

**LA EBORARIA DE LOS REINOS HISPÁNICOS
DURANTE LOS SIGLOS XI Y XII**

Ángela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional

La eboraria de los reinos hispánicos de los siglos XI y XII se corresponde básicamente con el estilo románico. Desde el contexto islámico, el siglo XI está marcado por el taller de Cuenca, que ejerció un destacado papel como asimilador del arte califal, desarrollado en el siglo precedente en la capital, Córdoba⁽¹⁾. Este arte deja su impronta ya en el siglo X en el mundo cristiano, concretamente en San Millán, donde se ejecutaron piezas tan relevantes como una cruz patada, tres de cuyos brazos se hallan actualmente repartidos entre el Museo del Louvre [2] y el Museo Arqueológico Nacional [1], y un ara portátil, datada por M. Gómez-Moreno en torno al 984⁽²⁾. Estas piezas son catalogadas por la crítica artística, a partir de la publicación del citado investigador, de 1919, como obras *mozárabes*⁽³⁾, término que no voy a discutir ahora. D. Perrier, que acepta la clasificación, retrasa la datación de la cruz al siglo XI [1ª mitad], como el oli-fante del Cabinet des Médailles de París [2ª mitad], que hace provenir de un taller del norte de España⁽⁴⁾. D. Gaborit-Chopin por su parte, las inscribe dentro del primer arte románico⁽⁵⁾. Observa influencia cordobesa, pero también diferencias, como una mayor viveza y naturalismo en los ramajes, así como un uso más moderado del trépano. La estructura patada de los brazos se acentúa por medio de una ancha cenefa con animales reales -jirafas, leones- y fantásticos -grifos- y otros cuadrúpedos dentro de *rinceaux*, afrontados en la más estricta simetría. La única presencia humanoide aparece bajo forma de máscara en las extremidades más estrechas de cada brazo. El románico pleno es deudor de este tipo de decoración surgida fuera de la tradición carolingia.

Una arqueta conservada en El Escorial y veinticuatro plaquetas en el Museo de Cluny han sido catalogadas por A. Goldschmidt y J. Ferrandis⁽⁶⁾ como obras españolas

¹ Los marfiles islámicos gozan merecidamente de una riquísima bibliografía, parte de la cual se irá indicando en este estudio; J. Ferrandis: *Marfiles árabes en Occidente*, Madrid, Estanislao Maestre, 1935-40. Para los cordobeses vid. también B. Montoya Tejada y B. Montoya Díaz: *Marfiles cordobeses*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1979 y Catálogo de la Exposición *Al-Andalus*, donde figuraron piezas relevantes.

² "El ara de los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Archivo Español de Arte y Arqueología* 7, 1931, pp. 167-169.

³ *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919, pág. 373.

⁴ "Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. Zür Klärung ihrer stilischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur", *Aachener Kunstblätter* 52, 1984, pp. 98-100.

⁵ *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, Office du Livre, 1978, pp. 90-93.

⁶ *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII. Jahrhundert*, Berlín, Bruno Cassirer, 1926, vol. IV, n. 77-78, pp. 23-24; *Marfiles árabes en Occidente*, cit. pp. 140-141, láms. XXXVIII-XXXIX; recogidas por M. Estella: *op. cit.*, pp. 16-17.

de finales del siglo X. Su carácter figurativo las aleja de cánones islámicos, encuadrándose mejor como prólogo del estilo románico. Algo posterior parece ser el arca de la antigua colección Demotte, hoy en Estados Unidos, cuya adscripción al norte de España ha sido propuesta por el citado autor alemán. Las figuras achaparradas de los personajes recuerdan el dintel de Saint-Genis-les-Fonts⁷, y los arcos de herradura sugieren un origen hispano, que concuerda también con su talla bárbara. De posible procedencia del norte de España es la placa, quizá procedente de un díptico, con escenas del Génesis -pecado de Adán y Eva, Arca de Noé y Sacrificio de Isaac-, de principios del siglo XI, actualmente en el Museo del Ermitage⁸.

