porque las obras se interrumpieron tras la muerte de su promotor el rey García Sánchez, en 1054.

En cuanto al estilo, a pesar de no poder afirmar nada con certeza, se supone que se enmarcaría dentro de las pautas románicas. Sin embargo, de nuevo Ismael Maestro hace una apreciación. Considera que sería demasiado pronto para el Románico por lo que, seguramente, el conjunto contase con influencias asturianas y carolingias. Se trataría, de esa manera, de una estructura típica hispana[1118].

A través de las donaciones de los devotos se puede extraer información sobre la época medieval. Se sabe que existían al menos dos altares; el de Nuestra Señora donde reposaban los restos de San Millán y el de San Juan, que custodiaba las reliquias de San Felices. Parece, también, que habría habido un altar dedicado a San Pedro a partir del cual se construyó una capilla en la iglesia del siglo XVI.

Gracias al proyecto de restauración de los años 1999-2001, se encontraron algunos elementos de época moderna previa a los derrumbes del siglo XVI[1119]. Además, se descubrió una estructura de planta semicircular, unos tramos de muro, dos accesos al Sur, dos capiteles y algunos fragmentos cerámicos que permiten indicar la existencia de

[1117] MAESTRO PABLO, Ismael, "Reflexiones…, pp. 89-100.

[1118] Ibídem, pp. 99.

[1119] SÁENZ PRECIADO, Pilar, "Actuaciones…", pp. 110-116 e IDEM., "Comprobaciones arqueológicas en el Salón de los Reyes y Escalera Real. Monasterio de Yuso", *Estrato*, nº 12, 2000, pp. 117- 121.

un conjunto medieval de finales del siglo XI o principios del siglo XII. Esta fábrica original tuvo que sufrir varias reformas o añadidos a lo largo del tiempo. Las primeras modificaciones se producirían en el siglo XIII tal y como indica un fragmento de un nervio de bóveda conservado. Tras el saqueo de Pedro I en el siglo XIV también hubo modificaciones y, en el siglo XV, bajo el mandato del abad Pedro Sánchez del Castillo, se aplicó la reforma de las abadías benedictinas promovida por los Reyes Católicos. Los claustros datan del siglo XVI y, hasta el siglo XVIII, se acometieron varias obras que ampliaron las dependencias y modificaron la plaza en la que se ubica. También se acrecentó el ajuar litúrgico y mobiliario del monasterio. En el XIX, por causa de la desamortización, estuvo abandonado largas temporadas hasta que en 1878 se instalaron los Padres Agustinos Recoletos de Filipinas[1120].

[1120] BENGOA, José Manuel, *San Millán de la Cogolla, Valvanera y el P. Toribio Minguella*, Madrid, 2006.

XVI. VIDA Y MILAGROS DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

La vida San Millán discurre en el siglo VI[1121]. Su fama se extendió de tal forma que generó una pequeña comunidad que, con los años, se iría consolidando entorno a los monasterios primero de Suso y luego de Yuso. Su muerte se produjo en el año 574 y no tenemos constancia de ninguna noticia documental sobre su vida y milagros hasta la elaboración, en el siglo VII, por parte de Braulio de Zaragoza, de la célebre *Vita Sancti Aemiliani.* Más adelante, en el siglo XIII, será Gonzalo de Berceo quien realice una versión de esta biografía en su *Historia del Señor San Millán.*

1. BRAULIO DE ZARAGOZA, BIÓGRAFO

La importancia de Braulio de Zaragoza quizá haya sido eclipsada en relación con la del santo Emiliano. Dedicada a él, escribió una pequeña obra que se convierte en fuente fundamental para el conocimiento de sus hechos milagrosos y la difusión de su devoción. Su trabajo es, más que una biografía, un reclamo para los fieles que acudían en peregrinación a San Millán para adorar las reliquias del virtuoso[1122].

Braulio, obispo de Zaragoza desde el año 631, pertenecía a una familia de relevancia dentro del campo eclesiástico[1123]. Todos sus hermanos se vincularon con la Iglesia. Frominiano, a quien dedica la *Vita*, y Pomponia, por ejemplo, fueron abad y abadesa. Su hermano Juan fue su predecesor en la sede episcopal zaragozana. A través del epitafio realizado por un tal Eugenio para Juan, aparece mencionado Gregorio, el padre de ambos al que se describe como: *Nobilis hunc geniuit clara de matre sacerdos/Factis egregius, nomine Gregorius (Carm. XXI, Epitaphion Iohannis*

[1121] Para una primera aproximación remitimos a: POZA YAGÜE, Marta, "San Millán", *Revista digital de iconografía medieval,* nº 4, 7, 2012, pp. 29-36.

[1122] Para conocer la figura de Braulio véase: LYNCH, Charles H. y GALINDO, Pascual (eds), *San Braulio obispo de Zaragoza. Su vida y sus obras,* Madrid, 1950; PÉREZ DE URBEL, Justo, *Los monjes españoles en la Edad Media*, vol. 1, Madrid, 1945, (2ªed), cap. VIII, X y XI; OROZ RETA, José, "Sancti Braulionis Caesaraugustani episcopi Vita sancti Aemiliani", *Perficit,* 9, 1978; ROBLES SIERRA, Adolfo, "Braulio de Zaragoza, testigo de una espiritualidad hispana", *Teología Espiritual* 88, 1986, pp. 119-140 y VALCÁRCEL, Vitalino, "La *Vita Emiliani* de Braulio de Zaragoza: el autor, la cronología y los motivos para su redacción", *Helmantica* 48, 1997, pp. 375-407. Cabe destacar que ORTÍZ GARCÍA, Paloma, "San Braulio, la "Vida de San Millán" y la Hispania visigoda del siglo VII", *Hispania Sacra,* vol. 45, nº 92, 1993, pp. 459-486 recoge una edición de la *Vita.*

[1123] LAMBERT, Anselmo, *La famille de Saint Braulio et l'expansion de la Règle de Jean de Biclar,* en *Zurita,* I Zaragoza, 1933, pp. 65-80; VALCÁRCEL, Vitalino, "Sobre el origen geográfico de la familia de Braulio, obispo de Zaragoza", en RAMOS GUERREIRA, Agustín, (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum,* Salamanca, 1991, pp. 333-340.

Episcopi, 17-18). Parece que "sacerdos" se refería a un obispo y en atención a las fechas habría sido Gregorio, el titular de Osma[1124].

Santiago Castellanos señaló, y nosotros creemos que su idea es acertada, que la acumulación de cargos eclesiásticos de la familia de Braulio y el desarrollo del fervor a San Millán debían tener mucho que ver[1125]. El obispo era el intermediario entre el pueblo y su patrón y mediante este papel lograba reforzar su posición. La relevancia del prelado caesaragustano se trasluce también en el estudio de su epistolario[1126]. En él, se puede analizar la correspondencia que mantuvo con San Isidoro de Sevilla[1127] o con el rey Recesvinto[1128].

Otra de las pruebas que testimonian su categoría es que San Ildefonso, en su *De Viris Illustribus* le dedica un capítulo alabando su persona y su obra, incluida la *Vita Aemiliani*[1129]

Se supone que Braulio debió nacer en torno al año 585 y que se educaría en Sevilla hasta el año 620 cuando vuelve a Zaragoza. Allí, pasa a ser diácono bajo el mando de su hermano Juan, recién nombrado obispo de la sede a quien le sucede cuando muere en el 631. Veinte años después se produce su fallecimiento[1130].

[1124] CASTELLANOS, Santiago, *Hagiografía y sociedad en la Hispania visigoda. La Vita Aemiliani y el actual territorio riojano (siglo VI)*, Logroño, 1999, nota a pie de página nº 151.

[1125] Ibídem, p. 137

[1126] La edición más completa es la de RIESCO TERRERO, Luis, *Op.cit., passim*. No obstante contamos con noticias ya desde RISCO, Manuel, *España Sagrada*, vol. XXX, Madrid, 1775, pp. 318- 400 o, ya en el siglo XX: MADOZ, José, *Epistolario de San Braulio de Zaragoza. Edición crítica según el códice 22 del Archivo Capitular de León, con una introducción histórica y comentario*, Madrid, 1941. Para hacer una búsqueda por palabras dentro del epistolario véase: VALCÁRCEL, Vitalino, *Sancti Braulionis, episcopi caesaraugustani, epistularum concordantia et index formarum a tergo ordinatarum,* Gasteiz, 1991. GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *Op.cit.*, lo incluye en las fuentes literarias empleadas para conocer no solo la hagiografía de San Millán, sino, ya que se trata del conjunto más amplio conservado, la vida social civil y eclesiástica de la España visigoda.

[1127]SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI EPISCOPO, *Vita S. Emiliani…*, p. VII.

[1128] CASTELLANOS, Santiago, *Hagiografía y sociedad…*, p. 138.

[1129] *"Braulio frater Ioannis in Caesaraugusta decendentis adeptus est locum, vir sicut germanitate coniunctus, ita non mínimum ingenio minoratus, Clarus iste habitus canoribus et quibusdam opusculis. Scripsit vitam Aemiliani cuiusdam monachi, qui et memoriam huius et virtutem illius sancti viri suo tenore commendat pariter et illustrat. Habuit sacerdotium ferme viginti annis ; quibus expletis clausit diem vitae praesentis. Duravit in regimine temporibus Sisenandi, Chintilae, Tulganis et Chindasvithi regis"* (ILDEFONSO DE TOLEDO, *Op.cit.*, cap. XII).

[1130] SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI EPISCOPI, *Vita S. Emiliani…*

A partir del estudio del prólogo de la *Vita de San Millán* podemos extraer algunas conclusiones en relación a su carácter. Siguiendo las pautas imperantes en aquellos momentos, comenta cuán difícil le resulta escribir los milagros de Emiliano y emplea fórmulas de humildad al decir que no posee la riqueza o fecundidad suficientes para ello. Ya desde el comienzo, se intitula como "indigno obispo" (*immeritus Episcopus*). Sin embargo, gracias a su fe, y confiando en la ayuda y protección del Señor se anima a continuar su labor. Se trata de un hombre en cierta medida irónico, que ataca a los eruditos egocéntricos diciendo, por ejemplo, "*A fé que es mejor decir verdades con poca erudición que mentiras con mucha elocuencia*"[1131]. En su obra, a través de una redacción sencilla y concisa descubrimos a un escritor devoto de San Millán que pretende dejar por escrito, para las generaciones futuras, un ejemplo de virtud.

Dedica el prólogo a Frominiano al que le pide que realice las correcciones pertinentes y que constate la información con Citonato y Geroncio si aún viven. También nos revela los motivos por los que se llevó a cabo la biografía emilianense. Braulio había sentado ya las bases para ello cuando aún vivía su hermano Juan quien le había encargado escribir la vida de San Millán. Contaba con las declaraciones de algunos testigos, concretamente del abad Citonato, de los presbíteros Sofronio y Geroncio y de Potamia, "mujer fiel de santa memoria". Habría sido entonces cuando realizó las primeras anotaciones sobre las virtudes de Emiliano pero, por motivos poco claros, se detuvo la obra y Braulio olvidó su tarea. Años después, mientras buscaba un códice, aparecieron dichas anotaciones por casualidad, algo que el obispo comparó con la frase del Profeta Isaías: *fui hallado por los que no me buscaban*[1132]. Como no cabía duda de que se trataba de la voluntad divina, decidió continuar su labor para que el texto estuviese disponible lo antes posible y pudiera leerse en la misa de conmemoración del santo. Debió componer la *Vita Sancti Emiliani* entre el año 631 que murió Juan y el 645 cuando Eugenio, su diácono, es llamado a Toledo. Se suele considerar que, concretamente, habría sido escrita en el año 636.

Tanto Luciano Serrano como Joaquín Peña, sin justificación alguna, dicen que Braulio, antes de ser obispo, había visitado el sepulcro para venerar las reliquias de San Millán y que fue entonces cuando entrevistó a los cuatro discípulos del santo mencionados[1133]. En realidad, no sería extraño ya que, de ese modo, cumpliría con la

[1131] Según MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, p. 17

[1132] *Isaías*, 65, 1.

[1133] SERRANO, Luciano, *Cartulario…,* p. XIX y PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses…,* p. 33.

tarea encomendada por su hermano y conocería de primera mano los escenarios en los que acaecieron los hechos milagrosos.

En cuanto a los objetivos de Braulio a la hora de redactar este texto, se ha comentado que, a pesar de las intenciones publicitarias y de patrocinio del santo y, por tanto del lugar, parece que la intención última de la *Vita* habría sido la inclusión de Emiliano en el férreo y ortodoxo sistema de la iglesia institucional[1134].

2. EDICIONES DE LA *VITA S. EMILIANI* DE DE BRAULIO

Debido a que esta obra es la fuente fundamental para conocer la existencia y vida de San Millán, a lo largo de la historia han sido varios los autores que han llevado a cabo una edición de la misma. Quizá y, a pesar de las críticas recibidas[1135], la más completa sea la de Luis Vázquez de Parga, del año 1943, en la que trabajó sobre nueve códices, cinco de los cuales presentan letra visigótica datada entre los siglos X y XI[1136]. Posteriormente, Ignazio Cazzaniga realizó varios trabajos que culminan en una edición crítica, y a los nueve manuscritos empleados por Vázquez de Parga añade dos más[1137].

[1134] PÉREZ RODRÍGUEZ, Antonino M., "Observaciones críticas para una biografía de San Millán", *VII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996,* Logroño, 1997, p. 402

[1135] FERNÁNDEZ-POUSA, Ramón, "Acerca de una reciente edición de la "Vita S. Emiliani" por San Braulio", *Verdad y Vida,* 1944, vol. II, pp. 219-228.

[1136] SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI EPISCOPI, *Vita S. Emiliani…*, pp. XX-XXIV. Los manuscritos en que se basa son:

A. Madrid. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Emilianenses 12 (ant. F. 177). S. X y XI

B. Madrid. Biblioteca Nacional. Ms. 822. S. X

c. Madrid. Biblioteca Nacional. Ms. 494. S. XI.

e. San Lorenzo del Escorial. Biblioteca del Monasterio. Códice a. II. O.

f. Madrid. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Códice Emilianense núm. 10. En relación a este manuscrito es importante decir que DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* pp. 209-229, lleva a cabo la edición de la *Vita S. Emiliani* porque considera que es probable que fuera uno de los que utilizó Berceo para elaborar su *Vida de San Millán.*

h. Madrid. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Códice Emilianense núm. 47.

l. Lisboa. Biblioteca Nacional. Códice Alcobacense

p. Segorbe. Archivo de la Iglesia Catedral. Cod. Arm. G. est. I.

t. Madrid. Biblioteca Nacional. Ms. 1.306 copia hecha en 1752 por encargo del P. Andrés Marcos burriel, S.I.,

[1137] CAZZANIGA, Ignazio, "La vita di S. Emiliano scritta da Braulione vescovo di Saragozza edizione critica", *Bolletino Comitato per la preparazione dell'Edizione Nazionale di Classici grece e latine,* NS, fasc. 3, 1955, pp. 7-44. Los manuscritos son:

M. Montecassino fol. 127-82, XI

R. Romanus Alexindrinus, Bibl. Alexandrinae Universit. 99. XVIII.

En 1960, Manuel Díaz y Díaz publicó un artículo con motivo del descubrimiento de un nuevo manuscrito del siglo XII[1138]. No obstante, contamos con ediciones ya desde el siglo XVII. Prudencio de Sandoval escribe, en 1601, su obra dedicada a las fundaciones de San Benito, donde se incluye un capítulo sobre San Millán con el texto de Braulio en latín y una traducción al castellano[1139]. En 1607, Antonio de Salazar transmite, también, la biografía emilianense[1140]. Martín Martínez, en 1623 y Diego de Mecolaeta, en 1724, plasman únicamente la *Vita* en castellano[1141]. Jerónimo Gómez de Liria, en 1773, lo hace solo en latín y con la particularidad de que omite los títulos de los capítulos alegando que Braulio no los había empleado en su versión[1142]. Toribio Minguella, en 1883, siguiendo los pasos de Prudencio de Sandoval, publica las dos versiones[1143]. En 1704, Matheo Anguiano, al hablar de los santos riojanos dedica varios capítulos a San Millán y San Félix, aunque no hace una edición de la *Vita* como tal[1144].

Julie Harris, a la cual remitimos para ampliar las fuentes de información, señala que el estudio de la difusión de la *Vita* por el territorio hispano permite comprender la expansión del culto de Emiliano y, por lo tanto, el contexto para la creación del Arca[1145]. Los distintos autores se plantean si los hechos emilianenses formaron parte de la compilación de Valerio del Bierzo, *Vita Patrum*, (año 680) que gozó de una fama elevada en la Península Ibérica[1146]. Si se tiene en cuenta que la redacción más completa

---

[1138] DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, "Un nuovo códice della vita di Emiliano di Braulione di Saragoza", *Acme,* vol. XIII, nº 2-3, 1960, pp. 219-243.

[1139] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* ff. 2-18.

[1140] SALAZAR, Fray Andrés de, *Historia de nuestro glorioso padre San Millán, monge y abad de la orden de S. Benito y padrón insigne de España y de esta su observantíssima casa. Recopilada de los libros gótico y otros no ghóticos pero muy antiguos, y de otras escrituras de su archivo,* 1607.

[1141] MARTINEZ, Martín, *Apología de San Millán…* y MECOLAETA, Diego, *Desagravio…,* pp. 1-66

[1142] GÓMEZ DE LIRIA, Jerónimo, *Op.cit.*, pp.1-26.

[1143] MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, pp. 211-278.

[1144] ANGUIANO, Matheo, *Op.cit.*, pp. 432 y ss.

[1145] HARRIS, Julie A, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivoires (Spain),* Michigan, 1989 (tesis doctoral), p. 27-39.

[1146] BRUYNE, Donatien de, "L'heritage littéraire de l'abbé Saint Valère", *Revue Bénédictine,* 32, 1920, pp.1-10. Para conseguir información sobre Valerio del Bierzo véase el tomo 48 de la revista *Helmantica* del año 1997 que está dedicado a su persona; FERNÁNDEZ ALONSO, Justo, *La autobiografía de San Valerio,* Astorga, 1999 o los trabajos de DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. "Sobre la compilación hagiográfica de Valerio del Bierzo", *Hispania Sacra,* 4, 1951, pp. 1-23; "La compilación hagiográfica de Valerio del Bierzo en un manuscrito leonés", *Códices visigóticos de la monarquía leonesa,* León, 1983, pp. 117-148 y "Valerio del Bierzo. Su persona. Su obra", *Colección de Fuentes y Estudios de Historia Leonesa*, núm. 111, León, 2006.

de este texto (Ms. 10007 Biblioteca Nacional de Madrid) no contiene la *Vita de San Millán*, parece que dicha teoría quedaría descartada. Manuel Díaz y Díaz considera que la difusión de la obra brauliana habría tenido lugar a partir de la segunda mitad del siglo X, momento en el que el monasterio adquiere un mayor prestigio. Como conclusión, puede decirse que la fiesta de San Millán del día 12 de noviembre aparece en todos los calendarios del siglo X y este destalle es un indicador de que su culto estaba muy extendido a lo largo de dicha centuria[1147].

3. ESTRUCTURA DE LA *VITA S. EMILIANI*

La *Vita* es un texto sencillo que se estructura en párrafos o capítulos numerados. Cada uno de ellos tiene su epígrafe, también muy conciso, que sirvió de modelo al escriba Munio para determinar los textos de las inscripciones de cada una de las placas de marfil del arca.

Comienza con una carta introductoria en la que justifica la brevedad del texto en relación con su objetivo: que se pueda leer en la misa del día dedicado a San Millán (12 de noviembre). Posteriormente, escribe una carta a modo de prólogo cuyo destinatario era Forminiano, su hermano. Tal y como ya se ha indicado, a partir de la misma, se conoce cómo recopiló la información de los testigos: Citonato, Sofronio y Geroncio. A continuación, estos datos se completan con el prefacio que recoge las dificultades sufridas en el proceso de elaboración. Para terminar, se desarrolla la biografía de San Millán en dos partes. La primera explica su nacimiento y biografía mientras que la segunda se encarga de compilar los milagros que realizó Emiliano tanto en vida como después de su muerte.

Sirva como colofón al apartado dedicado a Braulio y su obra este párrafo de Joaquín Peña quien recoge la importancia de la *Vita* y el valor que adquiere desde época medieval hasta nuestros días: *"Es, pues, la vida brauliana de San Millán una verdadera joya de la hagiografía visigótica y un monumento histórico digno de entera fe, y tanto más estimable y precioso, cuanto que es la única fuente para conocer las virtudes de San Millán y los sucesos y episodios de su pertinente vida*"[1148].

[1147] LYNCH, Charles H. y GALINDO, Pascual (eds), *Op.cit.*, cap. IX, pp. 255-274, realiza una visión muy completa sobre los manuscritos y ediciones en los que tuvo cabida la *Vita*. Para entender el ambiente en el que se escribió la *Vita*: CASTELLANOS, Santiago, *Poder social, aristocracias y hombre santo en la Hispania visigoda. La «Vita Aemiliani» de Braulio de Zaragoza*, Logroño, 1998.

[1148] PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses…,* p. 34.

4. GONZALO DE BERCEO Y SU *ESTORIA DEL SENNOR SANT MILLÁN*

Junto a la *Vita* de Braulio, otro de los testimonios medievales importantes para llevar a cabo una aproximación a la figura de San Emiliano, es la *Historia de San Millán* escrita por Gonzalo de Berceo, en el siglo XIII, hacia el año 1235[1149].

El autor fue un monje emilianense nombrado diácono en 1221. Teniendo en cuenta que era necesario tener al menos 23 años para ello, se ha supuesto que nació en torno al año 1198, aunque parece que habría que adelantarlo, al menos, hasta 1196[1150]. En 1237, se menciona en los documentos como *preste* o presbítero. Tal y como deja traslucir en alguno de los fragmentos de la *Vita,* fue educado en el monasterio de San Millán y, posteriormente, ofreció sus servicios como maestro de novicios. Además, era notario del abad Juan Sánchez. En relación a su formación, se ha planteado que habría sido estudiante de la universidad de Palencia[1151]. La fecha de su muerte se sitúa en torno al año 1264[1152].

En cuanto a su obra, no interesa abordar su papel como hagiógrafo de santos relacionados de manera directa con el monasterio emilianense. Gonzalo de Berceo redacta las vidas de San Millán de la Cogolla, de Santo Domingo de Silos y de Santa Oria[1153]. Habitualmente, se ha considerado que con estos escritos pretendía ser un intermediario entre los clérigos y el vulgo y que obtenía de la biblioteca del monasterio de San Millán los tratados en latín y creaba versiones en romance de los mismos. No modifica los textos hagiográficos, sino que varía algunos detalles para hacerlos más llamativos y cercanos. Para algunos autores como Menéndez Pidal, Gonzalo de Berceo irradia candor e ingenuidad y su objetivo es acercar estas obras al público no

[1149] YNDURÁIN, Domingo, "Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra", *Berceo*, 90, 1976, p. 4. Otro texto interesante sobre la figura de Gonzalo de Berceo es GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "Entre la letra latina y la voz romance en la fundación de la literatura castellana: Gonzalo de Berceo", en JARAUTA, Francisco, *La literatura y sus mundos,* Santander, 2010, pp. 69-100.

[1150] DUTTON, Brian, "La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo", *Berceo,* 94-95, 1978, pp. 265-267.

[1151] URÍA MAQUA, Isabel, "Gonzalo de Berceo, estudiante en Palencia y colaborador en el "Libro de Alexandre"", *Berceo*, nº 155, (2008), pp. 27-54.

[1152] DUTTON, Brian, "Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos", *Actas del primer congreso internacional de hispanistas,* Oxfrod, 1964, 249-254. Otros títulos relevantes: ALVAR LÓPEZ, Manuel, "Gonzalo de Berceo como hagiógrafo", en URÍA MAQUA, Isabel (coord.), *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Madrid, 1992, pp. 29-59. y OLARTE, Juan Bautista, *Relectura de Gonzalo de Berceo,* León, 2010. Entre las fuentes destaca: ARGAIZ, Gregorio de, "Don Gonzalo Verceo Monge", en *La Perla de Cataluña. Historia de Nuestra Señora de Montserrat,* Madrid, 1677, pp. 438-439.

[1153] Sobre Santa Oria, que quizá sea más desconocida, véase: GIMENO CASALDUERO, Joaquín, **"**La "Vida de Santa Oria" de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos", *Anales de Literatura Española,* nº 3, 1984, pp. 235-281.

educado[1154]. Sin embargo, Brian Dutton, que realiza la edición crítica más completa de la *Vida de San Millán* considera que una de las principales intenciones de Gonzalo de Berceo era tratar el asunto de los Votos de San Millán[1155].

Junto a la ya citada labor de Dutton, existen varias ediciones críticas sobre la *Historia de San Millán* de Gonzalo de Berceo. Una de las primeras, que se convierte en punto de referencia, es la de Tomás Antonio Sánchez, *Poesías de D. Gonzalo de Berceo* del año 1780[1156]. En 1854, Florencio Janer y Pedro José Pidal amplían dicha edición dando cabida, en el aparato crítico, a los detalles biográficos de Berceo[1157]. A principios del siglo XX, la obra de Charles C. Marden analiza varios poemas del monje benedictino[1158]. En 1964, se publica, en alemán, un estudio muy completo dedicado, únicamente, a la Vida de San Millán[1159]. Tres años después, sale a la luz el mencionado trabajo de Brian Dutton[1160]. Del año 1995, es la Tesis doctoral de Grande Quejigo[1161] quien, además, continúa su trayectoria investigadora en relación con estos asuntos[1162]. Finalmente, no podemos dejar de citar a Carlos Clavería y Jorge García López con su edición del año 2003[1163].

[1154] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1991, (9ª ed. 1ª ed. 1942), p. 353.

[1155] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* p. 59.

[1156] SÁNCHEZ, Tomás Antonio (ed.), "Poesías de D. Gonzalo de Berceo", en *Colección de Poesías castellanas anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas e índice de voces antiquadas por D. Tomás Antonio Sánchez*, Madrid, vol. II, 1780 (ed. Eugenio de Ochoa, 1842).

[1157] SÁNCHEZ, Tomás Antonio; PIDAL, Pedro José y JANER, Florencio (eds.), "Poesías de Gonzalo de Berceo", en *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV. Colección hecha por Tomás Antonio Sánchez. Continuada por Pedro José Pidal. Y considerablemente aumentada e ilustrada […] por Florencio Janer*, Madrid, (Biblioteca de Autores Españoles, n.º 57), 1864, pp. 39-146.

[1158] MARDEN, Charles Carroll, "Cuatro poemas de Berceo. (Milagros de la Iglesia robada y de Teófilo y vidas de Santa Oria y de San Millán)", *Anejos de la Revista de Filología Española*, (Anejo IX), 1928.

[1159] KOBERSTEIN, Gerhard, *Estoria de San Millán. Textkritische Edition*, Münster, 1964.

[1160] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…*

[1161] GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *La Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Cáceres, 1995. (Tesis doctoral).

[1162] Destacamos dos publicaciones recientes: GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *El formulismo expresiva en Gonzalo de Berceo (calas críticas en la Vida de San Millán)*, Universidad de Extremadura, 2002 e IDEM, *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, Universidad de Extremadura, 2001.

[1163] CLAVERÍA, Carlos y GARCÍA LÓPEZ, Jorge (eds.), *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Madrid, 2003.

Parece ser que Gonzalo de Berceo pudo haber seguido el manuscrito"f" de la *Vita de S. Emiliani* de Braulio, hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid, que se corresponde con el Códice Emilianense núm. 10[1164]. En la elaboración de su *Vida* incluye algunas novedades respecto a la versión brauliana. Lleva a cabo una dramatización de los distintos episodios, los novela e introduce los sentimientos y reacciones humanas ante los milagros del santo. La gratitud y la admiración son las notas preponderantes en su redacción. Además, da un paso más en las descripciones de los lugares que cita Braulio y los identifica con espacios cercanos a San Millán de la Cogolla[1165].

La obra, *Estoria del sennor S. Millán*, se estructura en tres libros. El inicial consta de las 108 primeras coplas en las que se plantea la naturaleza, el nacimiento y la infancia de San Millán; el segundo comienza con la copla 109 y finaliza con la número 320 y en él se abordan la santificación y los milagros en vida. El tercero, que se compone de las coplas 321 hasta la 361 recoge los milagros póstumos. Termina con un apartado dedicado a los ya citados Votos de San Millán[1166].

5. LA VIDA Y MILAGROS DE SAN MILLÁN EN TRABAJOS RECIENTES

Tras haber leído las distintas versiones de la *Vita* de Braulio y la de Gonzalo de Berceo, así como las interpretaciones de la misma que hacen los distintos autores debemos destacar la interesante labor realizada por Isidro Bango Torviso, quien dispone, a lo largo de su estudio, las placas ebúrneas en función del orden establecido por los capítulos de la obra de Braulio. Para ello, en ocasiones, ha de dividir los marfiles. De este modo, logra ilustrar, como ya se hiciera en época medieval para el fiel, los episodios emilianenses a través del marfil. Dedica un capítulo al santo en el que analiza los diferentes aspectos de su vida y de su persona a través de los datos con los que contamos actualmente, pero realizando un proceso de reflexión del que obtiene

[1164] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* p. 209.

[1165] Ibídem, p. 229.

[1166] Remitimos a un trabajo que se puede consultar online y en el que se recoge una compilación bibliográfica muy amplia en relación a la figura del monje del siglo XIII referente a aspectos muy diversos: biográficos, literarios, hagiográficos o filológicos por ejemplo GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Bibliografía sobre Gonzalo de Berceo" en, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bibliografia-de-gonzalo-de-berceo--0/html/01d55dba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.Otras obras relevantes de este autor: GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Corpus bibliográfico del Mester de Clerecía, los epígonos y las obras de Nueva Clerecía: I. Mester de Clerecía", *Memorabilia*, 9, 2006; IDEM., "Corpus bibliográfico del Mester de Clerecía, los epígonos y las obras de Nueva Clerecía: II. Epígonos del Mester de Clerecía", *Memorabilia*, 10, 2007 e IDEM., "Corpus bibliográfico del Mester de Clerecía, los epígonos y las obras de Nueva Clerecía: III. Obras de Nueva Clerecía", *Memorabilia*, 11, 2008.

importantes conclusiones. Transmite una panorámica de la *Vita* del Santo muy completa[1167].

6. DATOS "BIOGRÁFICOS" DE LA VIDA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

Emiliano procedía de una familia de pastores y ese fue su principal oficio en su juventud. Una noche recibió, a través de un sueño, un mensaje celestial y, a partir de entonces, dedicó su tiempo a la contemplación divina. Pero para tener una vida religiosa era necesario adquirir formación y Emiliano se convirtió en discípulo de San Félix de Bilibio viviendo en soledad y penitencia y siendo instruido por su maestro. Una vez que alcanzó el nivel necesario, se retiró a los montes Distercios durante más de cuarenta años donde habitó como un ermitaño. La fama de su santidad se extendió por el entorno y el obispo Dídimo de Tarazona le ordenó sacerdote buscando ampliar, así, la popularidad de su diócesis. Emiliano, un tanto reticente, aceptó la tarea que Dios le había encomendado pero pronto, fruto de las envidias de sus compañeros, Dídimo se vio obligado a destituirlo. Los clérigos denunciaron que la iglesia se estaba arruinando ya que el santo entregaba dinero de la misma a los pobres. Para Emiliano no fue un problema, sino todo lo contrario. Nuevamente pudo recogerse para rezar y se retiró a "su oratorio", que ya no se ubicaba en los montes Distercios, sino en algún lugar cercano a Berceo. A pesar de que pasa gran parte de su tiempo en soledad, convive con un grupo de mujeres, de "vírgenes de Cristo" que se ocupan del santo y que conformaban una comunidad dúplice entre la que también se encontraba Aselo. Este fue un presbítero que estuvo con Emiliano hasta la hora de su muerte que se produce el 12 de noviembre del año 574, cuando tenía más de cien años.

A lo largo de su vida, fue partícipe de varios milagros que se recogen en los distintos capítulos de la *Vita* de Braulio y la mayoría aparecen, también, en las placas ebúrneas del arca de San Millán de la Cogolla que detallaremos al describir los marfiles. Se trata, por regla general de curaciones y exorcismos. También multiplica pan y vino siguiendo el ejemplo de Cristo. Hay episodios en los que se narra (o se talla) cómo luchó con el diablo, cómo escarmentó a los ladrones que le robaron su caballo y a aquellos que quisieron quemar su cama o cómo aumentó la longitud de un madero.

[1167] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…* Otros textos interesantes sobre la biografía de San Millán se recogen en la obra de MENJOT, Denis, "Les miracles de Saint Millán de la Cogolla du VI au XIII siècle", *Annales de la Faculté des lettres de sciences humaines de Nice*, XXXVII, 1979, pp. 157-173 y la de PÉREZ RODRÍGUEZ, Antonino M., "Observaciones críticas…", pp. 397-404. De manera global, y para comprender en el contexto en el que se inserta la hagiografía emilianense,: PÉREZ-EMBID WAMBA, Javier, *Hagiología y sociedad…, passim.*; HENRIET, Patrick, "La santidad en la historia de la Hispania medieval…", pp. 13-79 y GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, *Historia religiosa del Occidente medieval (años 313-1464)*, Madrid, 2012.

Además, el santo formó parte de un hecho histórico ya que predijo la toma de Cantabria por Leovigildo. De manera póstuma es capaz de devolver la visión a unos ciegos y de resucitar a una niña que llegó muerta ante su altar.

Existe otro milagro *post-mortem* de San Millán que se recoge en numerosas fuentes modernas. Braulio no pudo citarlo ya que, supuestamente, tuvo lugar en el año 1067[1168]. Una reina codiciosa pretendía conseguir el carbunco, de gran tamaño, que estaba incrustado en uno de los frontispicios del arca. Para ello convence a un monje que, como era de esperar, sufre un castigo: se queda pegado al objeto de deseo de la reina[1169]. A partir de este momento, quizá por una mezcla de miedo y respeto, se optó por no abrir la urna, ni siquiera cuando surge la polémica ya comentada sobre la patria de San Millán.

Resta comentar que, con el paso de los años, los milagros se sucedían alrededor del monasterio y, concretamente, frente al arca con las reliquias de San Millán. Un monje llamado Fernando, que también escribe *De Translatione Sancti Emiliani,* en el siglo XIII, compone un libro donde se recogen más hechos prodigiosos realizados por el santo[1170].

San Millán se convierte en modelo a seguir por los fieles. No debe sorprender que surgiera, al amparo de su figura, un monasterio cuya importancia, a lo largo de la Edad Media, ha quedado reflejada en diplomas donde se demuestra la devoción y el interés de las monarquías por el mismo. La construcción del arca se convierte entonces en una actualización de la *Vita* de Braulio de un modo más llamativo y rico pero, sobre todo, al alcance de todos, ya que no era necesario saber leer para comprender las escenas plasmadas sobre las placas de marfil.

[1168] Si este milagro se ha fechado en el año 1067 hay que asumir que el arca ya estaba terminada para entonces.

[1169] SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…,* f. 29r. ya menciona este hecho. Una narración muy completa sobre este milagro: DE ELIZONDO, Pablo Miguel, *Compendio de los cinco tomos de los Annales de Navarra,* Pamplona, 1732, libro 2, cap 2, p. 163.

[1170] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* pp. 27-59 transcribe los textos de Fernando a partir de los manuscritos en los que se han conservado.

XVII. CARACTERÍSTICAS DEL TALLER DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

Junto al taller de León, el otro centro ebúrneo relevante, en el siglo XI en los reinos cristianos hispanos, es el del monasterio de San Millán de la Cogolla. Mientras que en la capital leonesa el documento de donación de 1063 presenta serias dificultades para la identificación de las piezas, en San Millán, gracias a las fuentes literarias de Prudencio de Sandoval, Antonio de Yepes y Diego de Melcolaeta conservadas en el monasterio hasta época moderna y a las inscripciones de las plaquetas, se puede afirmar, sin duda alguna, la autenticidad del Arca de San Emiliano, que es la obra en torno a la que gira la investigación del taller riojano[1171].

Al igual que en el centro productor fernandino, se emplean metales preciosos y marfil para obtener obras muy valiosas. Además, el arca citada presentaba cristales de roca como decoración y se convierte en la pieza estrella del taller[1172]. Las escenas representadas se encuadran en diferentes tipologías de arcos semejantes a los que aparecen en las miniaturas. La talla del marfil es menos perfecta que en los casos leoneses, pero no es un indicador de antigüedad, sino que trasmite una mayor viveza expresiva acorde con los objetivos narrativos de los artistas de San Millán.

A finales del siglo XI o principios del siglo XII, se tallaron las placas del arca de San Felices, que también mencionan Prudencio de Sandoval y Antonio Yepes. Hay quien la fecha en torno al 1090, año de la traslación de sus restos, pero su factura se corresponde con los parámetros propios de la duodécima centuria. Además, ha sufrido diversos avatares históricos que han modificado, en parte, su aspecto inicial. Aunque mantiene un estilo semejante a la arqueta de San Millán, evoluciona en consonancia con las corrientes europeas románicas (Figuras 291 y 292).

[1171] SANDOVAL Prudencio de, *Fundaciones…*; YEPES Antonio, *Crónica General…*tomo I, cap.. CXXIII, Madrid, 1959 y MELCOLAETA Diego de, *Desagravio…, passim.*.

[1172] CASAMAR PÉREZ, Manuel, VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, *Op.cit.*, pp. 135-160.

XVIII. LAS PLACAS DE MARFIL DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

Tras la necesaria contextualización que nos ha permitido conocer mejor el entorno emilianense y la vida del santo patrón, abordamos ahora el estudio pormenorizado de los marfiles del arca de San Millán que son el centro en torno al cual gira nuestra investigación[1173]. Para conocerlos es importante saber que, a lo largo de la historia, fueron incrustados en diferentes relicarios cuyo estudio pormenorizado se aborda en el capítulo siguiente. Las placas ebúrneas se encuentran, actualmente, descontextualizadas. Originariamente decoraban, junto a una guarnición metálica muy rica y multitud de piedras preciosas y cristales de roca, un arca de madera de gran tamaño, prismática y con dos frontispicios triangulares (Figuras 293 y 294). Sin embargo, con la Invasión Francesa la pieza sufrió daños irreparables. Algunos marfiles desaparecieron y otros se dispersaron por diferentes lugares del mundo engrosando colecciones de varios museos. Las que se conservaron en el monasterio emilianese se han montado sobre un arca argéntea realizada en el siglo XX (Figura 14).

[1173] La mayoría de los títulos que tratan algún tema en relación con San Millán de la Cogolla mencionan, en algún momento, el arca de los marfiles. El trabajo por excelencia es sin duda el de SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, en el que se basan, o incluso llegan a copiar otros autores posteriores como MECOLAETA, Diego de, *Desagravio…,* o DEVENGA, Álvaro, "Los marfiles de San Millán", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte,* año 5 (1916), nº 3, pp. 243-244; nº 4, pp. 296-299; y nº 5, pp. 328-339 entre otros. No obstante, hemos optado por plasmar, únicamente, una lista bibliográfica en la que recogemos los trabajos más completos, relevantes o actuales dedicados de manera más específica a los marfiles: SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. XVI, 1908, 4-15; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, pp. 37 y ss.; IDEM., "Leonesque Romanesque…", nota a pie de página nº 6 e IDEM., *Spanish Romanesque…*, p. 58 y ss.; GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit…*, tomo 4, nº 84; HUICI, Serapio, *Op.cit.*, FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, pp. 156-174; CAMPS Y CAZORLA, Emilio, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Adquisiciones en 1931, Museo Arqueológico Nacional.* Madrid, 1933; BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso", *Anales de la universidad de Madrid,* 1, 1932, pp. 92-107 e IDEM., "Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso", *Saitabi,* nº 2, 1944, pp. 221-233; PIJOÁN, José, *Op.cit.,* pp. 140-149; COOK, Walter W.S. y GUDIOL RICART, José, *Op.cit.,* pp. 281-294; PALACIOS SÁNCHEZ, Juan Manuel, "En torno al arca de San Millán de la Cogolla", *Berceo,* nº 51,1959, pp. 253-254; LASKO, Peter, *Arte Sacro…*, p. 259 y ss.; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco y URANGA GALDIANO, Esteban, *Arte Medieval Navarro. Arte Románico,* Pamplona, 1973, pp. 81-84; PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…, passim*; GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires…*, p. 116 y nº 173 y 174 e IDEM., "Les arts précieux…", pp. 304; VARASCHIN, Alain, "Les ivoires du XI^{e} siècle du Monastere de San Millán de la Cogolla", *Archeologia,* nº 135, 1979, pp. 12-17; ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, pp. 33-37; HARRIS, Julie A. *The Arca…, passim* e IDEM., "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, IX, 1991, pp. 69-85; FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria…", pp.145-166, IDEM., "Liturgia hispánica y marfiles…", pp. 97-144 e IDEM., "Eboraria…", pp. 197 a 228; POZA YAGÜE, Marta, "El arca-relicario de San Millán de la Cogolla", en *Maravillas de la España Medieval….*, pp. 333-354; BANGO TORVISO, Isidro G., "San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!", en *La Edad de un Reyno…,* pp. 297-351 e IDEM., *Emiliano…, passim*; CAMACHO MATUTE, Valle y NAVAS SÁNCHEZ, Emiliano, *Marfiles de San Millán: arca románica de sus reliquias,* Logroño 2008.

El número de placas ebúrneas del arca era muy elevado. Veintidós se repartían en los lados largos, once en cada uno, divididos en dos niveles y situándose seis marfiles, ligeramente más pequeños, en la parte superior y cinco en la inferior. En los frontispicios había una pieza grande que centraba la composición y, en torno a la misma, se colocaban otras placas de diferentes dimensiones y formas repartidas por todo el espacio, siete en el caso del Pantocrator y ocho en la *Muerte del Santo*. El conjunto, por lo tanto, se componía de treinta y nueve marfiles y, actualmente, conocemos o conservamos imágenes de veinticinco. No obstante, gracias al trabajo realizado por Prudencio de Sandoval en 1601, sabemos qué escenas estaban representadas en cada una de las placas desaparecidas. A estas tallas hay que sumarles las representaciones de la cobertura metálica (veintiséis santos, ocho monjes, los monarcas y el Sol y la Luna). En total, las figuras "retratadas" si contamos, entre ellas, los personajes que protagonizan los distintos episodios de la vida del Santo, casi llegan al medio centenar.

En cuanto a cifras económicas, podemos decir que no cabe duda de que el arca de San Millán de la Cogolla fue una empresa costosa en la que tuvieron un papel destacado tanto los monjes del monasterio, encabezados por la figura del abad Blas, como la monarquía navarra, bajo mandato de Sancho IV el de Peñalén. El problema es que es difícil cuantificar económicamente su valor ya que no solo habría que analizar los materiales, sino también los aspectos espirituales que creaban un halo místico alrededor del objeto. En época más reciente, se llevaron a cabo algunas tasaciones y los resultados se verían amplificados si se procediese a realizar una nueva valoración en nuestros días.

El primer informe fue solicitado por el Juzgado de Primera Instancia y de Instrucción del Distrito de la Latina en Madrid el 4 de enero de 1908, tras el intento de robo de los marfiles del año 1907 y como precaución, por miedo a su venta[1174]. Como el Museo Arqueológico contaba, desde el año anterior, con varias fotografías de los mismos, enviadas por Toribio de la Minguella, se pudo realizar la tasación[1175]. El escrito se fecha el 21 de enero y, en él, se comparaban con el Crucifijo de Fernando I y Sancha con el que no podían competir en calidad, pero sí en importancia como documento histórico. Finalmente, se determina que el valor de cada una de las placas ebúrneas es de 2.500 pesetas[1176].

[1174] AMAN, Expediente 1908/3, doc. nº 3.

[1175] AMAN, Expediente 1907/49, docs. nº 1 y 2.

[1176] AMAN, Expediente 1908/3, doc. nº 4.

Más adelante, en agosto de 1931, y con motivo de la incautación y posterior ingreso de los marfiles en el Museo Arqueológico Nacional, el Gobernador Civil, Pardo Reina, tasó las piezas valorándolas en ocho millones de pesetas. En aquel momento, debido a recepción de los marfiles en Madrid, la fama de las placas era tal que, desde el museo se hacía hincapié en que la colección se había convertido en "*uno de los conjuntos de arte medieval más extraordinarios del mundo*"[1177]. Tras su vuelta al monasterio de San Millán de Yuso, en el año 1944, se han convertido en uno de los atractivos turísticos de la provincia riojana y fueron uno de los aspectos tenidos en cuenta cuando el cenobio recibió, en 1997, la categoría de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO[1178].

Las placas no tendrían significado individualmente y deben ser entendidas como un grupo. La descripción de cada una de ellas por separado no aporta la necesaria visión general de la pieza. Por ello, a continuación procedemos a hacer una breve presentación indicando su formato y medidas, su iconografía y la bibliografía específica, para luego pasar a realizar un análisis formal del conjunto ebúrneo.

1. FORMATO Y MEDIDAS

Las placas de San Millán de la Cogolla presentan varios formatos diferentes. Aunque algunas no se hayan conservado se puede conocer cómo eran gracias a los espacios excavados sobre la superficie de madera del arca antigua, aún hoy en el monasterio, y que servirían para encajarlos en la misma (Figura 293 y 294).

Debido a que el arca se encuentra cobijada por una vitrina de cristal, no hemos podido realizar mediciones personalmente. Por ello, en el siguiente epígrafe indicaremos las dimensiones exactas correspondientes a cada una de las placas basándonos en las medidas que se realizaron en 1931, con motivo de la recepción de los marfiles en el Museo Arqueológico Nacional, y que recogieron E. Camps y Cazorla e I. Bango Torviso[1179]. A continuación, recogemos, únicamente, cifras aproximadas más generales.

En los lados largos de la pieza, en la zona de la cubierta, se ubicaban seis marfiles a cada lado. Eran estrechos y de forma rectangular de, aproximadamente, 8 cm

[1177] CAMPS CAZORLA, Emilio, "Los marfiles de San Millán…", p. 16.

[1178] MARTÍN MUNICIO, Ángel, "San Millán, Patrimonio de la Humanidad", *Arbor CLX 629*, mayo 1998, pp. 171-177.

[1179] Las dimensiones se plasman, también, en una guía inédita sobre los marfiles de San Millán escrita por Manuel Chinchetru con la inestimable ayuda de Juan Bautista Olarte. Las diferencias entre las que se realizaron en el MAN y las que plantean en esta guía es plausible. Creemos que, quizá, sean más correctas las que se llevaron a cabo en el museo ya que las placas no estaban incrustadas en el arca y se habrían podido tomar con mayor precisión.

de largo x 17 cm de alto[1180]. En el cuerpo del arca, se repartían cinco placas de mayor tamaño que tendían hacia una forma cuadrangular y cuyas dimensiones eran 12 cm de largo x 17 cm de alto[1181]. En realidad, todas las placas tienen distintas dimensiones que varían en pocos milímetros y que se tuvieron muy en cuenta a la hora de horadar el arca de madera en el que iban incrustadas[1182]. Los recuadros que iban a ocupar presentan, asimismo, dicha irregularidad por lo que se deduce que se habrían realizado los marfiles en primer lugar[1183].

La mayor diversidad en cuanto a la forma se refiere, se encuentra en los frontispicios. Tal y como se corresponde con una representación divina, el Pantocrátor se encuentra en una placa ovalada. Es el marfil más grande y mide 22,7 x 10,5 cm, sin contar con el marco de madera que presenta en la actualidad. A sus pies, se situaban, uno a cada lado, Blas y Munio, que están en dos placas en forma de flecha de 10-11 cm de largo por 3,5 cm en la parte más alta. Las placas de dos de los símbolos de los Evangelistas se adaptaban perfectamente justo por encima de los marfiles-flecha y al mismo nivel que el trono del Cristo en Majestad. En la parte superior del Señor, a ambos lados de su cabeza, estaban los otros dos componentes del Tetramorfos. La forma de los marfiles en los que se tallaron estos cuatro elementos era cuadrada. En la parte superior de este costado había, asimismo, una pequeña placa triangular (Figura 295). No podemos indicar ninguna medida concreta sobre estas tres plaquitas ya que no aparece en la bibliografía consultada.

Centrando el ápice del otro lateral, había una pieza también triangular pero de proporciones mucho mayores cuyas cifras tampoco se citan en los estudios sobre los marfiles. En el cuerpo del arca de este costado destacaba la ya mencionada escena de la *Muerte del Santo* de, aproximadamente, 12 cm de largo x 17 cm de alto y, rodeándola, estaban las placas rectangulares y alargadas de personajes de la realeza y el clero que miden entorno a los 4cm de largo x 8 cm de alto. En la parte inferior y en los extremos, había otras dos más achatadas tendentes al cuadrado (medían 4,5 cm de largo y 6 cm de alto) en las que aparecían los artistas. La central, en la que había tallado un colmillo de marfil, era un poco más grande, de 6,6 cm de largo por casi 7 de alto (Figura 296).

Por último, el fragmento con la *Resurrección de la Niña Muerta* mide 6,5 o 7 cm de largo x 7,4 cm de alto (Figura 297).

[1180] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…,* p. 91.

[1181] Ibídem, p. 91.

[1182] Para ser más específicos podemos decir que las variaciones se producen entre los 7 y 8 cm de largo y los 16 y 17 cm de alto en el caso de las placas situadas en el registro superior de los laterales, y los 11 y 12 cm de largo y 16 y 17 de alto en las que se ubican en la parte inferior.

[1183] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 60 y 61.

Para concluir podemos decir que, aunque no podamos determinar con precisión las dimensiones exactas del arca, las variaciones de los datos con los que contamos son poco relevantes.

2. ICONOGRAFÍA E INSCRIPCIONES

De manera genérica, la iconografía de las placas se corresponde con la vida de San Emiliano y el modelo literario en el que se basaron los mentores del programa fue la biografía escrita por Braulio de Zaragoza[1184]. Los pequeños detalles de las escenas permiten identificar los episodios concretos, pero son las inscripciones las que refuerzan el sentido iconográfico individual de cada uno de los marfiles.

Llevaremos a cabo su estudio a partir de la colocación actual de los mismos en el arca argéntea realizada por Félix Granda en 1944 (Figura 14). Posteriormente, nos encargaremos de las piezas conservadas en distintos museos del mundo y, para terminar, mencionaremos aquellas que han desaparecido[1185]. En realidad, el orden no fue demasiado relevante ni tan siquiera en la Edad Media, tal y como se deja traslucir a través de varios ejemplos, como la placa del *Enfrentamiento con el diablo,* en los que se mezclan dos capítulos de la Vita de Braulio que, aunque comparten temática, ya que en ambas aparece el demonio, son muy distantes entre sí en el tiempo (Figura 298). Es probable que, en época medieval, hubiera una persona encargada de explicar la Vita del santo señalando, en cada momento, la escena apropiada sin necesidad de que estuvieran ordenadas cronológicamente[1186]. Otro detalle que incide en la inexistencia de un orden cronológico es que, a veces, se emplean dos escenas para representar un mismo capítulo de la biografía brauliana y, sin embargo, otro capítulo puede estar representado solamente mediante una. Pensamos que la *Vita S. Emiliani* sería bien conocida por los fieles del momento, por lo que no importaba que conformaran un ciclo sucesivo, sino que podría resultar interesante ir buscando cada uno de los capítulos a lo largo del arca.

Los historiadores del arte no solemos prestar mucha atención a los epígrafes de las piezas y, sin embargo, son fuentes de información muy valiosas. En el caso del arca emilianense, además, los marfiles y los textos, con tintes didácticos, se convierten en la ilustración perfecta de la obra de Braulio. Recientemente, Irene Pereira García ha hecho

---

[1184] Un estudio interesante sobre la relación entre las placas de marfil y la Vita de Braulio que se convierten en la "edición ebúrnea de la misma" se realiza en DE LAS HERAS Y NUÑEZ, Mª de los Ángeles, "La literatura emilianense y el arte medieval riojano", *Lecturas de Historia del Arte,* 1990, 2, pp. 222-226.

[1185] En el apartado de "Los relicarios de San Millán de la Cogolla", en el epígrafe "El arca moderna (1944-2013)" se aborda, en parte, el tema de las inscripciones pero solamente aquellas que habían sido talladas sobre el metal y no sobre el marfil. Para tener una visión general sobre el tema de los letreros recomendamos, pues, la lectura del mencionado capítulo.

[1186] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, 2007, p. 72.

una revisión de las inscripciones y ha planteado una nueva lectura, partiendo de los trabajos anteriores, especialmente el de Isidro Bango y en ella nos basamos en este capítulo[1187].

Uno de los aspectos que señala es que las inscripciones comienzan siempre por *Aquí es…, donde…, cuando…* y a continuación hay siempre un verbo, una acción. Tanto las escenas como los textos son muy directos y podrían compararse con los cómics actuales. Aborda también un asunto curioso: la distribución de los letreros en las placas. A simple vista podemos ver cómo el autor de los mismos aprovechó distintos espacios para emplearlos como campos epigráficos. La gran mayoría ocupan las franjas que dividen las placas en dos registros; en otras ocasiones, se lee el fragmento correspondiente a los capítulos de la *Vita* en los amplios arcos de medio punto que cobijan las escenas; también hay textos en los bordes que enmarcan algunas placas y, por último, se han tallado letreros directamente sobre algunos fondos. Este último caso se produce en los marfiles de los frontispicios correspondientes a los promotores y las inscripciones habrían sido completadas, originariamente, con otras palabras incisas sobre el metal. Parece que se trata de añadidos posteriores para los que no se había previsto un espacio concreto, como ocurría en las otras placas. En realidad, creemos que el arca se concibió como un todo unitario en el que la combinación de imágenes y texto era necesaria para comprender el sentido global de la misma. Un último asunto en relación con la disposición de los textos sobre el que hace hincapié Irene Pereira es que las inscripciones no siempre llevan una única dirección. La mayoría deben leerse de izquierda a derecha, pero existen excepciones ya que el texto gira siguiendo múltiples posibilidades[1188].

Al tratar las distintas hipótesis reconstructivas del arca antigua, plantearemos, nuevamente, la dificultad que supone determinar cómo se distribuirían las inscripciones originarias en letras negras sobre el metal. Si bien Isidro Bango Torviso en su propuesta opta por la horizontalidad y la linealidad de izquierda a derecha, es un asunto que, a tenor de las posibilidades que se aprecian en los marfiles, ofrece infinidad de variantes imposibles de adivinar.

A pesar de que es evidente que el programa iconográfico había sido minuciosamente ideado, no siempre se tuvo en cuenta el espacio necesario para la inscripción correspondiente. Hay circunstancias en las que las letras se encuentran "apelotonadas", como en el dintel que divide la escena de los *Diablejos quieren quemar*

[1187] PEREIRA GARCÍA, Irene, *Op.cit.* Su interpretación es muy semejante a la que ya realizó BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, 2007, aunque con ciertos matices.

[1188] PEREIRA GARCÍA, Irene, *Op.cit.*, pp. 71-79.

a Emiliano (Figura 299), o, de manera más clara, en la placa *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano* en cuyo registro inferior el letrero, que se lee de abajo arriba y girando la cabeza, se estructura caóticamente en dos renglones transmitiendo la sensación de no haberse tomado bien las medidas (Figura 300). Por el contrario, hay placas en las que el espacio epigráfico no es ocupado completamente como ocurre en la placa de *Legovigildo castiga la ciudad de Cantabria* (Figura 301) o en la de la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio* en la que, además, el arco bajo el que se encuentran el Senador y su esposa es el único que aparece sin inscripción en todo el conjunto (Figura 302). Existe otro espacio vacío en el dintel de separación en el *Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix* (Figura 303). Los textos identificativos de las placas de los costados del arca se reparten, en sentido vertical, horizontal o combinados, en los huecos que existen entre las cabezas de las parejas representadas.

La tipología de letra empleada es la visigótica que se desarrolla en la Península Ibérica desde el siglo VIII hasta el XII[1189]. Sin profundizar en el asunto de las grafías de cada uno de los caracteres, sí podemos indicar que mantiene relación con algunos textos del *Liber commicus* del año 1073 y del *Misal de San Millán*[1190].

2.1. Placas conservadas en San Millán

No es fácil plasmar el itinerario que siguieron las placas ya que cada una de ellas sufrió unos avatares históricos diferentes que las llevaron por derroteros muy diversos, hasta el punto de encontrarse dispersas en museos de todo el mundo[1191]. El conjunto más numeroso se custodia con mimo en el oratorio del monasterio de San Millán de la Cogolla, aunque no siempre fue así porque, durante unos años, entre 1931 y 1944, los marfiles pasaron a engrosar los fondos del Museo Arqueológico Nacional. Si a estas circunstancias se le añade que fueron incrustados en distintas arcas, podemos apreciar la dificultad que entraña intentar plasmar el recorrido histórico de las placas y los relicarios, parejo, en cierta medida, a la historia del monasterio y de sus monjes.

La primera dificultad surge a la hora de determinar el momento en el que fueron realizadas las placas y el arca primitiva. Han sido fechadas a finales de la década de los

[1189] Para conocer las características precisas de esta tipología recomendamos la lectura de GARCÍA LOBO, Vicente, "La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII", en *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift*, Munich, 1997, p. 155.

[1190] PEREIRA GARCÍA, Irene, *Op.cit.*, p. 79.

[1191] FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, "Un valioso patrimonio español en el extranjero…", pp. 381-390. Sobre el itinerario particular de cada una de las placas que engrosan hoy fondos de colecciones extranjeras véase los epígrafes concretos dedicados a cada una. Quizá pueda resultar extraño que se aborden los avatares que sufrieron las piezas en el apartado de iconografía e incripciones, pero creemos que puede encajar bien si se tiene en cuenta que las descripciones se estructuran en función del lugar en el que se encuentran en el presente los marfiles.

años sesenta o a lo largo de los setenta del siglo XI. En ese momento, fueron incrustadas en un arca de madera recubierta con planchas de metal que enriquecían su aspecto. Desde entonces, y hasta el año 1809, estuvieron expuestas a los fieles en la iglesia de Yuso y, por las noticias con las que contamos, se situarían en el altar de Santa María[1192]. Víctor Hermosilla concreta un poco más estos datos y comenta que se encontraban "*sobre unas mesitas o credencias puestas a ambos lados del altar mayor, la de San Millán en el lado del Evangelio; y la de San Felices, en el lado de la Epístola*"[1193].

Existe un dato ya publicado por Peña que hace alusión a un texto en castellano antiguo que había recogido a su vez el archivero P. Plácido Romero, en sus *Memorias para la historia de San Millán*[1194]. Las líneas aparecían en la última hoja del códice de las poesías de Gonzalo de Berceo: "*Passados los XIIII años fue fecha la iglesia et trasladaron el cuerpo de Sant Millan onde estaba en la fermeria et traxieronlo a la iglesia que era fecha de nuevo et pusieronlo sobre el altar de Santa Maria do agora esta. Et entonze andaba la era de la Encarnacion en mil e sesenta e siete annos"*[1195]. Nos interesa resaltar la expresión "do agora esta" ya que indica que en el momento en que se realizó esta anotación, el arca ocupaba un espacio preminente en el altar mayor del templo de Yuso. Aunque Peña indica que el lenguaje "*denota su mucha antigüedad*", no se puede determinar una fecha exacta. Brian Dutton plantea que, aunque el manuscrito en folio donde se encontró es del siglo XIV, tal vez estas notas se encontrasen ya en el anterior del siglo XIII al que habría copiado el escriba. Propone también que, tal vez, fuesen anotaciones del propio Berceo y que, quizá, se tratase de un borrador para la creación de un poema sobre el tema de la traslación de las reliquias de San Millán que nunca llegó a realizar[1196]. Tanto si esta hipótesis es cierta como si no, a

---

[1192] Cabe destacar que, en la iglesia de Yuso, el altar mayor estaba dedicado a la Virgen y no será hasta el año 1279 cuando se dedique una capilla a San Millán. Fue promovida por Sancho Martínez Leiva y su esposa que deseaban ser enterrados allí. (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Documentos lingüísticos de España. Reino de Castilla,* Madrid, 1966, tomo I, nº 105). DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán…"*, p. 181 y 182, a tenor de estos datos, hace hincapié en que en Yuso existía una devoción particular a la Virgen y que por ello, Gonzalo de Berceo habría compuesto sus obras marianas.

[1193] HERMOSILLA, Víctor, *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Un siglo de historia agustiniana*, Roma, 1983, p. 213. Esta información la obtiene del *Libro de los Hechos Notables del Monasterio de San Millán de la Cogolla (1878-1946),* fol. 96v., en el Archivo de San Millán de la Cogolla (en adelante, *Libro de los Hechos Notables…*), consultado a través de SALAS FRANCO, Mª Pilar, SAN FELIPE ADÁN, Mª Antonio y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación, estancia en Madrid y devolución a la Rioja (1931-1944),* Logroño, 2009, CD, 7.2.4. SERIE D, Archivo del monasterio de San Millán de la Cogolla, 1 (en adelante, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación*…).

[1194] Las Memorias del archivero del año 1775 se encuentran en el archivo de Silos pero no se trata del manuscrito 88 como indicó Dutton, sino del 83 y el 84, entre los extravagantes (documentos no pertenecientes a Silos) en la última edición del catálogo: VIVANCOS, Miguel C., *Catálogo del archivo del Monasterio de Santo Domingo de Silos,* Valladolid, 2006, p. 198.

[1195] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…,* p. 18.

[1196] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán…"*, p. 59.

través de ese breve texto podemos deducir que el arca llevaba al menos dos siglos en el altar de Santa María, donde los fieles rezarían al santo mientras podían deleitarse con su biografía a través de los marfiles.

En el archivo del monasterio hay otros testimonios que indican la colocación del arca y, por ende, de los marfiles, en el altar mariano. Sin embargo, nuevamente, aparecen sin datar. En el siglo XVIII, Diego de Mecolaeta realiza un listado de aquellos documentos en los que tenían cabida las reliquias de los diferentes santos del cenobio, entre ellos San Millán. Es interesante la descripción de dos inventarios: 0.2.2.3. y 0.2.2.4. Del primero dice "*Item, dos catálogos de las reliquias: el uno en latín, el cual refiere que la urna preciosa de San Millán estaba en el altar de nuestra Señora y que, según la tradición de aquellos tiempos, estaba en la misma urna la cabeza de San Aselo, discípulo de San Millán, y un pedazo del madero que creció por su oración…*"[1197]. Aunque él mismo comenta que no se puede saber el año en que se realizó, al estar en latín nos hace pensar en una época temprana pero, teniendo en cuenta que este tipo de inventarios podían ir copiándose a lo largo del tiempo, situarlo cronológicamente se convierte en una tarea imposible. Del segundo dice "*el último catálogo o sumario de las reliquias da razón de que ya estaban colocadas en el altar mayor las urnas de los gloriosos santos San Millán y San Felices…*"[1198].

La siguiente noticia que puede aportar ciertos datos sobre la situación del arca de los marfiles en el monasterio es el testimonio de Jovellanos, ya a finales del siglo XVIII. Cuando visita la iglesia de Yuso y, desgraciadamente, sin especificar el lugar concreto, observa las arcas de San Emiliano y San Felices y anota, en su diario, las siguientes frases que preludian unos hechos que no tardarían en suceder:

> "*¡Qué monumentos para la historia de las artes! ¡Qué dignos de ser conservados y mucho más de ser publicados! Una explicación de estas historias, copia de las inscripciones y estampas de las grabaduras, esculturas y entalladuras, sería obra muy digna de la atención de los curiosos; pero no se hará, y el arca de San Millán perecerá.*"[1199]

Tras la invasión francesa, los marfiles se colocan en un arca nueva y, en 1931, son incautados por el gobierno custodiándose en el Museo Arqueológico Nacional hasta

---

[1197] MECOLAETA, Diego, *Archivo monástico de San Millán de la Cogolla durante el siglo XVIII*, OLARTE, Juan B. (trad.), San Millán de la Cogolla, 1999, pp. 184 y 185.

[1198] Ibídem, p. 185.

[1199] JOVELLANOS, Gaspar de., *Op.cit.*, tomo VII, pp. 271-278. Se puede consultar, también en: http://www.jovellanos2011.es/web/biblioteca-virtual-ficha/?cod=4514&k=San%20Mill%C3%A1n

1944. En junio de dicho año, regresan al monasterio insertos en el arca argéntea realizada por Félix Granda en la que se pueden admirar actualmente.

El relicario del siglo XX mantiene la estructura original del arca antigua en su frente anterior, en el que se reparten seis placas de menores dimensiones en la zona de la cubierta, y cinco, algo mayores, en la parte inferior. Los seis primeros marfiles son:

1. **Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix** (166 x 79 mm).

Hoy se encuentra en la esquina izquierda superior del frente anterior del arca pero, originariamente, estaría en último lugar, también en la cubierta aunque en el lado opuesto (Figura 14).

En el registro inferior, Emiliano duerme y un ángel lo bendice (Figura 303). Esta imagen presenta algunos paralelismos formales con placas de marfil en las que se ha tallado el Sueño de José, por ejemplo, dos muy semejantes datadas en el siglo XI y procedentes del sur de Italia. Una está en el Victoria&Albert Museum de Londres y la otra en el Musée départemental des Antiquités de Rouen (Figuras 304 y 305)[1200]. En el célebre Paliotto de Salerno del siglo XI, también hay una representación del mismo tema y, como en las anteriores, San José, cubierto por una manta, apoya la cabeza sobre la mano izquierda mientras cruza la derecha por delante del pecho. En un segundo plano aparece un ángel con la mano extendida y dos dedos alargados en un gesto de bendición (Figura 306). Hay que tener en cuenta que los artistas emilianenses no contaban con modelos en los que basarse para trabajar sobre la hagiografía de San Millán por lo que no es extraño que acudan a patrones conocidos en otro tipo de episodios.

La escena se describe mediante la inscripción:

UBI IN EUM DIUIVINITUS IRRUIT SOPOR
Ubi in eum diuinitus irruit sopor
De cómo, por disposición divina, le vino un sueño.

En el nivel superior aparece sentado San Felices y frente a él San Millán, arrodillado, le tiende la mano. Por encima de sus cabezas surge la *Dextera Dei*. En este caso, los ejemplos en los que se pudo basar el marfilista tienen que ver con las ceremonias en las que los súbditos se postraban ante los soberanos. Isidro Bango dice

[1200] Para la placa del Victoria&Albert: "El Sueño de José (701-1884)", [En línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O137817/josephs-dream-panel-unknown/>[10 de julio de 2013]. Para el marfil del Musée départemental des Antiquités de Rouen, Seine-Maritime: "El Sueño de José (inv. 721)", [En línea], <http://www.mondes-normands.fr/angleterre/archeo/Normandie/musee_rouen/orfevrerie-ivoire/notice18.htm> [10 de julio de 2013].

que ilustra el pacto monástico entre el monje y el abad obligando al primero a cumplir con la regla y el régimen que dispusiera el segundo. En el momento en que se estaba realizando este marfil en la Cogolla ya no tenían lugar estos pactos, pero todavía en algunos monasterios seguían estando en vigor. Por lo que el profesor Bango conoce, es la única ilustración de este acto monástico que se ha conservado[1201].

El letrero que, como el anterior, se dispone de manera muy regular en el arco de medio punto que permite enmarcar las figuras, dice:

UBI UENITAD SCM FELICEM BILIBIENSEM
Ubi venit ad S(an)c(tu)m felicem bilibiensem
De cómo vino a San Félix Bilibiense.

2. Curación de un diácono (166 x 74 mm).

La placa de marfil que hoy admiramos en el segundo compartimento de la cubierta del primer lado, ocupaba, en el siglo XI, la tercera posición en el otro frente (Figura 14).

La temática de la misma se engloba dentro de los milagros que realizó el santo a lo largo de su vida. En esta ocasión, liberó a un diácono de una posesión diabólica utilizando, para ello, su propio bastón (Figura 307). Cabe destacar que el demonio sale por la boca del afectado que, posteriormente, se muestra agradecido con San Emiliano. A diferencia de la anterior, en que la lectura cronológica debía hacerse de abajo a arriba, aquí debe comenzarse por la parte superior. El texto se reparte en los dinteles, pero comienza y termina en los laterales, por lo que para leerlo hay que girar la cabeza. La escena en la que el Santo obra el milagro se describe así:

DE DIACONO QUODAM ENERGUMINE/SANATO
De diacono quodam energumine sanato
Sobre cierto diácono curado de un energúmeno

Mientras que el agradecimiento del beneficiado y la despedida se explican de este modo:

POST RECEP/TA SALUTE VALE/ FACIT HIC
Post recepta salute vale facit hic.
Después de recuperada la salud, se despide.

[1201] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 86.

3. **Curaciones ante la tumba de Emiliano** (166 x 75 mm).

Esta placa, que se encuentra en el tercer espacio de la zona de la cubierta en el frente anterior del arca, recoge algunos milagros de San Millán realizados una vez que ya había fallecido y que se producen en el entorno en el que fueron ubicadas sus reliquias (Figura 14)[1202]. Prudencio de Sandoval indicaba que su lugar original era el segundo compartimento del frente posterior de la pieza.

En la escena de la parte de arriba aparecen las figuras de dos personajes (Figura 308). El primero abre los ojos al tocar un relicario que se ha asociado con el arca de plata promovida por Sancho el Mayor de Navarra en 1030 y en la que descansarían los huesos de San Emiliano. El segundo hombre, apoyándose en él para proceder a tocar también la pieza, los mantiene cerrados. Se trata de un gesto que denota su ceguera y este aspecto se corrobora con la inscripción:

DE DUOBUS CECIS ILLVMINATIS
De duobus cecis illuminatis
Dos ciegos recuperaron la vista.

El segundo episodio recoge uno de los milagros que se produjeron en torno a una lámpara. El capítulo de Braulio correspondiente decía que para la fiesta de San Julián se había agotado el aceite por lo que se había supuesto que no habría luz, sin embargo, a la mañana siguiente apareció encendida y se mantuvo durante largas horas en las que se obraron algunos milagros. Isidro Bango considera que, en este marfil, se habrían plasmado dos capítulos de la *Vita* de Braulio fundidos en una única imagen: por un lado el de la curación de Eufrisia, una mujer coja y ciega, y por otro el de la lámpara de aceite[1203]. Aunque es una idea muy sugerente no se puede corroborar ya que la inscripción es muy escueta y solo se refiere al tema de la lámpara:

DE CANDELA DIUINITUS IMPLETA
De candela divinitus impleta
Sobre la lámpara llena milagrosamente.

4. **Curación de una paralítica llamada Bárbara** (168 x 79 mm)

[1202] Existe un documento en el Archivo Histórico Nacional en el que se recogen algunos de los milagros póstumos del santo: AHN, Clero, Legajo 3102, Eclesiástico. Cédulas reales. Milagros Reliquias de San Millán.

[1203] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 138.

En cuarto lugar, nos encontramos la placa que habría ocupado, también, la cuarta posición, pero no en el frente anterior del arca primitiva, sino en el posterior (Figura 14). Es otro milagro obrado por San Emiliano en el que una mujer paralítica recupera la movilidad. Como en otros ejemplos, un mismo capítulo referido a las acciones milagrosas del santo se desarrolla en dos escenas (Figura 309). En este caso las inscripciones son las siguientes:

UBIT CURAT MULIERE PARALITICA
Ubi curat muliere paralitica
Cómo cura a una mujer paralítica,

VALE FACTIO/ NOMINE BARBA[RA]
Vale factio /nomine Barbara
Despedida, de nombre Bárbara

Además, una de las mangas de la túnica de San Millán, en la parte superior, se ha empleado como campo epigráfico para escribir:

ONORONDA
Onoronda
Honrada[1204]

Nuevamente, Isidro Bango realiza una interpretación propia y considera que, aunque el texto aparezca dividido, debería entenderse como: *UBIT CURAT MULIERE PARALITICA NOMINE BARBA[RA]*, y, de manera independiente, *VALE FACTIO*, que define la segunda parte del milagro. Por el modo en el que se distribuyen los letreros, su propuesta nos parece adecuada.

5. Enfrentamiento con el diablo (171 x 74 mm)

De manera casi excepcional, esta placa se sitúa en el mismo lugar en el que se habría ubicado en época medieval: el quinto compartimento de la parte superior del anverso del arca (Figura 14).

En ella, aparecen dos episodios de la biografía brauliana muy distantes entre sí en el tiempo, sin embargo, ambos tiene en común la aparición del demonio (Figura 298). Esta agrupación, que podría parecer azarosa, respondía, con mucha probabilidad, a las intenciones didácticas de los ideólogos del programa iconográfico que pretenderían

[1204] Un detalle de esta imagen en BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 96.

demostrar el valor de San Emiliano al enfrentarse con el diablo en varios momentos y que el fiel pudiera captarlo con un solo golpe de vista[1205].

En el nivel inferior, se representa la lucha del diablo con San Millán que tiene lugar cuando este era todavía joven, mientras que en el superior el diablo se burla de Emiliano, ya anciano, por convivir con mujeres que le ayudaban a defenderse por los problemas que tenía por su edad y su enfermedad. Las inscripciones se reparten tanto en el dintel intermedio como en las roscas de los arcos que enmarcan los enfrentamientos. Los módulos de las letras varían en función del espacio con el que cuentan y se daptan perfectamente al mismo. Incluso en el arco de la parte inferior, el pequeño hueco que hay entre el comienzo de la rosca y el del texto se ha rellenado con una cruz. Creemos que es interesante destacar que, en la franja central, se ha colocado únicamente una palabra de mayor tamaño: *conlvctatio*, que permite enfatizar la acción de lucha. Tal vez, serviría para acentuar, de nuevo, el sentido adoctrinador de las placas. El texto completo es el que sigue:

IRRISIO DIABOLI PRO MVLIERIBVS
Irrisio diaboli pro mulieribus
Burla del diablo por las mujeres.

CONLVCTATIO/ + DEMONI CV EMILIANO
Conluctatio/ + demonis cu(m) Emiliano
Lucha del demonio con Emiliano.

6. Curación de la criada de Sicorio (171 x 70 mm)

Tal y como ocurría con el anterior, este marfil está colocado en la misma posición que ocuparía en el siglo XI: el sexto compartimento de la zona superior del frente del arca (Figura 14).

En la parte superior, Emiliano alarga la mano con dos dedos extendidos para sanar la vista de la mujer que flexiona sus rodillas. En el nivel inferior, ella, con un gesto de veneración, se despide con agradecimiento mientras San Millán sigue su camino (Figura 310).

La placa se divide en dos por medio de una franja horizontal en la se ha tallado un motivo decorativo y no hay ninguna inscripción. Estas se ubican en las roscas de los arcos muy ordenadamente:

[1205] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 90.

UBI SICORII ANCILLA ILLUMINATUR AB IPSO
Ubi Sicorii ancilla iluminatur ab ipso
Cómo una sirvienta de Sicorio recupera la vista por [la intervención de] él mismo.

UBI VALE FACIT POST RECEPTA SALUTE
Ubi vale facit post recepta salute
Cómo [la sirvienta] recuperada de la salud, se despide.

En el cuerpo del arca de plata se han incrustado cinco placas un poco mayores que las anteriores. Las dos primeras se componen de una única escena mientras que las tres últimas se dividen en dos.

7. Emiliano con sus discípulos (164 x 121 mm)

La placa ocupa el mismo lugar en el arca de Félix Granda que en época medieval: el primer compartimento de la parte inferior del anverso (Figura 14). Esta escena no se corresponde con ninguno de los capítulos de la *Vita* escrita por Braulio. Se trata, simplemente, de una representación solemne de San Emiliano junto a sus discípulos, cuyos nombres fueron tallados en la rosca del arco trilobulado bajo la que se ubican los cuatro personajes (Figura 311):

SCS ASELLUS SCS EMILIANUS ET: SCS ERONCIVS ET SOFRO/NIVS
S(an)c(tu)s Asellus, S(an)c(tu)s Emilianus et S(an)c(tu)s Eroncius[1206] *et Sofronius*
San Aselo, San Emiliano, San Eroncio y San Sofronio.

Adolph Goldschmidt había comparado esta imagen con la placa de encuadernación en la que se había tallado la figura del obispo Sigebert of Minden, datada hacia el año 1030 (Figura 312)[1207]. El prelado presenta una postura y actitud semejante a la de Emiliano, pero el resto de componentes de la escena no tienen demasiado que ver. Para nosotros puede vincularse, salvando las distancias tanto iconográficas como formales, con las representaciones del tema de la *Traditio Legis*, en la que un Cristo en majestad centra la composición y está flanqueado por San Pedro y San Pablo, a los que entrega las llaves y el Evangelio[1208]. Julie Harris ha planteado, del mismo modo, paralelos formales con iluminaciones, concretamente, con una miniatura

[1206] El nombre de Geroncio presenta un error ya que el escriba habría olvidado la "G".

[1207] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen…*, tomo II. Se encuentra en la Staatsbibliothek de Berlín (nº inv. Ms. Germ. 4º 42).

[1208] Sobre la iconografía de la *Traditio Legis* profundizamos en el estudio de la Placa leonesa del Museo del Louvre.

de la *Vita Liudgeri*, un manuscrito de finales del XI[1209]. En ella, se representa la consagración de Liudger como obispo de Munster y el personaje principal se encuentra bajo un arco muy parecido al del marfil emilianense, vestido y tonsurado de manera muy semejante al santo visigodo y con las manos hacia arriba. Además, se ubica entre dos sacerdotes (Figura 313).

Se ha dicho que, en el arca de San Millán de la Cogolla, se había plasmado esta representación como verificación o prueba de la autenticidad de la obra escrita por Braulio que había consultado, para obtener información, a Aselo, Geroncio y Sofronio[1210]. Isidro Bango indica que se habría elegido uno de los momentos esenciales de la vida eclesiástica, la celebración de la Eucaristía, ya que, así, se acentuaba el valor espiritual del arca. Desde nuestro punto de vista, era necesario que existiese una imagen de Emiliano no como ser milagroso, sino, también, como sacerdote. Creemos que esta placa podría haber servido como argumento en el asunto, ya comentado, de la patria de San Millán y que los riojanos lo habrían empleado para contradecir las acusaciones de los aragoneses cuando afirmaban que San Emiliano, el de la Cogolla, no había sido nunca presbítero regular.

8. Expulsión del demonio de la casa de Honorio (166 x 113 mm)

Este marfil no ocupa el tercer puesto en la parte inferior del frente del arca, ya que, al haber desaparecido la segunda placa en la que *Una viga aumenta su tamaño por la oración de Emiliano,* pasa al segundo compartimento en la obra del año 1944 (Figura 14).

El tema, nuevamente, tiene un sentido moralizador, el santo vuelve a luchar y vencer a un demonio. El capítulo de Braulio que refiere esta anécdota es muy rico en detalles y, en él, se explica la desesperación del senador Honorio y de su esposa por el mal comportamiento del diablo[1211]. Se ha optado por representar el momento en el que el ser maligno, por intercesión divina, sale de su escondite y procura defenderse arrojando piedras a San Millán (Figura 302). Sin embargo, este no sufre ninguna magulladura porque está protegido por el Señor. La lectura de la inscripción es la siguiente:

[1209] HARRIS, Julie Ann, *The Arca…*, p. 53. El manuscrito se conserva hoy en la Staatsbibliothek de Berlín (ms. Theol. Lat. Fol. 2032).

[1210] HARRIS, Julie Ann, *The Arca…*, p. 54.

[1211] MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, pp. 231 y 264.

DE DEMONE EXPULSO A DOMO HONORII[1212] *SENATORIS/ PARPALINENSIS*

De demone expulso a domo honorii senatoris parpalinensis

Sobre la expulsión del demonio de la casa del senador Honorio de Parpalinas.

No obstante, Prudencio de Sandoval leyó, quizá condicionado por la cercanía geográfica del lugar, "Pampilonensis" en lugar de "Parpalinensis". En realidad, aunque Pamplona sea más conocida, existía un lugar llamado Parpalinas en las cercanías del actual pueblo de Pipaona en la Rioja (Figura 314)[1213].

Se trata de una de las imágenes con mayor riqueza plástica de la pieza. Julie Harris plantea una comparación formal con la figura de un juglar que se encuentra realizando juegos malabares y pertenece a un manuscrito procedente de Tolouse (Figura 315)[1214]. Arthur K. Porter consideraba que tenía rasgos comunes con la placa de la *Duda de Santo Tomás*, realizada por el maestro Echternarch y que se encuentra en la Figdor Collection (Figura 316)[1215].

9. Unos ladrones roban el caballo de Emiliano (165 x 115 mm).

Como ocurre con la anterior, al haber desaparecido la placa que, en el siglo XI, iba en segunda posición, las demás adelantan un puesto en el arca de Félix Granda, por lo que en lugar de estar en el quinto compartimento, ocupa el cuarto del frente anterior de la pieza (Figura 14).

El episodio se desarrolla en dos registros que muestran dos momentos diferentes de la acción. En la parte inferior, se produce el robo del caballo, mientras que en la

---

[1212] PEREIRA GARCÍA, Irene, *Op.cit.*, señala que: entre la "N" y la "O" de "HONORII" el rogatario hace una cruz.

[1213] Manuel Chinchetru nos facilitó varias fotografías de las ruinas de la antigua Parpalinas y que sirven como testimonio de la existencia de este lugar en época visigoda. Queremos transmitir nuestro agradecimiento a este apasionado de San Millán cuya ayuda pondremos de manifiesto varias veces a lo largo del trabajo.

[1214] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 57. "HARLEY 4951, f. 298v" (en lugar del 297 que señalaba Harris) [En línea], <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=28766> [10 de julio de 2013]. Esta imagen había sido publicada y analizada en relación con la representación de danzantes en el entorno hispano de Silos en SHAPIRO, Meyer, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *The Art Bulletin*, vol. 21, nº 4, diciembre de 1939, p. 345, fig. 18.

[1215] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 37. La ficha catalográfica de la Figdor Collection se puede consultar en: "Moses empfängt die Gesetzestafeln und Der unglaubige Thomas. *Zwei Relieftafeln*", [En línea] <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1590140&viewType=detailView> [15 de octubre de 2013].

superior, los ladrones, que se han quedado ciegos, tal y como se aprecia por el detalle de que ambos llevan un ojo cerrado, devuelven el corcel a su dueño (Figura 300).

Los letreros que describen este suceso se hallan en el lateral izquierdo de la placa y en el cierre superior. El dintel central y el lado derecho del registro de arriba están ocupados por un motivo decorativo que aparece, también, en otros ejemplos como *Unos diablejos quieren quemar a Emiliano* o *La curación de la criada de Sicorio* (Figuras 299 y 310). El cierre inferior, ocupado por las patas del caballo y los pies de los personajes, presenta otro motivo diferente.

El texto, que se distribuye de manera un tanto caótica y que denota falta de previsión al tener que dividirse en dos renglones dice:

> *UBI POST OCVLORUM AMISSI/ONE ANIMAL REDUCVNT ET SATISFACIUNT*
> *Ubi post oculorum amissione animal reducunt et satisfaciunt*
> De cómo perdida la visión devuelven el animal y se excusan.
>
> *DE EIUS CABALLO A LATRONIBUS/ SUBLATO*[1216]
> *De eius caballo a latronibus/ sublato*
> Sobre su caballo robado por los ladrones

El episodio del robo del caballo ha sido comparado con la miniatura del mismo asunto que aparece en un manuscrito del siglo X y se conserva en la Biblioteca del Escorial (Figura 317)[1217]. Sin embargo, más allá de la coincidencia temática y la capacidad narrativa del artista, los rasgos formales tienen poco que ver[1218].

10. Unos diablejos quieren quemar a Emiliano (165 x 110 mm).

Por los motivos explicados en el caso de las placas número 8 y 9, este marfil no ocupa la quinta posición del cuerpo de uno de los frentes del arca, sino la cuarta (Figura 14). A diferencia de la anterior, en que el orden cronológico hace que la lectura sea de abajo arriba, aquí la historia comienza en la parte superior donde, bajo la cama de San Emiliano, dos hombres pretenden quemarlo. En el otro registro, el santo, que se

[1216] Es el único caso en que la falta de espacio obliga al rogatario a colocar el final del texto en una segunda línea.

[1217] La Biblioteca del Escorial nos envió la reproducción del robo del caballo del Manuscrito a-II-9, fol 140v, con gran presteza y amabilidad por lo que no podemos dejar de mostrar nuestra gratitud hacia ellos.

[1218] BANGO TORVISO, Isidro G., "San Millán. ¡Quién narrara su vida!...", p. 298 y 299, nota a pie de página nº 5.

incorpora en su lecho levemente, observa cómo ambos discuten entre sí olvidándose de su objetivo, un hecho milagroso achacado a la intervención divina (Figura 299).

Los laterales y el cierre de la parte de abajo se decoran mediante el motivo ya mencionado para otras placas, a base de arquillos superpuestos, y la inscripción se sitúa tanto en el enmarque superior como en el dintel que divide la composición. En la primera franja falta un fragmento, pero se conoce su contenido gracias a la lectura que había realizado Prudencio de Sandoval en 1601. La segunda está ocupada por los pies de los diablejos, por lo que el texto debe adaptarse al espacio restante, un nuevo indicador de que primero se talló el programa iconográfico y después se completó mediante las inscripciones. La lectura de las mismas es:

...INCENDUNT
[Dum iacet] incendunt[1219]
Mientras duerme, le queman.

DU SURGIT SE QUOQUE CEDUNT
Du(m) surgit se quoque cedunt
Cuando se incorpora, se atacan entre ellos.

11. Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro (160 x 115 mm).

Esta placa se encontraba en la cuarta posición del lado posterior del arca primitiva, pero actualmente está en el quinto compartimento del frente del nuevo relicario (Figura 14).

Dividida en dos, no cuenta un único episodio como las anteriores, sino que son dos diferentes. La parte superior representa el anuncio de la muerte de San Millán a través de un ángel. Este es un tópico recurrente en las vidas de los santos, que conocen con anterioridad la fecha de su muerte y, así, están preparados para el Más Allá. En el registro inferior se aprecian los preparativos para su entierro, en el que, como era costumbre, debía haber un diácono en la cabecera del fallecido portando una cruz. El cuerpo de Emiliano se envuelve en vendas y se coloca sobre un sepulcro, mientras un monje esparce incienso a su alrededor (Figura 318 y 37). Este tema se completa con la placa de *La Muerte de San Millán* en uno de los costados que, cronológicamente, va antes del funeral y después del anuncio (Figura 38).

Los letreros que describen las acciones se ubican en un dintel en las partes superior e intermedia del marfil y se adaptan, perfectamente, al espacio para el que

[1219] Completada con la descripción de Sandoval.

fueron destinadas, respetando, en todo momento, un módulo de letra semejante. El texto dice:

UBIT DE SUO EI TRANSITV REVELATVM EST
Ubi de suo ei transitu revelatum est
Donde le es anunciada su muerte.

UBI A RELIGIOSIS UIRIS CORPVS EIVS VMATVM EST
Ubi a religiosis viris corpus eius umatum est
Su cuerpo fue sepultado por religiosos.

Una vez conocidos los temas de las placas que se pueden ver hoy en el frente anterior del relicario de 1944, procedemos a comentar las tres placas del reverso que se sitúan en el cuerpo del arca y están separadas entre sí por espacios vacíos.

12. Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia (160 x 112 mm).

El primer compartimento del lado izquierdo, está ocupado por la placa en la que se recoge el milagro de los alimentos (Figura 319). En el siglo XI, estaría situada en el reverso del arca y en el cuerpo de la misma, pero en segundo lugar.

Actualmente, se encuentra fragmentada y el espacio de la ruptura ha sido rellenado mediante otro pedazo de marfil en el que se ha tallado la *resurrección de la niña muerta* (Figura 297). En época medieval, y atendiendo a la descripción de Prudencio de Sandoval, había, en el registro inferior, "*dos caualleros, y dos de a pie con pezes y panes en las manos"*[1220]. Hoy, solo contamos con dos personajes sentados en una mesa, uno de ellos sostiene un pez en las manos y en el mantel hay, entre utensilios de cocina, una hogaza de pan (Figura 320)[1221].

En la parte superior, se han tallado dos momentos; en el primero, San Millán habla con un pobre y, en el segundo, reza arrodillado ante un altar. Se trata del mensajero que le informa de la falta de alimento y de la petición del santo a Dios. El resultado es el banquete del segundo registro.

Esta placa fue identificada por Jean Bousquet con aquella en que *Una viga aumenta su tamaño por la oración de Emiliano,* que ha desaparecido y, en el siglo XX, el milagro del alimento fue colocado en la posición que ocupaba dicho capítulo en el

[1220] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 25 v.

[1221] GARRÁN, Constantino, *Op.cit.*, p. 65 identifica a estos personajes con los criados del senador Honorio.

arca original[1222]. En dicho episodio San Millán también se arrodillaba para orar y, debajo, habrían estado dos carpinteros comiendo. Como puede verse, esta teoría no es del todo descabellada, sin embargo, no tuvo en cuenta las inscripciones en las que se explicaba que se trataba del milagro del alimento:

> *HIC DICTIS NICIL SUPERESSE/ HIC XRISTU IMPLORAT*
> *Hic dicitis nicil superesse/ hic Xristu implorat*
> Aquí este dice no queda nada. Aquí implora a Cristo.
>
> *DE ADVENTANTIUM DAPTIS SUBITO ADLATIS*
> *De adventantium dapibus subito adlatis*
> De cómo los alimentos son traídos súbitamente para los huéspedes.

13. Fragmento de la resurrección de una niña (70 x 73 mm).

Este pedazo se corresponde con la esquina inferior derecha de una placa desaparecida. En ella, se representaba el milagro en el que los padres de una niña muerta, desesperados, acuden a San Millán con la esperanza de que sus reliquias salven a su hija (Figura 297). Teniendo en cuenta las medidas aproximadas de las otras placas, se sabe que falta más de la mitad y creemos que, en la parte superior, aparecería la niña llevada en andas por sus padres hacia el oratorio.

En la Edad Media, estaba situada en el primer compartimento del reverso del arca pero, actualmente, se ha encajado en el marfil, también fragmentado, de *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* (Figura 320).

Al leer la descripción de Prudencio de Sandoval, nos ha llamado la atención que, frente a los otros ejemplos, en los que siempre hace alusión a la división de escenas en dos registros y dedica un párrafo a cada una, en este caso, simplemente alude a que la llevaron ante el altar y luego la hallaron con vida, pero no detalla nada más. Por esta causa, creemos que, tal vez, Prudencio de Sandoval ya no hubiera conocido la placa entera aunque, como sí recoge la inscripción completa "*De puella paruula quae ad eius oratorium ex-animis detala, statim est resucitata*", es difícil defender esta teoría[1223]. Lo que queda claro es que, en 1883, tras la invasión francesa y las desamortizaciones, ya había desaparecido porque Toribio Minguella la describe como tal[1224].

[1222] BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols…", p. 47. Este marfil se comenta más adelante en el apartado destinado a las placas que han desaparecido.

[1223] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 24 v.

[1224] MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, p. 116.

Solamente se conserva una pequeña parte del texto original que se reparte en los marcos lateral e inferior:

DELATA/ … STATIS EST RESUSCITATA
Delata/ Statim est resucitata
Al instante fue resucitada.

14. Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria (160 x 116 mm).

En el recuadro central del cuerpo del reverso del arca se ubica el marfil de la toma de Cantabria por Leovigildo (Figura 319)[1225]. En el siglo XI, se situaba en la misma cara del relicario pero en quinta posición. Está dividida en dos partes y su lectura debe hacerse comenzando por la superior, en la que San Emiliano anuncia a los habitantes de Cantabria su próxima destrucción. Ante esto, uno de los cántabros, llamado Abundancio, se burla de la ancianidad del santo. En un segundo momento, dichos ciudadanos se ven amenazados por las tropas de Leovigildo que se dispone a matar, en primer lugar, a aquel que se había mofado de Emiliano (Figura 301).

Hay que resaltar la relevancia de este episodio, el único que tiene tintes de veracidad histórica[1226]. Tuvo lugar en el 574, así que fue una de las últimas acciones de San Millán, que fallece ese mismo año.

Aunque las escenas talladas hablan por sí solas, la inscripción, que ocupa la parte superior, parte del lateral derecho y el dintel de separación, corrobora lo anterior. Por pequeños detalles, como el espacio que sobra al final de la primera frase o las últimas letras de la segunda, que deben intercalarse con las cabezas de los guerreros apostados en las almenas del castillo, se deduce que no habían calculado, correctamente, el campo epigráfico.