Hago mención de dos arquetas islámicas, realizadas en los talleres de Cuenca en el siglo XI, por haberse reutilizado como relicarios dentro del mundo cristiano. Una de ellas, hoy en el Museo de Burgos, lo fue para contener las reliquias de Santo Domingo de Silos⁹. Las placas, de estilo taifa, son datadas en el año 417 de la Hégira [1026 d. C.], y en torno a 1145-1150 los monjes benedictinos adaptaron esmaltes alusivos al santo sobre uno de los frentes de la obra que había sido realizada para Abu Bakr Ya'ish ibn Muhammad ibn Ya'ish al-Asidi, como sugiere Lévi-Provençal, o más bien para Abd al-Rahman ibn Du-l-Nun, señor de Santaver, opinión que Ernst Kühnel acepta como más verosímil. La arqueta procedente de Palencia, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, se reutilizó para la misma finalidad, es decir, como relicario, con mayor respeto del original. Está fechada en el 441 de la Hégira [1049-1050 d.C.]¹⁰. Se desarrolla en ambas una temática de caza, con cazadores a pie disparando flechas sobre leones, que a veces los abaten, y sobre otros animales realistas y fantásticos. Repiten fielmente la decoración califal.

Los relicarios constituyen un capítulo fundamental del arte románico, admirablemente analizado por M.M. Gauthier, en su espléndido libro *Les routes de la Foi. Reliques et Reliquaires de Jérusalem à Compostelle*¹¹. En él recoge el arca citada de Santo Domingo de Silos y la también islámica del monasterio de Leire [395 de la Hégira/1004-1005 d.C.], reaprovechada para contener las reliquias de las santas Nunilona y Alodia de Huesca¹². Del arte islámico se reaprovechan tanto arquetas de

⁷ M. Durliat: *El Rosselló romànic*, Montserrat, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1973, pp. 81-85; M. Estella: *op. cit.*, pág. 17.

⁸ Ch.T. Little: "Plaque with scenes from Genesis", *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, 1994, exposición no celebrada, Catálogo, pág. 266, n. 126.

⁹ *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 273-276, n. 132; *Esmaltes y marfiles medievales y renacentistas en España*, Catálogo de la Exposición, Aquisgrán, 7 de mayo/8 de junio 1997, Madrid, AFINSA, 1997, texto de A. Franco, pp. 33-34 con bibliografía.

¹⁰ C. Robinson: "Arqueta de Palencia", Catálogo de la Exposición *Al-Andalus*, Granada, 1992, pp. 204-206, n. 7.

¹¹ Friburgo, Office du Livre, 1983.

¹² *Op. cit.*, p. 32.

marfil como de otros materiales nobles, fundamentalmente la plata, como las conservadas en el M.A.N., procedentes de San Isidoro de León.

Este arte, sin embargo, no deja huella alguna en el arte románico en aspecto tan importante como el iconográfico. Aquí se hace ostensible la extraordinaria capacidad creativa, tanto en programas iconográficos de tipo narrativo de historias de vida y milagros de santos, como en el arca de San Millán de la Cogolla, como en escenas de carácter evangélico y salvífico y representación de apóstoles y santos aislados, como en el taller regio de León. Ambos talleres, el de San Millán y el de León, ostentan un especial protagonismo dentro del panorama europeo, durante el siglo XI, que se prolonga hasta entrado el siglo siguiente, particularmente el segundo. Las obras de marfil del siglo XII, a excepción de las producidas en San Isidoro, se hallan diseminadas por diversos lugares, que sugieren una producción más difusa, aunque ha llegado poco a nuestros días⁽¹³⁾. Carecemos además de referencias concretas que avalen la existencia de talleres como los arriba indicados, aunque es posible aventurar algunos en el área aragonesa y norte de España, concretamente en Oviedo.