[1225] BESGA MARROQUÍN, Armando, *La situación política pueblos norte de España en la época visigoda*, Bilbao, 1983, cap. II, pp.15-33; GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, "Incorporación de la Cantabria romana al estado visigodo", *Cuadernos burgaleses de historia medieval 2*, 1995, pp. 167-230; RUIZ GUTIÉRREZ, Alicia, "Notas sobre la dominación visigoda en Cantabria", en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julio (coord.), *El mundo Mediterráneo (siglos III-VII): actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Sevilla, 1999, pp. 453-462, CASTELLANOS, Santiago, *Los godos y la cruz*, Madrid, 2007, pp. 96-98 y GARCÍA MORENO, Luis, *Leovigildo: unidad y diversidad de un reinado. Discurso leído el 1 de junio de 2008 en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2008, pp. 64-71.

[1226] Como dato anecdótico pero que demuestra la importancia del hecho, así como del marfil que lo ilustra, el 31 de enero de 2007, víspera del 25 Aniversario de la celebración del Estatuto de Autonomía del Parlamento de Cantabria se incorporó al Patio Central, un tapiz que copiaba las escenas de la placa *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria* (Figura 321). Para más información: "Tapiz conmemorativo", [En línea] <http://www.parlamento-cantabria.es/Inicio/conmemoraciones/estatuto-de-autonomia/25/tapiz.aspx> [23 de octubre de 2013]. Nuevamente, transmitimos nuestro agradecimiento a Manuel Chinchetru quien nos permitió la consulta, escaneo y utilización de sus fotografías así como del folleto informativo sobre este tapiz.

DE EXCDIO CANTABRIE/ AB EO DENUNTATIO
De excid(i)o cantabrie ab eo denuntatio
De cómo fue anunciada la destrucción de Cantabria por este.

UBI LEOVIGILDO REGE CANTABROS OCCIDIT
Ubi leovigildo rege cantabros occidit
Cuando el rey Leovigildo mató a los cántabros

15. El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud (160 x 115 mm)

La placa ocupa el último recuadro del nivel inferior del frente posterior del arca y, en época medieval, estaba situado en la misma posición (Figura 319). En este marfil, los dos registros son muy semejantes aunque parecen haberse invertido. En la parte superior, tres personajes disfrutan de la comida en la zona izquierda mientras son servidos por un pincerna que aparece por la derecha. En un nivel por debajo, el camarero se sitúa a la izquierda, con una bota de vino, y los hombres a la derecha. Podría pensarse que se trata de los mismos protagonistas, pero arriba algunos de ellos llevan barba y abajo, no. En realidad, se trata de un milagro que San Millán realizó varias veces y, quizá por ello, se quiso hacer esta reiteración a la que se alude en uno de los letreros. Antes de plantear su lectura debemos decir que los caracteres se repartían en el reborde superior y en la franja de separación central dando la sensación de que el encargado de la talla había tenido muy en cuenta el espacio del que disponía, calculando para ello el módulo de cada letra (Figura 322). El texto dice:

DE PARUII UINI MULTITVDINE HOMINUM SANTIATA
De parvii vini multitudine hominum santiata
Con un poco de vino una multitud de hombres fue saciada.

REITERATIO MIRACULI UT SUPRA EN ALIA UICE
Reiteratio miraculi ut supra en alia uice
Reiteración del milagro expuesto en la parte superior en otra ocasión.

16 y 17. El abad Blas (100 x 35 mm) **y el escriba Munio** (100 x 35 mm).

Para finalizar con los marfiles conservados en el monasterio de San Millán, resta comentar el frontispicio del Pantocrátor donde se han colocado, erróneamente, las placas en forma de flecha con las figuras de Munio y Blas (Figura 323). Estas dos, así como algunas de las que se estudian a continuación, ya no forman parte del ciclo hagiográfico de la Vida de San Millán, sino que son un elenco de personajes que, por

motivos políticos o religiosos tuvieron el honor de ser tallados en los costados de tan insigne relicario.

En el siglo XI, tal y como se aprecia en el arca antigua (Figura 295), estas figuras estaban a los pies de la *Maiestas Domini* y no en la parte superior, como se puede ver hoy en día. Además, no se encontraban de espaldas entre sí sino que ambos se dirigían, en una posición de veneración, hacia el Cristo en majestad. El lugar que ocupaban era un espacio privilegiado dentro de la pieza y denotaba la importancia y elevada categoría de Blas y Munio, los encargados de determinar el programa iconográfico del arca como comentamos más adelante (Figuras 324 y 325).

La identificación de estos monjes se realiza mediante inscripciones talladas directamente en el fondo, sobre el que resaltan sus figuras en relieve. No existe un espacio específico para la misma y el orden de las palabras debe deducirse ya que no siguen una dirección lógica. La lectura más reciente es:

BLASIUS / ABBA HUIS/ OPERIS EFFECTOR
Blasius abba huius operis effector
El abdad Blas promotor de esta obra.

MVNIUS SCRIBA/ POLITOR[1227]*/ SUPLEX*
Munio scriba politor suplex
Arrodillado, el pulido escriba Munio

2.2. Placas repartidas por distintos museos

Debido a los incidentes vividos por el monasterio emilianense, especialmente en el siglo XIX, muchos de los marfiles que formaban parte del arca del siglo XI se encuentran hoy en museos de todo el mundo.

18. Muerte de San Millán

El marfil en torno al cual se estructuraba uno de los frontispicios del arca antigua está dividido en dos fragmentos y cada uno de ellos está custodiado en un museo distinto: el lateral derecho (175 x 66 mm) en el Museo Nazionale del Bargello de

[1227] Debemos indicar que Irene Pereira interpretó POLITER en lugar de POLITOR, pero en la placa se aprecia la "o" de manera clara.

Florencia (nº inv. 41C)[1228] y el de la izquierda (175 x 67 mm) en el Museum of Fine Arts de Boston (nº inv. 36.626) (Figuras 38, 326 y 327)[1229].

Si bien el modo en el que se consiguió el fragmento que está en Italia es desconocido, sí se sabe que el segundo pertenecía a una vecina del pueblo de San Millán en 1926 y que lo cambió por unas libras de chocolate a un anticuario[1230]. En 1936, fue vendido por Arnold Seligmann al museo de Boston por 9.000 dólares.

La importante posición que ocupaba en el arca tenía relación con la relevancia del tema que se representaba en la placa: el momento de la muerte de San Millán. En otro de los marfiles aparecía el anuncio de su próxima muerte por parte de un ángel y su entierro y, ahora estamos en el capítulo intermedio, el instante en el que fallece (Figura 318). Aunque no consta de dos registros como algunos de los otros ejemplos, existen dos niveles, uno celeste en el que el alma de San Millán, en forma de niño desnudo, asciende al Paraíso donde es recibido por dos ángeles, y uno terrenal en el que el santo está tumbado en una cama. A sus pies, Aselo se lamenta compungido; en la cabecera, junto a una cruz, hay otro sacerdote que parece, también, estar afectado.

La representación de las almas en forma de niño es habitual en diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de la Edad Media y, de esta forma, se aludía a la inocencia y bondad del fallecido. Los ejemplos ebúrneos en los que se puede apreciar este recurso suelen corresponderse con escenas de la Dormición de la Virgen[1231].

Arthur K. Porter señalaba cómo el fragmento del Barguello había sido adscrito por Graeven a la escuela renana de los siglos XI y XII, quizá, en función del nombre de Engelram y Rodolfo[1232]. Tradicionalmente, se pensaba que estos dos personajes de la placa de marfil podían haber sido los autores de los marfiles del arca.

[1228] BOLOGNA, Fernando (coord.), *Op.cit.*, vol. II, nº 4, pp. 248-249.

[1229] La ficha catalográfica del Fine Arts de Boston puede consultarse en el siguiente enlace: "Death of Saint Emilianus", [En línea], <http://www.mfa.org/collections/object/death-of-saint-aemilianus-64999> [15 de octubre de 2013]. Aprovechamos para agradecer a Marietta Cambareri, Curator of Decorative Arts and Sculpture Jetskalina H. Phillips Curator of Judaica Art of Europe de Boston la ayuda prestada para poder acceder a los documentos sobre este fragmento y por permitirme estudiarlo y fotografiarlo de primera mano. La bibliografía específica sobre esta pieza: HIPKISS, Edwin J., "A Spanish Romanesque Ivory", *Bulletin of the Museum of Fine Arts,* XXXV, febrero de 1939, pp. 10 y 11; SWARZENSKY, Georges (coord.), *Arts of the Middle Ages…*, nº. 130; *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition…*, nº 21.

[1230] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 156.

[1231] Sirvan como ejemplo estas dos placas: "Dormition of the Virgin", Walters Art Gallery, (nº inv. 71.135), [En línea] <http://art.thewalters.org/detail/35503/dormition-of-the-virgin/> [23 de octubre de 2013], (Figura 328); "Dormition of the Virgin, Victoria&Albert Museum (nº inv. 296-1867), [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O92636/the-dormition-of-the-virgin-panel-unknown/> [23 de octubre de 2013], (Figura 329).

[1232] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, p. 38.

El texto se distribuye en una franja que enmarca el espacio celestial y también en las roscas de los arcos y se puede leer:

> *DE EIVS OBITV ET OBSEQVIO / ASELLI PRESBITERI*
> *De eius obitu et obsequio Aselli presbiteri*
> Sobre su muerte y sobre la fidelidad del presbítero Aselo.
>
> *UBI ANGELI DEI GA/UDENTES AD CELUM CONSTENDVNT ANIM/AM BEATI EMILIANI PORTATES*
> *Ubi angeli dei gaudentes ad celum constendunt animam beati Emiliani porta(n)tes*
> Contentos los ángeles de Dios transportan el alma del beato Emiliano al cielo.

Las placas 19, 20, 21 y 22 se encuentran en el Hermitage Museum de San Petesburgo, en Rusia. Determinar cuáles fueron sus andanzas desde el momento en que desaparecieron de San Millán es una tarea imposible. Sabemos que formaron parte del Museo Stieglitz hasta el año 1923 en que pasaron a engrosar la colección del Hermitage. Tal vez se incluían en los 2.801 artículos que recibió la colección Stieglitz en diciembre de 1917, entre los que había algunos marfiles[1233]. Por falta de documentación, no podemos afirmar este dato pero si así fuera, habrían estado, previamente, en el Palacio del Gran Príncipe Nicolay Nikolaevich.

19. Ramiro rey y Aparicio escolástico (82 x 38 mm)

En el frontispicio de la *Muerte de San Millán* y en el recuadro superior de la parte izquierda de dicha placa, se colocaba este pequeño marfil en el que se han tallado dos figuras identificadas mediante la inscripción (Figuras 296 y 330)[1234]. Esta se distribuye por el fondo de la placa, sin que el artista hubiera dejado un campo epigráfico para ello, por lo que los letreros deben adaptarse y colocarse entre las cabezas de los personajes. Algunas de las palabras aparecen divididas y la sensación general es un tanto caótica. El texto dice:

[1233] Sobre el Museo Stieglitz véase: [En línea], <http://www.stieglitzmuseum.ru/en/museum.htm> [11 de julio de 2013]

[1234] "Plaque with the King Ramiro and His Retainer", [En línea], <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2908&numView=1&ID_NUM=3&thumbFile=%2Ftmplobs%2FJ8CRVG%240BISN_40NA06.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=san+millan&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram>, [4 de enero de 2014].

APPARITIO/ SCOLAS/TICO[1235]
Apparitio Scolastico
Aparicio escolástico

RA/NI/MI/RVS/ REX
Ranimirus rex
El rey Ramiro

A pesar de conocer sus nombres, no es fácil averiguar la verdadera identidad de estos personajes[1236]. Al aparecer en el relicario se demuestra la importancia que debían tener en el contexto en el que se realizó la pieza. Su relevancia se pone de manifiesto, también, por la solemnidad que transmiten, por la vestimenta y por la actitud que presentan: ofrecen al Santo unos presentes en unos cofres.

20. El abad Pedro y su acólito Munio (85 x 38 mm)

Enfrentada a la placa del rey Ramiro y Aparicio Escolástico, a la derecha de la *Muerte del Santo,* ocupaban un espacio el abad Pedro y su acólito Munio (Figura 296). Se dirigen hacia el marfil central pero, en este caso, no en actitud oferente, sino portando en las manos unos libros que podrían indicar su pertenencia al *scriptorium* (Figura 331)[1237]. De hecho, el abad Pedro fue el autor del *Liber Commicus* fechado en el año 1073[1238]. La identificación se realiza gracias a la inscripción:

PETRVS ABBA
Petrus abba
Pedro, el abad

MV/NI/O/ AD/SE/CLA
Munio adsecla

[1235] El nombre de Aparitio debe estar en ablativo por lo que la traducción es: "*Siendo escolástico Aparicio*", si fuera dativo habría que interpretar: "*El rey Ramiro para el escolástico Aparicio".* Este matiz fue señalado por el siempre atento Santiago Domínguez catedrático de paleografía del Departamento de Patrimonio Histórico y Documental.

[1236] Sobre las posibles identidades de Ramiro y Aparicio véase el capítulo "Protagonistas y promotores en el arca de San Millán de la Cogolla".

[1237] "Plaque with the abbot Peter and a Monk", [En línea], <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2907&numView=1&ID_NUM=4&thumbFile=%2Ftmplobs%2FLIQXIU74BEOJ8J9T6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=san+millan&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram>, [4 de enero de 2014].

[1238] El códice se conserva hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid, B.H.A., cód. 22). Sobre los distintos *Liber Commicus*, véase: *Liber Commicus*, PÉREZ DE URBEL, Justo y RUIZ ZORRILLA, Atilano, (eds.), Madrid, 1950, p. LXXI (en adelante, *Liber Commicus…*).

El acólito Munio

Por regla general, se ha considerado que Munio sería el acólito de Pedro ya que se ha identificado el letrero con un término del latín medieval, "assecla" "adsecla" o "absecla" que designa al que forma parte de un séquito[1239]. Hay que tener en cuenta que, en ocasiones, en la Edad Media "ass" se leía como "abs" o "ads"[1240].

21. Munio prócer y Gómez prepósito (78 x 38 mm)

En un nivel inferior a la placa anterior, se hallaba otra de dimensiones semejantes y en la que también había una pareja de clérigos (Figura 296). En este caso, su identificación es más difícil ya que la inscripción referida a uno de los personajes se encontraba en el oro que recubría el arca y se ha perdido (Figura 332). Prudencio de Sandoval dejó constancia del letrero antes de su desaparición en el que decía: *Gomessanus Praepositus,* a quien relaciona con el prior don Gómez[1241]. En el marfil se puede leer, en sentido vertical:

MUNIO PROCER
Munio procer

Ni la identidad, ni el oficio de Munio y Gómez son fáciles de adivinar. La interpretación más reciente, de Isidro Bango, considera que se trata de personas con un rango importante y que, tal vez, trabajasen en alguno de los talleres de San Millán porque Munio llevaba una barrita de oro y Gómez portaba un bastón como símbolo de autoridad. Desde nuestro punto de vista el instrumento de Munio podría ser, más bien, un punzón con el que trabajar sobre algún tipo de material y el de Gómez unas tenazas. Según la ficha del Hermitage, serían carpinteros[1242]. Si así fuere se trataría de la

---

[1239] DU CANGE, Charles du Fresne (1678), además, precisa que "**Adseclæ**" es "Domestici familiæ, agazones, pedissequi, lenones", *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, FAVRE, Léopold (ed.), Niort, 1883-1887, t. 1, col. 093b. [En línea] <http://ducange.enc.sorbonne.fr/ADSECLAE> [15 de octubre de 2013].

[1240] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 91 lee, sorprendentemente, *ad ecclesia. Ad secla*, además, podría haberse entendido como *ad secvla* que significaría "para siempre". Sería una fórmula destinada a mostrar la eternidad y por ello no anda desencaminado con los objetivos del arca. Agradecemos de nuevo a Santiago Domínguez catedrático del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León el interés demostrado y la ayuda prestada en este campo. Gracias a él hemos podido reflexionar sobre pequeños detalles que nos habían pasado desapercibidos. Nos hizo fijarnos, por ejemplo, en si se trata de nominativos, ablativos o dativos ya que eso puede cambiar el sentido de la inscripción.

[1241] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* folio 26r.

[1242] "Plaque with Two Monks Holding Carpenters Instruments", [En línea] <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2906&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FW85HXMIQV451W5NK6.jpg&embVie

plasmación de otros dos artistas de la comunidad monástica emilianense. No obstante, este dato es únicamente una hipótesis ya que, teniendo en cuenta que el cargo de procer se podría asociar con el ámbito civil de las clases elevadas, sería raro que fueran artistas[1243]. Un préposito era el que se encargaba de proveer a los monjes o canónigos de lo necesario y era supervisor las decanías de la diócesis, además sustitúuían a los obispos cuando se ausentaban[1244].

22. El artista y su hijo (61 x 45 mm)

Esta placa se colocaba hacia la esquina inferior derecha de la escena con la *Muerte del Santo,* en uno de los frontispicios (Figura 296)[1245]. Debido a que se trata de la representación de algunos de los artistas que participaron en la fabricación del arca, se convierte en uno de los pocos testimonios en la Edad Media en los que los artífices no solo dejan su firma, sino también su efigie (Figura 20). Además, lo hacen en plena labor demostrando, así, su valía e importancia. Durante mucho tiempo, se había pensado que se trataba de los marfilistas y como los nombres de los mismos remitían al mundo germano, las placas ebúrneas se vincularon con los trabajos que se realizaban en las escuelas alemanas[1246]. Sin embargo, el Dr. Bango llega a la conclusión de que la pieza sobre la que se encuentra trabajando el maestro, sentado en una silla, y que sustenta el aprendiz, es demasiado grande para tratarse de una placa de marfil. Lo mismo ocurre con el instrumento que utiliza para tallarlo. Propone, entonces, que serían los orfebres que se encargaron de la rica guarnición y que fueron retratados trabajando sobre una plancha de metal[1247].

Debemos señalar que Prudencio de Sandoval no pudo leer toda la inscripción ya que estaba incisa sobre el marfil, entre las cabezas de los orfebres, y algunas de las letras estaban cubiertas por la guarnición metálica. Por ello, plasmaba únicamente una

---

wVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=cogolla&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram> [12 de julio de 2013].

[1243] GAMBRA, Andrés, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio,* León, 1997, tomo I, Estudio, p. 609

[1244] REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, "Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales…", p. 260 y 282.

[1245] "Plaque with Master Engelramus and His Son", [En línea] < http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2909&numView=1&ID_NUM=1&thumbFile=%2Ftmplobs%2FTVJWQ2RKVFEA8E076.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=san+millan&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram> [12 de julio de 2013].

[1246] Sobre el origen germano de estos nombres MADRAZO, Pedro de, *Op.cit.*, t. III, 1886, p. 667

[1247] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 59.

parte (*tro, et Rodolpho filio)*[1248]. Ya en el siglo XX, cuando se documentó en el museo ruso, se leyó al completo:

ENGELRA MAGIS/TRO ET RE/DOLFO FILIO
Engelra(m) magistro et Redolfo filio.
El maestro Engelram y su hijo Rodolfo.

23. Emiliano pastor de ovejas (169 x 76 mm.)

Esta placa iba situada en el primer compartimento de la parte superior del anverso del relicario (Figura 294). Prudencio de Sandoval aún la conoció incrustada en el arca primitiva, pero debió ser una de las piezas que se perdieron con motivo de los ataques franceses. Hizo su reaparición en los mercados de arte en el año 1987, cuando fue comprada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York[1249]. Actualmente, forma parte de la colección del Tesoro de The Cloisters Museum (Figura 333).

Está dividida en dos escenas. La primera, cronológicamente, es la inferior en la que San Millán está sentado cuidando un rebaño y tocando la cítara y el letrero dice:

FUTURUS PASTOR HOMINM ERAT PSTR OUIUM
Futurus pastor homi(n)um erat p(a)st(o)r ovium
Quien iba a ser pastor de hombres era pastor de ovejas.

Encima, San Emiliano sube hacia el monte de donde surge la *Dextera Dei* y, en el texto, se lee:

UBI EREMUM EXPETIT MONTIS DIRCECII
Ubi eremum expetit montis dircecii
De cómo se encaminó al yermo del monte Dirtecio.

La imagen de San Millán ascendiendo hacia la mano de Dios ha sido comparada por Julie Harris con la figura de Moisés recibiendo las tablas de la ley. Indica que este paralelo simbólico se completaba con las inscripciones recogidas por Sandoval y que recorrían la cubrición metálica del arca[1250]: "*Per Moysem lege(m) D(omi)ni ma(n)data*

[1248] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 26r.

[1249] LITTLE, Charles T., "Acquisition anouncement", *Acquisitions, a selection 1986-1987,* Nueva York, 1987, p. 15; LITTLE, Charles T., "Plaque with scenes from the life of Saint Aemilian", en WIXOM, William D., *Mirror of the Medieval World,* Nueva York, 1999, nº 72, p. 58-60 y BARNET, Peter, Y WU, Nancy, *Op.cit.*, nº 5, p. 28. La ficha del museo: "Plaque with Saint Aemilian (inv. 1987.89), [En línea], <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/469906>, [4 de enero de 2014].

[1250] HARRIS, Julie A., "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, 1991, t. IX, p. 72.

tene(n)re(m)..."[1251]. También puede relacionarse con la ascensión de Cristo; de hecho, uno de los ejemplos ebúrneos más conocidos en los que se ha tallado este tema es el relieve de Munich, procedente de Italia, en el que Jesús adelanta la pierna izquierda y extiende la mano hacia la *Dextera Dei* (Figura 268)[1252]. En el caso emilianense, si bien la posición es semejante, el santo no llega a tocar la mano de Dios, sino que tiende los brazos hacia ella. Ya del siglo XII, existen algunas placas ebúrneas con estos temas y en las que la figura de Jesús presenta posturas semejantes[1253].

24. Vigila entregando el marfil en el monasterio (69x66 mm)

Esta pieza ocupaba el espacio central de la parte inferior de la escena de la *Muerte del Santo* en uno de los frontispicios y se perdió tras la Segunda Guerra Mundial, pero estaba en el Kaiser-Friedrich Museum de Berlin (nº inv. 3008) (Figura 296). En ella, aparece un hombre a caballo con un gran colmillo de marfil a sus espaldas y tres monjes lo ayudan a transportarlo o, quizá, a descargarlo (Figura 18).

En lugar de llevar la inscripción sobre el marfil, esta estaba en el oro y Prudencio de Sandoval pudo leer una parte: *Vigilianus negotiator. Petrus col. Collegae omnes,* cuya traducción sería, "Vigila comerciante, Pedro compañero, todos compañeros"[1254]. Como Sandoval indicaba que este texto estaba vinculado con otro fragmento incompleto, *Garsias,* algunos autores consideraron que el hombre a caballo era el rey García de Nájera[1255]. Sin embargo, tras el estudio de Isidro Bango, no cabe duda de que Vigilianus era el comerciante y la inscripción "García", hacía referencia al maestro de marfil que trabajaba junto a Simeón (placa nº 33)[1256].

25. Cristo en Majestad (270 x 137 mm)

Aunque no presente inscripción, ya que estamos indicando la iconografía de cada una de las placas, no podemos dejar de mencionar la aparición, en uno de los frontispicios, de un Pantocrátor que forma parte hoy de la Dumbarton Oaks Collection

---

[1251] La inscripción completa la recogemos en el capítulo de los Relicarios de San Millán de la Cogolla en el epígrafe "Arca moderna (1944-2013)".

[1252] "Auferstehung und Himmelfahrt Christi, (Inv.-Nr. MA 157), Foto Nr. D27841, Bayerisches Nationalmuseum", [En línea] <http://hortulus-journal.com/journal/volume-7-number-1-2011/hansen/> [15 de julio de 2013].

[1253] "The Ascension" (258-1867), [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O88292/the-ascension-panel-unknown/> [15 de julio de 2013], (Figura 334); "The Ascension" (A.15-1955), [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O314149/the-ascension-plaque-unknown/> [15 de julio de 2013], (Figura 335).

[1254] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 152

[1255] FERRANDIS, José, *Marfiles…,* p. 170.

[1256] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 58 y 59.

de Washington (Figura 295)[1257]. Está sentado en un trono y apoya sus pies sobre un *subpedáneo.* Sustenta un libro con la mano izquierda mientras alza su derecha en un gesto de bendición que intensifica la atmósfera de solemnidad y divinidad que lo caracteriza. Su estado de conservación es bueno pero presenta algunas grietas producidas por los cambios climáticos y la punta de la nariz, parte de la barba y la zona derecha del cuello del vestido son fruto de una restauración. Los agujeros que, antiguamente, estaban rellenados con marfil, hoy tienen cera y los restos de verde indican que los pequeños clavos de sujeción eran de cobre. En algunos casos, al teñirse la superficie ligeramente de morado se supone que podrían haber tenido clavos plateados (Figuras 210, 237, 336)[1258].

A principios del XIX, entró en la colección Spitzer en París, más adelante en la colección de Juilius Campe en Hamburgo, en 1909 fue comprada por la Colección de Otto Kahn en Nueva York y fue vendida en 1936 a Joseph Brummer. Finalmente, en 1948 fue adquirida por la Dumbarton Oaks Collection de Washington.

2.3. Piezas desaparecidas (recogidas por Prudencio de Sandoval)

Por último, y aunque no conozcamos su aspecto, sí sabemos los temas iconográficos y las inscripciones que fueron tallados en el resto de las placas que conformaban el arca.

El ciclo hagiográfico de la vida de San Millán se completaba con otras cinco placas. Cuatro de ellas formaban parte del frente anterior del arca.

26. San Millán es ordenado sacerdote

En el segundo recuadro del frente del arca se hallaba un marfil en el que se representaba el momento en el que Dídimo, prelado de Calahorra, ordenaba sacerdote a San Millán (Figura 294). Como ocurría con la placa en la que estaban representados

[1257] "Mandorla with Christ Enthroned", (BZ.1948.12), Byzantine Collection Dossier Sheet. La información que plasmamos sobre esta pieza fue facilitada por Marta Zlotnick a quien estamos muy agradecidos por la atención prestada en nuestra visita a la Dumbarton Oaks Collection (Washington). La bibliografía específica, que puede completarse con los títulos citados en la primera a nota a pie de página de este capítulo, se recoge en el citado dossier: MOLINIER, Émile, "Travail français 11e siecle", *La Collection Spitzer,* París, 1890, vol. I, 38, nº 24, pl. XXI; MOLINIER, Émile, "Travail français 11e siecle", *Spitzer Collection Sale Catalogue,* París, 17 de abril a 16 de junio, 1893, nº 59, p. 13, pl. IV; MOLINIER, Emile y MARCOU, Frantz, *Exposition rétrospective de l'art fraçais,* París, 1900, p. 5, nº 59; MARCOU, Frantz, *Gazette des Beaux-Arts,* 1900, I, p. 485; SWARZENSKI, Georg, *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrunderts,* Leipzig, 1901, p. 135; *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition…*, nº 20; WEITZMANN, Kart, *Op.cit.*, vol. III, nº 32, pls. LV-LIX, color pl. 8; CUTLER, Anthony, *The Craft of Ivory…*, fig. 2 y 3.

[1258] Dos informes de la empresa Art Conservation and Technical Service de Baltimore fueron enviados a la Dumbarton Oaks Collection en noviembre de 1992 y marzo de 1993 en los que se detallan estos y otros aspectos vinculados con la conservación (Byzantine Collection Dossier Sheet).

Aselo, Geroncio y Sofronio, podría haber servido como defensa de los riojanos ante las acusaciones de los aragoneses que intentaban demostrar que Emiliano no había formado parte del clero, sino que era simplemente un anacoreta. En la inscripción se leía:

Ubi Didimo Episcopo ecclesiam delegauit
"*Cómo el obispo Didimo le asigna el cuidado de una iglesia*"

27. San Millán reparte las mangas de su túnica con un necesitado

A continuación de la escena protagonizada por el obispo Dídimo, había otra que hacía hincapié en la generosidad y solidaridad mostrada por San Millán hacia los pobres, ya que no dudo en cortar las mangas de su túnica, siguiendo el ejemplo de San Martín, para socorrer a un mendigo (Figura 294). Desgraciadamente, este hecho trajo una consecuencia nefasta ya que otros hombres envidiosos apalearon al que había recibido el presente de Emiliano. Las inscripciones recogidas por Sandoval para una y otra escena eran:

De manicis suae tunicae
Sobre las mangas de su túnica

De pallio pauperibus erogato.
Sobre el manto entregado a los pobres

28. Exorcismo de la hija de Máximo y curación de una coja

En cuarta posición, en la parte de la cubierta del anverso del relicario, había una placa en la que se habían tallado dos escenas milagrosas (Figura 294). En el registro superior, San Millán había salvado a la hija de Máximo de un demonio que la había poseído. En el inferior, curaba la cojera de una mujer. Aunque no podemos saber cómo era, sí podemos hacernos una idea, tanto por la descripción de San Millán, como por otras placas de temática semejante (nº4 y nº6) de cómo podían haberse estructurado los episodios.

Los letreros que permitían conocer el hecho concreto eran:

De Maximi filia energumena liberata
Sobre cómo fue liberada la hija de Máximo de un energúmeno

Per eius baculum haec cloda sanatur
Por medio de su báculo, esta coja es curada

29. Una viga aumenta su tamaño por la oración de Emiliano

Esta placa presentaba unas dimensiones ligeramente mayores que las anteriores y ocupaba el segundo compartimento del anverso del arca (Figura 293). En ella, se había tallado un milagro a través del cual un madero, que era más corto de lo previsto para una obra, creció gracias a la intervención de San Millán[1259]. Este aparecía rezando arrodillado mientras la mano de Dios lo bendecía. La inscripción correspondiente a este registro era:

Ubi lignum crevit per eius orationem
Cuando un madero aumentó su longitud por su oración

En la parte inferior, dos carpinteros comían ajenos al milagro. En el letrero de este episodio se leía:

Ubi magistri horrei resident ad prandendum
Cuando los operarios del horreo se disponen a comer

30. Curación del monje Armentario

Este marfil ocupaba el quinto recuadro de la cubierta en el frente posterior del relicario del siglo XI (Figura 293). En él, un monje con dolores de estómago, acudía a Emiliano con fe de que pudiera sanarlo. Se trata del primer milagro recogido en la biografía escrita por Braulio y creemos que su plasmación sobre la superficie ebúrnea no sería muy diferente a la de la curación de la paralítica Bárbara (nº4) o la de la criada de Sicorio (nº6).

Las inscripciones de ambos registros eran:

De Armentario mónaco sanato
De cómo fue curado el monje Armentario

Vale faciunt se hic
Aquí se despiden

31. San Millán entre el Sol y Luna

En el primer recuadro de la parte inferior del reverso del arca, había una placa que, como ocurría con aquella en la que San Millán aparecía acompañado de sus discípulos Aselo, Geroncio y Sofronio y que, curiosamente, ocupaba la misma posición en el otro

[1259] Aún hoy, en la iglesia de San Millán de Suso, en uno de los pilares que sustenta los arcos de separación de naves, se venera un madero decorado como el que había descrito Braulio en su obra y que se cree que pudo ser, precisamente, el que creció gracias a la intervención de Emiliano.

lado del arca, no se correspondía con un capítulo de la *Vita* de Braulio. Se trataba, más bien, de presentar la solemnidad de San Emiliano, a pesar de que Diego de Mecolaeta consideraba que era un sacerdote[1260]. En este caso, Prudencio de Sandoval refiere que el santo estaba acompañado de dos figuras con sendas hachas encendidas[1261]. El letrero permitía identificarlas con el Sol y la Luna, y el profesor Bango indica que se pretendería, así, mostrar el brillo de la santidad de Emiliano que se compara con los astros cuando se le define como *fulgidus* y *preclarus* en el prefacio de la obra brauliana[1262].

La inscripción de este marfil era la siguiente:

> *Maiestas clara Sole orto et Luna*
> Majestad clara nacido el Sol y la Luna

32. El conde Gonzalo Salvadórez y su esposa la condesa Sancha

Entre los marfiles desaparecidos, había también dos que habrían completado el elenco de personajes situados en torno a la placa de la *Muerte del Santo,* y que, probablemente, habrían promovido o participado, de algún modo, en la fabricación del relicario (Figura 296).

Un nivel por debajo de la placa del rey Ramiro y su acompañante Aparicio, se situaba, en el siglo XI, otra de tamaño parecido y que presentaba, asimismo, dos personajes, en este caso un hombre y una mujer, un matrimonio. El nombre del marido, *Gundisaluus Comes,* había sido tallado en el oro y el de la esposa, *Sancia Comitisa*, en el marfil[1263].

33. García y Simeón, marfilistas

Esta placa estaba colocada en la esquina inferior izquierda de la *Muerte del Santo,* justo debajo del marfil anterior (Figura 296). El relato de Sandoval es muy pródigo en detalles cuando se encarga de esta escena y, sin embargo, no fue hasta el año 2007 cuando se determinó, definitivamente, que los personajes de la misma eran los tallistas

---

[1260] MECOLAETA, Diego, *Desagravio…,* p. 314.

[1261] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 25r.

[1262] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 140.

[1263] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 26r. Hemos realizado un estudio profundo de la documentación emilianense con la intención de poder afirmar la identidad de este matrimonio. Los resultados se recogen en "Promotores y protagonistas representados en el arca".

ebúrneos[1264]. Uno de ellos portaba un martillo y unas tenazas con un clavo, el otro, más joven, tenía un pedazo de marfil entre las manos.

Siempre se había considerado que el letrero identificativo de este marfil era, únicamente, *Simeone discípulo,* y se había asociado a la figura del maestro Engelram, el supuesto tallista. No obstante, Isidro Bango realiza una matización: considera que parte del letrero que se había vinculado con la placa de Vigila, en el que se leía el nombre de *Garsía,* no serviría para identificar al personaje del caballo con el rey García el de Nájera, sino que debía unirse con Simón. Como consecuencia, el maestro de eboraria no sería Engelram sino García, un hispano[1265].

El conjunto de artistas representados en este frontispicio, entre los que se encuentran los orfebres, tallistas eborarios del relicario y carpinteros así como miembros del *scriptorium* emilianense, convierte el arca de San Millán en una pieza poco común, en un muestrario de oficios medievales y en la prueba de que, ciertos artífices, quisieron dejar constancia de su trabajo sobre el fruto de su trabajo.

34. Triángulo con San Benito

En el ápice del frontispicio de la *Muerte de San Millán,* ocupando casi todo el espacio, había una placa de forma triangular en la que, según las *Fundaciones* había un ángel y un monje con alas identificado con San Benito (Figura 296)[1266]. Su misión consistía en presentar el alma de San Millán a la *Dextera Dei.* Es uno de los pocos casos en los que, o bien no había inscripción, o bien Sandoval no la recogió. Quizá esto tuviera que ver con su interés por vincular el citado monje con el fundador de la Orden benedictina.

35. Triángulo con el Cordero de Dios

En la parte superior del costado del Pantocrátor, había una plaquita triangular de la que solamente podemos decir que se había tallado el *Agnus Dei* y que se complementaría con los marfiles que rodeaban la mandorla mística (Figura 295).

36. 37. 38. y 39. El Tetramorfos

Las cuatro placas que aún no han sido comentadas, tenían un formato cuadrado y se colocaban en torno al Pantocrátor (Figura 295). Cada una de ellas se correspondía

[1264] Una de las mayores aportaciones de BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…, passim*, es, precisamente, identificar a los marfilistas con García y Simeón.

[1265] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 58 y 59.

[1266] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 25v y f. 26r.

con uno de los símbolos de los Evangelistas y juntas conformaban el Tetramorfos[1267]. Lo más probable es que se ordenasen del siguiente modo: Mateo, el ángel, en la parte superior derecha, Juan, el águila, en la izquierda, Marcos, el León, en un nivel inferior a la derecha y Lucas, el toro a la izquierda.

Existe un ejemplo semejante en la cubierta de un evangeliario en St. Vitus en Mönchengladbach (Alemania)[1268]. Sus marfiles han sido datados entre 1160 y 1170 y el conjunto se compone de un Cristo en majestad en una mandorla, la Virgen y San Juan a ambos lados del mismo, los cuatro evangelistas en las esquinas, la paloma del Espíritu Santo por encima de la cabeza del Señor y, por debajo, la Iglesia representada por una mujer que sustenta, en la mano derecha, un cáliz y, en la izquierda, una cruz de brazos iguales. Esta composición se enmarca en un baldaquino metálico de época posterior, datado en el siglo XVI, con ciertos rasgos clásicos como el frontón triangular que reposa sobre columnas que, a su vez, apoyan en pilastras cuadrangulares (Figura 337). Nos insteresa resaltar la distribución de los marfiles que recuerda a la del frontisipicio de la *Maiestas Domini* del arca Emilianense. Las cuatro piezas rectángulares de las esquinas con el Tetramorfos, aunque es evidente que las características de la talla se alejan de la plastica propia del taller de San Millán, tal vez, podrían servir como parangón formal para imaginar cómo pudieron ser las placas desaparecidas en la pieza hispana.

Mientras que en el otro lateral se representaban seres humanos ligados con el monasterio y el arca, en este se ha representado el mundo divino, en el que tienen cabida, a los pies de Cristo, Blas y Munio, ideológos del programa iconográfico. Con el gesto de situarse en un lugar tan privilegiado, aunque con una jerarquía muy marcada en la que están en el nivel inferior, no solo muestran su relevancia, sino que se equiparan con los santos ya que, como ellos, forman parte de un espacio celeste.

2.4. Conclusión sobre el programa iconográfico y las inscripciones

A través del estudio de las inscripciones, hemos ido conociendo el programa iconográfico del arca. Este se compone, por un lado, de la vida y milagros de San Millán de la Cogolla y, por otro, de un elenco de personajes civiles y eclesiásticos que fueron representados en los frontispicios. La intención de los mentores a la hora de

[1267] Sobre el Tetramorfos véase el capítulo dedicado al Crucifijo de Fernando I y Sancha donde se ha explicado detalladamente esta iconografía.

[1268] GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit…*, tomo III, nº 12, BLOCH, Peter y SCHNITZLER, Hermann, *Die Ottonische Kölner Malerschule,* Düsseldorf, 1967, vol. I, EUW, Anton von, *Elfenbeinarbeiten von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter,* Frankfurt, 1976, nº 23**;** WERMTER, Ernst Manfred, KOTTJE, Raymund y STIFUNG, Reiners, *Der Burcherbesitz Des Klosters St. Vitus in Gladbach: Von Der Grundung Bis Zur Auflosung Des Klosters (974-1802),* Renania, 1998 y JÜLICH, Theo y BUSCH, Ina, *Op.cit.*, nº 22, p. 126-128.

plasmar el ciclo hagiográfico de Emiliano habría tenido que ver con su relación con el monasterio y se teñiría de tintes adoctrinadores ya que, de cada uno de los episodios, se podía extraer una conclusión moralizante. Creemos que la aparición de los personajes también debía vincularse a los intereses político-religiosos del abad Blas que, de algún modo, habría tenido algo que ver en la selección de los elegidos para tallar su efigie sobre el marfil.

3. ANÁLISIS FORMAL

Una vez que hemos visto la temática de cada una de las placas, procedemos al análisis formal del conjunto. Como habíamos indicado, ciertos aspectos más específicos en relación con marfiles determinados, se han abordado en el apartado previo ya que, a continuación, realizamos una visión unitaria y global sin entrar en las particularidades de las placas de manera individualizada.

En líneas generales se puede decir que las piezas más grandes se caracterizan por una mayor definición y una distribución de los personajes y elementos arquitectónicos más organizada, aunque, como veremos no siempre es así. Las pequeñas placas de los costados del arca son más sencillas y se componen a partir de una pareja de personajes que resaltan sobre un fondo sin ninguna decoración accesoria.

3.1. Conservación

Uno de los aspectos que más llama la atención a los visitantes del monasterio de San Millán es la buena conservación de los marfiles. La sensación de sorpresa crece si se conocen las peripecias históricas que tuvieron que soportar, ya que fueron presa de los ataques franceses a comienzos del XIX, tuvieron que ser incrustadas en un arca provisional y se custodiaron, durante algunos años, en el Museo Arqueológico Nacional.

De manera global, tanto las piezas que se encuentran hoy en el arca realizada en 1944, como las que forman parte de diferentes museos extranjeros, presentan un buen nivel de conservación. No obstante, las superficies tienen una ligera capa de polvo y suciedad. Muchas de ellas han perdido algunos milímetros de sus laterales, algo que, quizá, se deba al momento en el que la guarnición metálica fue arrancada bruscamente del arca. De las placas que no han desaparecido, solamente dos están rotas: *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* a la que le falta un poco más de la mitad del registro inferior, y la *De la resurrección de una niña*, de la que queda, únicamente, un fragmento que pertenecía a la esquina inferior derecha (Figuras 320 y 297). La parte izquierda de *Unos diablejos quieren quemar a Emiliano*, presenta lesiones en la inscripción del borde superior, en la cabeza del santo, su mano

derecha y en la cama, así como en el rostro de uno de los diablejos del registro inferior que está totalmente erosionado (Figura 299). Parece que estas pérdidas podrían deberse a la existencia de una grieta que recorre toda esta zona izquierda. Once placas más tienen algún desperfecto de este tipo[1269]. La mayoría, nueve, aparecen divididas de arriba a abajo como si se hubiera tratado de fragmentar los marfiles en dos partes sin respetar ni inscripciones, ni figuras. Estas hendiduras son muy rectas para considerar que se trata de una rotura natural, son cortes realizados con precisión y creemos que varias placas están prácticamente divididas[1270]. Afortunadamente, estos ejemplos no han corrido la misma suerte que la placa de la *Muerte del Santo* que sí ha sido despedazada y se reparte entre el Barguello de Florencia y el Fine Arts de Boston (Figura 38). Otra pequeña rotura se produjo en el báculo de San Millán en *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* (Figura 320).

Las grietas, sin embargo, no son un elemento demasiado común y este detalle permite llegar a varias conclusiones. En primer lugar, se demuestra que el material es de buena calidad y, también, la capacidad de los tallistas para no dañar la superficie mientras realizaban su labor. En la esquina inferior derecha de la placa de la *Curación de la criada de Sicorio,* aparece una grieta que se origina a partir de un agujero practicado sobre el marfil, un caso que no se da ninguna otra placa a pesar de que todas presentan huellas de haber llevado clavos para incrustarse en la madera (Figura 310). Estos se colocaban en dos, tres o cuatro esquinas buscando pasar desapercibidos y dejando el resto del espacio para el desarrollo de las escenas. En algunas de las placas de mayor tamaño, hay otros agujeros en algún punto estratégico para asegurar su fijación. Existen algunas grietas de poco grosor en la placa de las *Curaciones ante la tumba de Emiliano* y en la de *Emiliano ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* (Figuras 308 y 320). El resto de desperfectos son pequeñas hendiduras o muescas que se corresponden, en la mayoría de los casos, con el veteado del marfil. Ciertas partes, pertenecientes a las zonas de relieve más marcado, están levemente erosionadas. La mandorla del Pantocrator, que se compone de varias piezas, sí que presenta un mayor número de clavos y alguna grieta.

Aunque son difícilmente apreciables, aún se conservan algunos restos de policromía procedentes de la aplicación de oro sobre la superficie ebúrnea. Isidro Bango

---

[1269] *Curación de un diácono; Expulsión del demonio de la casa de Honorio; Unos diablejos quieren quemar a Emiliano; El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud; Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia; Unos ladrones roban el caballo de Emiliano; Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro; Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria.* La *Curación de una paralítica llamada Bárbara* tiene dos cortes (Figuras 307, 302, 299, 332, 300, 318, 301 y 309).

[1270] La incrustación en el arca de plata en 1944 y la necesidad de estudiar las placas a través de la vitrina, impiden comprobar si están partidas verdaderamente.

indica que los dorados se empleaban, especialmente, sobre los marcos arquitectónicos y en los objetos y que pueden observarse en la placa de la *Curación de una paralítica llamada Bárbara* y *Unos diablejos pretenden quemar a Emiliano* (Figuras 309 y 299)[1271].

3.2. Estructura

Algunas de las placas, concretamente catorce a las que hay que sumar alguna de las no conservadas, están divididas en dos registros[1272]. La división se realiza por medio de una franja rectangular que, en ocasiones, se convierte en el espacio idóneo para situar la inscripción y otras está decorada mediante unos motivos difíciles de describir pero que se conforman mediante varios arquillos sucesivos (Figuras 300 y 310). En dos ejemplos, dicho dintel es, en realidad, la parte horizontal de un cajeado que se apoya en columnas como si se tratase de un arco adintelado (Figuras 309 y 307)[1273]. A pesar de esta separación mediante los dinteles, algunas de las escenas se encuentran, a su vez, situadas bajo arcos (Figuras 298, 303, y 310)[1274]. La placa de *Emiliano pastor de ovejas* y la de la *Muerte de San Millán,* se dividen directamente mediante arquerías que cubren toda la escena del nivel inferior (Figuras 333 y 38). En el caso del milagro del alimento, el episodio no se enmarca por completo bajo un arco, sino que este cubre, solamente, la mitad derecha de la parte superior, para indicar que se trata de un espacio sagrado, una iglesia y oratorio al que San Millán acude a rezar (Figura 320).

La tipología de las arquerías empleadas en los distintos episodios es la de medio punto, pero todos los ejemplos se rebajan ligeramente[1275]. Se sustentan mediante columnas con capiteles profusamente decorados a base de motivos vegetales. Las basas se configuran en función de módulos que varían en cada caso. Los fustes son columnas entorchadas, excepto en la *Muerte del Santo* en que cada uno tiene una decoración distinta, acentuando el efecto plástico de la escena (Figura 38)[1276]. También se emplea

---

[1271] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 67.

[1272] HARRIS, Julie A., "Culto y narrativa…", p. 74 señala que esta separación en dos registros era algo característico del género hagiográfico (ya lo había dicho Otto Pächt)

[1273] *Curación de una paralítica llamada Bárbara* y *Curación de un diácono.*

[1274] *Enfrentamiento con el diablo, Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix y Curación de la criada de Sicorio.*

[1275] *Emiliano pastor de ovejas; Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix; Emiliano con sus discípulos; Enfrentamiento con el diablo; Curación de una paralítica llamada Bárbara; Curación de la Criada de Sicorio; Expulsión del demonio de la casa de Honorio; Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia; Muerte de San Millán* (Figuras 333, 303, 311, 298, 309, 310, 302, 320 y 38).

[1276] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 73 indica que los capiteles tienen una decoración de trenza y que este mismo motivo se aprecia en uno de los capiteles de la puerta de Suso y alude a la inspiración en el entorno a la hora de tallar los marfiles o del revés.

un motivo vegetal ornamental en las enjutas de casi todas ellas. Suelen ser hojas de palma talladas con diferentes calidades pero de aspecto muy carnoso. Estas mismas hojas se utilizan en la planta situada en la cabecera de la cama de San Millán, en la escena en que *Un ángel le anuncia su próxima muerte* (Figura 318). Las roscas, que se delimitan mediante bandas de ovas, están ocupadas por las inscripciones, excepto en el caso de la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio* (Figura 302). Finalmente, cabe destacar la particularidad de la *Muerte del Santo* en que la arquería es doble (Figura 38). En la de *Emiliano con sus discípulos* es triple y ya no están rebajados, sino que tienden, incluso, hacia una forma herrada (Figura 311). Sobre los arcos, se han tallado unos edificios con una galería de arquillos muy horadados, que se cubren mediante techumbres con tejas en las hay incisiones que recuerdan a los ejemplos arquitectónicos de las placas de la Arqueta de las Bienaventuranzas de San Isidoro de León (Figuras 187 y 188) y el Cristo de la Colección Larcade (Figura 5). Las dos torres laterales del edificio tallado en la placa emilianense se coronan mediante una pequeña cabecilla cuyo significado no se conoce. La misma tipología de construcción se emplea en las arquitecturas que se superponen sobre los arcos de las escenas de la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio* y de *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* (Figuras 302 y 320). En la primera son de mayor tamaño y presentan más detalles. Los arquillos se sustentan sobre pilares decorados y la rosca es doble. Los tejados son muy similares, hechos mediante tejas con la doble incisión mencionada y coronados mediante bolas en el caso de las torres. En la segunda, la edificación simplemente aparece esbozada.

Por último, y aunque no se encuentra sobre una arquería, en una de las placas del arca de San Millán hay otra construcción: la muralla de Cantabria[1277]. Consiste en una puerta cuya abertura es un arco de herradura, dos ventanas en el primer piso, y varias almenas en la parte de arriba. En el registro superior, las hojas de la puerta, decoradas y con unas bisagras muy ornamentales, están abiertas de par en par, del mismo modo que las ventanas, que son arcos de medio punto peraltados que apoyan sobre capiteles y

[1277] Hay que tener en cuenta que Cantabria no se correspondía con la comunidad autónoma actual, sino que es un importante yacimiento cercano a Logroño en el que se han realizado multitud de excavaciones y se ha demostrado que existía, ya desde la Edad del Hierro. En época visigótica, era una ciudad que fue destruida por el rey Leovigildo en el año 574 y Braulio recoge este episodio en su *Vita.* Para más información véase: VILLACAMPA RUBIO, Mª Angustias, "Historiografía del *Monte Cantabria*", *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia,* V, 1979, pp. 41-50; CENICEROS HERREROS, Javier, PÉREZ ARRONDO, Carlos L. y TUDANCA CASERO, Juan Manuel, "El recinto medieval de monte Cantabria (Logroño, La Rioja)", *Cuadernos de investigación histórica*, nº 16, 1990, pp. 7-18; PASCUAL FERNÁNDEZ, Jesús María, *Origen de la ciudad de Logroño: historia antigua del municipio logroñés*, Logroño, 1991. La revista *Iberia. Revista de Antigüedad,* dedica su número 10/11 del año 2013 al Monte Cantabria. Sobre las excavaciones: ANDRÉS VALERO, Sebastián y PÉREZ ARRONDO, Carlos L., "Excavaciones en el recinto medieval de Monte Cantabria: Logroño", *Estrato: Revista riojana de arqueología*, nº 3, 1991, pp. 19-21.

fustes cuya talla transmite un efecto visual muy plástico. En el nivel inferior, todo se cierra para protegerse del ejército de Leovigildo (Figura 301).

A pesar de que se pueda pensar que los capítulos tallados bajo los arcos se corresponden con sucesos acaecidos en interiores, esto no siempre es así. En realidad, este elemento arquitectónico no permite saber dónde se desarrolla la acción, para ello, debemos observar el resto de detalles de la escena, como la vegetación que permite suponer que es al aire libre, o los muebles, que indican lo contrario.

De entre todo el mobiliario, destaca, por su riqueza, el trono del Cristo en majestad (Figura 338). Los brazos terminan en espiral y apoyan sobre unos pilares que presentan el mismo motivo decorativo a base de arquillos superpuestos que algunas de las placas[1278]. En la parte inferior, sin embargo, se emplean círculos para la ornamentación y, en el cuerpo del trono, arcos de herradura y vegetación semejante a la de los capiteles que se pueden observar en varios marfiles. La cátedra se completa con un *suppedaneum* de base circular y con mucho relieve y que está horadado mediante una serie de arcos ciegos.

El trono del maestro de San Millán, en la placa del *Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix,* es mucho más sencillo y decorado con dos pequeños arcos de medio punto (Figura 303). La silla sobre la que reposa Engelram es semejante a este, pero de líneas más rectas y aún más simple (Figura 20).

En el conjunto ebúrneo se ha tallado cuatro veces un altar que ha de identificarse con el del oratorio del santo. Tres de ellos son de una altura similar y se cubren con telas. En la placa de *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* y en el registro superior de las *Curaciones ante la tumba de Emiliano,* los pliegues de los paños sagrados caen de forma triangular, mientras que son diferentes y menos logrados en la escena de *la curación de una coja* en la misma placa (Figuras 320 y 308). La tipología de los pliegues de los diferentes tejidos tallados en los marfiles, puede definirse como en forma de ola o en forma de corazón (Figura 236). En el fragmento de *la resurrección de una niña,* el ara parece hecho de ladrillos y se cubre con un paño con una disposición extraña y con el que juega la pequeña que ha vuelto a la vida. Sobre él, se sitúa un cáliz de proporciones exageradamente grandes en comparación con los personajes del episodio (Figura 297).

La cama también tiene cabida en las placas. El anuncio de su muerte y la *Muerte de San Millán* tienen lugar en torno al lecho del santo (Figuras 318 y 38). En la placa

[1278] *Curación de la criada de Sicorio, Unos diablejos quieren quemar a Emiliano, Unos ladrones roban el caballo de Emiliano* o *Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro* (Figuras 310, 299, 300 y 318).

del *Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix,* aunque el santo está dormido, reposa sobre vegetación a la que se alude mediante motivos sinuosos, que comentaremos más adelante (Figura 303). La tipología del mueble en todos los casos se basa en una estructura de cuatro patas y un colchón muy alargado con una cubierta que permite adivinar el cuerpo de San Millán. Es curioso cómo el artista, para poder colocar a los malhechores debajo de la cama, en la placa en que quieren quemarlo, hace más largos los pivotes elevando mucho la altura. En la parte inferior, si bien las patas siguen siendo entorchadas y acabadas en un pomo, son mucho más cortas acordes con la proporcionalidad habitual de las camas. Los pivotes se decoran del mismo modo en la *Muerte del Santo,* pero los detalles están más marcados y los pliegues de la colcha, también, haciendo, entonces, que se pierda un ápice de naturalismo por ser más acartonados, menos dinámicos. Mientras *Un ángel le anuncia su próxima muerte,* Emiliano reposa en su alargado lecho, cuyas patas ya no son entorchadas, sino que la decoración se consigue a base de rayas.

El último mueble que aparece, y que indica que la acción se desarrollaba en un interior, es la mesa. Hay tres ejemplares en dos placas. En una de ellas, *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia,* falta una parte ya que la placa está fragmentada (Figura 320). En la otra, *El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud,* hay dos mesas, una en la parte de arriba, y otra en la inferior (Figura 322). Todas ellas presentan las mismas características. Son rectangulares y alargadas y no se consigue plasmar la perspectiva correctamente. De hecho, la comida se coloca, no sobre la tabla que permitiría sustentarla, sino en la parte de la tela del mantel que cae hacia el suelo. Los utensilios colocados en ellas son fuentes con pescado, hogazas de pan, botellas y algún cuchillo. Interesa resaltar el tratamiento de los paños, que se doblan creando unos pliegues característicos de este taller, y que hemos llamado "en forma de ola" o "en forma de corazón" si son dobles (Figura 236).

Los errores en las perspectivas de estas dos placas, que casi podrían considerarse "naif", contrastan con el efecto que transmiten otros ejemplos en los que existe la sensación de profundidad, gracias al trabajo de relieve en distintos planos.

Aunque los fondos no se hayan tallado, sí que se han empleado algunos detalles, como roleos a los pies de algunos personajes, para recrear los espacios[1279]. Este recurso se utiliza, generalmente, en las placas que presentan mayor calidad y que, como veremos, hemos agrupado bajo la mano de uno de los maestros principales. Quizá intentando emularlos, en la placa de *El santo con un poco de vino sacia la sed de una*

[1279] *Emiliano pastor de ovejas, Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix, Emiliano con sus discípulos, Curación de un diácono, Expulsión del demonio de la casa de Honorio* (Figuras 333, 303, 311, 307 y 302).

multitud, donde las perspectivas no se respetan ni en las mesas ni en las posturas de los pies de los comensales que parecen estar en el aire y no corresponden de manera correcta a la anatomía de los personajes, se aprecian unos motivos sinuosos pero que tal y como dice Isidro Bango "*carecen de entidad matérica y les falta integración lógica en el contexto escenográfico"* (Figura 322)[1280]. Este tipo de roleos tienen ciertas similitudes con las ondas sobre las que reposaban los Apóstoles del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León (Figuras 130-141). En este caso, a pesar de que formalmente presentan semejanzas, su interpretación como nubes solo podría aplicarse en el caso de *Emiliano con sus discípulos* (Figura 311). Sería más acorde asociarlos con vegetación en la placa de *Emiliano pastor de ovejas* o del *Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix* o a un modo de situar a los personajes en un espacio indeterminado en el resto (Figura 333 y 303).

Existe un grupo de placas en que las figuras se adecúan, perfectamente, al marco de la escena en la que tienen cabida; hay algunas que, en una exhibición de talento por parte del tallista, rompen el marco logrando aumentar el dinamismo del episodio y otras en que los seres parecen flotar en el aire. De este modo, se demuestra cómo, más allá de la aparente unidad, se pueden diferenciar las manos de varios artistas trabajando conjuntamente.

Para finalizar con el asunto de las cuestiones relativas a la composición de las escenas cabe destacar un detalle del *Enfrentamiento con el diablo* (Figura 298). San Millán deposita su capa, tal y como indicaba el capítulo de Braulio, para luchar con el demonio. El artista la ha colgado de la rosca del arco en un ejercicio que denota la pericia del mismo intensificada tanto con la sensación de dramatismo que transmite, como con el detallismo que emplea para la talla de la figura del diablo.

Otro aspecto relevante es la plasmación del tiempo en los diferentes milagros. Para trasmitir que se trata de dos momentos distintos, aunque los personajes sean los mismos, se suelen cambiar de dirección los protagonistas y las cosas. Uno de los ejemplos más ilustrativos es el del robo del caballo. Cronológicamente se debe empezar la lectura en el registro inferior donde los ladrones guían al corcel hacia la derecha. Arriba, en un segundo momento, se lo devuelven a San Millán y van hacia la izquierda (Figura 300). Lo mismo ocurre en la placa del milagro del vino en que, arriba, los comensales están a la derecha y el pincerna a la izquierda y, en el nivel inferior, del revés; o en la toma de Cantabria, donde la muralla se encuentra a la izquierda cuando se produce el aviso por parte de Emiliano y, posteriormente, cuando llega el ejército invasor, la hallamos a la derecha (Figuras 322 y 301).

[1280] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 116.

3.3. Análisis formal de las figuras talladas en el arca

En cuanto a las figuras talladas en el arca, debemos decir que existen multitud de detalles y matices diferenciales que se aprecian al ir analizando cada una de las placas minuciosamente. A continuación plasmaremos, únicamente, los rasgos generales y alguno específico que se convierten en indicadores de las distintas manos que participaron en la elaboración del arca.

Existen semejanzas en los cánones y proporciones, así como en los rostros, en los que destacan los ojos que llevaban incrustaciones de otro material para acentuar la expresividad y, aún hoy en día, se conservan en muchos casos. Se caracterizan, además, por tener grandes orejas, labios gruesos y cabello marcado mediante un rallado que se repite en las barbas de algunos de los personajes. Los rostros nunca aparecen de frente, sino que están de perfil o de tres cuartos y este rasgo contrasta con la variedad de actitudes que los artistas han logrado plasmar en los cuerpos.

Más allá de las similitudes propias de la pertenencia al estilo románico y al trabajo del marfil, podemos decir que existe cierta intención individualizadora a la hora de tallar los personajes. San Millán, por ejemplo, siempre se representa calvo y con actitud solemne, a veces sustentando el báculo o los Evangelios y participando activamente de las acciones milagrosas[1281]. Aparece en casi todas las placas del ciclo hagiográfico conservadas, con dos excepciones: *El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud* y *Curaciones ante la tumba de Emiliano* (Figuras 322 y 308). En esta última estaban presentes sus reliquias custodiadas en un arca colocada sobre el altar y que actuaba como intercesora para que se produjera la curación. En los frontispicios no tiene cabida. Suele ir vestido con manto y túnica larga ceñidos a la cintura y que, en función de la posición, crea pliegues caprichosos que dan agilidad y movimiento al episodio. Las mangas, además, son muy anchas y largas y, a veces, están decoradas con distintos motivos. En dos ocasiones, en su juventud, se retrata con túnica y capa cortas[1282] y en la imagen en la que está con sus discípulos, viste una casulla muy rícamente decorada. A pesar de su condición de santo siempre se representa calzado. La mayor o menor carnosidad de su rostro, las proporciones en la anatomía o las posturas y actitudes mejor o peor conseguidas se deben a la participación de varios artistas que, a pesar de las diferencias, logran que pueda identificarse sin dificultad la figura de San Emiliano.

[1281] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 25 señala los distintos modos que emplea San Millán para sanar. En ciertos momentos impone los Evangelios y en otros utiliza sus propias manos tocando la parte enferma del cuerpo que debe curar. Los modelos formales en los que se basa son los milagros de Cristo.

[1282] *Emiliano Pastor de ovejas* y *Enfrentamiento con el diablo* (Figuras 333 y 298).

Los personajes masculinos del arca son quienes se ven favorecidos por los milagros, el ejército de Leovigildo, los ladrones y los malhechores que quieren quemar su cama, los artistas, Aparicio y Ramiro Rey, y miembros de la comunidad monástica entre los que destacan Munio y Blas, Pedro y su acólito, Gómez y Munio y Vigila.

Los hombres pertenecientes al mundo civil, incluidos Engelram y Rodolfo, visten con túnicas cortas ceñidas a la cintura de mangas ajustadas y llevan calzas, que se decoran en algunos casos (Figura 20)[1283]. Sus pies se cubren con zapatos que, a veces, presentan algún detalle decorativo[1284]. Uno de aquellos que intenta quemarle lleva capa (Figura 299). En el caso de los comensales del milagro del vino, las túnicas llegan hasta los pies ya que asoman por debajo de los manteles (Figura 322).

Los monjes que se tallan en las placas pequeñas de los frontispicios y que, a nuestro parecer, simbolizan los diferentes talleres del monasterio, llevan escapulario largo hasta los pies y van calzados. En el ciclo de la vida del santo, en las *Curaciones ante la tumba de Emiliano,* hay un sacerdote con una casulla semejante a la de *Emiliano con sus discípulos;* aparece San Félix con manto decorado en las mangas y con unos rasgos anatómicos semejantes a San Millán, aunque con más pelo y, también, hay cuatro personajes que debían pertenecer a la comunidad religiosa porque se encargan de los preparativos para la muerte del santo y visten túnica corta (Figuras 308, 303 y 37)[1285]. Geroncio, Sofronio y Aselo, que portan libros y un cáliz, visten con ropajes litúrgicos hasta los pies, descalzos. En sus cabezas alargadas se aprecia la tonsura y, a diferencia de San Millán, no llevan nimbo (Figura 311). Aselo se representa, nuevamente, en la *Muerte de San Millán,* ahora lleva barba, un detalle que quizá quisiera aludir al paso del tiempo de una escena a otra (Figura 326). Viste túnica corta y su actitud es muy dramática, coloca una mano sobre la barbilla y la otra en la cabeza en un gesto de lamentación por la muerte de su maestro. En la cabecera de la cama del santo, que reposa pacíficamente, hay otro miembro del monasterio con manto, túnica y calzado que sería el encargado de sustentar la cruz patada.

Cabe destacar la vestimenta de Leovigildo en la placa en que San Millán *castiga a la ciudad de Cantabria* (Figura 301). Es una cota de malla que recubre su cuerpo y un casco que lo protege de posibles ataques. Se convierte en documento histórico que recoge los trajes de guerra empleados, no en época visigoda, sino en torno al siglo XI y que podemos comparar, al igual que los escudos ovalados que sustentan los soldados

[1283] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 73 indica que pueden ser de lana como las de Ramiro y su acompañante, o de mayor calidad, como las del senador Honorio.

[1284] Sobre los zapatos: BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 73. Identifica zapatos con lengüeta, botas bajas de cordones, botas con espuelas o zapatos con la punta vuelta.

[1285] *Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro* (Figura 318).

desde la muralla, con la representación de los machones del claustro de Silos (Figura 339)[1286].

Hay cuatro mujeres (la paralítica Bárbara, la criada de Sicorio, la mujer de Honorio y Eufrisia) y una niña talladas en los marfiles (Figuras 309, 310, 302 y 297). Esta última, descalza, lleva un vestido de manga larga y ajustado en las muñecas y su madre, de la que solo se ve la cabeza, está tocada con un velo. El resto visten túnicas largas ceñidas a la cintura, con anchas mangas decoradas cuyos pliegues, un tanto forzados, definen el movimiento. Cabe destacar la posición de la criada de Sicorio en la primera parte del milagro, en la que flexiona su rodilla. El efecto se consigue mediante el empleo de varias líneas paralelas un tanto artificiales. Todas están calzadas y cubren sus cabellos con un velo. Aparecen arrodilladas ante Emiliano para ser sanadas, agradeciéndole su labor, o con las manos abiertas a la altura del pecho que denotan humildad[1287].

Los únicos animales que tienen cabida en el conjunto son los caballos. Tanto en *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria* como en *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano,* están muy bien trabajados y son robustos y esbeltos al mismo tiempo (Figuras 301 y 300). Las perspectivas de las patas son correctas y se colocan de tal forma que transmiten sensación de movimiento. El caballo de San Millán es, sin duda, más estilizado y el artista ha trabajado con detenimiento su crin. Por el contrario, el animal que monta Vigila es menos proporcionado y no tiene la elegancia del anterior (Figura 18). Todos ellos llevan brida y, en el caso del de Leovigildo, también una pechera decorada.

El diablo, que es protagonista en tres placas, presenta, asimismo, algunos rasgos zoomorfos. Tanto en *la Expulsión del demonio de la casa de Honorio,* como en *la Curación de un diácono* el rostro se caracteriza por tener hocico y cuernos (Figura 302 y 307). Destaca la representación en la que lanza piedras a Emiliano, donde su cuerpo es antropomorfo y tiene pies y manos, aunque presenta unas alas que no se ubican correctamente sobre los hombros. En el *Enfrentamiento con el diablo*, su rostro es un poco más humano pero tiene cuernos (Figura 298). Manos y, especialmente pies, se transforman en garras de gran tamaño que recuerdan a las de un águila. En las alas, que

[1286] VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century,* Brepols, 2012. Los marfiles y los relieves de Silos fueron relacionados por PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, pp. 37 y ss. e IDEM, *Spanish Romanesque…*, p. 58 y ss. y HUICI, Serapio, *Op.cit.*

[1287] GARNIER, François, *Op.cit.*, pp. 174 y ss. y MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad…*, pp. 107-116.

se disponen como si fueran una capa, se han tallado con sumo cuidado las plumas a base de pequeños rallados en diagonal.

Algunos representantes del mundo celestial han sido representados en las placas. Nos referimos a los ángeles que participan en cuatro capítulos de la *Vita* del Santo. En primer lugar, un mensajero divino le transmite, a través de un sueño, la vocación (Figura 303). Su representación plástica está muy bien lograda. Viste túnica larga y cruza sus brazos para bendecir, con dos largos dedos, a Emiliano que reposa tranquilamente. Está coronado con un nimbo y, por detrás, surgen dos alas. Si bien la derecha es más pequeña y casi inapreciable, la izquierda se despliega por todo el espacio. Las plumas se dibujan mediante líneas paralelas entre sí. Otro ángel le anuncia la proximidad de su muerte (Figura 318). Para ello, se coloca a los pies de su cama ligeramente inclinado hacia delante. Lleva una túnica larga, un nimbo decorado y sus alas tienen más detalles que las del anterior. La derecha se recoge detrás de su hombro mientras que la izquierda se extiende hasta tocar una hoja de palma que surge de un tallo situado en la cabecera del lecho de Emiliano. Por último, dos ángeles recogen el alma del santo una vez que ha fallecido en la placa de *la Muerte de San Millán* (Figura 38). Ambos salen de una superficie triangular sinuosa, que en el caso del ángel de nuestra derecha parece agua, y en el de la izquierda son arquillos semejantes a los del friso inferior del marfil, un motivo que se repite también en otras placas. Los encargados de recibir a Emilano en el cielo, extienden sus brazos hacia su alma, representada mediante un niño desnudo. Sus nimbos están decorados y las alas, de menor tamaño que en los otros ángeles comentados, rompen el marco y la inscripción en varias partes. El plumón, delimitado por una fila de bolas, se decora del mismo modo que las techumbres de las arquitecturas de otras placas: con tejas con una doble incisión. Las plumas, nuevamente, son líneas paralelas y el espacio entre las mismas se rellena con pequeños rallados transversales.

Dios Todopoderoso, que al fin y al cabo es protagonista ya que permite la intercesión de San Millán para que se produzcan los milagros, se simboliza mediante la *Dextera Dei***,** es decir, una mano divina que sobresale en la parte superior de algunas de las escenas con un gesto de bendición: *Emiliano pastor de ovejas, Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix* y *De la resurrección de una niña muerta* (Figuras 333, 303 y 297). También sabemos que había una imagen semejante en la placa triangular de uno de los frontispicios donde se supone que fue tallado San Benito.

El Señor centra, además, uno de los costados del arca. Se ubica en una mandorla, sentado en un trono con la mano derecha en alto bendiciendo y la izquierda sustentando un libro rícamente decorado. Reposa sus pies sobre el *suppedaneum* ya comentado. La cabeza se corona con un nimbo crucífero decorado con bolas. Tiene el pelo dividido en

mechones y unas orejas de tamaño medio, pero que resaltan frente a unos ojos pequeños realizados mediante incrustación, su nariz chata y los labios cobijados bajo un gran bigote. Como corresponde a la imagen de un Pantocrátor románico, está barbado. Su manto se ciñe a la cintura mediante una banda decorada. El cuello del mismo presenta una ornamentación muy rica. En la parte de los pies, asoma la túnica con una banda decorativa en el borde inferior. La caída de los paños origina algunos pliegues triangulares entre las rodillas, pero la sensación que transmiten no es de movimiento, sino que son un tanto acartonados, forzados. No obstante, la impresión general de la pieza, que está trabajada en alto relieve, es regia y solemne como debe corresponderse con la imagen del Cristo en majestad (Figuras 210, 237, 336 y 338).

Para terminar con el análisis formal, debemos comentar otros detalles interesantes en relación con los objetos que tienen cabida en las placas. Uno de los más importantes es, sin duda, la cruz patada que se talla tanto en la *Muerte de San Millán* como en su *Entierro* (Figuras 38, 37 y 318). Al hablar del ritual de la muerte de Fernando I y de la funcionalidad de su Crucifijo, aludimos al hábito de colocar una cruz en la cabecera del fallecido en la Hispania medieval. Estas placas se convierten en la ilustración perfecta de dicha costumbre.

Otro testimonio visual interesante para nuestra investigación es la placa de *Vigila entregando el marfil en el monasterio,* en la que vemos cómo se producía el transporte de un gran colmillo de elefante, o la imagen de *Ramiro rey y Aparicio escolástico,* que presentaban, como ofrendas, unos cofres (Figuras 18 y 330). El del personaje regio tiene una forma que se ha asociado con los botes de marfil islámicos que formaban parte de los tesoros de las Iglesias[1288].

Así mismo, cabe destacar la aparición de instrumentos y herramientas empleados por distintos profesionales para desarrollar su trabajo en diferentes talleres como el punzón, las tenazas, un escoplo y un torno para sujetar la plancha de metal (Figuras 332 y 20).

Otro de los objetos relevantes es el báculo de San Millán, al que se le atribuyen poderes y, por ello, es parte activa de varios milagros como *el Enfrentamiento con el diablo*; la *Curación de una paralítica llamada Bárbara* y *la del diácono* o cuando *unos ladrones roban el caballo de Emiliano* y regresan ciegos y arrepentidos (Figuras 298, 309 y 300). El santo también lo sustenta en la placa en la que *ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia,* aunque actualmente se ha perdido y solamente queda una pequeña parte del mismo (Figura 320). Finalmente, aparece en *la*

[1288] Sobre los marfiles islámicos en las iglesias HARRIS, Julie, "Muslim ivories…", pp. 213-221.

Muerte de San Millán, al lado de Aselo y, curiosamente, en vertical sin que nadie lo sujete (Figura 38).

Los libros que pueden verse en algunas de las placas son de diferentes tipologías. Los hay lisos como los que portan San Félix, Geroncio y Sofronio o decorados mediante una flor cuadrifolia, como los Evangelios que lleva Emiliano en la *Curación de una paralítica llamada Bárbara* o en *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano,* el Cristo en majestad en la placa del frontispicio o el abad Pedro y su acólito Munio (Figuras 303, 311, 309, 300, 336 y 331).

Para concluir, podemos mencionar las antorchas con las que *unos diablejos quieren quemar a Emiliano,* una bota de vino cuyo tamaño, excesivamente grande, fue realizado a propósito, según Julie Harris, para demostrar que había mucho vino gracias a la intervención de San Millán[1289], platos, cubiertos y los alimentos ya citados: pescado y hogazas; un palo con el que uno de los ladrones azuza al caballo de San Millán mientras lo roba, un incensario en el *Entierro* del santo, una vela en el momento de su muerte, una lámpara de aceite, las espadas de los guerreros, dos cálices y una cítara cuya posición no cumple con las leyes de la perspectiva. Parece que fue colocada así a propósito para resaltar que los marfiles seguían el relato brauliano donde se especificaba que Emiliano tocaba la cítara mientras era pastor (Figura 333)[1290].

Por último, debemos comentar el que es, quizá, el objeto más importante de todas las placas: el propio arca de San Millán de la Cogolla. En las *curaciones ante la tumba de Emiliano,* se ha tallado un altar sobre el que reposa una pieza rectangular con cubierta a dos aguas y coronada por lo que podrían ser, tal vez, cristales de roca (Figura 308 y 340). En realidad, no se apoya directamente sobre el ara, sino que se levanta sobre unas patas o unas andas. A pesar de que los únicos detalles que presenta son unos bordes conformados a base de bolas, transmite cierta riqueza y ha sido identificada con el arca argéntea que, en 1030, había comisionado Sancho III el Mayor de Navarra[1291].

Hemos ido desvelando los detalles formales que consideramos relevantes para comprender el trabajo de los marfilistas en el arca de San Millán. Se trata de escenas semejantes, pero con particularidades que transmiten la capacidad narrativa de los artistas[1292]. En las curaciones, por ejemplo, siempre se repite el mismo esquema: el santo interviene mostrando un papel activo y, tras el milagro, recibe el agradecimiento

---

[1289] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 83

[1290] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 82.

[1291] Ibídem, p. 62

[1292] HARRIS, Julie A., "Culto y narrativa…", pp. 69-85.

del beneficiado, pero hay tal cantidad de posturas y actitudes que no resulta reiterativo. A pesar de que se han señalado paralelos formales con el mundo germano[1293], otra de las características de las placas es su carácter hispano[1294].

4. LOS ARTISTAS

4.1. Características

A partir de los detalles formales comentados, podemos determinar si existieron varias manos trabajando en los marfiles y plantear cuales serían las características propias de cada artista o grupo de artistas. Julie Harris plantea una división y, aunque es muy interesante, a tenor de nuestro propio análisis de las placas, debemos decir que, si bien sí creemos que existieron varios grupos y maestros, no coincidimos con ella en cuanto a la segmentación se refiere.

En su Tesis defiende que había cuatro bloques distintos. En el primero estarían las placas *Emiliano con sus discípulos, Emiliano pastor de ovejas, Vigila entregando el marfil en el monasterio, Munio prócer y Gómez prepósito, el abad Pedro y su acólito Munio* y el *Cristo en majestad* (Figuras 311, 333, 18, 332, 331 y 336). Conformarían el conjunto más refinado, donde se demostraría una mayor maestría en la técnica, por ejemplo a la hora de crear texturas diferentes o potenciar el material. Las caras de los personajes son más carnosas y presentan características que los vinculan con el taller leonés, como las incrustaciones de los ojos o los pliegues de algunas vestimentas[1295]. Aselo, Geroncio y Sofronio son comparados con los Apóstoles del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León, pero en nuestra opinión, no tienen mucho que ver (Figuras 130-141). Deja caer, incluso, que, tal vez, uno de los artistas de las placas de las Bienaventuranzas podría haber trabajado en San Millán y dice que no cabe duda de que fuera cierta esta idea o no, en este grupo tenían que conocer lo que se estaba realizando

[1293] PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…*, pp. 37 y ss. indicaba cómo Graeven había adscrito el fragmento de la placa de la *Muerte del Santo* conservado en Florencia a la escuela renana del siglo XI y XII. Dice que no cabe duda de que el marfil es español pero que la relación con lo alemán se ve, también, en otros ejemplos, como en el caso de la placa de *la Expulsión del demonio de la casa de Honorio,* que compara con la *Duda de Santo Tomás,* de la colección Figdor. Otros autores que comentan las influencias germanas son: FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria…", p. 156, o HARRIS, Julie, *The Arca…,* pp. 118-158.

[1294] Si bien SENTENACH, Narciso, "Relieves en marfil…", p. 11 y FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…,* p. 174 hablaban de un carácter nacional y PIJOÁN, José, *Op.cit.*, pp. 144-145, defendía un modo de hacer "mozárabe"; BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 72 y 73 matiza esta afirmación diciendo que aunque sí existe un naturalismo, hablar de un realismo hispano le parece "*una expresión excesivamente cargada de sentimiento nacionalista*".

[1295] Como no hemos podido realizar análisis de las piezas con instrumentos como el microscopio, no podemos saber si las incrustaciones conservadas son azabache, de pasta vítrea o de algún otro material.

en León. Considera que el artista principal sería Engelram pero este debía ser el orfebre[1296].

El segundo grupo presenta, para Julie Harris, las características estándar del estilo de San Millán, en el que las figuras tienen largos cuerpos y rostros con ojos muy pequeños y en forma de lágrima. Transmiten movimiento y un carácter vívido acentuado por los pliegues. Presentan un motivo decorativo que denomina "vieiras" (*scallops*) y se utilizan tanto para el pelo, como para las tejas de las construcciones, la decoración de los bordes o incluso para indicar ciertos espacios. Las placas que incluye en este gurpo son la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio, Muerte de San Millán, Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro, Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia, El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud, Unos diablejos quieren quemar a Emiliano, Unos ladrones roban el caballo de Emiliano* y *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria* (Figuras 302, 38, 318, 320, 322, 299, 300 y 301).

En tercer lugar, reúne la *curación de la criada de Sicorio, la de una paralítica llamada Bárbara* y la *de un diácono, el enfrentamiento con el diablo* y *el adoctrinamiento de Emiliano por San Félix,* en las que los cuerpos son relativamente cortos, aparece un rizo detrás de la oreja y el modo o estilo de la talla es menos complejo y con menor riqueza (Figuras 310, 309, 307, 298 y 303).

El cuarto grupo se caracteriza porque la posición de las manos de todos los personajes coincide y las figuras masculinas tienen rostros y barbas prácticamente iguales. Está compuesto por el fragmento de *la resurrección de una niña muerta, Ramiro rey y Aparicio escolástico* y *Engelramus y Rodolfo* (Figuras 297, 330 y 20).

Nuestro análisis hace que debamos plantear la existencia de más grupos y, por lo tanto, más manos en la elaboración del arca de los marfiles. Como Julie Harris, consideramos que las placas en las que han tallado curaciones y exorcismos deben vincularse entre sí, no solo por la temática de milagros realizados por el santo, sino por los rasgos formales que comparten. Creemos, de ese modo, que la *curación de la criada de Sicorio, la de una paralítica llamada Bárbara* y la *de un diácono,* y seguramente también la placa, hoy desaparecida, de la *curación de un monje llamado Armentario,* debieron ser realizadas por un tallista de menor calidad, con menor pericia y que empleaba siempre los mismos esquemas compositivos en sus escenas (Figuras 310, 309 y 307). Se trataría de un discípulo, pero siempre con la suficiente valía para formar parte del equipo de fabricación de un relicario de tanta importancia como era el arca de San

[1296] Esta idea fue propuesta y desarrollada por BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…, passim.*

Millán de la Cogolla. Además, estaría supervisado por los expertos. De hecho, pensamos que, tal vez, los arcos que cobijan los episodios podrían haber sido definidos por el maestro ya que son muy semejantes a los de las placas de *Emiliano pastor de ovejas* y *Enfrentamiento con el diablo* (Figuras 333 y 298). Precisamente, por las similitudes que se establecen entre estas dos últimas y el *Adoctrinamiento de San Félix*, no estamos de acuerdo con Julie Harris en vincular este ejemplo a los de las curaciones, porque presentan una merma de calidad considerable al ser comparadas con la placa en la que aparece el maestro de San Millán (Figura 303). Otra de las características que permiten valorar conjuntamente los milagros de las curaciones es que, en el caso de las sanaciones de las dos mujeres, el fondo no presenta ningún elemento accesorio, sino que está despejado y resaltan las figuras. El exorcismo de un diácono, por su parte, sí tiende a ocupar más el espacio y se emplean roleos del tipo que podemos ver en *Emiliano pastor de ovejas* o *Adoctrinamiento de San Félix,* pero mucho más esquematizados, sin volumen y sin plasticidad (Figuras 307, 333 y 303). Las actitudes de Emiliano, en estos casos, son más estáticas y las posiciones de las figuras son un poco más forzadas. En definitiva, son ejemplos más sencillos pero no por ello menos valiosos y que, aunque fueran realizados por alguno de los discípulos que formaban parte del taller, son obras que no desentonan en el conjunto del arca.

Julie Harris incluye ocho placas en el segundo grupo. Pensamos que la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio* y la *muerte de San Millán,* por las características que presentan, deberían atribuirse al maestro principal (Figuras 302 y 38). Respecto a las otras seis, debemos matizar que deben existir más subdivisiones: por un lado, *Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro; Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia; El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud* y *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria* y por otro, *Unos diablejos quieren quemar a Emiliano* y *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano* (Figuras 318, 320, 322, 301, 299 y 300).

A las cuatro primeras debería añadirse la *Curación ante la tumba de Emiliano,* ya que la estructuración de las placas es muy semejante (Figura 308). En *Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro* y *El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud,* las inscripciones se sitúan en el cierre superior y en el dintel intermedio y están enmarcadas por series de bolas del mismo modo que se aprecia en las roscas de todos los arcos tallados en el arca (Figuras 318 y 322). En todas ellas aparecen bastantes personajes de cánones alargados y vívidos como señalaba Harris. Tienen el cabello a base de escamas con dos incisiones y un rizo bajo la oreja, y sus rostros, muy delgados, presentan incrustaciones (algunas de ellas perdidas) en los ojos. Los personajes sonríen e interactúan entre sí marcando, aún más, la sensación de movimiento. En *El santo con*

un poco de vino sacia la sed de una multitud, las perspectivas no están bien logradas y los pies de los personajes parecen flotar en el aire, algo que se aprecia también en los dos comensales de *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia* y en la escena inferior de las *Curaciones ante la tumba de Emiliano* (Figuras 322, 320 y 308). En estas dos, sin embargo, se ha logrado disimular esta sensación de flotabilidad mediante el empleo de una franja conformada con el tipo de escamas con incisiones con una proporción más alargada que la empleada para las cabelleras o las tejas. Otro detalle formal significativo es que, tanto la posición como los ropajes de los soldados en la parte superior de *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria,* coinciden con la de los pincernas de la placa del milagro del vino (Figuras 301 y 322). No es difícil determinar que el marfil relacionado con Cantabria es el de mayor calidad de la serie, gracias a la multitud de detalles que se han trabajado en la representación de la ciudad, en la indumentaria de Leovigildo o en el recurso utilizado para mostrar el paso del tiempo: invertir las situaciones de los personajes. Cabe destacar, además, que estos cinco episodios se situaban en el mismo frente del arca primitiva (Figura 341).

Las otras dos placas, *Unos diablejos quieren quemar a Emiliano* y *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano,* tienen unas proporciones más grandes, las figuras, tres o cuatro en cada escena, se reparten ocupando todo el espacio e incluso rompiendo el marco (Figuras 299 y 300). Este está decorado en todas sus partes, bien por inscripciones o bien por el motivo decorativo conformado por arquillos superpuestos que se aprecia también en los pilares del trono del Cristo en majestad. El aprovechamiento del marco hace que el artista tenga un espacio mayor para plasmar los episodios y que, por ello, a pesar de contar con un número de figuras semejante al de las placas del grupo anterior, aquí los cánones sean mayores y los rostros más grandes y más carnosos. Las perspectivas están muy bien conseguidas y se logra dar la sensación de profundidad. Como rasgo genérico del taller, se puede hacer hincapié en la inversión de figuras para indicar que son dos momentos distintos. Parece que la idea de que estos marfiles fuesen tallados por la misma persona refuerza la hipótesis de que los artistas se repartían el trabajo en función de la similitud de los temas. En ambos milagros, dos malhechores atacan de alguna manera al santo; en el caso de las curaciones ocurría lo mismo. Los encargados de estas dos placas se desenvuelven mejor en el trabajo del material y la disposición de los elementos que componen las escenas que los de las anteriores. Se trataría, por lo tanto, de artífices más preparados y que podríamos considerar maestros.

No obstante, las placas de mayor calidad, las que pueden ser atribuidas a un maestro principal son *Emiliano pastor de ovejas*, *Adoctrinamiento de Emiliano por San*

Félix, Enfrentamiento con el diablo, Expulsión del demonio de la casa de Honorio y la *Muerte del Santo* (Figuras 333, 303, 298, 302 y 38). Las tres primeras están divididas en los dos registros habituales y cada escena se cobija bajo un arco cuyos elementos estructurales (basas, fustes, capiteles, roscas y hojas de palma en las enjutas) presentan todos sus detalles muy bien definidos. Además de estos marcos, otra característica común es el rostro de Emiliano, ligeramente alargado pero con mejillas carnosas, la barbilla un poco hacia delante y la calvicie como rasgo diferenciador. El espacio está aprovechado al máximo, especialmente en la placa de *Emiliano pastor de ovejas,* donde la vegetación creada con formas curvas y sinuosas rellena los huecos. Otro modo de representar la vegetación es mediante roleos muy vaporosos que dotan a la placa de un gran sentido decorativo. La maestría del artista se aprecia, no únicamente en estos rasgos, sino, por ejemplo, en el modo en que la capa de San Millán, en el episodio en que lucha contra el diablo, se coloca en la rosca del arco afianzando el sentido anecdótico del instante.

Las otras dos placas que hemos incluido en este grupo son más grandes y con una sola escena. La *expulsión del demonio de casa de Honorio* es, para la mayoría de los estudiosos, el marfil en el que la narratividad y la plasticidad se combinan en mayor medida. Nuevamente, se emplean los roleos mencionados para situar a los personajes, un arco para señalar el espacio interior y la tipología arquitectónica ya descrita sobre la rosca del mismo. Los personajes, a pesar de su aparente estatismo, presentan gestos muy expresivos y se visten con ropajes con pliegues y ornamentación muy bien trabajados (Figura 302). En la *Muerte del Santo,* que quizá sea la menos parecida a las otras cinco, los elementos estructurales de la doble arquería están aún más marcados y la decoración trabajada con mayor precisión. Se ha cuidado incluso el aspecto de la cruz patada de la cabecera de San Millán que parece de gran riqueza. Como ocurría con Honorio y su esposa, la gestualidad es muy efectiva. Quizá, por los pequeños matices diferenciales que se observan en los rostros de los tres monjes, no podemos afirmar que un mismo artista hubiera realizado este grupo pero, aunque fueran dos manos distintas, ambas demuestran una gran agilidad y destreza a la hora de desarrollar su trabajo (Figura 38).

Tras estas agrupaciones, que son más o menos claras gracias a los aspectos comentados, surgen las dudas. Hay otras placas, con una sola escena, que deben adscribirse a un maestro. Nos referimos a *Emiliano con sus discípulos* y *Cristo en majestad* (Figuras 311 y 210, 237 y 336). Ninguna de las dos se corresponde con un capítulo de la *Vita* de Braulio y, quizá por ello, pierden un poco de la narratividad característica del resto. San Millán, Aselo, Geroncio y Sofronio, reposan sobre unos roleos que coinciden con los que hemos descrito en algunas de las placas del grupo

previo. El canon de las figuras es más alargado, hasta el punto de que parece que deben inclinarse ligeramente para poder ubicarse bajo la triple arcada que enmarca el momento. Como ya indicamos, Julie Harris los ha comparado, por el modo en el que se originan los pliegues de sus ropajes, con las placas de los Apóstoles del arca de los Marfiles de San Isidoro de León. La figura de Emiliano llama la atención no solo por su mayor tamaño, sino también por la rica ornamentación que se distribuye por su vestimenta de sacerdote. A pesar de los aspectos comunes, como la arquitectura o el enmarque, es complicado incluirla en alguno de los grupos que hemos comentado.

Lo mismo ocurre con el *Cristo en majestad.* Ni sus ropas ni su rostro pueden compararse con ninguna otra figura del arca, y sin embargo, el trono presenta los mismos elementos que la muralla de la ciudad de Cantabria y la ornamentación del nimbo, con líneas de bolas, coincide con la de la cruz patada en la placa de la *Muerte del Santo* (Figuras 301 y 38).

Estos dos marfiles, que tendrían un significado simbólico, incluso mayor que las otras, habrían sido encargados a uno de los maestros principales. Nos preguntamos si, tal vez, hubo un único maestro, que como veremos a continuación, Isidro Bango identifica con García, y que habría realizado esta última serie de placas y sería capaz de cambiar de registro y crear obras variadas adaptándose a las necesidades temáticas de cada escena.

Las placas de menor tamaño son, si cabe, más difíciles de adscribir a unos u otros grupos, no en vano, no cuentan con elementos accesorios que permitan identificar la mano de alguno de los artífices de las otras placas. Como Julie Harris, pensamos que *Ramiro rey y Aparicio escolástico, Engelram y su hijo Rodolfo* y *de la resurrección de una niña muerta* fueron realizadas por un mismo artista, y añadiríamos también a *Vigila entregando el marfil en el monasterio* (Figuras 330, 20, 297 y 18). Por otro lado, *el escriba Munio, el abad Blas, el abad Pedro y su acólito Munio,* y *Munio prócer y Gómez prepósito* visten escapularios del mismo tipo y el pelo de sus barbas se representa mediante puntitos y no líneas como en la mayoría de los casos de las otras placas (Figuras 325, 324, 331 y 332). Una vez más, debemos indicar que, aunque las placas del abad Pedro y su acólito y de Munio y Gómez tienen características semejantes, si uno profundiza en su estudio descubre algunas diferencias que podrían hablar de varias manos.

En conclusión, a diferencia de los cuatro compartimentos establecidos por Julie Harris, pensamos que existirían, al menos, cinco grupos distintos dentro de los cuales hay placas que no logramos encajar. Estaríamos hablando, por lo tanto, de seis o siete artistas diferentes, de un equipo que compondría un taller en el que habría jerarquías:

maestro, ayudantes y aprendices. Creemos que, en el arca, los aprendices no habrían tenido una participación notable ya que todas las placas son muestra de una gran capacidad técnica[1297].

Los rasgos generales, como la división en dos registros, la inversión de los elementos de la escena para representar el paso del tiempo, la utilización de una misma tipología arquitectónica, las vestimentas de los personajes que presenta varias tipologías diferentes pero con rasgos en común, o la incrustación de otro material en los ojos, así como la narratividad, gestualidad y expresividad de las figuras hacen que, a pesar de los matices diferenciales, transmitan la sensación de ser un todo unitario en el que oro y marfil se unírían en una síntesis perfecta para el relicario del patrón del monasterio.

4.2. Identidad

El estudio formal de las placas ha permitido la observación del trabajo de varias manos sobre las superficies de marfil. No contamos con ningún documento en el archivo emilianense que indique la identidad de los mismos, pero las placas de marfil de los frontispicios eran un testimonio visual que recogía los nombres de algunos artistas[1298].

Hasta hace pocos años existía una cierta confusión en relación a las personas que pudieron tallar el marfil. Tradicionalmente, se pensaba que Aparicio, el personaje que acompaña al rey Ramiro en una de las pequeñas placas de los costados, en función del adjetivo que lo describía en la inscripción como *scolastico*, había sido el maestro del arca (Figura 330). Formarían parte de su equipo Engelram, Rodolfo, Simeón y Garsía. Sin embargo, esta idea ha sido superada y se sabe que *scolastico* se refiere a un miembro de la *schola regia.*

Peter Lasko indica que el artesano podría haber sido la figura de Gómez praepósito que acompaña a Munio prócer en una de las plaquitas de marfil del costado de la *Muerte del Santo* (Figura 332). Este autor no conocía la inscripción que identificaba a Gómez y, como sustenta unas tenazas, planteaba que, tal vez, pudiera ser el responsable de la obra[1299].

[1297] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 71, al analizar los grupos de los que hablaba Julie Harris realiza alguna matización y señala que la desgana y la falta de tiempo podrían ser los factores para explicar la peor calidad de algunas de las placas. No obstante, indica que lo más lógico es que se debiese a la existencia de varios colaboradores con características propias.

[1298] Sobre las identidades de los artistas que mencionaremos a continuación (Aparicio, Engelram y Rodolfo) y aquellos que no se dedicaban al trabajo del marfil, véase "Promotores y protagonistas representados en el arca de San Millán de la Cogolla". En este apartado nos dedicamos únicamente a los marfilistas que son, al fin y al cabo, los que tallaron las placas ebúrneas que analizamos en el capítulo.

[1299] LASKO, Peter, *Arte Sacro…,* p. 260.

Otro de los errores que cometieron algunos investigadores, fue creer que los marfilistas habrían sido el maestro Engelram y su hijo Rodolfo, que están representados en una de las placas de los laterales de la pieza (Figura 20). Ya hemos indicado cómo Isidro Bango, al describir la placa, demuestra la imposibilidad de que estos germanos sean los trabajadores del marfil, ya que en su representación no están trabajando un fragmento ebúrneo, sino una chapa metálica[1300]. Como consecuencia, desde 2007, se considera que se trataba de los orfebres.

¿Quiénes podían ser, entonces, los artistas del marfil? La placa en la que estarían representados no se ha conservado y, quizá, sea este el motivo por el que los distintos estudiosos no han prestado demasiada atención a marfilistas que tan bien describió Prudencio de Sandoval:

"*Debaxo desto esta otro quadro pequeñito en que están dos figuras. La vna tiene vn martillo, y vnas tenazas en las manos, y en las tenazas vn clauo; y otro que parece muchacho con vn pedaço de marfil en las manos, que tiene escrito, Simeone discipuli: estos fueron los artífices desta obra"*[1301].

Nos parece sorprendente que, contando con una descripción tan detallada, eruditos del siglo XVIII y XIX de la talla de Ceán Bermúdez o Madrazo, o incluso autores ya en el siglo XX, no hubieran tenido en cuenta su existencia para abordar el estudio de los artistas que participaron en el arca.

A partir de este texto, podemos extraer varias conclusiones. Vemos que las dos figuras, el maestro y su joven aprendiz, trabajan en equipo y con herramientas básicas como el martillo y las tenazas. Esto acrecienta aún más la valía de estos personajes que tallan con utensilios de este tipo un material como el marfil y logran alcanzar resultados de gran calidad.

El profesor Bango realiza una apreciación muy relevante en relación al nombre del maestro eborario. En el texto de Prudencio de Sandoval se menciona únicamente a Simeón como discípulo, por lo que se entiende que este debería seguir los pasos de un maestro. Isidro Bango plantea que, como ocurre en otras placas, parte de la inscripción estaría en el marfil y otra parte en el metal. Recurre entonces al letrero que recorría el frontispicio de izquierda a derecha donde se nombraba a Vigila. Este texto comenzaba con la palabra García, nombre que podría corresponderse con el del maestro de Simeón. Previamente, José Ferrandis, había asociado este nombre al personaje a caballo de la placa central, es decir, a Vigila, al que había identificado con el rey García III de

[1300] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 59

[1301] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones,* f. 26.

Nájera[1302]. Pero, tal y como indica el profesor Bango, si así fuera, el maestro eborario sería el único no identificado en todo el arca.

No cabe duda, pues, que los marfilistas fueron representados en una de las plaquitas pero, a tenor del análisis formal de cada una de ellas, hemos propuesto la existencia de varios artistas que trabajaron sobre las superficies ebúrneas. Resulta entonces difícil saber por qué únicamente se tallaron las efigies de García y de uno de sus discípulos. Pensamos que sería el maestro principal y que se habría tomado la decisión de presentarlo con uno de sus ayudantes para demostrar el funcionamiento del taller. Se trataría entonces, como ocurría con los carpinteros, los orfebres o los miembros del *scriptorium,* de una representación institucional y simbólica de los talleres, donde una pareja se convertía en portavoz de todo el equipo.

Creemos, una vez más, que Isidro Bango se encuentra en lo cierto cuando considera que los principales marfilistas serían García y Simeón, dos hispanos formados en la tradición del lugar y que habrían conocido los ejemplos ebúrneos precedentes. Indica, por ejemplo, que en la placa de *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria,* se han seguido modelos de libros miniados, tomados de la tradición plástica hispánica de representación de escenas bélicas y que podrían haber estado en la biblioteca del monasterio. Además, en los capiteles de las distintas escenas se emplean decoraciones que se pueden encontrar, también, en la arquitectura del monasterio de Suso con la que debían estar familiarizados los marfilistas. Indica que los artistas conocían las características romanas, pero debido a sus deseos de imitar la naturaleza y hacer las escenas lo más vívidas y realistas posibles, rompen, en ocasiones, sus esquemas[1303]. Para concluir, podemos decir que lograron ilustrar, mediante su trabajo sobre el marfil, la biografía brauliana de San Millán imprimiéndole un carácter muy personal, donde la narrativa es la nota predominante.

[1302] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 170.

[1303] BANGO TORIVOS, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 72-77.

XIX. LOS RELICARIOS DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

Existen tres contenedores que, a lo largo de la historia, han servido para albergar las reliquias de San Emiliano[1304]. Actualmente, los restos óseos reposan en el arca de plata realizada en el año 1944 en la que se custodia casi el cuerpo entero de San Millán (Figuras 14, 319 y 323)[1305]. Según algunos testimonios, contendría, exactamente: *"un cráneo completo, separado el maxilar inferior, sacro esternón, dos coxales, dos fémures, dos tibias, dos húmeros, dos cúbitos, dos radios, dos peronés, una vértebra lumbar, una calcáreo, diversas costillas y vértebras y otros huesos pequeños de las extremidades y un paquete de ropas que se supone estuvieron envolviendo las Reliquias del Santo"*[1306].

Esta información se obtiene de un texto que relata la apertura del arca de San Millán del 13 de abril de 1940[1307]. Por aquel entonces, estaban en el arca original del siglo XI que se encontraba, a su vez, en el interior de otro relicario, también de madera, realizado en el año 1817 como medida de protección. Los marfiles, sin embargo, estaban en el Museo Arqueológico Nacional.

No cabe duda de que, aunque se produjese la elevación de las supuestas reliquias de San Emiliano en Torrelapaja, en Aragón, en el siglo XV, como indicamos en capítulos anteriores, quien verdaderamente custodiaba el cuerpo del santo, desde época medieval, era el cenobio riojano.

[1304] A pesar de que nuestra Tesis doctoral se centra en el estudio de los marfiles del siglo XI, creemos que realizar una revisión histórica muy minuciosa sobre los avatares sufridos a lo largo de la historia por las reliquias y los relicarios vinculados con los marfiles emilianenses es muy provechoso para comprender la importancia que tuvieron con el paso del tiempo. Por ello, hemos optado por abordar estos asuntos relevantes para el conocimiento profundo del conjunto ebúrneo medieval. Hemos empleado varios documentos del Archivo del Museo Arqueológico Nacional (MAN), del Archivo Monástico de San Millán de la Cogolla (AMSMC) y del Archivo Diocesano de Calahorra (ADC) que hemos consultado a través del apéndice documental de SALAS FRANCO, Mª Pilar, SAN FELIPE ADÁN, Mª Antonio y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…, passim*. Citaremos únicamente los expedientes o documentos concretos para no remitir innecesariamente y de manera repetitiva al este último trabajo.

[1305] GAIFFIER, Baudouin de., "Les reliquies de l' abbaye de San Millán de la Cogolla au XIII^{e} siècle", *Analecta Bollandiana*, nº 53, 1935, pp. 90-100.

[1306] ADC, doc. nº 28. De manera algo más breve se dice en ADC, Apéndice documental nº 4 y *Libro de los Hechos Notables*…, f. 120 v y 121r: *"un cráneo completo, la mandíbula inferior, dos fémures, el esternón, un omóplato, el sacro, varias costillas y vértebras, y otros muchos huesos"*.

[1307] ADC, Apéndice documental nº 4 y *Libro de los Hechos Notables…,* f. 120 v y 121r. (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación*…, p. 235) cuenta, minuciosamente, el ceremonial llevado a cabo para proceder a abrir el arca. Es interesante destacar que en el Acta levantada con motivo de este hecho solemne, se citan otras aberturas llevadas a cabo en el siglo XIX, concretamente, en 1809, 1817, 1865 y 1883.

A pesar de las afirmaciones llevadas a cabo por Vicente de la Fuente aludiendo a la profanación de los restos sacros de San Millán por parte de las tropas francesas[1308], estos "*han estado permanentemente localizados, custodiados, venerados y documentados*"[1309]. Debido a la importancia de la figura de San Emiliano, uno de los primeros santos del cristianismo que no procede del mundo romano, como ocurría con los mártires, sino de la Hispania visigoda del siglo VI, sus reliquias fueron muy veneradas a lo largo de la Edad Media y se conservan con fe y devoción en el monasterio emilianense. No obstante, por motivos de seguridad, tuvieron que ser trasladadas en varias ocasiones desde el siglo XIX.

En la undécima centuria, seguían enterradas en el oratorio del monasterio de Suso. En 1030, Sancho III el Mayor de Navarra promovió la elevación de sus reliquias y se colocaron en un arca argéntea que mandó construir pero que no ha llegado hasta nuestros días. Esta pieza fue sustituida por un arca de oro y marfil y la documentación no aclara cual fue su suerte posterior.

En 1067, fueron colocadas en el arca que hemos denominado "primitiva" y ocuparon este lugar hasta el 17 de septiembre de 1809 en que, por miedo a un expolio por parte del ejército francés, se colocaron en un arca de madera más austera. Entre 1817 y 1931, el arca antigua con el cuerpo de San Millán estuvo en el interior de un nuevo relicario de madera sobre el que se incrustaron los marfiles. En 1944, las placas ebúrneas se colocaron en una pieza de plata ideada por Félix Granda. Finalmente, haremos alusión a una réplica realizada la década de los ochenta.

1. ARCA PRIMITIVA

Esta pieza es la que ha recibido mayor atención por parte de los investigadores[1310]. Se trata de la estructura original en la que se insertaron los marfiles en el siglo XI y, aunque se encuentra muy deteriorada y ha perdido la guarnición metálica que enriquecería mucho su aspecto, se puede apreciar, a simple vista, que se trata de un objeto elaborado con madera de buena calidad, que ha logrado sobrevivir y superar muchas dificultades a lo largo del tiempo (Figuras 293-296). No se conoce el nombre del artífice que la realizó, pero no cabe duda de que habría sido un maestro

[1308] FUENTE, Vicente de la, *San Millán presbítero secular…*, pp. 42 y 46.

[1309] Este dato ha sido señalado por Manuel Chinchetru en una guía inédita sobre los marfiles de San Millán que, amablemente, nos ha cedido para poder desarrollar nuestra investigación. Su trabajo fue realizado con la ayuda del padre Juan Bautista Olarte y estamos muy agradecidos tanto a uno como al otro por toda la atención e información recibida por su parte.

[1310] Los estudios más completos son HARRIS, Julie Ann, *The Arca…,* pp. 228 y ss. e IDEM., "Arca antigua", en *Art of Medieval Spain…*, nº 125a, pp. 260-262 y BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 60-62.

ebanista contratado por el abad emilianense con una importante función: la elaboración de un relicario para custodiar el cuerpo de San Millán[1311].

1.1. Las traslaciones de las reliquias de San Millán y San Felices en época medieval

En San Millán de la Cogolla, se produjeron varias traslaciones en el siglo XI. Tres se corresponden con los vestigios del bienaventurado Emiliano; la última, con el de su maestro, Félix de Bilibio. El interés de las mismas, por lo tanto, no solo radica en su importancia espiritual y en todo lo que conllevaba un evento de estas características, sino que tiene una relación determinante con el arca que nos ocupa. Precisamente, uno de los motivos de su construcción fue el traslado de las reliquias desde el monasterio de Suso al altar de una nueva iglesia, hoy perdida, en el cenobio de Yuso. El santo necesitaba contar con un relicario acorde a su categoría y Sancho IV financió, junto a miembros de la nobleza y del clero, el arca de los marfiles.

En el capítulo dedicado al taller de León hicimos hincapié en la traslación de los restos de San Isidoro desde Sevilla a León en la Navidad del año 1063. En el relato de la misma, se alude al fenómeno de los traslados, muy común en época medieval, y que son promovidos por parte de los monarcas. Estos relatos cuentan con detalles hagiográficos comunes, como el ayuno de tres días por parte de los religiosos que participan, la exaltación del "olor a santidad" que desprenden los huesos una vez que se abren los sepulcros o los milagros que se producen en el lugar[1312]. Asimismo, se caracterizan por la pompa y el boato de las solemnes procesiones o las ceremonias, que se convertían en auténticas fiestas populares, donde la devoción y el fervor abundaban por doquier.

1.1.1. Traslaciones de las reliquias de San Emiliano

La narración de las traslaciones debió conservarse de manera oral, así como en algunos documentos en los que se basó, o incluso pudo llegar a falsificar, un monje llamado Fernando para elaborar su *De Traslatione Sancti Emiliani,* que se convirtió en una de las fuentes esenciales para conocer el desarrollo de estas ceremonias[1313]. Este

[1311] Si a esta idea le sumamos una de las hipótesis que planteamos a lo largo de este trabajo, la promoción del arca con una intención política tanto por parte del abad Blas como por parte del rey Sancho IV, la importancia de la misma se ve acentuada.

[1312]GUIANCE, Ariel, "En olor a santidad: la caracterización y el alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval", *Edad Media: revista de historia,* 2009, nº 10, pp. 131-161.

[1313] Ya recogía noticias sobre la traslación SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…,* f. 27 v y ss. quien basaba su relato en diferentes escrituras o "memorias" antiguas. La primera publicación del texto escrito por el monje Fernandus se produjo en el siglo XIX, en DE LA FUENTE, Vicente, *La España Sagrada. Las santas iglesias de Tarazona y Tudela,* Madrid, 1866, tratados LXXXVII y LXXXVIII, pp. 28 y ss. y 365-380 (texto en latín) aunque ya había sido tratado con anterioridad por el cardenal Aguirre en su *Colección de Concilios Españoles* (SÁENZ DE AGUIRRE, José, *Collectio Maxima Conciliorum omnium*

texto se conserva en dos manuscritos: el *Emilianense 23* y el *Emilianense 10*[1314]. A pesar de los problemas para datar los textos, deben ubicarse cronológicamente en el siglo XIII, y por ello, averiguar la identidad de Fernando es más fácil ya que solo hay dos clérigos con este nombre en dicho periodo: Fernando Garcíez y Fernando Iohannis[1315]. Brian Dutton se decanta por el primero y, en nuestra opinión, cabe señalar el posible vínculo entre Fernando Garcíez y Gonzalo de Berceo, que se puede apreciar en un documento de 1240. Si, como se ha señalado, la intención del poeta riojano a la hora de escribir la biografía del santo tuvo mucho que ver con el privilegio de los Votos de San Millán y, por lo tanto, con la problemática surgida por la tensión entre las sedes episcopales cercanas y el propio monasterio por el cobro de las tercias podemos decir que, ambos personajes, Fernando y Gonzalo de Berceo, se encargan de crear una historia basada en documentos apócrifos como el de los Votos para justificar los privilegios con los que cuenta el cenobio[1316].

La primera traslación, que sería mejor definir como elevación de los huesos de San Millán, tuvo lugar en época de Sancho III el Mayor de Navarra, en 1030[1317]. El

---

Hispaniae et Novi Orbis epistolarumque Decretalium, Roma, 1693-1694, 4vols). Uno de los trabajos más completos sobre este asunto fue realizado por GAIFFIER, Baudouin de, "Les sources de la translatio Sancti Aemilian", *Études critiques d'hagiographie et d' iconologie,* Bruselas, 1967, pp. 140-155, pero la publicación más completa es la de DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* pp. 27-59.

[1314] Aunque provienen de San Millán de la Cogolla, se conservan en la biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid. La cronología de los mismos ha sido muy discutida pero ambos deberían englobarse en el siglo XIII, entre 1209 y 1253. El primero había sido fechado, por PÉREZ PASTOR, Cristobal, "Códices de San Millán de la Cogolla", *Biblioteca Real Academia de la Historia (BRAH),* LIII, 1908, en el siglo XIV y el segundo hacia 1200, sin embargo, SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI EPISCOPI, *Op.cit.*, p. XXII, considera que el *Emilianense 10*, sería de los siglos XII y XIII. Brian Dutton propone que los escritos de Fernando deberían situarse cronológicamente en el siglo XIII, en época del abad Juan Sánchez, ya que el monje dedica la obra al *"abba Iohannes".* Solo hubo dos abades con el nombre de Juan y, mientras que Juan II se enmarca entre los años 1110 y 1118, Juan Sánchez lo hace entre 1209 y 1253, una fecha más acorde si tenemos en cuenta que Fernando indica que "los antiguos" no habrían realizado ningún relato sobre los hechos. Como se refiere a "los antiguos" consideramos, pues, que su redacción fue realizada en el siglo XIII y no en el XII, momento en el que únicamente habrían transcurrido sesenta y pocos años desde la traslación. Si hubiera llevado a cabo su trabajo en la duodécima centuria, no tendría por qué haber señalado que nadie lo había hecho antes. Debe considerarse, además, que el texto se escribió después de 1199 porque en él se menciona una bula del 5 de mayo de este año. Asimismo, plantea que lo más probable es que se realizase entre 1225 y 1230, concretamente alrededor del año 1228, en que tiene lugar un pleito en el que el obispo de Calahorra, don Juan Pérez, no pudo establecer sus derechos sobre las primicias y tercias de San Millán (DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* pp. 45-48).

[1315] Fernando Garcíez, en 1240, aparece, junto a Gonzalo de Berceo, en Fonzaleche, cerca de San Millán. También tiene cabida en dos documentos de 1245-46 y 1253. De Fernando Iohannis no tenemos noticias hasta 1244, en que se menciona como prior, por lo que es más factible que el escritor de las traslaciones y los milagros de San Millán fuese Fernando Garcíez (DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…*, pp. 46-48).

[1316] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…,* p. 59.

[1317] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 43 realiza una apreciación sobre el término "elevación". Indica que no se trata de un equivalente a la canonización actual, sino que se describe el hecho ocurrido

cuerpo del santo estaba bajo tierra desde el año de su muerte y, como el lugar no era propicio para recibir a los fieles, ya que el terreno era arduo y el espacio reducido, por obra divina, un monje de San Millán recibió una revelación para terminar con dicha situación. Su cometido era sacar el cuerpo del santo del sepulcro y manifestarlo en culto público con la mayor decencia posible. El rey don Sancho determinó, entonces, que se hiciera una urna de plata para la exposición de las reliquias en el altar y, el día previsto, 14 de mayo de 1030, acudió al monasterio acompañado de cuatro obispos: don Julián de Oca, don Nuño o Munio de Álava, Sancho de Nájera y Mancio de Huesca. Tras el ayuno habitual durante tres días, visitaron el sepulcro y, al abrirlo, se produjeron, de manera simultánea, multitud de milagros adjudicados al cuerpo santo. Los restos del mismo se depositaron en la urna y los cuatro obispos la tomaron a hombros. Tras una solemne procesión, se colocó en el altar y el rey nombró como abad a Ferrucio, impuso la puntual observancia de la regla de San Benito, realizó grandes donaciones al monasterio y concedió las tercias episcopales[1318].

Existen tres documentos relacionados con esta traslación. Dos se datan el 13 de abril de 1033 y otro el 14 de mayo del mismo año[1319]. Parece que solo uno de los dos

---

en 1030: se desenterraron los huesos de San Millán y del suelo, pasaron a un lugar más elevado, el altar. Una *elevatio* se produce cuando las reilquias se trasladan, únicamente, de un lugar a otro del mismo templo (PÉREZ-EMBID WAMBA, Javier, *Hagiología y sociedad…*, p. 32, nota nº 25).

[1318] Estos hechos se detallan en el relato del monje Fernadus. MECOLAETA, Diego, *Desagravio…*, pp. 97-103, plasma un resumen muy emotivo de esta traslación en el que se aprecian los detalles hagiográficos propios de un hecho de este tipo. SERRANO, Luciano, *Op.cit.*, p. XLI también plantea una breve versión en la que analiza los documentos que recogen la ceremonia.

[1319] Uno de los documentos del 13 de abril de 1030, se recoge en los cartularios emilianenses y plasma la donación de la villa de *Madriz* a San Millán por parte de Sancho III el Mayor (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 192 y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, p. 216, nº XXX.1. Esta dádiva se produce en relación con la traslación de las reliquias del santo. En el texto se menciona la ceremonia pero no se detalla demasiado. SERRANO, Luciano, *Op.cit.*, p. XL y XLI, dice que se trata de la única fuente auténtica coetánea sobre la elevación.

El documento del 14 de mayo de 1030 no aparecía en los becerros gótico ni galicano, aunque tenía cabida, dos veces, en el *Bulario* del siglo XIII (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 193). La exposición de la traslación es más solemne y desarrollada que en el anterior y se incide en la presencia de varios obispos de localidades vecinas. La ceremonia se describe en dos partes. En la primera se aborda la protección de la abadía y sus dependencias por parte del monarca Sancho III quien también procede a nombrar a Ferrucio como abad del monasterio. En la segunda, los protagonistas son los cuatro obispos que confirman los privilegios reales y renuncian a las tercias de las parroquias emilianenses. Parece que este último motivo es el que propicia la realización del documento apócrifo. Ya se ha indicado que Fernando escribió sus obras en el siglo XIII, seguramente en relación un pleito que tuvo lugar en 1228. Juan Pérez, obispo de Calahorra pretendió imponer sus derechos sobre las primicias y tercias de las parroquias y el monasterio de San Millán, pero no lo consiguió. Es probable que las falsificaciones documentales fueran instrumentos empleados para luchar contra las intenciones episcopales.

La carta del 13 de abril de 1030 combina el acto verdadero que tuvo lugar dicho día y el falso datado el 14 de mayo. El rey explica su deseo de restaurar la disciplina eclesiástica de su reino en el marco de la renovación cluniacense y elije San Millán ya que el santo fue uno de los fundadores de la orden monástica en España. Llega a sus oídos, por aquel entonces, la noticia de que un monje del cenobio ha tenido una visión y que la comunidad solicita la traslación de las reliquias de San Emiliano a un lugar donde pueda ser venerado por los fieles con mayor facilidad y decencia. Posteriormente, en el texto de la

escritos en abril sería original y que los otros dos serían falsos elaborados ya en el siglo XII, con motivo de las tensiones establecidas entre los abades de San Millán y el obispo de Calahorra[1320]. Luciano Serrano ya indicaba que era probable que el falsificador fuese el propio monje Fernando[1321].

Baudouin Gaiffier realiza un análisis comparativo de estos textos y deduce que Fernando se habría basado en una la carta falsa del 13 de abril de 1030 para componer su *Traslatio,* aunque también toma datos de la verdadera. Como decía el estudioso francés, adaptó los textos anteriores para crear una narración con tintes históricos[1322].

Para concluir con el estudio de la primera traslación, debemos incidir en el hecho de que Sancho III promoviera la fabricación de un arca para custodiar las reliquias. No en vano, se trataba de los restos San Millán y era necesario contar con un recipiente suntuoso para depositarlos. Desgraciadamente, dicha urna ha desaparecido y las descripciones que se hicieron de la misma en los documentos se limitan a meras menciones. El único que transmite algún detalle es el monje Fernando quien señala que era de plata y cubierta con gemas[1323]. Isidro Bango comenta que, tal vez, en la placa de marfil en la que se produce la curación de dos ciegos al tocar el arca de San Millán, se hubiese tomado como modelo la urna de época de Sancho III (Figuras 308 y 340)[1324].

La segunda traslación tuvo lugar en el año 1053, bajo mandato de García III de Nájera. Según la tradición, este rey favoreció a la iglesia de Santa María de Nájera hasta tal punto que ordenó el traslado de las reliquias de varios santos a la misma. Entre ellos se encontraban los del venerado San Millán. Para proceder a tan solemne celebración convocó a los obispos Sancho de Pamplona, García de Álava y Gómez de Burgos y de Castilla la Vieja. La comitiva llegó al monasterio el 29 de mayo de 1053 donde la comunidad emilianense, entre llantos y pena por ser despojados del cuerpo de su santo patrón, oraban a Dios para que impidiese dicha acción. Cuando la procesión llegó a un llano del valle, la urna se detuvo y nadie fue capaz de moverla, demostrando así el santo que su voluntad era que sus vestigios fuesen venerados en dicho lugar. El monarca García, entonces, dispuso que las reliquias se custodiasen en el hospicio que empleaban

---

carta se aborda, nuevamente, el tema de las tercias y primas episcopales y los obispos aceptan la exención concedida por don Sancho a San Millán. (GAIFFIER, Baudouin de, "Les sources de la translatio …", *passim*).

[1320] Ibídem, pp. 144-145.

[1321] SERRANO, Luciano, *Op.cit.* p. XLI.

[1322] GAIFFIER, Badouin de, "Les sources de la translatio…", p. 149.

[1323] *"arcam gemmis"* (VI. Lectio vª, DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán…",* p. 32) y *"arcam argenteam"* (VI. Lectio vijª, DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán…",* p. 33)

[1324] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 44 y 136.

los peregrinos que iban en romería al sepulcro y ordenó la construcción de una nueva iglesia que se consagraría catorce años después, coincidiendo con la tercera traslación[1325].

Baudouin Gaiffier profundiza en el asunto de las fuentes en las que pudo basarse Fernando para obtener la información necesaria para elaborar su versión de esta traslación. Indica que contiene los mismos datos que la Crónica leonesa o Crónica Najerense, fechada en el siglo XII[1326]. Aborda el análisis de un documento del 29 de mayo de 1053 en el que se menciona, brevemente, la traslación del monasterio viejo al nuevo, pero no se alude a la tentativa del rey de llevarlo a Nájera[1327]. Fernando, por el contrario, incide sobre la intención de García de trasladar las reliquias a la iglesia najerense y cómo su plan se ve truncado por el episodio milagroso. La autenticidad del documento también ha sido puesta en duda[1328].

Isidro Bango comenta otro diploma, del 21 de mayo de 1053, en el que se habla del traslado, pero tampoco se abordan las intenciones de García de llevarse el cuerpo santo a Nájera[1329]. Observa que existe una nota adjunta a un códice de Berceo, datada en el siglo XIII o XIV, donde el traslado se realiza a la enfermería desde el monasterio de abajo[1330]. Plantea entonces que, tal vez, la participación de García en este asunto fuese falseada por la comunidad, que pretendía ampliar las dependencias monásticas. Para conseguirlo, era indispensable mover el cuerpo del santo patrón al nuevo

---

[1325] MECOLAETA, Diego, *Desagravio...*, pp. 103-109 y SERRANO, Luciano, *Op.cit.,* pp. L y LI.

[1326] *CN*, *passim.*

[1327] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 288 "*ubi de antiquo cenobio ad novum illi preparatum corpus eius a nobis est translatum".* SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 67 r y v, también hizo referencia a esta escritura que debió encontrar en el Becerro III ya que como indica DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…*p. 55, no aparecía ni en el becerro gótico ni en el galicano, por lo que surgen dudas respecto a su autenticidad.

[1328] La falsedad del texto sale a relucir por varios motivos. Uno de los párrafos es idéntico a la parte de las confirmaciones de los obispos que se lee en los dos documentos falsos relacionados con la primera traslación y fechados el 13 de abril y el 14 de mayo de 1030, respectivamente. De ese modo, se relaciona de manera directa con la problemática de las tercias episcopales sobre la que hemos insistido previamente. En segundo lugar, hay otra parte en la que el rey García ofrece a la abadía un terreno y en la que copia literalmente un documento del 17 de febrero de 1050. Estas ideas se han extraído de GAIFFIER, Badouim de., "Les sources de la translatio…", p. 152. El documento del año 1050 está editado por UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 267.

[1329] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 45. Este documento se recoge en LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200),* Zaragoza, 1989, nº 287. GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, p. 105, lo fecha el 21 de mayo pero de 1063.

[1330] Esta nota ya había sido publicada por SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,*f. 28 r. DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla…",* p. 58 señala como también aparecía esta aclaración en las *Memorias para la historia de San Millán* de Plácido Romero del año 1775 (Archivo de Silos, ms. 83 y 84).

emplazamiento y es probable que existiesen monjes apegados a la tradición más reticentes a ello[1331].

El análisis de esta traslación es muy relevante en relación con la construcción de la nueva iglesia de Yuso. Tal y como se ha indicado en la contextualización arquitectónica, los estudiosos, desde el propio *Fernandus* en su narración, habían considerado que el monasterio se habría comenzado a partir del 29 de mayo de 1053. No obstante, parece que ya existían una enfermería y un albergue en el entorno y que la fábrica habría comenzado con anterioridad, quizá en 1045 tras la toma de Calahorra[1332]. Según Luciano Serrano, en 1053 existiría una iglesia provisional en el nuevo monasterio[1333]. Con estos datos, puede considerarse que la intención de García no habría sido, por lo tanto, la traslación hacia Nájera, sino hacia Yuso, buscando con ello obtener un mejor espacio en el que adorar las reliquias. El relato de Fernando habría adornado los hechos intensificando el amor que la comunidad emilianense sentía por su santo y dando pie a la invención de un nuevo y sonado milagro. Así, se reforzaría la importancia y la fama de San Millán y, sin duda, aumentarían las donaciones de los peregrinos, que serían una fuente de ingresos importante para el desarrollo de las obras del nuevo templo.

Muy relacionada con el acto presidido por García el de Nájera en 1053, está la tercera traslación. Una vez que el arca de plata argéntea promovida por Sancho III fue depositada en el hospicio de los peregrinos, en el valle de Yuso, comenzaron las obras de la nueva iglesia del monasterio. Su terminación se produjo catorce años después, es decir, el 26 de septiembre de 1067. García encontró la muerte en Atapuerca en 1054, por lo que fueron su hijo Sancho IV el de Peñalén, y su esposa doña Placencia quienes estuvieron presentes en la ceremonia. En ella, presentaron una nueva urna realizada con metal y marfil, en la que se hicieron representar arrodillados a los lados de la *Maiestas Domini* de uno de sus frontispicios.

Frente a la prodigalidad de detalles existente en las narraciones de las dos primeras traslaciones, Fernando es muy escueto cuando aborda la tercera y los cartularios de San Millán no contienen ninguna noticia sobre la misma. Pero existe un documento de 1067 que recoge algunos de los acuerdos obtenidos en los concilios de Nájera y de Llantada, en el que participaron los obispos de Calahorra, Pamplona, Burgos y Castilla la Vieja y el legado papal Hugo Cándido. En este diploma reconocen

---

[1331] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 45.

[1332] MAESTRO PABLO, Ismael, "Reflexiones…", pp. 89-100.

[1333] SERRANO, Luciano, *Op.cit.*, p. XLIX.

la exención de tercias y primicias que disfrutaban las iglesias de San Millán[1334]. Creemos que, tal vez, la consagración de la nueva iglesia, la traslación de las reliquias y la presentación de la nueva urna, precisamente en 1067, tendrían mucho que ver con estas reuniones ya que consideramos que el arca serviría como testimonio o prueba visual de los privilegios que habína recibido San Millán y su dominio.

Volviendo al texto fernandino, podemos indicar que lo único que recoge el monje es que, catorce años después del milagro de 1053, se había terminado la fábrica de la iglesia y un *"arca auri eborisque miro opere fabricata, gemisque preciosis per totum intexta*"[1335]. Dice también que, siendo abad del monasterio Blas, se trasladan las reliquias al nuevo templo. A continuación, comienza el *Liber Miraculorum Sancti Emiliani presbiteri et confessoris Christi,* cuya intención es dejar por escrito alguno de los múltiples milagros que realizó el santo después de fallecido.

Julie Harris realiza una apreciación sobre el relato fernandino. Considera que, en el texto referido a 1067, se amalgaman dos hechos llevados a cabo en momentos diferentes, uno en dicho año, y otro 503 años después de la muerte de San Millán en el 574, es decir en 1076-1077. No quiere decir que en 1067 no se hubiera realizado una traslación en la que la urna de los marfiles fuese protagonista. Sin embargo, plantea que el aspecto del arca que describe Sandoval sería de un segundo momento, de 1076, porque de ese modo las incongruencias cronológicas establecidas con algunos de los personajes que aparecen en sus frontispicios quedarían solucionadas[1336].

A pesar de que Fernando se basó, para cada una de las traslaciones, en fuentes distintas, tuvo muy en cuenta, para todas ellas, el relato de Grimaldo de finales del siglo XI o principios del XII sobre la *Translatio Sancti Felicis* de 1090[1337].

[1334] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 425.

[1335] XI Lectio xª (DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla…",* p. 32).

[1336] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 195-196.

[1337] Para la vida y milagros de San Felices: ASMC, *Libro de Asientos de Actas de la Cofradía de San Felices,* manuscrito del 25 de junio de 1655; SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* ff. 33-38; MECOLAETA, Diego, *Desagravio…*, p. 155 y ss.; ANGUIANO, Mateo de, *Op.cit.*, pp. 408-431, especialmente pp. 421-431; RISCO, Manuel, "Antigüedades civiles y eclesiásticas de Calahorra", *España Sagrada,* Madrid, 1781, pp. 399 y ss.; DE LA FUENTE, Vicente, "Las santas iglesias de Tarazona y Tudela…", tratados LXXXVII y LXXXVIII, p. 28 y ss.; MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, pp. 169-172; MORET, Ioseph, *Anales del Reino de Navarra,* Tolosa, 1892, tomo XII, pp. 214-125. Ya en el siglo XX: HERGUETA Y MARTÍN, Domingo, "V, Traslación de las reliquias de San Felices desde el castillo de Bilibio al Monasterio de San Millán de la Cogolla en 1090", *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro,* Logroño, 1979 (1ª ed. 1908), pp. 87 y 88 y DÍAS BODEGAS, Pablo, "En torno a la traslación de San Felices de Bilibio, patrono de Haro", *Berceo,* nº 123, 1992, pp. 31-47.

1.2.Análisis formal del arca

El arca "primitiva" cumplió con su cometido como contenedor de restos sacros durante más de setecientos cuarenta años, desde 1067, en que se consagró la iglesia de Yuso, hasta 1809, en que los monjes retiraron el cuerpo de San Emiliano por miedo a un posible ataque francés que, efectivamente, tuvo lugar unos pocos meses después[1338]. Fue entonces cuando el relicario perdió la cobertura metálica y todos los elementos que los soldados consideraban valiosos, quedando solamente algunos de los marfiles incrustados y varios cristales de roca que coronaban el arca[1339]. Para conservarla, los monjes decidieron, en 1817, cubrirla con la que hemos denominado "arca de las revueltas" de la que hablaremos posteriormente.

A primera vista, y comparándolo con otros ejemplos ebúrneos del taller leonés, sorprende el gran tamaño de la obra. Frente a los 47 cm. de largo por 25 cm. de ancho y 30 cm. de altura del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León, la de San Millán mide 103 cm de largo, por 33 cm de ancho y 58 cm de altura. La parte superior de los largueros que configura una pequeña espina que se habría aprovechado para colocar cristales de roca, oscila entre los 2,5 cm y los 3 cm de altura[1340].

Tiene forma prismática rectangular con cubierta a dos aguas, con una pendiente muy acusada que origina dos frontispicios con ápices triangulares (Figuras 295 y 296). El larguero de cierre, ligeramente más pequeño, se tuvo que rebajar para poder adaptarse a la estructura conformada por el cuerpo y los frontispicios. Julie Harris la engloba dentro de una de las cinco categorías definidas por Joseph Brawn, concretamente en *Schreinchen,* una tipología que, a diferencia de otros ejemplos ebúrneos, como el Arca de los Marfiles de San Isidoro de León, no se basa en cuatro aguas que culminan en una plataforma superior, sino que finaliza en una espina alargada y estrecha[1341]. Isidro Bango, por su parte, cita varios ejemplos de artes suntuarias y, también, algunas representaciones miniadas del siglo X, para relacionar los arquetipos con el formato del arca de San Millán. Alude a que el tamaño y la forma, que se asemeja

---

[1338] *Acta del Traslado de las Reliquias del Arca de S. Millán el 17 de Septiembre de 1809* (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 14).

[1339] Sobre los cristales de roca: SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 27. Los estudios más actuales: CASAMAR PÉREZ, Manuel y VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, *Op.cit.*, pp. 135-160 y BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 70.

[1340] La pieza se encuentra en el museo tras una vitrina por lo que sus medidas no han podido ser tomadas personalmente. No obstante, HARRIS, Julie, *The Arca of San Millán…,* p. 230 y BANGO TORVISO, Isidro G., "Arca Antigua de San Millán", en *La Edad de un Reyno…,* nº 117, p. 303 y BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 60, recogen las dimensiones.

[1341] HARRIS, Julie Ann, *The Arca…*, p. 100 (a partir de BRAUN, Joseph, *Die Reliquaire des Christlichen Kultes und ihre Entwicklung,* Freiburg, 1940, p. 163. Algunos ejemplos europeos con formas semejantes se pueden ver entre las láminas 26 y 37 de este último).

a un sarcófago, tal vez, intensificasen la función funeraria de la pieza, en la que estaba la mayor parte del cuerpo del santo (Figuras 293 y 294)[1342]. Su formato se ha asociado, además, con el de una iglesia. En la Edad Media, era común realizar una asimilación entre el simbolismo de un templo cristiano y el de un objeto como el que nos ocupa, tal y como se ha comentado al tratar de las hipótesis reconstructivas del Arca de las Bienaventuranzas.

Las marcas que se distinguen en la superficie son de varios tipos. Se puede apreciar una gran cantidad de pequeños clavos o los agujeritos destinados para ellos por todo el espacio, sin seguir una ordenación prefijada[1343]. El método de sujeción se completaba mediante varias escuadras y, seguramente, con algún tipo de cola que permitiese un mayor afianzamiento de los elementos. El profesor Bango indica que, con bastante probabilidad, existiría algún modo de fijación a unas andas o peana para poder sacarla en procesión[1344].

Los espacios destinados a los marfiles fueron horadados después de que estos fueran tallados ya que las medidas, que no son siempre las mismas, coinciden perfectamente con la placa destinada a ocupar su lugar[1345]. Esto nos ha llevado a pensar que es probable que primero se determinase el programa iconográfico y luego se construyese la obra en función de las escenas ya realizadas. De ese modo, se explicarían las dificultades actuales para determinar dónde irían colocados cada uno de los elementos (metal, marfil, piedras preciosas e inscripciones), ya que Prudencio de Sandoval describe tantos detalles que habrían ocupado prácticamente todo el espacio. Creemos, por lo tanto, que todo estaría perfectamente planeado o previsto y que, de la estructura de madera, que hoy vemos despojada de todo su esplendor, no quedaría libre ni un resquicio.

Si uno se fija detenidamente, se pueden apreciar unas leves incisiones sobre la madera encuadrando el cajeado de los marfiles, líneas que, quizá, sirvieran para señalar hasta donde debía llegar la chapa metálica, con el fin de que no tapase ni dañase los marfiles.

[1342] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 62 y 63.

[1343] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 61, realiza un paragón nuevamente con el Arca de los Marfiles de León dónde los clavos sí que se organizan en torno a las incisiones en forma de arco en la madera así como alrededor de las placas siguiendo una pauta (Figura 126). En el caso de San Millán, quizá por el aspecto ya comentado de la ubicación un tanto caótica de tantas figuras y letreros, la sujeción no habría seguido un patrón, sino que se adaptaría a las necesidades de cada una de las placas o piedras.

[1344] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 60.

[1345] Para mayor precisión sobre este asunto véase: HARRIS, Julie Ann, *The Arca…*, pp. 40-97 donde describe el lugar exacto en el que irían transmitiendo, para ello, tanto las medidas del cajeado como las de la propia pieza. A través de estas cifras se corrobora cómo, tal y como indica BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 60, primero se realizaron los marfiles.

La separación que existe entre los recuadros de los marfiles, estaba destinada a trece santos realizados en oro. Se aprecian muy claramente, también, los huecos en los que irían las piedras preciosas. Estas, de diferentes tamaños, estarían engastadas en el metal y, como ocurría con las placas, seguramente, los agujeros fueron creados *ex profeso* para unas piezas determinadas. Se ordenan en tres franjas, en la parte superior de la cubierta, en el límite entre la tapa y el cuerpo, y por la parte inferior de las placas más grandes. La distribución de las piedras respeta siempre el espacio en el que estarían ubicadas las palabras de la inscripción con letras negras sobre dorado, que transcribió Sandoval. Asimismo, los montantes laterales presentan espacios para las piedras (Figuras 342 y 343).

En el lateral en el que se insertaba la Mandorla del Cristo en Majestad, justo debajo de la placa triangular, hay un espacio ovalado de considerable tamaño en el que se colocaba un carbunclo o rubí (Figura 295). En torno al mismo, se originó una leyenda, ya comentada, en la que una reina convence a un monje para que intente arrancarlo y este se queda pegado a la piedra como castigo[1346].

Otro de los detalles que hay que destacar en este frontispicio es que los huecos cuadrados de pequeño tamaño situados en la parte superior y en los que habría dos de los cuatro símbolos del Tetramorfos, debieron cavarse demasiado profundos para el marfil que debían albergar y, por ello, se rebajaron con unos listones de madera más clara. En una altura situada en el medio del óvalo del Pantocrátor hay dos pequeñas hendiduras que habrían servido para situar la cartela con los nombres de los reyes representados por debajo y en el metal. El cerco del frontispicio habría estado ocupado por ocho figuras talladas también en el oro: *Munio refectorarius, Munio presbyter, Munio clavicularius, "Onus aemerus*", *Gundisaluus sacrista, Ezinarius notator*, *Sanccius magister. Munio infans* y *Dommicus infantium magister* acompañado de un joven[1347].

En el otro costado, se ubicaban, en parejas, varios clérigos pertenecientes a la comunidad de San Millán, así como algunos nobles y los artistas que trabajaron en el arca. Aunque no se han conservado todas las placas, no es complicado determinar qué posición ocupaba cada uno porque se aprecia al observar el cajeado (Figura 296). El problema es saber dónde se colocaban la representación, en el metal, del sol y la luna y de los arcángeles Miguel y Gabriel que, seguramente, irían en la franja horizontal que

[1346]SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 29r. Un texto que detalla este episodio es: DE ELIZONDO, Pablo Miguel, *Op.cit.*, libro 2, cap 2, p. 163.

[1347] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 26v. Para más información véase el capítulo de los promotores y, en relación al espacio que pudieron ocupar en el arca antigua, veáse "Distintas interpretaciones sobre el estado original del arca de San Millán".

conformaba el triángulo. En este lado, lo más llamativo es que el hueco que integraba la placa con la *Muerte del Santo* estuvo cubierto por una tela con motivos orientales en tonos verdes y amarillos (Figura 344). El cerco, en lugar de ocuparse con figuras, lo hacía mediante la inscripción: *Per secla futurus, / Scilicet in carne praesens ut iudicet orbem,/Vnde Deu(m) cerne(n)ti credul(us) atq(ue) fidelis./ Et coram hic Domino Reges siste(n)tur*[1348].

En la base del arca también se aprecian varios elementos, como las marcas de las monturas metálicas que habría tenido, unos pequeños recuadros de metal o, lo más llamativo, una tabla moderna que sirve de cierre a la portezuela original por la que se podría acceder a las reliquias (Figura 345). Se supone que se trata de la solución empleada por los monjes en el año 1940, con motivo de una de las aperturas del arca, para tapar dicha oquedad[1349].

Para concluir con el análisis de la pieza, creemos que es interesante transcribir la descripción que realizó Prudencio de Sandoval ya que, a pesar de haber sido elaborada en el siglo XVII, es muy acertada y concuerda muy bien con todo lo que acabamos de exponer:

"*Una riquissima arca de oro, y de marfil: en la qual de figuras de relieue hizo poner algunas historias de la vida del Santo, como la escriuio San Braulio. (…) Es el arca de madera, y eta cubierta de chapas de oro fino y labrada de marfil, talladas en el muchas imágenes, sembradas por toda ella muchas piedras preciosas, y otras de cristal muy grandes, rubies, esmeraldas, y otras que no conocemos y parecen de valor"*[1350].

1.3. Las telas del arca

El interior del arca antigua estaba forrado con una tela de gran riqueza decorativa, de unos 800 centímetros cuadrados. Todavía hoy, cubre el relicario del siglo XI y puede ser admirada en una de las vitrinas del museo del monasterio de Yuso (Figura 346)[1351].

Comparte características con el célebre Palio de las Brujas de San Juan de las Abadesas y la tela, ya comentada, del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León porque están realizadas en ligamento samito de sarga base tres y presentan una

[1348] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f 27r.

[1349] ADC, Apéndice documental nº 4 y *Libro de los Hechos Notables…,*fol 120 v y 121r, esta apertura tuvo lugar con motivo de la petición del rector de San Millán para poder medir las reliquias.

[1350] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 23v.

[1351] MARTÍN I RÍOS, Rosa M., "Tejidos", en "Las artes decorativas en España…", pp.20-22 y BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 64-66.

estructura diagonal (Figuras 347 y 129)[1352]. Todas ellas, además, emplean la seda tanto en la urdimbre como en las tramas. El color preponderante y, que se utiliza en los fondos, es el rojo y se combina con los verdes, amarillos, azules o malvas en los que se realizan los motivos decorativos que, generalmente, recuerdan a temas orientales[1353]. Los tres ejemplos mencionados han sido clasificados como tejidos andalusíes y fechados a partir de los años centrales del siglo XI[1354]. Si bien la tela de la pieza leonesa se convierte en un *unicum* por su mayor riqueza y el cuidado con el que se dispuso en el arca, el tejido emilianense entra dentro de las pautas comunes de estos momentos[1355].

Fue colocado de manera menos delicada que en el caso del arca isidoriana y aparece fragmentado. Además, presenta cortes en sentido horizontal, un dato que permite demostrar que no había sido realizado *ex profeso* para el Arca de San Millán, sino que se trata de una reutilización. Desgraciadamente, no se conoce su función originaria ni tampoco en qué momento habría sido colocado cubriendo el alma de madera. Es de suponer que ocuparía este lugar desde un momento cercano a la génesis de la obra. Tampoco se sabe si se trata de una pieza completa o, únicamente, era un fragmento ya que, como se custodia en una vitrina y aún se encuentra en el arca, no se puede observar si cuenta con orillos que son los bordes laterales donde se recogían los hilos.

La iconografía que presenta la tela procede el mundo oriental sasánida. Los motivos decorativos se reparten en varios frisos iguales dos a dos, los del primero coinciden con los del tercero, los del segundo con los del cuarto, etc. Consisten en figuras esquemáticas y de gran tamaño; son grifos y leones afrontados que se ubican a ambos lados del *hom* o árbol de la vida[1356]. El fondo de la tela es de un rojo intenso muy

[1352] El samito es un tejido de seda decorado. Como su nombre indica la palabra "samito" procede del griego *hexamiton*, seis hilos, que es el número mínimo para realizar este ligamento. Para ver imágenes que explican la estructura del samito: BECKER, John y WAGNER, Walter B., *Op.cit.*, pp. 111-144; MARTINIANI-REBER, Marielle, *Op.cit*, pp. 15-16; FOLSACH, Kjeld von y KEBLOW BERNSTED, Anne-Marie, *Op.cit.*, p. 79 y BORREGO DÍAZ, Pilar, *Op.cit.*, pp. 76 y 77. Sobre la historia y técnica de este ligamento: MUTHESIUS, Anne, *Op.cit.*, pp. 147-168; DESROSIERS, Sophie, *Op.cit.* y PEINADO, Laura Rodríguez, "La producción textil en al-Andalus…", p. 278 y nota a pie de página nº 59, entre otros.

[1353] Las características del primer grupo andalusí se detallan en: SALADRIGAS CHENG, Silvia, *Op.cit.*, p. 93.

[1354] Sobre los tejidos andalusíes: SALADRIGAS CHENG, Silvia, *Op.cit.*, pp. 74-98; PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Los tejidos de Al-Andalus…", pp. 58-73; "Tejidos andalusíes"…, pp. 371-420 e IDEM., "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus…", pp. 37-74 y PEINADO, Laura Rodríguez, "La producción textil en al-Andalus…", p. 265-279.

[1355] La mayoría de los datos expuestos sobre la tela fueron aportados por Ana Cabrera Lafuente conservadora del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid a quien, como indicamos en el epígrafe dedicado a la tela del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, estamos muy agradecidos por la ayuda prestada en este ámbito.

[1356] En 1944, al desmontar el arca que cubría la pieza antigua se descubrió la tela cuya ornamentación se identificó con caballos alados (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 331).

rico y la decoración se realiza a base de verdes y amarillos que crean un interesante efecto decorativo. Cabe resaltar que el esquematismo de las representaciones se acentúa porque no existe ninguna curva, cada detalle se consigue mediante la línea recta.

No cabe duda de que nos encontramos, como ya indicamos, ante una creación andalusí del siglo XI, cuyo *terminus post quem*, coincide con el año 1067 en que se presentó el arca en la ceremonia de consagración de la nueva iglesia de Yuso. Se trata, por lo tanto, de un tejido taifa que procedería de los talleres almerienses que lograron superar la producción y calidad de la Córdoba califal[1357].

Además de la pieza descrita, había otra tela importante en el arca primitiva: aquella que envolvía las reliquias. Si bien es cierto que la calidad artística era menor, los monjes emilianenses la valoraban en mayor medida, no en vano había estado en contacto directo con el cuerpo del santo patrón. De hecho, con motivo de la traslación de las reliquias que tuvo lugar el 10 de junio de 1944 fue admirada con detenimiento. Hermosilla la describe diciendo que mide 125 cm de largo x 43 cm de ancha y que debe datarse en el siglo XII aunque, como la anterior, debe vincularse al mundo andalusí de la undécima centuria[1358]. Añadía que estaba formada con dos forros de seda y que presentaba una cenefa bordada en oro, así como dibujos en forma de arcos o semicírculos sobre los que había unos signos asociados con caracteres árabes. El resto de motivos eran animales muy estilizados y *"un toro con cara humana"*[1359]. Actualmente se conserva en el interior del relicario realizado por Félix Granda[1360].

2. EL ARCA DE LAS REVUELTAS (1817-1931)

2.1. Avatares históricos

El 10 de octubre 1809, por causa de un decreto promulgado en agosto de ese mismo año por José Bonaparte, la comunidad religiosa se vio obligada a abandonar su hogar y los franceses aprovecharon para asaltar el monasterio causando graves daños al relicario. Previamente, en septiembre de 1809, se había realizado la que podemos denominar cuarta traslación de las reliquias de San Millán, que intentaba impedir su profanación y pérdida. Para ello, se creó una comisión formada por algunos de los monjes con dignidades eclesiásticas más altas y se procedió a la apertura del arca en la

[1357] PARTEARROYO, Cristina "Tejidos almorávides y almohades", en *Al-Andalus…*, p. 105.

[1358] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 65.

[1359] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 331.

[1360] Tal y como se indica en SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva "Los marfiles del monasterio de San Millán de la Cogolla, una obra cumbre de la eboraria en el arte medieval hispano", en *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, pp. 462-465, esta tela se menciona en varios documentos relacionados con las aperturas del arca durante los siglos XIX y XX.

sacristía vieja[1361]. De ese modo, los vestigios sacros quedaron a buen recaudo, ya que ni siquiera en las actas se menciona donde se custodiaron y se hace alusión únicamente a que estaban en un lugar seguro.

Por el contrario, con motivo de la invasión, el relicario sufrió grandes destrozos. Varias placas fueron destruidas ya que, al arrancar las planchas metálicas y las piedras preciosas, los soldados franceses no tuvieron cuidado con los marfiles, una manifestación artística que no supieron valorar en aquel momento. Algunos fragmentos "*saltaron hechos pedazos y fueron pisoteados como cosa sin importancia*"[1362]. Como hemos visto, algunos se encuentran hoy en colecciones de Europa y América y otros han desaparecido y solamente los conocemos a través del testimonio de Prudencio de Sandoval. El arca antigua, despojada de su guarnición metálica, se cubrió con otra arqueta de madera para salvaguardarla (Figuras 348, 349 y 350). Estos datos se detallan en un acta notarial fechada el 9 de octubre de 1817, unos años después de que los monjes pudieran regresar el monasterio y cuando la situación se iba estabilizando[1363]. Aunque habían regresado en 1813, la medida de protección se toma en 1817 y este hecho, como ya señaló Joaquín Peña, no debe interpretarse como un indicador del poco interés por parte de la comunidad en sus marfiles, sino más bien como indicador de la precariedad y miseria en la que tuvieron que vivir y de manera progresiva ir recuperándose[1364].

En este primer cuarto del siglo XIX, los monjes tuvieron que abandonar el monasterio durante largos periodos de tiempo en varias ocasiones y, como consecuencia, se produjeron pérdidas y deterioro en el patrimonio emilianense[1365].

En 1836, con motivo de la desamortización, los marfiles pasaron a ser un bien público y se depositaron en la iglesia de Yuso, por decisión del pueblo[1366]. A partir de

---

[1361] El *Acta de la Traslación de las Reliquias de S. Felices el 17 de Septiembre de 1809* se cita, también completa, en HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 14 y 15. El mismo día, se realizó el traslado de las reliquias de San Felices.

[1362] PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses…*, pp. 175 y 176.

[1363] El "Acta notarial del 9 de octubre de 1817" está transcrita completamente en HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 187-189. Estaba en el fondo benedictino del Archivo del Convento. Pero ya PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses…*, pp. 178 y 179 aludía a este hecho.

[1364] PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses*…, p. 179.

[1365] Tras reinstalarse en el monasterio, en 1813, tienen que ausentarse desde 1820 hasta el 27 de julio de 1823, momento en que la colección de códices se ve perjudicada. La tercera salida se produce a partir del decreto de Juan Álvarez Mendizábal, del 11 de octubre de 1835. Poco más de un mes después, el 29 de noviembre, deben abandonar el cenobio y se pone fin a la vida benedictina en el mismo.

[1366] El Real Decreto se fecha el 9 de marzo de 1836 en El Pardo. En el artículo primero se establecía que quedaban suprimidos todos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas de comunidades o de instituciones religiosas de varones inclusas las de clérigos seculares y las de las cuatro órdenes militares y San Juan de Jerusalén y en el artículo 25 ordena que se aplicarán los archivos,

entonces y hasta 1878, la inestabilidad política afectó, de manera decisiva, al monasterio de San Millán. Se trata de unos años muy convulsos[1367]. En 1866, los franciscanos heredaron la abadía y compartieron sus estancias con un destacamento de la Guardia Civil[1368]. En 1878, fueron los agustinos los que se instalaron en San Millán[1369]. Con la llegada de una nueva comunidad religiosa, algunos vecinos fueron devolviendo al monasterio aquellos bienes que los monjes exclaustrados les habían confiado antes de su marcha, en los periodos de guerras y revoluciones, para evitar desapariciones. Tras indagar e incluso presionar a los parientes y amigos de los monjes emilianeses, otros objetos fueron recuperados y depositados en la abadía. Al parecer, no recobraron todas las posesiones, porque años después salieron a la luz en los mercados obras importantes de las que no se tenía la menor noticia[1370]. De hecho, tal y como indica Francisco Fernández Pardo, a tenor de la reaparición de varias piezas, *"un enjambre de marchantes afiló las uñas"*[1371]. La zona riojana se había convertido en un espacio idóneo para las ventas clandestinas y, quizá por ello, a comienzos del siglo XX, un anticuario ideó una trama para hacerse con los marfiles emilianenses que, afortunadamente, no llegó a buen puerto[1372].

2.1.1. Medidas para la protección de los marfiles

En el año 1907, se descubrió, gracias a la suspicacia de los habitantes de San Millán, la intención de dos hombres de hacerse con los marfiles a través de un plan muy minucioso que, finalmente, se vio frustrado. Estos hechos se recogen en el *Libro de los Hechos Notables del Monasterio*, donde se hace una exposición muy detallada del suceso[1373].

---

cuadros, libros y demás objetos a las instituciones de ciencias y artes, a las bibliotecas provinciales, museos academias y demás establecimientos de instrucción pública. (PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses…,* p. 154 y *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 108).

[1367] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 36-66.

[1368] La Guardia civil se sirvió de San Millán como cuartel desde 1869 hasta 1886 (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 57-62).

[1369] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 67-78 y 91-104 y BENGOA, José Manuel, *Op.cit.*

[1370] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 91 y FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, *Op.cit.*, tomo III, cap. XXIII, p. 388.

[1371] FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, *Op.cit.,* tomo III, cap. XXIII, p. 388.

[1372] Ibídem, p. 388.

[1373] AMSMC, "Interesante relación sobre el intento de robo de los Marfiles de San Millán de la Cogolla…", *Libro de los Hechos Notables…,*f. 96v.. También HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 213 y ss. plasma este hecho con todo detalle. Un resumen de los hechos: En 1906, las arcas de San Millán y San Felices se retiraron a la capilla de San Agustín por seguridad ya que los monjes habían sido advertidos de las intenciones de los anticuarios de hacerse con los marfiles. Efectivamente, en 1907, un individuo que trabajaba en el mercado del arte, realizó varias visitas al pueblo por lo que se extremaron las precauciones. En los meses siguientes, estuvieron en San Millán un mecánico y herrero que modelaron,

Como consecuencia del propósito de robo, y movidos por el miedo a perder las joyas artísticas que formaban parte de la identidad emilianense, el pueblo de San Millán, representado por el Ayuntamiento, se reunió el 26 de noviembre con el objetivo de determinar algunas precauciones para evitar posibles disgustos. Se propuso entonces que los marfiles fueran retirados del arca que hemos denominado "de las revueltas" y se custodiasen en un lugar seguro. Solamente volverían a colocarse en la pieza el día de la celebración de la traslación, 26 de septiembre, el de la festividad del santo, 12 de noviembre, y el día siguiente[1374]. El obispado de Calahorra y La Calzada autorizaron esta maniobra un día después, pero parece que no se llevó a cabo por las dificultades y peligros que esta operación conllevaba[1375]. Lo que sí se hizo fue trasladar las arcas de San Millán y San Felices al oratorio desde el altar, por lo que la veneración pública quedó restringida[1376].

En el año 1911, se aplicaron todo tipo de medidas de protección con motivo de la visita canónica de Enrique Pérez[1377]. Entre las instrucciones pautadas interesa destacar aquella en la que se prohibía el acceso a las arcas a quien no tuviera licencia escrita del Vicario General[1378]. Unos años después, estas normas causaron una enorme polémica al haberse aplicado a una de las figuras más relevantes del mundo del arte en aquel momento: Elías Tormo[1379].

---

entre otras, la cerradura de la mencionada capilla. En noviembre, una noche, junto a un acompañante, el herrero probó las llaves y los vecinos, alerta, le hicieron abandonar el pueblo y denunciaron la situación a la Guardia Civil, que los registró mientras se alejaban de San Millán. En un primer momento, no encontraron pruebas esclarecedoras pero, al escuchar un ruido extraño, investigaron su procedencia y encontraron un envoltorio con llaves, limas, otras herramientas y un líquido. Ante estas evidencias, los dos hombres fueron detenidos y confesaron. La tentativa frustrada fue considerada, por los miembros de la comunidad monástica y los fieles, como un milagro de San Emiliano que habría evitado el hurto de los marfiles.

[1374] *Libro de los Hechos Notables*…, f. 99 v.

[1375] Ibídem, f. 100r.

[1376] Ibídem, f. 100v.

[1377] Enrique Pérez era superior general de la Orden del monasterio de San Millán y las medidas se recogieron en el *Libro de Actas y Determinaciones de los Capítulos* bajo el título de "Decreto de visita del 12 dic. 1911 (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 217 indica los folios: 141-142).

[1378] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 217.

[1379] Elías Tormo fue Catedrático de Historia del Arte, Académico de la Real Academia de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando y miembro de la Cámara Alta del Senado.

2.1.2. Visita de Elías Tormo

Elías Tormo visitó el monasterio el 16 de septiembre de 1921 y, a pesar de haberlo exigido, los monjes no le permitieron ver los marfiles, lo que causó la irritación y enfado del historiador. El acuerdo tomado por la congregación monástica en 1911 se empleó como argumento de defensa ante las acusaciones del senador[1380]. A partir de este hecho, estalla un enfrentamiento a base de escritos entre el doctor Tormo y el superior de San Millán de la Cogolla, Feliciano Alonso. Son dos opiniones encontradas, dos versiones de un mismo hecho que pueden apreciarse en las publicaciones en prensa de aquel entonces[1381].

El 8 de noviembre, Elías Tormo pronunció un discurso en el Senado en el que explicaba la situación y mostraba su desacuerdo con que se ocultasen los marfiles sistemáticamente ya que pensaba que, tal vez, la comunidad se habría deshecho de ellos[1382]. Tal y como había acordado en la sesión, el día 10 de noviembre, el Ministro de Gracia envió una carta al obispo de Calahorra indicándole la situación[1383]. Dicho prelado recibió, el día 13, otra carta, escrita por Fray Segundo Cañas, explicando los hechos desde su punto de vista[1384]. Posteriormente, el citado rector retoma la cuestión en un escrito titulado "En defensa propia", que se publicó en noviembre de 1921[1385]. En

---

[1380] ALONSO, Feliciano, "Los marfiles de San Millán. Por los fueros de la justicia y de la verdad", *Diario de la Rioja*, 11 de septiembre de 1931, año 27, nº 8.194, p. 7 y *Libro de los Hechos Notables*…, folio 100v.

[1381] Los estudios que recogen toda esta polémica de manera detallada, y en los que no basamos para la redacción de este episodio son HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 217-231 y *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* pp. 123-147. Mientras que el trabajo de Víctor Hermosilla tiende a defender a los monjes emilianenses, la publicación de 2009 se tiñe de tintes políticos y apoya la actitud de Elías Tormo. Por ello, hemos procurado plasmar los hechos de la manera más objetiva posible procurando que la balanza se incline hacia ninguna de las partes. Finalmente, existe un documento en el Archivo del Museo Arqueológico (AMAN, Expediente 1943/39, doc. nº 20. Informe relativo a las "causas del traslado a Madrid de los marfiles de San Millán de la Cogolla") en el que se hace balance del devenir de los marfiles de San Millán desde la interpelación y queja de Elías Tormo en el Senado en 1921 hasta las causas de su traslado a Madrid en 1931 y, aunque no está fechado, parece que debe ubicarse cronológicamente entorno al año 1943, un momento en el que la decisión de devolver los marfiles a San Millán tras su paso por Madrid había sido tomada.

[1382] *Diario de las Sesiones de Cortes.* Senado, 8 de noviembre de 1921, nº 88, p. 1817 y 1818 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 125). El debate fue recogido en *La Rioja,* 10 de noviembre de 1921, nº 10.592, p. 4 y un día después en el *ABC,* se publicó una crónica titulada "Las joyas del Monasterio de San Millán de la Cogolla (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 136)

[1383] ADC, Sig. 4-104-28 b. Fotografía de la carta en *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 138.

[1384] ADC, Sig. 4-104-28 a. Fotografía de la carta en *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*,, p. 141.

[1385] CAÑAS, Segundo, "En defensa propia", *El Siglo Futuro,* 23 de noviembre de 1921, p. 2. Debemos indicar que HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, 220, quien plasma el texto completo del periódico dice que es del 25 de noviembre de 1921 y aunque hemos intentando comprobarlo no hemos obtenido resultados satisfactorios.

él, justificaba por qué no habían enseñado los marfiles a tan ilustre, pero poco educado, personaje. Siguiendo con esta línea, el 2 de diciembre de 1921, también reacciona el padre Enrique Pérez[1386]. El 7 de diciembre, respondía a Fray Segundo Cañas don Elías Tormo[1387].

Diez años más tarde, en 1931, en el clima convulso originado por la incautación de los marfiles y con la intención de justificar este hecho, el director General de Bellas Artes, Ricardo Orueta, publica en el diario *Crisol* un texto titulado "*Como se evitó la desaparición de los famosos marfiles de San Millán*", en el que se condenaba el comportamiento de los monjes al no mostrar los marfiles a varios personajes entendidos en la materia[1388].

Estos datos permiten hacerse una idea de la repercusión que tuvo la visita de este personaje a San Millán, así como la valoración de los marfiles por parte de los monjes que tan celosamente los protegían; por parte del Senado donde, a través de las diferentes intervenciones, se aprecia la opinión sobre los mismos de los diferentes miembros, así como por parte del público general ya que los periódicos recogen y transmiten la polémica con mucho detalle. Tras Elías Tormo, sí que pudo visitar los marfiles, que se habían colocado en la biblioteca para dicha ocasión, el rey Alfonso XIII, el 14 de octubre de 1925[1389].

2.1.3. Incautación de los marfiles

En agosto del año 1931 se produjo, repentinamente y por sorpresa para los monjes, la incautación de los marfiles de San Emiliano y San Felices y del ara portátil del Monasterio de San Millán. Las placas ebúrneas fueron desenclavadas del arca de las revueltas que permanece, aún hoy, en el cenobio. A pesar de lo precipitado de esta acción, existían ya algunos datos que alertaban sobre este hecho y que permitían a las autoridades su justificación:

[1386] PÉREZ, Enrique, "Carta abierta al señor don Elías Tormo", *España y América*, nº 20, 1922, pp. 28-39 y "En defensa de la Orden", *Boletín Oficial de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*, nº 13, 1922, pp. 253-269 en HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 158 y ss.

[1387] TORMO, Elías, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Mi contestación a los Recoletos", *El Pensamiento Español*, 7 de diciembre de 1921.

[1388] *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 144.

[1389] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 239.

En primer lugar, se estaban dando ventras fraudulentas del patrimonio español que no debían ser permitidas y fueron utilizadas como excusa por el gobierno para llevar a cabo la incautación[1390].

Otra de las justificaciones empleadas por las autoridades tenía que ver con la propuesta del pueblo de San Millán de desmontar las placas ebúrneas del relicario de 1817 y custodiarlas en un lugar seguro tras el intento de robo del 26 de noviembre de 1907[1391].

El temor del gobernador Pardo Reina a que los marfiles fueran vendidos se acentuó con la detención del vicario general de Vitoria en la frontera francesa, en agosto de 1931, con con varios escritos que incitaban a la venta de objetos por parte de las diócesis[1392]. La repercusión de este hecho se dejó notar en varias publicaciones

[1390] En el caso de los marfiles emilianenses debemos incidir en los avatares vividos por una de las mitades de la placa de la *Muerte del Santo* que fue vendida a cambio de una onza de chocolate. Es probable, además, que otros marfiles sufrieran una suerte semejante hasta desaparecer o llegar a los museos que las custodian actualmente.

[1391] Esta iniciativa no se había llevado a cabo pero, a raíz de la quema de conventos del 11 de mayo de 1931 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 33), se retomó el asunto y el Padre Superior "*juzgó conveniente desmontar los marfiles de las arcas, para, en caso de incendio, poderlos salvar más fácilmente, pero jamás con la intención de llevarlos a otra parte, ni mucho menos venderlos*" (*Libro de los Hechos Notables*…, f. 101r.). Se buscaba un método efectivo para salvar los marfiles en caso de que se produjera un fuego, un hecho bastante probable teniendo en cuenta la tensión política existente entre el Estado y la Iglesia por aquel entonces. Sobre las buenas intenciones de los monjes a la hora de desmontar los marfiles escribió ALONSO, Feliciano, "Los marfiles de San Millán. Por los fueros…", p. 7. Se trata de una defensa acérrima de las actuaciones del monasterio, una justificación de aquellos aspectos en los que el gobierno se había apoyado para proceder a la incautación y un testimonio con una clara intención: recuperar los marfiles y transmitir al público general la necesidad de rescatar un patrimonio tan valioso, cuyo hogar había sido siempre el cenobio emilianense. Feliciano Alonso, el rector del monasterio, indica cómo se había decidido colocarlas de nuevo en el arca "de las revueltas", cuando la situación se había tranquilizado, y que el delegado de Bellas Artes, a pesar de defender lo contrario, las había visto en su lugar. Realiza esta apreciación ya que el gobernador Pardo Reina consideraba que estaban desmontados y que, por ello, los monjes habrían entretenido durante más de quince minutos al delegado de Bellas Artes, Gonzalo Cadarso, para poder colocar los marfiles en el arca y salvar la situación. Se basaba para afirmarlo en que el fotógrafo Mas de Barcelona había intentado ver las obras, pero que los monjes le prohibieron la entrada. En un segundo intento, solo pudo fotografiar los marfiles que estaban desmontados y en una maleta. Mas sugería, entonces, la incautación de los marfiles al delegado de Bellas Artes tal y como se recoge en PARDO REINA, Eduardo, "Mi última palabra sobre los marfiles", *Diario de la Rioja,* 13 de septiembre de 1931, nº 8.196, p. 8 y *La Rioja,* 14 de septiembre de 1931, nº 13.665, p. 5.

[1392] Llevaba consigo varios escritos, entre ellos una carta del cardenal Segura copiada varias veces a todos los obispos de España, con fecha de 20 de julio, en la que se especificaban las concesiones que el Papa había dado a los obispos, dada la complicada situación política española, la República. Como documento adjunto a estas cartas había un dictamen del abogado católico de la Asociación Nacional Católica de Propagandistas en el que se aconsejaba realizar ventas ficticias a personas interpuestas y evadir los bienes muebles adquiriendo deuda extranjera. El texto de esta carta, de Justo Echeguren, fue publicada en *El Siglo Futuro,* 4 de septiembre de 1931, nº 7.455, p. 1 con el título de "*De la injusta campaña contra el Cardenal Segura, Arzobispo de Toledo y Primado de España. Unos documentos y las inexactas y tendenciosas afirmaciones del gobierno*" (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* pp. 37, 45-46).

periódicas pero, sobre todo, en el gobierno, que reaccionó de manera inmediata[1393]. El 20 de agosto de 1931, el Ministro de Justicia publicó un Decreto prohibiendo el comercio de los bienes de la Iglesia[1394]. Se trataba de una medida urgente para evitar cualquier operación económica en relación con los bienes patrimoniales eclesiásticos.

También se había detenido un vehículo en el que se transportaban 3.400 volúmenes de la biblioteca del monasterio de santa María la Real de Nájera[1395]. Este hecho, según el gobierno, demostraba la inquietud de los religiosos que, en el caso del cenobio emilianense, podrían intentar vender las placas ebúrneas.

Respaldándose en este tipo de hechos, así como en el derecho de los interesados de ver los marfiles, se promueve la incautación. Esta tiene lugar la noche del día 24 de agosto de 1931, a los pocos meses de la proclamación de la II República en España[1396].

El encargado de llevar a cabo la operación fue el Gobernador Civil de la Provincia y representante del Gobierno Republicano de España, el Sr. Eduardo Pardo Reina que iba acompañado de la Guardia Civil para evitar altercados. Las placas fueron desmontadas, cuidadosamente, de las arcas de principios del XIX excepto los marfiles con la representación de Munio y Blas que permanecieron en el cenobio por la imposibilidad de desmontarlos con tanta rapidez sin que fueran dañados. El resto del conjunto, tras haber realizado un breve inventario, fue depositado en la Caja fuerte del Banco de España en Logroño. Posteriormente, el Ministro de Instrucción Pública ordenaría su traslado al Museo Arqueológico Nacional, asegurando que los marfiles serían devueltos cuando la provincia contara con un museo para albergarlos[1397].

2.1.4. Repercusión en prensa y reclamación de los marfiles

A partir de entonces, se desarrolla un proceso de reivindicación cuyo objetivo final era la recuperación de los marfiles. Algunas de las protestas fueron recogidas en varias actas realizadas el día 25 de agosto de 1931 y que se recogen en el *Libro de documentos históricos*[1398]. Uno de los instrumentos más eficaces empleados para lograr

---

[1393] Para más información sobre la repercusión en la prensa: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 37-46.

[1394] RÍOS, Fernando de los, *La Gaceta de Madrid,* nº 233 de 21 de agosto de 1931, pp. 1367-1368.

[1395] Para leer más ejemplos de ventas, apariciones de piezas en situaciones geográficas distintas a su lugar habitual, o traslados véase: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 54-57.

[1396] Todos los datos que vamos a plasmar a continuación fueron extraídos tanto de HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 244-265 cómo de *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, pp. 25-159 y fueron recogidos previamente en el *Libro de los Hechos Notables*…, f. 101r.

[1397] *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 155 y PARDO REINA, Eduardo, *"*Mi última palabra…", p. 5 y p. 8.

[1398] Véase HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 247-184.

esta meta fue la utilización de la prensa, con la que se consiguió una gran repercusión en la sociedad del momento. A través de varios artículos, se puede ir comprendiendo que existen dos versiones muy distintas del mismo hecho. Por un lado, la del Gobierno, personificada en el ya mencionado Pardo Reina y, en un segundo plano, en el Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta[1399]. Por otro lado, la del monasterio y su comunidad, encabezada por la figura del rector, Fray Feliciano Alonso[1400].

A pesar de sus diferencias, ambas posiciones presentan un detalle en común: la valoración de los marfiles como piezas suntuosas que no debían correr ningún riesgo. Por ello, el monasterio, siempre apoyado por el pueblo, había procedido a desmontarlos de las arcas de San Millán y San Felices con la intención de protegerlos en caso de revueltas o incendios y no para deshacerse de ellos en el mercado del arte. Sin embargo, el gobierno consideraba que los monjes pretendían venderlos, incrementando con ello la dispersión del patrimonio hispano en diferentes instituciones internacionales. Es curioso

[1399] La versión del gobernador se publica en PARDO REINA, Eduardo, "Los valiosos marfiles del Monasterio de San Millán se guardarán hoy en una caja del Banco de España", *La Rioja*, 26 de agosto de 1931, Año XLIII, nº 13.649, p. 2, en este texto culpa a los monjes de desmontar los marfiles sin motivo, y no permitir el acceso a los mismos y emplea el término "recogida" de los marfiles y no "incautación" pretendiendo enmascarar la acción un tanto coercitiva por parte del gobierno. Finalmente, PARDO REINA, Eduardo, "Mi última palabra…", p. 5 y p. 8 (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 258-260) justifica sus hechos. Del bando del gobierno estaba también el ya citado Ricardo de Orueta, delegado general de Bellas Artes quien estaba totalmente de acuerdo con la incautación. Indicaba que cuando fue el señor Prado Reina al monasterio a recoger los marfiles fue entretenido por los monjes durante más de una hora, tiempo que aprovecharon para colocar las placas que, según él estaban desmontadas, en el arca y así engañar al gobernador. Sin embargo, dice cómo no tuvieron en cuenta un pequeño detalle, y es que los monjes le entregaron unos papeles para envolverlos que presentaban unos dobleces que encajan perfectamente con las medidas de las placas. Además, eran del periódico *El Debate* y del mes de agosto por lo que se supone que habría sido entonces cuando los envolvieron. No cabía duda entonces de que sí habían sido arrancados de la pieza y, por ello, había que llevarlos al Banco de España y después al Museo Arqueológico (ORUETA, Ricardo, *Crisol*, 16 de septiembre de 1931, nº 106, p. 5, en HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 195 y 196 transcribe el texto completo.).

[1400] El 27 de agosto el Feliciano Alonso había enviado una nota al periódico *La Rioja*, pero el monasterio no pudo defenderse antes porque el periódico católico *Diario la Rioja* fue cerrado por parte del Gobierno la noche del 24 al 25 de agosto en el que se produjo la incautación y la "suspensión temporal" se mantuvo hasta el 9 de septiembre (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 89). La labor informativa del *Diario de la Rioja*, fue suplida por otra publicación de tintes semejantes: *El Debate*, 26 de agosto de 1931, nº. 6.891, p. 1. No será hasta el 2 de septiembre cuando se publique una carta del rector noticia en prensa nacional: ALONSO, Feliciano, "Por los fueros de la verdad y de la justicia", *El Siglo Futuro*, 2 de septiembre de 1931. En ella, exponía qué había ocurrido y se defendía de los ataques que había realizado el gobernador días antes empleando un tono melancólico con el que buscaba concienciar al vulgo de la importancia de que los marfiles volvieran a su hogar. Siguiendo esta línea, salió a la luz un nuevo artículo en *El Debate* el día 4 de septiembre. Un texto semejante, "Los marfiles de San Millán. Por los fueros de la justicia y de la verdad", también de Feliciano Alonso, en *Diario de La Rioja* pero ya el 11 de septiembre de 1931. El texto completo se recoge en HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 254-257. Respondiendo a PARDO REINA, Eduardo, "Mi última palabra…", p. 8, Fray Feliciano Alonso publica otro texto muy incisivo en el que aceptaba que tanto él como el delegado de Bellas Artes habían visto los marfiles desmontados en julio de 1931 pero que el día 18 de agosto, cuando Gonzalo Cadarso visitó nuevamente el monasterio junto a un fotógrafo y dos testigos, ya estaban colocados en las arcas (ALONSO, Feliciano, "Sobre los marfiles de San Millán. Puntualizando", *Diario de la Rioja*, 18 de septiembre, 1931).

cómo ambas partes pretendían preservar los marfiles y no parecían prestar atención a las reliquias o las arcas.

El rector de San Millán, Feliciano Alonso, procuró mostrar la idoneidad de la vuelta de los marfiles al monasterio a través de la prensa y realizó reclamaciones a las autoridades competentes en la materia. En realidad, los esfuerzos no pasan únicamente por la comunidad religiosa, sino que también se han documentado las intenciones del pueblo de San Millán para que el patrimonio incautado volviese a su lugar de origen[1401]. Existen algunas actas municipales en las que se expresa el intento de los mandatarios locales y el vecindario de realizar todas las gestiones pertinentes para recuperar los marfiles[1402]. Las autoridades riojanas competentes también intervinieron en este proceso[1403].

No cabe duda, entonces, que en septiembre de 1931 se vivía un clima de agitación en el que se producían numerosas reuniones y contactos con el gobierno central en Madrid para resolver el asunto de la devolución de las placas de marfil de las arcas de San Millán y San Felices, joyas artísticas de gran valía que formaban parte de la identidad de la Rioja.

2.1.5. Los marfiles en el Museo Arqueológico Nacional

Las placas llegaron el 3 de septiembre de 1931 a Madrid. El director del museo, Francisco Álvarez de Osorio, se encargó de difundirlo ya que se trataba de un hecho histórico para la institución y que podría reportar grandes beneficios[1404]. Efectivamente, se trataba de una ocasión importante en la que el ministro Marcelino Domingo

---

[1401] "El Pueblo de San Millán reclama los marfiles", *La Rioja,* 17 de septiembre de 1931 y "Sobre los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Diario de la Rioja*, 12 de septiembre, 1931.

[1402] AASMC, Caja 5/1. Libro de Actas Municipales, Sesión de 13 de septiembre de 1931, fol. 11 r y AASMC, Caja 5/1. Libro de Actas Municipales, Sesión de 4 de octubre de 1931, fol. 12v-13r. (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 215 y 216 y HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 215-216 y 270-271).

[1403] El 8 de septiembre de 1931, la Cámara de Industria y Comercio de Logroño se dirigió al Ministro de Gracia y Justicia y al director general de Bellas Artes (*Diario de la Rioja*, 10 de septiembre de 1931). El 9 de septiembre, el presidente de la Diputación de Logroño envió varios telegramas tanto al presidente del Gobierno, como al Ministro de Instrucción Pública y al director general de Bellas Artes. Estos, junto con la respuesta del Ricardo Orueta en la que indicaba que no se pretendía que los marfiles estuvieran en Madrid para siempre, sino solo hasta la construcción de un museo provincial, fueron publicados el 13 de septiembre (*Diario de la Rioja*, 13 de septiembre de 1931). Previamente, el día 9, con motivo de la reapertura del *Diario de la Rioja*, el ateneo Riojano procedía a su reivindicación solicitando que los tesoros incautados se repongan en su lugar originario como corresponde (*Diario de la Rioja,* 9 de septiembre de 1931). Estos hechos se detallan en HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 267-168.

[1404] Fracisco Álvarez Osorio envía escritos a los directores de *Crisol, La Nación* y *ABC* con la intención de que plasmasen estos hechos en sus publicaciones (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 186). De época actual es el trabajo de FRANCO MATA, Ángela, "Eboraria…", pp. 197- 228 en el que también se plantean estas cuestiones.

pronunció un discurso[1405]. El 5 de noviembre del mismo año, Emilio Camps y Cazorla dio una conferencia que sirvió para acrecentar la fama de los marfiles[1406].

Previamente, el 15 de octubre se propuso la realización de seis vaciados de yeso por cada una de las placas, tomando todo tipo de medidas de seguridad para evitar desperfectos. El 24 de octubre, se comunicaba que el encargado de dicha labor sería Benito Bartolozzi[1407]

No hay más referencias a las piezas ebúrneas en los archivos del museo, hasta once años después. En 1942, ingresaron dos obras ofrecidas por Asunción Gurruchaga. Se trataba de un brazo de una cruz procesional y una tableta de marfil con la representación de las bodas de Canáan[1408].

El 20 de mayo del año siguiente, una fecha muy próxima a la devolución de los marfiles, los monjes de San Millán entregaron al Museo las dos placas de marfil con las figuras de Blas y Munio que habían permanecido en el monasterio; tres piezas de un juego de ajedrez de cristal de roca y tres colgantes troncopiramidales de ágata. Estos objetos iban a formar parte del ambicioso proyecto con el que se pretendía la realización de un arca nueva para colocar en ella los marfiles y enviarlos de vuelta a San Millán.

2.1.6. Devolución de los marfiles

El pueblo riojano, que sentía un gran aprecio por los marfiles, apoyó al monasterio para realizar una reivindicación o reclamación de las piezas. Varias instituciones culturales y oficiales de la Rioja enviaron telegramas a las autoridades competentes que fueron publicados en una crónica. El presidente del Ateneo Riojano especificaba que habría sido más conveniente que los marfiles permaneciesen en Yuso

---

[1405] *ABC*, 4 de septiembre de 1931, p. 22 y *El debate*, 4 de septiembre de 1931, p. 7

[1406] CAMPS Y CAZORLA, Emilio, "Los marfiles de San Millán…". Cabe destacar que en su exposición él mismo señala que únicamente se va a limitar a describirlas sin añadir nada nuevo. No obstante, su relación es interesante porque es muy sencilla y directa.

[1407] AMAN, Expediente 1931/95, docs. nº 12 y 13 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 188).

[1408] Sobre la cruz existe una abundante bibliografía por lo que remitimos a las fichas de los catálogos más recientes: GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Deux bras de croix processionnelle", en GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux…*, p. 195, nº 54 (OA 5344 y OA 5345) y POZA YAGÜE, Marta, "Brazos de cruz procesional…", nº 144,145 y 146, pp. 383, Véase, también: "Ficha del brazo de la cruz de San Millán de la Cogolla (nº inv. 63935)", [En línea] <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [13 de julio de 2013], (Figuras 36, 232 y 233). Sobre la placa: "Fragmento de la placa de las bodas de Canáan (inv. 1986/91/1)", [En línea]< http://ceres.mcu.es/pages/Main > [13 de julio de 2013]; y "Fragmento de la placa de las bodas de Canáan", (inv. 57880)", [En línea]< http://ceres.mcu.es/pages/Main > [13 de julio de 2013]; MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Placa de marfil del Arca de San Felices; con detalle de las Bodas de Caná", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. VII, 1989, pp. 97-99 (Figuras 351 y 352).

hasta la creación del museo provincial[1409]. Esta opinión causó una gran indignación en San Millán porque habían observado que las intenciones de las instituciones riojanas era que los marfiles volvieran, no a Yuso, como quería el pueblo, sino a Logroño[1410].

En definitiva, las dudas sobre el lugar al que irían destinadas las placas una vez que volvieran a la Rioja fueron objeto, una vez más, de un gran interés por parte de las publicaciones periódicas y, en realidad, era un tema que no había quedado resuelto[1411]. Parece, además, que la creación del museo provincial debió posponerse mientras se produjo la Guerra Civil[1412].

Tras los desordenes ciudadanos, a nivel nacional, de 1936, se crean Juntas para proteger el patrimonio[1413]. La Junta de la provincia de la Rioja envió un escrito a San Millán solicitando un informe sobre las pérdidas artísticas y el alcalde del municipio respondió rápidamente dando cuenta de la incautación de los marfiles en el verano de 1931[1414].

A pesar de la labor de estas organizaciones y del interés manifiesto de San Millán por recuperar los marfiles, no sería, hasta mayo del año 1939, cuando los riojanos recuperan las esperanzas. El Ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer, realizó una visita oficial a los monasterios y dejó plasmada su intención de que las placas volvieran a su lugar originario[1415]. Otro de los mediadores importantes que

---

[1409] 10 de septiembre se publicaba en *La Rioja*, nº 13.662, p.3.

[1410] Son muchos textos los que abordan estas cuestiones en diferentes periódicos durante el mes de septiembre de 1931: *Diario de la Rioja*, 12 de septiembre de 1931, nº 8.195, p. 7; "El ministro promete reintegrar los marfiles de San Millán de la Cogolla cuando se tenga en Logroño sitio adecuado para su conservación", *Heraldo de Madrid* y *La Vox*, 9 de septiembre de 1931; "Disgusto en la Rioja por haber llevado al Museo Arqueológico los marfiles de San Millán de la Cogolla", *ABC*, 10 de septiembre de 1931, p. 26 y 10 de septiembre se publicaba en *La Rioja*, nº 13.662, p.3, los telegramas de Jesús Ruiz del Río, diputado a cortes y el Ministro de Instrucción Pública; "Sobre los marfiles de San Millán", *Diario de la Rioja*, 12 de septiembre de 1931 y PEÑA, G., "El Pueblo de San Millán reclama los marfiles", *La Rioja*, 17 de septiembre de 1931. Ante las acusaciones recibidas por parte de San Millán de la Cogolla, el Ministro Alfonso Mato responde defendiéndose de todas las acusaciones y transmite su desacuerdo con las difamaciones de los riojanos MATO, Alfonso "Contestación remitido de don Domingo Ureta, veterinario, don J.M. Navarrete, médico; don Pedro Urbina, farmacéutico; y demás firmantes", *Diario de la Rioja*, 13 de septiembre de 1931. (HERMOSILLA, Víctor, *Op. cit.*, p. 277).

[1411] "No se sabe todavía si quedarán en poder el Museo Arqueológico Nacional", *La Voz*, 15 de septiembre de 1931.

[1412] Para más información véase: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* pp. 178-185.

[1413] Ibídem, p. 208.

[1414] Archivo Provincial de la Rioja, Logroño (AHPLR), Carpeta de Secretaría. Junta Histórica del Tesoro Artístico Estado Español: 1936-1938, en GC/M/102/2/50 Oficio 258, folio 10 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 215).

[1415] AMSMC, Libro de firmas de personajes ilustres que visitaron el Monasterio de San Millán de la Cogolla (1925-1996), s/f. (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 226-228). La visita, además, es detallada en el *Libro de los Hechos Notables…,* ff. 117v-119v. Este compromiso se

tuvieron un papel relevante en la evolución del proceso de devolución fue el Obispo de Calahorra, Fidel García[1416].

Pocos meses después de la visita del Ministro Suñer, el 14 de enero de 1940, se publica que el Gobernador Civil de Logroño había recibido un escrito del director general de Bellas Artes en el que le indicaba que, finalmente, la colección ebúrnea volvería a la Rioja[1417].

En abril de 1940, se dan los primeros pasos, para construir los nuevos relicarios de los que hablaremos posteriormente, a fin de incrustar los marfiles. Su realización se convierte en uno de los indicadores de la próxima devolución de los marfiles y el arca de las revueltas, que estudiamos a continuación, queda relegada a un segundo plano.

2.2. Análisis formal

El arca de las revueltas fue realizada para custodiar el arca del siglo XI, que contenía los huesos del santo, embutida en su interior. En su superficie de madera se colocaron los marfiles en el año 1817 y se mantuvieron así hasta la incautación de 1931.

Se trata de un paralelepípedo rectangular ligeramente mayor que el relicario original, pero con unas proporciones semejantes y con cubierta a dos aguas (Figuras 348, 349 y 350). La madera, de peor calidad, presenta una factura tosca y fue dividida en varios compartimentos enmarcados por listas de madera más clara en los que se encajaron los marfiles. En el centro de cada uno de los lados largos hay dos óculos, el de la parte inferior circular y el de la cubierta tendente al óvalo y colocado horizontalmente. En el vértice del triángulo de los laterales encontramos, asimismo, estos óculos.

Las placas fueron colocadas sin seguir ningún orden predeterminado y las de menor tamaño se agruparon de dos en dos[1418]. En la parte anterior, en la zona de la cubierta, se ubicó, a la izquierda, el episodio de *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano* y a la derecha la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio*. En el cuerpo del arca, en un mismo recuadro, se encontraban la *Curación de la Criada de Sicorio* y el *Enfrentamiento con el diablo*. A la derecha, y también unidas, estaban la *Curación de*

---

enlaza en la política del nuevo régimen de apoyo a la Iglesia que había ayudado, a su vez, a las tropas desde 1936 y que, como agradecimiento, iba a recibir nuevamente los privilegios perdidos.

[1416] Sobre el interés del obispo calagurritano véase: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 230-256 y *Libro de los Hechos Notables…,* f. 135v.

[1417] *ABC*, Apéndice documental, doc. nº 3.

[1418] Tanto DEVENGA, Álvaro, "Los marfiles de San Millán…", pp. 328-339, como GARRÁN, Constantino, *Op.cit.*, pp. 63 y ss. describen esta pieza sin hacer ninguna alusión al arca primitiva. En ambos textos aparecen ilustraciones de la misma.

una paralítica llamada Bárbara y la *Curación de un diácono* (Figura 348 y 350). En la parte posterior, en la tapa y a la izquierda, se situó el *Adoctrinamiento de Emiliano por San Felices* y a la derecha *Curaciones ante la tumba de Emiliano*. En el nivel inferior, estaba la placa compuesta por el *El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud* y en el lado izquierdo, la escena de *Unos diablejos quieren quemar a Emiliano* (Figura 350).

En el costado izquierdo, en el triángulo conformado por las dos aguas de la cubierta, se situó el *Un ángel le anuncia su próxima muerte* y, debajo, la placa en la que aparece *Emiliano con sus discípulos*. En el otro lateral, en la parte superior se encontraba la placa con *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia*, con el fragmento de la *resurrección de la niña muerta* incorporado y, en el cuerpo del arca, *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria* ((Figura 350).

El interior se forró con la tela de origen oriental ya comentada y que hoy se encuentra, de nuevo, en el arca primitiva (Figura 349).

Este arca, de menor calidad que la antigua, y muy austera para evitar distracciones, aunque fue muy admirada por contener las reliquias y ser el espacio expositivo para los marfiles, había sido infravalorada y no era tenida en muy alta consideración, tal y como demuestra el siguiente fragmento del folleto de la Comisión del Homenaje a San Millán y San Felices:

"*se había acordado en firme la construcción de nuevas arcas de plata sobredorada y muy estilizadas, para adaptar sobre ellas, de la manera más apropiada, los artísticos marfiles, en lugar de volver a fijarlos sobre las feísimas y pobres arquetas de madera mal pintada en que aquellos estuvieron encuadrados desde el año 1809 (en que la impía y rapaz soldadesca francesa desvalijó la riquísima pedrería y el oro y la plata de las primitivas) hasta el citado año 1931. Colocar otra vez ahora estos primorosos marfiles sobre dichas simples y mal pintadas arquetas de madera, como estuvieron en ese último periodo, equivaldría al insensato caso de montar preciosísimas perlas y riquísimos diamantes sobre un anillo de plomo, o sobre pulseras o brazaletes de hojalata*"[1419].

[1419] ADC, Apéndice documental nº 13, 1 de abril de 1943. (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* pp. 251 y 252).

3. EL ARCA NUEVA DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA (1944-2013)

El arca en la que se pueden observar algunos de los marfiles de San Millán de la Cogolla fue realizada en el año 1944 (Figuras 14, 319 y 323). Su autor fue Félix Granda que siguió, en general, las pautas marcadas por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, cuyo diseño, aunque resulta muy interesante, no se corresponde con la colocación originaria de las placas[1420]. El orfebre, de hecho, a pesar de basarse en las ideas del arquitecto, realiza una interpretación propia[1421].