León ocupa un puesto fundamental en los comienzos del arte románico hispánico, como advierte J. Williams⁽¹⁴⁾. El taller de Fernando I en León hay que entenderlo dentro de un amplio contexto de realizaciones regias, muebles e inmuebles⁽¹⁵⁾. Fernando I y su esposa Sancha, que se casaron en 1032, son los artífices del esplendor artístico de San Isidoro, que comenzó a denominarse así durante su reinado. Se ha insistido en el contraste de la herencia recogida por ambos cónyuges. Mientras Navarra proporciona, ya con Sancho III, ideas de renovación y modernidad al reino castellano, heredado por Fernando, León, por el contrario, se siente ligado a la vieja idea imperial y a la antigua tradición leonesa y asturiana. Esto es cierto, pero con matizaciones, como ha analizado Bishko, quien proporciona datos importantes sobre el activo papel de la reina en estrechar relaciones con Cluny. Que éstas debieron de ser fuertes lo demuestra el hecho de que inmediatamente después de su muerte -7 de noviembre de 1067, dos años después de su esposo-, el abad Hugo estableció para ellos honores extraordinarios de intercesión, como se comprueba a través del *Ordo Cluniacensis* y el *Necrologium* de la abadía suiza de Villars-les-Moines. Fernando I había comenzado la amistad con Cluny entre 1049 y 1053, muy de acuerdo con su marcada inclinación hacia la iglesia regular. De hecho, como advierte el Silense, Fernando I no sólo hacía cuantiosos donativos a los monasterios, sino que sentía satisfacción en buscar

¹³ Un esquema correcto de la eboraria románica española en M. Estella Marcos: *La escultura del marfil en España*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 11-118.

¹⁴ "León and the beginnings of the spanish romanesque", *The Art of Medieval Spain. 500-1200*, Catálogo de la Exposición no celebrada, Nueva York, The Metropolitan Museum, 1993, pp. 167-173.

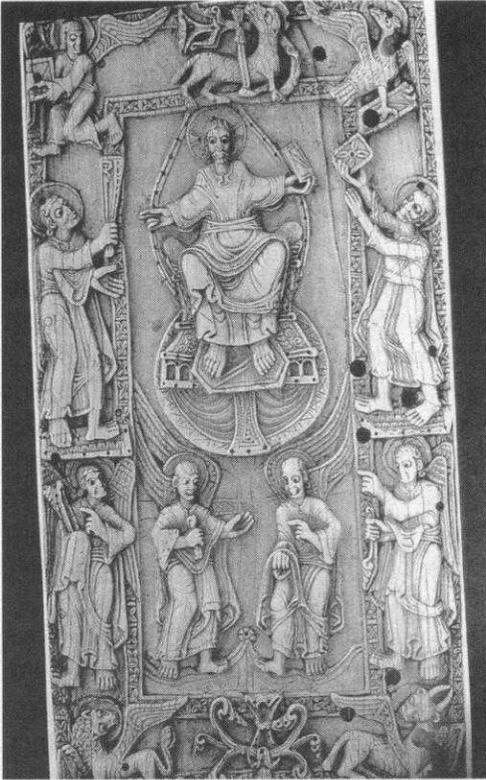
¹⁵ M. Gómez-Moreno: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pp. 23-25; A. Franco Mata: "El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional IX*, 1991, pp. 35-68.



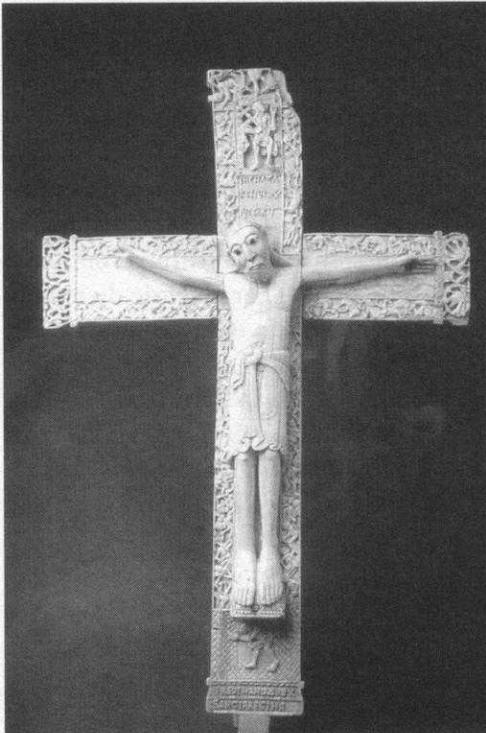
↑ Fig. 1
Arqueta de San Pelayo, 1059, San Isidoro, León