3.1. Avatares históricos

El proceso de realización de las nuevas arcas para San Millán y San Felices, toma forma a partir del 9 de abril de 1940 y, el día 13 del mismo mes, se procede a la abertura del arca para reconocer y medir las reliquias[1422]. En agosto, se redactaba un informe en el que se aludía al traslado de los Marfiles desde el Museo Arqueológico que parecía inminente[1423]. Sin embargo, este se demoró más de lo previsto y, no sería hasta el 21 de marzo de 1943, cuando se encuentran noticias en prensa sobre la traslación[1424]. Poco a poco, se va gestando el clima idóneo para la devolución definitiva de los marfiles.

[1420] Para corroborar esta idea, simplemente se debe comparar la descripción que realizó Sandoval sobre el relicario y los esquemas interpretativos planteados por Íñiguez Almech (Figura 353). Las diferencias son notables.

[1421] No incluye los ángeles metálicos que ocuparían los espacios que se generaban entre las placas de marfil y opta por emplear motivos vegetales con gran sentido ornamental. En el frontispicio con la escena de la *Muerte del Santo,* utiliza también franjas de decoración vegetal en lugar de colocar espacios vacíos con los letreros que identificaban a algunos personajes como había propuesto Íñiguez Almech (URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Op.cit.*, vol. II, lámina 28; Figura 353) Un comentario sobre la reconstrucción del arquitecto se realiza más adelante en el apartado "Distintas interpretaciones sobre el estado original del arca de San Millán".

[1422] Alejandro Osés de la Purísima Concepción, Rector del Colegio de Agustinos Recoletos del Colegio de San Millán de la Cogolla, dirige una carta al Vicario General de la Diócesis de Calahorra solicitando una autorización para obtener las medidas de los huesos custodiados en el arca de San Millán, por lo que se hacía necesaria su apertura (ADC, apéndice documental, doc. nº 3. (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 232. Para la apertura del arca de San Felices: ADC, apéndice documental, doc. nº 6 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 238)). El permiso debía proceder del obispo y su concesión debió ser positiva ya que el 13 de abril de 1940, se abre la pieza. (ADC, Apéndice documental nº 4 y *Libro de los Hechos Notables…,*f. 120 v y 121r.; HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 318-319 y *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* pp. 233-236).

[1423] El informe fue realizado por el Jefe Provincial de Propaganda y plasmaba parte de su entrevista con el archivero provincial y el Cronista de la Región (AHPLR, Logroño. Fondo de Prensa y Propaganda: Informes decenales de opinión pública. Caja nº 19, expediente 19.8, apartado 4º (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 243)).

[1424] GONZÁLEZ, Pedro, "En torno a la devolución de los marfiles de San Millán I", *Nueva Rioja,* 21 de marzo de 1943, año VI, nº 1.379, p. 3. El siguiente escrito sobre este asunto se fecha unos días después, el 26 de marzo de 1943, y es una carta del prior de San Millán, Moisés Rojo, al obispo de Calahorra felicitándolo por los resultados obtenidos en la negociación (ADC, Apéndice documental, doc. nº 12 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 248)).

Por fin, el 14 de marzo de 1943, la Diputación de Logroño anunció que el Ministerio de Educación Pública había dado la orden de devolución y el retorno de los marfiles de San Millán. Por este motivo, se creó la *Comisión del Homenaje a San Millán y San Felices*[1425] y fueron sus miembros los que determinaron la construcción de unos nuevos relicarios, escogiendo para ello al sacerdote Félix Granda, de la empresa "Talleres de Arte, S.A.", como artífice de los mismos, al que consideraban "*uno de los orfebres más reputados de nuestra nación, quien enseguida ha concebido, planeado y presupuestado la obra de las nuevas arquetas de plata sobredorada, ofreciéndose a ejecutarlas primorosamente dentro del plazo de tiempo calculado como preciso"*[1426].

En su proyecto, Félix Granda calculaba que necesitaría más de treinta mil pesetas para cubrir la mano de obra y los materiales. Consideraba que debían emplear entre veinte y veintidós kilos de plata para la estructura, así como, al menos, doscientos gramos de oro. Para poder obtener tal cantidad de metales preciosos, la Comisión mencionada hizo un llamamiento a las autoridades civiles y eclesiásticas, a los municipios, corporaciones, empresas, así como a los habitantes de San Millán y de cualquier localidad riojana, con el fin de sufragar una obra tan costosa pero tan importante para conseguir que las placas ebúrneas regresaran a su lugar de origen.

El objetivo era tenerlo todo listo en 1943. El 14 mayo de dicho año, el Director General de Bellas Artes, el marqués de Lozoya, se dirigió al Obispo diocesano para comunicarle que el Comisario de Zona del Patrimonio Histórico Artístico había sido autorizado por la Dirección General para hacerse cargo, entre otros, de los marfiles de San Millán. El 18 de mayo 1943, el obispado de Calahorra respondió dando instrucciones para proceder y continuar con el proceso de construcción[1427].

El 22 de mayo, una fecha que nos permite comprender que, por fin, el asunto de la devolución se consolidaba y avanzaba con rapidez, se fecha la carta del Prior de San Millán donde se adjuntaba el acta de entrega a Manuel Chamoso Llamas de objetos de marfil que habían pertenecido al arca de San Millán: "*dos plaquetas de marfil, tres piezas de cristal y tres piedrecitas de ágata*", que fueron cedidas el 19 de mayo de 1943 y entraron en el Museo Arqueológico Nacional el 20 de mayo[1428].

[1425] Para más información: HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 324 y *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* pp. 253-272, especialmente, p. 250 y ss.

[1426] ADC, apéndice documental, nº 13. La fecha de su creación es el 30 de marzo de 1943 (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 324).

[1427] ADC, Apéndice documental, doc. nº 16, *Libro de los Hechos Notables*…, f.133v.

[1428] ADC, Apéndice documental, doc. nº 18, *Libro de los Hechos*…f. 134 r y v y AMAN, Expediente 1943/39, doc nº 19.

Sin embargo, en diciembre de 1943, aún no se habían terminado las arcas, detalle que se conoce porque Félix Granda se puso en contacto con el prelado de Calahorra para solicitarle las medidas precisas de las reliquias por miedo a que no entrasen en la nueva pieza[1429]. El 12 de diciembre, el obispado de la sede calagurritana remitió un escrito al prior para que se comprobasen las dimensiones de los restos santos con todo cuidado[1430]. El arca en la que reposaban las reliquias, realizada en 1817, fue abierta para cumplir con dicha tarea el 16 de diciembre de 1943[1431]. En marzo del año siguiente, las nuevas arcas estaban listas para que se insertaran las placas, por lo que, el día 31, se transcribe la Orden del Director General de Educación detallándose el proceso de entrega de los marfiles al orfebre que tuvo lugar el 30 de mayo de 1944[1432].

Como puede verse, el impulso definitivo para que, finalmente, tuviese lugar el ansiado traslado de los marfiles, se dio a partir del año 1943 en el que las actuaciones de la Diputación Provincial que, por ejemplo, cedió 5.000 pesetas para la construcción de los relicarios, fueron muy relevantes y se recogen en varias actas[1433]. También colaboró económicamente con la revista *Marfil*, encargada de publicar un reportaje con motivo de la devolución[1434]. En mayo de 1944, entregó 10.000 pesetas más para la finalización de las arcas[1435].

Otro de los factores que contribuyó, en gran medida, a la promoción de las nuevas arcas fue la prensa riojana que, por un lado, publicaba artículos histórico literarios valorando los marfiles[1436] y, por otro, ayudaba a la recaudación de fondos para sufragar los relicarios, recogiendo, bajo el título "Aportaciones para el homenaje a San Millán y San Felices", todas las donaciones realizadas[1437]. La suscripción popular pretendía sufragar el gasto de las nuevas arquetas pero, a pesar de las actuaciones del

---

[1429] ADC, Apéndice documental nº 19 y 20. En *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 275 se ha plasmado una fotografía de la carta y del boceto realizado por Granda con todas las medidas detalladas del arca emilianense.

[1430] ADC, Apéndice documental, doc. nº 20.

[1431] *Libro de los Hechos Notables…,* f. 135r. En el caso del arca de San Felices, se llevó a cabo la misma operación pero el 1 de marzo de 1944 (ADC, Apéndice documental, nº 22 y 25).

[1432] AMAN, Expediente 1943/39. Acuerdo para entregar al orfebre Félix Granda las placas de marfil para ser montados en el arca que está fabricando, doc. nº 21 y ADC; Apéndice documental, doc. nº 25.

[1433] AHPLR, DP, 14/1, años 1942-1944, tomo 37 f. 93 r

[1434] Ibídem, f. 119 v. La instancia se fecha el 8 de junio de 1943 y el 26 se acuerda la dación de 250 pesetas. Sobre la revista *Marfil,* véase: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, pp. 352-362.

[1435] AHPLR, DP, 14/2, años 1944-45, tomo 38, f. 16v.

[1436] Los artículos divulgativos son los siguientes: GONZÁLEZ, Pedro, "En torno a la devolución…", nº 1379, p. 3 e IDEM., "En torno a la devolución de los marfiles de San Millán I", *Nueva Rioja*, 28 de marzo de 1943, año VI, nº 1385, p. 3. El 7 de abril se publicaba el tercer artículo, el 11 el cuarto y el 22 el ultimo de esta serie.

[1437] *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 258.

Ayuntamiento de Haro, de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, faltaban fondos. En mayo de 1944, junto a la aportación de la Diputación de 10.000 pesetas ya mencionada, se consiguen 4.000 pesetas más gracias al Ayuntamiento y 2.000 a través del Gobernador Civil[1438]. Todavía en junio, cuando llegaron las nuevas arcas procedentes de Madrid a La Rioja, la prensa seguía solicitando dinero para terminar de financiar la labor de Félix Granda[1439].

3.1.1. Llegada de los marfiles a la Rioja

La fecha de devolución de los marfiles se hizo coincidir con los festejos de San Bernabé, patrono de Logroño. El ambiente festivo se convertía en el clima idóneo para la recepción de las nuevas arcas[1440].

La traslación de las reliquias tuvo lugar el 10 de junio de 1944 en la Colegiata de Santa María la Redonda de Logroño y se desarrolló según lo previsto por la comisión[1441].

El 11 de junio de 1944, se ofició una misa solemne y una procesión para que las gentes pudieran observar las arcas terminadas. Finalmente, el 12 de junio, casi 13 años

---

[1438] Ibídem, p. 271.

[1439] La prensa riojana iba publicando periódicamente las ayudas que se iban realizando por parte de los diferentes interesados como, por ejemplo, "Los célebres marfiles de San Millán vuelven a nuestra tierra", *Nueva Rioja*, 30 de mayo de 1944, año VII, nº 1.748, p. 1. El día en que los marfiles volvieron a San Millán se publicó la última relación en la que se mostraba que aún faltaba parte del presupuesto para sufragar las arcas completamente: "Relación de las cantidades recaudadas hasta el día de la fecha para la construcción de las arquetas con destino a los marfiles de San Millán", *Nueva Rioja*, 11 de junio de 1944, año VII, nº 1.758, p.3. Estos detalles nos permiten observar no solo la implicación de los fieles en la construcción de los nuevos relicarios, sino la valoración económica de los mismos, o al menos, de los materiales empleados para su realización.

[1440] La decisión, como puede verse en las *Actas Municipales* del Ayuntamiento de Logroño, había sido tomada ya en anteriormente cuando se publicó "En el Museo Arqueológico Nacional esperan su traslado al Monasterio los marfiles que robó la Pública", *Arriba*, 22 de abril de 1944. Unos días después se publica "La Rioja recobra los marfiles de San Millán", en *Nueva Rioja*, 14 de mayo de 1944. Sobre las actas municipales: AMLO, Actas de Sesiones del Ayuntamiento de Logroño en 1944, Sesión ordinaria de la Comisión Municipal Permanente de los días 28 de abril, 12 de mayo y 2 de junio de 1944. (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 284).

[1441] Las arcas de San Millán y San Felices estaban en la capital riojana a las cinco de la tarde y, unas horas después, desde Madrid llegaban las arcas de plata realizadas por Félix Granda, que se llevaron a la Sala Capitular de la Colegiata de la Redonda. Entre las personalidades que acompañaban a estas piezas se encontraba el propio artífice. Alrededor de las nueve y media, y con la solemnidad acostumbrada en este tipo de actos, se realizó la apertura del arca antigua y los asistentes comprobaron que estaba revestida interiormente por una tela de origen oriental muy valiosa que puede ser admirada en el museo de San Millán. Cada uno de los huesos fue reconocido por un médico forense presente y se colocaron con sumo cuidado en su nuevo destino. Para conocer más detalladamente las actuaciones llevadas a cabo con motivo de la devolución de los marfiles véase: *Libro de los Hechos Notables…,* f. 136r y ss. Cabe destacar que el director del Museo Arqueológico Nacional Blas Taracena Aguirre no acudió a las celebraciones excusándose a través de unas excavaciones pero parece que, en realidad, pretendía evitar las incomodidades ante los riojanos que podían tener ciertos recelos al tratarse del representante de la institución que custodió los marfiles incautados durante tanto tiempo.

después de la incautación de 1931, los marfiles regresaron al monasterio de Yuso en medio de una comitiva formada por autoridades, clérigos y seguridad. Al llegar a San Millán, las arcas fueron colocadas en el altar de la iglesia de Yuso y, durante todo el día, hubo festejos en el pueblo. La verdadera celebración para los vecinos de San Millán tuvo lugar el día 13 de junio, con algunos actos de cariz más profano y popular[1442].

Si bien el resultado final fue satisfactorio, se produjeron desavenencias entre la autoridad monástica y diocesana en cuanto a la colocación de las arcas. El prior, ya en marzo de 1944, había solicitado que se situase no en la capilla de Montserrat, sino en la de San Agustín, porque se trataba de un lugar recogido y de mayor comodidad para los turistas[1443]. El debate siguió abierto incluso dos años después[1444]. En principio, se tenía la intención de situarlas en hornacinas o nichos en el arco toral de la iglesia[1445], pero, al final, no sin cierta polémica, las arcas fueron retiradas del altar y situadas en el oratorio del Nuncio porque se trataba del lugar más adecuado y seguro del monasterio. Este fue reformado, precisamente, por la importancia del espacio, en el año 1964. Fue entonces cuando se decidió adecentar otra estancia anexa y crear un pequeño museo para albergar estos valiosos objetos artísticos, que pudieron ser visitados ya en la fiesta de San Millán del 12 de noviembre de 1966[1446]. El 14 de noviembre de 1977, con motivo de la visita de los reyes don Juan Carlos y doña Sofía, las arcas fueron expuestas en la sacristía del monasterio de Yuso[1447]. En el año 1987, los agustinos recoletos decidieron situarlas en el oratorio donde no solo pueden ser admiradas, sino que reciben culto religioso. Del 16 de enero al 17 de julio de 2006, los relicarios de San Millán y San Felices, despojados de las reliquias, pasaron a formar parte de la exposición *La Edad de un Reyno* en Pamplona[1448]. Debemos decir que, aún hoy en día, se realizan, con motivo de la festividad de San Millán, procesiones en las que las arcas salen al exterior[1449]

[1442] Los acontecimientos que hemos narrado en los párrafos precedentes se relatan con minuciosidad en dos actas del Archivo Diocesano de Calahorra (ADC, docs. nº 27 y 28), en el *Libro de los Hechos Notables…,* f. 136r y ss. y, también, en el periódico un día después MORENO, Tomás, "Las solemnes fiestas del retorno de los Marfiles de San Millán" y "Los marfiles que faltan en las arcas", *Nueva Rioja,* 11 de junio de 1944, año VII, nº 1.758, p. 1 y 3 (*Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 297). HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 329 y ss. y *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 299 y ss. también narran muy detalladamente los hechos. En las páginas 332 y 333 recoge las actas de los traslados de San Millán y San Felices al completo.

[1443] ADC, doc. nº 23.

[1444] *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 326.

[1445] ADC, doc nº 32 y nº 33

[1446] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 363.

[1447] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 413.

[1448] BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno…,*pp. 297-351.

[1449] Quizá unas de las más especiales fue la que se celebró el IX centenario de la traslación de reliquias de San Millán el día 26 de septiembre de 1968, o la del mismo día pero del año 1973 que coincidía con el

Es curioso que, sin embargo, y a tenor del interés que había despertado su realización, que ninguna crónica describa de manera pormenorizada el arca y se centren, únicamente, en los marfiles. Por ello, a continuación, procedemos a analizarla.

3.2.Análisis formal

El relicario nuevo presenta un formato y unas proporciones distintas al arca original. Frente a la estructura basada en una cubierta a dos aguas con una pendiente muy pronunciada, nos encontramos ante un objeto de forma prismática cuya tapa, aunque también se realiza a dos aguas, no tiene una demasiada inclinación. En cuanto al tamaño, se trata de una escala mucho menor: 82,5 cm de largo x 29,7 de ancho x41 de alto (Figuras 14, 319 y 323)[1450].

El arca no se apoya directamente sobre el suelo, sino que su peso es recogido por cuatro bolas doradas en las esquinas, que actúan como soporte y enriquecen estéticamente la pieza. El dorado, el plateado y el marfil se combinan para acentuar el aspecto suntuoso de la pieza.

Las placas se disponen en dos niveles en los dos lados largos de la arqueta. En la parte inferior de la cara principal se ubican cinco placas de mayor tamaño, mientras que en la cubierta son seis (Figura 14). En la parte posterior, la composición varía por completo. En el friso inferior se ha compartimentado el metal en cinco huecos para colocar placas separadas por espacios más estrechos, decorados con vegetación. De los cinco compartimentos, solamente están ocupados por marfiles tres. En la tapa, se ha tallado una inscripción que está flanqueada por dos espacios vacíos. La forma y medidas de estos recuerdan a las de las placas de menor tamaño que componen el otro lado de la cubierta (Figura 319). Es evidente que, aunque se emplearon todos los marfiles que pertenecían al monasterio, los proyectos de Granda e Íñiguez Almech se alejaban bastante de la idea originaria.

Otro de los errores fue, por ejemplo, el empleo de las inscripciones, cuyo texto primitivo se conoce gracias a la descripción del arca realizada por Sandoval en 1601[1451].

---

centenario del nacimiento de San Emiliano (HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 359 y 379-380 respectivamente)

[1450] Las medidas se aprecian en el dibujo de Félix Granda que formaba parte de la carta que envió al obispo de Calahorra para solicitar las dimensiones de las reliquias conservadas con el fin de comprobar si el cráneo de San Millán podría entrar por la puerta habilitada para ello (ADC, Apéndice documental nº 19 y 20, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, p. 275). Según la ficha catalográfica de BANGO TORVISO, Isidro G., "Arca Moderna con los marfiles de San Millán de la Cogolla", en *La Edad de un Reyno…*, nº 118, p. 307 las dimensiones son 85 cm de lago x 32 cm de ancho y 50 cm de alto. Debido a que se encuentra actualmente custodiada por una vitrina no se han podido realizar las medidas personalmente.

[1451] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 27r y ss.

En el lado en el que aparecen los once marfiles, se han grabado seis versos que se reparten, únicamente, en cuatro líneas, dos entre la cubierta y el cuerpo de la caja, y otras dos en la parte inferior (Figura 14). Esta disposición arbitraria entorpece la correcta lectura de los mismos. En realidad, si se comparan las frases del arca moderna con las de Sandoval se comprueba cómo se ha realizado una libre interpretación de las mismas. Actualmente se lee:

PER MOYSEM LEGEM DOMINI MANDATA TENENTEM ACTIBVS HIS SANCTVM HIBERVM LVMEN PROCERES SPARSERE PER ORBEM FACTIS MONSTRATVR

QVALIS FVIT AEMILIANVS CERTA SALVS AEGRIS SPES ET TVTELLA MISELLIS COGNOSCIMVS AEMILIANVM NON IACET INFIRMVS PRO QVO PETIT AEMILIANVS[1452]

Mientras que Sandoval leyó, en las chapas de oro:

Per Moysem lege(m) D(omi)ni ma(n)data tene(n)re(m),
Actitus hic sanctum cognoscimus Aemilianum,
Non iacet infirmus, pro quo petit Aemilianus
Ex Moysi sertur populus quo iureregatur,
Aegri stant sani virtutibus Aemiliani
Tristes accedunt, sed laeti quique recedunt[1453].

Y en las de marfil:

Hiberum lumen proceres sparsere per orbem,
Factis monstratur quails fuit Aemilianus,
Certa salus aegris, spes et tutella misellis

Una traducción muy reciente ha sido realizada por Santiago Domínguez quien plantea la siguiente lectura:

[1452] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…*, p. 67, en su lectura comenta que los seis hexámetros están colocado aleatoriamente, de tal forma que cada línea está ocupada con un verso y medio y la segunda ocupa el cuarto lugar, por lo que propone la siguiente interpretación:

Per Moysem legem Domini mandata tenentem

Actibus hic sanctum cognoscimus Aemilianum

Non jacet infirmus pro quo petit Aemilianus

Hiberum lumen proceres sparsere per orbem

Factis monstratur qualis fuit Aemilianus

Certa salus aegris, spes et tutella misellis

[1453] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 27r y v.

Por medio de la Ley de Moisés se acabarán los mandatos del Señor.
En esto conocemos a s. Emiliano.
No yace enfermo aquél por quien pidió s. Emiliano.
En el pueblo (cristiano) se ha formado desde (aquella Ley de) Moisés, por la Cual se rige el Derecho.
Los enfermos son curados por el poder (salvífico) de s. Emiliano.
Los tristes se acercan (a Dios), mientras que todos los alegres (según la Carne) se alejan.

Luz de los hispanos, que personas egregias han difundido por toda la tierra,
Con hechos se muestra qué categoría tuvo s. Emiliano,
Salvación cierta para el enfermo, esperanza y defensa para el pobre[1454].

En uno de los frontispicios podemos leer, de abajo a arriba y en un plano ligeramente inclinado para crear la forma triangular de las dos aguas de la cubierta (Figura 323):

PER SECLA FVTVRVS SCILICET

Y en la otra parte, en esta ocasión de arriba a abajo:

IN CARNE PRAESENS VT

Cerrando el triángulo en un friso horizontal en la parte inferior está escrito:

IVDICET ORBEM VNDE DEVM CERNENTI

En las dos franjas horizontales situadas debajo de la figuración del Pantocrátor y los reyes:

CREDVLVS ATQVE FIDELIS ET CORAM
HIC DOMINO REGES SISTENTVR

Este texto fue extraído de la lectura que realizó Sandoval y que ha sido actualizada por Irene Pereira García de este modo:

Per secla futurus,
Scilicet in carne praesens ut iudicet
orbem,
Vnde Deu(m) cerne(n)ti credul(us) atq(ue) fidelis.

[1454] Agradecemos a Santiago Domínguez, catedrático del Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León su colaboración desinteresada y, siempre atenta, en la traducción de las inscripciones del arca de San Millán.

Et coram hic Domino Reges siste(n)tur [1455].

La traducción de este fragmento, realizada nuevamente por Santiago Domínguez es la que sigue:

Por los siglos venideros,
esto es, presente en carne mortal (vendrá Jesucristo) para juzgar la tierra[1456]*,*
por lo cual el creyente y el cristiano fiel (sabrán) reconocer a Dios.
Y ante Él se postrarán los reyes, ante su Señor.

Junto a estas inscripciones, encontramos también los nombres de los reyes:

SANCCIVS REX / SUPRADICTVS
y
DIVAE MEMORIAE / PLACENTIAE REGINA

Y en el espacio triangular enmarcado por las placas ebúrneas con la representación de Munio y Blas se lee:

CORDERO / CON CRVZ/ SOBRE EL LIBRO

En el otro frontispicio la disposición de las inscripciones es, si cabe, aún menos ordenada, ya que, a tenor de la colocación errónea de las escenas ebúrneas que se han perdido actualmente y que detallamos posteriormente, algunos de los letreros aparecen divididos impidiendo comprender el esquema originario y provocando confusiones a la hora de identificar a los personajes (Figura 354).

La parte triangular se corona con la inscripción SOL LVNA a partir de la cual se lee, en la vertiente izquierda, *GABRI / EL/ AR/ CHAN/ GELVS y MUNIVS/ REFEC/ TORA/ RIV* y, en la derecha, *MICHA/ EO/ AR/ CHAN/GELUS y GUNDI/ SALVUS/ SACRIS/ TA*. En el hueco central se ha tallado: ÁNGEL/ Y/ ANIMALES/ REPRESENTAN A DIOS/ EL ALMA DE S. MILLÁN/ UNA MANO EN UNA NUBE LA BENDICE. A la izquierda de la parte inferior del triángulo, hay una cartela rectangular con el nombre de GARSIAS y, a la derecha, otra semejante con VIGILIANVS. En la parte inferior de la representación de la Muerte del Santo, se lee NEGOTIATVR y, en la franja horizontal, que cierra la composición: PETRVS COL COLLEGAE OMNES. Los demás textos se encuentran en los recuadros que irían destinados a las placas de marfil no conservadas y describen los personajes de las mismas: AVRIA/ NOBIVIS/ FEMINA/ INVAMEN/ AFFERENS; CUNDISALVUS/

[1455] PEREIRA GARCÍA, Irene, *Op.cit.* A partir de SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 27r.

[1456] *Mateo*, 25, 31-46.

COMES/ SANCIA/ COMITISA; SIMEONE/ DISCIPULO o GVNDESALVVS/ FEQVES/ ILVSTRI/ MEMORIA. No obstante, faltan algunos nombres que sí recogía Sandoval y también Íñiguez Almech[1457].

Hay que reconocer que la obra de Sandoval es un tanto ambigua, porque es difícil comprender dónde y cómo se ubicaban exactamente las inscripciones. Si se tiene en cuenta la disposición de las mismas en las placas de marfil, que no siguen ningún criterio y pueden ir en forma de L, rectas o de cualquier otro modo, entendemos que, tal vez, en el caso de estos letreros metálicos ocurriera lo mismo y quizá se colocasen entre las figuras de los santos situadas entre las placas ebúrneas originando formas caprichosas que no podemos determinar[1458]. Por ello, las reconstrucciones del aspecto original de la arqueta interpretan libremente el texto de Sandoval, situando las inscripciones de manera aleatoria.

Existe, además, un fragmento de texto que transcribe Sandoval y que no aparece en la materialización de Félix Granda. Nos referimos a:

> *Sanctorum conventus discipulorum*
> *Vernât his signis virtutes Aemiliani*
> *Aegris certa salus, quâdo vult Aemilianus*[1459]

Su significado, según Santiago Domínguez sería:

> *El conjunto de sus santos discípulos*
> *reverdece con estas señales. Los méritos de s. Emiliano (son)*
> *salvación real para el enfermo, cuando así lo quiere dicho santo.*

La cara posterior, aunque tiene un espacio dividido en dos renglones en la parte inferior, que bien podría haber sido ocupado por algún letrero como, por ejemplo, las frases de los párrafos anteriores, solo cuenta con una inscripción situada en la cubierta (Figura 319 y 354). El texto es el siguiente:

ANNO DOMINI MXXX VENERANDAE SANCTI AEMILIANI RELIQVIAE IN ARCA ARGENTEA SVPER/ HVIVS ARAM MONASTERII SVNT, CLARISSIMO NAVARRORVM REGE SANCTIO MAIORE PRAESEN-/ TE, DEPOSITAE. INDE HAE RELIQVIAE ANTE DIEM SEXTVM KALENDAS OCTOBRES ANNO/ MLXXVI, DOMINO BLASIO SANCTI AEMILIANI

[1457] Veáse "Distintas interpretaciones sobre el estado original del arca de San Millán".

[1458] Esta idea fue propuesta por Irene Pereira García y coincidimos con ella en la imposibilidad de adivinar la colocación exacta de los letreros.

[1459] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 27v.

COENOBII ABBATE, PRAESENTE DOMINO SANC-/ TIO MAIORE NAVARRORVM REGE DOMINAQVE PLACENTIA REGINA, SVNT IN ALIAM PVL-/ CHRIOREM TRANSLATAE ARCAM, REGVM OPIBVS ET OPTIMATIVM, EX EBORE GEMMISQVE,/ ARTIFICIS ENGELRAM ET EIVS FILII RODVLFI ET DISCIPVLI SIMONIS OPERE MIRABILI/ EXORNATAM. QVA EX ARCA, MVLTIS ANNIS INTERMISSIS, HOSTES HISPANIAM IRRVMPEN-/ TES METALLA PRETIOSA ET GEMMAS CVPIDITATE, PERMOTI ARRIPVERVNT, ATQVE ITEM / ANNO MCMXXXI MONASTERIVM EST EBVRNEIS LAMINIS SPOLIATUM.

ANTE DIEM SEXTVM IDVS JVLIAS ANNO MCMXLIV FRANCISCO FRANCO, PRVDEN-/ TÍSIMO DVCI MAXIMO, SANCTI CASTELLAE PATRONI RELIQVIAS HAC IN ARCA ARGENTEA/ REPONERE PLACVIT, A FELICE GRANDA, ARTIFICE ET PRESBYTERO, EXSTRVCTAM ATQVE/ PVBLICIS LVCRONII PROVINCIAE MVNERIBVS EMPTAM[1460].

La traducción del mismo fue recogida ya por Hermosilla:

En el año del Señor 1030 las venerables reliquias de San Emiliano fueron depositadas en un arca de plata sobre el ara de este monasterio, estando presente el clarísimo rey de los navarros Sancho el Mayor. Luego, estas reliquias, el día 26 de septiembre de 1076, siendo abad del monasterio de San Millán de San Millán don Blas, estando doña Placencia, fueron trasladadas a otra arca más hermosa, adornadas con marfil y piedras preciosas, con aportaciones de reyes y notables, ejecutada con una labor admirable por el artífice Engelram y su hijo Rodulfo y el discípulo Simón. De la cual arca, pasados muchos años, enemigos invasores de España arrebataron los metales preciosos y las gemas, llevados de la codicia, y así mismo el año 1931 el monasterio fue despojado de las placas marfileñas. Antes del día diez de julio del año 1944, plugo a Francisco Franco, prudentísimo Jefe máximo, reponer en esta arca de plata las reliquias del santo patrón de Castilla, construida por Felipe Granda, artífice y presbítero, y adquirida con donaciones públicas de la provincia de Logroño[1461].

Por extraño que pueda parecer, presenta numerosos fallos. Quizá el más flagrante sea que se ha identificado al rey promotor como Sancho el Mayor, cuando se trataba de Sancho el de Peñalén, vinculado con el arca tanto por cronología como por su

[1460] A pesar de que el texto plasmado lo hemos tomado directamente de la propia inscripción, son varias las publicaciones en las que se ha transcrito como por ejemplo: PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…,* p. 68, BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 157 y 158; *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…*, Apéndice documental, doc. nº 26.

[1461] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, p. 328-329.

esposa: Placencia, cuyo nombre también aparecía en el arca del siglo XI. No se ha aplicado la gramática latina en algunas ocasiones, como en los participios de construida y adquirida, en los que no se realiza la concordancia con el ablativo. No se respetó el nombre del discípulo, que no era Simón como dice la inscripción, sino Simeón, y tampoco el del artífice, Félix en lugar de Felices. Existe una confusión, asimismo, en la fecha de la traslación de los vestigios de San Millán al nuevo relicario, que no fue el 10 de julio de 1944, sino el 10 de junio[1462]. A estos errores que indicaba Hermosilla, hay que sumar que la traslación no fue en el año 1076, sino en el 1067[1463].

El orden en el que pueden admirarse hoy las placas ebúrneas, aunque coincida en algunos casos concretos, no sigue, por regla general, la descripción de Prudencio de Sandoval y tampoco una ordenación que responda a algún planteamiento cronológico. Las placas de menor tamaño, de las que solo se han conservado en el monasterio seis, ocupan una de las vertientes de la cubierta del arca y son, de izquierda a derecha: *Adoctrinamiento de Emiliano por San Felices*; *Curación de un diácono*; *Curaciones ante la tumba de Emiliano; Curación de una paralítica llamada Bárbara*; *Enfrentamiento con el diablo* y *Curación de la criada de Sicorio* (Figuras 303, 307, 308, 309, 298 y 310).

De las ocho placas de mayores dimensiones que se atesoran en San Millán se han colocado cinco en el frente anterior, coincidiendo las cuatro primeras con el orden que había indicado Sandoval: *Emiliano con sus discípulos*; *Expulsión del demonio de la casa de Honorio*; *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano;* y *Unos diablejos quieren quemar a Emiliano* (Figuras 311, 302, 300 y 299). La quinta, *Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro* estaba, originalmente, en el otro lado del arca, también en el nivel inferior pero en cuarta posición, si se observaba de izquierda a derecha (Figura 318). Las otras tres insertas en la parte posterior del arca actual son: *Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia*, con el fragmento con la Resurrección de la Niña Muerta; *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria* y *El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud* (Figuras 320, 297, 301 y 322).

Finalmente, resta comentar el estilo de las figuras talladas en los frontispicios. Parece que se han intentado imitar las características propias del Románico al reinterpretar las placas perdidas, pero los resultados obtenidos no son del todo correctos. Por ejemplo, en uno de los costados se ha tallado la Muerte del Santo y en torno a dicha escena, el abad Pedro y su acólito Munio, la placa con Vigila y el colmillo de marfil,

[1462] Ibídem, p. 329.

[1463] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…,* p. 68.

Munio prócer y Gómez prepósito, Ramiro rey y Aparicio escolástico y Engelram y su hijo Rodolfo (Figura 355). No cabe duda de que, para su realización, se basaron en las placas conservadas en varios museos en diferentes lugares del mundo, pero la talla es más tosca y menos rica que en el centro productor de San Millán.

En el otro frontispicio, centra la composición un Pantocrátor rodeado por los evangelistas con sus símbolos (Figura 323). En la obra antigua, el Tetramorfos habría ocupado cuatro recuadros exentos en torno a la mandorla (Figura 295). Quizá, la representación más llamativa sea la del rey Sancho IV el de Peñalén y su esposa doña Placencia, porque el artista no contaba con patrones que seguir, puesto que, originariamente, habrían sido tallados en el metal desaparecido. Félix Granda optó por seguir el modelo que planteaba Íñiguez Almech en sus dibujos. Cada uno de los monarcas se ubicaba a uno de los lados del Cristo en majestad, bajo un arco de medio punto que recuerda a los de los Apóstoles del Arca de los Marfiles de León, y mostrando su devoción a través de una genuflexión. Aunque no han sido tallados, al lado de cada uno de los reyes, Íñiguez Almech proponía que habría un ángel que sitúa bajo arcos sobre los que apoyan arquitecturas muy semejantes a las de las placas de la Arqueta de las Bienaventuranzas (Figura 353 y 3). Estas mismas influencias habrían sido tomadas en el caso de los santos que enmarcarían cada una de las placas de marfil, un total de trece, que Félix Granda sustituyó por motivos vegetales diferentes a las empleadas por los talleres hispanos (cristianos o musulmanes) del siglo XI.

Si bien es cierto que el arca actual tiene poco que ver con el proyecto que se habría gestado en el monasterio de San Millán en la undécima centuria, este contenedor permite que los marfiles estén controlados y bien conservados y que tanto turistas como monjes puedan admirarlos en un sitio seguro.

4. ARCA DE NOGAL (1983)

En los años 80, la Asociación de Amigos de San Millán, financió la realización de copias, tanto del Arca de San Millán (1983) como del Arca de San Felices (1984), cuyos resultados, a pesar de que la comunidad actualmente no está de acuerdo porque presentan varias inexactitudes, son llamativos y demuestran el interés que han tenido estos marfiles en todo momento[1464].

El arca, de nogal negro, fue realizada por el ebanista Marcel Rodríguez Huerta e imita el formato y dimensiones del arca antigua y la distribución de las placas de la arqueta realizada en el siglo XX. Los lados largos presentan, en la zona de la cubierta,

[1464] *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación…,* p. 401. También Manuel Chinchetru nos facilitó información y fotografías sobre estas arquetas.

seis espacios para las placas mientras que en el cuerpo del arca hay cinco. En uno de estos frentes, todos los huecos están ocupados por las copias de los marfiles, siguiendo el orden del relicario realizado por Félix Granda (Figura 356). En la otra parte, solamente se rellenan tres espacios, y una vez más, con el mismo criterio aplicado en 1944 (Figura 357). En ambos lados, se han dejado huecos, algunos rellenados con piedras rojas, verdes o azules, para indicar dónde podrían ido las piedras preciosas y el cristal de roca a los que hace alusión Sandoval.

Las placas de marfil originales fueron imitadas por Antonio Bueno Bueno, un escultor zaragozano que logra resultados llamativos e incluso de buena calidad en varios ejemplos. Se han reproducido las posiciones, la gestualidad, las inscripciones, los enmarques, los paños e incluso los relieves, pero la merma de calidad y valor respecto a las placas originales es evidente. Uno de los detalles más curiosos es que, basándose en la interpretación de Félix Granda, se tallaron, en un material que imita el marfil, Sancho IV el de Peñalén y su esposa doña Placencia, cuando queda claro en las fuentes que sus efigies habían sido realizadas con oro. Además, se colocan no en el frontispicio con el Pantocrátor como indicó Sandoval, sino en el lateral con la placa de la *Muerte del Santo* (Figuras 358 y 359).

La guarnición de oro y plata, quizá por no tener ningún dato fiable sobre la misma, no ha sido imitada y se ha dejado la superficie de madera al descubierto. En ningún momento se ha procurado realizar una versión de las placas del cordero, el Tetramorfos o la pieza triangular en la que se ha creído que podría haber estado representado San Benito. Tampoco Félix Granda o Íñiguez Almech planteaban alguna posibilidad en este sentido. Quizá se decantasen por los reyes, tanto por su importancia como porque existen suficientes ejemplos de donantes en otras piezas de cronología similar que permiten hacerse una idea aproximada de cómo podrían haber sido.

En el año 2006, con motivo de la Exposición "La Edad de un Reyno" que tuvo lugar en Pamplona entre el 26 de enero y el 30 de abril, los vestigios sacros de San Emiliano permanecieron en la arqueta de nogal durante seis meses, desde el 16 de enero hasta el 17 de julio[1465]. Este mismo día se volvieron a colocar las reliquias en el arca realizada en 1944[1466].

[1465] *La Edad de un Reyno…,* pp. 297-351.

[1466] Nuevamente, debemos hacer una mención a Manuel Chinchetru quien fue uno de los veinte elegidos para estar presente en tan solemne acto y que nos mostró algunas fotografías en las que se aprecia cómo los monjes emilianenses firman las actas y depositan el cuerpo de San Millán en el arca dónde descansa actualmente. Los huesos, divididos en varios grupos, se encuentran envueltos en telas y tafetanes de diversa calidad que sustituyeron a los antiguos en época reciente.

XX. PROMOTORES Y PERSONAJES REPRESENTADOS EN EL ARCA

Los frontispicios del arca de los marfiles de San Millán de la Cogolla se convierten en un perfecto muestrario de los personajes que tuvieron algo que ver en la financiación de la misma. En ellos, se tallaron miembros de la realeza, de la nobleza, del clero y, algo menos usual, los artistas que participaron en su realización. El estudio de estas figuras y la reflexión sobre la tarea que podían desempeñar en el entorno emilianense, en los años en los que se talló la pieza, permite extraer algunas conclusiones en relación a su funcionalidad o la intención de los promotores a la hora de promover su fabricación. Por lo tanto, el arca es un documento esencial para comprender el contexto histórico en el que fue creada, para determinar qué papel jugaron quienes fueron representados en la misma y qué vínculos existían entre ellos, y al fin y al cabo, se convierte en testimonio visual de una época, de un monasterio y, lo que nos interesa en mayor medida, de un taller de marfiles hispano.

1. LA MONARQUÍA

Como ya hemos señalado, la monarquía navarra jugó un papel esencial en el desarrollo del monasterio. En época de los primeros reyes de Pamplona-Nájera, los Arista, las luchas entre musulmanes y cristianos eclipsan cualquier otro tipo de acción[1467]. Sin embargo, a partir de Sancho Garcés I y su esposa doña Toda Aznar, la promoción de iglesias y el patrocinio de obras de arte pasa a ser una labor habitual de los monarcas de Pamplona[1468]. Los años que van desde el reinado de Sancho Garcés I, que comienza en el 905, hasta la muerte de Sancho el de Peñalén, en 1076, se constituyen como una fase de asentamiento del reinado navarro con una cumbre: el

[1467] Sobre la monarquía navarra y sus comienzos, un tanto mitificados ya desde finales del siglo XII, trabajó LACARRA DE MIGUEL, José M., "Textos navarros del Códice de Roda", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. Sección de Zaragoza,* Zaragoza, 1945, vol. I, pp. 193-283 e IDEM., *Historia del Reino de Navarra…*, especialmente capítulos I, II y III. También fue un tema abordado por: UBIETO ARTETA, Antonio, "Los monarcas navarros olvidados: los reyes de Viguera", *Hispania,* Madrid, 1950, nº XXXVIII, tomo X, pp. 3-24 e IDEM., "Las fronteras de Navarra…", pp. 61-96. Destaca la labor de: MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Vascones y Pamploneses. Génesis del Reino de Pamplona", en VV.AA., *Historia ilustrada de Navarra. 1. Edades Antigua y Media,* Pamplona, 1993, pp. 49-80; IDEM, "El reino de Pamplona", *Historia de España Menéndez Pidal: la España cristiana de los siglos VIII al XI, vol. II-2. Los reinos pirenaicos (718-1035). Navarra, Aragón, Cataluña,* 7-2, Madrid, 1999, pp. 39-266; IDEM., "Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía navarra", *Homenaje a José María Lacarra, 2,* anejo 3, 1986, pp. 525-530 [*Príncipe de Viana,* año 63, nº 227, sept.-dic. 2002, pp. 835-839, ejemplar dedicado a: Angel J. Martín Duque] e IDEM., "De Sancho I Garcés a Sancho VII el Fuerte. Fundamentos y metamorfosis de la realeza navarra", en *La Edad de un Reyno…*, vol. I, pp. 25-35.

[1468] Sobre la reina Toda no existe una bibliografía científica específica, sino que su figura se estudia junto a la de otros reyes navarros. Sin embargo, Ángeles Irrisarri ha publicado algunas novelas históricas sobre la misma y, recientemente, Glaire Anderson ha realizado algunos trabajos, aún inéditos en los que vincula el taller mozárabe de marfiles de San Millán con esta reina. (ANDERSON, Glaire, "Concubines and Queens: Contextualizing Women's Patronage in Early Islamic Córdoba", sesión 703: Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture" presentado en *"Rules to Follow or Not". International Medieval Congress,* Leeds, 9-12 de julio de 2012).

mandato de Sancho III el Mayor (1004-1035). Será precisamente después de esta etapa, y concretamente bajo el gobierno de Sancho IV, en la que se enmarque la realización del Arca de los marfiles de San Millán de la Cogolla.

Es importante señalar que no será hasta el reinado de Sancho VI el Sabio cuando los reyes se denominen monarcas de Navarra, ya que, anteriormente, reinaban sobre los pamploneses[1469].

La relevancia de Sancho III queda puesta de manifiesto en el apodo que recibió: "el Mayor" de Navarra[1470]. Tanto él como, y especialmente, su hijo García III de Nájera, favorecieron al monasterio de San Millán con cuantiosas donaciones y con las célebres traslaciones de las reliquias estudiadas previamente. No obstante, en relación al arca, la labor que nos interesa destacar es la del rey Sancho IV el de Peñalén.

1.1. Sancho IV el de Peñalén

Las efigies de una pareja regia se encontraban originariamente talladas en el oro que cubría el frontispicio del Pantocrátor en el Arca de San Millán de la Cogolla (Figura 295). Desgraciadamente, con el saqueo que sufrió la pieza en época de la Invasión Francesa, se perdió su guarnición metálica y, con ella, el testimonio de la plasmación de los que fueron, con toda probabilidad, los mayores responsables en términos económicos de la realización del relicario.

Prudencio de Sandoval, en su completa y fidedigna descripción de cada uno de los elementos que componían la pieza en el siglo XVII, se refiere al matrimonio real del siguiente modo:

> *"y la otra del Rey don Sancho puesto de rodillas, con vn letrero de marfil, y letras Goticas, que dize: Sanccius Rex supradictus. Y la otra figura es la de la Reyna doña Placencia muger deste Rey, con vn letrero de marfil encima, que dize: Dive memoriae Placentiae Reginae"*[1471].

[1469] MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Del reino de Pamplona al reino de Navarra", *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, 1996, pp. 145-154 [*Príncipe de Viana*, año nº 63, nº 227, 2002, pp. 841-850, ejemplar dedicado a: Angel J. Martín Duque]; CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "El dominio…", p. 16.

[1470] La figura de Sancho el Mayor ha generado una abundante bibliografía. Véase: PÉREZ DE URBEL, Justo, *Sancho el Mayor de Navarra*, Madrid, 1950; UBIETO ARTETA, Antonio, "Estudios en torno a la división…", pp. 5-56 y a una publicación reciente en la que el interesado puede encontrar un gran elenco bibliográfico para profundizar en el conocimiento de este rey: *La Edad de un Reyno…, passim.* En este catálogo hay información sobre el rey García de Nájera. Para su estudio véase: CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "García Sánchez de Nájera, rey de Pamplona (1035-1054)", *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, tomo 5, fasc. 2, 1979, pp. 135-156 y DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004*, Logroño, 2005.

[1471] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 27 r.

A continuación, realiza una apreciación muy llamativa. Considera que la pieza habría sido comenzada a finales del siglo X o principios del XI. Argumenta que sobre la misma aparece tallado el rey Ramiro al que identifica con el hermano de García II el Tembloso, quien reinó en Pamplona desde el 994 hasta el año 1000. Plantea que Ramiro habría financiado ya la construcción del arca y que, alrededor de ochenta años después, Sancho IV y su esposa habrían seguido su ejemplo. En realidad, el nombre de la reina Placencia de la inscripción del frontispicio ha permitido ubicar la realización del arca bajo el reinado de Sancho IV y no de los monarcas anteriores que también tenían este nombre[1472]. El matrimonio se convierte en uno de los promotores de la pieza más señalados, un hecho que testificarían, precisamente, sus efigies y las cartelas identificativas.

Sancho IV el Noble o el de Peñalén era hijo de García Sánchez III el de Nájera y Estefanía[1473]. Hereda el trono a los catorce años, cuando su padre fallece en la Batalla de Atapuerca, en 1054, que había enfrentado a dos hermanos, Fernando I de León y García III, por el dominio de la zona fronteriza del condado de Castilla. Fue nombrado rey en el propio campo de batalla y Fernando I, el monarca vencedor, permitió dicha sucesión con la condición de que Sancho IV fuera su vasallo[1474]. La zona de Bureba

[1472] Parece que Sancho IV y Placencia contrajeron matrimonio en torno al año 1068 porque, a partir de entonces, acompaña a su esposo en muchas de las acciones que realiza vinculadas a San Millán y que se recogen en el cartulario (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* Nº 377, nº 383, nº 391, nº 396, nº 399, nº 414, nº 422, nº 424, nº 432). En algunos casos, no se cita en la cabecera del documento, sino como confirmante del mismo (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 421). Su última aparición documental es del año 1077 pero muere en 1088 por lo que se deduce que, tras el asesinato de su esposo, queda relegada de la política (PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…*, p. 39 y BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 57).

[1473] Debemos decir que las noticias sobre este rey son relativamente parcas y no contamos, como ocurre con otros monarcas navarros, con un estudio profundo o una monografía sobre su vida y hechos. Los datos que planteamos en este apartado han sido extraídos de fuentes de muy diversa índole que iremos citando a lo largo de las siguientes páginas. Lo mismo ocurre con la colección diplomática del mismo que, aunque puede rastrearse en cartularios y archivos, no ha sido publicada. En los años sesenta se abordó esta labor por parte de MORENO CALVO, Julia, *Colección diplomática* de *Sancho* de *Peñalén (1054-1076)*, Zaragoza 1967, (Memoria de Licenciatura inédita), pero, desafortunadamente, su tarea no ha sido continuada posteriormente. Otra apreciación que debemos realizar a la hora de estudiar la figura de este monarca es que en las crónicas suele considerarse que se trataba de un rey mezquino y taimado y que fue su carácter lo que hizo que fuera asesinado en una trama en la que formaron parte incluso sus propios hermanos. Hay que tener en cuenta que su muerte era muy provechosa para las intenciones de la corona leonesa. Ya Sancho II, y después Alfonso VI, pretendían adquirir mayor poder sobre la Rioja, especialmente, en los territorios fronterizos donde se ubicaba el condado de Castilla. En época de Sancho IV, este cargo lo ostentaba Gonzalo Salvadórez y quizá, una de las intenciones del rey al promover la realización del arca, fuese realizar un acercamiento hacia Castilla y afianzar el poder del monasterio de San Millán como símbolo de identidad de Pamplona frente a las pretensiones de la Corona leonesa de hacerse con el poder.

[1474] REILLY, Bernard F., *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca 1109-1126* (Princeton University Press), 1982, cap. 1.

volvió, entonces, a formar parte de León, pero los conflictos por este asunto se fueron sucediendo a lo largo del tiempo[1475].

Durante los primeros años de su reinado, y tras haber enterrado a García en Nájera, recibe apoyo y ayuda de su madre, que firma en varios diplomas junto a él[1476]. A diferencia de las tensiones existentes con Fernando I, la relación con su otro tío, Ramiro de Aragón, fue más estrecha. De hecho, habían creado una especie de confederación ya que Sancho "*siendo muy mocoço buscaba el consejo y ayuda de D. Ramiro*"[1477]. Pretendía, así, que Ramiro no se aliase con Fernando I por el tema de los territorios castellanos. El aragonés tenía poco interés en esta zona y, sin embargo, parece que estaba dolido con el leonés por haber matado a su hermano. En el acuerdo, Ramiro había realizado un juramento de fidelidad y los lazos se mantuvieron hasta la muerte del aragonés el 8 de mayo de 1063[1478].

Como hemos dicho, las luchas entre León y Pamplona continuaron tras la muerte de Fernando I en 1065. Fue por estas fechas cuando se supone que surgió la denominada guerra de los tres Sanchos, primos entre sí y nietos del célebre Sancho el Mayor de Navarra. Se trataba de Sancho II de León, Sancho Ramírez de Aragón y Sancho IV[1479].

Es interesante, también, comentar las relaciones de Sancho de Peñalén y la taifa de Zaragoza porque parece que va a ser uno de los motivos que hizo que fuese asesinado[1480].Ya desde el año 1060, recibía parias anuales por parte de al-Muqtadir. Tras la muerte de Fernando I, Sancho II de León se interesa por la política zaragozana e impone parias en el año 1067[1481]. No obstante, se conserva un pacto del año 1069, entre Sancho IV y al-Muqtadir, que termina con la imposición castellana y prorroga otros

---

[1475] Entre 1058 y 1062, Fernando reinstaura la fronteras establecidas en 1016 y La Rioja más occidental pasa a territorio castellano. (ANDRÉS VALERO, Sebastián, "La Rioja en la Corona de Castilla", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *I Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990*, Logroño, 2001, pp. 231-244, (en adelante, *I Semana…*)). Estos asuntos ya fueron tratados por MORET, José, *Anales…* (ed. Pamplona, 1684), p. 724 y ss.

[1476] La reina Estefanía muere en el año 1066 y MORET, José de, *Anales…*(ed. Pamplona, 1684), tomo I, pp. 754-755, recoge su testamento.

[1477] MORET, José de, *Anales…,* (ed. Pamplona, 1684), tomo I, cap I, p. 714 y ss.

[1478] DE ELIZONDO, Pablo Miguel, *Op.cit.*, libro II, cap. 2.

[1479] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid,* Madrid, 1969 (6ª ed.), vol. I, p. 161 y ss.; vol. II, p. 698. Una revisión reciente en la que se indica que no existió tal guerra, sino solo ciertos enfrentamientos: BESGA MARROQUÍN, Armando, "La guerra de los tres Sanchos y otros supuestos conflictos navarro-castellanos del reinado de Sancho IV el de Peñalén (1054-1076)", *Letras de Deusto*, 2009, vol. 39, no 125, p. 9-58.

[1480] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…,* vol. I, pp- 206-208; LACARRA, José M., *Historia del Reino de Navarra…*, pp. 125-127.

[1481] GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, "El proyecto político de Sancho II…", pp. 77-99.

realizados con anterioridad con el rey navarro. En este encuentro se convienen las cantidades que la taifa debe pagar al rey de Pamplona. En el acuerdo, Sancho y al-Muqtadir prometen no aliarse con nadie que fuera en contra de sus dominios. Buscan la paz y la libre movilidad en ambos lugares. El problema de este pacto es que es fluctuante en función del impago de los tributos o de ofrecimientos mejores por parte de otros monarcas cristianos. El rey taifa, entonces, procura enfrentarlos y un nuevo acuerdo, firmado en 1073, va dirigido contra las pretensiones de Sancho Ramírez de Aragón. Un año más tarde, vuelve a haber tensiones entre Alfonso VI y Sancho IV precisamente porque ambos querían recibir las parias zaragozanas[1482].

Si bien el vínculo de Sancho IV con el monasterio emilianense es más fuerte, en 1074, Alfonso VI avanzaba en la Rioja y, el 16 de junio, se encontraba en San Millán, donde confirma "*las donaciones que le habían hecho sus antecesores y cualquier otra persona, y le otorga, además, inmunidades y privilegios para sus ganados*"[1483]. Podemos observar que, a pesar de tratarse de un periodo complicado, el monasterio de San Millán seguía protegido. Estaba a salvo de cualquier ataque, no solo militar, sino, también, por parte de las sedes episcopales cercanas que podrían haber intentado reivindicar su poder sobre los abades emilianenses que tantas libertades tenían. Hay que señalar que, quizá, las tensiones entre los reyes no eran tan graves como podría pensarse. En el año 1074, ambos monarcas se encontraban en San Millán dirimiendo algunos asuntos comunes, como el tema de la introducción del Oficio romano[1484]. La ocupación Alfonsina, pacífica o no, no duró demasiado. Acaso como respuesta a la acción de Alfonso VI en San Millán, Sancho IV realizó varias donaciones durante el año 1075[1485].

Resta por comentar la sonada muerte del monarca navarro. El día 4 de junio de 1076, fue asesinado víctima de una estrategia sociopolítica en la que participaron, traicionándolo, dos de sus hermanos: Ramón y Ermesinda[1486]. Sancho fue invitado por los traidores a un bosque propicio para cazar situado en el Valle de Funes, un lugar cercano a Zaragoza. La ubicación estaba perfectamente calculada para poder escapar si

---

[1482] En este marco hostil, sería más acorde que Gonzalo Salvadórez promoviera el documento al que hemos aludido previamente en el que Sancho IV aseguró el libre acceso de los peregrinos castellanos al arca de San Millán. Surgen problemas al datarlo, y hay quienes opinan que habría sido en 1068 mientras que UBIETO, Antonio, *Cartulario*…., nº 408, teniendo en cuenta que se menciona a Alfonso VI como rey, lo fecha en 1073. Sin poder decantarnos por una opción de manera tajante, consideramos que 1073, precisamente por las tensiones existentes entre León y Navarra, podría ser un año idóneo para que se produjera el acuerdo.

[1483] UBIETO, Antonio, *Cartulario*…., nº 416.

[1484] Fue en este año cuando reciben una carta conjunta expedida por Gregorio VII en la que se les exhortaba a abandonar el rito mozárabe (*Das Register Gregors VII*, E. CASPAR, (ed.), Berlín, 1955, pp. 92-94).

[1485] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº421, nº 422, nº424 y nº 425.

[1486] MORET, José de, *Anales…* (ed. Pamplona, 1684), pp. 828 y ss.

la conjura no salía como se había planeado. Sobre el río que recorre dicho espacio, se alza una peña conocida como Peñalén, desde la cual se podía observar buena parte del territorio. Al intentar asomarse para ver una posible presa, alguno de los participantes de la traición empujó a Sancho que falleció despeñado.

Inmediatamente después de su muerte, tanto Alfonso VI como Sancho Ramírez de Aragón, mostraron sus pretensiones: querían conseguir los territorios sobre los que gobernaba Sancho. Aunque el de Peñalén tenía dos hijos varones, no fueron tenidos en cuenta en su sucesión[1487]. Alfonso, por ejemplo, recuperó el dominio de la zona castellana de la Bureba[1488], de hecho, ocupó la orilla derecha del río Ebro hasta Calahorra y Sancho Ramírez, la izquierda hasta Azagra[1489]. Alfonso VI, que ya desde 1076 se intitula como Emperador, deseaba quedarse con toda la herencia de Sancho, sin embargo, en 1087, se llegó un acuerdo entre el rey leonés y el aragonés en relación al reparto de territorios que habían pertenecido al de Pamplona[1490].

En los múltiples diplomas, en torno a cuarenta, en los que tiene cabida el rey Sancho IV, ya desde el año 1055[1491], vemos a un gobernante polifacético que realiza donaciones, firma como testigo en otras, vende, devuelve posesiones usurpadas previamente, concede peticiones o da autorizaciones. No obstante, en ninguno de los documentos se hace alusión al arca emilianense, un hecho que nos hace preguntarnos por qué no tiene cabida en los textos si tenía un gran valor y un importante significado religioso y simbólico.

Es complicado determinar cuáles fueron las intenciones del monarca y su esposa a la hora de promover la realización de este objeto. Tras el estudio de los cartularios y del momento histórico en el que se encuadra la construcción del arca, hemos reflexionado procurando averiguar o encontrar algún resquicio que nos permitiera comprender por qué Sancho y Placencia fueron partícipes en la comisión del relicario.

En primer lugar, debieron existir razones religioso-espirituales. Los reyes, devotos del santo, querrían aportar, piadosamente, ciertos recursos económicos para su fabricación. Pero además del fervor y la fe, los intereses propagandísticos debieron

---

[1487] SANTAMARÍA PÉREZ, Ricardo, "La muerte de un rey. Repercusiones territoriales del asesinato de Sancho IV Garcés (1076) en el área navarro-riojana", *Príncipe de Viana*, año nº 72, nº 253, 2011, pp. 249-262, analiza la conveniencia que suponía este asesinato para los reyes de León y de Aragón que aprovecharon la coyuntura para expandir su poder por tierras navarras. También se aborda este tema, aunque de manera más somera, en REILLY, Bernard F., *The Kingdom of León-Castilla…*, cap. V, pp. 87-89.

[1488] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…*, vol. II, p. 699.

[1489] LACARRA, José M., *Historia del Reino de Navarra…*, p. 129.

[1490] Sobre los cambios que se producen tras la muerte de Sancho IV véase: SANTAMARÍA PÉREZ, Ricardo, "La muerte de un rey…", año nº 72, nº 253, 2011, pp. 249-262.

[1491] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 291.

jugar, también, un importante papel a la hora de incitar a los monarcas a participar en esta empresa. San Millán era un lugar de peregrinación al que acudían los fieles a rezar ante las reliquias del santo. El frontispicio del arca era el lugar idóneo para transmitir los valores devocionales que debían caracterizar a los buenos reyes cristianos.

Junto a estas ideas básicas, presentes en casi todos los actos de patrocinio artístico en época medieval, existen otras opciones, no tan obvias, pero que permiten comprender la relevancia que tenía ser promotor en este contexto.

Creemos que las intenciones de Sancho, al aparecer representado en el arca, tenían que ver con su empeño en fortalecer el cenobio y estarían vinculadas a los conflictos de poder eclesiástico que habían surgido, a mediados del siglo XI, y que habían enfrentado a los obispos de las sedes cercanas con los abades de San Millán. Estos tenían ciertos privilegios ya desde época de Sancho el Mayor[1492]. En realidad, a partir de los planteamientos de Enrique Flórez en la *España Sagrada*, consideramos que con la plasmación de la *Vita* de Braulio sobre el marfil, se lograba potenciar la relación del monasterio con la tradición, convirtiendo el lugar en un baluarte en el que mantener el rito hispano[1493]. Si los abades se dejaban dominar por el obispo de Calahorra, entre otros, finalmente sucumbirían ante el Papado y se implantaría el nuevo Oficio Romano. San Millán, uno de los máximos exponentes de la cristiandad hispana, resistiría ante las intervenciones de Roma.

No obstante, Sancho IV, como rey, estaría más preocupado por temas terrenales y, por ello, proponemos que habría promocionado el arca y favorecido el monasterio por su situación geográfica y estratégica, con la intención de hacerse fuerte ante la corona de León[1494]. Ya hemos indicado los múltiples conflictos surgidos entre los reyes leoneses (Fernando I y después Sancho II y Alfonso VI) y los de Pamplona (García III y Sancho IV) por el dominio de los territorios castellanos cercanos al Ebro. Parece que los enfrentamientos en la zona fronteriza podrían haberse convertido en la lucha por mantener un símbolo de la identidad navarra, por no rendirse ante el reino de León. Aunque Sancho IV impidió la anexión, en época posterior, La Rioja pasaría a formar parte de Castilla[1495]. A tenor de esta suposición, pensamos que Sancho IV habría participado en la elección del conde don Gonzalo Salvádorez para formar parte de uno

[1492] DEL SAZ, Juan, *Chronica de España Emilianense*, Madrid, 1724, p. 113.

[1493] Este tema se plantea en FLÓREZ, Enrique, *La España Sagrada*, tomo III, Madrid, 1754 (2ª ed.), p. 280 y ss.

[1494] No es extraño que los monarcas se interesen "políticamente" por los monasterios: GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, "Utilización política y social…", p. 91 especialmente.

[1495] ANDRÉS VALERO, Sebastián, "La Rioja en la Corona de Castilla…", pp. 231-244.

de los frontispicios del arca ya que, como veremos, su figura se relacionaba, precisamente, con los conflictos de la zona de Castilla.

1.2. *Ranimirus rex*

En una de las placas de marfil aparece la efigie de otro "*rex*" (Figura 330). Lleva el nombre de Ramiro y, para su identificación, se han propuesto diversas interpretaciones.

Prudencio de Sandoval, como hemos comentado, consideraba que el Ramiro representado era el hermano de García II el Tembloso o del Rey don Sancho Garcés II y que "*se llamó Rey, aunque no lo fue*"[1496]. En una anotación al margen, indica que este don Ramiro era un infante de Navarra "*que en sus papeles firma Ranimirus Regulus, y bivia Era 1052*", que se corresponde con el año 1014 de nuestra era. Sin embargo, el infante Ramiro, hermano de Sancho Garcés II "de Abarca", muere o bien en el 981 o bien en el 991[1497]. A pesar de que Prudencio de Sandoval estaba equivocado, su identificación no dejaba de tener cierto fundamento. A tenor de las fuentes escritas conservadas, así como de las representaciones iconográficas, se deduce la importancia que este personaje tuvo en la corte del rey[1498]. Su figura aparece en el folio 428 del Códice Albeldense del año 976 junto a Sancho Garcés II y su esposa Urraca. En dicha representación se le da el título de *rex* (Figura 360)[1499]. Pocos años después, en el 992, se realiza el Códice Emilianense, una copia del anterior, donde de nuevo Ramiro de Viguera se identifica en una de las miniaturas como *rex* (Figura 361)[1500]. No es de extrañar, entonces, que Sandoval pudiera pensar que, sobre el arca de San Millán, se hubiera representado, también, este personaje. Lo que sí llama la atención es que sea definido como rey. Sin embargo, Antonio Ubieto plantea que ya el Cronicón Albeldense transmitía que a García Sánchez le sucedieron sus dos hijos, Sancho y Ramiro, y que no existía distinción entre ambos, al menos en cuanto a títulos se refería[1501].

[1496] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 26 r.

[1497] Sobre la fecha de su muerte hay ciertas dudas. Esta polémica se recoge en CAÑADA JUSTE, Alberto, "Un milenario navarro: Ramiro Garcés, rey de Viguera", *Príncipe de Viana*, nº 42, 1982, p. 36.

[1498] UBIETO ARTETA, Antonio, "Los monarcas navarros olvidados…", nº XXXVIII, tomo X, p. 15-16 y CAÑADA JUSTE, Alberto, "Un milenario navarro…", p. 25 y 28.

[1499] Sobre el Códice Albeldense o Vigiliano existe una abundante bibliografía. Remitimos únicamente a una ficha catalográfica reciente en la que se recogen numerosos títulos para profundizar sobre el mismo: SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Codex Conciliorum Albeldensis", en *La Edad de un Reyno…*, p 59-60 y p. 76.

[1500] Remitimos, como en la nota anterior, a la ficha catalográfica: SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Codex Aemilianensis", en *La Edad de un Reyno…*, pp. 63-64 y p. 77.

[1501] UBIETO ARTETA, Antonio, "Los monarcas navarros olvidados…", p. 15.

En realidad, este detalle, ya señalado por el padre Moret, que puede despistar a la hora de estudiar el arca, era común en el reino navarro. Isidro Bango indica que era habitual que los hijos de los monarcas adoptasen la denominación de rey y que puede apreciarse, por ejemplo, en los documentos de San Millán referidos a los hijos de Sancho III[1502]. Las asignaciones de tratamiento de *rex* o *regulus* a hijos o hermanos del monarca eran habituales en algunos pasajes o en las confirmaciones de la documentación real. Se trataba de una moda europea implantada ya en otras monarquías desde época de Carlomagno. Muestra los vínculos de la dignidad regia a un linaje y no disminuye ni un ápice el poder o autoridad del monarca supremo, al que los infantes titulados como *rex* deben respetar[1503].

Tras esta apreciación, podemos sacar dos conclusiones.

El infante Ramiro, hermano de Sancho Garcés II, podría haber sido este *rex*. Si así fuera, podría considerarse que el Sancho representado era Sancho II Garcés y que el monje Vigila montado a caballo de la placa de marfil en la que se ha representado un colmillo, podría ser el autor del Códice Vigilano. El problema es que en relación a la cronología, no se pueden asociar estos personajes con la elaboración del arca y la aparición de Placencia como esposa del rey Sancho, nos hace trasladarnos hacia el reinado del de Peñalén, más de ochenta años más tarde.

En segundo lugar, podemos decir que queda invalidada la teoría de varios estudiosos que justificaron el empleo del título de rey en la inscripción ebúrnea para identificar la figura de *Ranimirus* con el rey Ramiro I de Aragón[1504]. Julie Harris ha defendido que, por los vínculos establecidos con su sobrino Sancho IV, este último habría querido que su tío estuviese representado en el arca a modo de homenaje póstumo ya muere en 1068 y el arca ha sido datada posteriormente[1505].

Finalmente, existe un tercer candidato para identificarse con el *Ranimirux* de la placa de marfil. Nos referimos al infante don Ramiro, hermano de Sancho IV. Desde nuestro punto de vista sería más factible cronológicamente. Además, como ya se ha

---

[1502] BANGO, TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 57. En la nota a pie de página número 232 señala los documentos nº 187 y 188 de UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario...*.

[1503] MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Del reino de Pamplona al reino de Navarra…", pp. 145-154.

[1504] Ramiro I de Aragón era hijo de Sancho III el Mayor y hermano de Fernando I de León y García III de Nájera (UBIETO ARTETA, Antonio, "Ramiro I de Aragón y su concepto de la realeza", *Cuadernos de historia de España*, 1953, pp. 45-64; DURÁN GUDIOL, Antonio, *Ramiro I de Aragón,* Zaragoza, 1993 y GALTIER MARTÍN, Fernando, "1.4.3. Aragón, de los orígenes al esplendor: el reinado de Ramiro I", en *La Edad de un Reyno…*, pp. 146). Su reinado se supeditaba al de su hermano mayor, García, el primogénito. Cuando este muere en la Batalla de Atapuerca en 1054, Ramiro se alía con su sobrino Sancho IV con el que tiene una estrecha relación hasta que se produce su fallecimiento el 8 de mayo 1063 en Graus (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…,* p. 131-134).

[1505] HARRIS, Julie Ann, *The Arca…,* p. 188.

señalado, en la tradición navarra no era raro que un infante fuese denominado "*rex"* incluso sin haberlo sido. El padre Moret decía que gracias a su buen hacer recibió el título honorario de Rey, que era muy frecuente en los reinados anteriores y considera que sería él, y no Ramiro de Aragón quien formaba parte de las placas ebúrneas[1506]. Esta idea es defendida también por Isidro Bango, quien señala que era un hombre al que le agradaban los lujos y vivía ostentosamente, teniendo a su servicio un mayordomo, un alférez y un escriba[1507].

Era hijo de García III de Nájera y su esposa doña Estefanía. En el testamento que esta realiza en el año 1066, aparece inmediatamente después de Sancho, y recibe "*Leza con sus villas, Soto, Ciello, Alficero, Torrecilla de los Cameros y Larraga, todo esto con sus términos*"[1508]. Obtiene el título de "infante don Rey Ramiro señor de Calahorra" y, durante el mandato de Sancho IV, aparece en los primeros puestos de las clausulas de confirmación de muchos de los documentos regios[1509]. Este hecho denota su relevancia en la corte de Pamplona.

En relación a San Millán, debemos señalar dos intervenciones que se recogen en los documentos. El 13 de julio de 1059, dona al monasterio un molino situado en Calahorra y, años después, el 25 de abril de 1072, ofrece la propiedad de Lera (Leza) que había recibido como herencia de sus padres[1510].

No participó en la conjura del asesinato de Sancho, en la que sus hermanos Ramón y Ermesinda fueron cómplices pero, tras la muerte del rey, pasa a formar parte del entorno Alfonsino hasta el punto que es uno de los elegidos por el monarca leonés para la campaña de Rueda, donde murió el 6 de enero de 1068, junto a Gonzalo Salvadórez[1511].

[1506] MORET, José, *Anales…,* p. 765.

[1507] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 57, asume que Ramiro contaba con un rico séquito para justificar que aparezca en la placa junto a un "scholastico", pero no realiza ninguna indicación sobre la que basar estos datos. En las diferentes biografías a las que hemos tenido acceso, no hemos logrado, tampoco, encontrar referencias a este tema.

[1508] MORET, José, *Anales…,* tomo I, p. 755.

[1509] Está presente en UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 306, nº 329, nº 321, nº 344, nº 346, nº 360 y nº 368.

[1510] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* Nº 305 y 397 respectivamente.

[1511] En Rueda, Alfonso VI mantenía la rebelión contra al-Mutaman, hijo del rey taifa de Zaragoza al-Muqtadir. Al-Mutaman estaba enfrentado a al-Muttafar, que se encontraba en el castillo de Jalón de Rueda. Albofalac, alcaide o emisario de al-Muttafar, buscaba situar a este en el poder derrotando a al-Muttaman. Para conseguirlo, necesitaba ayuda de Alfonso VI que, como hemos visto, quizá por pretensiones territoriales o con intención de cobrar ciertas parias, accedió a prestar su ayuda. El problema surgió cuando al-Muttafar murió de imprevisto y Albolafac se quedó sin líder sobre el que asentar su rebelión. Es entonces cuando planea la conocida "traición de Rueda". Ante este fallecimiento de al-Muttafar, el infante don Ramiro propuso que se entregase el castillo de Jalón de Rueda al rey Alfonso, que acude en persona a ocupar la fortaleza. De manera inesperada, el grupo que encabezaba la comitiva

La relación con el conde castellano Gonzalo Salvadórez, del que hablaremos posteriormente, no debía ser únicamente de compañeros en asuntos de guerra, sino que don Ramiro casó con Teresa, hija de este personaje y su segunda esposa doña Sancha[1512]. De este modo, se aprecian los lazos familiares establecidos entre los distintos personajes pertenecientes a las clases elevadas tallados en el arca: Sancho es hermano de Ramiro, que, a su vez, es yerno del conde don Gonzalo.

Creemos que el abad Blas había tenido un papel relevante a la hora de concretar los elegidos para formar parte del relicario. En realidad, a Ramiro no lo habría escogido teniendo en cuenta su rango familiar, sino más bién, sus propios intereses. Este personaje era conde en Calahorra, y podía haber tenido influencia sobre el obispo de dicha sede quien no mostraba su acuerdo con los privilegios de los abades de San Millán y presionaba al monasterio en relación al pago de las tercias episcopales.

En definitiva, tras haber comprobado que los infantes podían intitularse como "rex" y analizado algunos de los detalles biográficos de Ramiro, el hermano de Sancho IV, consideramos que el infante don Ramiro, conde de Calahorra se convierte en el candidato idóneo para ser identificado con la figura ebúrnea de la placa que se conserva en el Hermitage.

1.3. *Apparitio Scolastico*

Si bien este personaje no forma parte de la monarquía, se encuentra compartiendo placa junto al infante don Ramiro (Figura 330). Por el título que recibe podría ser identificado como uno de los miembros de su séquito o bien como uno de los monjes con una misión: la educación del príncipe.

Sin embargo, tradicionalmente, desde la obra de Prudencio de Sandoval, se había considerado que este Aparicio habría sido el maestro de la obra ya que "*scolastico*" se traducía como tal. Los artífices materiales de la misma habrían sido *Simeone discípulo* y *Garsias* y también habrían participado Engelram (cuyo nombre estaba tapado por una plancha de oro y Sandoval no pudo leer) y *Rodolfo filio* a quienes identificó como los oficiales, maestro y criado[1513]. Cean Bermúdez incluyó a Aparicio entre sus "*ilustres profesores de las bellas artes*", pero lo ubicba en época de Sancho III el Mayor[1514]. Consideraba que el arca habría sido realizada en torno a los años treinta

de entrada al lugar, el día 6 de enero de 1083, recibió una lluvia de piedras y entre los muertos estaban el infante don Ramiro y el conde Gonzalo Salvadorez (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…,* vol. I, pp. 290-293 y vol. II, 7).

[1512] SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…,* f. 68.

[1513] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* folio 26 r.

[1514] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España…*, Madrid, 1800, vol. I, p. 39.

del siglo XI. Manuel de Assas, quien en un artículo sobre los relieves de Santa María la Vieja de Cartagena realiza una revisión sobre la escultura hispana, sigue tanto a Sandoval como a Ceán Bermúdez y señala que Aparicio se convierte en el primer escultor europeo, anterior a Benedetto de Antelami[1515]. Actualmente, estas ideas han sido superadas en la Historia del Arte; sin embargo, es llamativo observar cómo se daba por supuesto que Aparicio habría sido el artista del arca, no en época de Sancho IV, sino de Sancho III y se remarcaba su importancia por su temprana cronología: el año 1033.

Pedro de Madrazo retoma este asunto para plantear que existen serias dudas sobre el papel de Aparicio como maestro. De hecho, considera que la inscripción *Apparitio scholastico* no se refería a un sujeto concreto, sino a uno de los pasajes de la vida de San Millán que indicaría una aparición a Emiliano de su maestro Félix, el santo de Bilibio[1516]. Esta hipótesis fue también defendida por Devenga ya en el siglo XX[1517].

Julie Harris plantea otra posibilidad. Cita un documento del cartulario de Antonio Ubieto, en el que *"dompno Apparicio*" confirmaba una donación de Sancho de Peñalén a San Millán el 18 de junio de 1075[1518]. No obstante, no comenta un escrito posterior, de 1086, en el que "*dompno Apparicio*" dona a la alberguería de San Millán una villa[1519]. Es imposible precisar si es una misma persona o no. Tampoco podemos saber si se trataba del *scholastico* tallado en la placa.

Por último, Bango Torviso, propone una nueva hipótesis. Considera que Aparicio sería uno de los miembros de la "*Schola regia"*[1520]. El problema surge cuando se intenta descubrir si formaba parte de la corte de Sancho IV o del entorno del infante Ramiro. Indica que los integrantes de estas organizaciones pertenecían a la curia regia y que una de sus funciones era la judicial[1521].

Una vez más, nos encontramos con un dilema sin solución. Creemos que Aparicio no sería el maestro de la obra y que, tal vez, pudiera ser el personaje ya indicado que confirma y dona en varios documentos de San Millán. También estamos

---

[1515] ASSAS, Manuel de, "Relieves de la iglesia de *Santa María* la Vieja, de Cartagena", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, tomo lll, 1874, pp. 257-277, especialmente p. 267.

[1516] MADRAZO, Pedro de, *Op.cit.*, tomo I, p. 676 y 677.

[1517] DEVENGA, Álvaro, "Los marfiles de San Millán", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte,* año 5, 1916, nº 4, pp. 296-299.

[1518] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 188.

[1519] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 114 y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, XV.b.1.

[1520] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 58. Aunque no hemos podido documentar una *schola regis* en el mundo navarro, en el caso de Alfonso VI, estaba compuesta por un sector restringido de los miembros del *Palatium Curia*, uno de los órganos de gobierno del monarca y sería una especie de séquito o comitiva de carácter militar y honorífico. (GAMBRA, Andrés, *Op.cit.*, tomo I, Estudio, pp. 507, 515 y 516).

[1521] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 148.

de acuerdo con Bango en que podría ser un integrante de la *schola* real. En conclusión, a pesar de que no se puede averiguar su identidad, se deduce que se trataba de alguien de importancia dentro de la corte porque, de otro modo, no habría tenido la oportunidad de ser tallado sobre el marfil y menos aún, junto al infante don Ramiro.

2. LA NOBLEZA

La aristocracia también tuvo cabida en los frontispicios del Arca de San Millán de la Cogolla. Sin embargo, a diferencia de los personajes pertenecientes a la monarquía y al clero, que han recibido bastante atención por parte de la historiografía, los condes representados no han sido, prácticamente, objeto de atención por parte de los estudiosos de los marfiles. Quizá, uno de los factores que ha influido en ello es que las placas en las que se habían tallado han desaparecido. Otra de las causas podría ser que su identificación es compleja, ya que los letreros que los acompañaban no eran demasiado precisos.

2.1. *Gundinsalvus Comes. Sancia Comittisa*

Sandoval, a la hora de describir el costado en el que se ubicaba la placa de la *Muerte del Santo* dice (Figura 296):

"en otro repartimiento están otras dos figuras, vna de hombre, otra de muger, y vna letra que dize en vna placha de oro: Gundinsaluus Comes. Y en el marfil: Sancia Comitisa. Estos Condes Fueron Infantes de la casa Real de Navarra; y dirase dellos, y como fueron bienhechores deste monesterio, y en que año fueron."[1522]

Se encontraban en el mismo lado que la placa de *Apparitio Scholastico* y *Ranimirus Rex*, hoy en el museo del Hermitage, en un nivel inmediatamente inferior. Más abajo aún, estaba la placa con los artistas de marfil que, desgraciadamente, también ha desaparecido.

En la documentación emilianense aparecen varios Gonzalos confirmando o realizando diferentes donaciones a San Millán[1523]. Bien por el lugar del texto en el que aparecen o bien por el título que presentan, se trata de condes, por lo que podrían ser el *Gundinsaluus Comes* al que aludía Sandoval. Existen, por lo tanto, varias posibilidades.

[1522] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…*, f. 26 r.

[1523] Hemos realizado la consulta de los documentos a partir de UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*; LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Cartulario…* y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*. En todas las ediciones, cada uno de los diplomas cuenta con un aparto crítico en el que se señala su ubicación en el Becerro Galicano y en la edición del cartulario realizada por Serrano (SERRANO, Luciano, *Cartulario…*) por lo que en nuestras notas a pie de página ya no indicamos dichas referencias.

Podría corresponderse con Gonzalo González que confirma varias donaciones vinculadas con San Millán[1524] y parece que tenía poder en la zona de Bañares[1525]. Su esposa se llama Palla tal y como se recoge en algunos documentos[1526]. A través de las pocas noticias que nos transmiten estos textos, sabemos que Gonzalo González tiene relación con el monasterio emilianenses, pero el nombre de su cónyuge, no coincide con el de la placa ebúrnea en la que se encontraban Gundisalvo y Sancha.

Entre los documentos emilianenses encontramos a dos personajes llamados Gonzalo Álvarez. El primero, que aparece como confirmante en una ofrenda de Sancho de Peñalén a San Millán[1527], está casado con Gotronda y, juntos, donan al cenobio un palacio[1528]. El segundo, está casado con Leguntia Gondessalvit y ambos se entregan a San Millán en 1079[1529]. No es fácil determinar cuál de los dos "Gonzalos" es testigo, de una confirmación de Alfonso VI ya que, esta vez, *Gondissalvo* Alvarez, no está acompañado de su mujer[1530]. Tampoco se puede determinar en el caso de una venta en 1078[1531]. Podría pensarse, en relación al vínculo con el lugar, con el abad Pedro y con el propio rey, que los dos "Gonzalo Álvarez" eran candidatos aptos para ser el *Gundisavus*

[1524] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*, nº 311, nº 403 (este documento presenta dificultades a la hora de datarlo. Ubieto lo fecha en 1072 indicando que no puede ser de 1067 tal y como dice la escritura ya que el abad Blas estaría documentado a partir de 1069. Sin embargo, Andreva lo data en el 1067. A tenor del trabajo realizado por ZARAGOZA I PASCUAL, Ernesto, "Abadologio del Monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos VI-XIX), *Studia monástica*, nº 42, 1, 2000, p. 191, se acepta, hoy en día, que ciertos abades emilianenses cumplieron con su cargo de manera simultánea y se plantea que Blas era abad de San Millán ya en 1067), nº 405, nº 422 y LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 10

[1525] El 7 de febrero de 1075, Sancho de Peñalén entrega a San Millán el monasterio de Santa María de Bañares. En la lista de confirmaciones nos encontramos a "*Gondessalvo Gonzalviz mediator qui actenus rexit confirmans* (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 422) La frase puede traducirse como "que hasta ahora rigió confirma", lo que nos da a entender que el personaje tenía poder en dicha zona. Este detalle se ratifica en un documento del año 1078 recogido por LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 11 y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.,* nº CXXXVI.1. En dicho documento se dice *"in Bannares nostram porcionem, cum suis divisis"* demostrando que, tres años después de la donación de Sancho el de Peñalén a San Millán en 1075, el conde Gonzalo González aún tenía poder en estas tierras. En realidad, en el documento de Sancho IV, el rey dona un monasterio, por lo que el resto de propiedades podría haber seguido en manos del conde hasta el año 1078. En el texto se dice "*El señor Gonzalo González y su mujer se entregan a San Millán con sus heredades en Bañares, Villaporquera, la villa de Munio Jimeno, Riocavado, Velascuri y Las Tapia*".

[1526] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 11 y ANDREVA, Fernando, *Op.cit.,* nº CXXXVI.1. En este último, se dice, sobre Bañares: "*et in Bannares unum proproum meum collazo, in meo solare populatum et mea divisa…*". Este detalle nos permite incidir en cómo Gonzalo González pudo poseer control sobre parte de Bañares incluso cuando el rey había donado la iglesia de Santa María a San Millán. La relación con el monasterio queda puesta de manifiesto una vez más.

[1527] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 345.

[1528] Ibídem, nº 343

[1529] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 18.

[1530] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 416.

[1531]LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 22; GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.,* LXXII.b.1

comes de la talla de marfil. No obstante, de nuevo, el nombre de sus esposas, Gotronda y Leguntia, en lugar de Sancha, hacen que queden descartados como uno de los promotores plasmados en el arca.

Otra posibilidad sería identificar el conde del arca con Gonzalo Ovecoz de Bozo que testifica una donación a San Millán[1532] y dona, junto a su mujer Muniadonna unas casas[1533]. Por tercera vez, el nombre de su cónyuge hace que deba ser descartado.

Por último, nos encontramos con Gonzalo Salvadórez, hijo de *Salvator Gondissalvoz*[1534]. Sus hijos, Gonzalo (*Gonzalvo*) y Álvaro Salvadórez, confirman un documento del 18 de enero de 1067 en el que el rey de Castilla, Sancho II, hace una donación a San Millán[1535]. Con este escrito podemos justificar que, en torno a los años en los que se fecha el arca, el conde Gonzalo estaría en San Millán o al menos en relación con el lugar[1536].

Tenemos constancia de que en varios documentos entre ellos cuatro del rey Alfonso VI, tiene cabida un conde Gonzalo, no especificado, y pensamos que podría tratarse de Gonzalo Salvadórez, conde de Lara, ya que, como veremos posteriormente, formó parte del séquito real[1537]. En los documentos alfonsinos aparece como confirmante[1538].

[1532] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 437. Este personaje ya formaba parte del entorno emilianense en época de García III de Nájera y aparece, por ejemplo, confirmando una donación a San Millán en 1052 (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 286).

[1533] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 27; GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CCXXXV.b.1.

[1534] Salvador González aparece como testigo en un documento del 10 de noviembre de 1062 (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 316).

[1535] GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CIII.1.

[1536] Existe un artículo muy interesante (SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, "Los condes de la Bureba en la documentación de la segunda mitad del siglo XI", *Hispania. Revista de Historia*, nº 35, extra 6, 1975, pp. 91-119) en el que se analizan las figuras de Gonzalo y Álvaro Salvadórez a través de su aparición en los documentos relacionados con San Salvador de Oña, de San Juan de la Peña, del Monasterio de Valvanera, del de Cardeña y de San Millán de la Cogolla. A través de los mismos, se ve el vínculo de Gonzalo primero con Sancho II y después con Alfonso VI. Sin embargo, no se insiste sobre su relación con Sancho IV, por lo que, a continuación, nos centramos en este aspecto, así como en su nexo con el cenobio de San Emiliano.

[1537] Uno de los textos es expedido por el abad de Cardeña y se fecha el 7 de diciembre de 1072. El primer confirmante es el *"comité domno Gondissalvo"* (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 400). SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…,* f. 73, indica que se trataría del conde de Lara. En 1076, se fecha la donación de don Íñigo López, conde de Vizcaya y entre los testigos firma "*comes Gondissalvus*" (LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 2). El 14 de marzo de 1079, Ticlo, hija de Diego Álvarez de Oca y esposa de Lope Íñíguez, segundo señor de Vizcaya, también realiza una dádiva a San Millán y confirma "*comité Gundissalvo*" (LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 17). Aunque en estos documentos no se especifique que se trata de Gonzalo Salvadórez creemos que, por su categoría, puesta de relieve en el documento del año 1068 que trataremos a continuación, no sería necesario colocar su apellido. El conde se encontraba entre los confirmantes habituales de Alfonso VI. SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, "Los condes de la Bureba…", p. 99 también señala que los documentos no

Cabe destacar que Gonzalo Salvadórez o Salvatórez aparece en un escrito de gran importancia. Se trata de un diploma en el que Sancho IV el de Peñalén permite la entrada libre de los peregrinos castellanos a San Millán[1539]. Esta medida se toma porque el conde de Lara alertó al monarca navarro de que las luchas entre riojanos y castellanos estaban mermando las visitas al santuario indicando que los conflictos políticos no podían intervenir en la devoción al santo. Los primeros atacaban a los últimos cuando procuraban ir a venerar las reliquias de San Emiliano[1540]. La solución fue promovida en San Millán por Sancho IV y don Gonzalo quienes concretaron que los castellanos y, todo aquel que lo desease, tuviese libre acceso para rezar ante el arca de San Millán. Este documento permite pensar que los intereses de Gonzalo Salvadórez podrían ir más allá de la simple devoción que parecía profesar hacia el santo riojano. Pensamos que si estaba representado en una de las placas de marfil, tal vez, habría participado económicamente en el patrocinio del arca. Por ello, buscaría que su labor fuese

---

precisaban el apellido porque "*su fama en la corte castellana debía ser notoria*". Otros documentos en los que aparece Gonzalo Salvadórez son: LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 3, nº 57, GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CXXXIV.b.1, .SANDOVAL, Prudencio de., *Fundaciones…,* f. 77 consideraba que Gonzalo, el de Lara, también aparecía en un documento del 25 de mayo de 1077, Ledesma lo fecha el 31 de abril de 1087 y García Andreva, el 30 de abril de 1077. Sin entrar en disquisiciones sobre su datación, debemos decir que el único Gonzalo que encontramos en este documento es "*sennor Gonzalvo Monnioz de Margarita fidiator*" con lo que se clarifica que no se trataba del conde de Lara.

[1538] En el primero de los documentos alfonsinos referidos, datado el 16 de junio de 1074, el rey castellano confirma al cenobio emilianense todas las donaciones que había recibido con anterioridad y le otorga inmunidades y privilegios para sus ganados. Entre los confirmantes hay un *Gondissalvus comes* (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 416). En el segundo, de 1076, Alfonso VI restaura en Nájera los antiguos fueros de la ciudad y firma un "*comitem Gondissalvum".* Un año después, Alfonso VI ordena a dos vasallos de San Millán el pago de los tributos debidos. El primer testigo es "*comité dompno Gonzalo*" seguido, como en otras ocasiones, de su hermano, Alvaro Salvadórez (LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 4). No cabe duda, entonces, que se trata del conde castellano. En el diploma del 20 de julio de 1079, el monarca leonés agrega el monasterio de San Juan a San Millán y confirma un tal *"sennor comes* Gundissalvo" (LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 19, GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CLXVI.1). En 1082, Alfonso VI otorga a San Millán unos palacios y una iglesia y firman "*comité Gundissalvo et frater eius Gonzalvo Salvatoris*" (LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 49, GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CLXL.1). Está claro que se trata de un error; el hermano que debería aparecer es Álvaro. Con ello, demostramos cómo cuando se habla del conde Gonzalo a secas, debe entenderse que se trata de Gonzalo Salvadórez.

[1539] MORET, José, *Anales…*, tomo I, p. 787; UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 408 y GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, VII.1. También habla de este texto: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…,* vol. I, p. 207 y ss.

[1540] Sin entrar en detalle, podemos decir que, entre 1067 y 1074, se produjeron luchas entre Pamplona y Castilla. La primera disputa, de 1067, tenía que ver, una vez más, con los intereses de los castellanos por los territorios del sur del Ebro. Es la llamada Guerra de los tres Sanchos (Sancho II de Castilla, Sancho IV de Pamplona y Sancho Ramirez de Aragón). El segundo conflicto bélico presenta dificultades a la hora de fecharlo. El enfrentamiento tuvo lugar por el control de las parias zaragozanas que, desde 1069, con el acuerdo establecido entre Sancho IV y al-Muqtadir que fue renovado en 1073, estaba enriqueciendo a Pamplona. Parece ser que los ejércitos castellano y pamplonés lucharon cerca de San Millán aunque no hay documentación que lo pruebe. No obstante, existen multitud de donaciones tanto por parte de Alfonso VI como por parte de Sancho IV al monasterio de San Millán quizá como muestra de poder y fortaleza (ÁLVAREZ BORGE, Ignacio, *La Plena Edad Media. Siglos XII-XIII*, Madrid, 2003 y SANTAMARÍA PÉREZ, Ricardo, "La muerte de un rey…", p. 255).

apreciada por los fieles, no solo los de la zona, sino y sobre todo por los castellanos, es decir, los habitantes de los lugares en los que él tenía posesiones.

En el documento, firma el abad Blas de San Millán, un dato que permitiría comprobar que Gonzalo Salvadórez y este eclesiástico, promotor del arca, se conocían.

La fecha de la datación de este documento es un tanto controvertida. En principio, debería considerarse que se escribió en 1068. Fernando de Andreva mantiene esta fecha que ya había sido propuesta por Prudencio de Sandoval[1541]. No obstante, Antonio Ubieto cree que fue en 1073 y alega que Alfonso VI, que se nombra como rey en el texto, no accedió a la corona hasta 1072. Señala que habría habido una equivocación por parte del copista. Desde nuestro punto de vista, y sin poder afirmarlo con seguridad, consideramos que sería más adecuado el año 1073, no solo porque ya reinaba Alfonso VI, sino porque el arca, si no estaba terminada, estaría en un proceso de elaboración bastante avanzado.

Pero ¿quiénes eran este Gonzalo Salvadórez y su esposa doña Sancha? En realidad, sobre doña Sancha tenemos muy poca información[1542]. Gonzalo contrajo dos matrimonios. El primero fue con Elvira Díaz y en segundas nupcias se desposa con Sancha Sánchez.