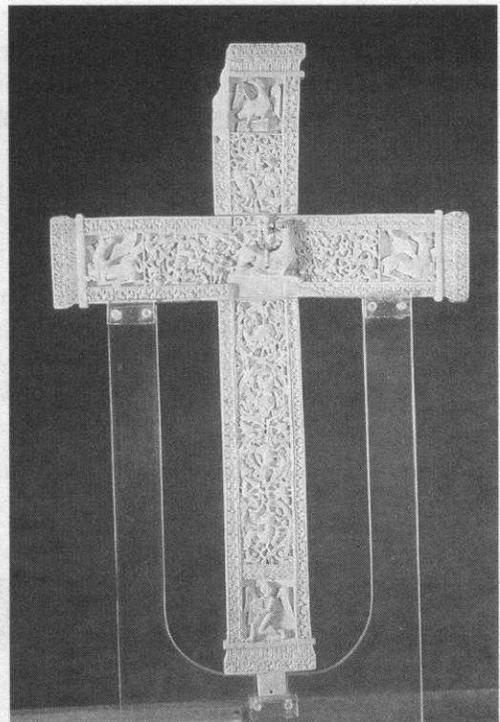
← Fig. 2
Arqueta de las Bienaventuranzas,
antes de 1063,
Museo Arqueológico Nacional,
Madrid, procedente de
San Isidoro de León



← Fig. 3
Placa de la *Traditio legis*, siglo XI,
Museo del Louvre



↓ Figs. 4-5
Cruz de Don Fernando y Doña Sancha,
antes de 1063,
Museo Arqueológico Nacional, de Madrid,
procedente de San Isidoro de León



la compañía de los monjes, visitaba frecuentemente sus casas y podía unírseles para cantar el oficio, algunas de cuyas partes conocía de memoria. No sorprende, pues, que hubieran encargado él y su esposa la copia de un manuscrito propio de órdenes monásticas, el *Beato* más hermoso de todos los existentes, realizado en 1047; diez años más tarde la reina encarga el *Diurnal*, hoy en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela.

En 1059 aparece el nombre de la reina Sancha junto al de su esposo en un privilegio en el que confirman los derechos y patrimonio de la iglesia de Palencia y la donación de San Antolín, devoción meridional francesa, cuya difusión cultural en el imperio leonés se registra ya en 1035. Paradójicamente, sin embargo, en el mismo año de 1059, los dos monarcas mandan construir la arqueta de los marfiles, para contener las reliquias [una mandíbula] de San Juan y San Pelayo, titulares de la basílica de San Isidoro antes de la dedicación al santo sevillano. Digo *paradójicamente* por cuanto la iconografía está tomada de la liturgia mozárabe. Esta arqueta se inscribe dentro del clima europeo de veneración y traslado de reliquias, que se precisaban para la consagración de las iglesias.

El arca es de estructura prismática y cubierta troncopiramidal. Estaba recubierta de una chapa de oro, formando arquillos que enmarcan las figuras de marfil. El oro, salvo los clavillos, desapareció en 1808. Las 25 plaquetas de marfil, obradas en el taller real, componen una iconografía, relacionada en mi opinión, con la liturgia mozárabe del santoral y de difuntos. Esta última viene sugerida por la presencia de Miguel y Rafael, en concordancia con la escatología, como se observa en el Cordero místico. Los cuatro personajes derramando agua creo que aluden a los cuatro ríos del paraíso, tema repetido en otros objetos litúrgicos. Bajo arcos de herradura -mozárabe- se inscriben los apóstoles, entre los que sobresale ligeramente San Pedro como papa, con las llaves⁽¹⁶⁾.

Fernando I y Sancha reconstruyen el templo dedicado a estos santos probablemente entre 1054 y 1067, el cual es consagrado con la llegada de los restos de San Isidoro. Los sucesos maravillosos acaecidos durante el traslado influyeron en su ánimo para dedicarlo a su advocación. La ceremonia tiene lugar el 22 de diciembre de 1063, con una extraordinaria donación regia, según consta en escritura firmada la víspera. Consigno tan sólo las alusiones a objetos de marfil, acreditativos con el resto de la donación, de la munificencia regia: “[*crucem*] *aliam eburneam, in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi; capsam eburneam, operatam cum auro, et alias duas eburneas argento laboratas, in una ex eis sedent intus tres aliae capsellae, in eodem opere factae; et dictacos cultiles eburneos*”. Estas piezas no son

¹⁶ A. Goldschmidt: *op. cit.*, vol. IV, n. 81, pág. 25; M. Gómez Moreno: *op. cit.*, pág. 23; A. Franco Mata: “El Tesoro de San Isidoro...”, *op. cit.*, pp. 42-43; J. Williams: ficha en el catálogo de *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 236-238.

siempre fácilmente identificables, toda vez que están sujetas a una cierta imprecisión descriptiva y además desaparecieron otras con la destrucción de los franceses. La indicación de oro y marfil podría corresponder a la arqueta de San Juan y San Pelayo o a la de las Bienaventuranzas, caso de que originariamente estuviera adornada con oro. Se ha perdido la guarnición, así como las plaquetas del reverso, sustituidas por varias placas de marfil de derivación califal, que han venido siendo datadas entre 1043 y 1077. Acreedora de varios estudios⁽¹⁷⁾, el más reciente por mí conocido se debe a Julie A. Harris, quien afronta sabiamente el aspecto litúrgico, no tratado hasta el momento⁽¹⁸⁾. La arqueta es de estructura prismática y cubierta troncopiramidal dorada, que yo creo no es la originaria. Se desarrolla el tema evangélico de las Bienaventuranzas en tres de sus frentes, dos en las laterales y tres en la frontal conservada. Las Bienaventuranzas, ocho en San Mateo (V, 1-12) y cuatro en Lucas (VI, 20-23) no guardan el orden evangélico⁽¹⁹⁾. Las bienaventuranzas figuradas son, vienen indicadas en latín con la primera parte: *Beati qui lugent; B. qui persecutionem; B. pacifici; B. misericordes; B. mundo corde; B. pauperes spiritu; B. ites*. Falta *B. qui esuriunt et sitiunt iustitiam* [quoniam ipsi saturabantur].

Bajo arcos de medio punto de fustes helicoidales, se inscriben por parejas un ángel y un personaje nimbado, posiblemente un santo, barbado o imberbe, donde se observan algunas coincidencias con la placa de la *Traditio Legis*, hoy en el Museo del Louvre, que sugieren para ésta un origen leonés⁽²⁰⁾. Bousquet considera incluso el mismo autor para ambas obras, opinión que comparto⁽²¹⁾. La placa parisina debió de ser usada en origen como cubierta de un códice, tal vez de la Biblia de San Isidoro de 920, como sugiere Williams⁽²²⁾.

¹⁷ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 94, pág. 29; M. Gómez Moreno: *op. cit.*, pág. 24.

¹⁸ J.A. Harris: "The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico. Its Iconography in Context", *Zeitschrift Kunstgeschichte* 53, 1990, pp. 134-139; D. Perrier: *op. cit.*, pág. 102.

¹⁹ En Mateo, según la Biblia de Jerusalén, es: "Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos. Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra. Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados. Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados. Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia. Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios. Bienaventurados los que buscan la paz, porque ellos serán llamados hijos de Dios. Bienaventurados los perseguidos a causa de la justicia, porque de ellos es el Reino de los cielos".

²⁰ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 107, pág. 32, estima origen español y la data en la segunda mitad del siglo XI.

²¹ J. Bousquet: "Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, junio, 1979, n. 10, pp. 29-58. Repite elementos de obras del mismo taller leonés, como las llaves de San Pedro de la arqueta de San Juan y San Pelayo y el Tetramorfos responde al mismo prototipo.

²² *Op. cit.*, pág. 246.

Respecto a la clave iconográfica de la arqueta está tomada de la liturgia hispana o mozárabe, como se atestigua en *Antiphonae, Alleluiaici, Responsa y Praelegenda*. Pero es el Antifonario de la Catedral de León la fuente más importante, donde se observan varios signos, en el folio 1r, que parece fueron usados en diplomas de Fernando y Sancha y aparece un García con notas referibles al diácono Pelagio y Recesvindo, datado en 1062 y 1063, lo cual resulta bastante significativo. De acuerdo con la iconografía de santos, la liturgia se celebra en servicios en su honor en determinadas fiestas y además en el oficio del *De Sanctis Generalibus*.