La figura de este conde se puede rastrear más profundamente vinculado al monasterio de San Salvador de Oña, donde fue sepultado, que al de San Millán de la

---

[1541] SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…* f. 74

[1542] Tal y como hemos hecho con los otros personajes, también revisamos la documentación anotando si alguna Sancha se recogía en el cartulario emilianense. Buscábamos con ello saber si tenían un marido llamado Gonzalo que nos permitiese indicar que podía tratarse de los condes representados en el arca. Este nombre aparece únicamente en cuatro documentos y parece que se refiere siempre a la misma persona. En el primero, de 1058, doña Sancha da al monasterio de San Millán tres monasterios comprados al rey Sancho de Peñalén, lo que demuestra una relación cercana con el mismo (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 303). Los números 353 y 354 de UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* recogen dos acciones vinculadas con San Millán y llevadas a cabo por doña Sancha, a la que se define como "*hermana del rey Sancho de Peñalén*" y que muere en 1065. Por ello, así como por las fechas documentadas de algunos de los personajes que aparecen en el escrito, ambos textos se datan entre 1063 y 1065. Sin embargo, al comprobar las genealogías más actualizadas del reino de Navarra (SAGASTILBELZA, Manuel y FORCADA, Maite, *Genealogía de los Reyes de Navarra*, 1 de julio de 2000, [En línea], <http://www.ctv.es/USERS/sagastibelza/navarra/reyes_navarra/reyes_navarra_arbol.htm> [22 de abril de 2013]) observamos cómo entre las hermanas del rey (Mayor, Urraca, Ermesinda y Jimena) no se encuentra ninguna Sancha. Tampoco aparece en el testamento de la reina Estefanía, esposa de García III, en el que divide sus posesiones entre sus hijos (MORET, José de, *Anales…* ed. Pamplona, 1864, tomo I, p. 755). En el último documento volvemos a ver la relación de Sancha con el rey ya que este le hace una donación. Mientras que UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 433 lo data entre 1065 y 1076, ANDREVA, Fernando, *Op.cit.,* CCI.c.1, lo transcribe tal y como se encuentra en el becerro: sin fecha. Ambos consideran que se trata de una hermana de Sancho IV de Peñalén. En definitiva, a lo largo de la documentación emilianense no encontramos ninguna condesa Sancha casada con Gonzalo, nos preguntamos si podría haber sido hermana del rey y esposa del conde, haciendo así que los lazos familiares entre los personajes del frontispicio fuesen, si cabe, más estrechos.

Cogolla[1543]. Este hecho no debe sorprender si tenemos en cuenta que sus predecesores en el cargo de conde de Castilla habían favorecido siempre tanto a Oña como a Arlanza[1544]. Lo mismo ocurre con los diplomas de los reyes, tiene más cabida en los de Fernando I, Sancho II o los ya comentados de Alfonso VI, que en los de Sancho IV[1545]. De hecho, formó parte del séquito del monarca leonés[1546].

Era hijo de Salvador González, que gobernaba en las tierras de Bureba tras la muerte del conde García Sánchez de Castilla[1547]. Tanto su padre como su tío, Munio González, estaban al servicio del rey de Navarra Sancho III. La relación de Munio con sus sobrinos, Gonzalo y su hermano Álvaro, se deja traslucir en varios documentos en los que aparecen las firmas de los tres. Dichos textos sirven, además, para observar la influencia de esta familia en diferentes lugares[1548]. Otros parientes relevantes del conde son los Álvarez, Gonzalo Nuñez de Lara y Diego González[1549]. Ya desde época de Sandoval y en la historiografía tradicional se consideraba que los Salvadórez descendían del célebre conde de castilla, Fernán González[1550]. Félix Sagredo, además, aporta pruebas para afirmar que los Condes de Bureba estaban íntimamente ligados a la familia de este último[1551]. No obstante, tal y como señaló Gonzalo Martínez Díez, la documentación conservada no es suficiente para afirmarlo[1552].

[1543] OCEJA GONZALO, Isabel, *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña (1032-1284)*, Burgos, 1983.

[1544] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla…*, vol. I y II y PÉREZ DE URBEL, Justo, *El condado de Castilla,* 3 vols., Madrid, (2ª ed.), 1969.

[1545] Gonzalo aparece ya junto a su padre en: BLANCO LOZANO, Pilar, *Op,cit.*, doc. 50. ESTEPA DÍEZ, Carlos, "Castilla…", p. 61 señala, refieriéndose a Gonzalo Salvadórez, que no no se puede descartar que un noble estuviera al servicio de dos reyes al mismo tiempo.

[1546] GAMBRA, Andrés, *Op.cit.*, tomo I, Estudio, p. 499 y ss. MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Monarcas y cortes itinerantes en el reino de Navarra", en VV.AA., *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval. XVIII Semana de Estudios Medievales, Estella 1991*, Pamplona, 1992, pp. 251 explica la composición y funcionamiento de los séquitos reales de Sancho IV. LACARRA, José M., "Honores y tenencias en Aragón. Siglo XI", en *Cuadernos de Historia de España",* nº 45-46, 1967, pp. 151-190, plantea los diferentes puestos y privilegios de los nobles y componentes de las clases sociales elevadas aragonesas.

[1547] REILLY, Bernard F., *El Reino de León y Castilla bajo el Rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1989 (1ª ed. inglesa Princeton, 1987), p. 162.

[1548] TORRE-SEVILLA Y QUIÑONES DE LEÓN, Margarita, *Linajes nobiliarios en el reino de León: parentesco, poder y mentalidad (siglos IX-XIII)*, León, 1997, (tesis inédita), vol. I, pp. 571-578.

[1549] SANCHÉZ DE MORA, Antonio, "Aproximación al estudio de la nobleza castellana: los llamados Salvadores-Manzanedo y sus relaciones con el linaje de Lara (ss. XI-XII)", *Medievalismo. Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 8, 1989, p. 38.

[1550] SANDOVAL, Prudencio, *Historia de los Reyes de Castilla y de León o Corónica de los Cinco Reyes*, Pamplona, 1615, f. 68.

[1551] SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, "Los condes de la Bureba…", p. 95-96 y 119.

[1552] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla…,* vol. II, p. 552.

Aunque no fueran relaciones de parentesco, sí se vincula con miembros de alta alcurnia como el Cid, o los condes de Vizcaya, tal y como testifican ciertas escrituras. Junto a su hermano Álvaro Salvadórez, corroboró la carta de arras de Rodrígo Díaz y Jimena[1553]. También firma dos textos relacionados con Lope Íñiguez y su hijo Íñigo López, ya comentados previamente[1554]. Es probable que su relación con los vizcaínos tuviese mucho que ver con la política de alianzas alfonsina que buscaría la incorporación del señorío de Castilla a la corona leonesa[1555].

La importancia y valía de Gonzalo Salvadórez, apodado *Cuatro manos,* se aprecia en su título condal[1556]. Desde época de Fernando I (entre 1038 y 1065), los territorios castellanos eran gobernados por el monarca y, no será hasta 1070, cuando se reinstaure la figura del conde de Castilla[1557]. A pesar de ello, jugó un destacado papel en la corte fernandina. Fue uno de los elegidos, junto a Gonzalo Núñez de Lara y Fernando Ansúrez, para acompañar y proteger a los obispos Alvito de León y Ordoño de Astorga en su viaje a Sevilla. La intención de Fernando I al enviar esta comitiva al reino taifa sevillano, era la de obtener los restos de las santas Justa y Rufina. Esta misión culminó con la traslación del cuerpo de San Isidoro que llegó a León en diciembre del año 1063. Por este motivo, se realizaron ceremonias en la iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo de León que en ese momento cambió su advocación. El conde Gonzalo habría estado presente en estos actos y habría tenido oportunidad de ver las piezas ebúrneas de la donación que realizaron Fernando I y Sancha a San Isidoro[1558]. Quizá este fuera uno de los motivos que le llevó a ser representado en el arca.

Posiblemente, del mismo modo que hemso planteado que Blas habría escogido al infante don Ramiro para que fuese tallado sobre el marfil, Sancho IV habría propuesto que Gonzalo también fuese representado en el arca. Así facilitaría las relaciones con el conde de un territorio que históricamente había dado problemas a la

---

[1553] Sobre la conocida carta de arras del Cid y su esposa Jimena, véase, entre otros: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*…, vol. II, p. 837; MONTANER, Carlos Alberto, "La "carta de arras" del Cid: Algunas precisiones diplomáticas, filológicas y jurídicas", *e-legal history review,* 2007, nº 4 y ZADERENKO, Irene, "Documentación cidiana y literatura cidiana: el caso de la "carta de arras", *Incipit*, 2008, vol. 27.

[1554] LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Cartulario…,* nº 2 y nº 17.

[1555] SANCHÉZ DE MORA, Antonio, "Aproximación…", p. 38.

[1556] SANDOVAL, Prudencio, *Historia…,* ed. Pamplona, 1615, f. 67 c.

[1557] TORRE-SEVILLA Y QUIÑONES DE LEÓN, Margarita *Linajes nobiliarios…*, vol. I, p. 571. Para una perspectiva reciente y completa sobre el condado de Castilla hasta el dominio de Fernando I véase: MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla…*, vol. I y II.

[1558] ASIL, nº 125

corona pamplonesa[1559]. No en vano, la lucha por el gobierno de estos lugares fronterizos acabó con la vida de García III el de Nájera en la batalla de Atapuerca del año 1054.

A pesar de que hayamos indicado que estaba más vinculado con León y Alfonso VI que con Sancho IV, en realidad, su relación con la casa real navarra y, concretamente, con el infante don Ramiro como ya dijimos, debió ser bastante próxima.

Poco antes de partir hacia Rueda, su fatídico destino, el conde Gonzalo otorgaba su testamento en el claustro de Oña el 5 de septiembre de 1082[1560]. En él, ofrecía diferentes posesiones al monasterio y pedía que si moría en esta campaña su cuerpo fuese llevado a Oña donde recibiría sepultura[1561]. Allí existe un sepulcro realizado en época posterior.

El día 6 de enero de 1083, una comitiva que antecedía al rey Alfonso VI a la hora de entrar a la fortaleza de Jalón en Rueda, fue asaltada con una lluvia de piedras que acabó con la vida, entre otros, del infante don Ramiro y del conde Gonzalo Salvadórez. Finalmente, dos personajes que habían entrelazado sus destinos en varias ocasiones, tanto por el matrimonio del infante con una de las hijas del conde, como en la aparición de ambos en un frontispicio del arca de los marfiles de San Millán, se unieron para dar punto y final a sus vidas de manera conjunta.

Si bien es cierto que ya desde Joaquín Peña se venía aceptando que los condes representados serían Gonzalo Salvadórez de Lara y su segunda esposa doña Sancha, ninguno de los autores que ha abordado el estudio del arca ha profundizado o buscado las raíces de dicha afirmación. Por esta razón, consideramos oportuno analizar los documentos de San Millán en busca de pistas que pudieran ayudarnos a determinar quiénes eran estos nobles y recoger su biografía brevemente. Pretendíamos confirmar que, sobre el arca de San Millán de la Cogolla, habían sido talladas las figuras de Gonzalo Salvadórez y su segunda esposa, condes castellanos, identificados por las inscripciones que recogió Sandoval como: *Gundinsaluus Comes* y *Sancia Comitisa* y buscar la justificación de tales representaciones.

[1559] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…,* vol. I, p. 208, indica, refiriéndose a la relación entre Sancho IV y Gonzalo Salvadórez que "*era además amigo personal del rey de Navarra, en unión del cual había costeado los magníficos marfiles con que se decoró el arca de las reliquias del santo en 1067*".

[1560] MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid…,* vol I., p. 291 y vol. IIp. 740-741, indica que el Testamento se encuentra en el Archivo Histórico de Oña, IV, 301, letra visigoda.

[1561] SANDOVAL, *Historia…,* ed. Pamplona, 1615, f. 68. Sandoval lo data en la era 1121, es decir en el año 1083, pero Menéndez Pidal señala que en el documento original queda claro que es la era 1120.

2.2. *Auria y Gundesaluus*

En su descripción, Sandoval hace alusión también a otros dos personajes cuya identificación, si cabe, es aún más compleja.

> *"Debaxo destas ocho figuras, están otras tres de marfil, la vna de muger, y letra q dize: Auria nobilis faemina iuuamen afferens. De deue ser esta señora, que ayudò para la obra desta rica arca, santa Auria, o otra de sangre ilustre, muger de don Gonçalo, que junto a ella està retratado, que dize el letrero: Gundesaluus eques illustri memoria"*[1562].

La primera cuestión que debe resolverse es si se trata de un matrimonio o son dos nobles independientes con cierto valor dentro del monasterio.

De manera individualizada, podemos decir que, en la documentación emilianense, existe una Auria cuya relevancia queda puesta de manifiesto ya en el testamento de la Reina Estefanía, esposa de García III. En él, se puede leer cómo esta mujer se convierte en uno de los testigos junto a otros señores de alto rango. Recibe la alberguería de Nájera hasta su muerte y debe encargarse de administrar el dinero conseguido de la venta de algunos objetos de plata que debe donar a la iglesia de Santa María por el alma de la reina y de su marido[1563].

Asimismo, existen otros documentos en los que aparece un nombre que, etimológicamente, se relaciona con el que se plasmaba en el arca. Nos referimos a un escrito del año 1060 en el que Columba da una villa y una tierra a San Millán. En la clausula confirmatoria aparece "*dona Oria*"[1564]. El 21 de abril de 1073, Juan Gutiérrez y su mujer Aurea (*Auria*) agregan una iglesia a San Millán[1565]. En este caso, no se correspondería con los personajes mencionados por Sandoval. Julie Harris señala que, tal vez, el autor se hubiese confundido y propone que fuera este matrimonio el representado en el arca. Por último, hay otro documento del 2 de diciembre de 1074 en el que Sancho el de Peñalén dona una iglesia a don Sancho con la condición de que, cuando muera, pase a formar parte de los bienes del monasterio[1566]. Entre los testigos, se encuentra "*domna Auria*". ¿Podría ser la doncella de la reina ya mencionada?

Cabe otra posibilidad, y es que Auria fuera la santa Oria, a la que Berceo dedicó uno de sus poemas. Si nos atenemos a su cronología (nace en el año 1042 y muere en

---

[1562] SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…,* f. 26 v.

[1563] MORET, José, *Anales…*tomo I, p. 755-756

[1564] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 309

[1565] Ibídem, nº 405.

[1566] Ibídem, nº 318.

1069), se podría considerar como candidata; no obstante, no se trata de una mujer noble, sino de una monja que entra en San Millán siendo niña, junto a su madre. Gracias a su fe, comienza a tener visiones y muere joven, presa de una enfermedad, tras una vida dedicada a la oración. Se dice que vivió "emparedada"[1567]. Desde nuestro de punto de vista, no se correspondería con la Auria representada ya que no pertenecía a la nobleza. Además, de haberse tallado la beata, se habría indicado su carácter o aspecto de santidad.

Personalmente creemos que, por su rango, lo más lógico sería que se tratase de la camarera de la reina Estefanía que, quizá, una vez fallecida su señora continuó en los círculos cortesanos para que la voluntad de la reina fuese cumplida.

El caballero don Gonzalo podría ser uno de los "Gonzalos" a los que hemos aludido en el apartado anterior al hablar de los Salvadórez. El profesor Bango, a tenor de la descripción de Prudencio de Sandoval, ha supuesto que Auria y Gonzalo estaban tallados en una misma placa y que, por ello, serían un matrimonio[1568]. Sin embargo, en el texto de las *Fundaciones* no se alude al parentesco entre los personajes y, de hecho, se puede pensar que se trataba de dos placas yuxtapuestas. Creemos, por lo tanto, que no tenían por qué existir vínculos entre ellos. Este autor, además, no habla de Auria, de Aralla, de la que dice simplemente que era una mujer noble como la describía la inscripción que leyó Sandoval sin aportar pruebas documentales sobre la misma[1569].

Nuevamente, estas ideas se quedan en meras hipótesis por falta de evidencias en la documentación y no podemos determinar con seguridad quiénes eran Auria y Gonzalo. A pesar de ello, nos interesa resaltar que miembros pertenecientes a clases sociales elevadas tienen cabida en el arca lo que podría indicar una participación compartida entre los niveles más elevados de la pirámide social. Esta colaboración se habría llevado a cabo para poder patrocinar un relicario que se ajustase a los valores de suntuosidad y espiritualidad que debían caracterizar el contenedor de los vestigios sacros del santo patrón.

[1567] CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España medieval,* Tolouse, 2010, pp. 106-120.

[1568] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 57.

[1569] Ibídem, p. 57. Parece que se habría basado en PEÑA, Joaquín, *Marfiles…*, p. 15 en la que se hace alusión al padre Romero (ROMERO, Plácido, *Op.cit.*) quién había realizado una buena lectura de la inscripción "Aralla nobilis foemina juvamen afferens" mientras que considera que Sandoval había cambiado Aralla por Auria.

2.3. Otros personajes

En el cuerpo del arca aparecen otras figuras que no vivieron en el siglo XI y, aunque no sean nobles propiamente dichos, no podemos dejar de citar. Destacan, por su categoría, Sicorio y Honorio, senadores que vivieron en época de Emiliano. No contamos con una efigie de Sicorio pero su nombre aparece en una de las inscripciones para identificar a una de las mujeres que sanó San Millán. Honorio está acompañado de su esposa (Figura 302). El rey Leovigildo también se talló en una de las placas (Figura 301).

El resto de personas no tienen un rango social importante. Por un lado, se tallaron aquellos que se vieron beneficiados por las acciones milagrosas del santo, como la paralítica Bárbara, la mencionada criada de Sicorio, un diácono poseído por un diablo, dos ciegos, una mujer coja que Bango identifica con Eufrasia, la niña resucitada junto a sus padres y los comensales de los milagros del vino y el alimento (Figuras 309, 310, 307, 308, 297, 322 y 320). Por otro, aparecen quienes intentaron hacerle daño de algún modo, o bien robando su caballo o bien intentando quemar su cama (Figuras 300 y 299). También vemos nueve miembros del ejército cántabro, uno de los cuales es identificado con Abundancio, que se había burlado del santo y a quien Leovigildo mata en primer lugar.

3. EL CLERO

El clero es otro de los estamentos privilegiados en el mundo medieval. Sin embargo, los monjes, al ingresar en una comunidad no contaban con bienes materiales propios, por lo que no podían actuar de manera individual. En el arca aparecen representados varios eclesiásticos con diferentes cargos en la congregación monástica y el profesor Bango plantea que se trataría de una representación institucional o corporativa del monasterio[1570]. Sin entrar en disquisiciones sobre su posible participación en la financiación de la urna, no cabe duda de que su presencia tiene un gran peso en el conjunto de las representaciones.

Los monjes más importantes tallados en el marfil, fueron el abad Blas y el escriba Munio (Figuras 324 y 325). Se situaban en el frontispicio en el que aparecía el Cristo en majestad y las efigies doradas de la pareja real, conformada por Sancho IV y Placencia (Figura 295). Julie Harris los identifica con los protagonistas de un documento del 13 de marzo de 1062[1571]. En él, dos presbíteros llamados, precisamente,

[1570] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 58

[1571] HARRIS, Julie Ann, *The Arca…,* p. 194. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 314. En el siguiente enlace se puede ver este documento manuscrito por Salazar: [En línea] <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/resultados_busqueda.cmd?id=193969&posicion=1&presentacion=mosaico&forma=ficha> [29 de abril de 2013].

Blas y Muño (Munio) se entregan a la iglesia de San Martín, aportando sus bienes. Si así fuere, se observaría que habían estado vinculados entre sí desde época temprana. Isidro Bango, no obstante, observa que Munio ya pertenecía a San Millán desde el año 1058, por lo que sería extraño que se entregara a otro monasterio[1572]. Aunque no fueran los mencionados presbíteros, la relación entre ambos tuvo que ser muy cercana, al menos durante el proceso de realización del arca ya que todos los detalles están muy cuidados lo que denota una estrecha colaboración. Su importancia se deja notar en su situación en el frontispicio junto a los reyes y el propio Cristo en majestad. Blas y Munio configuraban un interesante tándem cuyo resultado, el arca de los marfiles, es admirada, aún hoy en día, por fieles y visitantes.

3.1. *Blassius abba hujus operis effector*

El abad Blas es definido, en la inscripción que le acompaña sobre el marfil, como el promotor de la obra (Figura 324). Esta especificación indica que, a diferencia del arca argéntea promovida por Sancho III en el año 1030, y a pesar de que Sancho IV y su esposa pudieron financiaron la realización de la pieza, en este caso, la intencionalidad no sería regia, sino eclesiástica. Nos interesa resaltar este detalle ya que a través del mismo podemos incidir en una de las hipótesis sobre la funcionalidad del arca que defendemos a lo largo de este trabajo. Consideramos que si bien Sancho habría sido clave en su elaboración, el arca habría sido una idea de Blas. Este era el abad de un monasterio que, en torno a los años sesenta del siglo XI, se encontraba inmerso en disputas con los obispos de las sedes vecinas por el cobro de las tercias episcopales y otros impuestos de las que San Millán estaba exento. Creemos que, quizá, el arca, con la historia de su santo patrón, habría servido como prueba, del mismo modo que años después se empleó el documento de los célebres Votos de San Millán, para recordar a los obispos la grandeza, independencia y autoridad del monasterio frente a las aspiraciones de los prelados.

Aunque no se puede dudar del importante papel que Blas habría jugado en la promoción de la urna, existen problemas cronológicos difíciles de resolver y que han provocado varias reacciones en los distintos investigadores.

En el relato de la *Translatio* escrito por Fernando, la ceremonia del año 1067 estaba presidida por el abad Blas. No obstante, según el abadologio realizado por Prudencio de Sandoval, en dicho año quien ocupaba el cargo de abad era Pedro. Julie Harris justifica este anacronismo diciendo que tanto Fernando como Sandoval

[1572] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…*, p. 56. El hecho de que Munio perteneciese a San Millán desde el año 1058 se justifica por un documento en el que doña Sancha da al abad y obispo Gomesano y al monasterio de San Millán otros tres que había comprado a San Millán y que finaliza diciendo "*Munio scriba"* (UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 303).

escribieron mucho tiempo después y que podían haber confundido datos. Insiste en que la inscripción sobre el marfil es la prueba definitiva. Indica, también, que la parte del relato de Fernando dedicada a la traslación del año 1067 era un compendio de dos momentos diferentes, uno que coincidía con dicho año, y otro con el de 1076, es decir, como se lee en el texto fernandino, 503 años después de la muerte de San Millán[1573]. De este modo, se solucionaría el problema de la datación de los abades. En 1067, sería Pedro y, antes de 1076, Blas tomaría las riendas del proyecto y dejaría constancia de ello mediante su plasmación sobre la superficie ebúrnea. Se plantea también si Pedro se habría retirado, pero habría mantenido su título después de haber abandonado el cargo[1574].

José Ferrandis, por su parte, plantea que Sandoval habría cometido una equivocación al cambiar el 6 por el 7, y viceversa, y que en lugar de datar la traslación en 1076 lo hizo en 1067. De ese modo, el texto de la *Translatio* no se confundiría al decir que las reliquias fueron trasladas 503 años después de la muerte del santo[1575].

Joaquín Peña habla de la existencia de dos abades simultáneos[1576]. Uno regiría en Suso y otro en Yuso. Pero las evidencias que permiten afirmar que los dos monasterios funcionaban al mismo tiempo son prácticamente nulas. El padre Peña empleaba dos documentos para demostrar que Blas estaría en Yuso desde el año 1067, mientras que Pedro continuaría su labor en Suso. El primero de ellos, data del 18 de enero de 1067 y, en él, Sancho II de Castilla realiza una donación a San Millán y a su abad *"Blasio*"[1577]. En el segundo, Aznar Díaz dona al monasterio y a su abad *"Blasconi*" su palacio del Ciego. Mientras Peña considera que sería del año 1067, Antonio Ubieto indica que, teniendo en cuenta la cronología de Blas, no coincidiría y, por ello, plantea que fuera del año 1072[1578]. De hecho, considera que la primera aparición de Blas en la documentación se produce en el año 1069 y, después de 1070, sería abad[1579]. Fernando Andreva, por su parte, vuelve a la fecha de 1067 del documento[1580]. En nuestra opinión, Blas sería ya abad por aquel entonces.

[1573] HARRIS, Julie Ann, *The Arca…,* p. 180 y ss.

[1574] Ibídem, p. p. 187.

[1575] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, pp. 157-159.

[1576] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…,* pp. 33 y ss.

[1577] No lo recoge Ubieto pero sí GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CIII.1.

[1578] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 403.

[1579] Ibídem, nº 376 y 377 respectivamente.

[1580] GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CCCLXVII.1.

En el año 2000, se publicó un nuevo abadologio del monasterio emilianense y, en él, se observa cómo existieron, durante los siglos X y XI, abades simultáneos[1581]. Se trataba de la idea a la que aludía Joaquín Peña, de que hubiera uno para Yuso y otro para Suso, pero pensamos que, desde la construcción de la nueva iglesia en Yuso, a partir del año 1053, la comunidad se habría trasladado por lo que no sería necesario contar con un abad en Suso. Dice también que cada uno seguiría una regla diferente, Pedro seguiría la liturgia hispana y a San Isidoro y Blas, la liturgia romana y a San Benito.

Isidro Bango considera que si Fernando en su *Traslatio* identifica a Blas como el abad responsable, no podría haberse equivocado y que, en su época, debía conservarse el acta de consagración. Además, dice que no había transcurrido tanto tiempo como para que se hubiera olvidado el orden de los abades del siglo anterior[1582].

Como les ocurre al resto de investigadores, es complicado llegar a una conclusión precisa. Pensamos que Blas sí fue el promotor del arca, como se deja patente mediante la inscripción. Asimismo, como Pedro se representa en una de las placas, también con el título de abad, aceptamos, con matices, el asunto de la simultaneidad que ya se había dado entre Gómez y Pedro previamente[1583]. No creemos que uno fuera de Suso y otro de Yuso, sino que compartirían su labor porque ambas edificaciones configuraban el monasterio y la comunidad emilianense. Quizá Blas ocupase el cargo cuando Pedro tenía que ausentarse. Otra posibilidad, que ya había señalado Harris y que no descartamos, es que Pedro se hubiera retirado manteniendo, de manera honorífica, su título anterior.

A través de la documentación de los cartularios en los que aparece Blas, enmarcados en un cuadro cronológico que va desde finales de los sesenta hasta el año 1080, podemos apreciar la relevancia del mismo. Su importancia se deja traslucir tanto en los contactos con gente perteneciente a clases sociales elevadas e incluso con los reyes, como en sus diferentes cometidos. Está presente en las donaciones que tienen lugar en San Millán, confirma o testifica algunas acciones, permuta, compra y, al fin y

---

[1581] ZARAGOZA I PASCUAL, Ernesto, *Op.cit.* pp. 185-223. Debemos señalar que hay que tener cuidado con este abadologio ya que hay algunos datos erróneos. Por ejemplo, considera que Blas estuvo al mando desde finales de los sesenta hasta el año 1108, cuando a Blas lo sucede Álvaro en 1080 y a este, otro monje, también llamado Blas, que aparece en la documentación a partir de 1086.

[1582] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 55

[1583] Gómez estaba al frente de San Millán desde 1036, pero fue nombrado obispo en 1046. No renunció al abadiato aunque delegó sus funciones en otro abad. (SÁINZ RIPA, Eliseo, *Sedes episcopales de la Rioja: Siglos IV-XIII*, Logroño, 1997, tomo I, pp. 213-171 y REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, "Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales...", p. 222). ZARAGOZA I PASCUAL, Ernesto, *Op.cit.,* pp. 191 muestra que Gómez está documentado entre el 1036 y el 1064 y Pedro entre el 1056 y el 1066, fecha que ha de llevarse, verdaderamente, hasta los años setenta (en UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*, el último documento en el que aparece un Pedro abad es el nº 424 del 18 de junio de 1075).

al cabo, participa en todo tipo de actividades económicas relacionadas con el monasterio que gestiona.

La vinculación de Blas con Sancho IV queda reflejada en el frontispicio de la *Maiestas Domini* del arca donde los dos se encuentran representados. Pero los documentos también demuestran que sus caminos se entrecruzaron en multitud de ocasiones[1584].

Blas aparece como testigo en documentos reales tan importantes como el ya comentado en el que Gonzalo Salvadórez le pide a Sancho IV una solución para que los peregrinos castellanos puedan acudir sin ser atacados a rezar ante las reliquias del santo[1585].

Tras la muerte de Sancho IV, va a relacionarse con Alfonso VI, detalle que se ve en varios documentos[1586]. Algunos de ellos cuentan con la presencia de Gonzalo Salvadórez, que también se representa en el arca, por lo que es lógico que se conocieran.

También se relacionó con otros señores como Aznar Garcéiz¸Lope Sánchez, Fortún González de Albéniz, Alvaro y su hermano Muño Blascoz y García Sánchez, García Fortuniones y su hermana Strocia, Fortún Álvarez, Fortún Garcíez, Fortún Aznariz, Nuño Jiménez, Muño Álvarez, damas como doña Teresa; doña Endregoto; doña Orbellito; doña Toda, doña Tegridia y sus hijos y doña Ticlo; matrimonios como el del señor Galindo Sánchez y Goto; el de Domingo Lezenioz y Gota, el de Gonzalo González y Palla y el de Gonzalo Álvarez y Leguntia; personajes difíciles de identificar como Don Ionti y doña Vita o Eximina y Oveco y, por supuesto con los obispos, como Jimeno de Burgos quien consagra una iglesia a instancias del abad Blas en el año 1074[1587].

Pero la tarea de Blas no se limita a confirmar o recibir, sino que también negocia; realiza permutas o promueve ciertas compras[1588]. Evidentemente, para nuestra investigación nos interesa destacar su papel como promotor del arca de los marfiles sobre el que, desgraciadamente, no se ha conservado ningún testimonio documental a

---

[1584] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 377, nº 381, nº 391, nº 392, nº 425, nº 432, nº 418, nº 426.

[1585] Ibídem, nº 408

[1586] LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Cartulario…,* nº 3, nº 4, nº 5, nº 6 y nº 19.

[1587] Según el orden mencionado en el texto: UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 382 y nº 423. Un Lope Sánchez, quizá el mismo, aparece también en el nº 439; LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 9, 10, 23, 24, 29, 31; UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 420 y 428; LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 14, 15,16 Y 17; UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* 429 y 430; LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº11 y 18; UBIETO, Nº 427; LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 13; UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* 419.

[1588] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 431; LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 21, nº 29.

excepción del relato de la traslación del año de 1067 escrito por el monje Fernando en el siglo XIII.

3.2. *Supplex Munio scriba politor*

Frente al abad Blas, en el frontispicio del arca que contenía el Cristo en majestad, y tallado también en una placa de marfil con forma de flecha, se encuentra un personaje con una inscripción que lo define como "*scriba*" (Figura 325). El término "*Supplex"* que aún se lee sobre la superficie ebúrnea, se refiere a su posición, como suplicante, arrodillado. Se trata de Munio, cuyo papel en el desarrollo del arca y, más concretamente, de la fabricación de los marfiles, fue esencial ya que, junto al abad Blas, ideó el programa iconográfico. Se basó, para ello, en la célebre *Vita de Sancti Emiliani* escrita por Braulio de Zaragoza en el siglo VI. Es muy probable que la biblioteca del monasterio emilianense contase con alguna edición de la misma porque las equivalencias entre los episodios narrados por Braulio y las escenas esculpidas en los marfiles son muy evidentes. No debe sorprender que fuera Munio el elegido para traspasar la historia escrita a la obra de arte. Como era escriba, debía estar familiarizado con la lectura y tener cierta formación cultural que le habría permitido organizar un programa tan ambicioso como fue la plasmación de la vida de San Millán.

Al analizar los documentos en los que podemos encontrar a Munio, se descubre que es un personaje con cierto carisma que quiere dejar constancia de su trabajo. Por regla general, y aunque existen algunas excepciones, no suele encontrarse el nombre del escriba en los textos. Munio, por el contrario, plasma su impronta en varias donaciones ya desde el año 1058, y hasta 1070[1589].

Debía tener una categoría elevada ya que firma documentos abaciales, como uno fechado en 1081 en el que se produce una permuta entre el abad de San Millán y Ega don Martín. Cabe destacar que, en esta acción, se encontraba presente Alfonso VI[1590]. Además, en varios diplomas, no solamente escribe, sino que cumple una doble función porque también testifica[1591].

Por último, queremos destacar un texto de 1084 en el que el abad de San Millán, Álvaro, realiza un cambio con el conde Lope Íñiguez y su esposa[1592]. En la cláusula final confirman el abad Pedro, Sancho y Gómez prepósitos, Sancho, Vigila, Juan y Domingo presbíteros, Gómez prior y todos los hombres de la congregación de San

[1589] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 303, nº 353, nº 354, nº 316.

[1590] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 39.

[1591] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 343, nº 391, LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 63 y nº 167.

[1592] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 89.

Millán, tanto mayores, como menores. Munio cierra el documento dejando patente su labor de escriba. Creemos que es un diploma importante para el monasterio y en el que podemos encontrar varios de los personajes que fueron representados sobre el arca.

Existe otra posibilidad y es que Munio fuera el director espiritual de Santa Oria quien habría escrito un texto previo sobre ella en el que se basó Berceo para elaborar su versión[1593].

A partir de los datos analizados, concluimos diciendo que Munio era un monje inteligente y carismático que, con su trabajo, logró transmitir no solo la vida de San Emiliano, sino también la organización del monasterio en la segunda mitad del siglo XI.

3.3. *Petrus Abba*

Este abad aparece en una de las placas que estaban situadas en el frontispicio de *la muerte de San Millán* (Figuras 296 y 331). Como hemos indicado al hablar de Blas, la cronología de los abades emilianenses presenta muchas dudas. La presencia de ambos personajes con el mismo título en documentos de los mismos años complica la situación, pero hoy se acepta que existieron abades simultáneos o bien que Pedro mantuvo su título después de haberse retirado del cargo.

En relación con este asunto, surge otro problema, y es determinar en qué fecha, aproximadamente, pudo fallecer Pedro. Tradicionalmente, se había considerado que habría muerto en torno al año 1070, porque, a partir de entonces, aparece Blas como abad emilianense. Sin embargo, Joaquín Peña realiza dos apreciaciones interesantes. Indica que un abad llamado Pedro participa en la fabricación del *Liber Commicus* del año 1073, en el que se puede leer "*Explicitus est hic liber comitis a dommi Petri abbatis su era MCXI*"[1594]. También alude al poema que Gonzalo de Berceo dedicó a Santa Oria porque en él se menciona a Blas como abad y la muerte de esta santa se produjo en el 1069 o 1070. Respecto a esta idea, Julie Harris rebate que Gonzalo de Berceo escribe en el siglo XIII y que, tal vez, pudiera tener algún error cronológico. No obstante, presenta pruebas de que Pedro vivía más allá del año 1070 y es que, en el cartulario, se recogen varios documentos en los que Pedro seguía testificando, aunque el abad del texto fuese Blas[1595]. Estos diplomas se encuadran entre el año 1072 y el 18 de junio de 1075 y, aunque sí creemos que se tratase del abad emilianense, debemos señalar que entre los confirmantes aparece también, en algunas ocasiones, un abad llamado Álvaro, por lo que nos planteamos si, tal vez, este tipo de documentos eran firmados por abades de

[1593]GIMENO CASALDUERO, Joaquín, *Op.cit.*, pp. 235-281.

[1594] En realidad Peña leyó mal, y el texto sería "*Explicitus est hic liber comitis a Domni Petri abatis su era ICXIA",* (*Liber Commicus…*, p. LXXI).

[1595] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 401, 407, 414, 421, 422, 423, 424.

diferentes comunidades eclesiásticas. A los escritos señalados por Julie Harris, podemos añadir otros documentos del año 1079 y 1083, en los que aparece la firma de un Pedro abad[1596]. Creemos sin embargo, que podría tratarse de "*Petrus, abba de Caradigna*" quien testifica en otro documento del año 1087[1597].

El abad Pedro aparece en los documentos ya desde el 1057 y, en ocasiones, comparte texto con el abad Gomesano que, desde 1046, era también obispo de Nájera y desaparece de la documentación a partir de 1065[1598].

Pensamos que su aparición en el arca de los marfiles tendría mucho que ver con el intento de los ideólogos, Blas y Munio, de plasmar sobre las superficies ebúrneas miembros de los diferentes talleres que existían en San Millán. Esta es una idea poco señalada por los investigadores, pero creemos que estarían representados no solo los orfebres y los artistas eborarios, sino también los encargados del célebre *scriptorium* de San Millán. En ese caso, Pedro, quien como se ha dicho, participó en la elaboración del *Liber Commicus* del año 1073, habría sido plasmado no por su condición de abad, sino por la de escriba o copista. Hay que añadir que, supuestamente, dicho libro fue llevado ante el Papa Alejandro II (1061-1073) con motivo de la implantación del nuevo rito romano en la Península Ibérica, para mostrarle que se podía matener la liturgia tradicional hispana[1599]. El *Liber* convertía a San Millán en uno de los baluartes de defensa del rito hispano[1600] y, así, se demostraría que el abad Pedro era partidario de mantener la tradición[1601].

3.4. *Mvnivs adsecla*

Compartiendo placa con el anterior, se encuentra Munio, un personaje que, como él, porta un libro en las manos lo que hace pensar que, quizá, formase parte del *scriptorium* mencionado (Figura 331). Habitualmente, se ha considerado que se trataba del acólito de Pedro; ya el término en latín medieval de la inscripción, ("assecla" "adsecla" o "absecla") designaba al que formaba parte de un séquito. Nos encontraríamos, por tanto,

---

[1596] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 21 y nº 61, ANDREVA, Fernando, *Op.cit.,* LIX.[a].1 y LIX.c.1.

[1597] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 157, ANDREVA, Fernando, *Op.cit.,* CXXIX.d.1.

[1598] ZARAGOZA I PASCUAL, Ernesto, *Op.cit.* p. 191.

[1599] DE ELIZONDO, Pablo Miguel, *Op.cit.,* p. 167.

[1600] FLÓREZ, Enrique, *La España Sagrada,* tomo III…, p. 280 y ss. y LACARRA, José M., *Historia…,* p. 187. Sobre el *Liber: Liber Commicus…*, p. LXXI. El códice se conserva hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid, B.H.A., cód. 22).

[1601] GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "La colonización monástica en los reinos de León y Castilla (siglos VIII al XIII): dominio de tierras, señoría de hombres, control de almas", en *El monacato en los reinos de León y Castilla…*, pp. 33, nota al pie nº 83.

ante un ayudante del abad cuya categoría debería ser ciertamente elevada para poder formar parte de la galería de personajes tallados sobre el marfil.

3.5. *Munio procer y Gomessanus Praepositus*

En un nivel inmediatamente inferior al del abad Pedro y su acólito, había otra placa con dos personajes de los que Sandoval dijo que eran "*monges principales del monesterio: de los quales ay harta memoria en escrituras"* (Figuras 296 y 332)[1602]. Al revisar la documentación de San Millán, sin embargo, casi no hay menciones a los mismos, por lo que su identificación es complicada.

Sobre el marfil está incisa la inscripción *Munio procer*, que parece identificar al personaje que se encuentra más cerca del centro del arca. El adjetivo prócer designa, actualmente, una "*persona de la primera distinción o constituida en alta dignidad"*[1603]. Se ha considerado que debía ser monje ya que viste un escapulario semejante al de los otros miembros de la comunidad emilianense tallados en la superficie ebúrnea[1604]. Bango señalaba su importancia ya que, detrás del mismo, aparecía el prepósito del monasterio[1605]. Desgraciadamente, no contamos con más datos sobre esta figura y tampoco puede afirmarse qué oficio le correspondía en la congregación monástica ya que, en las manos, lleva un objeto no identificado sobre el que hemos hablado previamente. Creemos que podría ser un carpintero.

La inscripción correspondiente al otro protagonista de esta placa se encontraba en el metal del arca y fue leída por Sandoval como: *Gomessanos Praepositus*[1606]. Este autor, y también Julie Harris, identificaron a este Gómez con el abad y obispo del monasterio al que ya aludimos en relación con el abad Pedro. En realidad, son dos personas diferentes. Gomesano, que fue obispo de Nájera desde el año 1046, ya no figura en los documentos a partir de 1065, por lo que sería extraño que formase parte de los marfiles[1607]. Parece, además, que no habría coincidido con Blas, que como hemos dicho, empieza a relacionarse con el abadiato emilianense desde 1067. Sí se puede considerar que el Gomesano de la placa es el mismo se nombra en un documento del 29 de febrero de 1076. Sancho IV confirma unas posesiones a San Millán y en la clausula

---

[1602] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 26

[1603] "Prócer" consultado en *Diccionario de la Real Academia,* 22ª edición [En línea] < http://lema.rae.es/drae/?val=pr%C3%B3cer> [14 de julio de 2013].

[1604] Sin embargo, GAMBRA, Andrés, *Op.cit.*, tomo I, Estudio, p. 609, al analizar el *Palatium regis* de Alfonso VI y abordar las figuras de los próceres considera que son magnates y nobles sin dignidad condal que están vinculados a la corte. Eran en segundo escalón por detrás de los condes.

[1605] BANGO TORVISO, Isdiro G., *Emiliano…,* p. 149

[1606] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* f. 26

[1607] SÁINZ RIPA, Eliseo, *Sedes episcopales…,* p. 225.

confirmatoria aparece el abad Blas "*sub eo prepósito dompno Gomessano"*[1608]. En 1079, también confirma un documento en el que Blas realiza una permuta de propiedades[1609]. En los dos testimonios, aparece Blas por lo que se deduce que Gomessano tenía relación con el mismo. Del mismo modo que Munio, su compañero en el arca, entre las manos sujeta un objeto indeterminado.

Sin poder afirmarlo con seguridad, suponemos que, como ocurre con otras piezas ebúrneas de este mismo frontispicio, estos monjes serían los representantes de alguno de los talleres, concretamente de la ebanistería, con los que contaba el monasterio emilianense.

3.6. *Vigilanus negotiator. Petrus col. Colegae omnes*

En una de las tres placas situadas en la parte inferior del frontispicio de la muerte del Santo, concretamente en la central, aparecían cuatro figuras (Figuras 296 y 18)[1610]. Una de ellas monta a caballo y transporta un enorme colmillo de marfil que se preocupan por recoger las otras tres personas. Aunque se halla en paradero desconocido, Sandoval la describe en relación con un letrero que recorría este costado del arca y en el que se leían dos nombres: Vigila y Petrus.

Habitualmente, estos personajes no han sido definidos como monjes, pero creemos que, a tenor de la vestimenta que presentan, que es un escapulario parecido al de los otros religiosos que tienen cabida en el arca, debían ser también de rango eclesiástico.

El adjetivo que define a Vigila, "*negotiator*" hace que se haya considerado un hombre de negocios, un banquero o un comerciante de objetos o materiales de lujo como es el caso en esta escena[1611]. En los cartularios del monasterio, el nombre Vigila no es infrecuente, pero, en los años cincuenta y sesenta del siglo XI, suele referirse al obispo de Álava. En 1084, fecha que se aleja, quizá demasiado, del entorno cronológico de la realización del arca, se escribió un documento en el que se menciona un *"Vigila presbítero"* como confirmante, pero nada nos permite relacionarlo con el personaje de la placa[1612].

[1608] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 432

[1609] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 21. En este documento, ya señalado previamente, firman también otros monjes que tuvieron cabida en el arca como el abad Pedro, el presbítero Munio o el propio abad Blas.

[1610] Actualmente, la placa está desaparecida pero contamos con una fotografía para poder estudiarla.

[1611] HARRIS, Julie, *The Arca…,* pp. 189-190.

[1612] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 89.

Lo mismo ocurre con Petrus o Pedro. La inscripción se refería a él como *colegae omnes* un término que designa a un compañero. Esto nos hace pensar, que se trataría de un miembro de la comunidad que habría recibido a Vigila como ilustra el episodio del marfil. Si así fuere, Pedro sería, seguramente, el personaje que se coloca delante del caballo y sujeta con la mano derecha la terminación del colmillo.

En definitiva, es imposible, con los datos con los que contamos actualmente, realizar una identificación precisa de estos personajes, pero sí podemos aventurar que debía tratarse de monjes emilianenses implicados en la fabricación del arca.

3.7. Ocho santos esculpidos en oro

Para terminar la descripción de este costado del arca, Sandoval cita "*ocho santos esculpidos en oro con letras abiertas en el mismo oro*". Ya no eran figuras en marfil, y aunque se definisen como tal, por sus descripciones, muy someras, se aprecia que se trata de monjes y no de santos. Había cuatro a cada lado del cerco del frontispicio (Figura 296).

En una parte, se encontraba *Munio refectorarius*, que por su título habría sido el encargado del refectorio. A continuación, estaba *Munio presbyter*, un personaje que aparece en la documentación de los cartularios emilianenses. En el año 1071, recibe de Sancho de Peñalén un monasterio[1613]. Previamente, el 1 de diciembre de 1065 pone colofón a un diploma en el que Sancho IV dona una villa a San Millán y se lee "*Hunc tomum exaravit in Christo Munio presbítero",* que puede entenderse como "Este texto lo escribió Muño presbítero"[1614]. Es difícil saber, entonces, si se refiere a este Munio o al Munio escriba de la placa en forma de flecha. Finalmente, confirma una permuta que realiza el abad Blas en Cañas en el año 1079 y donde también habían participado el abad Pedro y el prepósito Gomesano de San Millán[1615]. No cabe duda, por tanto, que tenía una cierta relevancia en el cenobio. Debajo del presbítero estaba *Munio clavicularius,* del que sabemos, por la descripción de Sandoval, que guardaba las manos bajo el escapulario y que debía ser el encargado de llaves[1616]. El último de esta serie tenía un manto o cogulla en las manos y llevaba puesto el escapulario, sin embargo su

[1613] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 393.

[1614] Ibídem, nº 344.

[1615] LEDESMA RUBIO, Mª Luisa, *Cartulario…,* nº 21.

[1616] La definición de DU CANGE, Charles du Fresne, (1678) de "Clavicularius" es "Qui claves facit vel portat", en DU CANGE, Charles du Fresne, *Op.cit.*, t. 2, col. 359c., [En línea] <http://ducange.enc.sorbonne.fr/CLAVICULARIUS> [26 de abril de 2013]

inscripción debía estar dañada y Sandoval dice que se leía únicamente *"Onus aemerus*"[1617]. De esta manera, no podemos descifrar cuales fueron su nombre y oficio.

En el otro lado del cerco del costado, había otras cuatro figuras, también de oro. La primera era un monje que portaba un incensario y cuyo letrero decía *Gundisaluus sacrista.* Debajo se encontraba *Ezinarius notator,* es decir, Aznar, que era escribano y estaba sentado y con una pluma en la mano. En un nivel inferior, había otro personaje también con una pluma, pero de pie y acompañado por muchas cabezas de niños entre los que destaca uno. En la inscripción se leía *Sanccius magister. Munio infans.* La idea es evidente, representan al maestro en la escuela pero…¿indica esta escena que existía una escuela monástica en San Millán? Sandoval contesta a la pregunta diciendo que los hijos de los nobles se educaban allí, pero no contamos con ninguna prueba documental para afirmar esta teoría[1618]. También cabe otra posibilidad. Al revisar la documentación, nos encontramos con un escriba llamado Sancho que aparece en dos documentos. El primero está datado el 8 de noviembre de 1050 y en él García de Nájera dona una iglesia al abad Gonzalo de la iglesia de Santa María de Nájera[1619]. En el segundo, de 1062, Oriol López dona a San Millán unos palacios y casas[1620]. Tal vez, Sancho, desde mediados del siglo X, fuese escriba y maestro en San Millán y Munio, el de la placa en forma de flecha del frontispicio de la *Maiestas Domini,* quizá pudo ser su alumno. Si así fuere, se trataría no solo de transmitir la existencia de una escuela, sino también de un homenaje del encargado de las inscripciones del arca al que pudo haber sido su maestro. El último de los ocho santos, tampoco aparecía solo. Junto a él, que estaba de pie, había un *"mongezico"* sentado. La escena, en la que el monje enseñaba al joven, estaba explicada mediante un letrero: *Dommicus infantium magister*[1621]. Prudencio de Sandoval señala que se trata de un maestro de novicios o infantes que habría ayudado económicamente en la construcción del arca y lo identifica con Santo Domingo de Silos. En realidad, esta idea no es aceptada por los investigadores actuales por falta de pruebas.

Una vez más, observamos la abultada presencia de los clérigos en el arca. Parece que la intención de la comunidad habría sido, no plasmar retratos individualizados, sino transmitir un catálogo de los oficios que se desempeñaban en el monasterio por aquel entonces así como mostrar la buena organización institucional con la que contaba.

[1617] SANDOVAL, Prudencio de., *Fundaciones…,* f. 26 v.

[1618] Ibídem, f. 26v.

[1619] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*, nº 269, GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CLXXXVII.1.

[1620] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…*, nº 320, GARCÍA ANDREVA, Fernando, *Op.cit.*, CXLI.1.

[1621] SANDOVAL, Prudencio de., *Fundaciones…,* f. 26 v.

3.8. Otros monjes y/o santos en el arca

Además de todos los clérigos comentados que, según los documentos, parece que fueron coetáneos a la elaboración del arca, existen otros monjes y santos que fueron representados sobre los marfiles.

San Benito, Aselo, Geroncio y Sofronio no pueden ser considerados promotores o colaboradores en la fabricación de la urna ya que vivieron en etapas cronológicas previas, pero su aparición en el arca permite afianzar el peso de la presencia del clero frente a la nobleza o la monarquía (Figuras 311 y 38). Esto, junto al papel determinante que jugaron Blas y Munio, nos invita a pensar que, aunque los reyes también participaron, la iniciativa no habría sido regia, sino más bien, del propio monasterio.

En una de las placas, además, aparecía el maestro espiritual de San Millán: San Felices. En los lados mayores del arca, se ubicaban veintiséis santos en oro que tenían una función decorativa.

3.8.1. San Benito

Otra de las placas que no se conserva hoy en día, es la que ocupaba el espacio triangular del frontispicio con la representación de la *Muerte de San Millán* (Figura 296). Desgraciadamente, no contamos con ninguna fotografía o dibujo que nos permita su estudio. Sandoval dejó escrito que tenía un ángel y un monje con alas que presentaba el alma de San Millán a la *Dextera Dei*, y que ha identificado con San Benito, el fundador de la regla por la que se regían en el monasterio emilianense[1622]. A pesar de que pensamos que dicha identificación es un tanto aventurada porque Prudencio de Sandoval no recogió ninguna inscripción que permitiese justificarla, tampoco descartamos dicha hipótesis. No en vano, la importancia de San Benito en el mundo monástico medieval, y concretamente en San Millán, era consabida por lo que, tal vez, no fuera necesario indicar mediante un letrero quién era el personaje. Los fieles debían asumir que, en una pieza con un programa iconográfico como el que presentaba el arca de los marfiles, no podía estar ausente el padre y fundador de la regla monástica.

Existe otra interpretación posible, que señaló Varaschin, y es que la figura alada no fuera San Benito, sino San Pedro que recibía el alma de San Millán en el Paraíso

[1622] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 146 ya indicaba que la imagen de San Benito con alas era muy extraña y que, probablemente, Sandoval hubiera ido muy lejos en su interpretación intentando, con ello, entroncar la obra con la historia de los benedictinos ya que se había puesto en duda que Emiliano hubiese sido monje de la Orden.

Celeste[1623]. Nuevamente, se trata únicamente de ideas no constatables porque la placa se ha perdido.

3.8.2. Asselo, Geroncio y Sofronio

Ya hemos mencionado estos tres monjes al hablar de la *Vita* de Braulio. El obispo zaragozano habría consultado a Geroncio y Sofronio para recabar información y documentarse con el objetivo de escribir la biografía de San Emiliano. Son personajes cercanos al eremita, sus discípulos, y se ha considerado que con ellos se inició una comunidad religiosa que con el paso del tiempo habría dado lugar al monasterio de San Millán.

Han sido tallados sobre la primera placa de la parte inferior de uno de los lados mayores del arca (Figura 311). Preside la composición la figura de San Millán, de mayor tamaño. A su izquierda Aselo le entrega un cáliz, a la derecha, Geroncio y Sofronio portan un corporal y un evangelio respectivamente. Están cobijados bajo una arquería triple donde se encuentra la inscripción: S(AN)C(TU)S ASELLUS S(AN)C(TU)S EIMILIANUS ET S(AN)C(TU)S ERONCIUS ET SOFRONIUS.

Aselo, además, tiene cabida en la Placa de la *Muerte del Santo* (Figura 38). Es la figura que presenta un gesto grave a los pies de la cama de San Millán que ha perdido la vida. La inscripción, DE EIUS OBITU ET OBSEQUIO ASELLI PRESBITERI señala su cargo dentro de la comunidad.

La aparición de estos tres personajes en las escenas del arca podría resultar llamativa, ya que el único que se menciona en los episodios narrados por Braulio es Aselo. La placa en la que se han tallado no se relaciona con ninguno de los capítulos de la *Vita*, sino que muestra una escena que podría servir para justificar la existencia de una comunidad monástica ya desde el siglo VI, conformada por San Millán y sus discípulos.

3.8.3. San Felices

San Félix o San Felices fue el maestro espiritual de San Millán, que vivía cerca de Haro y al que acudió Emiliano tras haber recibido la vocación para formarse en los misterios de la fe. Se representa sentado en el trono bajo la *Dextera Dei* mostrando su mayor posición jerárquica frente a San Millán (Figura 303).

3.8.4. Monjes

Hay otros personajes del mundo del clero en algunas de las placas. Se han tallado varios monjes en el entierro de San Emiliano que se encargarían de envolver su

[1623] VARASCHIN, Alain, *Op.cit.*, pp. 12-17.

cuerpo en las vendas, colocar una cruz en su cabeza y trasladarlo cuando fuera oportuno (Figura 37). Justo en el momento en el que se produce su muerte, además del mencionado Aselo, hay otro diácono no identificado (Figura 38).

3.8.5. Veintiseis santos en oro

Para finalizar, resta comentar las veintiséis figuras de oro, *"de vn geme cada vna"*[1624]. Se encontraban entre las placas de marfil con los episodios de la vida de San Millán y, aunque acentuarían la atmósfera de santidad del relicario, cumplirían, más bien, con una función meramente decorativa cubriendo la madera y enriqueciendo el aspecto del arca. No podemos saber qué santos fueron los elegidos para acompañar al patrón del monasterio porque no contaban con inscripciones informativas.

3.9. Conclusión

A lo largo de las páginas previas, hemos procurado abordar el estudio de los clérigos que fueron representados en el arca. La mayoría presentan grandes dificultades a la hora de intentar ser identificados. Desde nuestro punto de vista, no sería necesario saber con quién se corresponden exactamente los personajes, sino que interesa resaltar su papel tanto vinculados al arca, como al propio monasterio. Si bien el profesor Bango decía que se trataba de una representación institucional del mismo, nosotros proponemos que sea un muestrario de los centros productores que se habían desarrollado en San Millán y que convertían el lugar en un espacio con poder, fuerte y autónomo frente a las sedes episcopales que, desde mediados del siglo XI, iban a reclamar las tercias que les correspondían.

Como se trataba de miembros de los talleres, debemos indicar que algunos de los personajes que hemos incluido dentro del estamento clerical, podrían vincularse, a su vez, con los artistas sobre los que tratamos a continuación.

4. LOS ARTISTAS

En el frontispicio en el que se encontraba la placa de la muerte del Santo existían tres piezas de marfil de menor tamaño, pero de gran importancia. En ellas, se habían representado aquellos que habían participado en la elaboración del arca. A través de estas escenas, se podía deducir el proceso de fabricación en el que colaboraron orfebres y marfilistas.

[1624] SANDOVAL, Prudecio, *Fundaciones…,* fol. 27 r.

Las tres placas se ubicaban en la parte inferior y, sobre ellas, había una inscripción que recorría el costado, de izquierda a derecha, y dónde, según Prudencio de Sandoval, se leía: *Garsias: Vigilianus negotiator. Petrus col. Collegae omnes*[1625].

Sobre la escena en la que aparecía Vigila con el colmillo de elefante hemos hablado anteriormente porque consideramos que este hombre no sería uno de los artistas (Figura 18). Como vestía con escapulario creemos que habría sido el monje encargado de conseguir el marfil. Aunque su papel habría sido esencial para la fabricación de la urna, por haber proporcionado el material, creímos más oportuno ubicarlo junto al resto de eclesiásticos representados.

4.1. Los orfebres

A pesar de que el arca era una combinación suntuosa y rica de marfil y metal, la historiografía tradicional no había tenido en cuenta la necesaria especialización de los artistas. Marfilistas y orfebres debieron compaginar su trabajo para lograr un resultado unitario, pero sería difícil que un solo grupo dominase ambas disciplinas hasta el punto de crear obras de tan elevada calidad.

Previamente, hemos visto cómo, hasta el siglo XIX, se proponía que el maestro del arca había sido Aparicio, mientras que los artistas germanos representados en una de las placas, cuya inscripción (…*tro et Rodolfo filio*) no podía leerse por completo, ya que se encontraba tapada por una plancha de oro, serían los oficiales del maestro[1626]. Pedro Madrazo, en 1886, plantea que los responsables de la elaboración de la pieza podrían haber sido precisamente aquellos a quien Sandoval había señalado como ayudantes. El nombre que se leía en el letrero sobre el marfil, Rodolfo, indicaba su proveniencia europea. Hasta el año 2007, en el que Isidro Bango publicó su monografía sobre el arca, esta había sido la opinión más extendida. Arthur K. Porter, por ejemplo, a tenor de dichas ideas, y realizando las comparaciones pertinentes, proponía establecer un vínculo entre estos artistas y el llamado maestro de Echternach[1627]. Julie Harris, por su parte, relacionaba a Engelram y Rodolfo y con la escuela de marfilistas de Lieja y planteaba la existencia de cuatro manos a la hora de trabajar las placas[1628]. Con el estudio de Isidro Bango, queda demostrado que Engelram y Rodolfo, de origen germano, sí habrían trabajado en el arca pero no como marfilistas, sino como orfebres. Justifica su afirmación describiendo detalladamente la escena de dicha placa. Comenta que los

[1625] SANDOVAL, Prudencio, *Fundaciones…,* fol. 26 r.

[1626] SANDOVAL, folio 26 r.; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Op.cit.*, vol. I, p. 39; ASSAS, Manuel de, "Relieves…", pp. 257-277, especialmente, p. 267.

[1627] KINGSLEY PORTER, Arthur, *Romanesque sculpture…*, p. 38.

[1628] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 142-157.

artistas trabajan sobre una pieza demasiado grande para ser un marfil. Cree que se trataría de una plancha metálica que se trabajaría sobre un tas y para la que el maestro requeriría un ayudante que sujetase la lámina[1629]. Rebate también la idea de Anthony Cutler quien consideraba que la herramienta que llevaba en la mano Engelram sería un escoplo curvo, al opinar que el tamaño sería excesivo (Figura 20)[1630].

Desde nuestro punto de vista, la teoría acertada sería la del profesor Bango. Aunque las ideas de Arthur K. Porter y Julie Harris de relacionar las placas ebúrneas con el trabajo de los talleres que desarrollaron su labor durante el siglo XI en áreas europeas nos parece interesante, creemos que los paralelos no deberían haberse establecido con los ejemplos de marfil, sino con el trabajo del metal. Engelram y Rodolfo serían orfebres.

Joaquín Peña alude a un orfebre llamado Marguani que forma parte de los testigos de un documento del año 1062[1631]. En él, el señor Tello Muñoz y su esposa Totadomna entregan sus almas a San Millán y donan algunas casas[1632]. Este mismo personaje aparece también como "fidiator" en una venta que realiza el presbítero Oriol al monasterio de San Millán[1633]. No creemos que este hubiera participado en la elaboración del arca ya que, en ese caso, su nombre, e incluso su efigie, tendrían reservado un espacio en la superficie de la misma. Parece, entonces, que no debe dudarse que los orfebres serían Engelram y Rodolfo.

4.2.Los marfilistas

Este asunto ha sido ampliamente trabajado en el apartado correspondiente a la identidad de los artistas en el estudio de las placas ebúrneas. Gracias a la labor de Isidro Bango Torviso, hoy se conocen los nombres de los marfilistas: García y su discípulo Simeón[1634]. No obstante, como ya indicábamos, existe una contradicción difícil de resolver. Al analizar formalmente las placas se descubren más de dos manos trabajando de manera conjunta en el arca. Aunque no lo podemos saber, creemos que habría sido el propio maestro, Garsía o García, quien decidió tallar sobre el marfil su efigie acompañado de un ayudante que actuarían como portavoces del equipo que trabajaba el

[1629] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 59

[1630] CUTLER, Anthony, "Prolegomena to the Craft of Ivory Carving in Late Antiquity and the Early Middle Ages", en *Artistes, artisans et production artistique…*, pp. 444.

[1631] PEÑA, Joaquín, *Marfiles…*, p. 17.

[1632] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 321

[1633] Ibídem, nº 296. Este artífice también ha sido señalado por: SERRANO, Luciano, *Cartulario…,* nº 176 y RODRÍGUEZ DE LAMA, Ildefonso, *Colección diplomática medieval de la Rioja*, Logroño, 1976, tomo II, nº 14 y se puede situar entre los años 1052-1062.

[1634] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* p. 59

material ebúrneo. Otro detalle que no se puede determinar es si los marfilistas eran laicos porque no se ha conservado la placa y no contamos con documentos gráficos sobre la misma por lo que no podemos indicar si estaban vestidos con el hábito monacal o con ropajes civiles.

5. CONCLUSIÓN

Con la aparición de los orfebres y los marfilistas en las placas de marfil, y teniendo en cuenta los retratos de miembros religiosos del *scriptorium* y los carpinteros, observamos que se completa el catálogo de talleres que estarían trabajando en San Millán a mediados del siglo XI. Su importancia debía ser notoria ya que sus maestros habían sido representados para formar parte de un conjunto iconográfico muy rico sobre el relicario del santo patrón del monasterio. Se trata, por lo tanto, de imágenes que transmiten una doble información. Por un lado, quienes participaron económicamente o de manera activa, es decir, trabajando sobre ella, en la elaboración del arca. Por otro, la organización del cenobio que mostraba la fuerza económica de San Millán, un aspecto muy necesario por aquel entonces, en el que los monjes se veían apremiados por los obispos de las sedes cercanas que querían cobrarles las tercias episcopales. Blas, con el apoyo de Sancho IV, intentaría, por todos los medios, evitar esos impuestos de los que estaban exentos desde época de Sancho III y, tal vez, una de las maneras de legitimar el valor de San Millán fuese a través de este suntuoso relicario.

XI. LA CONTROVERTIDA DATACIÓN DEL ARCA

Como es habitual en el mundo medieval, fechar una pieza es complejo. Sin embargo, en el caso de San Millán de la Cogolla podría parecer una tarea sencilla si se tiene en cuenta la abundante documentación que existe en el monasterio. Además, en relación a la obra contamos con varios testimonios escritos, como las traslaciones de reliquias de San Millán y, sobre todo, artísticos: las placas ebúrneas en las que se han tallado personajes del contexto histórico en el que fue gestada la obra.

Llama la atención que Prudencio de Sandoval, quien estudió la pieza detalladamente, considerase que se habría comenzado a finales del siglo X o principios del siglo XI, porque identificaba al *Ranimirus rex* de una de las placas con el hermano de García el Tembloso (944-1000) o el de Sancho el Mayor (1000-1035). Justifica la aparición de Sancho IV y su esposa Placencia diciendo que, varias décadas después, este matrimonio habría continuado la labor. Indica que Sancho el Mayor no habría tenido nada que ver con la construcción del arca ya que, de ser así, su efigie habría aparecido tallada sobre la misma[1635]. A pesar de ello, hubo quienes sí que consideraron que el Sancho de las placas era el tercero de este nombre que en 1030, había comisionado un relicario para custodiar el cuerpo del santo patrón Emiliano.

En un primer momento, y así lo entendieron la mayoría de los eruditos que se interesaron por el arca desde el siglo XI hasta el siglo XIX, fue datada en el año 1067 y concretamente el 26 de septiembre, que sigue siendo la festividad del patrón emilianense. Esto se debía a que en el relato de las Traslaciones escrito por el monje Fernandus en el siglo XIII se aludía a esta fecha en el siguiente párrafo:

> *"Elapsis igitur quatuordecim annis, ecclesia iam completa et arca auri eborisque miro opere fabricata, gemisque preciosis per totum intexta, beati Emiliani corpus ab abbate Blasio ibi est reconditum et in ecclesia ubi nunc ueneratur est collocatum* ***anno Incarnationis Dominice millesimo sexagésimo septimo.*** *Fluxerunt autem a transitu beati viri usque hanc traslationem* ***anni ferme quingenti et tres****; in eorum spatio multa corruscauere miracula quae per negligentiam remanserunt inscripta"*[1636].

Además, hay otro texto, también del siglo XIII, en el que se habla de esta fecha. Se trata de unas líneas que estaban en la última hoja de un códice con poesías de Gonzalo de Berceo que ya hemos mencionado al hablar del lugar que ocupaba el arca en la iglesia de San Millán. El texto está escrito en castellano antiguo, fue recogido por

[1635] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundación…,* f. 26 r.

[1636] DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"…*, p. 32.

Plácido Romero en *Memorias para la historia de San Millán* y alude a la traslación de los restos del santo a un nuevo arca indicando que "*Et entonze andaba la era de la Encarnacion en mil e sesenta e siete annos"*[1637].

No obstante, frente a las ideas de algunos eruditos, el padre Moret considera que se habría realizado en época de Sancho IV, es decir, hacia 1067, y descarta adelantar su cronología a los reinados de Sancho III el Mayor o de García de Najera ya que si el arca se hubiera comenzado con ellos, sería lógico que aparecieran representados[1638].

Junto a estos argumentos, existe otro de cariz formal y es que, como los marfiles leoneses están datados antes del año 1063, en el que se produjo la célebre donación de Fernando I y Sancha a la nueva iglesia de San Isidoro, no sería extraño que, por las mismas fechas, se desarrollase una tradición ebúrnea en San Millán[1639].

Aunque esta fue la opinión más extendida a lo largo de los años, José Ferrandis realiza una matización importante. Considera que, en época medieval, se había producido una equivocación y que no habría sido en 1067, sino en 1076, momento más acorde con el abadiato del abad Blas y que, además, coincidía con los 503 años después de la muerte del santo (574) que se citaban en el texto de Fernandus sobre las traslaciones (*anni ferme quingenti et tres*)[1640]. Esta idea no es del todo descabellada porque, como sabemos, en el *scriptorium* de San Millán se llevaron a cabo muchas falsificaciones y, quizá, los copistas pudieron confundirse al copiar las dos últimas cifras de la fecha.

Julie Harris plantea otra posibilidad. Considera que el texto de la Traslación de Fernandus no recogía un hecho unitario, sino que el monje, dos siglos después de que hubiesen acaecido los hechos, los habría amalgamado. De ese modo, se habría referido a la consagración de la iglesia de Yuso en el año 1067, en la que ya se habría presentado el arca, pero que estaría incompleta y que habría sido completada en torno a 1076 o 1077, coincidiendo, precisamente, con los 503 años después de la muerte de San Millán. Piensa que el arca, de la manera en que la describe Prudencio de Sandoval en el siglo XVII, no tendría el mismo aspecto exactamente que cuando se presentó en 1067, sino

[1637] Archivo del Monasterio de Silos, manuscritos 83 y 84.

[1638]De hecho, el padre Moret, emplea este argumento para defender que el arca se comenzó y finalizó en época de Sancho IV (MOTER, José, *Anales…,* tomo I, p. 675).

[1639] ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil…*, p. 34.

[1640] FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches…*, p. 159. Ya GÓMEZ MORENO, Manuel, *Iglesias mozárabes…*, p. 295 fechaba el arca en 1076.

que sería de un segundo momento en el que los problemas cronológicos de los personajes tallados en sus costados quedarían solventados[1641].

Una teoría semejante defendía Víctor Hermosilla, quien consideraba que una obra de tan fina talla y con tantas figuras y adornos implicaba una labor prolongada en el tiempo, por ello opina que habría comenzado su fábrica en época de don Pedro y se habría culminado bajo pautas del abad Blas. Señala, además, otra de las contradicciones que surgen al estudiar el arca minuciosamente. La reina doña Placencia es identificada mediante una inscripción en la que se emplea un apelativo propio de los emperadores romanos cuando habían fallecido: *divus.* El problema es que, aunque su esposo murió precisamente en 1076, no se tiene constancia de la fecha de su fallecimiento[1642].

Isidro Bango recurre a este asunto y comenta que, frente al resto de nombres tallados en el arca que estaban en nominativo, el de la reina aparecía en dativo (*Divae memoriae Placentiae Reginae*), un detalle que podría indicar que se trata de una ofrenda a su persona que, atendiendo a la expresión *divae memoriae*, se podría pensar que ya había muerto, pero se sabe que falleció después de su esposo. Propone, entonces, que el cartel ebúrneo referente a esta reina, hoy perdido, que se encontraba en el pequeño espacio situado hacia la mitad de la Mandorla Mística del costado del Pantocrator, pudo ser sustituído, en un momento anterior a la publicación de Prudencio de Sandoval, por un nuevo letrero cuando la reina ya había muerto. El hecho de que no se hubiera llevado a cabo la misma operación con su marido puede relacionarse con los conflictos que ello podría ocasionar, ya que la figura de Sancho el de Peñalén traía asociados algunos problemas[1643].

Aunque la idea de que, ya en 1067, se hubiera comenzado la construcción que habría continuado al menos unos años, con añadidos de piezas como la del abad Blas, es muy sugerente, no nos parece del todo fiable. Isidro Bango señala que el arca pudo realizarse en menos de un año y que se habría empleado un espacio breve de tiempo para poder presentarla en la ceremonia de la consagración de la nueva iglesia[1644]. En nuestra opinión, por ciertos detalles, como la coincidencia casi exacta de los huecos del arca antigua con las dimensiones variables de las placas, se demuestra que el arca era fruto de un proyecto reflexionado en el que todo se había tenido en cuenta. Los episodios de las placas se habrían ideado con anterioridad porque el espacio estaba totalmente aprovechado. Defendemos que el principal promotor habría sido Blas quien

---

[1641] HARRIS, Julie, *The Arca…,* p. 195-196.

[1642] HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*, pp. 189 y 190.

[1643] BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano…,* pp. 56 y 57.

[1644] Ibídem, p. 77.

tendría también un papel como mentor del programa iconográfico junto al escriba Munio. De hecho, la figura de Blas se convierte en otro de los problemas para determinar la datación exacta y fiable del arca. Ya hemos hecho alusión a las dificultades que surgen en San Millán a la hora de fechar los abadiatos de ciertos personajes. En relación con el relicario, es necesario abordar el estudio tanto del abad Pedro como del abad Blas, cuyas efigies aparecen en los frontispicios del relicario. La documentación emilianense no aclara los años que ocupó el cargo de abad Pedro, pero en el abadologio que realizó Prudencio de Sandoval, este en 1067 seguiría siendo el superior del monasterio. El problema surge cuando, en la *Traslatio,* quien preside la consagración de la nueva iglesia de Yuso es Blas. Varios investigadores han abordado este asunto y, en nuestra opinión, la simultaneidad de los abades es una de las posibilidades más acertadas para intentar resolver estas dudas[1645]. Defendemos, aunque no sin ciertas reservas, que Blas, ya en el año 1067, tendría un cargo de abad quizá compartido o simultáneo con el de Pedro y que se habría encargado, personalmente, de la elección de los personajes retratados en los costados del arca y de ayudar al escriba Munio a elaborar el programa iconográfico basándose cada una de las placas en los milagros recogidos en los capítulos de la *Vita S. Emiliani* escrita por Braulio de Zaragoza.

Verdaderamente, como dijo Isidro Bango, la polémica surge simplemente por situar la pieza en un periodo de tiempo muy reducido, entre los diez años que van entre 1067 y 1076. No cabe duda, entonces, de que, al fin y al cabo, el arca fue creada en la segunda mitad del siglo XI. Este dato tiene una gran relevancia para afirmar las teorías de A.K. Porter, ya que permite demostrar que los marfiles hispanos de la undécima centuria, con su gran perfección técnica, fueron influencia y no influidos por la escultura francesa del siglo XII[1646].

[1645] PEÑA, Joaquín, *Los marfiles…,* p. 33 y ss.

[1646] PORTER, Arthur Kingsley, "Leonesque Romanesque…", p.237. El mismo autor había trabajado este mismo asunto en PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture…,* 1923 y, dos años más tarde, sus ideas habían calado en el mundo científico español ya que HUICI, Serapio, *Op.cit.*, hace hincapié sobre la preponderancia de los marfiles hispanos sobre la escultura francesa.

XXII. LA FUNCIONALIDAD DEL ARCA

El arca de los marfiles había sido elaborada, principalmente, para custodiar las reliquias de San Emiliano, al cual se aludía a través de los diferentes capítulos de la *Vita* de Braulio tallados sobre el marfil.

Julie Harris, además, relaciona el relicario con la llegada, cada vez mayor, de peregrinos a San Millán de la Cogolla. Los fieles, al observar las placas ebúrneas, podían obtener la certificación de los milagros del santo y mantener o desarrollar la fe y la devoción al mismo[1647]. La consecuencia directa para el monasterio sería, de este modo, la recepción creciente de donaciones por parte de los viajeros, que simplemente debían desviarse unos kilómetros del Camino de Santiago para acudir a San Millán.

Nosotros planteamos una tercera posibilidad en relación a la funcionalidad del arca. Al analizar detenidamente las representaciones de los marfiles se descubre que, en los frontispicios, tienen cabida multitud de personajes relevantes, tanto del mundo eclesiástico como del civil. Nos preguntamos si la aparición de los mismos puede tener algún significado político-religioso y si, por ello, el arca sería más que un mero contenedor de vestigios sacros y se convertiría en un arma política, en la demostración de poder del monasterio emilianense[1648].

Entre los protagonistas que ocupaban el costado principal del relicario, presidido por un Cristo en majestad, destacan las efigies de Sancho IV el de Peñalén y del abad Blas, que fueron tallados, respectivamente, en el oro y el marfil que adornaban el arca primitiva.

Como ya dijimos, las intenciones del rey Sancho IV al patrocinar la elaboración de la pieza, no serían únicamente devocionales, sino que se vincularían con la situación geográfica y estratégica del monasterio, que le permitiría hacerse fuerte ante la corona leonesa. Los enfrentamientos con León existían ya en época de su padre, García III de Nájera, quien murió, precisamente, a manos de Fernando I en la Batalla de Atapuerca (1054), a causa de los intentos de controlar el condado de Castilla[1649]. A pesar de ello,

---

[1647] HARRIS, Julie Ann, "Culto y narrativa…", p. 75.

[1648] El único autor que ha planteado estos asuntos es VARASCHIN, Alain, *Op.cit.,* pp. 12-17, quien consideraba que los marfiles del siglo XI formaban parte de una estrategia política en la que los objetos eran el símbolo de una ideología clerical con poder y que pretendía continuar con su dominio territorial. Sin embargo, alude a estos hechos sin profundizar en el tema y sin presentar pruebas o fuentes documentales para argumentar sus ideas. HENRIET, Patrick, "La santidad…", p. 32, señala que, en el arca de San Millán, aparecían los reyes navarros en un momento en el que los castellano-leoneses pujaban para instalarse en la Rioja. No insiste más sobre este asunto pero permite observar cómo estos temas están latentes aunque no hayan sido desarrollados.

[1649] Los conflictos por este asunto se fueron sucediendo a lo largo del tiempo tal y como resume S. ANDRÉS VALERO, "La Rioja…", pp. 231-244.

Sancho IV continúa con las luchas y la Rioja mantiene su independencia frente al reino leonés demostrando la fuerza e identidad navarras. Cuando muere el de Peñalén, Alfonso VI de León y Castilla y Sancho Ramírez de León procuran conseguir los territorios fronterizos sin tener en cuenta a los hijos varones del fallecido[1650].

A tenor de estos conflictos políticos, pensamos que Sancho IV habría participado en la elección de Gonzalo Salvadórez para ser representado en el arca. Como explicamos previamente, era conde de Castilla y la intención del monarca habría sido contar con su apoyo para mantener su dominio sobre la zona fronteriza castellana. Permitir que el conde se representase en una de las placas del arca del santo sería un privilegio que, Gonzalo Salvadórez, habría sabido agradecer en caso de que el rey solicitase su ayuda.

Consideramos que, si bien el monarca navarro habría participado económicamente en la fabricación de la pieza y en la elección de Gonzalo Salvadórez; el programa iconográfico y el elenco de personajes tallados sobre la misma, habrían sido iniciativa de Blas que se habría encargado de la "gestión" de la obra. Habría decidido, entre otras cosas, que el infante don Ramiro fuese representado en el frontispicio de la *Muerte del Santo*, ya que podría haber tenido influencia sobre el obispo de la sede calagurritana que presionaba al monasterio de San Millán en relación al pago de las tercias episcopales[1651].

El monasterio de San Millán, en torno a los años sesenta del siglo XI, se encontraba inmerso en disputas con los obispos de las sedes vecinas por el cobro de las tercias episcopales de las que estaba exento. Los abades emilianenses tenían el estatus de prelados *nullius* lo que les confería ciertos privilegios que, si bien no los convertían en obispos propiamente dichos, les permitían gozar de una gran autonomía respecto a los mismos[1652]. En el año 929, García de Navarra había concedido a San Millán de la Cogolla la inmunidad y exención tanto civil como eclesiástica, por lo que el monasterio

---

[1650] S. ANDRÉS VALERO, "La Rioja…", pp. 231-244. R. SANTAMARÍA PÉREZ, *Op.cit.*, pp. 249-262, analiza la conveniencia que suponía este asesinato para los reyes de León y de Aragón que aprovecharon la coyuntura para expandir su poder por tierras navarras. También se aborda este tema, aunque de manera más somera, REILLY, Bernard F., *The Kingdom…,* cap. V, pp. 87-89.

[1651] Las tercias episcopales fueron una de las disposiciones del IV Concilio de Toledo (633) en el que se había acordado la asignación a los obispos de la tercera o cuarta parte de las rentas de la iglesia (GARCÍA GALLO, Alfonso, "El concilio de Coyanza…", pp. 209 y 211). En el occidente peninsular se aplicaban las tercias en León y la cuarta en Navarra y Álava. En Calahorra, se empleaban ambos sistemas (REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., "Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales…, p. 245).

[1652] En realidad la jurisdicción ordinaria del abad en San Millán contaba con ciertos privilegios desde épocas lejanas y tenían la categoría de prelados *nullius*, es decir, independientes de cualquier diócesis (MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *Op.cit.*, pp. 151-156 y HERMOSILLA, Víctor, *Op.cit.*,p. 19 y ss.).

gozó, desde entonces, de personalidad jurídica propia independiente de cualquier poder[1653]. Esta fue la línea de actuación en la que se basó Sancho el Mayor, en torno al año 1030, cuando estableció en el monasterio como abad a Ferrucio, impuso la puntual observancia de la regla de San Benito y, un dato muy relevante, decidió "*libertar al monasterio de todo dominio secular o eclesiástico*" mediante la exención del pago de *"tercias, primicias y otras gabelas"* y liberándolo de toda servidumbre[1654].

Las sedes episcopales cercanas no estaban de acuerdo con estos beneficios y, por ello, se produjeron enfrentamientos a lo largo de toda la Edad Media. El rey Sancho IV, ya tuvo que lidiar con las presiones de los prelados y, especialmente, del obispo de Calahorra, porque su estatus e importancia habían disminuido. Bajo García III era el principal beneficiario de las donaciones regias, pero con Sancho IV se convirtió en un mero confirmante de las numerosas y cuantiosas donaciones realizadas al cenobio emilianense[1655].

Las tensiones entre obispo y rey se aprecian en los Concilios que tienen lugar por aquel entonces. De hecho, el Papa Alejando II envió a Hispania un cardenal legado, Hugo Cándido, en torno a los años 1065 y 1068[1656]. Fue por aquel entonces cuando se produjo el Concilio de Nájera en el que ambas partes fueron convocadas[1657]. En dicha reunión, los abades de San Millán se defendieron de los obispos Juan de Pamplona, Jimeno de Burgos y Munio de Calahorra que reclamaban las tercias y otros censos, intentando reafirmar, así, su independencia. La noticia sobre este concilio se recoge en un manuscrito de San Millán de la Cogolla del siglo XII, concretamente en una nota datada en el año de 1067 y que se añadió al final del códice[1658]. El monje encargado de su redacción no plasma ninguno de los otros temas que, presumiblemente, se habrían tratado, demostrando, de ese modo, que solo le interesaba dejar constancia del fracaso de los obispos y de que la abadía se mantenía, hasta el momento, libre de tributos[1659]. En la misma nota se aborda, brevemente, el Concilio de Lantada (Palencia), que tuvo lugar en 1068 y en el que, de nuevo, los obispos de Calahorra, Pamplona, Burgos y Castilla la Vieja reclamaban las tercias, esta vez no ante Sancho IV, sino ante Sancho II,

---

[1653] ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, María Jesús, *Op.cit.*, p. 68.

[1654] PÉREZ DE URBEL, Justo, *Sancho…*, p. 313 y DEL SAZ, *Op.cit.*, p. 113.

[1655] CARL, Carolina, "Munio, obispo de Calahorra, 1066 a 1080, ¿defensor del rito mozárabe?: una revisión de las pruebas documentales", *Hispania Sacra*, nº LX 122, julio-diciembre 2008, p. 688.

[1656] LALIENA CORBERA, Carlos, "Encrucijadas ideológicas…", pp. 306.

[1657] Sobre el Concilio y los problemas de su datación: SÁINZ RIPA, Eliseo, "Los obispos de Calahorra en la Edad Media (siglos VIII-XV)", en *I Semana…*, pp. 39-40.

[1658] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *Legislación conciliar del Reino Astur (718-910) y del Reino de León (910-1230)*, León, 2009, pp. 105-109.

[1659] Ibídem, p. 105-109.

rey de Castilla[1660]. Los prelados, como indicaba la *Chronica de España Emilianense,* "*inquietaban a los monges pretendiendo contra lo acordado en los concilios y en la jurisdicción espiritual y las primas y tercias del Monasterio*"[1661].

Posteriormente, en el año 1226, se produjo un pleito con los obispos próximos a San Millán sobre las jurisdicciones que dominaba cada uno. A partir de 1230, el prelado calagurritano se enfrentó, de nuevo, al monasterio emilianense con motivo de las tercias episcopales, de las que el cenobio estaba exento. En 1246, los jueces delegados pronunciaron una sentencia favorable a San Millán y, en 1259, el Papa Alejandro IV recibió al monasterio bajo la protección de la Silla Apostólica[1662].

Como puede verse, los problemas del siglo XIII hunden sus raíces en la décima centuria, momento en el que ya existían conflictos de poder eclesiástico que enfrentaban a los obispos de las sedes cercanas con los abades de San Millán.

El programa iconográfico ideado por el abad Blas incluía, en las placas de marfil, a diferentes miembros de la comunidad emilianense, concretamente aquellos que pertenecían a los distintos talleres: carpinteros, escribas, marfilistas y orfebres. Tal vez, pretendiese convertir el arca en una prueba de la fuerza, autoridad e individualidad del monasterio y sus abades. Ya en el siglo XII, y con la intención de mantener la autonomía económica del monasterio, se produjo la invención del falso privilegio de los "votos de San Millán" ya comentado y que había sido fechado en el año 934[1663]. Como dijimos, en él se explica que, tras la batalla de Simancas, multitud de localidades se comprometieron a abonar una serie de cantidades anuales al monasterio de San Millán. Creemos que, si en el siglo XII fue preciso realizar este tipo de estratagemas, en la centuria anterior no habría sido necesario ya que el arca de los marfiles se convertiría en prueba suficiente para demostrar la situación privilegiada de San Millán[1664].

Junto a las tercias episcopales, otro de los problemas con los que tenían que lidiar los responsables del monasterio, en la segunda mitad del siglo XI, era la sustitución del rito mozárabe en aras de la imposición del romano[1665]. De hecho, la mencionada llegada de Hugo Cándido en los años sesenta, tuvo que ver, no solo con las

---

[1660] Ibídem, pp. 11-117.

[1661] DEL SAZ, Juan, *Op.cit.*, p. 114.

[1662] GARCÍA TURZA, Javier, "San Millán de la Cogolla en los umbrales de la crisis…", p. 31. AMSMC, leg. 24-111 y leg. 32-57.

[1663] UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario…,* nº 22, pp. 33-40.

[1664] Para conocer los recursos que emplean los monasterios para elaborar su propia memoria histórica véase: GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "Memoria regia…", pp. 225-259.

[1665] Para conocer varios asuntos sobre la llegada de la nueva liturgia en Hispania véase: *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella…, passim.*

luchas de los obispos contra el abad de San Millán, sino también, con las intenciones del Papa de que se promoviese la supresión de la liturgia tradicional visiogótico-mozárabe y fuese sustituida por la liturgia romano-galicana[1666]. La opinión del legado pontificio acerca de las irregularidades de la celebración tradicional alarmó a los prelados españoles y, por ello, se tomó la decisión de enviar una comitiva al Papa Alejandro II (1061-1073) para mostrarle, a través de varios libros, que se podía mantener el antiguo rito[1667]. Viajaron a Roma el obispo Munio de Calahorra, Jimeno de Oca y Fortuno de Álava llevando consigo textos litúrgicos que fueron considerados ortodoxos y aprobados por el Pontífice[1668]. Su sucesor, Gregorio VII (1073-1085) dirigió una carta conjunta a Alfonso VI y Sancho de Peñalén el 19 marzo 1074 con la intención de que aceptaran las pautas de la Iglesia Romana[1669]. Cuando muere Sancho el de Peñalén, se facilitan las cosas, por lo que se deduce que el monarca navarro era reticente a la imposición. Nos planteamos, entonces, si el arca, con la historia del santo, sería una manera de rememorar el rito hispano, tal y como ocurría con el *Liber Commicus* del año 1073 firmado por el abad Pedro[1670]. Ambas manifestaciones artísticas convertían a San Millán en uno de los focos de resistencia y defensa del rito nacional[1671].

A tenor de lo expuesto previamente, consideramos que, con la plasmación de la *Vita* de Braulio sobre el marfil, se lograba potenciar la relación del monasterio con la costumbre convirtiendo el lugar en un baluarte en el que mantener el rito mozárabe. Además, si los abades se dejaban dominar por el obispo de Calahorra, entre otros, finalmente sucumbirían ante el Papado y se implantaría el nuevo Oficio Romano. San Millán, uno de los máximos exponentes de la cristiandad hispana, resistiría ante las intervenciones de Roma y nos planteamos que, quizá, el Arca de los Marfiles habría sido la demostración de este aferrarse a la tradición.

Para concluir, debemos hacer hincapié, nuevamente, en la colaboración de Sancho IV el de Peñalén y el abad Blas, que habrían actuado como motor en la elaboración del arca, el diseño de su programa iconográfico y la elección de los personajes que aparecerían tallados en las placas ebúrneas. A lo largo de este trabajo, y concretamente en este capítulo, hemos intentado demostrar que sus intenciones irían

---

[1666] MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *Legislación conciliar…,* p. 106.

[1667] DE ELIZONDO, Pablo Miguel, *Op. cit.*, p. 167.

[1668] LACARRA, José María, *Historia…,* pp. 186 y ss. y SÁINZ RIPA, Eliseo, *Sedes episcopales…,* p. 41.

[1669] *Das Register Gregors VII…,* pp. 92-94 y MANSILLA REOYO, Demetrio (ed.), *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, Roma, 1955, nº 10.

[1670] *Liber Commicus…,* p. LXXI. El códice se conserva hoy en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid, B.H.A., cód. 22).

[1671] FLÓREZ, Enrique, *La España Sagrada,* tomo III…, p. 280 y ss. y LACARRA, José María, *Historia…,* pp. 187.

más allá de la mera construcción de un relicario con la representación de la *Vita* de San Emiliano escrita por Braulio en el siglo VII. Su elaboración se puede relacionar, por un lado, con los intereses reales por mantener su dominio sobre los territorios fronterizos de la zona del Duero y, por otro, con los objetivos eclesiásticos que buscarían conservar la categoría de los abades de San Millán que disponían de un *status* semejante al de un obispo y evitar el pago de las tercias episcopales a las sedes cercanas. Creemos que, quizá, el arca, con la historia de su santo patrón, habría servido como prueba, del mismo modo que años después se empleó el documento de los célebres Votos de San Millán, para recordar a los obispos la grandeza, independencia y autoridad del monasterio frente a las aspiraciones de los prelados. De ese modo, formaría parte de una estrategia política para solucionar las tensiones y afianzar los privilegios del monasterio. Asimismo la pieza sería la muestra de la resistencia del rito hispano en San Millán de la Cogolla.

XXIII. DISTINTAS INTERPRETACIONES SOBRE EL ESTADO ORIGINAL DEL ARCA DE SAN MILLÁN

A pesar de la dificultad que conlleva recrear el aspecto primitivo del arca que fue promovida por el abad Blas y el rey Sancho IV el Mayor de Navarra en el siglo XI, a lo largo de la historia han sido varios estudiosos los que han realizado una interpretación propia. Todos ellos parten de las bases que sentó Prudencio de Sandoval ya en el año 1601.

La primera reconstrucción que vamos a analizar es la que planteó el arquitecto Francisco **Íñiguez Almech**[1672]. Fue publicada en los años setenta pero, ya en 1944, Félix Granda, a la hora de realizar el arca moderna, había tenido en cuenta su proyecto (Figura 353). Es llamativo que recoja con mucho detalle solo tres de los cuatro lados del arca y pensamos que, probablemente, el lado largo que omite habría seguido las mismas pautas.

La cara anterior está compartimentada, en la zona de la cubierta, en seis espacios destinados a las placas de menor tamaño, y en el cuerpo del arca, únicamente en cinco. El diseñador sigue el orden de Sandoval, por ello, en las cuatro primeras emplea letreros para describir las escenas, porque se trata de piezas que habían desaparecido. Cabe señalar que la primera (*Emiliano pastor de ovejas*) estaba, por aquel entonces, en paradero desconocido pero que, a partir del año 1987 en que reapareció en los mercados, fue adquirida por el Metropolitan Museum de Nueva York.

En cuanto a las inscripciones del arca, Félix Granda copió de manera literal la interpretación de Íñiguez Almech, aunque presentaba algunos fallos y su lectura se hacía difícil.

Desde nuestro punto de vista, lo más interesante es la plasmación de los santos que ocupaban los espacios entre las placas de marfil. Prudencio de Sandoval, simplemente, decía que eran trece en cada lado mayor. En esta reconstrucción se ubican bajo arcos de medio punto y siguen los modelos del taller ebúrneo leonés. Por un lado, se representan figuras masculinas que parecen imitar, o recuerdan al menos, a los Apóstoles del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León (Figuras 130-141). Por otro, las mujeres son semejantes a las que se han tallado en la Placa de los Díscipulos de Émaus y el *Noli me tangere* del Metropolitan Museum de Nueva York (Figura 9, 267 y 268). En la mayoría de los ejemplos, sobre los arcos se han dibujado unos edificios con una sola tipología arquitectónica tomada de las tres placas que conforman el frente anterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas (Figura 3).

[1672] URANGA GALDIANO, José Esteban e ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Op.cit.*, vol. II, lámina 28.

A través de la observación de las propuestas de Íñiguez Almech para los frontispicios se deduce, nuevamente, que el orfebre Granda, las tomó como modelo ya que no se aprecian diferencias notables (Figuras 14, 319, 323 y 355). Presentan las mismas formas e inscripciones pero, frente a los motivos vegetales empleados en el relicario de 1944 en los laterales del costado del Pantocrator, Francisco Íñiguez consideraba que habría habido dos ángeles para cuyo formato vuelve a basarse en los ejemplos de la Arqueta de las Bienaventuranzas. En el lado centrado por la representación de la *Muerte del Santo* las diferencias se aprecian, por ejemplo, en que el orfebre, quizá para simplificar su trabajo, utilizó motivos vegetales en las partes más externas del costado en lugar de dividir la superficie en seis espacios (tres a cada lado) con las inscripciones de los personajes que citaba Prudencio de Sandoval: *Munio presbyter, Munio clavicularius, Mus Oemerus* en las tres del lado izquierdo y *Ezenarius notatus, Sancius magister Dommicus infantciem magister* en las del lado derecho. En realidad, no eran seis, sino ocho, y el arquitecto omitió *Munio refectorarius* y *Gundisalvus sacrista.*

La idea de Íñiguez Almech es muy acertada y aborda muchos aspectos, sin embargo presenta algunas irregularidades con respecto al texto de Prudencio de Sandoval.