La cruz de D. Fernando y Doña Sancha, hoy en el M.A.N., es fácilmente identificable con la descrita en el documento de donación. Descrita y analizada hasta la saciedad, ha sido acreedor de una cuantiosa literatura, que creo haber recogido al menos en su gran mayoría en 1988⁽²³⁾. Fechable antes del año de la donación -1063-, quizá entre 1050 y 1060, es obra de dos artistas. Uno ejecutó los relieves de la cruz, de movidas y nerviosas figurillas, y el otro el Crucificado, de líneas más severas, reflejo de la intemporalidad de Dios. El Crucificado es de cuatro clavos, conforme a la tradición de San Cipriano, San Gregorio de Tours y Benedicto XII. Mana sangre de las heridas de los pies, pero extrañamente no se percibe la huella de los clavos. En la espalda existe un receptáculo para un fragmento de la *Vera Cruz*, pues se trata de una estauroteca, caso menos frecuente que la disposición de la reliquia sobre la propia cruz⁽²⁴⁾.

La imagen del Crucificado es una primicia en el arte hispano, al contrario que en otros países de Europa, como Italia, Francia, Inglaterra y Alemania, con representaciones tempranas. Gómez-Moreno pone en relación nuestra obra con la cruz de Gunhild, hoy en el Museo Nacional de Copenhague, ya sin el Crucificado⁽²⁵⁾. Es algo posterior, antes de 1076, y su programa iconográfico es de carácter escatológico, aspecto que conviene también a la cruz leonesa. Creo que el precedente más expresivo de ésta es la cruz de Matilde, datada entre 973 y 982, procedente de Renania, actualmente en el Museo de Essen. Como la cruz de D. Fernando, tiene varios elementos afines: a) la C [sigma] abierta, sustrato bizantino; b) se hace alusión a los encargantes como poseores y c) los extremos de los brazos se ensanchan de forma parecida. La estructura de la cruz de don Fernando rompe con la tradición hispánica de brazos patados. Es latina, como la que sustenta el Crucificado del relicario del obispo don Gonzalo y el Cristo de *Nicodemo* en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, ésta ligeramente patada, pero latina.

²³ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 100, pp. 30-31, lo sitúa hacia 1063; M. Gómez Moreno: *op. cit.*, pág. 24. Posteriormente a mi artículo indicado, "El Tesoro de San Isidoro.", J. Williams ha redactado la ficha para el catálogo *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 244-246.

²⁴ Frolow no incluye este ejemplar en sus publicaciones *La reliquie de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París, 1961, y *Les reliquaires de la Vraie Croix*, París, 1965.

²⁵ A. Goldschmidt: *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert*, Berlín, Bruno Cassirer, 1923, III, n. 124, pp. 35-36, la data hacia 1075.

La cruz de León está profusamente decorada en anverso y reverso. Se desarrolla un programa iconográfico relativo a la historia de la salvación, que se inicia con la caída del género humano por Adán [abajo], la redención con Cristo crucificado, su resurrección [arriba], con Cristo presente, su descenso al limbo a recoger las almas de los salvados que habían muerto, presididos por Adán y Eva desnudos, y finalmente la sugerencia al Juicio Final por medio de los muertos saliendo de sus tumbas, elevándose los bienaventurados y cayendo los condenados.

La serie de hombres luchando con bestias salvajes en el anverso de la cruz, simboliza la lucha del hombre con el pecado, que se prologa en el reverso. M. Park ha observado evidentes conexiones estilísticas con la miniatura del norte de Francia -manuscrito de St. Bertin, en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, Biblia de St. Vaas, Arras, Biblioteca Municipal⁽²⁶⁾-. Relaciones con la Europa del norte pueden establecerse además a través de objetos, como la caja escandinava existente en el museo de San Isidoro⁽²⁷⁾. El relicario noruego de hacia 1100, posiblemente de Trondelag, hoy en British Museum de Londres, responde a idénticos caracteres en los entrelazos. La iconografía del Tetramorfos con el Cordero místico, se enmarca por el contrario, dentro de la tradición.