Kurt Weitzmann no realiza una reconstrucción completa, sino únicamente del frontispicio con la *Maiestas Domini* (Figura 362)[1673]. De todas las imágenes que debían ocupar este costado, según Sandoval, solamente se conservan el Pantocrátor y las placas en forma de flecha en las que se han tallado Munio y Blas y, en función de los huecos conservados en el arca antigua, es fácil determinar dónde se colocaban (Figuras 210, 237, 336 y 338, y 324 y 325). El problema residía en situar el resto de personajes, como los reyes Sancho IV y Placencia, o el Tetramorfos. Kurt Weitzmann considera que debían ordenarse en función de un esquema simétrico muy rígido y, por ello, plantea que dos de los símbolos de los Evangelistas debían tener la misma forma que las placas de Blas y Munio, mientras que los otros dos serían iguales que las placas de los monarcas. En el ápice coloca una placa triangular que no deja prácticamente hueco para las inscripciones u otras representaciones. En ella, sitúa al Cordero de Dios en un clípeo enmarcado por dos ángeles. Debemos decir que su esquema es muy sencillo y se basa en formas geométricas y letreros sin plasmar ninguna imagen. No obstante, el mensaje es claro, directo y sencillo.

Julie Harris evita plantear hipótesis sobre aquello que no conoce como, por ejemplo, la guarnición metálica o los ocho santos del frontispicio de la *Muerte del Santo*

[1673] WEITZMANN, Kart, *Op.cit.*, p. 84.

(Figuras 363-366). A través de los esquemas realizados por Kevin Ames, ordena las placas conservadas siguiendo el texto de Prudencio de Sandoval. Como escribe la Tesis en 1989, ya conocía la placa de *Emiliano pastor de ovejas*, por lo que no necesita utilizar un letrero para identificarla, sino un dibujo de la propia placa. Otro detalle interesante es que el fragmento con la *resurrección de la niña muerta* ya no aparece inserto en la placa del milagro de los alimentos, sino que ocupa la primera posición a la izquierda en la zona superior de uno de los lados mayores (Figura 364).

Por último, **Isidro Bango Torviso** plantea una reconstrucción del arca logrando unos resultados estéticos muy llamativos (Figuras 367 y 368)[1674]. Desde nuestro punto de vista, se trata de la propuesta más completa porque ha tenido en cuenta todos los detalles a los que aludía Sandoval.

Es el único que realiza una interpretación de cómo podía haber sido la guarnición metálica, en este caso dorada, y la complementa con piedras preciosas de diferentes colores y tamaños repartidas en tres órdenes en sentido horizontal y también en los montantes laterales, de manera vertical. La chapa metálica presenta decoraciones vegetales que imitan un trabajo de filigrana muy fino. Tampoco ha dejado de representar los santos entre las placas de marfil pero, frente a los veintiséis a los que aludía Sandoval, trece en cada lado, Isidro Bango solo coloca dieciocho, nueve en cada uno de los frentes. Creemos que podría haber plasmado, también, los ocho restantes que se corresponden con el primero y el último de cada serie, en cada una de las cuatro bandas en las que se reparten los marfiles. El modelo que sigue para su representación, a diferencia de la idea de Francisco Íñiguez Almech, que se basaba en las arquetas leonesas, es el de la plástica otoniana, aunque, en este caso, los personajes aparecen cobijados por arcos de medio punto sin estar coronados por ningún tipo de representación arquitectónica. Tal y como se indicaba en el libro de las Fundaciones de San Benito, las inscripciones eran letreros dorados con letras negras y su sentido ornamental queda puesto de manifiesto a través de las imágenes de la versión del profesor Bango. En los lados largos, se han colocado fotografías de las placas conservadas y, además, se aventuró a reinterpretar aquellas que han desaparecido empleando, para ello, esquemas formales de los marfiles conocidos. Si bien es cierto que, a tenor de la originalidad que presenta cada una de las piezas ebúrneas, las que faltan habrían hecho gala, asimismo, de la capacidad narrativa de los artistas, el resultado conseguido hace que el espectador pueda imaginar cómo pudieron ser las escenas de las que únicamente queda constancia en el texto del siglo XVII. El orden, como ocurría con la propuesta de Julie Harris, es el que recogía Sandoval.

[1674] BANGO TORVISO, Isidro G., *San Emiliano…*, pp. 68-69.

En el costado del *Pantocrator,* se ha delimitado el espacio con una inscripción dorada con letras negras que recorre todo el cerco del frontispicio. En el interior, preside la composición Cristo en majestad rodeado del Tetramorfos. Cada uno de los evangelistas ocupa una pequeña placa cuadrangular y sus figuras recuerdan, vagamente, las de los Tetramorfos de las piezas leonesas como, por ejemplo, el del Arca de los Marfiles de San Isidoro de León. Entre Juan y Mateo, ligeramente más arriba, se sitúan el carbunclo de gran tamaño y la placa triangular con el Cordero de Dios. A los pies del Cristo, bajo los símbolos de Marcos y Lucas, encontramos a Blas y Munio postrados mostrando, no solo su devoción, sino, también, su importancia por compartir espacio con los monarcas terrenales y con el rey celestial. Sancho IV y Placencia y los dos ángeles, en el oro, ocupan, de dos en dos, los laterales de la mandorla mística. Nuevamente, Isidro Bango recurre a los modelos otonianos para su propuesta.

En el otro costado, la *Muerte del Santo* centra la composición. En torno a esta placa se sitúan otras siete con personajes del mundo civil, eclesiástico y artístico que habrían tenido algo que ver en la construcción del relicario. Por encima de estas placas hay una franja horizontal con el Sol, la Luna y los arcángeles Gabriel y Rafael tallados en el oro y, en el nivel superior, una placa triangular de gran tamaño en la que, supuestamente, estaba San Benito. En el lugar que ocupa la inscripción en el otro frontispicio, se han representado catorce figuras que toman como patrón a los personajes de las placas de marfil. En realidad, Prudencio de Sandoval hablaba de ocho santos, por lo que el espacio estaría más liberado. Quizá el profesor Bango optó por representar aquí los santos que faltaban de los veintiséis citados en la crónica del XVII, pero, de todos modos, faltarían dos, ya que habría habido trece en cada frente y ocho en este lateral.

Tras haber analizado las distintas interpretaciones del aspecto del arca de las reliquias de San Millán en el siglo XI, aún no nos quedan claros algunos detalles y, por ello, hemos llevado a cabo una reconstrucción hipotética propia (Figuras 369-378)[1675].

Al comenzar a elaborar las imágenes que plasmasen nuestras ideas, nos topamos con un problema inicial de difícil solución. Para poder hacer una propuesta lo más rigurosa posible habría sido necesario poder tomar medidas más exactas del arca incluyendo detalles como, por ejemplo, los grosores de las tablas que conforman la estructura para poder determinar las uniones o las de los recuadros en los que iban insertos los marfiles, especialmente las de los costados cuyo tamaño no aparece en ninguna fuente documental. Las dimensiones de las placas de la vida de San Emiliano conservadas hasta nuestros días son recogidas por el profesor Bango Torviso. Las

[1675] Agradecemos a Rubén Cenador Martínez, ingeniero aeronáutico, la ayuda prestada en la reconstrucción.

diferencias entre las placas semejantes entre sí se reducen a unos pocos milímetros; las de mayor de tamaño miden entorno a 12x17 cm y las más pequeñas 8x17 cm aproxidamente. Para las placas desaparecidas hemos optado por realizar la media con los marfiles que se colocaban a su lado en el arca creando, así, recuadros de tamaños muy similares y con variaciones mínimas.

A diferencia de la propuesta de Isidro Bango, quien realizó interpretaciones sobre el aspecto las placas no conservadas, hemos situado, en el lugar en el que se ubicaban dichos marfiles, las inscripciones leídas por Prudencio de Sandoval que identificaban el episodio de cada una de ellas. La tipología de letra utilizada ha sido Times New Roman mayúscula excepto para el caso de las "r" y las "m" en que se emplea la minúscula para adaptarse, en mayor medida, a la tipología de letra visigótica[1676]. La disposición de los letreros que recorrían la guarnición metálica originaria del arca no ha podido ser determinada, por lo que seguimos las pautas del Dr. Bango colocándolas rectas para facilitar la lectura y en negro sobre un fondo dorado como se describían en la crónica del siglo XVII. Es complicado ser más preciso en este asunto ya que los testimonios conservados son muy ambigüos.

En varias ocasiones, se ha hecho hincapié en la cobertura metálica del arca que fue expoliada por los soldados franceses y de la que no se conserva ningún testimonio gráfico fidedigno. Por esta causa, se ha realizado un patrón básico a partir de formas oavaladas para realizar una interpretación de los motivos decorativos de la misma y, al menos, evocar la riqueza que pudo tener en época medieval. Lo mismo ocurre con la representación de las piedras preciosas que decoraban el arca. No se conserva ninguna, pero sí los espacios en los que iban colocadas, de este modo, y siguiendo un criterio aleatorio de colores, materiales y formas, hemos colocado el mismo número de gemas en los lugares que habrían ocupado. Sí que se ha tenido en cuenta la simetría que suele imperar en las piezas del Medievo en las que se aprecia cómo las incrustaciones se colocaban, habitualmente, de manera equilibrada. A pesar de que las hipótesis son la nota predominante en esta reconstrucción, para su elaboración se han tenido en cuenta muchos otros ejemplos de piezas de orfebrería de características semejantes intentando aproximarse al aspecto que podría haber presentado en origen (Figuras 369-371).

En relación también con la chapa metálica del arca, debemos indicar que hemos colocado, entre las placas de marfil, los esquemas de santos bajo arcuaciones que había planteado en su propuesta Francisco Íñiguez Almech y que siguen los modelos de las arcas de San Juan Bautista y San Pelayo y de las Bienaventuranzas. Frente a los nueve

[1676] Fue Irene Pereira García quien nos recomendó la utilización de esta fuente por ser la que más se parecía a la tipología con la que se realizaron los letreros sobre los marfiles.

santos en cada uno de los lados largos del Arca de la hipótesis de Isidro Bango, presentamos trece en cada frente que se corresponden con un total de veintiséis que mencionaba Sandoval (Figuras 369-371).

El frontispicio de *la Muerte del Santo* plantea mayores dificultades a la hora de ser reconstruido (Figura 370). Por un lado, no se conoce cómo eran el Sol y la Luna y tampoco los arcángeles descritos en el siglo XVII, por lo que imitamos la idea del profesor Bango. Otro de los aspectos complejos es la situación de los ocho santos que, según las *Fundaciones,* ocuparían este lugar. Nos referimos a aquellos que tenían oficios monásticos. Ya hemos señalado que Íñiguez Almech propone que habría seis, tres a cada lado, en el cuerpo de la caja, y en el ápice triangular estarían otros dos junto a los arcángeles y el sol y la luna; Kurt Weiztman y Julie Harris omiten su presencia y Bango Torviso sitúa en el cerco no ocho, sino catorce santos. Nosotros pensamos que podría haber habido dos en cada vertiente del triángulo que delimita el costado y dos en cada lateral del cuerpo del arca por lo que el espacio quedaría más armónico y liberado. Una vez más, los modelos son los que había utilizado Íñiguez Almech en su reconstrucción.

En el lateral de la *Maiestas Domini*, las diferencias con las teorías previas son menos acusadas pero, no obstante, consideramos que las figuras de los reyes se situarian debajo de los pequeños recuadros de la parte intermedia de la mandorla que ocupa el Señor, en los que estaría la cartela con sus nombres[1677]. Encima estarían los ángeles y el tamaño de estas cuatro figuras sería muy semejante (Figura 372).

En definitiva, nos hemos basado en las teorías anteriores para proponer una nueva versión en la que se han tenido en cuenta algunos aspectos de la crónica de Sandoval intentando, así, ser lo más precisos posibles en nuestra aproximación a la imagen que pudo presentar el arca en la segunda mitad del siglo XI. No obstante, debemos reconocer las imágenes obtenidas distan, seguramente, del aspecto real que pudo tener la pieza cuya suntuosidad sería mayor; pero sirven para ejemplificar las conclusiones que hemos extraído y se convierten en una plasmación gráfica y concisa de nuestras ideas.

Para concluir con este apartado, creemos que es interesante, citar al menos, otras tres interpretaciones del arca. No se trata de reconstrucciones basadas en el estudio y análisis de las piezas y los datos conservados, sino que son versiones más libres del

[1677] SANDOVAL, Prudencio de, *Fundaciones…,* fol. 27r. "y la otra del Rey don Sancho puesto de rodillas, con vn letrero de marfil, y letras Goticas, que dize: *Sanccius Rex supradictus.* Y la otra figura es de la Reyna doña Placencia muger deste Rey, con **vn letrero de marfil encima**, que dize: Divae memoriae Placentiae Reginae".

objeto, evocaciones. Nos referimos a una pintura sobre tabla realizada por Ruiz de Salazar a mediados del siglo XVII; a una estampa que publica Mecolaeta en 1724 y, finalmente, al trabajo del escultor Mesa.

El arca pintada por Ruiz de Salazar en el siglo XVII se encuentra en la escena de la traslación de las reliquias ocurrida en el año 1053 que, a su vez, está en la predela del retablo de San Millán en la batalla de Hacinas situado a los pies de la iglesia de Yuso, en el lado de la Epístola (Figuras 379 y 380)[1678]. El pintor incurre en un error anacrónico al emplear este relicario en un episodio demasiado temprano. Otro de los errores es que, en la cubierta, no coloca seis placas, como en la pieza original, sino cinco y en el cuerpo del arca, cuatro y no cinco (Figura 381). Aunque se trata de simples esbozos, se aprecian ciertos detalles, como por ejemplo la división en dos escenas de las placas de la cubierta, que permiten comprobar que el pintor conocía el arca. A través de esta imagen, se adivinan las piedras preciosas que la decoraban y que debían ser de gran tamaño, los cristales de roca situados en la espina superior, la filigrana del metal y santos que ocupaban los espacios entre los marfiles y en el costado. Asimismo, con trazos un tanto difusos, se aprecia el Pantocrátor del costado y, en general, a pesar de ser muy esquemática, Ruiz de Salazar logró transmitir la riqueza de la misma.

En la estampa del libro de Diego de Mecolaeta, llama la atención la enorme peana de carácter barroco[1679]. Como ocurría con Ruiz de Salazar, en la cubierta del arca solo se han representado cinco de los seis huecos para los marfiles. Las escenas de los mismos no han sido ni tan siquiera trazadas pero sí la guarnición metálica que parece muy profusa en cuanto a la decoración. Los santos que separan las placas han sido indicados, pero solamente en el cuerpo del arca. En la espina se han plasmado siete cristales de roca de gran tamaño. En el costado sí se ha detallado la figura del Cristo en Majestad, que sería la más relevante dentro del conjunto. A los lados, además, se intuyen los monarcas (Figura 382). Se trata de una evocación que, desafortunadamente, no aporta ninguna información sobre los marfiles aunque, sí acerca de la cobertura metálica.

Por último, queremos aludir a la obra de Manuel Mesa, un escultor del siglo XX que pretendió realizar un homenaje a los artistas medievales que realizaron la joya del monasterio de San Millán de la Cogolla: el arca y sus marfiles[1680]. A pesar de lo

---

[1678] GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *Catálogo de pinturas del Monasterio de San Millán de la Cogolla,* Logroño, 1984, p. 103.

[1679] MECOLAETA, Diego, *Desagravio…,* p. 302.

[1680] El folleto informativo sobre este proyecto fue consultado en The Fine Arts Museum de Boston. En el Museo del monasterio de San Millán de Yuso, existe una reproducción a la venta por un 3.200 euros (hay

ambicioso del proyecto y las intenciones iniciales, y sin desmerecer la labor de Mesa, los resultados no son demasiado interesantes (Figuras 383-386). Lo más notable quizá sea que inventa cómo pudieron haber sido las placas no conservadas. Desde nuestro punto de vista se trata de una osadía pero, al fin y al cabo, demuestra, una vez más, la valoración de los marfiles y la necesidad o interés por recuperar la imagen primitiva del arca del siglo XI.

que tener en cuenta que está realizado con pan de oro de 22 kilates) que choca a propios y extraños ya que la plástica tiene poco que ver con los marfiles originales.

CONCLUSIONES

El estudio de la producción ebúrnea del siglo XI en los territorios cristianos de la Península Ibérica nos ha llevado a extraer varias conclusiones:

1. En primer lugar, los marfiles de los dos talleres documentados presentan una factura muy cuidada y una gran riqueza. Se puede decir que, si bien los maestros leoneses hacen gala de una mayor pericia técnica y transmiten mayor solemnidad a sus representaciones, los artistas emilianenses se caracterizan a través del empleo de la narratividad y variedad de las escenas que reflejan lo anecdótico. Las diferencias son palpables, se trata de lo divino de los ejemplos de León frente a lo cotidiano del Arca de San Millán pero, en ambos casos, se logra crear una serie de obras de elevada calidad.

2. El análisis formal permite diferenciar varias manos en cada uno de los objetos. Por ello, se deduce que los talleres se organizarían en función del sistema de maestro y discípulos. Probablemente, el maestro marcaría las pautas que debían seguirse y revisaría el trabajo de sus ayudantes. Debido a la importancia y calidad de las piezas, lo más probable es que el propio maestro hubiera realizado gran parte de las escenas.

3. Nos interesa destacar un detalle formal significativo que se aprecia en los marfiles de los dos lugares. Se trata de unas escamas o tejas con dos líneas incisas que se emplean para la composición de las cabelleras de algunos Apóstoles del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo, en los tejados de las placas con la representación de las Bienaventuranzas, en el fondo del Cristo de la Colección Larcade, en las arquitecturas de la placa de la *Expulsión del demonio de la casa de Honorio* y en el sepulcro de el *Entierro* del Arca de San Millán de la Cogolla. Este dato nos indica que los artistas emilianenses debían conocer el trabajo que se hacía en León o que, tanto unos como otros, partían de modelos comunes que luego interpretaban con la personalidad propia de cada grupo.

4. La mayoría de los centros artísticos de época medieval se originan en torno a las reliquias de santos. En León y San Millán tuvieron lugar traslaciones de San Isidoro y San Vicente, en el primer caso, y de San Emiliano, en el segundo. Estas celebraciones trajeron como consecuencia la elaboración de contenedores acordes a la categoría de los cuerpos que debían custodiar y la celebración de actos religiosos cargados de pompa y boato que fueron recogidos en diferentes documentos y crónicas.

5. Otra característica común es que la funcionalidad de los objetos se relaciona con el mundo litúrgico y devocional. Se trata, generalmente, de relicarios que custodiaban los restos de uno o varios santos y que se convertían en objeto de veneración de los fieles. La iconografía, además, es religiosa y se vincula con el mundo espiritual cristiano. No

obstante, pensamos que la temática va más allá de lo meramente litúrgico y se enlaza con las preocupaciones de sus mentores o promotores. En el monasterio de San Millán, se pretendía mostrar la vida del santo patrón a través de una hagiografía ebúrnea que se combinaba con la aparición de multitud de personajes relevantes del contexto político que rodeaba el cenobio en la segunda mitad del siglo XI. En León, hemos hecho hincapié en la posibilidad de que los temas elegidos para decorar, al menos algunas piezas del taller, se asociasen con los temores de Fernando I a la vida en el Más Allá, y su fe en la redención y la resurrección. De este modo, se aprecia cómo la participación de los reyes Fernando I y Sancha en el patronazgo de las piezas superaba el interés propagandístico y se vinculaba con las creencias personales. Su labor promotora es evidente, gracias no solo al documento de donación del año 1063, sino también a la presencia de inscripciones relativas a los monarcas en varios de los ejemplos. En San Millán, aunque el Arca fuera promovida por el abad Blas, el rey Sancho IV de Navarra había sido representado en el oro que recubría el alma de madera y que no se ha conservado. Hemos propuesto, además, que había tenido que ver en la elección de alguno de los personajes que fueron tallados en el Arca. Estamos, por lo tanto, y aunque no se pueda hablar de obras regias en todos los casos, ante la presencia de la monarquía en la promoción de talleres ebúrneos.

6. Gonzalo Salvadórez podría haber sido un enlace entre León y San Millán de la Cogolla. Había formado parte de la comitiva enviada por Fernando I a Sevilla en el año 1063 que culminó con la llegada de los restos de San Isidoro a la ciudad leonesa. Es lógico pensar que habría intervenido en las celebraciones que se realizaron por dicho motivo y que habría visto las piezas donadas por los reyes a la iglesia entre las que se encontraban algunos de los marfiles estudiados. Además, su efigie estaba tallada en una de las placas ebúrneas del frontispicio de la *Muerte del Santo* en el Arca de San Millán, por lo que conocería ambas tradiciones

Las diferencias entre León y San Millán han sido puestas de manifiesto a lo largo del trabajo, en el que se ha enfatizado en las características formales de cada una de las piezas y sus artistas, la participación en la promoción de las obras de personajes con determinadas intenciones o la funcionalidad que pudieron haber cumplido. Por ello, a continuación, pasamos a exponer las conclusiones extraídas de cada uno de los talleres y sus obras.

En relación a León podemos decir que:

1. Los artistas de las piezas comparten algunos rasgos propios de la pertenencia a un mismo centro productor. Todos ellos, a pesar de que existen diferencias notables de calidad entre unos y otros, muestran una gran capacidad técnica e imaginativa, y

emplean recursos decorativos muy variados. Debido al vacío documental existente, no hemos podido vincularlos con una identidad concreta pero, gracias al pormenorizado análisis formal, hemos precisado el número de manos que pudo participar en cada una de las obras y que se aprecia, precisamente, a través de los detalles formales. A partir del análisis de cada una de las figuritas que conforman la orla decorativa del anverso del Crucificado de Fernando I y Sancha, se deduce que, sobre la cruz, trabajan dos artistas distintos, uno en el brazo vertical, y otro, de mayor calidad, en el horizontal. En el caso del arca de San Juan Bautista y San Pelayo se descubren, al menos, dos manos diferentes que, no obstante, consiguen crear una sensación de unicidad debido a que estarían formadas y trabajarían en un mismo ambiente. Hemos relacionado la factura de las placas de las Bienaventuranzas con la del Cristo de la Colección Larcade y la de la placa de la *Traditio Legis*. La calidad de las representaciones de los dos primeros objetos, que tal vez formasen parte de la misma pieza, es mayor que la de la placa del Louvre por lo que se deduce que el Pantocrátor y las imágenes de la arqueta habrían sido realizadas por una mano magistral mientras que la escena evangélica sería obra de uno de sus ayudantes. Debemos matizar que se trata de una escuela más evolucionada y no de peor calidad que la del Crucifijo y el Arca isidoriana, como algunos autores han querido ver. Creemos que los encargados de la arqueta de las Bienaventuranzas y la escena de la *Traditio Legis* habrían continuado el camino iniciado por las piezas anteriores.

2. Una característica típica del centro productor leonés es la utilización de otros materiales incrustados en las pupilas con la que se conseguía una mayor expresividad. Sin embargo, algunos de los ejemplos que englobamos bajo la denominación de piezas de compleja datación, como las dos placas con escenas evangélicas, no presentan dicha característica por lo que pensamos que, quizá, a finales del siglo XI y principios del XII, primase el dinamismo frente a la expresividad.

3. Al igual que los rasgos formales indican que se trata de un conjunto, la iconografía de los objetos, al menos en el caso de las que hemos denominado tres piezas claves del taller leonés, las placas con escenas evangélicas y la placa de la *Traditio Legis*, alude al Juicio Final, el Más Allá y el perdón de los pecados. Hasta el momento se habían analizado los programas iconográficos de las piezas de manera individualizada, pero es evidente que la temática de todas las representaciones tiene un hilo conductor común basado en una de las mayores preocupaciones de Fernando I: la redención. Consideramos que estas obras podrían haber sido el antecedente iconográfico de algunos de los motivos de la Portada del Cordero y de las pinturas del Panteón que fueron promovidas por la infanta Urraca y se convierten en plegarias eternas por las almas de sus progenitores.

4. A pesar de las dificultades que entraña, hemos intentado determinar quién pudo ser el mentor de los mencionados programas iconográficos. Debía de ser un clérigo culto que conociese los textos litúrgicos y bíblicos porque elabora un conjunto muy completo a partir de varias escenas en las que todos los elementos se enlazan para crear un todo más amplio. El candidato con el perfil más acorde para ser el encargado de realizar esta labor era el obispo Alvito de León (1057-1063). Su importancia y la confianza depositada por el rey Fernando I en su persona se aprecia no solo en los documentos en los que aparece como confirmante o incluso como miembro de un tribunal en asuntos civiles, sino, y especialmente, en la misión que le encomienda Fernando: dirigir la comitiva que iba en busca de las reliquias de las Santas Justa y Rufina a Sevilla.

Además de estos resultados de carácter general sobre el taller y las piezas leonesas, es necesario señalar las particularidades más relevantes de algunas de ellas.

En relación al Crucifijo de Fernando I y Sancha podemos decir que:

1. La iconografía de la cruz ha sido relacionada con el día del Juicio Final y la esperanza en la resurrección. Nuestro análisis propone una novedad y es que, teniendo en cuenta que se ha considerado que el anverso sería la representación de un lugar intermedio entre el Cielo y la Tierra, consideramos que el reverso podría ser una alegoría del Infierno. Hasta ahora, se había supuesto que los motivos iconográficos simbolizaban la lucha entre el hombre y los pecados. Desde nuestro punto de vista, tal vez, sería la plasmación de los tormentos eternos del Infierno destinados a los pecadores. De ese modo, el mensaje a los fieles sería aún más claro y conciso y les mostraría, por un lado, el camino que debían seguir para alcanzar la Jerusalén Celeste y, por otro, cuál sería su futuro si pecaban en su tránsito en la tierra.

2. La funcionalidad del crucifijo fue puesta en relación con el ritual de la muerte de Fernando I por lo que se propuso que no se tratase de una donación, sino de una posesión. En nuestra opinión, si tenemos en cuenta que fue realizado entre los años 1054 y 1056, como dijo Gómez Moreno, y no fue donado hasta el año 1063, se trataría de un objeto realizado para el ajuar personal. Sería una posesión pero, en el momento de la consagración de la iglesia al nuevo patrón, San Isidoro, fue donada por el monarca como gesto de devoción y piedad. Probablemente, la cedería con la condición de poder emplearla en el ritual que elaboró para su muerte.

El estudio del Arca de San Juan Bautista y San Pelayo ha permitido establecer:

1. La trayectoria histórica de su colocación en el templo, aunque, desgraciadamente, no puede completarse por falta de documentación.

Además hemos planteado algunas conclusiones nuevas en relación a la iconografía:

2. Los Apóstoles, los cuatro Ríos del Paraíso y la vegetación que habría estado tallada en la guarnición metálica podrían ser la representación del Jardín del Edén, de una imagen simbólica del Más Allá.

3. En la cubierta hay dos placas en las que se han representado dos arcángeles. Uno de ellos es San Miguel porque aparece alanceando al dragón. El otro plantea mayores problemas ya que porta en la mano un objeto en forma de huso no identificado. Personalmente, creemos que se trata de Gabriel porque lleva un incensario y, además, si, como hemos planteado, existen relaciones iconográficas entre las piezas ebúrneas, y las pinturas del Panteón y los relieves de la Portada del Cordero, no cabría duda ya que, en ambas manifestaciones, los arcángeles que aparecen están identificados mediante una inscripción como San Miguel y San Gabriel.

Respecto al Arca de las Bienaventuranzas concluimos que:

1. Como se ha indicado previamente, la arqueta en origen presentaría una forma diferente que, probablemente, estuviera en consonancia con la llamada Arca de los Marfiles de la Real Colegiata de San Isidoro. Actualmente se ha perdido la guarnición metálica, pero no se pone en duda que, en su estado primigenio, la plata o incluso el oro enriqueciesen su aspecto. Proponemos que los motivos decorativos fueran de carácter vegetal en consonancia con la idea del Paraíso Celestial.

2. El aspecto inusual de la arqueta se debe a una reconstrucción cuya datación no puede afirmarse con seguridad. Algunos autores suponen que fue en el siglo XVIII por los herrajes que presenta; otros consideran que el montaje fue realizado después de la Invasión Francesa en el siglo XIX. Nosotros planteamos una tercera posibilidad. La pieza pudo ser dañada ya a finales del siglo XI o principios del XII por las tropas de don Enrique de Borgoña, conde de Portugal (1069-1112), que invadió León tras la muerte de Alfonso VI. Lo mismo ocurre con Alfonso I de Aragón "el Batallador", casado con la infanta Urraca en 1109, quien también saqueó la Colegiata. Las crónicas describen cómo se llevaron y destrozaron piezas de valor del tesoro. Es factible que la arqueta hubiese sido uno de los objetos dañados que tuvo que ser reconstruido ya en dicho momento con fragmentos de otras obras ebúrneas que también habían sufrido daños.

3. En relación a la idea generalizada de que las monturas y herrajes del arca fueron colocados en el siglo XVIII se puede plantear un matiz. Existe un documento del siglo XIX en el Archivo de San Isidoro que permite plantear que el sistema de cierre de la arqueta fuese modificado en el siglo XIX. En todo caso, se trata de elementos frágiles

que deben ser remplazados a menudo y no pueden ser empleados como instrumento de datación de los marfiles.

4. Al comparar las tres placas del frente anterior de la arqueta (*Beati pacifici*, *Beati misericordes* y *Beati Mundo Corde*) con las de los costados laterales, hemos apreciado numerosas diferencias que nos han llevado a plantearnos la posibilidad de que se trate de placas falsas que se unieron a las anteriores en un periodo indeterminado del siglo XVIII o de la primera mitad del siglo XIX.

5. Las figuras nimbadas de las placas, independientemente de su función (doctores, testigos, oyentes, elegidos, bondadosos), se convierten en modelos de conducta para los fieles.

6. A partir de los datos analizados hemos realizado una recomposición propia. Las ocho placas de las Bienaventuranzas se repartirían entre los lados largos habiendo cuatro en cada frente. En uno de sus costados aparecería un Pantocrátor, quizá el de la placa de la Colección Larcade, hoy en paradero desconocido. En el otro se plantean dos posibilidades. Una de ellas sitúa a los promotores reales, Fernando I y doña Sancha, en uno de los laterales cortos. La otra los traslada a la cubierta siguiendo el modelo propuesto por Gómez Moreno para el arca de San Isidoro. Otra opción es que no se hubieran plasmado sus efigies, sino sus nombres mediante una inscripción. En los dos últimos casos, para llenar el vacío de la cara lateral, se propone que pudiese aparecer una escena que recogiese el momento en el que Jesús recitó las Bienaventuranzas en la montaña.

Sobre el Cristo de Carrizo pensamos que:

1. Las piernas, aunque fragmentadas, habrían sido realizadas, junto al cuerpo, de una sola pieza.

2. Habría estado clavado sobre una cruz latina de madera que, quizá, podría haber tenido motivos tallados en sus brazos que habrían completado el programa iconográfico del objeto.

3. No creemos que la supuesta desproporción que presenta se deba a la menor capacidad del artista, sino que se habrían destacado algunas partes del cuerpo teniendo en cuenta que habría estado situado en un lugar elevado. De este modo, el fiel, observándolo desde abajo, no apreciaría dichas anomalías. Esta idea se consolida a través de dos detalles. El primero tiene que ver con los daños que presentan los arquillos del supedáneo y que fueron causados por una vela que estaría en un nivel inferior al mismo. El segundo se relaciona con las erosiones de algunos de los dedos de los pies que los

devotos besarían en ocasiones concretas. Los creyentes no besaban las rodillas como suele ser habitual en este tipo de acciones piadosas, quizá porque no alcanzaban si, como proponemos, el Cristo se encontraba en una posición elevada.

En relación a la Placa de la *Traditio Legis* destacamos que:

1. Los datos más relevantes fueron aportados por Juliette Levy y se vinculan con la conservación de la pieza. A tenor de sus apreciaciones podemos reforzar la teoría de que, tal vez, fuese empleada como placa de encuadernación ya que los personajes situados en la zona derecha de la placa presentan mayores signos de desgaste.

En cuanto al denominado portapaz de San Isidoro concluimos que:

1. Se trata de una pieza realizada en el entorno isidoriano, pero las diferencias estilísticas que presenta respecto al resto del conjunto, y que la ponen en relación con las características propias de las manifestaciones ultrapirenaicas, nos hacen pensar que se trata de un objeto de época posterior y cuya adscripción al taller leonés debe hacerse con cautela. Consideramos que se trata de un marfil a caballo entre dos tradiciones y dos siglos.

El estudio del Evangeliario de la Reina Felicia nos ha permitido que:

1. Asumamos la hipótesis de aquellos autores que planteaban la posible existencia de un taller de marfiles aragonés que seguiría las pautas marcadas por los artistas leoneses y que alcanzaron resultados de menor calidad pero, aún así, interesantes.

2. Pensemos que las figuras ebúrneas de una de las cubiertas del Evangeliario deban situarse, cronológicamente, en el siglo XII. De este modo, defendemos que las piezas de marfil habrían sido montadas en el Evangeliario en un momento posterior a su realización. Las proporciones de la Virgen y San Juan se habrían tenido en cuenta para que encajasen a la perfección entre los brazos del crucificado y el letrero inferior. El Sol y la Luna, por el contrario, no se adaptan al espacio porque, si no, serían demasiado pequeños.

En el caso del Arca de San Millán de la Cogolla, hemos aportado menos novedades ya que ha sido trabajada recientemente por el profesor Bango Torviso. No obstante hemos llegado a las siguientes conclusiones personales:

1. A través del análisis formal pormenorizado hemos dividido la producción de los marfiles emilianenses entre varios grupos distintos. Pensamos que la placa en la que aparecían García y su discípulo Simeón sería una representación institucional del taller pero que, en realidad, sobre la pieza habrían trabajado más artistas. A diferencia de los

cuatro grupos propuestos por Julie Harris, creemos que habría, al menos, cinco bien definidos dentro de los cuales no encajan todas las piezas. Por ello, debemos pensar en seis o siete artistas diferentes que serían miembros de un taller conformado por maestros, ayudantes y aprendices. Las dos manos de mayor calidad se dejan ver en el conjunto formado por las placas de *Emiliano pastor de ovejas, Enfrentamiento con el diablo, Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix, Expulsión del demonio de la casa de Honorio* y *Muerte de San Millán* y en las dos placas con escenas que no se corresponden con ningún capítulo de la *Vita* de Braulio: *Emiliano con sus discípulos* y *Cristo en majestad.* Otro de los grupos se compone de las placas cuya temática tiene que ver con las curaciones (*curación de la criada de Sicorio, la de una paralítica llamada Bárbara* y la *de un diácono,* y, seguramente también, la *curación de un monje llamado Armentario* hoy perdida), mientras que las escenas en las que San Millán es atacado (*Unos diablejos quieren quemar a Emiliano* y *Unos ladrones roban el caballo de Emiliano*) parecen relacionarse formalmente con un mismo artista. Estos detalles nos permiten plantearnos si el reparto del trabajo se habría hecho, tal vez, en función de la temática.

El cuarto artista habría trabajado sobre las placas de *Un ángel le anuncia su muerte a Emiliano. Entierro, Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia, Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria, El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud* y *Curaciones ante la tumba de Emiliano* y el quinto en los marfiles de *Ramiro Rey y Aparicio Escolástico, el artista y su hijo* y el fragmento con *la resurrección de la niña muerte.* El resto de marfiles habría sido llevado a cabo por otros discípulos.

2. A diferencia de otras investigaciones previas en las que las diferentes arcas que contuvieron los restos de San Emiliano únicamente se mencionaban, las hemos analizado formalmente y contextualizado detalladamente a través de la consulta de documentos, prensa y textos históricos que han permitido elaborar un itinerario triple: el de las reliquias, el de los relicarios y el de los propios marfiles.

3. El análisis de los personajes tallados en el arca indica que el mentor del programa iconográfico de la pieza fue el abad Blas. Creemos que habría decidido que se representase el infante Ramiro, conde de Calahorra que pudo haber tenido influencias en el asunto de la conflictividad establecida entre el obispo de la sede calagurritana y el monasterio de San Millán por el impago de impuestos. El monarca Sancho IV, por intereses territoriales, habría propuesto que Gonzalo Salvadórez fuese tallado en uno de los marfiles porque estaba vinculado con las luchas establecidas entre las coronas de León y Navarra por el control de los espacios fronterizos de la zona del Duero. Con la colaboración entre el rey, el infante y el conde, relacionados entre sí por lazos

familiares, pensamos que el abad Blas buscaba solucionar o disminuir varios problemas que ponían en peligro o mermaban la influencia o identidad del monasterio de San Millán en la segunda mitad de la undécima centuria. El arca permitiría demostrar la grandeza e independencia del monasterio frente a las aspiraciones de los prelados.

4. Planteamos la posibilidad de que la aparición del abad Pedro en una placa en la que se resalta su faceta como escriba del Liber Commicus podría haber sido uno de los modos de transmitir la resistencia ante la imposición del rito hispano en San Millán de la Cogolla.

5. Finalmente, hemos llevado a cabo una reconstrucción del estado originario de la pieza, basándonos en las teorías anteriores, para proponer una nueva versión y con la intención de adaptarnos, de manera más precisa, a la descripción que realizó de la misma Prudencio de Sandoval en el siglo XVII. En los lados largos, hemos situado seis recuadros en la parte superior y cinco en la inferior que se corresponden con el hueco para los marfiles con escenas de la Vita de San Millán. Como no sabemos qué disposición presentaban los letreros de la cubierta metálica, seguimos las pautas de Isidro Bango Torviso en su propuesta. La filigrana de la guarnición está basada en unos patrones muy básicos realizados a partir de formas ovaladas porque no se conocen los motivos originales. Así, se ha logrado crear una impresión de riqueza que podría equiparase a la que presentaba la pieza en el siglo XI. Esta suntuosidad se acentuaba mediante la aplicación de piedras preciosas de las que no se conoce ni el color ni el material pero sí el lugar que ocupaban sobre la superficie del arca. Hemos seguido un criterio de simetría en cuanto al colorido y formas se refiere ya que otros ejemplos de época medieval cumplen estas pautas. En la chapa de metal había veintiséis santos, trece en cada frente, que permitían la separación entre las placas. Tampoco se han conservado testimonios gráficos o documentales de estas figuras, por lo que hemos empleado la propuesta de Francisco Íñiguez Almech que imita los modelos de las arcas de San Juan Bautista y San Pelayo y de las Bienaventuranzas. En el costado de la *Muerte del Santo* optamos por situar, de manera equilibrada, los ocho santos con cargos monásticos con los que contaba: dos en cada vertiente del triángulo que delimita el frontispicio y dos en cada lateral del cuerpo del arca. Pensamos que las inscripciones referentes a los reyes que estaban en el otro frontispicio se ubicaban en los pequeños recuadros de la parte intermedia del óvalo de la *Maiestas Domini*. Por debajo, irían las figuras de los monarcas, por encima, las de los arcángeles.

Como colofón, debemos decir que, por todo lo expuesto anteriormente, el estudio de los marfiles cristianos del siglo XI en la Península Ibérica nos ha permitido conocer

tanto las obras como el entorno en el que fueron creadas y los personajes que participaron en su elaboración. Las piezas conservadas trasmiten no solo la riqueza y magnificencia del material, sino también la manera de sentir de una época.

CONCLUSIONS

The study of the ivory production in the 11th century in the Christian territories of the Iberian Peninsula has led us to draw several conclusions.

1. In the first place, the ivories from the two documented workshops present a very careful finish and great lavishness. We could say that, although the Leonese masters display a better technical expertise and transmit greater solemnity to their representations, the San Millán artists are characterized by their use of narrativity and a variety of scenes which reflect the anecdotic. The differences are palpable –we are dealing with the divine in the León cases versus the quotidian on the Arca de San Millán. But, in both cases, the artists managed to create a set of high quality works.

2. The formal analysis enables us to differentiate several hands in each of the objects. That is why we deduce that the workshops must have been organized according to the master-pupils system. The master must likely have set the guidelines to be followed by his assistants and supervised their work. Owing to the importance and quality of these pieces, most likely the master himself must have executed a great part of the scenes.

3. We are interested to highlight a significant formal detail which can be appreciated on the ivories of both places. It is about some scales or tiles containing two incised lines which were used in the composition of the hair for some of the Apostles on the Arca de San Juan Bautista and San Pelayo, on the roofs of the plaques representing the Beatitudes, at the bottom of the Christ in the Larcade Collection, in the architectures of the plaque of the *Expulsión del demonio de la casa de Honorio (The Expulsion of the Devil from Honorius' House)*, and on the sepulchre of the *Entierro (The Burial*) of the Arca de San Millán de la Cogolla. This fact suggests that the San Millán artists must have known the work done in León or that in both cases the artists used common models which they interpreted following their own personalities.

4. Most of the Medieval artistic centres originated around the relics of saints. In León and San Millán there occurred the translations of St. Isidore and St. Vincent (León) and of St. Aemilian (San Millán). These events brought about the execution of containers in accordance with the status of the bodies they should keep as well as the celebration of

religious acts full of pomp and circumstance which were collected in different documents and chronicles.

5. Another common characteristic is that the functionality of these objects is associated to the liturgical and devotional world. It is generally connected with reliquaries which used to keep the remains of one or several saints and become the objects of religious veneration for the faithful. Besides, their iconography is a religious iconography, and the subject matter is associated to the Christian spiritual world. Yet, we think that the subject matter goes beyond what is merely liturgical and is entwined with the concerns of their mentors and promoters. At the monastery of San Millán they intended to show the patron saint's life through an ivory hagiography which was combined with the appearance of a series of personages relevant in the political context which surrounded this monastery in the second half of the 11th century. We have emphasized the possibility that the themes chosen in León to decorate, at least, some of the pieces from this workshop were associated to Fernando I's fears of the life in the Afterworld and his faith in redemption and resurrection. Thus we can appreciate how the participation of the monarchs Fernando I and Sancha in the patronage of these pieces exceeded their propaganda interests and was linked to their personal beliefs. Their patronage activities are shown not only in their donation document of 1063 but also in the presence of inscriptions relating to the monarchs in several of the examples. At San Millán, although the execution of the chest had been promoted by Abbot Blas, King Sancho IV of Navarre was represented on the gold covering the wood core and which has not been preserved. We have also suggested that the monarch also had something to do with the choice of some of the personages carved in it. Therefore, although we cannot speak of royal works in all the cases, we are before the presence of the monarchy in the promotion of ivory workshops.

6. Gonzalo Salvadórez might have been a liaison between León and San Millán de la Cogolla. He had participated in the mission sent to Seville by Fernando I in the year 1063 and which finished with the arrival of the remains of St. Isidore in the Leonese capital. It is logical to think that he had participated in the celebrations held on that motive and that he had seen the pieces donated to the church by the monarchs. Among these pieces there were some of the ivories studied here. Besides, his likeness was carved in one of the ivory plaques of the frontispiece of the *Muerte del Santo (Death of the Saint)* on the Arca de San Millán, and therefore he must have known both traditions.

The difference between León and San Millán have been highlighted throughout this paper, in which we have emphasized the formal characteristics of each of the pieces as well as of their artists, the participation in the promotion of the works by personages who had special intentions, and the functionality which they must have fulfilled. That is

why, now we go on to explain the conclusions drawn about each of the workshops and their works.

In regard with León, we can say that

1. The artists share some features common to the same centre. All of them, in spite that there are notable differences between them, show a great technical and imaginative capacity and employ quite varied decorative resources. Due to some documentary lacunae, we have not been able to link them to a precise identity but, thanks to a detailed formal analysis, we have specified the number of hands which might have participated in each of the works and which can be just appreciated through the formal details. Out of the analysis of each of the figurines which make up the decorative border on the obverse of Fernando I and Sancha's Crucifix we can infer that on the cross two different artists were working –one on the vertical arm, and another, who had a better expertise, on the horizontal one. In the case of the chest of San Juan Bautista and San Pelayo, at least two different hands are detected. They, however, succeeded in creating a sensation of unicity owing to the fact that they must have been trained and have worked in the same environment. We have related the making of the plaques of the Beatitudes to that of Christ in the Larcade Collection and to the plaque of the *Tradition Legis*. The quality of the rendering in the first two objects, which might have been part of the same piece, is better than that of the plaque which is in the Louvre. That is why we infer that the Pantocrator and the images on the chest were executed by a masterful hand, whereas the gospel scene must have been the work of one of his assistants. We must qualify all that by saying that it is a more evolved school and its quality is not worse than that of the Crucifix and the St. Isidore Arca, as some authors have thought. We believe that those responsible for the chest of the Beatitudes and the scene of the *Traditio Legis* continued the line initiated with the previous pieces.

2. A typical characteristic of the Leonese workshop is its use of other materials set into the pupils, with which they achieved a greater expressivity. Yet, some of the examples placed under the heading "pieces of a complex dating", like the two plaques with gospel scenes, do not present such a characteristic. That is why we think that at the end of the 11th century and the beginning of the12th dynamism came before expressivity.

3. As well as the formal features indicate that we are dealing with a group of objects, their iconography –at least in the case of those which have been called "three key pieces of the Leonese workshop", the plaques with gospel scenes and the *Tratiditio Legis* plaque– refers to the Last Judgment, the Afterworld and the forgiveness of sins. Up to now the iconographic programmes of these pieces had been analysed one by one, but it is evident that the theme in all the representations has a common guiding thread based in

one of Fernando I's greatest concerns –redemption. We consider that these works could have been the iconographic precedent for some of the motives of the Portada del Cordero (the Façade of the Lamb) and the paintings of the Panteón (the Mausoleum or Pantheon), which were promoted by Infanta Urraca and which become eternal prayers for her parents' souls.

4. In spite of the difficulties that it entails, we have tried to determine who might have been the mentor of the iconographic programmes already mentioned. It must have been a learned churchman who knew the liturgical and biblical texts because it created a very complete group starting from several scenes in which all the elements are entwined to create a broader whole. The candidate who had the most appropriate profile to be entrusted with this job was Bishop Alvitus of León (1057-1063). His importance and the trust put in him by King Fernando I are appreciated not only in the documents in which he appears as a signatory or even as a member of a legal court for civil affairs, but, especially, in the mission he was entrusted with by Fernando: to lead the group of people who went to Seville in search of the relics of the saints Justa and Rufina.

Besides the general results concerning the Leonese workshop and pieces, it is necessary to indicate the most outstanding features of some of the pieces.

In relation with the Crucifix of Fernando I and Sancha we can say that:

1. The iconography on the cross has been associated to the Last Judgment and the hope of resurrection. Our analysis suggests a novelty: bearing in mind that the obverse has been considered as a representation of a place between Heaven and Earth, we think that the reverse might be an allegory of Hell. Until now, it had been suggested that the iconographic motifs symbolized the struggle between man and sins. From our viewpoint, it may be the expression of the eternal torments of Hell destined for sinners. Thus, the message to the faithful would be still clearer and more concise and would show them, on the one hand, the road to reach the heavenly Jerusalem, and, on the other, what would be their future if they sinned during their transit on Earth.

2. The role of the crucifix has been associated to the ritual of the death of Fernando I. That is why it has been suggested that it was not a donation, but a possession. It is our opinion that, if we consider it was executed between the years 1054 and 1056, as was said by Gómez Moreno, and was not donated until 1063, it might be an object made for the Monarch's personal use. Thus, it would be a possession, but at the time of the dedication of the church to its new patron saint, St. Isidore, it was donated by the Monarch as a gesture of devotion and piety. Very likely he would have granted it on the condition that it should be used in the elaborated ritual he prepared for his death.

The study of the Arca de San Juan Bautista and San Pelayo has enabled us to establish:

1. The historical trajectory of its placement in the temple, although unfortunately it cannot be completed for lack of documentation.

Besides we have established some new conclusions in regard with iconography:

2. The Apostles, the four Paradise Rives and the vegetation that must have been carved in the metallic decoration might be the representation of the Garden of Eden, a symbolic image of the Afterworld.

3. On the cover there are two plaques on which two archangels have been represented. One of them is St. Michael as he is lancing a dragon. The other brings up greater problems as he is carrying in his hand an object, in the shape of a spindle, which cannot be identified. Personally we think that it is Gabriel because he is also carrying a censer and, besides, if, as we have suggested, there are iconographic relations between the ivory pieces and the paintings in the Pantheon and the reliefs on the Façade of the Lamb, there would not be any doubt since the archangels who appear in both manifestations are identified by means of an inscription –St. Michael and St. Gabriel.

With respect to the Chest of the Beatitudes, we conclude that:

1. As suggested above, the chest must have shown a different shape originally. It must have been in accordance with the so called Arca de los Marfiles (Chest of the Ivories) in the Royal Collegiate Church of San Isidoro. At present its metallic decoration is lost, but there is no doubt that, in its original condition, silver and even gold embellished its appearance. We suggest that the decorative motifs were vegetables in accordance with the idea of the Heavenly Paradise.

2. The unusual aspect of the chest is due to a reconstruction whose dating cannot be established with certainty. Some authors suppose that it took place in the 18th century because of the ironwork it shows. Others consider that its set-up was executed after the French Invasion, in the 19th century. We suggest another possibility. The piece may have been damaged at the end of the 11th century or the beginning of the 12th by the troops of Enrique de Borgoña, Count of Portugal (1069-1112), who invaded León after the death of Alfonso VI. The same thing happened with Alfonso I of Aragon, "the Battler", who married Infanta Urraca in 1109 and also looted the Collegiate. The chronicles describe how they took and damaged very valuable pieces from the treasure. The chest may have been one of the damaged objects which had to be reconstructed already then with fragments from other ivory pieces which had also been damaged.

3. In relation with the widespread idea that the frames and ironwork on the chest were set in the 18th century, a hint might be suggested. There is in the Archives of San Isidoro a document from the 19th century which allows us to propose that the lock of the chest was modified in the 19th century. Anyway, we are dealing with fragile elements which must be replaced quite often and cannot be used as a basis for dating the ivories.

4. On comparing the three plaques on the front side of the chest (*Beati pacifici*, *Beati misericordes* and *Beati Mundo Corde*) with those on the lateral sides, we have found out numerous differences which have led us to think of the possibility that they are false plaques added to the others in an uncertain period of the 18th century or the first half of the 19th century.

5. The haloed figures on the plaques, apart from their function (doctors, witnesses, hearers, the chosen few, the good) become models of behaviour for the faithful.

6. Out of the analysed facts we have a made a "re-composition" of our own. The eight plaques on the Beatitudes would have been arranged on the two long sides –four on each side. On one of the lateral sides there must have been a Pantocrator –perhaps that in the plaque of the Larcade Collection, whose whereabouts are not known. There are two options for the other lateral side. One of them would be that the royal promoters, Fernando I and Sancha, were on one of the lateral sides; or, alternately, they might have been on the cover, following the model proposed by Gómez Moreno for the Arca of San Isidoro. Another possibility might be that it was not their effigies which were represented there but their inscribed names. In the latter two cases, the second lateral side might have been filled with the scene of Jesus reciting the Beatitudes on the mount.

On the Cristo de Carrizo we think that:

1. Its legs, though fragmented, might have been executed out of one piece, together with the body.

2. It might have been nailed on a wood Latin cross which might have contained carved motifs in its arms –these motifs would have completed the iconographic design for the object.

3. We do not think that the supposed disproportion which it presents is due to the artist's lesser artistry but to the fact that some parts of the body were highlighted as it had been installed in a high place. Thus the worshippers would not appreciate those anomalies as they were viewing it from below. This idea is confirmed with two details. The first has to do with the damages observed on the little arches of the support, which were caused by the flame of a candle placed on a lower level. The second is related to the erosions

on some of the toes, which devotees might have kissed on special occasions. The faithful did not use to kiss the knees as is customary in this kind of pious action, perhaps because they did not reach them if, as we suppose, it was placed in a higher position.

In regard with the *Traditio Legis* Plaque, let us highlight that:

1. The most relevant facts were already afforded by Juliette Levy and are related to the preservation of this piece. According to her appraisals, we can reinforce the theory that it may have been used as a binding plaque as the personages situated on the right hand zone of the plaque show greater wear signals.

As for the so called pax of San Isidoro, we infer that

1. It is a piece executed in the San Isidoro surroundings but the stylistic differences with the rest of the group and which relate it to the features characteristic of manifestations from beyond the Pyrenees, make us think that it is an object from a later date and whose ascription to a Leonese workshop must be cautiously made. We consider that it is an ivory which is on the borderline between two traditions and two centuries.

The study of the Evangeliary of Queen Felicia has allowed us

1. To assume the hypothesis of those authors who suggested the possible existence of an Aragonese ivory workshop which would have followed the guidelines established by the Leonese artists and whose artistic achievements were of inferior quality, though still interesting.

2. Let us think that the ivory figures on one of the covers of the Evangeliary must be dated in the 12th century. Thus we stand up for the idea that its ivory pieces would have been mounted on the Evangeliary at a time later than their execution. The proportions of the Virgin and St. John must have been taken into account so that they could fit perfectly between the arms of the crucified person and the lower sign. The Sun and the Moon, on the contrary, do not fit into the space: if they did, they would be too small.

In the case of the Arca of San Millán de la Cogolla, we have afforded fewer novelties as it has been recently studied by Professor Bango Torviso. Yet, we have reached our own conclusions, which are as follows:

1. Through a detailed formal analysis, we have divided the production of the San Millán ivories into several different groups. We think that the plaque in which García and his pupil Simeón appeared would be the workshop's institutional representation, but, in fact, more artists must have worked on the piece. Unlike the four groups proposed by Julie Harris, we think that there must have been, at least, five well defined ones, within

which all the pieces do not fit. Therefore, we must think of six or seven different artists who would be the members of a workshop made up by masters, assistants and apprentices. The two better-quality hands are to be noticed in the group formed by the plaques of *Emiliano pastor de ovejas (Aemilian, the Shepherd), Enfrentamiento con el diablo (Confronting the Devil), Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix (St. Felix teaching Aemilian), Expulsión del demonio de la casa de Honorio (Expulsion of the Devil from Honorius' house)* and *Muerte de San Millán* (*Death of St. Millán)* and in the two plaques containing scenes which do not correspond to any chapter of Braulio's *Vita*: *Emiliano con sus discípulos (Aemilian and his Disciples)* and *Cristo en majestad (Christ in Majesty)*. Another group is made up of the plaques whose theme has to do with the healings (*curación de la criada de Sicorio [Healing of Sicorio's servant], la de una paralítica llamada Bárbara [Healing of a Paralytic woman called Barbara]* and that of *de un diácono [Healing of a Deacon]*, and very likely too, the *curación de un monje llamado Armentario* [*Healing of a monk called Armentario*] now lost), whereas the scenes in which San Millán is attacked (*Unos diablejos quieren quemar a Emiliano [Some Little Devils intend to burn Aemilian] and Unos ladrones roban el caballo de Emiliano [Some thieves steal Aemilian's horse]*) seem to be formally related to only one and the same artist. These details lead us to think that the work distribution in the workshop might have been done according to the theme.

The fourth artist would have been working on the plaques *Un ángel le anuncia su muerte a Emiliano (An Angel Foretells Aemilian his Death); Entierro (Burial); Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que este surja en abundancia (When there is lack of Food, Aemilian Works a Miracle and Food Appears Abundantly)*; *Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria (Liuvigild Punishes the City of Cantabria); El santo, con un poco de vino, sacia la sed de una multitud (The Saint Satiates the Thirst of a Crowd with a Little Wine)* and *Curaciones ante la tumba de Emiliano (Healings before Aemilian's Grave)*. The fifth artist would have worked on the ivories of *Ramiro Rey* and *Aparicio Escolástico (King Ramiro and Aparicio Escolástico); el artista y su hijo (the Artist and his Son)* and the fragment of *la resurrección de la niña muerta (The Resurrection of the Dead Girl).* The rest of the ivories would have been made by other disciples.

2. Unlike other previous research in which the different chests that kept St. Aemilian's remains are only mentioned, we have analysed them formally and contextualized them in detail after consulting documents, the media, and historical texts; which has enabled us to develop a triple itinerary: that of the relics, that of the reliquaries, and that of the ivories themselves.

3. The analysis of the personages carved in the chest indicates that the mentor of the iconographic design for this piece was Abbot Blas. We believe that he might have decided that Infante Ramiro, Count of Calahorra, would be represented. This nobleman could have had something to do with the tensions and disputes between the bishop of Calahorra and the monastery of San Millán in relation with the payment of taxes. Out of territorial interests, King Sancho IV might have proposed that the likeness of Gonzalo Salvadórez was carved in one of the ivories because he was involved in the fights between the kingdoms of León and Navarre for the control of the bordering territories in the Douro area. We think that Abbot Blas was seeking, with the aid of the King, the Infante and Salvadórez (all of them related to each other by family links), to solve or diminish several problems that put in jeopardy or lessen the influence or identity of the monastery of San Millán in the second half of the 11th century. The chest would permit the monastery to demonstrate its greatness and independence against the prelates' ambitions.

4. We also put forward the possibility that the appearance of Abbot Pedro in a plaque which highlights his facet of scribe of the *Liber Commicus* could have been one of the ways to transmit the monastery's resistance to the imposition of the Hispanic rite.

5. Finally, we have carried out a reconstruction of this piece in its original condition; for which we have based ourselves on previous theories in order to propose a new version and with the intention of getting ourselves adapted, in a more precise way, to the description made of it by Prudencio de Sandoval in the 18th century. On the long sides we have placed six boxes at the top and five at the bottom –they correspond to the space for the ivories with the scenes in the *Vita* of San Millán. As we do not know the arrangement of the signs on the metallic cover, we follow the patterns in Isidro Bango Torviso's proposal. We know the filigree on the decoration is based on the knot of Doña Urraca's chalice as the original motifs are known. Thus, it has contributed to create an impression of lavishness which could be equated to the appearance of the piece in the 11th century. This luxury was enhanced by applying precious stones which we do not know the colour or the material of, but we certainly know the place they occupied on the surface of the chest. We have followed a symmetry criterion as far as the colour and shapes are concerned, since other Medieval examples follow these patterns. On the metal sheet there were twenty-six saints, thirteen on each front side, which permitted the separation between the plaques. No written or documentary evidence has been preserved; that is why we have followed Francisco Íñiguez Almech's proposal, which imitates the models on the chest of San Juan Bautista and San Pelayo and on that of the Beatitudes. On the side of the *Death of the Saint* we have opted to situate, in a balanced way, the eight saints who had monastic offices which it contained: two on each slope of

the triangle which delimits the frontispiece and two on each lateral side of the chest. We think that the inscriptions relating to the kings which were on the other frontispiece were situated in the small boxes of the middle part of the oval in the *Maiestas Domini*. The figures of the monarchs would have been underneath; and those of the archangels, above.

To finish with, we must say that, after everything shown above, the study of the 11th-century Christian ivories in the Iberian Peninsula has enabled us to get to know both the works and the environment where they were created as well as the personages who participated in their production. The pieces preserved transmit not only the lavishness and magnificence of the material but also how people felt at the time.

ÍNDICES FINALES

A. FUENTES

ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón, "Crucifijos románicos de marfil existentes en los museos arqueológicos de León y Madrid", *Revista de archivos, bibliotecas y museos,* Madrid, 1899, nº 11 y 12, pp. 641-649.

AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, Madrid, 1765 (ed. Facsímil, Oviedo, 1977).

ANGUIANO, Mateo de, *Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos y sus milagrosos santuarios,* Madrid, 1704.

ARGAIZ, Gregorio de, *La Soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España y teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, 1675.

ARGAIZ, Gregorio de, "Don Gonzalo Verceo Monge", en *La Perla de Cataluña. Historia de Nuestra Señora de Montserrat*, Madrid, 1677, pp. 438-439.

ASSAS, Manuel de, "Crucifijo de marfil del rey Fernando I y su esposa Doña Sancha", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, vol I, 1872, pp. 193-210.

ASSAS, Manuel de, "Relieves de la iglesia de *Santa María* la Vieja, de Cartagena", *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, tomo lll, 1874, pp. 257-277.

BASILEVSKY, Alexander Petrovich y DARCEL, Alfred, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé dun essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle*, París, 1874.

BERGANZA, Francisco de, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la Historia apologética de Rodrigo Díaz de Bivar, dicho el Cid campeador y en la coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña. Parte primera,* 1719.

BOILEAU, Étienne, *Réglemens sur les Arts et Métiers de Paris, Rédigés au XIIIe Siècle, et Connu sous le Nom du Livre des Métiers d'Etienne Boileau*; DEPPING, George Bernard. (ed.), Paris, 1937.

BUSH, George, *Anastasis or the doctrine of the resurrection of the body*, Nueva York-Londres, 1845.

CARREO, Johannes, *Dissetatio Theologica de Descensu Christi ad Inferos,* 1654.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España…*, Madrid, 1800, vol. I.

CHARTON, Édouard, (dir.), "Le Christ de la Cathédrale de León", *Magasin pittoresque,* noviembre 1870, pp. 379-381.

Chronica Adephonsi Imperatoris, PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio (ed.), León, 1997.

Chronica Hispana Saecvli XII. Pars II: Chronica Naierensis; ESTÉVEZ SOLA, Juan A. (ed.) Turnhot, 1995 ("Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis").

CLAVERÍA, Carlos y GARCÍA LÓPEZ, Jorge (eds.), *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Madrid, 2003.

Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León. Libro de actas (27 de mayo de 1866 a abril de 1883), digitalización de la Biblioteca Pública de León, 2005.

COUSSEMAKER, Edmond de, *Orfévrerie du XIIIe siècle. Chasse et croix de Bousbecque,* París-Lille, 1861.

CROMACIO DE AQUILEYA, *Sermón* [En línea] <http://www.mercaba.org/TESORO/san_cromacio_de_aquileya.htm)> [1 de octubre de 2013].

Crónica Najerense, UBIETO ARTETA, Antonio, (ed), Nájera, 1966 (*CN*).

Crónica Najerense, ESTÉVEZ SOLA, Juan A. (trad.), Madrid, 2003.

DARCEL, Alfred, "L'iconographie espagnole", *Annales Archéologiches*, vol. XXVI, 1869, pp. 107-118.

DARCEL, Alfred, "Les ivoires", *La Collection Spitzer. Antiquite, Moyen-Age et Renaissance,* París, 1890, tomo I.

Das Register Gregors VII, CASPAR, Erich (ed.), Berlín, 1955.

DE ELIZONDO, Pablo Miguel, *Compendio de los cinco tomos de los Annales de Navarra,* Pamplona, 1732, libro 2.

DE LA FUENTE, Vicente, "La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno", *España Sagrada,* Madrid, 1866, tomo LXIX.

DE LA FUENTE, Vicente, "Las santas iglesias de Tarazona y Tudela", *La España Sagrada.* Madrid, 1866, tratados LXXXVII y LXXXVIII.

DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada;* MACÍAS, José Manuel (trad.), Madrid, 1982.

DEL SAZ, Juan, *Chronica de España Emilianense*, Madrid, 1724.

DU CANGE, Charles du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, FAVRE, Leopold (ed.), Niort, 1883-1887.

El fisiólogo. Bestiario Medieval, AYERRA REDÍN, Marino y GUGLIELMI, Nilda (trad.), Buenos Aires, 1971.

ESCALONA, Romualdo, *Disertación crítica, en que se prueba contra el Continuador de la España Sagrada el Rmo. P. M. Fray Manuel Risco que San Alvito, Obispos de León, no fue primero Monge, y Abad de Samos, sino de Sahagún, como se ha juzgado hasta ahora.,* Salamanca, 1787.

ESCALONA, Romualdo, *Historia del Real Monasterio de Sahagún,* Madrid, 1782.

Exposición Histórico-europea, catálogo general, Madrid, 1892-93.

FÉROTIN, Marius, *Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozárabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle,* París, 1906; WARD, Anthony y JOHNSON, Cuthbert Johnson (ed.), Roma, 1996.

FLÓREZ, Enrique, *La España Sagrada,* tomo III, Madrid, 1754 (2ª ed.).

FLÓREZ, Enrique, *Memoria de las Reinas Católicas de España,* 1761(ed. facsímil. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, Valladolid, 2002, pp. 137-151).

FLÓREZ, Enrique, "De la santa Iglesia de Astorga...", *España sagrada,* tomo XVI, 1762 (2ªed.).

FLÓREZ, Enrique, "De la Iglesia de Tuy desde su origen hasta el siglo decimo sexto", *España Sagrada,* tomo XXII, Madrid, 1798 (2ªed.).

FLÓREZ, Enrique, "Actas de la traslación de S. Isidoro", *España Sagrada, de la provincia antigua de la Bética en común, y de la Santa Iglesia de Sevilla en particular*, Madrid, 1860, tomo IX, (3ªed.).

FOURNIVAL, Richard of, *Bestiaire d'amour suivi de la reponse de la dame,* HIPPEAU, Celestin (ed.), París, 1809.

FUENTE, Vicente de la, *San Millán presbítero secular. Respuesta al libro del P. Toribio Minguella, titulado "San Millán de la Cogolla",* Madrid, 1883.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Noticia histórico descriptiva del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, 1876.

GLABER, Raoul, *Historias del Primer Milenio,* TORRES PRIETO, Juana (ed.), Madrid, 2004, I.

GÓMEZ DE LIRIA, Jerónimo, *San Millán Aragonés. Congreso alegórico-histórico-apologético en que se declara la verdadera patria de San Millán de la Cogolla*, Zaragoza, 1733.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Corpus bibliográfico del Mester de Clerecía, los epígonos y las obras de Nueva Clerecía: I. Mester de Clerecía", *Memorabilia*, 9, 2006.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Corpus bibliográfico del Mester de Clerecía, los epígonos y las obras de Nueva Clerecía: II. Epígonos del Mester de Clerecía", *Memorabilia*, 10, 2007.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Corpus bibliográfico del Mester de Clerecía, los epígonos y las obras de Nueva Clerecía: III. Obras de Nueva Clerecía", *Memorabilia*, 11, 2008.

GONZALO DE BERCEO, *Obras completas, II. Los Milagros de Nuestra Señora*, DUTTON, Brian (ed.), Londres, 1980 (1ªed. 1971).

GOVANTES, Ángel C. de, *Diccionario Geográfico-Histórico de España. Comprende La Rioja y algunos pueblos de Burgos*, Sección II, Madrid, 1846, pp. 162-171.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *La Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Cáceres, 1995 (Tesis doctoral).

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, Universidad de Extremadura, 2001.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *El formulismo expresiva en Gonzalo de Berceo (calas críticas en la Vida de San Millán)*, Universidad de Extremadura, 2002.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix et du Crucifix", *Annales Archéologiques*, vol. XXVI, 1869, pp. 5-25.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Henri Léonard, "Iconographie de la Croix et du Crucifix", *Annales Archéologiques*, vol. XXVII, 1870, pp. 3-17.

GUILLERMO DE NORMANDÍA, *Le Bestiaire divin de Guillaume le Clerc de Normandie*, HIPPEAU, M.Celestin (ed.), Caen, 1852.

HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, 1983.

HERRAIZ, Antonio, *Los Quatro misticos ríos del Paraíso de la Iglesia. Quatro hermanos santos, Leandro, Fulgencio, Isidoro y Florentina, honra de Cartagena, Gloria de España y Esmalte de la Fe Católica…,* Valencia, 1767.

Historia Silense, SANTOS COCO, Francisco (ed.), Madrid, 1921.

Historia Silense, PÉREZ DE URBEL, Justo y GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA, Atilano (eds.), Madrid, 1959.

"Historia translationis Sancti Isidori", *Chronica hispana saeculi XIII (Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis, 73)*, ESTÉVEZ SOLA, Juan A., (ed.), Turnhout, 1997, pp. 143-179.

HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las Iglesias del reyno de Aragón, de la Santa Iglesia de Jaca*, Pamplona, 1802, tomo VIII.

ILDEFONSO DE TOLEDO, *De viris illustribus*, en CORDOÑER MERINO, Carmen (ed.), *El "de viris illustribus" de Ildefonso de Toledo: estudio y edición crítica*, Salamanca, 1972.

Isidori Hispalensis Chronica (Corpus Christianorum. Series Latina, 112), MARTIN IGLESIAS, Carlos (ed.), Turnhout, 2003.

JACOB, Paul Lacroix, *Les arts et métiers au Moyen Age*, París, 1887.

JOVELLANOS, Gaspar de, "Diario 2º. Cuaderno VI, Viaje 17, Gijón-Burgos-Logroño-Gijón, 23 y 24 de mayo de 1795", en Obras Completas, CASO GONZÁLEZ, José M. (dir.), Oviedo, 1999, tomo VII, pp. 271-278.

KOBERSTEIN, Gerhard, *Estoria de San Millán. Textkritische Edition*, Münster, 1964.

LEGUINA, Enrique de, "Encuadernaciones romano-bizantinas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1895.

Liber Commicus, PÉREZ DE URBEL, Justo y RUIZ ZORRILLA, Atilano (eds.), Madrid, 1950.

Libro de los Hechos Notables del Monasterio de San Millán de la Cogolla (1878-1946), en el Archivo de San Millán de la Cogolla (AMSMC), consultado a través de SALAS FRANCO, Mª Pilar, SAN FELIPE ADÁN, Mª Antonio y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación, estancia en Madrid y devolución a la Rioja (1931-1944)*, Logroño, 2009, CD, 7.2.4. SERIE D, Archivo del monasterio de San Millán de la Cogolla, 1.

LINAS, Charles de, "Le crucifix de la cathédrale de León au Musée de Madrid", *Revue de l'Art Chétien,* 1885.

Los Evangelios Apócrifos, DE SANTOS, Aurelio (ed.), Madrid, 1975.

LUCAS DE TUY, *Crónica de España,* PUYOL, Julio (ed.), Madrid, 1926.

LUCAS DE TUY, *Milagros de San Isidoro,* con introducción de VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio; MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, José Manuel (coord.); DE ROBLES, Juan (trad. en 1522), PÉREZ LLAMAZARES, Julio, (transcripción, prólogo y notas, 1947), León, 1992.

MADRAZO, Pedro de, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, t. III, 1886.

MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla,* Salamanca, 1732.

MARDEN, Charles Carroll*, "Cuatro poemas de Berceo. (Milagros de la Iglesia robada y de Teófilo y vidas de Santa Oria y de San Millán)", Anejos de la Revista de Filología Española*, Anejo IX, 1928.

MARTÍNEZ DEL VILLAR, Miguel, *Tratado del patronato, antigüedades, gobierno y varones ilustres de la ciudad y comunidad de Calatayud y su Arcedianato*, Zaragoza, 1598.

MARTINEZ, Martín, *Apología de San Millán de la Cogolla. Patrón de las Españas, monge de la Orden del Patriarca de las Religiones de San Benito*, Haro, 1623.

MASKELL, William, *Ivories, ancient and mediaeval*, London, 1875.

MECOLAETA, Diego de, *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogulla, natural del reino de Castilla, primer abad de la orden de San Benito en España*, Madrid, 1724.

MECOLAETA, Diego, *Archivo monástico de San Millán de la Cogolla durante el siglo XVIII*, OLARTE, Juan B. (trad.), San Millán de la Cogolla, 1999.

MIGNE, Jacques-Paul, *Patrología Latina,* París, 1884.

MINGUELLA DE LA MERCED, Toribio, *San Millán de la Cogolla. Estudios históricos religiosos acerca de la patria, estado y vida de San Millán,* Madrid, 1883.

MOLINIER, Émile, "Travail français 11e siecle", *La Collection Spitzer,* París, 1890, vol. I, 38, nº 24, pl. XXI.

MOLINIER, Émile, "Travail français 11e siecle", *Spitzer Collection Sale Catalogue,* París, 17 de abril a 16 de junio, 1893, nº 59, p. 13, pl. IV.

MOLINIER, Émile, *Histoire générale des arts appliqués a l'industrie du V^e^ a la fin du XVIII^e^ siècle,* Tome I: Ivoires, París, 1896.

MOLINIER, Emile y MARCOU, Frantz, *Exposition rétrospective de l'art fraçais,* París, 1900.

MONJE, R., "El monasterio de San Millán de la Cogolla", *Semanario Pintoresco Español,* nº 11, 1846, pp. 89-91.

MONTANER, Carlos Alberto, "La "carta de arras" del Cid: Algunas precisiones diplomáticas, filológicas y jurídicas", *e-legal history review,* 2007, nº 4.

MORET, José, *Anales del Reino de Navarra,* Pamplona, 1684 (1ª ed.).

MORET, José, *Anales del Reino de Navarra,* Tolosa, 1892 (4ª ed.).

ORÍGENES, *Fragmenta ex commentariis in Ezechielem;* MIGNE, Jacques-Paul, *Patrología Griega,* 1857, vol. II, 11-17, col. 967.

PARKERI, Roberti, *De descensv domini nostri Iesu Christi ad Inferos,* Amsterdam, 1611.

PASTOR DE LA ROCA, José, "Real Monasterio de San Millán de la Cogolla o Cogulla", *Semanario Pintoresco Español,* nº 43, 1855, pp. 337-338.

POSADILLA, Juan de Dios, Episcopologio legionense: biografía de los obispos de León, León, 1899.

Primera Crónica General de España, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), Madrid, 1977 (1ª ed. 1906), tomo II.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita,* MARTÍN-LUNAS, Teodoro H. (ed.), Madrid, 1990, pp. 119-144.

QUADRADO, José Mª y PARCERISA, Xavier, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Asturias y León,* Barcelona, 1885.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios y MALIBRÁN, Juan de, *Memoria que presentan al Exmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas por el Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, 1871.

REDEMPTUS, *Epistola de transitu Isidori,* BHL 2282.

RIAÑO, Juan, *The industrial arts in Spain,* Londres, 1890.

RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…", *España Sagrada,* Madrid, 1736, tomo XXXV.

RISCO, Manuel, *España Sagrada,* vol. XXX, Madrid, 1775, pp. 318- 400.

RISCO, Manuel, "Antigüedades civiles y eclesiásticas de Calahorra", *España Sagrada,* Madrid, 1781.

RISCO, Manuel, "Memorias de la Santa Iglesia esenta de León…" España Sagrada, Madrid, 1787, tomo XXXVI.

RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España,* FERNÁNDEZ VALVERDE Juan (trad.), Madrid, 1989.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Pedro, *Episcopologio asturicense,* Astorga, 1907, tomo II.

ROMERO, Plácido, *Memorias para la historia de San Millán,* 1775, (Archivo de Silos, ms. 83 y 84).

RUIZ AGUILERA, Ventura, "San Millán de la Cogulla o San Millán de Suso", *El museo universal*, año X, nº 33, 1866, pp. 261-262.

SÁENZ DE AGUIRRE, José, *Collectio Maxima Conciliorum omnium Hispaniae et Novi Orbis epistolarumque Decretalium,* Roma, 1693-1694, 4vols.

SALAZAR, Fray Andrés de, *Historia de nuestro glorioso padre San Millán, monge y abad de la orden de S. Benito y padrón insigne de España y de ésta su observantíssima casa. Recopilada de los libros gótico y otros no ghóticos pero muy antiguos, y de otras escrituras de su archivo,* 1607.

SAN AGUSTÍN, *Obras de San Agustín. La ciudad de Dios,* SANTAMARTA DEL RÍO, Santos y FUERTES LANERO, Miguel (trads.), Madrid, 1978, (3ª Edición).

SAN IRENEO, *Contra los herejes: exposición y refutación de la falsa gnosis,* GONZÁLEZ, Carlos Ignacio (ed.), *Colección autores. Revista Teológica Limense,* vol. 34, Lima, 2000.

SAN ISIDORO, *Etimologías,* OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (eds.), Madrid, 2004.

SAN JERÓNIMO, *Obras completas de San Jerónimo. Comentario a Ezequiel*, RIESCO ÁLVAREZ, Hipólito B. (ed.), Madrid, 2005, vol. 5 a y b.

SÁNCHEZ, Tomás Antonio (ed.), "Poesías de D. Gonzalo de Berceo", en *Colección de Poesías castellanas anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas e índice de voces antiquadas por D. Tomás Antonio Sánchez*, Madrid, vol. II, 1780. (ed. Eugenio de Ochoa, 1842).

SÁNCHEZ, Tomás Antonio; PIDAL, Pedro José y JANER, Florencio (eds.), "Poesías de Gonzalo de Berceo", en *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV. Colección hecha por Tomás Antonio Sánchez. Continuada por Pedro José Pidal. Y considerablemente aumentada e ilustrada […] por Florencio Janer*, Madrid, (Biblioteca de Autores Españoles, n.º 57), 1864, pp. 39-146.

SANCTI BRAULIONIS CAESARAUGUSTANI EPISCOPI, *Vita S. Emiliani*, VAZQUEZ DE PARGA, Luis, (ed.), Madrid, 1943.

SANDOVAL, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los Monasterios del Glorioso Padre San Benito,* Pamplona, 1601.

SANDOVAL, Prudencio de, *Historia de los Reyes de Castilla y de León o Corónica de los Cinco Reyes,* Pamplona, 1615.

SANDOVAL Prudencio de, *Historia de los reyes de Castilla y de León…,* Pamplona, 1634 (2ª ed.).

TEÓFILO, monje, *Theophilus: On divers arts. The foremost medieval treatise on painting, glassmaking and metalwork,* HAWTHORNE, John G., SMITH, Cyril Stanley (eds.), New York, 1979.

TOMÁS DE AQUINO, *Prima Secundae* de la *Summa Theologiae,* [En línea] <http://hjg.com.ar/sumat/index.html.> [9 de octubre de 2013].

VILLOSLADA, Francisco, "El Escorial de La Rioja", *Euskal-Erria: revista vascongada*, nº 25, 1891, pp.86-104.

WESTWOOD, John Obadiah, *Fictile Ivories in the South Kessington Museum,* London, 1876.

WILLIAMS, Leonard, *The Arts and Crafts of Older Spain,* Edimburgo, 1907, vol. II.

WINTER, Anton, *Die drey grofsen Synoden der Agilolfingischen Periode zu Aschheim, Dingolfing und Neuching…,* Landshut, 1806.

YEPES, Antonio de, *Crónica general de la Orden de San Benito,* Universidad Nª. Sª. La Real de Yrache, 1609, tomo I y II.

B. FUENTES DIPLOMÁTICAS

BLANCO LOZANO, Pilar, *Colección diplomática de Fernando I (1037-1065),* León, 1987.

GAIFFIER, Baudouin de, "Les sources de la translatio Sancti Aemilian", *Études critiques d'hagiographie et d' iconologie,* Bruselas, 1967, pp. 140-155.

GARCÍA ANDREVA, Fernando, *El Becerro Galicano de San Millán de la Cogolla,* Logroño, 2010.

GARCÍA TURZA, Javier, *Documentación medieval del Monasterio de San Prudencio de Monte Laturce (s. X-XV),* Logroño, 1992.

LEDESMA RUBIO, María Luisa, *Cartulario de San Millán de la Cogolla (1076-1200),* Zaragoza, 1989.

MANSILLA REOYO, Demetrio (ed.), *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216),* Roma, 1955.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, "Un documento de Fernando I de 1063: ¿Falso diplomático?", en *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, pp. 513-539.

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León, Documentos de los siglos X-XIII,* León, 1995.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Documentos lingüísticos de España. Reino de Castilla*, Madrid, 1966, tomo I.

MORENO CALVO, Julia, *Colección diplomática* de *Sancho* de *Peñalén (1054-1076)*, Zaragoza 1967, (Memoria de Licenciatura inédita).

OCEJA GONZALO, Isabel, *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña (1032-1284)*, Burgos, 1983.

RIESCO TERRERO, Luis, *Epistolario de San Braulio. Introducción, edición crítica y traducción*, Sevilla, 1975.

RODRÍGUEZ DE LAMA, Ildefonso, *Colección diplomática medieval de la Rioja*, Logroño, 1976, tomo II.

RUIZ ASENCIO, José Manuel (ed.), *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230)*, León, 1990 (Colección "Colección Fuentes y Estudios de Historia Leonesa", núm. 44).

UBIETO ARTETA, Antonio, *El cartulario de Santa Cruz de la Serós*, Valencia, 1966.

UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)*, Valencia, 1976.

ZADERENKO, Irene, "Documentación cidiana y literatura cidiana: el caso de la "carta de arras", *Incipit*, 2008, vol. 27.

ZARAGOZA I PASCUAL, Ernesto, "Abadologio del Monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos VI-XIX)", *Studia monástica*, nº 42, 1, 2000, pp. 185-223.

C. BIBLIOGRAFÍA

ALIJA RAMOS, Marcos, "Un poco de crítica sobre las antiguas biografías isidorianas", *Revista eclesiástica*, X, 1936, pp. 587-601.

ALMAZÁN, Vicente, *Gallaecia Scandinavica. Introducción ó estudio das relación galaico–escandinavas durante a Idade Media*, Vigo, 1986.

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, "Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV: Continuidad dinástica y memoria regia", *e-Spania*, [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 20 novembre 2013, consulté le 19 décembre 2013. URL : http://e-spania.revues.org/109 ; DOI : 10.4000/e-spania.109.

ALONSO, Feliciano, "Los marfiles de san Millán. Por los fueros de la justicia y de la verdad", *El Siglo Futuro*, 2 de septiembre de 1931 y en *Diario de la Rioja*, 11 de septiembre de 1931, año 27, nº 8.194, p. 7.

ALONSO, Feliciano, "Sobre los marfiles de San Millán. Puntualizando", *Diario de la Rioja*, 18 de septiembre, 1931.

ALVAR LÓPEZ, Manuel, "Gonzalo de Berceo como hagiógrafo", en URÍA MAQUA, Isabel (coord.), *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Madrid, 1992, pp. 29-59.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César (coord.), *Reyes de León*, León, 1996.

ÁLVAREZ BORGE, Ignacio, *La Plena Edad Media. Siglos XII-XIII*, Madrid, 2003.

ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "La Arqueta de las Bienaventuranzas. Nueva hipótesis reconstructiva", *Imago Temporis* (en prensa).

ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Redescubriendo los marfiles leoneses", *50lux*, 2012.

ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "La inscripción como imagen de poder en la Edad Media. El caso de Fernando I de León y su esposa Doña Sancha", *Actas del XIX Congreso Internacional de Historia del Arte: Las Artes y la Arquitectura del Poder (CEHA)*, Sección 3. Los rostros del poder, Castellón, 2013, pp. 1787-1803.

ÁLVAREZ DA SILVA, Noemi, "Dos apóstoles románicos de marfil en el Museo de Glencairn (Philadelphia)", *De Arte*, 2013, pp. 59-78.

ÁLVAREZ DÍEZ, Monserrat, *El arca de los marfiles de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1994, (Memoria de licenciatura inédita).

ÁLVAREZ-OSSORIO, Francisco, *Una visita al Museo arqueológico Nacional*, Madrid, 1910.

ÁLVAREZ-COCA, María Jesús, *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978.

ANDRÉS ORDAX, Salvador, "El tesoro de la monarquía leonesa", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp. 169-193.

ANDRÉS VALERO, Sebastián y PÉREZ ARRONDO, Carlos L., "Excavaciones en el recinto medieval de Monte Cantabria: Logroño", *Estrato: Revista riojana de arqueología*, nº 3, 1991, pp. 19-21.

ANDRÉS VALERO, Sebastián, "La Rioja en la Corona de Castilla", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *I Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990*, Logroño, 2001, pp. 231-244.

ANDRÍO GONZALO, Josefina, MARTÍN RIVAS, Encarnación y DU SOUICH, Philippe, "La necrópolis medieval del monasterio de San Millán de la Cogolla de Suso (La Rioja)", *Berceo*, 1996, nº 130, pp. 49-106.

ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza, "El capitel de los Ríos del Paraíso en el claustro románico de la Catedral de Pamplona", *Revisión de Arte Medieval en Euskal Herria*, nº 15, 1996, pp. 285-296.

ARBEITER, Achim, KOTHE, Christiane, y MARTEN, Bettina (eds.), *Hispaniens Nordem im 11. Jahrhundert Christliche Kunst im Umbruch. El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano. Jornadas internacionales, Göttingeen, 27 bis 29, Febrero, 2004*, Petesberg, 2009.

ARRANZ GUZMÁN, Ana, "La reflexión sobre la muerte en el Medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?", *España Medieval*, Madrid, 1986, tomo V, pp. 109-124.

ARRÚE UGARTE, Begoña y MARTÍNEZ GLERA, Enrique, "Valoración del patrimonio arquitectónico del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)", *Berceo,* nº 133, 1997, pp. 111-140.

ARRÚE UGARTE, Begoña, "Entorno y dependencias conventuales del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla de Yuso a mediados del siglo XVII", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja,* Logroño, 2000, pp. 201-227.

ASTORGA REDONDO, María Jesús, *El arca de San Isidoro: historia de un relicario,* León, 1990.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, "Anónimo leonés", en ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Colección Masaveu. Del Románico a la Ilustración. Imagen y materia,* Madrid, 2013, pp. 24-25.

AURELL, Jaume, PAVÓN, Julia (ed.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval,* Pamplona, 2002.

AVILA, Ana, MARTÍN ANSÓN, María Luisa y RIVERA, Javier, *Manual de Técnicas Artísticas, Historia 16,* Madrid, 1997.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder política en el Occidente peninsular, siglos VII-XII,* Madrid, 2008.

BACCI, Michele, *"Pro remedio animae" Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV),* Pisa, 2000.

BACCI, Michele, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo,* Bari, 2003.

BAGNOLI, Martina, "The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries", en BAGNOLI, Martina, KLEIN, Holger A., MANN, C. Griffith y ROBINSON, James, (ed.) *Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in medieval Europe,* Londres, 2011, pp. 137-147.

BAGUÉ, Enrique, *La Alta Edad Media,* Barcelona, 1953.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso", *Anales de la universidad de Madrid,* 1, 1932, pp. 92-107.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso", *Saitabi,* nº 2, 1944, pp. 221-233.

BANERJEE, Arun, "Non destructive investigation of ivory by FTIR and Raman Spectroscopy", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony y EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs,* Wisbaden, 2008, pp.1-7.

BANGO TORVISO, Isidro G., *Alta Edad Media: de la tradición hispanogoda al románico,* Madrid, 1989.

BANGO TORVISO, Isidro G., *El románico en España*, Madrid, 1992.

BANGO TORVISO, Isidro, "Relicario de San Isidoro", en MARTIN LLOPIS, Paloma (coord.), *Dos milenios en la historia de España: año 1000. Año 2000*, Madrid, 2000, pp. 321-324.

BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001.

BANGO TORVISO, Isidro G., "El tesoro de la Iglesia", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, León, 2001, pp. 155-188.

BANGO TORVISO, Isidro G., "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, p. 223 y ss.

BANGO TORVISO, Isidro G., "Relicario de San Isidoro", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, cat. 86, p. 228.

BANGO TORVISO, Isidro G., "La creación artística como emblema de la teoría del estado en la monarquía visigoda y en la astur leonesa", en COSTA, Marisa (ed.) y CASTRO, Ivo, NETO, Maria João y SERRAO, Vitor (coords.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5-8 de Maio de 1999*, Lisboa, 2001, pp. 31-46.

BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006.

BANGO TORVISO, Isidro G., "San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, pp. 297-351.

BANGO TORVISO, Isidro G., "Cubierta de evangeliario de la reina Felicia" en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, cat. 116, pp. 292-296.

BANGO TORVISO, Isidro G., "Arca Antigua de San Millán", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, cat. 117, p. 303.

BANGO TORVISO, Isidro G., "Arca Moderna con los marfiles de San Millán de la Cogolla", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, cat. 118, p. 307.

BANGO TORVISO, Isidro G., "Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe", en VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel (coord.), *El legado de Al-Andalus: el Arte Andalusí en los Reinos de León y Castilla durante la Edad Media,* Valladolid, 2007, pp. 73-88.

BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias,* Salamanca, 2007.

BANGO TORVISO, Isidro G., "Del eremitorio de San Millán al monasterio benedictino", en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel y TEJA, Ramón, *El monacato espontáneo: eremitas y eremitorios en el mundo medieval,* Aguilar de Campoo, 2011, pp. 199-226.

BARBIER DE MONTAULT, Xavier, *Traité d'iconographie chétienne,* París, 1989.

BARNET, Peter, y WU, Nancy, *The Cloisters, Medieval Art and Architecture*, Nueva York, 2005.

BARNETT, Richard D., "Arte dell'avorio", en SINGER, Charles, HOLMYARD, Eric John, HALL, Allastair R., WILLIAMS Trevor I., *Storia della tecnologia. Dai tempi primitivi alla caduta degli antichi imperi, finoi al 500 a.C circa*, Turín, vol. I, Capitulo XIV, 1981 (1ª ed. 1961).

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *Museo de la Iglesia de Oviedo. Catálogo de sus colecciones,* Oviedo, 2009.

BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique Université de Renres II, Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, París, 1990, III vols.

BAYENS, Patrick James, *The Brescia Casket. Patristic Exegesis and Biblical Iconography on an Early Christian Alms Box,* Kentucky, 2004.

BECKER, John y WAGNER, Walter B., *Pattern and Loom. A practical study of the development of weaving techniques in China, Western Asia and Europe,* Copenhage, 2009 (1ª ed. 1986), cap. 5, pp. 111-144.

BECKWITH, John, "An Ivory Relief of the Deposition", *The Burlington Magazine,* vol. 98, nº 640, julio de 1956, pp. 228-235.

BECKWITH, John, *Caskets from Córdoba*, London, 1960.

BECKWITH, John, "A Rediscovered English reliquary cross", *V&A Bulletin*, II, 1966, pp. 115-124.

BECKWITH, John, *Ivory Carvings in Early Medieval England 700-1200. 8th May to 7th July 1974*, Londres, 1974.

BENGOA, José Manuel, *San Millán de la Cogolla, Valvanera y el P. Toribio Minguella*, Madrid, 2006.

BENITO MARTÍN, Félix y SANCHO RODA, José, "El monasterio de San Millán de la Cogolla. Estudios de investigación para una futura intervención integral", *Berceo,* nº 133, 1997, pp. 163-180.

BENSON, George Willard, *The Cross. Its History and symbolism*, Nueva York, 1983, (1ª ed. 1934).

BEROIZ, Marcelino y MUGUETA, Íñigo, "La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad medieval (Siglos XI-XII). Aproximación bibliográfica", en *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella. 18-22 de julio de 2005: La reforma gregoriana y su proyección en la Cristiandad occidental. Siglos XI y XII*, Pamplona, 2006, pp. 477-519.

BESGA MARROQUÍN, Armando, *La situación política pueblos norte de España en la época visigoda*, Bilbao, 1983.

BESGA MARROQUÍN, Armando, "La guerra de los tres Sanchos y otros supuestos conflictos navarro-castellanos del reinado de Sancho IV el de Peñalén (1054-1076)", *Letras de Deusto*, 2009, vol. 39, no 125, p. 9-58.

BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996.

BIRIOUKOVA, Nina (dir.), *Les Arts Appliqués de l'Europe occidentale XIIe – XVIIIe siècles. Musée de l'Ermitage*, Leningrado, 1974.

BISHKO, Charles, "Liturgical intercession at Cluny for the King-emperors of León", en *Studia Monastica*, 1961, III, pp. 53-82.

BISHKO, Charles, "The liturgical context of Fernando I´s last days according to the so-called *Historia Silense*", *Hispania Sacra*, vol. XVII, nº 33-34, 1964, pp. 47-59.

BISHKO, Charles, "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de la Historia de España*, nº 47, 1968, pp. 31-135.

BISHKO, Charles, "Fernando I and the Origins of the Leonese-Castilian Alliance with Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, nº 48, 1969, pp. 30-116.

BISHT, Anand Singh, *Conservation of Textiles, Bone and Ivory*, Delhi, 2010.

BLOCH, Peter y SCHNITZLER, Hermann, *Die Ottonische Kölner Malerschule*, Düsseldorf, 1967, vol. I.

BOASE, Thomas Sherrer Ross, *Death in the Middle Ages. Mortality, judgment and remembrance*, Londres, 1972.

BOLOGNA, Fernando (coord.), *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno,* Salerno, 2008, vol. II.

BORREGO DÍAZ, Pilar, "Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispano-árabes", en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español,* nº 5, 2005.

BOTO VARELA, Gerardo, "Arquitectura medieval. Configuración espacial y aptitudes funcionales", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa,* León, 2007, pp. 51-103.

BOTO VARELA, Gerardo, "Morfogénesis de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa", en HUERTA HUERTA, Pedro Luis, (coord.), *Siete maravillas del románico español,* Aguilar de Campoo, 2009, p. 151 y ss.

BOTO VARELA, Gerardo, "*Ora et memora.* Il chiostro di San Domenico di Silos: *castelllum, paradisum, monumentum*", en QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Medievo: immagine e memoria, Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 23-18 settembre*, 2008, Parma, 2009, pp. 151-192.

BOTO VARELA, Gerardo (dir.), *Reino de León. Hombres, mujeres, poderes e ideas. (910-1230),* León, 2010.

BOTO VARELA, Gerardo, "Las dueñas de la memoria. San Isidoro de León y sus Infantas", *Románico, revista de arte de amigos del Románico*, nº 10, junio 2010, pp. 75-82.

BOUSQUET, Jean, "Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº 10, 1979, pp. 29-58.

BOUSQUET, Jean, "Encore un motif roman composé de lettres les clefs de Saint Pierre. Ses origines ottoniennes et paléochrétienne", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1981, pp. 29-48.

BOUZA, Antonio L. (dir.), *Milenario de la muerte del Conde Fernán González,* Burgos, 1971.

BRACA, Antoni, *Gli avori medievali del Museo Diocesano di Salerno,* Salerno, 1994.

BRAUN, Joseph, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung,* Munich, 1932.

BRAUN, Joseph, *Die Reliquaire des Christlichen Kultes und ihre Entwicklung,* Freiburg, 1940.

BRECK, Joseph, "Spanish Ivories of the XI and XII centuries in the Pierpont Morgan Collection", *American Journal of Archaeology,* vol. 24, nº 3, julio-septiembre, 1920, pp. 217-225.

BRECK, Joseph y ROGERS, Meyric R., *The Pierpont Morgan Wing. A handbook*, Nueva York, 1929.

BRÉHIER, Louis, *Les origines du Crucifix dans l'Art Religieux,* París, 1908.

BRINKMANN, Ulrike, "Älteres Mathildenkreuz", en *Onamenta Ecclesiae. Kunst und künstler der Romanik*, Colonia, 1985, pp. 149-150.

BRUYNE, Donatien de, "L'heritage littéraire de l'abbé Saint Valère", *Revue Bénédictine*, 32, 1920, pp.1-10.

BUCKTON, David, "A carolingian ascensión ivory", *Deparment of Medieval and Later Antiquities. New Acquisitions nº 1 (1976-78), Part I, Medieval*, Londres, 1980.

BUESA CONDE, Domingo, *Sancho Ramírez, Rey de Aragoneses y Pamploneses (1064-1084)*, Zaragoza, 1996.

BÜHL, Gudrun, "The Making of Early Byzantine Pyxides", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony y EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wisbaden, 2008, pp. 8-15.

BURACK, Benjamin, *Ivory and its uses*, Tokio, 1984.

CABALLERO ZOREDA, Luis, "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso: lectura de paramentos 2002", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional: Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002*, Logroño, 2004, pp. 13-94.

CADIÑAÑOS BARDECI, Inocencio, "El monasterio de San Millán de la Cogolla según un dibujo de comienzos del siglo XVII", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de arte y patrimonio regional: San Millán de la Cogolla, 6, 7 y 8 de noviembre de 1998*, Logroño, 2000, pp. 275-282.

CAILLET, Jean-Pierre, "Gli avori: circolazione, contatti, testimonianze", en *Carlo Magno e le Alpi. Actas del XVIII Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo. Susa, 19-20 octubre, Novalesa, 12 de octubre de 2006*, Spoleto, 2007, pp. 399-412.

CALDWELL, Susan Havens, "Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal,* vol. 7, nº 1, primavera-verano 1986, pp. 19-25.

CALDWELL, Susan Havens, *Queen Sancha's "Persuasion": A Regenerated León Symbolized in San Isidoro's Pantheon and its Treasures*, Nueva York, 2000.

CALÍ, María, "Il crocefisso in avorio delle catedrale di Canosa", *Boletino d'arte,* 1965, pp. 54-55.

CAMACHO MATUTE, Valle y NAVAS SÁNCHEZ, Emiliano, *Marfiles de San Millán: arca románica de sus reliquias*, Logroño, 2008.

CAMMANN, Schuyler, "Carving in Walrus Ivory", en *University Museum Bulletin*, septiembre 1954, vol. 18, nº 13, pp. 3-31.

CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, 1935.

CAMPS Y CAZORLA, Emilio, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Adquisiciones en 1931, Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1933.

CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "García Sánchez de Nájera, rey de Pamplona (1035-1054)", *Cuadernos de investigación: Geografía e historia,* tomo 5, fasc. 2, 1979, pp. 135-156.

CANELLAS LÓPEZ, Angel, "Las cruzadas de Aragón en el siglo XII", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 1951, pp. 217-228.

CANELLAS-LÓPEZ, Ángel y SAN VICENTE, Ángel, *Aragon Roman. La Nuit des Temps,* Yonne, 1971, vol. 35, pp. 229-239.

CAÑADA JUSTE, Alberto, "Los Banu Qasi", *Príncipe de Viana,* año nº 41, nº 158-159, 1980, pp. 5-96.

CAÑADA JUSTE, Alberto, "Un milenario navarro: Ramiro Garcés, rey de Viguera", *Príncipe de Viana,* nº 42, 1982, pp. 21-37.

CAÑAS, Segundo, "En defensa propia", *El Siglo Futuro,* 23 de noviembre de 1921, p. 2.

CAPELLAN DE MIGUEL, Gonzalo, "El monasterio de San Millán y la desamortización", *Berceo,* nº 140, 2001, pp. 339-348.

CARL, Carolina, "Munio, obispo de Calahorra, 1066 a 1080, ¿defensor del rito mozárabe?: una revisión de las pruebas documentales", *Hispania Sacra,* nº LX, 122, julio-diciembre 2008, pp. 685-701.

CARRÁ, Massimo, *Gli avori in occidente,* Milano, 1966.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, "Ajedrez de san Genadio", en *Las Edades del Hombre. Encrucijadas: Catedral de Astorga*, Salamanca, 2000, pp. 237-238.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena, "El *Agnus Dei", Digital de Iconografía Medieval*, vól. II, nº 4, 2010, pp. 1-7.

CASADO LOBATO, María Concepción, *Colección Diplomática del Monasterio de Carrizo. (969-1260),* León, 1983, tomo I.

CASADO LOBATO, María Concepción y CEA, Antonio, *Los monasterios de Santa María de Carrizo y Santa María de Sandoval,* Madrid, 1986.

CASAMAR PÉREZ, Manuel, "Arqueta de las Bienaventuranzas", en MARTIN LLOPIS, Paloma (coord.), *Dos milenios en la historia de España: año 1000. Año 2000,* Madrid, 2000, pp. 329 y 328.

CASAMAR PÉREZ, Manuel, VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando, "Saqueo y comercio. La difusión del arte fatimí", *Codex Aquilarensis,* nº 14-15, 1999, pp. 135-160.

CASCIO, Agnes y LEVY, Juliette, "La polychromie des statuettes en ivoire du XIII^{e} siècle et des preimères décennies du XIV^{e}", *CORÉ. Conservation et restauration du patrimonie culturel. Dossier: les ivoires peints,* nº5, 1998, pp.6-20.

CASTÁN LANASPA, Javier, "Artes aplicadas", en RIVERA BLANCO, Javier (coord.), *Historia del Arte de Castilla y León. Arte Románico,* Valladolid, 1994, tomo II, pp. 293 y ss.

CASTELLANOS, Santiago, *Poder social, aristocracias y hombre santo en la Hispania visigoda. La «Vita Aemiliani» de Braulio de Zaragoza*, Logroño, 1998.

CASTELLANOS, Santiago, *Hagiografía y sociedad en la Hispania visigoda. La Vita Aemiliani y el actual territorio riojano (siglo VI)*, Logroño, 1999.

CASTELLANOS, Santiago, *Los godos y la cruz,* Madrid, 2007.

CASTILLO MALDONADO, Pedro, "La muerte de Isidoro de Sevilla: Apuntes de crítica historio-hagiográfica" *Habis,* 2001, nº 32, pp. 577-596.

CASTILLO MALDONADO, Pedro, "El culto a las mártires Justa y Rufina y el Tesoro de Torredonjimeno. *OFFERET SCE. IVSTE ET RVFINE*", en CASANOVAS, Ángels y ROVIRA I PORT, Jordi, (eds), *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia. Catálogo de Exposición, noviembre 2003-Febrero 2005,* Barcelona, 2003, pp. 55-68.

CASTILLO, Alberto del, "La necrópolis de covachas artificiales del monasterio de Suso, pervivencia del sistema de enterramiento eremítico", *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología (Huelva, 1973),* Zaragoza, 1975, pp. 967-978.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha", en COSTA, Marisa (ed.) y CASTRO, Ivo, NETO, Maria João y SERRAO, Vitor (coords.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5-8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2001, pp. 71-94.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Libro de Horas de Fernando y Sancha" y "*Liber canticorum et orarum* de Sancha", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 90 y 91, 232 y ss.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlegrinage: saint-Jacques-de-Compostelle, saint-Isidore-de-León et saint-Étienne de Ribas-de-Sil", *Les cahiers de Saint Michel de Cuxá,* XXXIV, 2003, pp. 27-49.

CASTRO, Cristóbal de, *Catálogo monumental de España: Provincia de Logroño,* Madrid, 1915.

Catalogue of an Exhibition of Ivory Carvings Lent by the City of Liverpool Public Museum mostly from the Mayer-Fejervary Collection, Londres, 1954, [*Liverpool Ivoires. Special Exhibition, September 1954-March 1955, British Museum,* Londres 1954].

CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, *Inclusa intra parietes. La reclusión voluntaria en la España medieval*, Tolouse, 2010.

CAZZANIGA, Ignazio, "La vita di S. Emiliano scritta da Braulione vescovo di Saragozza edizione critica", *Bolletino Comitato per la preparazione dell'Edizione Nazionale di Classici grece e latine*, NS, fasc. 3, 1955, pp. 7-44.

CECCHELLI, Carlo, *Il trionfo della Croce. La croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma, 1954.

CENICEROS HERREROS, Javier, PÉREZ ARRONDO, Carlos L. y TUDANCA CASERO, Juan Manuel, "El recinto medieval de monte Cantabria (Logroño, La Rioja)", *Cuadernos de investigación histórica*, nº 16, 1990, pp. 7-18.

CHAMPEAUX, Guillaume, *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1984.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1996.

CHRISTE, Yves, "Apocalipse et Traditio Legis", *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde*, 1976, pp. 42-55.

CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939.

CICCARESE, Maria Pia, *Animali simbolici alle origini del Bestiario Cristiano I, (Agnello-Gufo)*, Bolonia, 2002.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, 2006 (1ª ed, 1997).

CLARCK Grahame, *Symbols of Excellence, Precious materials as expressions of status*, Cambridge, 1986.

Collection Édouard Larcade: objets d'art et de bel ameublemente du XVIIe siècle, tableaux anciens, objets d'art d'extrême-oriente, París, 1951.

Collections George Hoentschel. Introductions et Notices de M. André Peraté. Ivoires, Orfévrerie religieuse, Pierres, 1911.

COLOMBÁS, García M., "Monasterios. S. Millán de la Cogolla", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, III, Madrid, 1973, p. 1653.

CONNOR, Carolyn L., "Color on Late Antique and Byzantine Ivories: Problems and Challenges of Conservation ", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony y EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wisbaden, 2008, pp. 31-35.

COOK, Walter William Spencer, "A review of Adolph Goldschmidt, "Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit"", *Art Bulletin*, 10:3, marzo de 1928, pp. 279-284.

COOK, Walter William Spencer y GUDIOL RICART, José, "Pintura e imaginería románicas", *Ars Hispaniae*, Madrid, 1950, tomo VI, pp. 281-294.

COOPER, John C., *El Simbolismo. Lenguaje universal*, Buenos Aires, 1988.

CORBIN, Solange, *La deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint. Sa Place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais*), París, 1960.

CORDERO RIVERA, Juan (coord.), *San Millán de la Cogolla en la Edad Media,* Logroño, 1999.

CORTÉS ARRESE, Miguel, "Pinceladas bizantinas pintura románica en el Panteón Real", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa,* León, 2007, pp. 145-167.

COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "Arca de San Pelayo", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* León, 2001, nº 87, p. 229.

COSMEN ALONSO, María Concepción, "Arqueta de las Bienaventuranzas", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 152, p. 391.

COSMEN ALONSO, Mª. Concepción, "La arqueta de las Bienaventuranzas: fuentes iconográficas", *De Arte,* 1, 2002, pp. 21-30.

COSTA, Marisa (ed.) y CASTRO, Ivo, NETO, Maria João y SERRAO, Vitor (coords.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5-8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2001.

COURTOY, Ferdinand y SCHMITZ, Jean, *Mémorial de l'Exposition des Trésors d'art Namur 1930,* Namur, 1930.

CRACCO RUGGINI, Lellia, 'Il dittico di Rambona', en AILLAGON, Jean Jacques (ed.), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo,* Milán, 2008, pp. 568-571.

CRISTOFERI, Elena, *Gli avori, problema de restauro,* Florencia, 1992.

CRIVELLO, Fabrizio, *Arti e tecniche del Medioevo,* Turín, 2006.

CROZET, René, "Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques carolingienne et romane", *Cahiers de civilisation médiévale,* abril-junio, 1958, pp. 182-188.

CUESTA FERNÁNDEZ, José y DÍAZ CANEJA, Moisés, "El arca de las Ágatas", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos,* 42, 1961, pp. 3-16.

CUST, Ann M., *The ivory workers of Middle Age,* Londres, 1902.

CUTLER, Anthony, *The Craft of Ivory: sources, techniques and uses in the Mediterranean World: A.D. 200-1400,* Washington, 1985.

CUTLER, Anthony, "Prolegomena to the Craft of Ivory Carving in Late Antiquity and the Early Middle Ages", en BARRAL I ALTET, Xavier (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age,* Colloque International, , Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, vol II, París, 1990, pp. 431-475.

CUTLER, Anthony, "Barberiana: Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre, OA. 9063", *Jahrbuch für Antike und Christentum 18 = Tesserae: Festschrift für Josef Engemann,* Münster, 1991, pp. 329-339.

CUTLER, Anthony, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th centuries),* New Jersey, 1994.

CUTLER, Anthony, "Ivory Working in Umayyad Córdoba: Techniques and Implications", *Journal of the David Collection,* Copenague, 2005, vol 2, tomo 1, pp. 37-49.

CUTLER, Anthony, "Carving, Recarving, and Forgery: Working Ivory in the Tenth and Twentieth Centuries", *West 86th*., vol. 18, nº 2, 2011.

DALTON, Ormonde M., *Ivory Carvings of the Christian era,* London, 1909.

DAVID, Massimiliano, *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra antichità e Medioevo,* Bari, 2007.

DAVID, Pierre, "Gregoire VII, Cluny et Alphonse VI", *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe siècle,* París-Lisboa, 1947.

DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004,* Logroño, 2005.

DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *Viajar en la Edad Media. XIX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008,* Logroño, 2009.

DE LAS HERAS Y NUÑEZ, María de los Ángeles, "Las tablas de San Millán de la Cogolla", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985,* Vol. 3, 1986, pp. 57-72.

DE LAS HERAS Y NUÑEZ, Mª de los Ángeles, "La literatura emilianense y el arte medieval riojano", *Lecturas de Historia del Arte,* 1990, 2, pp. 222-226.

DE ROO, René (dir.), *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400*, Cologne-Bruzeles, 1972.

DEFOURNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècles,* París, 1949.

DE LA SERNA GONZÁLEZ, Clemente (dir.), *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988,* Silos, 1990.

DEL ÁLAMO, Constancio, "Panel de la urna de Santo Domingo de Silos I" y "Panel de la urna de Santo Domingo de Silos II", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 161 y 162, pp. 400 y 401.

DELAUNES, Philippe, *Les ivoires,* París, 1987.

DELEHAYE, Hyppolite, *Les origines du culte du martyrs,* Bruselas, 1912.

DESHMAN, Robert, *The Iconography of the Full-Page miniatures of the Benedictional of Aethelwold*, Michigan (Microfilm), 1969.

DESROSIERS, Sophie, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle, Catalogue du musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny*, Paris, 2004.

DESTRÉE, Joseph, *Catalogue des ivoires, des objets en nacre en os gravé et en cire peinte,* Bruselas, 1902.

DEVENGA, Álvaro, "Los marfiles de San Millán", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte,* año 5, 1916, nº 3, pp. 243-244.

DEVENGA, Álvaro "Los marfiles de San Millán", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte,* año 5, 1916, nº 4, pp. 296-299.

DEVENGA, Álvaro, "Los marfiles de San Millán", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte,* año 5, 1916, nº 5, pp. 328-339.

DIAGO HERNANDO, Máximo, "Los señoríos monásticos en la Rioja bajomedieval. Introducción a su estudio", *Berceo,* nº 131, 1996, pp. 85-107.

Diario de la Rioja, 12 de septiembre de 1931, nº 8.195, p. 7.

DÍAS BODEGAS, Pablo, "En torno a la traslación de San Felices de Bilibio, patrono de Haro", *Berceo,* nº 123, 1992, pp. 31-47.

DÍAZ JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Juan Eloy, *Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León,* Madrid, 1920.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "Sobre la compilación hagiográfica de Valerio del Bierzo", *Hispania Sacra,* 4, 1951, pp. 1-23.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, "Un nuovo códice della vita di Emiliano di Braulione di Saragoza", *Acme,* vol. XIII, nº 2-3, 1960, pp. 219-243.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "La Pasión de San Pelayo y su difusión", *Anuario de Estudios Medievales,* 6, 1969, pp. 97-116.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*. Logroño, 1979.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "La compilación hagiográfica de Valerio del Bierzo en un manuscrito leonés", *Códices visigóticos de la monarquía leonesa,* León, 1983, pp. 117-148.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "Valerio del Bierzo. Su persona. Su obra", *Colección de Fuentes y Estudios de Historia Leonesa*, núm. 111, León, 2006.

DÍAZ-JIMÉNEZ, Juan Eloy, *Reliquias de la Iglesia de León,* León, 1901.

DÍAZ-JIMÉNEZ, Juan Eloy, "San Isidoro de León y la monarquía leonesa", en SERRANO FATIGATI, Enrique (dir.), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. XXV, 1917, pp. 81-99.

DIEGO SANTOS, Francisco, *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, 1994.

DIERKENS, Alain, "Les funérailles royales carolingiennes", en DIERKENS, Alain y MARX, Jacques (ed.), *La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène*, Bruselas, 2003, pp. 45-58.

DIJKMAN, Wim y ERVYNCK, Anton, *Antler, bone, horn, ivory and teeth. The use of animal skeletal materials in Roman and Early Medieval Maastricht*, Maastricht, 1998.

DINGER, Brigitte M.A. (coord.), *Weidergewonnen, Elfenbein kunststücke aus Dresden. Eine Sammlung des Grünen Gewölbes*, Erbach, 1996.

"Disgusto en la Rioja por haber llevado al Museo Arqueológico los marfiles de San Millán de la Cogolla", *ABC*, 10 de septiembre de 1931, p. 26 y 10.

DO ESPÍRITU SANTO, Arnaldo, "Los benedictinos en el reino de León", *Monarquía y sociedad en el Reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, León, 2007, vol. I, pp. 713-731.

DODS, Jerrilyn D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992.

DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200*, Nueva York, 1993.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique, "Images, mémoire et longue durée. Les gestes de transmission au Moyen Âge", en CARERI, Giovanni, LISSARRAGUE, Jean-Claude Schmitt y SEVERI, Carlo, (dirs.), *Traditions et temporalités des images*, París, 2009, pp. 33-45.

DREYER, Elisabeth A., *The Cross in Christian Tradition. From Paul to Bonaventure*, New Jersey, 2000.

DUBY, George, "Women and Power", en BISSON, T. N., (ed.) *Culture of Power, Lordship, Satatus and Process in Twelfth-Century Europe*, Pennsylvania, 1995, pp. 69-85.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel, *La Biblia y los santos*, Madrid, 1996.

DUFT, Johannes, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliotheck St. Gallen*, Beuron, 1984.

DURÁN GUDIOL, Antonio, *Ramiro I de Aragón*, Zaragoza, 1993.

DURAND, Jannic y ANTOINE, Elisabeth, "Trois ivoires récemment acquis", *Bulletin de la Societé Nationale des Antiguaires de France*, París, 2009, pp. 175-191.

DURLIAT, Marcel, *El arte románico en España*, Barcelona, 1972.

DUTTON, Brian, "Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos", *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, Oxfrod, 1964, 249-254.

DUTTON, Brian, *La "Vida de San Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo, Estudio y edición crítica*, London, 1967.

DUTTON, Brian, "La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo", *Berceo*, 94-95, 1978, pp. 265-267.

ECHEGUREN, Justo,"De la injusta campaña contra el Cardenal Segura, Arzobispo de Toledo y Primado de España. Unos documentos y las inexactas y tendenciosas afirmaciones del gobierno", *El Siglo Futuro,* 4 de septiembre de 1931, nº 7.455, p. 1.

EGRY, Anne de, "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles", *Archivo Español de Arte*, 173, 1971, pp. 9-16.

EITNER, Lorenz E.A., "The Flabellum of Tournus", *The Art Bulletin: supplement I*, Nueva York, 1944.

ELBERN, Victor H., "Vier Karolingische Elfenbeinkästen. Hystorische, symbolische und liturgische Elemente in der Spätkarolingischen Bildkunst", *Zeitschrift des Deutchen Vereins für Kunstwissenschaft,* Berlín, 1996, pp. 1-16.

"El ministro promete reintegrar los marfiles de San Millán de la Cogolla cuando se tenga en Logroño sitio adecuado para su conservación", *Heraldo de Madrid* y *La Vox,* 9 de septiembre de 1931.

"El Pueblo de San Millán reclama los marfiles", *La Rioja*, 17 de septiembre de 1931.

ELORZA GUINEA, Juan Carlos, (coord.) *Tesoros de Castilla y León de la Prehistoria a los Reyes Católicos*, Sevilla, 1992.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "De Hades a Satán: un problema iconográfico en la Anástasis bizantina", *Codex Aquilarensis*, nº 11*: El diablo en el monasterio*, 1994, pp. 131-149.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, "Los orígenes iconográficos del dragón medieval", en *La tradición en la Antigüedad Tardía, Antig. crist. (Murcia) XIV***,** 1997, pp. 419-434.

"En el Museo Arqueológico Nacional esperan su traslado al Monasterio los marfiles que robó la Pública", *Arriba*, 22 de abril de 1944.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le roi est mort. Etudes sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII*^{e} *siècle*, Ginebra, 1975.

ESPAÑOL, Francesca, *El scenaris del rei. Art i monarquía a la Corona d'Aragó,* Barcelona, 2001.

ESPINOZA, Edgar O., y MANN, Mary-Jaque, *Identification Guide for Ivory and Ivory Substitutes*, Baltimore, 1992 (2ª ed).

ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La talla del marfil", en BONET CORREA, Antonio, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España,* Madrid, 1994, capítulo 16, pp. 435-446 (1ª ed. 1982).

ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura de marfil en España,* Madrid, 1984.

ESTELLA MARCOS, Margarita M., "La escultura de marfil en España", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.), "Las artes decorativas en España I", *Col. Summa Artis,* Madrid, 1999, tomo XLV, pp. 323-344.

ESTEPA DÍEZ, Carlos, "Castilla de condado a reino", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y PÉREZ GIL, Javier (coord.), *Alfonso VI y su época. Los precedentes del reinado (966-1065)*, León, 2007, pp. 37-67.

ESTEPA DÍEZ, Carlos, "La ciudad de León en la Alta Edad Media", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp. 13-27.

EUW, Anton von, *Elfenbeinarbeiten von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter*, Frankfurt, 1976.

Exposición Universal de Sevilla, PABECAL, Pabellón de Castilla y León, León, 1992.

FABO, Pedro, *El convento de San Millán*, Cádiz, 1914.

FABO, Pedro, "San Millán de la Cogolla", *Arte Español. Revista de la sociedad de amigos del arte*, Madrid, 1915, año IV, nº 7, pp. 363-378.

FAVREAU, Robert, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, 1979.

FERMENT, Claude, *Les statuettes d'ivoire en Europe du Moyen Age au XIX^e^ siècle*, Alleur-Lieja, 2000.

FERNÁNDEZ ALONSO, Justo, *La autobiografía de San Valerio,* Astorga, 1999.

FERNÁNDEZ CATÓN, José María (dir.), *El reino de León en la Alta Edad Media. La monarquía astur-leonesa de Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, Madrid, 1995, vól. III.

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, 2005.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "San Isidoro de León", *Cuadernos de Arte Español, Historia 16*, Madrid, 1992, nº 53, pp. 3-31.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Arca Relicario", en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (dir.), *Obras maestras recuperadas*, Madrid, 1998, pp. 72-74.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Consideraciones generales sobre el románico en la provincia de León", en RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo, 2002, t. León, pp. 35-52.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "El *imago regis* y de la jerarquía eclesiástica", en VV.AA., *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII*, León, 2007, pp. 45-96.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales en el ámbito astur-leonés en la undécima centuria", en ARBEITER, Achim, KOTHE, Christiane, y MARTEN, Bettina (eds.), *Hispaniens Nordem im 11. Jahrhundert Christliche Kunst im Umbruch. El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano. Jornadas internacionales, Göttingeen, 27 bis 29, Febrero, 2004,* Petesberg, 2009, pp. 48-72.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Sobre simbolismo y técnicas artísticas de las Cruces asturianas en la Alta Edad Media", en VV.AA., *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano,* Madrid, vol. I, 2010, pp. 229-250.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, II tomos.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "*Regalia,* símbolos episcopales y el ajuar litúrgico en el *Liber Testamentorum* de la Catedral de Oviedo", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, tomo II, pp. 163-181.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Imagen, devoción y suntuosidad en las aportaciones de Fernando I y Sancha al tesoro de San Isidoro de León", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales,* Aguilar de Campoo, 2012, pp. 164-197.

FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, "Un valioso patrimonio español en el extranjero. La venta de los marfiles de San Millán de la Cogolla", en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco, *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico español. 1868-1900,* Madrid, 2007, tomo III, cap. XXIII, pp. 381-390.

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Comentario al Apocalipsis de Fernando I y Sancha", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 89, p. 231.

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "Cruz de Fernando I y Sancha", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, p. 230, nº 88.

FERNÁNDEZ VILLAMIL, Concepción, *Las artes aplicadas,* Madrid, 1975.

FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano y FITA, Fidel, *Memoria sobre el reciente hallazgo del primitivo sepulcro de San Alvito,* Manresa, 1866.

FERNÁNDEZ-POUSA, Ramón, "Acerca de una reciente edición de la "Vita S. Emiliani" por San Braulio", *Verdad y Vida,* 1944, vol. II, pp. 219-228.

FERRANDIS, José, *Marfiles y azabaches españoles,* Barcelona, 1928.

FERRANDIS, José, "El Ara de los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Archivo español de arte y arqueología,* 7:20, mayo-agosto 1931, p.167.

FERRANDIS, José, *Marfiles árabes de Occidente,* Madrid, 1935, tomo I, 1940, tomo II.

FILLITZ, Hermann, *Die gruppe der Magdeburger Elfenbeintafeln. Eine Stiftung Kaiser Ottos des Großen für den Magdeburger Dom,* Mainz, 2001.

FOCILLON, Henry, *L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes,* París, 1931.

FOCILLON, Henry, *Arte de Occidente. La Edad Media Románica y Gótica,* Madrid, 1988.

FOLSACH, Kjeld von y KEBLOW BERNSTED, Anne-Marie, *Woven Treasures. Textiles from the World of Islam. (The David Collection),* Copenhagen, 1993.

FOLZ, Robert, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident (VI^e^-XIII^e^ siècles),* Bruselas, 1984.

FOLZ, Robert, *Les saintes reines du Moyen Âge en Occident (VI^e^-XIII^e^ siècles),* Bruselas, 1992.

FONTAINE, Jacques, "À propos de la *Vita sancti Isidori* (*PL* 1214) ou: comment on récrit l'histoire", *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales,* nº 24, 2001, pp. 235-248.

FONTAINE, Jacques, *L'art préroman hispanique. L'art mozárabe,* París, 1977.

FRANCO MATA, Ángela, "Kreuz des Königs Ferdinand I. von Kastilien und der Königin Sancha", en *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik,* Colonia, 1985, pp. 168-169.

FRANCO MATA, Ángela, "Arte Medieval Cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional", *Tierras de León,* vol. 28, 1988, pp. 29-60.

FRANCO MATA, Ángela, "El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, nº IX, 1 y 2, 1991, pp. 35-67.

FRANCO MATA, Ángela, "Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV", en Guía General del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, II, 1992, pp. 77-111.

FRANCO MATA, Ángela, "Las comisiones científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional, I, 1868", *Anabad,* 43, nº 3-4 julio-septiembre, 1993, pp. 109-136.

FRANCO MATA, Ángela, "Las comisiones científicas de 1868 a 1875", *Catálogo de Exposición: De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia,* Madrid, 1993, pp. 300-309.

FRANCO MATA, Ángela, "Filiación renana de crucifijos góticos españoles del siglo XV", *Anales de la historia del arte,* 1993-1994, nº 4, pp. 393-403.

FRANCO MATA, Ángela, "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", *Codex Aquilarensis,* nº 13, 1998, pp.145-166.

FRANCO MATA, Ángela, "Bote de Zamora", en *Remembranza. Edades del Hombre,* Zamora, 2001, p. 65.

FRANCO MATA, Ángela, "Evolució de la creu visigoda en els *Beatus"* en CASANOVAS, Ángels y ROVIRA I PORT, Jordi, (eds.), *Torredonjimeno, tresor, monarquía i liturgia, Catálogo de Exposición, noviembre 2003-febrero 2005,* Barcelona, 2003, pp. 109-115.

FRANCO MATA, Ángela, (ed. y coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios, (Homenaje al prof. Serafín Moralejo),* Xunta de Galicia, 2004, 3 vols.

FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis,* Aguilar de Campo, nº 22, noviembre de 2006, pp. 97-144.

FRANCO MATA, Ángela, "Eboraria en los reinos hispánicos en los siglos XI y XII y su reflejo en el museo arqueológico nacional", en *Enciclopedia del Románico, Madrid,* Aguilar de Campoo, 2008, pp. 197 y ss.

FRANCO MATA, Ángela, "Fe y relicarios en la Edad Media", *Abrente,* 2008-2009, nº 40-41, pp. 7-30.

FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI,* León, 2010.

FRANCO MATA, Ángela, "Arte medieval leonés fuera de España", en MULET PÉREZ, Fernando y SOCIAS BATET, Inmaculada, (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011, pp. 97-98.

FRANCO MATA, Ángela, "Arte románico y gótico en la encuadernación hispana", en RUBIO DE URQUÍA, Guadalupe, (dir.), *II Curso sobre La Encuadernación: Historia y Arte. Los estilos en la encuadernación española: del Románico y Gótico al «Art Nouveau»,* Madrid, (en prensa).

FRAZER, Margaret English, "Medieval Church Treasures", *Metropolitan Museum of Art Bulletin,* Volume XLIII, 43, Number 3, Winter 1985/86, folio 111.

FROLOW, Anatole, *La Relique de la Vraie Croix: Recherches sur le développement d'un culte,* París, 1961.

FROMAGET, Michel, *Majestas Domini. Les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art,* Turhnhout, 2003.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, 1978.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Les arts précieux", en BARRAL I ALTET, Xavier, AVRIL, François y GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Le Monde roman: 1066-1220. Le Temps des Croisades*, París, 1982.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Regalia: les instruments du sacre des rois de France, les "Honneurs de Charlemagne"*, París, 1987.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Flabellum di Tournus,* Florencia, 1988.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Un extraordinaire ivoire ottonien entre au Louvre", *Revue du Louvre et des Musées De France. Événements,* nº 3, 1993, pp. 5-9.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises* (catálogo de exposición en el Louvre, 3 de noviembre de 1992-1 de febrero de 1993), París, 1993, pp. 63-65 nº 20.

GABORIT CHOPIN, Danielle, "The Polychrome Decoration of Gothic Ivories", en BARNET, Peter, (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997, pp.46-61.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, París, 2003.

GABORIT-CHOPIN, Danielle, "Deux bras de croix processionnelle", en GABORIT CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, París, 2003, p. 195, nº 54 (OA 5344 y OA 5345).

GAIFFIER, Baudouin de, "Les reliquies de l' abbaye de San Millán de la Cogolla au XIII[e] siècle", *Analecta Bollandiana*, nº 53, 1935, pp. 90-100.

GAIFFIER, Baudouin de, "Le culte de Saint Isidore. Esquisse d'un travail", *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro en el XIV centenario de su nacimiento*, León, 1961, pp. 271-283.

GAIFFIER, Baudouin de, "La controverse au sujet de la patrie de S. Émilien de la Cogolla", *Analecta Bollandiana*, LI, 1993, pp. 293-317.

GAILLARD, Georges, *Les débuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*, París, 1938.

GAILLARD, Georges, "De la diversite des styles dans la sculpture romane des pelerinages", *Revue des Arts*, 1951, consultado en *Études d'art roman,* París, 1972, pp. 64-78.

GAILLARD, Georges, "Cluny et l'Espagne dans l'art roman du XI[e] siècle", *Bulletin Hispanique*, tomo 63, nº3-4, 1961, pp. 153-160.

GALÁN Y GALINDO, Ángel, *Marfiles Medievales del Islam*, Córdoba, 2005, 2vols.

GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria nazarí. Sus raíces en el arte almohade y sus conexiones con los marfiles sicilianos y el arte mameluco*, Granada, 2010.

GALLEGO GARCÍA, Raquel, *La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de unas artes suntuarias europeas*, tesis doctoral (inédita), 2010.

GALTIER MARTÍN, Fernando, "1.4.3. Aragón, de los orígenes al esplendor: el reinado de Ramiro I", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Maryo y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, pp. 146-156.

GALVÁN FREILE, Fernando, "La representación de la unción regia en el antifonario de la catedral de León", *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 1995, nº 97, pp. 135-146.

GALVÁN FREILE, Fernando, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de León*, León, 1997.

GALVÁN FREILE, Fernando, "Arte y monarquía en León", en RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León,* Aguilar de Campoo, 2002, t. León, pp. 53-65.

GALVÁN FREILE, Fernando, "La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (dir.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, tomo I, pp 127-153.

GALVÁN FREILE, Fernando, "Manuscritos iluminados y monarquía en los siglos X y XI", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (dir.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, Tomo I, pp. 367-387.

GALVÁN FREILE, Fernando, "El "Liber canticorum et horarum" de Sancha (B.G.U.S., MS. 2668): entre la tradición prerrománica y la modernidad", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (dir.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, tomo I, pp. 451 y 467.

GALVÁN FREILE, Fernando, "Iconografía del soberano en la alta edad media hispana: propaganda y legitimación", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (dir.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, Tomo I, pp. 499-523.

GAMBRA, Andrés, *Alfonso VI. Cancillería, curia e imperio,* León, 1997, 2 tomos.

GARCÍA DE CORTAZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla siglos X al XIII). Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval,* Salamanca, 1969.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla en los siglos X al XI", en CORDERO RIVERA, Juan (coord.), *San Millán de la Cogolla en la Edad Media,* Logroño, 1999, pp. 9-26.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel (coord.), *Monasterios románicos y producción artística,* Aguilar de Campoo, 2003.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "La colonización monástica en los reinos de León y Castilla (siglos VIII al XIII): dominio de tierras, señoría de hombres, control de almas", en RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio (dir.), *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII). X Congreso de Estudios Medievales,* León, 2005, pp. 15-48.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "La construcción de la memoria histórica en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1090-1240)", en CORDERO RIVERA, Juan, *Los monasterios riojanos en la Edad Media: Historia,*

Cultura y Arte, Logroño, 2005, pp. 77-90 y en *Estudios de Historia Medieval en La Rioja*, Logroño, 2009, pp. 455-474.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "Entre la letra latina y la voz romance en la fundación de la literatura castellana: Gonzalo de Berceo", en JARAUTA, Francisco, *La literatura y sus mundos,* Santander, 2010, pp. 69-100.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, *Historia religiosa del Occidente medieval (años 313-1464),* Madrid, 2012.

GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel, "Memoria regia en monasterios hispanos de la Edad Románica", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales,* Aguilar de Campoo, 2012, pp. 251-252.

GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel y TEJA, Ramón, *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval,* Aguilar de Campoo, 2004.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coords.), *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200),* Aguilar de Campoo, 2007.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón, *El monacato espontáneo: eremitas y eremitorios en el mundo medieval,* Aguilar de Campoo, 2011.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales,* Aguilar de Campoo, 2012.

GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, *Orígenes de la burguesía en la España medieval,* (ed. PÉREZ PRENDES, José Manuel), Madrid, 1991.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto, "Algunos apuntes sobre el monasterio de San Millán de la Cogolla a finales del siglo XV", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985,* Vol. 1, 1986, pp. 399-408.

GARCÍA FLORES, Antonio, "El Cáliz", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, pp. 331-340.

GARCÍA GALLO, Alfonso, "El concilio de Coyanza. Contribución al estudio del derecho canónico español en la Alta Edad Media", *Anuario de Historia del Derecho Español,* nº 20, 1950, pp. 275-633.

GARCÍA GALLO, Alfonso, "Las redacciones de los decretos del Concilio de Coyanza", *Arhivos Leoneses,* 5, 1951, pp. 5-24.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, "La Anástasis. Descenso a los Infiernos", *Revista digital de Iconografía Medieval,* Madrid, 2011, vol. III, nº 6, pp. 1-17.

GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, "Incorporación de la Cantabria romana al estado visigodo", *Cuadernos burgaleses de historia medieval 2*, 1995, pp. 167-230.

GARCÍA GONZÁLEZ, Juan José, "Utilización política y social de los monasterios por parte de los reyes", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales,* Aguilar de Campoo, 2012, pp. 62-96.

GARCÍA LARRAGUETA, Santos, *Las glosas-emilianenses*, Logroño, 1984.

GARCÍA LOBO, Vicente, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada: estudio crítico*, Barcelona, 1982.

GARCÍA LOBO, Vicente, "Las inscripciones medievales de San Isidoro de León", *Isidoriana,* I, 1987, pp. 371-398.

GARCÍA LOBO, Vicente, *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria,* Lección inaugural, curso académico 1991-1992, Universidad de León, León, 1991.

GARCÍA LOBO, Vicente y MARTIN LÓPEZ, Mª Encarnación, *De epigrafía medieval: introducción y álbum,* León, 1995.

GARCÍA LOBO, Vicente, "La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII", en *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift*, Munich, 1997, pp. 151-190.

GARCÍA MORENO, Luis, *Leovigildo: unidad y diversidad de un reinado. Discurso leído el 1 de junio de 2008 en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2008.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen, *El culto de los santos en la España romana y visigoda,* Madrid, 1966.

GARCÍA ROMO, Francisco, *La escultura del siglo XI (Francia- España) y sus precedentes hispánicos,* Barcelona, 1973.

GARCÍA TURZA, Javier, "El monasterio de San Millán de la Cogolla en la Alta Edad media. Aproximación histórica", *Berceo,* 133, 1997, pp. 9-25.

GARCÍA TURZA, Javier, "San Millán de la Cogolla en los umbrales de la crisis (1200-1300)", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.) *Los monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de arte y patrimonio regional: San Millán de la Cogolla, 6, 7 y 8 de noviembre de 1998,* Logroño, 2000, pp. 27-46.

GARCÍA TURZA, Javier, "Los espacios de poder en la Rioja medieval", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio y MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis, *Los espacios de poder en la España medieval: XII Semana de Estudios Medievales. Nájera, 30 julio-3 agosto de 2001,* Logroño, 2002, pp. 483-509.

GARCÍA TURZA, Claudio, "San Millán de la Cogolla y su influencia en la lengua española", *Interlingüística,* nº. 17, 2006, pp. 17-25.

GARCÍA-PELAYO, Manuel, *Los mitos políticos,* Madrid, 1981.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge Grammaire des gestes,* París, 1982, tomo I, 1989, tomo II.

GARRÁN, Constantino, San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios: estudio histórico arqueológico, Logroño, 1929.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El románico en la provincia de Logroño", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, pp. 32-34.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Artistas y artesanos del Románico Español", *Goya: revista de arte*, nº 130, 1976, pp. 214-220.

GEARY, Patrick J., *Furta Sacra, Thefts of relics in the central Middle Ages,* New Jersey, 1990.

GIBSON, Margaret, *The Liverpool ivories. Late Antique and Medieval Ivory and bone in Liverpool Museum and the Walters Art Gallery*, Londres, 1994.

GIGLIOZZI, María Teresa, *Enciclopedia dell' Arte Medievale*, VI, Roma *1995*, pp. 776-778.

GIL, Juan "La pasión de San Pelayo", *Habis*, 3, 1972, pp. 161-200.

GIL, Juan, "La hagiografía leonesa y gallega", en JOVER ZAMORA, José María (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal. La cultura del Románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes. Ciencias y vida*, Madrid, 2001.

GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional,* Logroño, 2000.

GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja.* Logroño, 2000.

GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio, *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional: Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002,* Logroño, 2004.

GIMENO CASALDUERO, Joaquín, **"**La "Vida de Santa Oria" de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos", *Anales de Literatura Española*, nº 3, 1984, pp. 235-281.

GOI, Paolo, *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, Milán, 2006.

GOLDSCHMIDT, Adolph y WEITZMANN, Kurt, *Die byzantinischen elfenbeinskulpturen des X-XIII. Erster Band: Kästen*, Berlín, 1930.

GOLDSCHMIDT, Adolph y WEITZMANN, Kurt, *Die byzantinischen elfenbeinskulpturen des X-XIII. Zweiter Band: Reliefs*, Berlín, 1934.

GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI. Jahrhundert. Erster band,* Berlín, 1969, tomo I, (1ª ed.1914).

GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus deir seit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI. Jahrhundert. Zweiter band*, Berlín, 1970, tomo II, (1ª ed.1918).

GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen zeit, XI-XIII Jahrhundert. Dritter band*, Berlín, 1972, tomo III (1ª ed.1923).

GOLDSCHMIDT, Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI-XIII*, Berlin, 1975, (1ª Ed 1926), tomo IV.

GÓMEZ ANUARBE, Manuel, "Jardines de la Cruz", en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel (coord.), *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, 2003, pp. 241-246.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, "La iconografía de los peregrinos en el arte románico", en GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel y TEJA, Ramón, *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 152-172.

GÓMEZ MORENO, Carmen, *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at The Cloisters. October 30, 1968 through January 5, 1969, Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1969.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX-XI*, Madrid, 1919 (ed. fac. 1979).

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*, Madrid, 1921.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de León 1906-1908*, Madrid, 1925.

GÓMEZ MORENO, Manuel, "Los *marfiles cordobeses y sus derivaciones*", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, pp. 77-79, nº 164.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Exposición Internacional de Barcelona 1929. El arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional,* Barcelona, 1929.

GÓMEZ MORENO, Manuel, "El arca de las reliquias de San Isidoro", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1932, pp. 205-212.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.

GÓMEZ MORENO, Manuel, "Sobre *nuestro arte románico*", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31, 1935, pp. 195-200.

GÓMEZ MORENO, Manuel, "El arte árabe español hasta los Almohades. Arte Mozárabe", *Ars Hispaniae*, Madrid, vol.3, 1951.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha*, Madrid, 1964.

GÓMEZ MORENO, María Elena, *Mil joyas del arte español*, Barcelona, 1947, tomo I, Antigüedad y Edad Media.

GÓMEZ RASCÓN, Máximo, *Pantocrátor y siervo. Iconografía cristológica medieval en la diócesis de León,* León, 2003.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael y ALONSO MARTÍNEZ, Ignacio, "Bilibio-Herrera y San Millán de la Cogolla", en *Las Cuevas de herrera, el Monasterio Cisterciense y la Camádula actual (Miranda de Ebro-Haro). Antigüedad y Cristianismo,* tomo XXVI, 2011, subsección II, cap. V, pp. 167-182.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, "El Tetramorfo", *Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 5, 2011, pp. 61-73.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "La moralidad en el Reino de León (s. X-XII)", en VV.AA., *Monarquía y sociedad en el Reino de León, de Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, vol. II, pp. 269-303.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, "Por lo artistas humildes. Francisco Pallás el marfilista", *Las Provincias,* 12 de junio de 1928, pp. 9-10.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César, "El proyecto político de Sancho II de Castilla (1065-1072)", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses,* nº 73, 2002, pp. 82-84.

GONZALEZ SANTOS, Javier, *La catedral de Oviedo: Sancta Ovetensis,* León, 1998.

GONZÁLEZ, Pedro, "En torno a la devolución de los marfiles de San Millán I*", Nueva Rioja*, 28 de marzo de 1943, año VI, nº 1385, p. 3.

GRASSOTTI, Hilda, "Para la Historia del botín y de las parias en León y Castilla", *Cuadernos de Historia de España,* 1964, vol. XXXIX-XL, pp. 43-132.

GRASSOTTI, Hilda, "La Iglesia y el Estado en León y Castila de Tamarón a Zamora (1037-1072)", *Cuadernos de historia de España,* nº 61-62, 1977, pp. 96-144.

GRAU LOBO, Luis, "Cristo de Nicodemo", en MARTIN LLOPIS, Paloma (coord.), *Dos milenios en la historia de España: año 1000. Año 2000,* Madrid, 2000, pp. 281-283.

GRAU LOBO, Luis, "Cristo", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 147, p. 384.

GRAU LOBO, Luis, "Cristo", en *Guía museo de León,* Junta de Castilla y León, 2007, pp. 130-133.

GRODECKI, Louis, MÜTHERICH, Florentine y TANALON, Jean, *Die zeit der ottonen und salier,* Munich, 1973.

GUERIN, Sarah M., "A*vorio d'ogni ragione:* the supply of elephant ivory to northern Europe in the Gothic era", *Journal of Medieval History,* nº 36, 2010, pp. 156-173.

Guía de la exposición El Arte Románico, Barcelona y Santiago de Compostela 10 de julio al 10 de octubre, Barcelona, 1961.

GUIANCE, Ariel, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval*. (Siglos VII-XV), Valladolid, 1998.

GUIANCE, Ariel, "Domivit Beatus Isidorus: variaciones hagiográficas en torno a la muerte de Isidoro de Sevilla", *Edad Media. Revista de Historia,* nº 6, 2003-2004, pp. 33-59.

GUIANCE, Ariel, "En olor a santidad: la caracterización y el alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval", *Edad Media: revista de historia,* 2009, nº 10, pp. 131-161.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Una pintura inédita de Bartolomé Roman y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas", *Berceo,* nº 105, 1983, pp. 7-30.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *Catálogo de pinturas del Monasterio de San Millán de la Cogolla,* Logroño, 1984.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Aportaciones y revisiones de la colección de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla", *Jornadas de arte y patrimonio regional,* San Millán de la Cogolla, 1998, pp. 97-116.

HAINDL UGARTE, Ana Luisa, "La Muerte en la Edad Media", *Revista electrónica del Orbis Terrarum,* 2009, pp. 106- 206.

HARRIS, Julie Ann, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivoires (Spain),* Michigan, 1989 (Tesis doctoral).

HARRIS, Julie Ann, "The Beatitudes Casket in Madrid´s Museo Arqueologico: its iconography in context", *Zeitschrift fur kunstgeschichte,* nº 53, 1990, pp. 134-139.

HARRIS, Julie Ann, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Madrid, IX, 1991, pp. 69-85.

HARRIS, Julie Ann, "Beatitudes Casket", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 117, p. 253.

HARRIS, Julie Ann, "Arca antigua" en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 125a, pp. 260-262.

HARRIS, Julie, "Muslim Ivories in Christian Hands: the Leire Casket in context", *Art History,* vol. 18, nº 2, junio, 1995, pp. 213-221.

HASSING, Debra, *Medieval Bestiaries. Text, image, ideology,* Cambridge, 1995.

HAUTTMANN, Max, *Arte de la Alta Edad Media. Historia del Arte Labor,* Barcelona, 1934, vol. VI.

HEGEMANN, Hans-Werner, *Das Elfenbein in Kunst and Kultur Europas,* Mainz, 1988.

HELMUT, Nickel, *In the Presence of Kings: Royal Treasures from the Collections of The Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, 1967.

HENRIET, Patrick, "Un exemple de religiostié politique: Saint Isidore et les rois de León (XI^{e}-XIII^{e} siècles)", en DERWICH, Marek y Kdmitriev, Michel, *Fontions*

sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et a l'époque moderne, Wroclaw, 1999, p. 77-95.

HENRIET, Patrick, "*Deo votas*: L'*Infantado* et la fonction des infantes dans la Castille et le León des Xe-XIIe siècles", *en* HENRIET Patrick y LEGRAS Anne Marie (ed.), *Au cloître et dans le monde: Femmes, hommes et sociétés (IXe-XVe siècles), Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq,* Paris, 2000, pp. 189-203.

HENRIET, Patrick, "Hagiographie et historiographie en péninsule ibérique (Xe-XIIe siècles): quelques remarques", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale,* 23, 2000, pp. 53-85.

HENRIET, Patrick, "La santidad en la historia de la Hispania medieval: una aproximación político-sociológica", *Memoria ecclesiae*, nº 24, 2004, pp. 13-79 (Ejemplar dedicado a: Hagiografía y archivos de la iglesia santoral hispano-mozárabe en las Diócesis de España. Actas del XVIII Congreso de la Asociación celebrado en Orense (1ª parte) (9 al 13 de septiembre de 2002)).

HENRIET, Patrick, "La politique monastique de Ferdinand I^{er}", en RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio (dir.), *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII). X Congreso de Estudios Medievales,* León, 2005, pp. 103-124.

HENRIET, Patrick, "La religiosité des laïques entre IX^{e} y XII^{e} siècles", en VV.AA., *Monarquía y sociedad en el Reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, vol. II, pp. 235-267.

HENRIET, Patrick, "Infantes, *Infantaticum*. Remarques introductives", *e-Spania* [En línea], 5 juin 2008. <URL: http://e-spania.revues.org/12593> [Consulta: 3 Abril 2012]; DOI : 10.4000/e-spania.12593.

HERGUETA Y MARTÍN, Domingo, "Juicio definitivo sobre la famosa piedra ochavada de San Millán de la Cogolla", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos,* 4º trim. 1931, Año 10, nº. 37, p. 224-230.

HERGUETA Y MARTÍN, Domingo, "V, Traslación de las reliquias de San Felices desde el castillo de Bilibio al Monasterio de San Millán de la Cogolla en 1090", *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro,* Logroño, 1979 (1ª ed. 1908), pp. 87 y 88.

HERMANIC, Federico, *Il dittico di Rambona,* Roma, 1898.

HERMOSILLA, Víctor, *Monasterio de san Millán de la Cogolla. Un siglo de historia agustiniana,* Roma, 1983.

HERNÁNDEZ ALONSO, César, FRADEJAS LEBRERO, José, MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo y RUIZ ASENSIO, José Manuel (eds.), *Las Glosas Emilianenses y Silenses (facsímil),* Burgos, 1993.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Las artes industriales españolas de la época románica", *Goya*, nº 43-45, 1961, pp. 98-112.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, "Orfebrería y liturgia en San Isidoro de León. Custodias y relicarios del siglo XVI", *Estudios humanísticos, geografía, historia, arte*, Universidad de León, León, 1997.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria (coord.), *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. León, 2000.

HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria, COSMEN, Mª Concepción y VALDÉS, Manuel, "La escultura de San Isidoro de León y su relación con otros talleres del Camino", *De Arte*, nº 12, 2013, pp. 41-58.

HERRERO MARCOS, Jesús, *Bestiario románico en Castilla-León, y Cantabria*, Palencia, 2006.

HIPKISS, Edwin J., "A Spanish Romanesque Ivory", *Bulletin of the MuSeum of Fine Arts,* XXXV, febrero de 1939, pp. 10 y 11.

HODGES, Henry, *Artifacts. An introduction to early materials and technology*, London, 1964.

HOFFMAN, Eva, "Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century", *Art History*, Febrero vol. 24, nº 1, 2001, pp. 17-50.

HOLCOMB, Melaine Elaine, *The Function and Status of Carved Ivory in Carolingian Culture*, University of Michigan, 1999.

HOLOD, Renata, "Artes suntuarias del período califal", en DODS, Jerrilyn D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, pp. 41-49.

HOUTS, Elisabeth van (dir.), *Medieval Memories. Men, Women and the Past, 700-1300*, 2001.

HOVING, Thomas, "The Bury Saint-Edmunds Cross", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, junio, 1964, pp. 318-340.

HOVING, Thomas, *King of the Confessors*, Nueva York, 1981.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis, "Los artífices materiales de la construcción románica: oficios y funciones", en VV.AA., *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 121-150.

HUESO ROLLAND, Francisco, *Exposición de encuadernaciones españolas Siglos XII al XIX: Catálogo general ilustrado*, Madrid, 1934.

HUICI, Serapio, *Marfiles de San Millán de la Cogolla y esculturas de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1925.

HUIDOBRO Y SERNA, Luciano, *Las peregrinaciones jacobeas*, Madrid, 1950, tomo II, p. 559 y ss. (parte III: La peregrinación por las regiones españolas).

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, "La constitución del primer cenobio en San Millán", *VII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 29 de julio a 2 de agosto de 1996,* Logroño, 1997, pp. 385-403.

Iberia. Revista de Antigüedad, nº 10/11, 2013.

Instalaciones de artes suntuarias medievales y del Renacimiento, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1975.

IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma,* VII, Madrid, 1955, pp. 7-180.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, "Capiteles del primer Románico español inspirados en la escatología musulmana", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas,* 1965, pp. 35-71.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco y URANGA GALDIANO, Esteban, *Arte Medieval Navarro. Arte Románico,* Pamplona, 1973.

IOGNA-PRAT, Dominique, "Ecclésiologie et système ecclésial clunisiene", en *Études clunisiennes (Les Médiévistes français 2*), Paris, 2002, pp. 11-34.

ISLA FREZ, Amancio, *Realezas hispánicas del año mil,* Santiago de Compostela, 1999.

ISLA FREZ, Amancio, *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XII,* Jaén, 2006.

IZZI, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos, ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario,* DE OLAÑET, José J. (ed.), Palma de Mallorca, 1996.

JÉGLOT, Cécile, *Le Crucifix,* París, 1934.

JORDAN, Mark D., "Saint Pelagius, Ephebe and Martyr", *Queer Iberia. Sexualities, cultures and Crossing from the Middle Ages to the Renaissance,* BLACKMORE, Josiah y HUTCHESON, Gregory (eds.), Londres, 1999, pp. 23-47.

JOVER ZAMORA, José María (dir.), *Historia de España Menéndez Pidal. La cultura del Románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes. Ciencias y vida*, Madrid, 2001.

JÜLICH, Theo y BUSCH, Ina, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten, des Hessischen Landesmusseums,* Darmstadt-Regensburg, 2007.

JÜRGEN WOLF, Heinz, *Las Glosas Emilianenses. Versión española de Stefan Ruhstaller,* Sevilla, 1996.

KANTOROWICZ, Ernst, "The archer in the Ruthwell Cross", *The Art Bulletin,* vol. XLII, nº 1, marzo de 1960, pp. 57-59.

KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval,* Madrid, 1985.

KEENE, Manuel, "The Lapidary Arts in Islam", *Expedition 24,* nº I, 1981.

KLINKA, Emmanuelle, "L'affirmation d'une nouvelle dynastie", *e-Spania* [En línea], 3 juin 2007. <URL : http://e-spania.revues.org/19260> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.19260.

KLINKA, Emmanuelle, "Sancha, infanta y reina de León", *e-Spania* [En línea], 5 juin 2008. <URL: http://e-spania.revues.org/11033> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.11033.

KLINKA, Emmanuelle, "Le pouvoir au féminin dans la Castille médiévale : une deuxième voie ?" , *e-Spania* [En línea], 1 | juin 2006, Puesto en línea el 09 julio 2010, consultado el 03 abril 2012. URL : http://e-spania.revues.org/324 ; DOI : 10.4000/e-spania.324.

KOECHLIN, Raymond, *Les ivoires gothiques français,* París, 1968.

KRYJANOVSKAJA, Martha y FAENSON, Ljubov, *Westeuropärsche elfenbeinarbeiten aus der Ermitage Leningrad. XI-XIX Jahrundert*, Berlín, 1974.

KRYZANOVSKAYA, Marta, "Alexander Petrovich Basilevsky: A Great Collector of Medieval and Renaissance Works of Art", *J Hist Collections*, 1990, 2(2), pp. 143-155.

KUBE, Al'fred Nikolaevič, *Goswdarstvennyj Ermitaž. Reznaja Kost'. Katalog,* Leningrado, 1925.

KÜNHEL, Ernst, *Die islamicen Elfenbeinskulpturen: VIII-XIII Jahrhundert*, Berlín, 1971.

KUNZ, George Frederick, *Elephant and Ivory*, Nueva York, 1916.

"La Rioja recobra los marfiles de San Millán" en *Nueva Rioja*, 14 de mayo de 1944.

LACARRA DE MIGUEL, José M., "Textos navarros del Códice de Roda", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. Sección de Zaragoza*, Zaragoza, 1945, vol. I, pp. 193-283.

LACARRA DE MIGUEL, José M., "Honores y tenencias en Aragón. Siglo XI", *Cuadernos de Historia de España",* nº 45-46, 1967, pp. 151-190.

LACARRA DE MIGUEL, José María, *Historia del Reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, 1976.

LACARRA DE MIGUEL, José María, URÍA RIU, Juan y VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona, 1948 (ed. facsímil 1992).

LACARRA, José María, URÍA RIU, Juan y GAUTHIER, Marie-Madeleine, *Les Routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle,* Friburgo, 1983.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, "León y Castilla", *Historia de España de Menéndez Pidal. La Reconquista y el proceso de diferenciación política (1035-1217)*, Madrid, 1998.

LALIENA CORBERA, Carlos, "Encrucijadas ideológicas. Conquista feudal, cruzada y reforma de la Iglesia en el siglo XI hispánico", en *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella. 18-22 de julio de 2005: La reforma gregoriana y su proyección en la Cristiandad occidental. Siglos XI y XII,* Pamplona, 2006.

LALIENA CORBERA, Carlos, "Fundación y dotación: munificencia regia en los monasterios hispanos. Reflexiones generales a partir de casos aragoneses del siglo XI", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales,* Aguilar de Campoo, 2012, pp. 10-36.

LAMBERT, Anselmo, *La famille de Saint Braulio et l'expansion de la Règle de Jean de Biclar,* en *Zurita,* I Zaragoza, 1933, pp. 65-80.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* nº 5, 1907, pp. 245-254.

LANGBERD, Harald, *Gunhild's Cross and Medieval Court Art in Denmark,* Copenague, 1982.

LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, *Santa Cruz de la Serós,* Zaragoza, 1993.

LASKO, Peter, *Ars Sacra. 800-1200,* Londres, 1972 (ed. esp.: *Arte Sacro. 800-1200,* Madrid, 1999).

LASKO, Peter, "A Romanesque ivory carving", *The British Museum Quarterly,* vol. XXIII, nº 1, 1960.

LASKO, Peter, "Exhibition of Romanesque Art at Barcelona and Santiago de Compostela", en *Studies on Metalwork, Ivories and Stone,* Londres, 1994, pp. 35-46.

LAURENT, Marcel, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique,* París, 1912.

LAUWERS, Michel, "La mort et le corps des saints. La scène de la mort dans les *Vitae* du haut Moyen Age", *Le Moyen Age, Revue d'histoire et de Philologie,* nº 1, tomo XCIV, 1988, pp. 21-50.

LE GOFF, Jacques, "L'artista", en *L'uomo medievale,* Roma-Bari, 1987.

LE JAN, Régine, *Famille et pouvoir dans le monde franc: VII^{e}-X^{e} siècle. Essai d'antrophologie sociale,* París, 1995.

LECRERCQ-MARX, Jacqueline, "Monstruos en la escritura, monstruos en imágenes. La doble tradición medieval", *Quintana,* 2005, nº 4, pp. 13-53.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, "Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 2006, nº 37, pp. 33-42.

LEGUINA, Enrique de, *Arquetas hispano-árabes,* Madrid, 1912.

LEVY PROVENÇAL, Évariste, *Inscriptions arabes d´Espagne,* Leyden, 1931.

LINAGE CONDE, Antonio, *Los orígenes del monacato benedictino en la península ibérica,* León, 1973.

LINAGE CONDE, Antonio, *Una regla monástica riojana femenina del s. X: el «Libellus a regula Sancti Benedicti Subtractus»,* Salamanca (Acta Salmanticensia, 74), 1973.

LINAGE CONDE, Antonio, "L'Influsso di Cluny nella storia spagnola", *L'Italia nel quadro dell'espansione europea del monachesimo cluniacense: atti del Convegno internazionale di storia medievale*, Pescia, 26-28 noviembre 1981**,** pp. 353-388.

LINAGE CONDE, Antonio, "El movimiento cluniacense en España", en GARCÍA VILLALOSADA, Ricardo (dir.), *Historia de la Iglesia de España. La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, vól. II-1, 1982, pp. 171-191.

LITTLE, Charles T., *The Magdeburg Ivory group: a Tenth-century new testament narrative cycle,* Nueva York, 1977 (tesis doctoral). Microfilm: Londres, 1980.

LITTLE, Charles T., "Acquisition anouncement", *Acquisitions, a selection 1986-1987*, Nueva York, 1987, p. 15.

LITTLE, Charles T., "Arms from a procesional cross", en DODS, Jerrylin D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, p. 149.

LITTLE, Charles, "Three seated apostles", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 116, pp. 252-253.

LITTLE, Charles T., "Two books covers from the monastery of Santa Cruz de la Serós", DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 128, p. 269.

LITTLE, Charles, "Crucifix", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 131, pp. 272-273.

LITTLE, Charles T., "Plaque with scenes from the life of Saint Aemilian", en WIXOM, William D., *Mirror of the Medieval World,* Nueva York, 1999, nº 72, p. 58-60.

LITTLE, Charles, PARKER, Elizabeth y BERTELLI, Carlo (coords.), *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, Milán, 1984.

LLOPIS SARRIÓ, Juan, "La sagrada escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico", *Hispania sacra. Revista española de historia eclesiástica,* vol. 17, 1964, pp. 353-355.

"Los célebres marfiles de San Millán vuelven a nuestra tierra", *Nueva Rioja,* 30 de mayo de 1944, año VII, nº 1.748, p. 1.

LONGHURST, Margareth H., *English Ivories,* Londres, 1926.

LONGHURST, Margaret H., *Catalogue of Carvings in Ivory,* London, 1927.

LONGLAND, Sabrina, "Pilate Answered: What I have written I have written", *Bulletin The Metropolitan Museum of Art,* vol 26, Junio, 1968, pp. 410-429.

LONGLAND, Sabrina, "A Literary aspect of the Bury St. Edmunds Cross", *Metropolitan Museum Journal*, 1969, vol. 2, pp. 45-74.

LONGLAND, Sabrina, "The Bury St. Edmunds Cross. Its exceptional place in English twelfth-century art", *The Connoisseur,* 1969, nº 172, pp. 163-173.

LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Burgos, 1988.

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa, "La Cruz y el Crucificado en la Edad Media hispana", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, p. 371 y ss.

LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1900, tomo II.

LOPEZ SERRANO Matilde, "Evangeliarios de Navarra*", Príncipe de Viana*, núm. XX VI, 1°trimestre, añoVIII, 1947.

LORENZO, Josemi, "Crucifijo de don Fernando y doña Sancha", *Tesoro a tesoro: déscubrelos,* Museo Arquelógico Nacional, Departamento de difusión, Madrid, febrero, 2010.

LOWDEN, John y CHERRY, John, *Medieval Ivories and Works of Art the Thomson Collection and at the Art Gallery of Ontario*, Ontario 2008.

LOZOYA, Marqués de, *Historia del arte hispánico,* Barcelona, 1931, tomo I.

LUCAS ÁLVAREZ, Manuel, *El Reino de León en la Alta Edad Media. La documentación real astur-leonesa (718-1072),* León, 1995, tomo VIII.

LUIS CORRAL, Fernando, "La infanta Urraca Fernández, *prolis imperatoris Fredenandi et sóror regis"*, en MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María y DEL SER QUIJANO, Gregorio, *La Península en la Edad Media. Treinta años después. Estudios dedicados a José-Luis Martín,* Salamanca, 2006, pp. 201-217.

LYNCH, Charles H. y GALINDO, Pascual (eds), *San Braulio obispo de Zaragoza. Su vida y sus obras,* Madrid, 1950.

MacGREGOR Arthur, *Bone, Antler, Ivory and Horn. The Technology of Skeletal Materials Since the Roman Period,* Sydney, 1985.

MADOZ, José, *Epistolario de San Braulio de Zaragoza. Edición crítica según el códice 22 del Archivo Capitular de León, con una introducción histórica y comentario*, Madrid, 1941.

MAESTRO PABLO, Ismael, "Reflexiones en torno a las iglesias y monasterios de San Millán de la Cogolla (siglos X-XI), *Príncipe de Viana,* nº 207, 1996, pp. 89-100.

MAKARIOU, Sophie, "A New Group of Spanish Ivory Pen Boxes?", *Journal of the David Collection,* Copenague, 2005, vol 2, tomo 2, pp. 185-195.

MALAXEVERRÍA, Ignacio, (ed.), *Bestiario medieval,* Madrid, 1986.

MALE, Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France,* París, 1922.

MALE, Émile, *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico*, Madrid, 2001 (1ª ed. francesa, 1922).

MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1999.

MANZANARES RODRÍGUEZ, Joaquín, *Las joyas de la Cámara Santa. Valores permanentes de Oviedo,* Oviedo, 1972.

MARCOU, Frantz, *Gazette des Beaux-Arts,*1900, I.

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, "La decoración vegetal de los marfiles de Cuenca", en *Homenaje al P. Darío Cabanelas,* Granada, 1987, vol. 2, pp. 241-259.

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, "Plaquitas y bote de marfil del taller de Cuenca", *Miscelánea de Estudios Árabes y hebraicos,* 1987, nº 36, pp. 45-100.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *El simbolismo animal. Ciencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996.

MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía navarra", *Homenaje a José María Lacarra, 2,* anejo 3, 1986, pp. 525-530 [*Príncipe de Viana,* año 63, nº 227, sept.-dic. 2002, pp. 835-839, ejemplar dedicado a: Angel J. Martín Duque].

MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Monarcas y cortes itinerantes en el reino de Navarra" en VV.AA., *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el Occidente Medieval. XVIII Semana de Estudios Medievales, Estella 1991,* Pamplona, 1992, pp. 245-270.

MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Vascones y Pamploneses. Génesis del Reino de Pamplona" en VV.AA., *Historia ilustrada de Navarra. 1. Edades Antigua y Media*, Pamplona, 1993, pp. 49-80.

MARTÍN DUQUE, Ángel J., "Del reino de Pamplona al reino de Navarra", *Signos de identidad histórica para Navarra,* I, Pamplona, 1996, pp. 145-154 [*Príncipe de Viana,* año nº 63, nº 227, 2002, pp. 841-850, ejemplar dedicado a: Angel J. Martín Duque].

MARTÍN DUQUE, Ángel J., "El reino de Pamplona", *Historia de España Menéndez Pidal: la España cristiana de los siglos VIII al XI, vol. II-2. Los reinos pirenaicos (718-1035). Navarra, Aragón, Cataluña*, 7-2, Madrid, 1999, pp. 39-266.

MARTÍN DUQUE, Ángel J., "De Sancho I Garcés a Sancho VII el Fuerte. Fundamentos y metamorfosis de la realeza navarra", en BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus heredero. El linaje que europeizó los reinos hispanos. 26 de enero al 30 de abril de 2006,* Pamplona, 2006, vol. I, pp. 25-35.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Panteón Real de San Isidoro. Dos proyectos fracasados de reforma y un reconocimiento de sus restos", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIV, pp. 157-166.

MARTÍN I RÍOS, Rosa M., "Tejidos", en BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.), "Las artes decorativas en España", *Col. Summa Artis,* Madrid, 1999, XLV, tomo II, pp. 20-22.

MARTIN LLOPIS, Paloma (coord.), *Dos milenios en la historia de España. Año 1000, año 2000,* Madrid, 2000.

MARTÍN MUNICIO, Ángel, "San Millán, Patrimonio de la Humanidad", *Arbor CLX 629,* mayo 1998, pp. 171-177.

MARTÍN PRIETO, Pablo, "La infanta Urraca y el cerco de Zamora en la historiografía medieval castellana y leonesa", *Anuario de estudios Medievales,* 40.1, enero junio 2012, pp. 35-60.

MARTÍN VAQUERO, Rosa, "El poder de la Santidad: el obispo San Alvito en la Catedral de León en la Edad Media, sepulcro, báculo e imagen", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, tomo II, pp. 303-324.

MARTIN, Georges, "Mujeres de la *Najerense",* e-Spania [En línea], 7 | juin 2009, Puesto en línea el 23 febrero 2013, consultado el 25 octubre 2013. URL : http://e-spania.revues.org/17990 ; DOI : 10.4000/e-spania.17990.

MARTIN, George, "Hilando un reinado. Alfonso VI y las mujeres", *e-Spania* [En línea], 10 Diciembre 2010 <URL : http://e-spania.revues.org/20134> [Consultado: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.20134.

MARTIN, George**,** "Linaje y legitimidad en la historiografía regia hispana de los siglos IX al XIII", *e-Spania* [En línea], 11 junio 2011. <URL : http://e-spania.revues.org/20335> [Consulta: 3 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.20335.

MARTIN, Georges, *Mujeres y poderes en la España medieval,* Alcalá de Henares, 2011.

MARTÍN, José Carlos, *La renotatio librorum domini Isidori de Braulio de Zaragoza (†651). Introducción, edición crítica y traducción,* Logroño, 2002.

MARTIN, José Luis, "La monarquía leonesa. Fernando I y Alfonso VI (1037-1109)", en FERNÁNDEZ CATÓN, José María (dir.), *El reino de León en la Alta Edad Media. La monarquía astur-leonesa de Pelayo a Alfonso VI (718-1109),* Madrid, 1995, vol. III, pp. 434-439.

MARTIN, Therese, "The Development of Winged Angels in Early Christian Art", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte,* nº 14, 2001, pp. 11-30.

MARTIN, Therese, "Un nuevo contexto para el tímpano de la portada del Cordero en San Isidoro de León", en SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias,* Santiago de Compostela, 2003, pp. 181-205.

MARTIN, Therese, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden-Boston, 2006.

MARTIN, Therese, "Decorar, aleccionar, aterrorizar, escultura románica y gótica", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp. 106-143.

MARTIN, Therese, "Recasting the concept of the "pilgrimage church": the case of San Isidoro de León", *La Corónica*, 36.2, primavera de 2008, pp. 165-189.

MARTIN, Therese, "Hacia una clarificación del infantazgo en tiempos de la reina Urraca y su hija la infanta Sancha (ca.1107-1159)", *e-Spania*, [En línea], 5 Junio 2008. <URL : http://e-spania.revues.org/12163> [Consulta: 1 Abril 2012] ; DOI : 10.4000/e-spania.12163.

MARTIN, Therese, "Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI", *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2, 2011, pp.147-179.

MARTIN, Therese, "Vie et mort dans le Panthéon de San Isidoro de León", en *Mémoires, tombeaux, et sépultures à l'époque romane, Actes des XLII*es *Journées romanes de Cuxá, 5-12 julliet 2010, Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, XLII, 2011, pp. 153-164.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "La tradición manuscrita del fuero de León y del concilio de Coyanza", *El reino de León en la Alta Edad Media. II. Ordenamiento jurídico del reino*, León, 1992, pp. 173-184.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El condado de Castilla y los monasterios de Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla", en VV.AA., *Las Glosas Emilianenses y Silenses. Edición crítica y facsímil*, Burgos, 1993, pp. 17-39.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El monasterio de San Millán y sus monasterios filiales. Documentación emilianense y diplomas apócrifos", *Brocar*, nº 21, 1998, pp. 7-53.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, "El monasterio de San Millán, monasterios incorporados y documentación apócrifa", en CORDERO RIVERA, Juan (coord.), *San Millán de la Cogolla en la Edad Media*, Logroño, 1999, pp. 29-45.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Condado de Castilla (711-1038). La Historia frente a la leyenda*, Valladolid, 2005, vol. I y II.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *Legislación conciliar del Reino Astur (718-910) y del Reino de León (910-1230)*, León, 2009.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1996.

MARTÍNEZ LLORENTE, Ricardo**,** *Marfiles españoles***,** Barcelona, 1951.

MARTÍNEZ OCIO, Mª. José y NAVARRO BRETÓN, Mª. Cruz, "Estudio de fondos documentales relativos a los Monasterios de Suso y Yuso", *Estrato*, nº 12, 2000, pp. 122-124.

MARTÍNEZ SOPENA, Pascual, "Territorio y sociedad en León durante el reinado de Fernando I", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y PÉREZ GIL, Javier (coord.), *Alfonso VI y su época. Los precedentes del reinado (966-1065),* León, 2007, pp. 121-145.

MARTINIANI-REBER, Marielle, *Soieries sasasnides, coptes et byzantines V^e^-XI^e^ siècles. Lyon, musée historique des tissus,* París, 1986.

MASKELL, Alfred, *Ivories,* Londres, 1905.

MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO Amelia, PRADOS GARCÍA José María, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenzago,* Madrid, 1999.

MATO, Alfonso, "Contestación remitido de don Domingo Ureta, veterinario, don J.M. Navarrete, médico; don Pedro Urbina, farmacéutico; y demás firmantes", *Diario de la Rioja,* 13 de septiembre de 1931.

MAYEUR, Paul, "L'iconographie du crucifix du San Isidoro", *Revue de l'art chetien,* 1909.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "El Romanz del infant García y Sancho de Navarra antiemperador", *Historia y epopeya,* Madrid, 1943, pp. 29-98.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid,* Madrid, 1969 (6ª ed.), vol. I.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Orígenes del español,* Madrid, 1976 (1ª ed.1926).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas,* Madrid, 1991, (9ª ed. 1ª ed. 1942).

MENJOT, Denis, "Les miracles de Saint Millán de la Cogolla du VI au XIII siècle", *Annales de la Faculté des lettres de sciences humaines de Nice,* XXXVII, 1979, pp. 157-173.

MERSMANN, Von Wiltrud, *Das elfenbeinkreuz der sammlung Topic-Mimara,* Colonia, 1963.

MEYER, Ann R., *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem,* Cambridge, 2003.

MIGEON, Gaston, *Manuel d´art musulman, Les Arts plastiques et industriels,* París, 1907.

MIGUELEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica,* León, 2009.

MIGUELEZ CAVERO, Alicia, "El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica de la Península Ibérica", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina (dir.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Selección de Estudios del Prof. Dr. Fernando Galván Freile,* León, 2011, tomo II, pp. 325-340.

MILLER, Markus, *Kölner Shactzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwekstattdes 12. Jahrhunderts,* Mainz, 1997.

MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María, *Alfonso VI,* Hondarribia, 2000.

MÍNGUEZ FERNÁNDEZ, José María, "Contexto social y político militar del Reino de León al advenimiento de la dinastía navarra", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y PÉREZ GIL, Javier (coord.), *Alfonso VI y su época. Los precedentes del reinado (966-1065)*, León, 2007, pp. 17-35.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, *Iglesia y vida religiosa en la Edad Media*, Madrid, 1991.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "La muerte del rey: La historiografía hispánica (1200-1348) y la muerte entre las élites", *España medieval*, nº 11, 1988, pp. 167-184.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, "Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica", *Edad Media. Revista de Historia*, nº 6, 2003-2004, pp. 11-31.

MOFFIL, John F., "La "Dama de Elche" tras diez años polémicos", *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, nº 10, 2005, pp. 185-212

MONREAL JIMENO, Luis A., "San Millán de Suso. Aportaciones sobre las primeras etapas del cenobio emilianense", *Príncipe de Viana*, nº 183, 1988, pp. 71-95.

MONREAL JIMENO, Luis A., "Centros eremíticos y semieremíticos en el Valle del Ebro: aspectos metodológicos", *II Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1992, pp. 49-63.

MONTEIRA ARIAS, Inés, "La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana", *Códex Aquilarensis*, Aguilar de Campoo, octubre 2004, nº 20, pp. 87-104.

MONTEIRA ARIAS, Inés, "Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam", *Códex Aquilarensis*, 2005, nº 21, pp. 41-83.

MONTOLOIÚ SOLER, Violeta, *Arte, cultura e historia para arquitectos*,Valencia, 2006.

MONTOYA TEJADA, Baldomero, *Marfiles cordobeses*, Córdoba, 1979.

MORALEJO, Serafín, "Pour l´interprétation iconographique du portail de l´Agneu à saint-Isidore de León: les signes du zodiaque", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VIII, 1977, pp. 137-173; consultado en FRANCO MATA, Ángela (dir. y coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*, Xunta de Galicia, 2004, tomo I, pp.111-131.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez (†1093): su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués", *Primer coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978, pp. 197-218.

MORALEJO, Serafín, "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions", *Les Cahiers de Saint-michel de Cuxá*, 10, 1979, pp. 79-106.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 13, 1982, pp. 285-310.

MORALEJO, Serafín, "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela", *Atti del Convengo Internazionale di Studi: Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostella e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24-25 de septiembre de 1983,* Perugia, 1983, pp. 37-61.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Placa de marfil del Arca de San Felices; con detalle de las Bodas de Caná", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* vol. VII, 1989, pp. 97-99.

MORALEJO, Serafín, "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo" en *Atti del Convegno: Willigelmo e Lanfranco nell'Europa romanica, Modena 24-27 ott. 1985,* Módena, 1989, pp. 35-51 consultado en FRANCO MATA, Ángela (dir. y coord.), *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios,* Xunta de Galicia, 2004, tomo II, pp. 121-135, especialmente 128-130.

MORALEJO, Serafín, "Arte del Camino de Santiago y Arte de peregrinación (ss. XI-XIII), en *El Camino de Santiago. Curso de Verano Universidad Internacional del Atlántico, Poio, 10-14 de agosto de 1987,* 1990, pp. 9-28.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El Claustro de Silos y el arte de los Caminos de Peregrinación", en DE LA SERNA GONZÁLEZ, Clemente (dir.), *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la Iglesia y Claustro. 1088-1988,* Silos, 1990, pp. 203-215.

MORALEJO, Serafín, "Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I", en *Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímile do Manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, 1995, pp. 53-63.

MORENO, Tomás, "Las solemnes fiestas del retorno de los Marfiles de San Millán" y "Los marfiles que faltan en las arcas", *Nueva Rioja,* 11 de junio de 1944, año VII, nº 1.758, p. 1 y 3.

MOYA VALGAÑÓN, José G., *El arte en La Rioja (I). La Edad Media,* Logroño, 1982.

MOYA VALGAÑÓN, José G., "La Iglesia de San Millán de la Cogolla de Yuso", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de arte y patrimonio regional: San Millán de la Cogolla, 6, 7 y 8 de noviembre de 1998,* Logroño, 2000 pp. 73-96.

MUTHESIUS, Anna, "Essential Processes, Looms and Technical Aspects of the Production of Silk Textiles", *Dumbarton Oaks Studies,* 39, 2002, pp. 147-168.

NAVAL MÁS, Antonio, "Evangeliario de Jaca, en Nueva York", *Diario del Altoaragón* (Cuadernos Altoaragoneses), 1991, p. 5.

NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín Mª de, (dir.), *Guías de los Museos de España I. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1954.

NEISKE, Franz, "Réforme clunisienne et réforme de l'Église au temps de l'abbé Hugues de Cluny", en *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella. 18-22 de julio de 2005: La reforma gregoriana y su proyección en la Cristiandad occidental. Siglos XI y XII,* Pamplona, 2006, pp. 338 y 357.

"No se sabe todavía si quedarán en poder el Museo Arqueológico Nacional", *La Voz,* 15 de septiembre de 1931.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel y PORTELA SILVA, Ermelindo (coords.), *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media. Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986,* Santiago de Compostela, 1988.

NUÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "*Religio regis* y culto al poder", en COSTA, Marisa (ed.) y CASTRO, Ivo, NETO, Maria João y SERRAO, Vitor (coords.), *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte, 5-8 de Maio de 1999,* Lisboa, 2001, pp. 95-113.

NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, "De la cuna a la sepultura: el discurso de la vida en la época románica", en VV.AA., *Los protagonistas de la obra románica,* Aguilar de Campoo, 2004, pp. 11-60.

O'CALLAGHAN, Joseph F., "The Many Roles of the Medieval Queen: Some Examples from Castile", en EARENFIGTH, Theresa (ed.), *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain,* Burlington, 2005, pp. 21-32.

OLARTE, Juan B. "Apuntes para una interpretación de la Historia emilianense", en *S. Millán de la Cogolla en su XV centenario,* Logroño, 1974, pp. 53-65.

OLARTE, Juan Bautista, *San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1976.

OLARTE, Juan Bartolomé, (ed.), *Las glosas emilianenses (facsímil),* Madrid, 1977.

OLARTE, Juan Bautista, *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Suso y Yuso,* León, 1995.

OLARTE, Juan Bautista, *Relectura de Gonzalo de Berceo,* León, 2010.

ORLANDIS, José, "Sobre la elección de sepultura en la España Medieval", *Anuario de la Historia del derecho español,* Madrid, tomo X, 1950, pp. 5-50.

OROZ RETA, José, "Sancti Braulionis Caesaraugustani episcopi Vita sancti Aemiliani", *Perficit*, 9, 1978.

ORTÍZ GARCÍA, Paloma, "San Braulio, la "Vida de San Millán" y la Hispania visigoda del siglo VII", *Hispania Sacra,* vol. 45, nº 92, 1993, pp. 459-486.

ORUETA, Ricardo, *Crisol,* 16 de septiembre de 1931, nº 106, p. 5.

PACAUT, Marcel, *L'ordre de Cluny,* París, 1986.

PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Castilla, Cluny y la reforma Gregoriana", en DE LA SERNA GONZÁLEZ, Clemente (dir.), *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988,* Silos, 1990, pp. 19-29.

PALACIOS SÁNCHEZ, Juan Manuel, "En torno al arca de San Millán de la Cogolla", *Berceo,* nº 51,1959, pp. 253-254.

PALACIOS, Mariano, *El monasterio de Santo Domingo de Silos. IX centenario de la muerte de santo (1073-1973), Burgos-Madrid*, Logroño, 1973.

PALAZZO, Éric, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age,* Turnhout, 2008.

PALAZZO, Enric, "Art et liturgie au Moyen Age. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique**",** *Anales de Historia del Arte,* 73, 2010, vol. Extraordinario, pp. 31-74.

PALLÁS CABALLERO, Rosario, "La conquista del pasado. Francisco Pallás ¿falsificador de la Dama de Elche?, *Historia 16,* nº 253, 1997, pp. 102-109.

PALOL, Pedro de y HIRMER, Max, *Early Medieval Art in Spain,* Nueva York, 1967.

PARDO REINA, Eduardo, "Los valiosos marfiles del Monasterio de San Millán se guardarán hoy en una caja del Banco de España", *La Rioja,* 26 de agosto de 1931, Año XLIII, nº 13.649, p. 2.

PARDO REINA, Eduardo, "Mi última palabra sobre los marfiles", *Diario de la Rioja,* 13 de septiembre de 1931, nº 8.196, p. 8 y *La Rioja,* 14 de septiembre de 1931, nº 13.665, p. 5.

PARK, Marlene, *The Crucifix of Fernando I and Sancha,* Nueva York, 1965.

PARK, Marlene, "The Crucifix of Fernando and Sancha and Its Relationship to North French Manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, 1973, pp. 77-91.

PARKER, Elizabeth, "The Missing Base Plaque of the Bury St. Edmunds Cross", *Gesta,* 1975, pp. 19-26.

PARKER, Elizabeth y LITTLE, Charles T., *The Cloisters Cross. Its art and meaning*, Londres, 1994.

PARTEARROYO, Cristina "Tejidos almorávides y almohades", en DODS, Jerrilyn D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, p. 105.

PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Los tejidos de Al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)", en VV.AA., *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente,* Barcelona, 1996, pp. 58-73.

PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines", *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español,* nº 5, 2005, pp. 37-74.

PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Tejidos andalusíes", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* nº 22, 2007, pp. 371-420.

PASCUAL FERNÁNDEZ, Jesús María, *Origen de la ciudad de Logroño: historia antigua del municipio logroñés,* Logroño, 1991.

PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental,* Buenos Aires, 2006.

PASTRANA "Hacia la búsqueda de un patrimonio leonés emigrado", *Tierras de León,* nº 63, Junio de 1963.

PAVÓN BENITO, Julia, "Muladíes. Lectura política de una conversión: los Banū Qāsī (714-924)", *Anaquel de Estudios Árabes,* nº 17, 2006, pp. 189-202.

PENNIMAN, Thomas K., *Pictures of ivory and other animal teeth, bone and antler; with a brief commentary on their use in identification,* Oxford, 1952.

PEÑA, G., "El Pueblo de San Millán reclama los marfiles", *La Rioja,* 17 de septiembre de 1931.

PEÑA, Joaquín, *San Millán de la Cogolla. Guía para los que visitan los célebres monasterios del Santo del Suso y Yuso,* Monachil, 1917.

PEÑA, Joaquín, *Guía artística de San Millán de la Cogolla (Monasterio de Yuso),* San Millán de la Cogolla, 1976.

PEÑA, Joaquín, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla,* Logroño, 1978 (1ª ed. 1969).

PEÑA, Joaquín, *Páginas Emilianenses,* Logroño, 1980, (1ºed. 1972).

PEREIRA GARCÍA, Irene, "Epigrafía y comunicación: las inscripciones medievales del monasterio de San Millán de la Cogolla", *Trabajo de fin de Máster inédito,* (febrero de 2013).

PÉREZ DE URBEL, Justo, *Los monjes españoles en la Edad Media,* Madrid, 1933 y 1944 (tomo I y tomo II).

PÉREZ DE URBEL, Justo, *Historia de la Orden Benedictina,* Madrid, 1941.

PÉREZ DE URBEL, Julio, *Sancho el Mayor de Navarra,* Madrid, 1950.

PÉREZ DE URBEL, Justo "Antifonario de León: el escritor y la época", *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales,* 1954, nº 15, pp. 115-144.

PÉREZ DE URBEL, Justo, *El condado de Castilla,* 3 vols., Madrid, 1969 (2ª ed.).

PÉREZ DE URBEL, Justo, *Los monjes españoles en la Edad Media,* vol. 1, Madrid, 1945, (2ªed).

PÉREZ DE URBEL, Justo, *San Isidoro de Sevilla: Su vida, su obra y su tiempo,* León, 1995.

PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Iconografía de la Real Colegiata de San Isidoro de León,* León, 1924.

PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León, (reliquias, relicarios y joyas artísticas),* León, 1925.

PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1982.

PÉREZ PASTOR, Cristobal, "Códices de San Millán de la Cogolla", *Biblioteca Real Academia de la Historia (BRAH)*, LIII, 1908.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Antonino M., "Observaciones críticas para una biografía de San Millán", *VII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, Logroño, 1997, pp. 397-403.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Antonino M., "Viajar después de muerto al servicio del poder. Trasiego de reliquias en el libro III de la *Crónica Najerense* (CN)", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *Viajar en la Edad Media. XIX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008*, Logroño, 2009, pp. 485-508.

PÉREZ, Enrique, "Carta abierta al señor don Elías Tormo", *España y América*, nº 20, 1922, pp. 28-39.

PÉREZ, Enrique, "En defensa de la Orden", *Boletín Oficial de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*, nº 13, 1922, pp. 253-269.

PÉREZ-EMBID WAMBA, Javier, *Hagiología y sociedad en la España Medieval. Castilla y León (siglos XI-XIII)*, Huelva, 2002.

PERRIER, Danièlle, "Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. zur Klärung ihrer stilischen Zusammenhänge im Himblik auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur", *Aachener Kunstbläter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150.

PETERSON, David, "Reescribiendo el pasado. El *Becerro Galicano* como reconstrucción de la historia institucional de San Millán de la Cogolla", *Hispania*, 2009, vol. LXIX, nº 233, septiembre-diciembre, pp. 653-682.

PIJOÁN, José, "Arte románico", *Col. Summa Artis*, Madrid, 1944 (12ª ed. 2000), tomo IX.

PINDER-WILSON, Ralph, "Ivory Working in the Umayyad and Abbasid Periods", *Journal of the David Collection*, Copenhague, 2005, vol. 2, tomo 1, p. 13-23.

PLATERO FERNÁNDEZ-CANDAOSA, Ramón y HEVIA BALLINA, Agustín, "Caja de las Ágatas", *Orígenes, Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, nº 159, pp. 247 y 248.

POILPRÉ, Anne-Orange, *Maiestas Domini: une image de l'Église en Occident (Ve-IXe siècle)*, París, 2005.

PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston, 1923.

PORTER, Arthur Kingsley, "Leonesque romanesque and Southern France", *The Art Bulletin*, vol. VIII, nº 4, Junio de 1926, pp. 235-250.

PORTER, Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque sculpture*, Nueva York, 1969.

POZA YAGÜE, Marta, "El arca-relicario de San Millán de la Cogolla", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y Monarquía,* Valladolid, 2001, pp. 333-354.

POZA YAGÜE, "Majestad en marfil", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 129, p. 356.

POZA YAGÜE, Marta, "Brazos de cruz procesional", en BANGO TORVISO, Isidro G. (Coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 144, 145 y 146, pp. 383-384.

POZA YAGÜE, Marta, "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.), vol. XV, Madrid, 2003, pp. 9-28.

POZA YAGÜE, Marta, "San Millán", *Revista digital de iconografía medieval,* nº 4, 7, 2012, pp. 29-36.

PRADA MARCOS, María Encina y VIDAL ENCINAS, Julio M., "La muerte de los reyes de León (siglos X-XI): aspectos históricos, arqueológicos y antropológicos desde el Panteón Real de San Isidoro de León", en LÓPEZ QUIROGA, Jorge y MARTÍNEZ TEJERA, Artemio Manuel (eds.), *Morir en el Mediterráneo Medieval,* Madrid, 2009, pp. 243-244.

PRADO VILAR, Francisco, "Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from al-Andalus", *Muqarnas XIV: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World,* Leiden, 1997, pp. 19-41.

PRADO VILAR, Francisco, "Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira", *Journal of the David Collection,* Copenague, 2005, vol. 2, 1, 2005, pp. 139-163.

PRADO VILAR, Francisco, "*Lacrimae rerum:* San Isidoro de León y la memoria del padre", *Goya,* nº 328, 2009, pp. 195-221.

PRADO, Germ, "El antifonario mozárabe de León", *Ephemerides Liturgicae,* 43, 1929, pp. 530-540.

PRESCOTT, Andrew, *The Benedictional of St. Aethelwold. A Masterpiece of Anglo-Saxon Art. A Facsimile,* Londres, 2002.

PRIEUR, Jean-Marc, "Le scandale de la Croix dans la littérature chrétienne des Ii^{e} et III^{e} siècles", en PRIEUR, Jean-Marc, *La Croix. Représentations théologiques et symboliques,* Génova, 2004, pp. 37-48.

PRIEUR, Jean-Marc, *La Croix. Représentations théologiques et symboliques,* Génova, 2004.

PRIGENT, Pierre, *La Jerusalen celeste,* Saint-Maurice, 2003.

PUERTAS TRICAS, Rafael, *Planimetría de San Millán de Suso,* Logroño, 1979.

PUERTAS TRICAS, Rafael, "San Millán de Suso y la Iglesia mozárabe de Bobastro", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, 2000, pp. 47-72.

PUIG I CADAFALCH, Josep, FAGUERA, Antoni de y GODAY I CASALS, Josep, *L´Arquitectura románica fins les darreries del segle XI*, Barcelona, vol. III, 1983.

QUINTANA PRIETO, Augusto, *El obispado de Astorga en el siglo XI*, Astorga, 1977.

QUIÑONES, Ana María, *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995.

RAMÓN MARTÍ, "Explicación del símbolo de los Apóstoles (1256-1257)", en YARZA LUACES, Joaquín, (ed.), et alt, *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Arte Medieval II, Románico y Gótico*, Barcelona, 1982, p. 192 y ss.

RANDALL, Richard H., "The Medieval Artist and Industrialized Art", *Apollo*, 84, diciembre, 1966, pp. 434-441.

RANDALL, Richard, *Medieval Ivories in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1969.

RAW, Barbara C., "The Archer, the Eagle and the Lamb", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, 1967, pp. 391-394.

"Relación de las cantidades recaudadas hasta el día de la fecha para la construcción de las arquetas con destino a los marfiles de San Millán", *Nueva Rioja*, 11 de junio de 1944, año VII, nº 1.758, p.3.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, 2000 (1ªEd. 1997).

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Barcelona, 2008 (1ªed. 1996), tomo 1, vol. 2.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel, "Los obispos y sus sedes en los reinos hispánicos occidentales: mediados del siglo XI-mediados del siglo XII: tradición visigoda y reforma romana", en *XXXII Semana de Estudios Medievales. Estella. 18-22 de julio de 2005: La reforma gregoriana y su proyección en la Cristiandad occidental. Siglos XI y XII*, Pamplona, 2006, pp. 244 y ss.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., *Cluny en España. Los prioratos de la provincia y sus redes sociales (1073-ca. 1270)*, León, 2008.

REGLERO DE LA FUENTE, Carlos M., "Los reyes hispanos y la reforma monástica benedictina", en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel y TEJA, Ramón (coord.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, Aguilar de Campoo, 2012, pp. 125-158.

REILLY, Bernard F., *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca 1109-1126*, Princeton University Press, 1982.

REILLY, Bernard F., *El Reino de León y Castilla bajo el Rey Alfonso VI (1065-1109)*, Toledo, 1989.

REINARES FERNÁNDEZ, Óscar, "La iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso en el siglo XVII", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, 2000, pp. 229-248.

RHODES, Joseph T. y DAVIDSON, Clifford, "The Garden of Paradise", en DAVIDSON, Clifford, *The Iconography of Heaven*, Michingan, 1994, pp. 69-107.

RIESCO CHUECA, *Pasionario Hispánico*, Sevilla, 1995.

RÍOS, Fernando de los, *La Gaceta de Madrid*, nº 233 de 21 de agosto de 1931, pp. 1367-1368.

RÍOS, José Amador de los, "Arqueta de marfil de la Colegiata de San Isidoro de León hoy existente en el Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, 1873, tomo II, pp. 545-559.

RITCHIE, Carson I.A., *Ivory Carving*, Londres, 1969.

RIVERA BLANCO, José Javier, "Relicario de San Genadio", *La VII Iglesia. Edades del Hombre, Astorga,* Salamanca, 2000, pp. 236 y 237.

ROBINSON, Cynthia, "Las artes en los reinos taifas", en DODS, Jerrilyn D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, pp. 49-63.

ROBLES GARCÍA, Constantino, "Monasterio de San Isidoro. Fundación e historia", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp. 29-49.

ROBLES SIERRA, Adolfo, "Braulio de Zaragoza, testigo de una espiritualidad hispana", *Teología Espiritual* 88, 1986, pp. 119-140.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso, *El antifonario visigótico de León: estudio literario de sus fórmulas sálmicas*, León, 1985.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso, *La Pasión de San Pelayo: Edición crítica con traducción y comentarios*, Universidad de Santiago-Vigo, 1991.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana, "Viajar y Gobernar: la monarquía itinerante", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *Viajar en la Edad Media. XIX Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008*, Logroño, 2009, pp. 381-404.

RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo, tomo León, 2002.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, "Los promotores de las obras románicas", en VV.AA., *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 61-90.

RODRÍGUEZ ORTIZ, José María y RODRÍGUEZ JURADO, Jesús, "Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla (la Rioja), estudio de características del macizo rocoso y propuestas para su estabilización", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio

(coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de arte y patrimonio regional: San Millán de la Cogolla, 6, 7 y 8 de noviembre de 1998,* Logroño, 2000, pp. 165-202.

RODRIGUEZ PEINADO, Laura, "El descendimiento de la Cruz", *Revista digital de iconografía medieval,* 2011, nº 6, pp. 29-37.

RODRIGUEZ PEINADO, Laura, "La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo", *Anales de Historia del Arte,* vol. especial 22 (V Jornadas complutenses de Arte Medieval 711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus), 2012, pp. 265-279.

RORIMER, James J., *A Medieval Treasury. Calendar for 1966, The Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, 1965.

ROSSER-OWEN, Mariam, "A Cordoban Ivory Pyxis Lid in the Ashmolean Museum", *Muqarnas,* vol. 16, 1999, pp. 16-31.

ROSSER-OWEN, Marian, "Question of Authenticity: The imitation Ivories of Francisco Pallés y Puig (1859-1926)", *Journal of the David Collection,* Copenhague, vol. 2, 2, 2005, p. 249-267.

ROSSER-OWEN, Mariam, *Islamic Arts from Spain,* Londres, 2010.

ROSSER-OWEN, Mariam, "The Metal Mount son Andalusi Ivories: Initial Observations", en PORTER, Venetia y ROSSER-OWEN, Mariam, *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text,* Londres, 2012, pp. 301-316.

RUIZ ASENCIO, José Manuel, "Notas sobre la escritura y monogramas regios en la documentación real astur-leonesa", en VV.AA., *Monarquía y sociedad en el Reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII,* León, 2007, vol. I, pp. 265-312.

RUIZ DE GALARRETA, José M., *San Millán de la Cogolla. Guía turística ilustrada de sus dos monasterios, monumentos nacionales,* Logroño, 1947.

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel, "Arqueta de Alfonso III o de San Genadio", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 151, p. 390.

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel, "Caja de las Ágatas", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, nº 85, pp. 221.

RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, Juan Ignacio (coord.), *El libro de la catedral de Oviedo: escrito en la piedra,* Oviedo, 1997.

RUIZ DE LA PEÑA, Juan Ignacio (dir.), *El monacato en los reinos de León y Castilla (siglos VII-XIII). X Congreso de Estudios Medievales,* León, 2005.

RUIZ DEL RÍO, Jesús, "Sobre los marfiles de San Millán", *Diario de la Rioja,* 12 de septiembre de 1931.

RUIZ GALARRETA, José María, "El retablo gótico de San Millán de la Cogolla", *Berceo,* nº 41, 1956, pp. 463-472.

RUIZ GALARRETA, José M. y ALCOLEA, Santiago, *Logroño y su provincia. Guías artísticas de España 28,* Barcelona, 1962.

RUIZ GARCÍA, Elisa, *Catálogo de la Sección de Códices de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1997.

RUIZ GUTIÉRREZ, Alicia, "Notas sobre la dominación visigoda en Cantabria", en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Julio (coord.), *El mundo Mediterráneo (siglos III-VII): actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos,* Sevilla, 1999, pp. 453-462.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos, "Botín de guerra y Tesoro sagrado", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, pp. 31-41.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos, "Bote con ídolo escandinavo", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, p. 118, nº 32.

RUSSELL, Robert D., ""A Similitude of Paradise" The city as Image of the City", en DAVIDSON, Clifford, *The Iconography of Heaven,* Michingan, 1994, pp. 146-161.

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis y SÁENZ DE LA CALZADA, Isaac, "Sobre la supuesta mandíbula de San Bautista conservada en la Real Basílica de San Isidoro de León", *Tierras de León,* 1978, nº 30-3, pp. 39-61.

SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Codex Conciliorum Albeldensis" en BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, p 59-60 y p. 76.

SÁENZ PASCUAL, Raquel, "Codex Aemilianensis", en BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, pp. 63-64 y p. 77.

SÁENZ PRECIADO, Pilar, "Arqueología en San Millán de la Cogolla: situación actual y propuestas de intervención", *Berceo,* nº 133, 1997, pp. 141-162.

SÁENZ PRECIADO, Pilar, "Actuaciones en la iglesia del monasterio de Yuso (San Millán de la Cogolla)", *Estrato. Revista riojana de arqueología,* nº 12, 2000, pp. 110-116.

SÁENZ PRECIADO, Pilar, "Comprobaciones arqueológicas en el Salón de los Reyes y Escalera Real. Monasterio de Yuso", *Estrato,* nº 12, 2000, pp. 117- 121.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el Monasterio de Suso", *Berceo,* nº133, 1997, pp. 51-84.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Imaginería medieval de los monasterios de San Millán de la Cogolla", en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (coord.), *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional,* Logroño, 2000, pp. 211-242.

SAÉNZ RODRÍGUEZ, Minerva, "El primer románico en la Rioja durante el esplendor del reino de Nájera-Pamplona (1000-1076)", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004,* Logroño, 2005, pp. 399-452.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, "Los marfiles del monasterio de San Millán de la Cogolla, una obra cumbre de la eboraria en el arte medieval hispano", en SALAS FRANCO, Mª Pilar, SAN FELIPE ADÁN, Mª Antonio y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación, estancia en Madrid y devolución a la Rioja (1931-1944),* Logroño, 2009, pp. 462-465.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, "El mundo para una reina: los *mappaemundi* de Sancha de León (1013-1067)", *Anales de Historia del Arte,* Volumen Extraordinario, nº 317, 2010, pp. 317-334.

SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, "Los condes de la Bureba en la documentación de la segunda mitad del siglo XI", *Hispania. Revista de Historia,* nº 35, extra 6, 1975, pp. 91-119.

SAINT CLAIR, Anne, "The visit to the tomb: Narrative and liturgiy on three early Christian pyxiides", *Gesta,* XVIII/1, Nueva York, 1979, pp. 127-135.

SÁINZ RIPA, Eliseo, *Sedes episcopales de la Rioja: Siglos IV-XIII,* Logroño, 1997, tomo I.

SÁINZ RIPA, Eliseo, "Los obispos de Calahorra en la Edad Media (siglos VIII-XV)", en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio, *I Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990,* Logroño, 2001, pp. 37-66.

SALADRIGAS CHENG, Silvia, "Los tejidos en Al-Andalus. Siglos IX-XVI: aproximación técnica", en VV.AA., *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, 1996.

SALAS FRANCO, Mª Pilar, SAN FELIPE ADÁN, Mª Antonio y ÁLVAREZ TERÁN, Remedios, *Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Su incautación, estancia en Madrid y devolución a la Rioja (1931-1944),* Logroño, 2009.

SALVADOR MARTÍNEZ, H., "Vasallaje castellano-leonés a Cluny: de Fernando I a Alfonso VI", en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina y PÉREZ GIL, Javier (coord.), *Alfonso VI y su época. Los precedentes del reinado (966-1065),* León, 2007, pp. 147-187.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, *Despoblación y repoblación del valle del Duero*, Buenos Aires, 1966.

SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso, *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, Madrid, 1999.

SANCHÉZ DE MORA, Antonio, "Aproximación al estudio de la nobleza castellana: los llamados Salvadores-Manzanedo y sus relaciones con el linaje de Lara (ss. XI-XII)", *Medievalismo. Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 8, 1989, pp. 35-64.

SÁNCHEZ DE USÓN, María José, *El monasterio de Santa Cruz de la Serós. Contribución al estudio de la economía monástica oscense en la Edad Media*, Zaragoza, 1986 (Tesis inédita).

SÁNCHEZ TRUJILLO, María Teresa, "Estudio ambiental de las tablas de San Millán. Indumentaria", *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, Vol. 3, 1986, pp. 73-86.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *Una ciudad de la España cristiana hace mil años. Estampas de la vida en León*, Madrid, 1978 (7ª Ed).

SANTAMARÍA PÉREZ, Ricardo, "La muerte de un rey. Repercusiones territoriales del asesinato de Sancho IV Garcés (1076) en el área navarro-riojana", *Príncipe de Viana*, año nº 72, nº 253, 2011, pp. 249-262.

SANZ SANCHO, Iluminado, "La política de Fernando I respecto a Roma y Cluny", *Codex Aquilarensis*, nº 13, 1998, pp. 103-119.

SANZ SANCHO, Iluminado, "Notas sobre la política religiosa en tiempos del rey Fernando I de León y Castilla", *Cuadernos de Historia Medieval*, Sección miscelánea, 1, 1998, pp. 73-109.

SARASA SÁNCHEZ, Esteban, "Sancho Ramírez, rey de Aragón y Navarra", *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo. 1064-1094*, Huesca, 1994.

SARRIÁ RUEDA, Amalia, (comisaria), *Los Reyes Bibliófilos*, Madrid, 1986.

SAXL, Fritz, 'The Ruthwell Cross', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, pp. 1-19, pl. 4(b).

SCHAVERIEN, Adele, *Horn. Its history and its uses*, 2006.

SCHER'S, Stephen K., "Christ in majesty or an Apostle", en SCHER'S, Stephen K., (coord.), *The Renaissance of the XIIth Century*, Providence, 1969, cat. nº. 38, pp. 106-107.

SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Londres, vol. II, 1972 (ed. alemana 1968).

SCHUMACHER, Walter N., "Dominus legem dat", *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde,* 1959, nº 54, pp. 1-39.

SCHWARZ, Jens-Oliver, ENZMANN, Frieder y BANERJEE, Arun, "High resolution Micro-Computer. Tomographic Investigation of Ivory Objects", en BANERJEE, Arun, LÓPEZ PADILLA, Juan A. Y SCHUHMACHER, Thomas X. (eds.), *Elfenebeinstudien. Faszikel 1: Marfil y elefantes en la Península Ibérica y en el Mediterráneo occidental,* Madrid, 2012, pp. 29-36.

SEARS, Elisabeth, "Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris", en BARNET, Peter, (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age,* Detroit, 1997, pp.18-37.

SEEHAUSEN, Frank, "Baugeschichte als dynastiches Konstrukt: Die Bauphasen und ihre Interrelation mit der Kapitellskulptur von San Isidoro in León", en ARBEITER, Achim, KOTHE, Christiane, y MARTEN, Bettina (eds.), *Hispaniens Norden im 11. Jahrundert. Christliche Kunst im Umbruch* (Internationale Tagung, Göttingen 27/28-02-2004), Petersberg-Fulda, 2009, pp. 200-211.

SEGL, Peter, *Königtum und Klosterreform in Spanien: Untersuchungen über d. Cluniacenserklöster in Kastilien-León vom Beginn d. 11. bis z. Mitte d. 12. Jahrhunderts*, Kallmünz, 1974.

SELVA, José, *Artes aplicadas de la Edad Media*, Barcelona, 1957.

SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, "Peregrinaciones y reliquias en las rutas hacia Compostela: héroes y santos a la vera del camino", *Memoria ecclesiae,* nº 18, 2001, pp. 277-292.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Crucifijos románicos españoles", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1903, pp. 245-248.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Bosquejo histórico sobre la orfebrería española", *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, año XII, julio agosto 1908, nº 7.

SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, "Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* t. XVI, 1908, 4-15.

SEPIÈRE, Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant,* París, 1994.

SEPÚLVEDA GONZALEZ, Mª de los Ángeles, *La Iconografía del Beato de Fernando I (Aproximacion al Estudio Iconografico de los Beatos)*, Madrid, t. II, 1987, pp. 513-528.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Ángeles, "El programa iconográfico de la caja de Astorga y de las Ágatas", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 1989, tomo II, 3.

SERRANO, Luciano, *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930.

SHALEM, Avinoam, "From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid", *Muqarnas,* Vol. XII: An Annual on Islamic Art and Architecture, 1995.

SHALEM, Avinoam, *The Oliphant, Islamic Objects in Historical Context*, Leiden, 2004.

SHALEM, Avinoam, "Trade in and the Availability of Ivory: The Picture Given by the Medieval Sources", *Journal of the David Collection,* Copenague, vol 2, tomo 1, 2005, pp. 25-36.

SHALEM, Avinoam, "The Second life of Objects: Ivory Horns in Medieval Church Treasuries", en BÜHL, Gudrun; CUTLER, Anthony y EFFENBERGER, Arne, *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs,* Wisbaden, 2008, pp. 225-236.

SHAPIRO, Meyer, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *The Art Bulletin,* vol. 21, nº 4, diciembre de 1939, pp. 313-374.

SHAPIRO, Meyer, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *The Art Bulletin,* vol. 21, nº 4, diciembre 1939.

SHWARTZ, Jean, "Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens", *Cahiers Archéologiques,* tomo IX, París, 1960, pp. 145-162.

Silos y su época, Monasterio de Silos. Julio-Agosto-Septiembre 1973. Palacio de Velazquez. Madrid- noviembre-diciembre 1973, Barcelona, 1974.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia, "Nuevos datos para el estudio de dos piezas de eboraria califal: arquetas de la iglesia parroquial de Fitero y del Instituto Valencia de Don Juan", *Anales de Historia del Arte,* 1999, 9, pp. 27-33.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Mª Soledad de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera,* Logroño, 1984.

SILVA VERÁSTIGUI, Mª Soledad de, "Los libros ilustrados en el Monasterio de San Millán de la Cogolla en la Edad Media", en CORDERO RIVERA, Juan (coord.), *San Millán de la Cogolla en la Edad Media,* Logroño, 1999, pp. 75-90.

SILVA VERASTEGUI, Mª Soledad de, "La miniatura en el Reino de Pamplona-Nájera (905-1076)," en DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio (coord.), *García Sánchez III "el de Nájera" un rey y un reino en la Europa del siglo XI: XV Semana de Estudios Medievales,* Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004, Logroño, 2005, pp. 327-366.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Mª Soledad de, "La iluminación de códices en el *scriptorium* benedictino: San Millán de la Cogolla (1050-1200)", en GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, José Ángel y TEJA, Ramón (coords.), *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200),* 2007, pp. 191-216.

SILVA VERÁSTIGUI, Mª Soledad de, "La miniatura en los reinos occidentales del Norte de España en el siglo XI", en ARBEITER, Achim, KOTHE, Christiane, y MARTEN, Bettina (eds.), *Hispaniens Nordem im 11. Jahrhundert Christliche Kunst im Umbruch. El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte*

cristiano. Jornadas internacionales, Göttingeen, 27 bis 29, Febrero, 2004, Petesberg, 2009, pp. 235-247.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Mª Soledad de, "Los sepulcros de los santos la piedad medieval, el sentido del "decoro" y el ornato durante los siglos del románico", *Edad Media: revista de historia*, nº 10, 2009, pp. 93-129.

SILVA VERASTEGUI, Mª Soledad de, "Espacios de penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano", *Clio & Crimen*, nº 7, 2010, pp. 111-135.

"Sobre los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Diario de la Rioja*, 12 de septiembre, 1931.

SOLMS, Elisabeth de (ed.), *Christ romans. Les Christ en croix*, 1963.

Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in Honor of Walter W.S. Cook The Cloisters, New York. December 15, 1954-January 30, 1955, Nueva York, 1954.

ST. CLAIR, Archer y PARKER McLACHLAN, Elisabeth, *The Carver's Art. Medieval Scultpure in Ivory, Bone, and Horn*, Nueva Jersey, 1989.

STAFFORD, Pauline, "Queens and Treasure in the Early Middle Ages", en TYLER, Elizabeth M., *Treasure in the Medieval West*, York, 2000, p. 61-82.

STEENBOCK, Frauke, *Die kirchliche prachteinband im frühen Mittlalter*, Berlín, 1965.

STRONG, Donald E., *Origins of Western Art,* 1965.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana I., "Archaeology of the Codex", en *Codex biblicus legionensis. Twenty studies*, León, 1999, pp. 87-110.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, "Al pie de la letra. Inscripciones y manuscritos de los siglos X al XVI", en VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro de León. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, pp. 196-219.

SUREDA, Joan, "Bizancio e Islam", en MILICUA, José, *Historia Universal del Arte*, Barcelona, 1993, vol. III, pp. 236-238.

SUREDA, Joan, "La Edad Media. Románico. Gótico", en MILICUA, José, *Historia Universal del Arte*, vol. IV, 1994, p. 173.

SUREDA, Joan y LIAÑO, Emma, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo, siglos XI-XIII*, Madrid, 1998.

SWARZENSKI, Georg, *Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrunderts*, Leipzig, 1901.

SWARZENSKY, Georges (coord.), *Arts of the Middle Ages. A Loan Exhibition, Febrero 17 to March 24, 1940*, Museo of Fine Arts, Boston, 1940.

SWARZENSKI, Hanns, *Monuments of Romanesque art. The art of Church Treasures in North Western Europe*, Londres, 1967.

SWARZENSKY, Hanns, "Two Oliphants in the Museum", *Bulletin. Museum of Fine Arts, Boston*, vol. LX, nº 320, Boston, 1962, pp. 28-45.

TARALÓN Jean, "Las artes preciosas" en GRODECKI, Louis, MÜTHERICH, Florentine, TARALON, Jean y WORMALD, Francis, *El siglo del año mil,* Madrid, 1973.

TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones y concilios de la Iglesia española,* Madrid, 1851, vól. III.

"The Pierpont Morgan Gift", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* vol. XIII, nº 1, 1918, pp. 2-20.

THIELLET, Claire, *Femmes, reines et saintes, (V^e^-XI^e^ siècles),* París, 2004.

THOBY, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Éstude iconographique,* Nantes, 1959.

THOMAS, Henry, *Early Spanish Bookbindings, XI-XIV centuries,* Oxford, 1939.

THOMSON, R.H.G., "L'artigianato medioevale", en SINGER, Charles, HOLMYARD, Eric John, HALL, Allastair R., WILLIAMS Trevor I., *Storia della tecnologia. Dai tempi primitivi alla caduta degli antichi imperi, finoi al 500 a.C circa,* cap. II, pp. 389-403.

TIRADO MARTÍNEZ, José A., "San Millán de la Cogolla. Seguimiento arqueológico en el patio y los pasillos del claustro de Yuso", *Estrato. Revista riojana de arqueología,* nº 13 (2001), pp. 105-113.

TOMASI, Michele, "Avori", en CRIVELLO, Fabrizio, *Arti e tecniche del Medioevo,* Turín, 2006.

TORMO, Elías, "Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Mi contestación a los Recoletos", *El Pensamiento Español,* 7 de diciembre de 1921.

TORMO, Elías, *La escultura española en la Edad Media. Resumen histórico de su estudio,* Madrid, 1926.

TORRE-SEVILLA Y QUIÑONES DE LEÓN, Margarita *Linajes nobiliarios en el reino de León: parentesco, poder y mentalidad (siglos IX-XIII),* León, 1997, (tesis inédita),vol. I.

Treasured masterpieces of the Metropolitan Museum of Art. Exhibition, Tokyo 10 de agosto-1 de octubre; Kyoto, 8 de octubre-26 de noviembre, 1972.

UBIETO ARTETA, Antonio, "Los monarcas navarros olvidados: los reyes de Viguera", *Hispania,* Madrid, 1950, nº XXXVIII, tomo X, pp. 3-24.

UBIETO ARTETA, Antonio, "Las fronteras de Navarra", *Príncipe de Viana*, nº 50 y 51, año XIV, 1953, pp. 61-96.

UBIETO ARTETA, Antonio, "Ramiro I de Aragón y su concepto de la realeza", *Cuadernos de historia de España,* 1953, pp. 45-64.

UBIETO ARTETA, Antonio, "Estudios en torno a la división del reino por Sancho el Mayor de Navarra", *Príncipe de Viana,* 78-79, 1960, pp. 5-56.

UBIETO ARTETA, Antonio, "Los "Votos de San Millán", en *Homenaje a Jaime Vicéns Vives*, I, Barcelona, 1965, pp. 309-324.

UBIETO ARTETA, Antonio, "Los primeros años del monasterio de San Millán" en *Príncipe de Viana*, Pamplona, nº 132-133, 1973, pp. 181-200.

ULIANICH, Boris, *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 diciembre 1999)*, Nápoles, 2007.

URÍA MAQUA, Isabel, "*Gonzalo de Berceo, estudiante en Palencia y colaborador en el "Libro de Alexandre"*" *Berceo*, nº 155, (2008), pp. 27-54.

VALCÁRCEL, Vitalino, "Sobre el origen geográfico de la familia de Braulio, obispo de Zaragoza", en RAMOS GUERREIRA, Agustín, (ed.), *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, Salamanca, 1991, pp. 333-340.

VALCÁRCEL, Vitalino, *Sancti Braulionis, episcopi caesaraugustani, epistularum concordantia et index formarum a tergo ordinatarum*, Gasteiz, 1991.

VALCÁRCEL, Vitalino, "La *Vita Emiliani* de Braulio de Zaragoza: el autor, la cronología y los motivos para su redacción", *Helmantica* 48, 1997, pp. 375-407.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Portapaz", en *Las Edades del hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, 1988, p. 64, nº 22.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, "Arca de los marfiles" en *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, 1988, pp. 186 y 187.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, (dir. y coord.), *Historia del Arte en León*, León, 1990.

VALDÉS FERNANDEZ, Manuel, "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", en BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2003, pp. 73-84.

VALDÉS, Fernando, "The Ivories of al-Andalus (10th-11th century). Some Thoughts on Arts and Crafts in the Caliphate of Córdoba and the Taifa Kingdoms", en *Journal of the David Collection*, Copenhague, 2005, vol. 2, tomo 2, pp. 197-203.

VALDÉS, Luis, PUJANA, Izaskun, REINA, Javier Y MUÑOZ, Roberto, "Monasterio de Suso. Actuaciones año 2000", *Estrato*, nº 12, 2000, pp. 102-109.

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Brepols, 2012.

VALOUS, Guy de, "Les monastères et la pénetration française en Espagne du XI^{e} au XIII^{e} siècle", *Revue Mabillon*, 30, 1940, pp. 77-97.

VAN DER MEER, Frederik, *Maiestas Domini: théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 1938.

VARASCHIN, Alain, "Les ivoires du XI^{e} siècle du Monastere de San Millán de la Cogolla", *Archeologia*, nº 135, 1979, pp. 12-17.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, 1964, pp. 11-16.

VILADESAU, Richard, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance,* Oxford, 2008.

VILLACAMPA RUBIO, Mª Angustias, "Historiografía del *Monte Cantabria*" *Cuadernos de Investigación. Geografía e Historia*, V, 1979, pp. 41-50.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de San Isidoro", en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, *Isidoriana, colección de estudios sobre Isidoro de Sevilla, publicados con ocasión del XIV Centenario de su nacimiento***,** León, 1961, pp. 285-297.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "La llegada de San Isidoro a León", *Archivos leoneses,* año XVII, nº 33, enero-junio, 1963, pp. 65-111.

VIÑAYO GONZALEZ, Antonio, "León y Asturias", en *La España Románica*, Madrid, 1982, (1ª ed. esp. 1979), vol. 5.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Reinas e infantas de León, abadesas y monjas del monasterio de San Pelayo y San Isidoro", *I Semana de Historia del monacato cantabor-astur-leonés,* Oviedo, 1982, pp.123-135.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Panteón de Reyes: pinturas románicas de San Isidoro de León,* León, 1995.

VIÑAYO GONZALEZ, Antonio, *San Isidoro de León: albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, "Fernando I, rey de Castilla y León (1037-1065)", en ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César, (coord.), *Reyes de León. Monarcas leoneses del 850 al 1230*, León, 1996, pp.109-127.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *Fernando I (1035-1065),* Colección Corona de España XVI, Serie de Reyes de León y Castilla, Burgos, 1999.

VIÑAYO GONZALEZ, Antonio, *Real Colegiata de San Isidoro. El Tesoro de León*, León, 2000.

VIVANCOS, Miguel C., *Catálogo del archivo del Monasterio de Santo Domingo de Silos,* Valladolid, 2006, p. 198.

VOLBACH, Ernst, *La Croce. Lo sviluppo nell'oreficeria sacra,* Ciudad del Vaticano, 1938.

VOLBACH, Wolfgang F., *Die elfenbeinbildwerke,* Berlin y Leipzig, 1923.

VV.AA., *Ivory: an international history and illustrated survey,* Nueva York, 1987.

VV.AA., *Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímile do Manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 53-63.

VV.AA., *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004.

VV. AA., *Enciclopedia del Románico en La Rioja.* Palencia, 2008.

WALD, Ernest T. de, "Notes on the Tuotilo Ivories in St. Gall", *The Art Bulletin,* vol. 15, nº 3, septiembre 1933, pp. 202-209.

WALKER, Daniel y WILLIAMS, John W., "Reliquary of Saint Pelagius", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 109, p. 236.

WALKER, Daniel, WILLIAMS, John W., "Reliquary of Saint Isidore", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 110, pp. 239-244.

WALKER, Rose, "Sancha, Urraca and Elvira: The Virtues and Vices of Spanish Royal Women "Dedicated to God"", *Reading Medieval Studies,* Volume XXIV, 1998, 116 y ss.

WALKER, ROSE, "The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession", *Art Bulletin,* 82:2, junio 2000, pp. 200-225.

WALKER, Rose, "Images of royal and aristocratic burial in northern Spain, c. 950-c. 1250", en HOUTS, Elisabeth van (dir.), *Medieval Memories. Men, Women and the Past, 700-1300,* 2001, pp. 150-172.

WARD, Gerald W.R., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art,* Oxford, 2008.

WATSON, Carolyn Joslin, "The Program of the Brescia Casket", *Gesta,* vol. 20, nº 2, 1981, pp. 283-298.

WEITZMANN, Kart, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection,* Washington D.C, 1972.

WERCKMEISTER, Otto K., "The first Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", en *Actas del simposio para el studio de los codices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana,* Madrid, 1980, pp. 174 -180.

WERCKMEISTER, Otto K., "The Emmaus and Thomas pillar of the Cloister of Silos", en DE LA SERNA GONZÁLEZ, Clemente (dir.), *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988,* Silos, 1990, pp. 149-161.

WERMTER, Ernst Manfred, KOTTJE, Raymund y STIFUNG, Reiners, *Der Burcherbesitz Des Klosters St. Vitus in Gladbach: Von Der Grundung Bis Zur Auflosung Des Klosters (974-1802),* Renania, 1998.

WEST, Geoffrey, "La "traslación del cuerpo de San Isidoro" como fuente de la *Historia* llamada *Silense*", *Hispania Sacra,* 27, 1974, pp. 365-371.

WILLIAMS, John W., *The illustration of the León Bible of the year 960. An iconographic analysis,* Michigan, 1963.

WILLIAMS, John W., "San Isidoro in León: Evidence for a new history", *The Art Bulletin,* nº 55, 2, 1973.

WILLIAMS, John W., "León and the Beginnings of the Spanish Romanesque", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, pp. 167-173.

WILLIAMS John W., "Cross of Ferdinand and Sancha", en DODS, Jerrylin D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 111, p. 244.

WILLIAMS, John W., "Christ in majesty with Saints Peter and Paul", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 112, pp. 246-247.

WILLIAMS, John W., "Reliquary" en DODS, Jerrilyn D. (Coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 113, p. 247.

WILLIAMS, John W., "Reliquary corpus (Carrizo Christ)", en en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº. 114, p. 248

WILLIAMS, John W., "Three plaques from a reliquary", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 115, pp. 250-252.

WILLIAMS, John W., "Commentary on the Apocalypse by Beatus", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 143, pp. 289-290.

WILLIAMS, John W., "Prayer book of Ferdinad and Sancha", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 144, pp. 290-291.

WILLIAMS, John W., "Chalice of Urraca", en DODS, Jerrilyn D. (coord.), *Art of Medieval Spain A. D. 500-1200,* Nueva York, 1993, nº 188, p. 254.

WILLIAMS, John W., "León: The Iconography of the Capital", en BISSON, Thomas N., (ed.), *Culture of Power, Lordship, Satatus and Process in Twelfth-Century Europe,* University of Pennsylvannia Press, 1995, cap. 10, pp. 231-258.

WILLIAMS, John, W., "*Generationes Abrahae:* Iconografía de la Reconquista en León", en SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias,* Santiago de Compostela, 2003, pp. 155-180.

WILLIAMS, John W., "Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts", *Anales de Historia del Arte,* 2011, vol. Extraordinario (2), pp. 413-435 (III Jornadas Complutense de Arte Medieval, 2009: Alfonso VI y el arte de su época).

WILLIAMS, John W., "San Isidoro exposed: the vicisitudes of research in Romanesque art", *Journal of Medieval Iberian Studies,* 3:1, 22 de marzo de 2011, pp. 93-116.

WILLIAMSON, George C., *The book of Ivory*, Londres, 1938.

WILLIAMSON, Paul, *An introduction to Medieval Ivory Carvings*, London, 1982.

WILLIAMSON, Paul, "Gli avori della cosiddetta "cattedra di Grado: lo stato delle richerche", en BOLOGNA, Fernando (coord.), *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno,* Salerno, 2008, vol. I, pp. 155 y ss.

WIRTH, Jean, *L'image à l'époque romane,* París, 1999.

WIXOM, William D., "An Ottonian Ivory Book Cover", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, ,* nº 55, noviembre, 1968, pp. 275-289.

WORMALD, Francis, *The Benedictional of St. Ethelwold*, Londres, 1959.

XOM, William D., "An Ottonian Ivory Book Cover", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* nº 55, noviembre, 1968, pp. 275-289.

YARZA LUACES, "Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 185, 1974, pp. 13-38.

YARZA LUACES, Joaquín, "Las miniaturas del antifonario de León", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 1976, no 42, pp. 181-210.

YARZA LUACES, Joaquín, *Historia del Arte Hispánico. La Edad Media,* Madrid, 1982, vol. II.

YARZA LUACES, Joaquín, "El "Descensus ad Inferos" en el Beato de Gerona y la escatología musulmana", *Boletin del Seminario de Estudios de Arte y Arqueologia*, 1987, t. XLIII, pp. 135-146.

YARZA LUACES, Joaquín, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval" en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso Nacional de Historiadores del Arte (CEHA) 1988,* Murcia, 1992, pp. 15-50.

YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España, 500-1200*, Madrid, 2000 (1ª ed. 1979).

YNDURÁIN, Domingo, "Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra", *Berceo,* 90, 1976, pp. 3-67.

ZAPKE, Susana, "Manuscritos litúrgicos de la diócesis de Jaca-Huesca fuera de Aragón", en LUESMA, Teresa (coord.), *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval: 26 de junio-26 de septiembre,* 1993, pp. 133-136.

ZASTROW, Oleg, *Croci e crocifissi. Tesori dall' VIII al XIX secolo,* Milán, 2009.

ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan, "Los Marfiles de Cuenca", *Mil años de arte en Cuenca*, Cuenca, 1999.

D. RECURSOS ELECTRÓNICOS

1. Bases de datos

Dialnet, [En línea] <http://dialnet.unirioja.es/> [11 de enero de 2014]

J-stor, [En línea] <http://www.jstor.org/> [11 de enero de 2014].

The Gothic Ivory Poject, [En línea] < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/> [11 de enero de 2014].

2. Fuentes Institucionales

2.1. Bibliotecas

-Bayerische Staatsbibliothek. Múnich.

"San Marcos", Evangeliar - BSB Clm 4454, [En línea] <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004502/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=182&pdfseitex=> [26 de septiembre de 2013].

-Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia. Madrid.

"Documento, 13 de marzo de 1062", [En línea] <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/resultados_busqueda.cmd?id=193969&posicion=1&presentacion=mosaico&forma=ficha> [29 de abril de 2013].

-British Library. Londres.

"HARLEY 4951, f. 298v", [En línea], <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=28766> [10 de julio de 2013].

-Morgan Library. Nueva York.

"MS.M. 0333, f. 51", [En línea] <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v1=4&ti=1,4&CNT=25&HC=7&RelBibID=260851&SEQ=20130926071349&PID=0diTthau5dHbAidXI9Ym6PyMX7Rsw> [26 de septiembre de 2013].

2.2. Museos

-Art Museum. Princeton.

"Relief of a carpenter at work", [En línea] <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/27870> [3 de septiembre de 2013].

-Bayerisches Nationalmuseum. Múnich.

"Auferstehung und Himmelfahrt Christi, (Inv.-Nr. MA 157), Foto Nr. D27841, Bayerisches Nationalmuseum", [En línea] <http://hortulus-journal.com/journal/volume-7-number-1-2011/hansen/> [15 de julio de 2013].

-Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärte und Seen. Treasury.

"Cross of Queen Gisela", [En línea] <http://www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/pic05.htm> [7 de agosto de 2012].

-Fundación Lázaro Galdiano

"Frente y costados de una arqueta de marfil", nº 3319, [En línea] <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=3319> [9 de octubre de 2013].

"Placa con ángeles sosteniendo a Cristo el Salvador" nº 325, [En línea] <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=325> [9 de octubre de 2013].

"Plaqueta de marfil con san Pedro", nº 4091, [En línea] <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=4091> [9 de octubre de 2013].

-Hermitage Museum. San Petesburgo.

"Plaque with Master Engelramus and His Son", [En línea] < http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2909&numView=1&ID_NUM=1&thumbFile=%2Ftmplobs%2FTVJWQ2RKVFEA8E076.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=san+millan&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram> [12 de julio de 2013].

"Plaque with the abbot Peter and a Monk", [En línea], <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2907&numView=1&ID_NUM=4&thumbFile=%2Ftmplobs%2FLIQXIU74BEOJ8J9T6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=san+millan&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram>, [4 de enero de 2014].

"Plaque with the Depiction of the Holy Women" [En línea], <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-10&numView=1&ID_NUM=17&thumbFile=%2Ftmplobs%2FEETR1OXVP3_23RF0

SB6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=741&tmCond=ivory&searchIndex=TAGFILEN&author> [4 de enero de 2014].

"Plaque with the King Ramiro and His Retainer", [En línea], <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2908&numView=1&ID_NUM=3&thumbFile=%2Ftmplobs%2FJ8CRVG%240BISN_40NA06.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=san+millan&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram>, [4 de enero de 2014].

"Plaque with Two Monks Holding Carpenters Instruments", [En línea] <http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=GLASSWARE_EN&PID=F-2906&numView=1&ID_NUM=2&thumbFile=%2Ftmplobs%2FW85HXMIQV451W5NK6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=cogolla&searchIndex=TAGFILEN&author=Master%26%2332%3BEngelram> [12 de julio de 2013].

-Metropolitan Museum. Nueva York.

"Book Cover (?) with Ivory Figures", [En línea] <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/464306?img=0> [22 de agosto de 2013].

"Book Cover (?) with Ivory Figures", [En línea] <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/464306?img=0> [22 de agosto de 2013].

"Book Cover with Byzantine Icon of the Crucifixion", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464015?rpp=20&pg=1&ft=book+bingind+ivory&pos=2> [22 de agosto de 2013].

"Book Cover with Byzantine Icon of the Crucifixion", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464015?rpp=20&pg=1&ft=book+bingind+ivory&pos=2> [22 de agosto de 2013].

"Christ Presenting The Keys to Saint Peter and The Law to Paul", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/469843> [14 de agosto de 2013].

"Placa de la Crucifixión del Metropolitan Museum de Nueva York", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/170004258?rpp=20&pg=1&ft=crucifixion+ivory+plaque&pos=5> [15 de agosto de 2013].

"Plaque with the Crucifixion and the Holy Women at the Tomb", [En línea] <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/471992> [6 de agosto de 2013].

"Plaque with the Journey to Emmaus and Noli Me Tangere", [En línea[] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464443?rpp=20&pg=1&ft=noli+me+tangere+ivory&pos=1> [6 de agosto de 2013].

"Reliquary crucifix", [En línea], < http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464224?rpp=20&pg=1&ft=ivory+crucifix&pos=1>[5 de septiembre de 2013].

"Reliquary crucifix", [En línea], <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464224?rpp=20&pg=1&ft=ivory+crucifix&pos=1> [5 de septiembre de 2013]

"The Cloisters Cross", [En línea] <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010728?rpp=20&pg=1&ft=bury+edmunds&pos=3> [26 de septiembre de 2013].

"Three Holy Women at the Sepulcher", [En línea] <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1993.19> [6 de agosto de 2013].

-Musée Diocesain. Namur.

"Tragaltar de Namur", [En línea] <http://www.musee-diocesain-namur.be/oeuvres_saint_aubain.html.> [18 de agosto de 2012].

-Musée de Rouen.

"El Sueño de José (inv. 721)", [En línea] < http://www.mondes-normands.fr/angleterre/archeo/Normandie/musee_rouen/orfevrerie-ivoire/notice18.htm> [10 de julio de 2013].

-Musée du Louvre. París.

"Bookbinding plaque: Christ between Saint Peter and Saint Paul", [En línea] <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5183&langue=en> [12 de agosto de 2013].

"Díptico Barberini (OA 9063)", [En línea] <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/feuillet-de-diptyque-lempereur-triomphant> [2 de septiembre de 2013].

"Pyxis with the name of Al-Mughira", [En línea] <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20942&langue=en> [3 de octubre de 2013].

Museo Arqueológico Nacional. Madrid (CERES. Museo Nacional de Cultura)

"Crucifijo de Fernando I y Sancha (nº inv. 52340)", [En línea] <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MANT&txtSimpleSearch=Cruz%20de%20don%20Fernando%20I%20y%20do%F1a%20Sancha&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedSelection&MuseumsSearch=MANT%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=%5BMuseo%20Arqueol%F3gico%20Nacional%20%28Colecci%F3n%20Tesoros%20del%20MAN%29%5D.> [25 de septiembre de 2013].

"Ficha del brazo de la cruz de San Millán de la Cogolla (nº inv. 63935)", [En línea] <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [13 de julio de 2013].

"Fragmento de la placa de las bodas de Canáan (inv. 1986/91/1)", [En línea] <http://ceres.mcu.es/pages/Main > [13 de julio de 2013].

"Fragmento de la placa de las bodas de Canáan", (inv. 57880)", [En línea] <http://ceres.mcu.es/pages/Main > [13 de julio de 2013].

-Museo de Navarra.

"Pyxis", [En línea]<http://collections.vam.ac.uk/item/O76682/pyxis-unknown/> [3 de octubre de 2013] "Arqueta hispano-musulmana de Leyre" [En línea] <http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+Navarra/Coleccion/Piezas+destacadas.htm#header4> [3 de octubre de 2013].

-Museum of Fine Arts. Boston.

"Death of Saint Emilianus", [En línea], <http://www.mfa.org/collections/object/death-of-saint-aemilianus-64999> [15 de octubre de 2013].

-Nationalmuseet. Copenague.

"Gunhild Cross", [En línea] <http://natmus.dk/historisk-viden/temaer/genstande-af-enestaaende-betydning/genstande-fra-danmarks-middelalder-og-renaessance/gundhild-korset/> [26 de septiembre de 2012].

-School of Design. Rhode Island.

"Apostle (EL198.38)", [En línea] <http://www.risd.edu/> [11 de noviembre de 2013].

-Staatliche Museen. Berlín.

"Moses empfängt die Gesetzestafeln und Der unglaubige Thomas. *Zwei Relieftafeln*", [En línea] <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1590140&viewType=detailView> [15 de octubre de 2013].

-Stieglitz Museum.San Petesburgo.

"Stieglitz Museum", [En línea], <http://www.stieglitzmuseum.ru/en/museum.htm> [11 de julio de 2013].

-Victoria & Albert Museum. Londres.

"The Ascension" (258-1867), [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O88292/the-ascension-panel-unknown/> [15 de julio de 2013].

"Dormition of the Virgin, Victoria&Albert Museum (nº inv. 296-1867), [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O92636/the-dormition-of-the-virgin-panel-unknown/> [23 de octubre de 2013].

"El Sueño de José (701-1884)", [En línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O137817/josephs-dream-panel-unknown/>[10 de julio de 2013].

"The Maries at the Sepulchre", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O137853/the-maries-at-the-sepulchre-panel-unknown/>[6 de agosto de 2013].

"The Crucifixion and the Maries at the Sepulchre", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O111098/the-crucifixion-and-the-maries-panel-unknown/> [6 de agosto de 2013].

"The Adoration of the magi", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O92687/the-adoration-of-the-magi-panel-unknown/> [7 de agosto de 2013].

"The Deposition from the Cross", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O72558/the-deposition-from-the-cross-panel-herefordshire-school/> [7 de agosto de 2013].

"Cristo de marfil. Victoria and Albert Museum (nº inv. 7943-1862)", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O111551/reliquary-cross-crucifix-unknown/> [15 de agosto de 2013].

"Casket", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O70461/casket-unknown/ > [30 de septiembre de 2013].

"Evangeliario de Lorsch", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O113554/front-cover-of-the-lorsch-gospel-cover-unknown/> [3 de octubre de 2013].

"The Filling of the wáter pot at the Miracle of Cana", [En línea] < http://collections.vam.ac.uk/item/O93629/the-filling-of-the-water-panel-unknown/> [30 de septiembre de 2013].

"The Crucifixión", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O88285/the-crucifixion-book-cover-unknown/> [1 de octubre de 2013].

"Symbol of St. John the Baptist", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O73092/symbol-of-st-john-the-panel-unknown/> [4 de septiembre de 2013].

"The Crucifixion and the Maries at the Sepulchre", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O111098/the-crucifixion-and-the-maries-panel-unknown/> [6 de agosto de 2013].

"Pyxis", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O76562/pyxis-unknown/> [3 de octubre de 2013].

"The Basilewsky situla", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O93850/the-basilewsky-situla-situla-unknown/> [4 de agosto de 2012].

"Box", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O92776/box-unknown/> [26 de septiembre de 2013].

"Reliquary Cross", [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O96379/reliquary-cross-unknown/> [26 de septiembre de 2013].

British Museum. Londres.

"Plaque, book cover", [En línea] <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=59834&partid=1&searchText=miracle+at+cana&fromADBC=ad&toADBC=ad&titleSubject=on&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=1> [30 de septiembre de 2013].

"Panel from an ivory casket: the empty Sepulchre", [En línea] <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_mla/p/panel_from_an_ivory_casket_-1.aspx> [6 de agosto de 2013].

"The Ascension" (A.15-1955), [En línea] <http://collections.vam.ac.uk/item/O314149/the-ascension-plaque-unknown/> [15 de julio de 2013].

-Walters Art Gallery. Baltimore.

"Book-Cover Plaque with the Crucifixion and Holy Women at the Tomb", [En línea] <http://art.thewalters.org/detail/23524> [6 de agosto de 2013].

"Dormition of the Virgin", Walters Art Gallery, (nº inv. 71.135), [En línea] <http://art.thewalters.org/detail/35503/dormition-of-the-virgin/> [23 de octubre de 2013].

2.3. Otros

-Parlamento de Cantabria

"Tapiz conmemorativo", [En línea] <http://www.parlamento-cantabria.es/Inicio/conmemoraciones/estatuto-de-autonomia/25/tapiz.aspx> [23 de octubre de 2013].

3. Páginas webs generales

Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora, [En línea] <http://www.cites.org> [4 de septiembre de 2013].

Save the elephants, [En línea], <http://www.savetheelephants.org/news-reader/items/consequences-of-legal-ivory-trade.html>, [4 de septiembre de 2013].

Commission for Enviromental Cooperation, [En línea] <http://www.cec.org/Storage/58/5061_Illegal-Trade-Wildlife_es.pdf> [4 de septiembre de 2013].

Tráfico ilegal de animales. Blogspot, [En línea] <http://dondehaypocajusticia.blogspot.com/2009/10/trafico-ilegal-de-animales.html> [4 de septiembre de 2013].

Tráfico ilegal de marfil. Blogspot, [En línea] <http://dondehaypocajusticia.blogspot.com/2009/10/trafico-de-marfil.html> [4 de septiembre de 2013].

John Frederick Walker. Rethinking ivory, [En línea] <http://johnfrederickwalker.com/2010/09/02/rethinking-ivory-an-exchange-with-wasser-et-al/> [4 de septiembre de 2013].

Bibliografía sobre Cluny, [En línea] <http://www.uni-muenster.de/Fruehmittelalter/es/Projekte/Cluny/BiblClun/index.html> [20 de septiembre de 2013].

The Medieval Bestiary, Centaur, [En línea] <http://bestiary.ca/beasts/beastbiblio384.htm> [25 de septiembre de 2013].

MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio "Pantocrátor", Colectivo para la renovación de los estudios de Historia del Arte (CREHA), [En línea]

<http://www.artecreha.com/Iconograf%C3%ADa/pantocrator.html> [20 de agosto de 2013].

Documental elaborado por Peter Barnet [En línea] <http://82nd-and-fifth.metmuseum.org/drama> [7 de agosto de 2013]

San Millán de la Cogolla, [En línea], <http://www.monasteriodeyuso.org/yuso/glosas.html.> [26 de marzo de 2013].

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Bibliografía sobre Gonzalo de Berceo", en [En línea] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bibliografia-de-gonzalo-de-berceo--0/html/01d55dba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_>, [15 de octubre de 2013].

DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, [En línea] <http://ducange.enc.sorbonne.fr/ADSECLAE> [15 de octubre de 2013].

SAGASTILBELZA, Manuel y FORCADA, Maite, *Genealogía de los Reyes de Navarra*, 1 de julio de 2000, [En línea], <http://www.ctv.es/USERS/sagastibelza/navarra/reyes_navarra/reyes_navarra_arbol.htm> [22 de abril de 2013].

E. LISTA DE ILUSTRACIONES[1681]

Figura 1. Anverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Taller de eboraria de León. Siglo XI. MAN. inv. 52340. Madrid. *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, vol. I, 1872, p. 191. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Figura 2. Arca de los Marfiles. Taller de eboraria de León. 1059. Museo de San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 3. Cara frontal de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Taller de eboraria de León. Siglo XI. MAN. inv. 52092. Madrid. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico Nacional.

Figura 4. Cristo de Carrizo con cruz de metacrilato. Taller de eboraria de León. Siglo XI. Museo de León.

Figura 5. Cristo de la Colección Larcade. Taller de eboraria de León. Siglo XI. Perdido. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, p. 160.

Figura 6. Placa de la Traditio Legis. Taller de eboraria de León. s. XI. Museo del Louvre. inv. OA 5017. Paris. Fotografía de la autora.

[1681] Las imágenes en las que no se ha especificado su procedencia han sido conseguidas a través de Internet.

Figura 7. Descendimiento de Cristo. Taller de eboraria de León. Ca. 115-1120. Colección Masaveu. Oviedo. Fotografía cedida por la Colección Masaveu (Oviedo).

Figura 8. Las tres mujeres ante el sepulcro. Taller de eboraria de León. ca. 115-1120. Museo del Hermitage. San Petesburgo.

Figura 9. Placa con los discípulos de Emaús y el *Noli Me Tangere*. Taller de eboraria de León. ca. 1115-20. Metropolitan Museum. inv. 17.190. 47. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 10. Portapaz. Taller de eboraria de León. s. XI. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 11. Evangeliario de la Reina Felicia. Taller de eboraria de León. ca. 1085. Metropolitan Museum. inv. 17.190.33. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 12. Apóstol. Taller de eboraria de León. Finales del siglo XI-principios del siglo XII. Museo de Glencairn, inv. 04.CR.39, Bryn Athyn (Philadelphia). Fotografía cedida por Bret Bostock.

Figura 13. Cristo de John Nicholas Brown. Taller de eboraria de León. Finales del siglo XI-principios del siglo XII. Rhode Island School of Design, inv. EL198.38. Fotografía cedida por la RISD.

Figura 14. Arca de los Marfiles de San Millán de la Cogolla realizada por Félix Granda en 1944. La Rioja. Fotografía de la autora.

Figura 15. Colmillo de narval. S. XII. Inglaterra. Victoria&Albert Museum. inv. A.79-1936. Londres.

Figura 16. Sección de un colmillo de elefante realizado por la autora.

Figura 17. Esquema del aprovechamiento de un colmillo de elefante. LOWDEN, John y CHERRY, John, *Medieval Ivories and Works of Art the Thomson Collection and at the Art Gallery of Ontario,* Ontario 2008.

Figura 18. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. Vigila entregando el marfil en el monasterio. 1076. Perdida. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 170.

Figura 19. Díptico Barberini. Primera mitad s. VI. Constantinopla. Museo del Louvre. inv. OA 9063.

Figura 20. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. Relieve de los orfebres Engelram y su hijo Rodolfo. 1076. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 171.

Figura 21. Manuscrito bizantino del s. XI. Biblioteca Marciana. Venecia. cod. Gr. Z 479, fol. 36r.

Figura 22. Símbolo de San Juan Evangelista.ca. 800. Italia. Victoria&Albert Museum. inv. 269-1867. Londres.

Figura 23. Estuche de Silos. Taller de eboraria de Córdoba. siglo X. Museo de Burgos.

Figura 24. Arqueta de Leyre. Taller de eboraria de Córdoba. 1005. Museo de Navarra. Pamplona.

Figura 25. Bote de Zamora. Taller de eboraria de Córdoba. 964. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. inv. 52113.

Figura 26. Bote cilindrico. Taller de eboraria de Cordoba. ca 964. Victoria&Albert Museum. inv. 217-1865 Londres.

Figura 27. Arqueta de la parroquia de Fitero. Maestro Halaf. Taller de eboraria de Córdoba. 966.

Figura 28. Bote de Halaf. Taller de eboraria de Cordoba. ca. 966. Hispanic Society of America Nueva York.

Figura 29. Bote de al-Mughira. Taller de eboraria de Cordoba. 968. Museo del Louvre. inv. OA 4068. Paris.

Figura 30. Bote de Ziyad. Taller de eboraria de Córdoba. 969-970. V&A. inv. 368-1880. Londres.

Figura 31. Bote de la Catedral de Braga. Taller de eboraria de Cordoba. Siglo X.

Figura 32. Arqueta de las Liebres. Taller de eboraria de Cuenca. S. XI. Museo de San Isidoro. León.

Figura 33. Bote cilíndrico. Taller de eboraria de Cuenca. ca. 1032. Tesoro de la Catedral de Narbona. inv.CI.MH 13.06.1906.

Figura 34. Arqueta de la Catedral de Palencia. Taller de eboraria de Cuenca. 1049. MAN. inv. 57371. Madrid.

Figura 35. Arqueta de Silos. Taller de eboraria de Cuenca. 1026. Museo Provincial de Burgos.

Figura 36. Cruz procesional de San Millán de la Cogolla. s. X. MAN. inv. 63935. Madrid. Museo del Louvre. inv. OA 5944, OA 5945. Paris. BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, tomo II, p. 142.

Figura 37. Placa del entierro del Santo. Taller de eboraria de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 168.

Figura 38. Placa de la muerte del Santo. Taller de eboraria de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 164.

Figura 39. Reconstrucción de la Cruz mozárabe de San Millán. Ángela Franco Mata. FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis,* Aguilar de Campo, nº 22, noviembre de 2006, p. 106.

Figura 40. Placas de Hueso. ¿Siglo X?. Musée National du Moyen Âge (Cluny). Inv. Cl. 17050. París. MARTIN LLOPIS, Paloma (coord.), *Dos milenios en la historia de España: año 1000. Año 2000,* Madrid, 2000, p. 327.

Figura 41. Fernando I. Libro de las Estampas. Ca. 1200. BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, tomo II, p. 40.

Figura 42. Página de presentación del Libro de Horas de Fernando I y Sancha. 1055. Biblioteca de la Universidad de Santiago Compostela. BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, tomo II, p. 87.

Figura 43. Fragmento del documento de donación de Fernando I y Sancha. 1063. Archivo de San Isidoro de León (ASIL), nº 125. Escaneado cedido por el ASIL.

Figura 44. Comentario al Apocalipsis de Fernando I. 1047. Biblioteca Nacional Madrid. Cód. Vitr. 14-2.

Figura 45. Inscripción conmemorativa de la Iglesia de San Isidoro. ca. 1063. GARCÍA LOBO, Vicente y MARTIN LÓPEZ, Mª Encarnación, *De epigrafía medieval: introducción y álbum,* León, 1995, lám III, nº2, p. 67.

Figura 46. Arca Argéntea de San Isidoro. ca. 1063. Museo de San Isidoro de León.

Figura 47. Cáliz Doña Urraca. Segunda mitad del siglo XI. Museo de San Isidoro León. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 185.

Figura 48. Documento de donación de Fernando I y Sancha. 1063. Archivo de San Isidoro de León (ASIL), nº 125. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 40.

Figura 49. Anverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Siglo XI. MAN. inv. 52340. Madrid. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 177.

Figura 50. Reverso. Crucifijo de Fernando I y Sancha. Siglo XI. MAN. inv. 52340. Madrid. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 178.

Figura 51. Inscripción del anverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha (Detalle de la figura 49).

Figura 52. Figura de Adán. Anverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 49).

Figura 53. Adán y Eva anverso cruz de Bury-Saint Edmunds. Inglaterra. s. XII. The Cloisters. Metropolitan Museum. inv. 63.12. Nueva York.

Figura 54. Orla decorativa. Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 49).

Figura 55. Figuras saliendo de los sepulcros. Parte inferior derecha de la orla decorativa del brazo vertical del Crucifijo Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 56. Brazo horizontal derecho del Crucifijo del Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 57. Orla inferior del brazo horizontal derecho del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 58. Orla superior del brazo horizontal derecho del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 59. Parte central del brazo horizontal derecho del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 60.Parte superior derecha de la orla decorativa del anverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Brazo vertical. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 61. Remate superior del anverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Paloma Espíritu Santo y ángeles psicopompos. (Detalle de la figura 49).

Figura 62. Placa triangular con ángeles. Winchester. Finales del siglo X. Winchester City Museum. inv. WINCMARCH 817. Reino Unido.

Figura 63. Parte superior izquierda de la orla decorativa del brazo vertical del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 64. Brazo horizontal izquierdo del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 65. Parte superior de la orla decorativa del brazo horizontal izquierdo del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 49).

Figura 66. Parte inferior de la orla decorativa del brazo horizontal izquierdo del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 49).

Figura 67. Anástasis. Altura del nudo del paño pureza del Cristo del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 68. Sítula Basilewsky. Italia. ca. 980. Victoria&Albert Museum. inv. A.18-1933 Londres.

Figura 69. Hoja de un díptico de marfil. Mediados del siglo X. Dresden, Grünes Gewölbe.

Figura 70. Parte inferior izquierda de la orla decorativa del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 71. Placa del Cristo resucitado. Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 72. Halitgarius, Treatise on the Eight Vices, from Moissac. Lat. 2077, f. -63. SHAPIRO, Meyer, “From Mozarabic to Romanesque in Silos”, *The Art Bulletin*, vol. 21, nº 4, diciembre de 1939, p. 345, fig. 18.

Figura 73. Detalle Halitgarius, Treatise on the Eight Vices, from Moissac. Lat. 2077, f. -63.

Figura 74. Inscripción de la placa del Cristo resucitado. Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 49).

Figura 75. Figura del Cristo crucificado. Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 76. Figura del Cristo crucificado exenta. Crucifijo de Fernando I y Sancha. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, p. 144.

Figura 77. Dorso de la figura del Cristo crucificado. Crucifijo de Fernando I y Sancha. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, p. 144.

Figura 78. *Suppedaneum* del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Vista lateral. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, p. 148.

Figura 79. *Suppedaneum* del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Parte inferior. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, p. 148.

Figura 80. Detalle de la cabeza del Cristo crucificado. Crucifijo de Fernando I y Sancha. Anverso. (Detalle de la figura 49).

Figura 81. Vástago. Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 82. Parte inferior del brazo vertical del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 83. Roleo inferior del brazo vertical del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 84. Medallones centrales de la parte inferior del brazo vertical del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 85. Roleo superior de la parte inferior del brazo vertical del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 86. Remate lateral izquierdo del brazo horizontal del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 87. Remate lateral derecho del brazo horizontal del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 88. Brazo horizontal del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 50).

Figura 89. Roleo parte derecha del brazo horizontal del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 50).

Figura 90. Parte central del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Cordero. (Detalle de la figura 50).

Figura 91. Roleo parte izquierda del brazo horizontal del reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Centauro. (Detalle de la figura 50).

Figura 92. Caja oval con centauros. Saint Albans. Inglaterra. ca. 1130. Victoria&Albert Museum. inv. 208-1874. Londres.

Figura 93. Relicario en forma de cruz. Reverso. Representación de un arquero. ca. 1050. Victoria&Albert Museum. inv. A.6-1966. Londres.

Figura 94. Roleo de la parte superior del brazo vertical del Crucifijo de Fernando I y Sancha. Reverso. (Detalle de la figura 50).

Figura 95. Símbolo de San Mateo Ángel. Reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 50).

Figura 96. Detalle de la placa del Arcángel San Gabriel. Cubierta del Arca de los Mafiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 97. Símbolo de San Marcos (león). Reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 50).

Figura 98. Símbolo de San Lucas (toro). Reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 50).

Figura 99. Símbolo de San Juan (águila). Reverso del Crucifijo de Fernando I y Sancha. (Detalle de la figura 50).

Figura 100. Parte lateral del Crucifijo de Fernando I y Sancha. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI,* León, 2010, p. 163.

Figura 101. Cruz de Gisela de Hungría. 1006. Tesoro de Residenz. Mónaco.

Figura 102. Cruz Matilde de Essen. Entre 973 y 982. Tesoro de la Catedral de Essen.

Figura 103. Detalle de la Cruz de Matilde de Essen (973-982). Tesoro de la Catedral de Essen.

Figura 104. Cruz de Matilde de Essen. Anterior a 1101.

Figura 105. Detalle de la segunda cruz de Matilde de Essen. Anterior a 1101.

Figura 106. Cristo de Nicodemo de la Cámara Santa de Oviedo.

Figura 107. Cristo del Metropolitan Museum. siglo XII. inv. 17.190.221. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 108. Detalle del rostro. Cristo del Metropolitan Museum. siglo XII. inv. 17.190.221. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 109. Cruz de Gunhild. Marfil de morsa. 1075-1150. Museo Nacional de Dinamarca.

Figura 110. Cruz de Bury-Saint Edmunds. Inglaterra. s. XII. The Cloisters. Metropolitan Museum. inv. 63.12. Nueva York.

Figura 111. Detalle del reverso de la Cruz de Bury Saint Edmunds.

Figura 112. Montaje del Cristo del Museo de Oslo sobre la Cruz de Bury-Saint Edmunds.

Figura 113. Placa de marfil con la Crucifixión. ca. 430 d.C. British Museum. inv. 1856,6-23,5. Londres.

Figura 114. Placa de la Crucifixion. Finales XIX, principios del XX. Metropolitan Museum. inv. 17.190.40. Nueva York.

Figura 115. Manuscrito (M.333 f. 051r.), siglo XI. Morgan Library. Nueva York.

Figura 116. Flabelum de Tournus. Siglo IX. Museo Nazionale del Bargello. Florencia.

Figura 117. Cruz pectoral. Winchester. 900-1000. Victoria&Albert Museum. inv. 7943-1862. Londres.

Figura 118. Cruz pectoral. Inglaterra. Finales del X principios del XI. Victoria&Albert Museum. inv. A.10-1921. Londres.

Figura 119. Cruz pectoral. Inglaterra. Finales del X principios del XI. Victoria&Albert Museum. inv. A.80-1923. Londres.

Figura 120. Cruz Pectoral. Inglaterra. Principios del siglo XI. British Museum. inv. 1887.1025.14. Londres.

Figura 121. Idolillo escandinavo. Segunda mitad del siglo X. Museo de San Isidoro de León.

Figura 122. Arca de San Juan Bautista y San Pelayo. Taller de eboraria de León. 1059. Museo de San Isidoro León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 123. Arqueta de marfil. Escuela de Metz. s. X. Herzog Anton Ulrich Museum. Brunswick. Alemania.

Figura 124. Arqueta. Taller de eboraria de Córdoba. 1000-1025. Victoria&Albert Museum. inv. 10-1866. Londres.

Figura 125. Detalle restos metálicos. Arca de San Juan Bautista y San Pelayo. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 126. Detalle de las hendiduras sobre la madera en forma de arco. Cara posterior del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 127. Costado del Arca de los Marfiles. Detalle de la separación entre las placas. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 128. Detalle de las incrustaciones en los ojos. Arca de San Juan y San Pelayo. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 129. Tela del interior del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. BANGO TORVISO, Isidro G. (coord.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía,* Valladolid, 2001, tomo II, p.83.

Figura 130. Placa 1. Parte anterior izquierda. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 131. Placa 2. Parte anterior centro-izquierda. San Pedro. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 132. Placa 3. Parte anterior centro-derecha. San Pablo. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 133. Placa 4. Parte anterior derecha. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 134. Placa 5. Costado derecho derecha. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 135. Placa 6. Costado derecho izquierda. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 136. Placa 7. Parte posterior izquierda. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 137. Placa 8. Parte posterior izquierda-centro. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 138. Placa 9. Parte posterior derecha centro. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 139. Placa 10. Parte posterior derecha. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 140. Placa 11. Costado izquierdo izquierda. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 141. Placa 12. Costado izquierdo izquierda. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 142. Evangeliario de Lorch, Alemania. Siglo VIII-IX. Victoria&Albert Museum. inv. 138:1 to 6-1866. Londres y Museo Sacro de Roma.

Figura 143. San Pablo. Bélgica.

Figura 144. Detalle de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Remates de los edificios situados sobre los arcos.

Figura 145. Placa de Cristo con los Apóstoles. Italia. 970-980.Museo de Cleveland. inv. 1967.65. 970-980. Ohio. EE.UU.

Figura 146. Placa del Altar de Magdeburg. Cristo recibiendo del Emperador de Otto I la Catedral de Magdeburg. Italia. 962-968. Metropolitan Museum. inv. 41.100.157. Nueva York.

Figura 147. Placa del Altar de Magdeburgo. Italia. 962-968. Louvre. inv. OA 6310. Paris.

Figura 148. Placa 12. Detalle de la decoración del capitel. Arca de San Juan y San Pelayo.

Figura 150. Apóstol. Colonia. Segunda mitad del siglo XI. Liverpool Museum. M 8232. Reino Unido.

Figura 151. Dos placas con cuatro apóstoles. Louvre. inv. OA 369 A y OA 369 B. Paris. GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, París, 2003, p.165.

Figura 152. La Virgen y San Juan. Saint-Omer. ca. 1000. Musée de l'Hotel Sandelin.

Figura 153. Rey de marfil. Inglaterra. Siglo XII. British Museum. inv. AN336485001. Londres.

Figura 154. Relieve de San Mateo. Claustro de Moissac. s. XII.

Figura 155. Relieve de San Pedro. Claustro de Moissac. s. XII.

Figura 156. Relieve del deambulatorio de Saint Sernin de Tolousse. Finales del s. XI principios del XII.

Figura 157. Relieve del deambulatorio de Saint Sernin de Tolousse. Finales del s. XI-principios del siglo XII.

Figura 158. Cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 171.

Figura 159. Esquema de la cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León.

Figura 160. Placa A de la cubierta del Arca de los Marfiles. Rio del Paraíso. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 161. Placa B de la cubierta del Arca de los Marfiles. Río Paraíso. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 162 Placa C de la cubierta del Arca de los Marfiles. Río Paraíso. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 163.Placa D de la cubierta del Arca de los Marfiles. Río Paraíso. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 164. Placa E. Arcángel San Miguel. Cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 165. Manuscrito (M.333 f. 085r.), siglo XI. Morgan Library. Nueva York.

Figura 166. Placa con la representación de las bodas de Canaá. Alemania. 860-870. British Museum. inv. AN36023001. Londres.

Figura 167. Placa de marfil. Bodas de Canáa. Siria. ca. 650. Victoria&Albert Museum. inv. A.1-1921. Londres.

Figura 168. Placa del Paliotto de Salerno. s. XII. BOLOGNA, Fernando (coord.), *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno,* Salerno, 2008, vol. II, p. 357.

Figura 169. Escena del Paliotto de Salerno. Detalle de un niño volcando un cántaro. s. XII. BOLOGNA, Fernando (coord.), *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno,* Salerno, 2008, vol. II, p. 295.

Figura 170. Benediccionario de Saint Ethelwold. Fol. 25. Inglaterra. Entre 971 y 984. British Library.

Figura 171. Capitel de los cuatro ríos del Paraíso. ca. 1095. Cluny.

Figura 172. Capitel de los Cuatro Ríos del Paraíso. Vezelay.

Figura 173. Placas I y J. Ángeles. Paño lateral de la cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 174. Placas K y L. Ángeles. Paño lateral de la cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 175. Placa G. Serafín. Paño lateral Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 176. Placa H. Serafín. Paño lateral de la cubierta. Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 177. Díptico de Rambona. s. IX. Museos Vaticanos.

Figura 178. Parte del Díptico de Saint Gallen de Tuotilo. ca. 895. Stiftsbibliothek St. Gallen. Cod. Sang. 374. Suiza.

Figura 179. Placa de marfil con la Crucifixión. Metz. 860. Victoria&Albert Museum. inv. 2511, 2-1867. Londres.

Figura 180. Caja de Brescia. Siglo IV. Museo dell'Etá Cristiana. H. 330-360. Brescia. Italia.

Figura 181. Placa izquierda del díptico de Genoels-Elderen. s. VII. Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas.

Figura 182. El Profeta Joel. Mediterráneo Oriental. Finales del s. VII. Louvre. inv. AC 864. Paris.

Figura 183. Placa F. Arcángel San Gabriel. Cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 184. Relieve de Isaías. Souillac. 1120-1135.

Figura 185. Placa del Cordero y el Tetramorfos. Cubierta del Arca de los Marfiles. San Isidoro de León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 186. Detalle de los arcángeles de las pinturas de la Capilla de Santa Catalina. Panteón de San Isidoro de León.

Figura 187. Costado derecho de la Arqueta de las Bienaventuranzas. s. XI. San Isidoro de León. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Figura 188. Costado izquierdo de la Arqueta de las Bienaventuranzas. s. XI. San Isidoro de León. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Figura 189. Parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. San Isidoro de León. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico Nacional.

Figura 190. Tragaltar de la catedral de Namur. Siglo XI.

Figura 191. Tragaltar o altar portátil de la catedral de Namur. Siglo XI.

Figura 192. Placa. Reverso de una cajita conquense. Parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. San Isidoro de Leon. (Detalle de la figura 189).

Figura 193. Placa. Costado de una cajita conquense. Parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. San Isidoro de Leon. (Detalle de la figura 189).

Figura 194. Placa. Inscripción de una cajita conquense. Parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. San Isidoro de Leon. (Detalle de la figura 189).

Figura 195. Reconstrucción de la cajita conquense que conforma parte del reverso de la Arqueta de las Bienaventuranzas. José Ferrandis. FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis,* Aguilar de Campo, nº 22, noviembre de 2006, p. 126.

Figura 196. Franja superior de la parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Fragmento procedente de una cajita de origen sevillano. (Detalle de la figura 189).

Figura 197. Franja inferior, izquierda, de la parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Fragmento procedente de una cajita de origen sevillano. (Detalle de la figura 189).

Figura 198. Franja inferior, derecha, de la parte posterior de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Fragmento procedente de una cajita de origen sevillano. (Detalle de la figura 189).

Figura 199. Reconstrucción de la cajita sevillana que conforma parte del reverso de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Ángela Franco Mata. FRANCO MATA, Ángela, "Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI", *Codex Aquilarensis,* Aguilar de Campo, nº 22, noviembre de 2006, p. 127.

Figura 200. Reconstrucción hipotética de la Arqueta de las Bienaventuranzas. Ángela Franco Mata. FRANCO MATA, Ángela, *Arte leonés fuera de León. Siglos IV-XVI*, León, 2010, p.158.

Figura 201. Reconstrucción hipotética de la Arqueta de las Bienaventuranzas II. Ángela Franco Mata. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 176.

Figura 202. Reconstrucción hipotética. Arqueta Bienaventuranzas. Madera. Lateral izquierdo y frente. Noemi Alvarez y Guillermo Barallo.

Figura 203. Reconstrucción hipotética. Arqueta Bienaventuranzas. Madera. Lateral izquierdo y parte posterior. Noemi Alvarez y Guillermo Barallo.

Figura 204. Reconstrucción hipotética. Arqueta Bienaventuranzas. Madera. Lateral derecho y parte posterior. Noemi Alvarez y Guillermo Barallo.

Figura 205. Reconstrucción hipotética. Arqueta Bienaventuranzas. Madera. Lateral derecho y frente. Noemi Alvarez y Guillermo Barallo.

Figura 206. Reconstrucción hipotética. Arqueta de las Bienaventuranzas. Cobertura metálica. Lateral izquierdo y frente. Noemi Álvarez y Guillermo Barallo.

Figura 207. Reconstrucción hipotética. Arqueta de las Bienaventuranzas. Cobertura metálica. Lateral izquierdo y parte posterior. Noemi Álvarez y Guillermo Barallo.

Figura 208. Reconstrucción hipotética. Arqueta de las Bienaventuranzas. Cobertura metálica. Lateral derecho y parte posterior. Noemi Álvarez y Guillermo Barallo.

Figura 209. Reconstrucción hipotética. Arqueta de las Bienaventuranzas. Cobertura metálica. Lateral derecho y frente. Noemi Álvarez y Guillermo Barallo.

Figura 210. Pantocrator del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Dumbarton Oaks Collection. Washington. Fotografía de la autora y Guillermo Barallo.

Figura 211. Pinturas del Panteón de San Isidoro de León. s. XII.

Figura 212. Portada del Cordero. ca. 1101. San Isidoro de León. Fotografía cedida por María Victoria Herráez Ortega.

Figura 213. Capitel del Panteón de San Isidoro. Resurrección de Lázaro. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 112.

Figura 214. Capitel del Panteón de San Isidoro. Curación del leproso. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 113.

Figura 215. Esquema de los contenidos de las Pinturas del Panteón de San Isidoro de León. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 146.

Figura 216. Detalle de la Matanza de los Inocentes. Panteón de San Isidoro de León. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 154.

Figura 217. Visión de San Juan del Apocalipsis. Panteón de San Isidoro de León. VV.AA., *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, León, 2007, p. 163.

Figura 218. Detalle de la Portada del Cordero. David y los músicos. ca. 1101.

Figura 219. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León.

Figura 220. Detalle del rostro del Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León.

Figura 221. Detalle. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 222. Grieta en el cuello del Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 223. Detalle de unión de las piernas. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 224. Oquedades de las piernas. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 225. Detalle de la pasta vítrea del ojo. Cristo de Carrizo. Finales del silgo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 226. *Perizonium*. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 227. Subpedáneo. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 228. Arquillos del subpedáneo del Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 229. Dorso del Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 230. Base de metacrilato. Cristo de Carrizo. Finales del siglo XI. Museo de León. Fotografía cedida por el Museo de León.

Figura 231. Cristo de Carrizo sobre cruz emilianense del siglo X. Montaje. Fotografía del Archivo Mas.

Figura 232. Cruz procesional de San Millán de la Cogolla. Siglo X. Musée du Louvre. inv. OA 5944, OA 5945. París. Fotografía de la autora.

Figura 233. Brazos de la cruz emilianense del siglo X. Musée du Louvre. inv. OA 5944, OA 5945. París. Fotografía de la autora.

Figura 234. Rostro del Crucifijo de Canosa. Siglo XII. CALÍ, María, "Il crocefisso in avorio delle catedrale di Canosa", *Boletino d'arte,* 1965, p. 54-55.

Figura 235. Comparación de rostros entre Cristo de Carrizo y placas con escenas evangélicas.

Figura 236. Esquema de las diferentes tipologías de pliegues de los talleres de León y San Millán de la Cogolla. Abel y Yessica Lobato Fernández.

Figura 237. Detalle del Pantocrátor del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Dumbarton Oaks Collection. Washington. Fotografía de la autora.

Figura 238. Cristo de San Juan de Ortega. siglo XII. Museo de los Retablos de Burgos. Fotografía de la autora.

Figura 239. Grosor de la Placa de la *Traditio Legis*. Siglo XI. Musée du Louvre. OA 5017. Paris. Fotografía de la autora.

Figura 240. Detalle de uno de los añadidos de las esquinas. Placa *Traditio Legis*. París. Fotografía de la autora.

Figura 241. Ángel del Tetramorfos. Placa de la *Traditio Legis*. s. XI. París. Fotografía de la autora.

Figura 242. Cordero Místico. Placa de la *Traditio Legis*. Siglo XI. Musée du Louvre. Paris. Fotografía de la autora.

Figura 243. Águila del Tetramorfos. Placa de la *Traditio Legis*. siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 244. Cuatro Ángeles. Placa de la Traditio Legis. Siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 245. San Pedro y San Pablo. Placa de la *Traditio Legis*. siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 246. Pantocrátor. Placa de la *Traditio Legis*. Siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 247. Detalle vegetal. Placa de la *Traditio Legis*. Siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 248. Placa con motivo vegetal. OA. 12233. Musée du Louvre. París.

Figura 249. Detalle de los ojos de San Pedro. Placa de la *Traditio Legis*. siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 250. Reverso de la Placa de la *Traditio Legis*. Siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 251. Grieta. Placa de la *Traditio Legis*. Siglos XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 252. San Pedro. Detalle de las llaves. Placa de la Traditio Legis. Siglo XI. Musée du Louvre. París. Fotografía de la autora.

Figura 253. Comparación entre la placa de la *Traditio Legis* y Cristo de la Colección Larcarde.

Figura 254. Cubierta del Evangeliario de Noailles. Biblioteca Nacional de Francia (Cod. Latino, 323).

Figura 255. Placa de la *Traditio Legis.* 1150-1200. Metropolitan Museum. inv. 1979.399 Nueva York.

Figura 256. Evangeliario de Novara. Musée du Moyen Àge. Cluny. inv. Cl. 22653. París.

Figura 257. Detalle del grosor de la Placa con escenas evangélicas. 1115-1120. Metropolitan Museum. inv. 17.190. 47.Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 258. Detalle del grosor de la Placa con escenas evangélicas. 1115-1120. Metropolitan Museum. inv. 17.190. 47.Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 259. Inscripción de la Placa con escenas evangélicas. 1115-1120. Metropolitan Museum. inv. 17.190. 47. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 260. Detalle de las mangas de las mujeres en las placas con escenas evangélicas. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 261. Detalle de los nudos de los ropajes de los personajes de las placas con escenas evangélicas. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 262. Noli me tangere. 1115-1120. Metropolitan Museum. inv. 17.190. 47.Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 263. Los peregrinos de Emaús. 1115-1120. Metropolitan Museum. inv. 17.190. 47.Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 264. Escena de los peregrinos en uno de los machones del claustro de Silos.

Figura 265. Placa de la adoración de los magos. Siglo XII. Victoria&Albert Museum. inv. 142-1866. Londres.

Figura 266. Armazón lígneo que alberga la placa del Descendimiento de la Colección Masaveu.

Figura 267. Placa con el Descendimiento. Siglo XII. Victoria&Albert Museum. inv. 3-1872. Londres.

Figura 268. Placa de la Ascensión. Siglo IV. Bayerisches Nationalmuseum de Munich.

Figura 269. Las mujeres ante el sepulcro. siglo V. British Museum. inv. 1856,6-23,6. Londres.

Figura 270. Las mujeres ante el sepulcro. siglo VI. Victoria and Albert Museum. inv. 266-1867. Londres.

Figura 271. Crucifixión y mujeres ante el sepuclro. Siglo IX. Walters Art Gallery. inv. 71.142. Baltimore.

Figura 272. Crucifixión y mujeres ante el sepulcro. Siglo IX. Metropolitan Museum. inv. 1974.266. Nueva York.

Figura 273. Mujeres ante el sepulcro vacío. Siglo X. Metropolitan Museum. inv. 1993.19. Nueva York.

Figura 274. Mujeres ante el sepulcro vacío. Siglo X. Victoria and Albert Museum. inv. 380-1871. Londres.

Figura 275. Detalle de la decoración metálica del Portapaz del Museo de San Isidoro León. Fotografía cedida por Abel Lobato Fernández.

Figura 276. Detalle de la madera del Portapaz del Museo de San Isidoro. León. (Detalle de la figura 10).

Figura 277. Rostro, pliegues y mano perdida del Portapaz del Museo de San Isidoro. León. (Detalle de la figura 10).

Figura 278. San Pedro. Siglo XII. Glencairn Museum. O4.CR.40. Bryn Athyn. Philadelphia. Fotografía de la autora.

Figura 279. Detalle de la placa con un Apóstol. Finales del siglo XII. 04.CR.39. Glencairn Museum, Philadelphia. Fotografía de la autora.

Figura 280. Detalle de los pies. Placa con un Apóstol. Finales del siglo XII. 04.CR.39. Glencairn Museum, Philadelphia. Fotografía de la autora.

Figura 281. Detalle del trono. Placa con un Apóstol. Finales del siglo XII. 04.CR.39. Glencairn Museum, Philadelphia. Fotografía de la autora.

Figura 282. Rostro del Cristo John Nicholas Brown. EL198.38 RISD Museum.

Figura 283. Cubierta de Evangeliario con placa bizantina. Finales del siglo XI. Metropolitan Museum.17.190.134. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 284. Esmalte cloisoné. Evangeliario de la Reina Felicia. Finales del siglo XI. Metropolitan Museum. inv. 17.190.33. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 285. Figuras de marfil. Evangeliario de la Reina Felicia. Finales del siglo XI. Metropolitan Museum. inv. 17.190.33. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 286. Detalle de figuras de marfil. Evangeliario de la Reina Felicia. Finales del siglo XI. Metropolitan Museum. inv. 17.190.33. Nueva York. Fotografía cedida por el Metropolitan Museum.

Figura 287. Calvario de San Miguel de Corullón. Siglo XII.

Figura 288. Monasterio de Suso. San Millán de la Cogolla. La Rioja. Fotografía de la autora.

Figura 289. Monasterio de Yuso. San Millán de la Cogolla. La Rioja.

Figura 290. Cenotafio de San Millán de la Cogolla. Monasterio de Suso. Fotografía de la autora.

Figura 291. Arca de San Felices. Taller de San Millán de la Cogolla. ca. 1090. Panel de la Última Cena. Fotografía de la autora.

Figura 292. Arca de San Felices. Panel de la Resurrección de Lázaro y Presentación en el templo. Fotografía de la autora.

Figura 293. Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Vista desde el frontispicio de la *Muerte del Santo.* Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 294. Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Vista desde el frontispicio del Pantocrátor. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 295. Costado Pantocrátor. Arca antigua de San Millán. ca. 1067. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 296. Costado de la Muerte del Santo. Arca antigua de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 297. Fragmento de la *Resurrección de la Niña Muerta*. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía MAS, Astorga 2006.

Figura 298. Enfrentamiento con el diablo. Paca del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 299. Diablejos quieren quemar a Emiliano. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 300. Unos ladrones roban el caballo de Emiliano. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 301. Legovigildo castiga la ciudad de Cantabria. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 302. Expulsión del demonio de la casa de Honorio . Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 163.

Figura 303. Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 304. Placa del Sueño de José. Italia. Finales del siglo XI. Victoria & Albert Museum. inv. 701-1884. Londres.

Figura 305. Placa del Sueño de José.siglo XI. Musée départemental des Antiquités de Rouen, Seine-Maritime. inv. 721.

Figura 306. Placa del Sueño de José. Paliotto de Salerno. siglo XI. Victoria & Albert Museum. Inv. 1080-110. Londres.

Figura 307. Curación de un diácono. Placa del Arca de San Millán. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 308. Curaciones ante la tumba de Emiliano. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 309. Curación de una paralítica llamada Bárbara. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 310. Curación de la criada de Sicorio. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 311. Emiliano con sus discípulos. Placa del arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2005, p. 161.

Figura 312. Placa con el obispo Sigebert of Minden. ca. 1030.

Figura 313. Vita Liudgeri. Munster. Finales del siglo XI.

Figura 314. Restos de la Iglesia de Parpalinas, cerca de Pipaona (La Rioja). Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 315. Juglar. Manuscrito de Tolousse. HARLEY 4951, f. 298v.

Figura 316. Duda de Santo Tomás. Maestro de Echternarch. Siglo X. Trier. Figdor Collection.

Figura 317. Robo caballo. Manuscrito a-II-9, fol 140v. Biblioteca del Escorial.

Figura 318. Un ángel le anuncia su próxima muerte. Entierro. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. MAS, Astorga, 2006.

Figura 319. Cara posterior del Arca de San Millán de la Cogolla. 1944. Fotografía de la autora.

Figura 320. Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que éste surja en abundancia y Resurrección de la Niña Muerta. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 321. Tapiz con escena de Leovigildo castiga la ciudad de Cantabria. Patio central del Parlamento de Cantabria. 2007. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 322. El santo con un poco de vino sacia la sed de una multitud. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 323. Costado del Pantocrátor. Arca nueva de San Millán de la Cogolla. 1044. Fotografía de la autora.

Figura 324. Abad Blas. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. MAS, Astorga, 2006.

Figura 325. Escriba Munio. Placa del Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. MAS, Astorga, 2006.

Figura 326. Fragmento de la placa de la Muerte del Santo. ca. 1067. Museum of Fine Arts. Boston. Fotografía de la autora.

Figura 327. Fragmento de la Placa de la Muerte del Santo. ca. 1067. Vista lateral. Museum of Fine Arts. Boston. Fotografía de la autora.

Figura 328. Dormición de la Virgen. Siglos X y XI. Walters Art Gallery. inv. 71.135. Baltimore.

Figura 329. Dormición de la Virgen. Turquía. Finales del siglo X principios del XI. Victoria and Albert Museum. inv. 296-1867. Londres.

Figura 330. Ramiro rey y Aparicio Escolástico. Frontispicio de la Muerte del Santo. ca. 1067. Museo Hermitage. San Petesburgo.

Figura 331. Placa del abad Pedro y su acólito Munio. Frontispicio de la Muerte del Santo. Arca de San Millán. ca. 1067. Museo Hermitage. San Petesburgo.

Figura 332. Munio prócer y Gómez prepósito. Frontispicio de la Muerte del Santo. Arca de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Museo del Hermitage. San Petesburgo.

Figura 333. Emiliano pastor de ovejas. Placa del Arca de San Millán. ca. 1067. The Cloisters Museum. inv. 1987.89. Nueva York.

Figura 334. La Ascensión. 1150-1160. Victoria and Albert Museum. inv. 258-1867. Londres.

Figura 335. La Ascensión. 1150-1160. Victoria and Albert Museum. inv. A.15-1955. Londres.

Figura 336. Pantocrátor del Arca de San Millán. ca. 1067. Dumbarton Oaks Collection. Washington. Fotografía de la autora.

Figura 337. Evangeliario en St. Vitus en Mönchengladbach, Alemania. 1160-1170. WERMTER, Ernst Manfred, KOTTJE, Raymund y STIFUNG-REINERS, *Der Burcherbesitz Des Klosters St. Vitus in Gladbach: Von Der Grundung Bis Zur Auflosung Des Klosters (974-1802),* Renania, 1998, nº 23.

Figura 338. Detalle del trono del Pantocrátor del Arca de San Millán. Dumbarton Oaks Collection. Washington. Fotografía de la autora.

Figura 339. Machón del Claustro de Silos. Sepultura y resurrección. Siglo XII.

Figura 340. Detalle de la placa de las Curaciones ante la tumba de Emiliano. Arca de San Millán. ca. 1067. Fotografía de la autora.

Figura 341. Esquema de colores de las placas del Arca de San Millán de la Cogolla en función de nuestra clasificación de artistas.

Figura 342. Lado largo del Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 343. Lado largo del Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 344. Frontispicio de la *Muerte del Santo* con tela. Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. ca. 1067. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 60.

Figura 345. Base del Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. Siglo XI. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 60.

Figura 346. Tela del Arca Antigua de San Millán de la Cogolla. Siglo XI. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2007, p. 65.

Figura 347. Detalle del Palio de las Brujas de San Juan de las abadesas. Siglo XI.

Figura 348. Arca de las revueltas. Frente anterior. Siglo XIX. Fotografía de GARRÁN, Constantino, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios: estudio histórico arqueológico,* Logroño, 1929, p. 63.

Figura 349. Arca de las Revueltas. Parte posterior. Siglo XIX.

Figura 350. Arca de las Revueltas de San Millán de la Cogolla. Siglo XIX. Fotos de DEVENGA, Álvaro, "Los marfiles de San Millán", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte,* año 5, 1916, nº 5, pp. 328 y 329.

Figura 351. Fragmento de la placa de las Bodas de Caná del Arca de San Felices. Finales del siglo XI, principios del XII. Museo Arqueológico Nacional, inv. 1986/91/1. Madrid.

Figura 352. Fragmento de la Placa de las Bodas de Caná. Arca de San Felices. Finales del siglo XI, principios del XII. Museo Arqueológico Nacional, inv. 75880. Madrid.

Figura 353. Reconstrucción del Arca de San Millán. ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco y URANGA GALDIANO, Esteban, *Arte Medieval Navarro. Arte Románico,* Pamplona, 1973, lámina 28.

Figura 354. Inscripción con errores del Arca nueva de San Millán de la Cogolla. 1944. Fotografía cedida por Manuel Chinchetru.

Figura 355. Frontispicio de la Muerte del Santo. Arca nueva de San Millán de la Cogolla. 1944. Fotografía de la autora.

Figura 356. Arca de nogal. San Millán de la Cogolla. 1984. Frente y costado del Pantocrátor. Fotografía de la autora.

Figura 357. Arca de nogal. San Millán de la Cogolla. 1984. Cara posterior. Fotografía de la autora.

Figura 358. Frontispicio de la *Muerte del Santo*. Arca de nogal, 1984. San Millán de la Cogolla. Fotografía de la autora.

Figura 359. Frontispicio del Pantocrátor. Arca de nogal, 1984. San Millán de la Cogolla. Fotografía de la autora.

Figura 360. Sancho Garcés II, Urraca y Ramiro. Detalle del folio 428 del Códice Albeldense del año 976. BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, p. 76.

Figura 361. Códice Emilianse. folio 453r. Reyes visigodos y escribas. Año 992. BANGO TORVISO, Isidro G., *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos,* Pamplona, 2006, p. 77.

Figura 362. Reconstrucción de WEITZMANN, Kart, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Washington D.C, 1972, p. 84.

Figura 363. Reconstrucción del frente anterior. HARRIS, Julie Ann, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivoires (Spain),* Michigan, 1989 (tesis doctoral), p. 308. Preparada por Kevin Ames.

Figura 364. Reconstrucción de la parte posterior. HARRIS, Julie Ann, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivoires (Spain),* Michigan, 1989 (tesis doctoral), p. 309. Preparada por Kevin Ames.

Figura 365. Reconstrucción del costado de la *Muerte del Santo.* HARRIS, Julie Ann, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivoires (Spain),* Michigan, 1989 (tesis doctoral), p. 310. Preparada por Kevin Ames.

Figura 366. Reconstrucción del costado del Pantocrátor. HARRIS, Julie Ann, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivoires (Spain),* Michigan, 1989 (tesis doctoral), p. 311. Preparada por Kevin Ames.

Figura 367. Reconstrucción. Pantocrátor. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2007, pp. 68 y 69.

Figura 368. Reconstrucción de Isidro Bango. Muerte del Santo. BANGO TORVISO, Isidro G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca de sus reliquias,* Salamanca, 2007, pp. 68 y 69.

Figura 369. Costado A del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 370. Frontispicio del Pantocrátor del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 371. Costado B del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 372. Frontispicio de la *Muerte del Santo* del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 373. Vista lateral desde el frontispicio de la *Muerte del Santo* del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 374. Perspectiva lateral desde el frontispicio de la Muerte del Santo del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 375. Perspectiva lateral desde el frontispicio del Pantocrator del Arca de San Millán de la Cogolla. Reconstrucción. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 376. Renderización de la perspectiva lateral desde el fronstispicio del Pantocrator. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 377. Renderización de la perspectiva lateral desde el frontispicio de la Muerte del Santo Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 378. Renderización del Arca de San Millán de la Cogolla con reflejo. Noemi Álvarez da Silva y Rubén Cenador Martínez.

Figura 379. Retablo de San Millán en la batalla de Hacinas. Trascoro de la iglesia de Yuso. Siglo XVII. Fotografía de la autora.

Figura 380. Detalle de la predela. Escena de la Traslación del Arca de San Millán. Ruiz de Salazar. Siglo XVII. Fotografía de la autora.

Figura 381. Arca de San Millán en la predela del retablo de San Millán en la batalla de Hacinas. Ruiz de Salazar. Siglo XVII. Fotografía de la autora.

Figura 382. Arca de San Millán. MECOLAETA, Diego de, Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogulla, Madrid, 1724, p. 302.

Figura 383. Reinterpretación del frente anterior del Arca de San Millán de la Cogolla. Manuel Mesa. Fotografía de folleto divulgativo.

Figura 384. Reinterpretación del frente posterior del Arca de San Millán de la Cogolla. Manuel Mesa. Fotografía de folleto divulgativo.

Figura 385. Reinterpretación del Costado de la Muerte del Santo del Arca de San Millán de la Cogolla. Manuel Mesa. Fotografía de folleto divulgativo.

Figura 386. Reinterpretación del Costado del Pantocrátor del Arca de San millán de la Cogolla. Manuel Mesa. Fotografía de folleto divulgativo.