La función inicial de la cruz no fue la de donación; la inscripción indica posesión. Aparte de la tradición que señala que acompañaba al monarca en las batallas, se realizó en función de la liturgia de la muerte, como el programa pictórico del panteón real y el propio Beato real. De hecho, como advierte Werckmeister⁽²⁸⁾, la funeraria yuxtaposición de Cristo en la cruz con los muertos saliendo de sus tumbas, como en los marfiles carolingios, tiene referencia explícita en Mateo (XXVII, 52-53).

Obra presumiblemente salida del taller leonés es el Cristo de Carrizo, hoy en el Museo Provincial de León, que viene siendo datado en el último cuarto o a fines del siglo XI⁽²⁹⁾. Williams lo considera más cercano estilísticamente a las obras del taller emilianense⁽³⁰⁾, opinión que no comparto. De englobarla dentro del taller real, es

²⁶ "The Crucifix of Ferdinand and Sancha and its relationship to the North French Manuscripts", *Journal or the Warburg and Courtauld Institutes* 36, 1973, pp. 77-91.

²⁷ M. Estella: *op. cit.*, pp. 115-116; Little: "Openwork box", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pág. 256, n. 121.

²⁸ "The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana*, Madrid, 1980, I, II, pág. 174.

²⁹ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 104, pp. 31-32, lo data hacia 1100.

D. Perrier: *op. cit.*, pág. 126, fig. 104; J. Williams: "Reliquary Corpus (Carrizo Christ)", *The Early Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 248-250, n. 114; y Luis Grau Lobo: *Guía/catálogo de 100 piezas. Museo de León*, Valladolid, 1993, pp. 95-97, lo colocan en el último cuarto del siglo.

M. Estella: *op. cit.*, pp. 24-25, lo adscribe estilísticamente al círculo del maestro del Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha.

³⁰ *Op. cit.*, pág. 248.

datable en el segundo período de su actividad, al que podría adscribirse un ejemplar incompleto de colección particular⁽³¹⁾. La figura es pequeña y desproporcionada, pero alcanza la categoría de monumental. La cabeza, manos y pies resultan excesivamente grandes con relación a los brazos y piernas. Aquélla está ornada con doce guedejas de cabello cerradas a modo de casquete que caen sobre los hombros. Peina barba del mismo tipo y los rasgos faciales resultan expresionistas, acentuándose por los grandes ojos abiertos con pupilas de azabache incrustadas en blanco por medio de una finísima lámina de oro. Tórax estrecho y abdomen cubierto por un perizoma de ejecución extraordinariamente delicada, donde sólo quedan los huecos que contenían piedras preciosas, como el ejemplar citado de colección particular. Apoya los pies sobre un *suppedaneum* con arquillos de herradura, que enlaza con la tradición local, detalle apuntado por Ferrandis. Desaparecida la cruz, se observa su carácter de estauroteca, apreciándose actualmente el receptáculo circular con cruz inscrita para contener la *vera cruz*. Podría tratarse del relicario *lignum domini Crucifixo decoratum* mencionado en el testamento del obispo don Pelayo (1073) con destino a la catedral de León. Se desconocen las circunstancias de su historia relacionada con el monasterio ribereño. El ingreso al Museo de León se debió a la generosidad del médico que lo recibió de las monjas como pago a sus servicios, vendiéndolo por el importe de sus honorarios.

La actividad del taller leonés se prolongó durante el siglo XII, como lo manifiesta una serie de piezas de notable interés. El arte del momento es más mórbido y evolucionado, más complejo y plástico. Los personajes visten atuendos de finos y numerosos pliegues y los rostros han perdido la dureza del siglo anterior. Son caracteres que acercan estas obras a los del taller hispano-languedociano, que el Prof. Moralejo ha observado para el arca de San Felices.

Aunque la crítica artística no está de acuerdo en cuanto a la datación del Cristo inscrito en la mandorla mística, en el museo de la colegiata de San Isidoro⁽³²⁾, ha sido adscrito recientemente a comienzos del siglo XII⁽³³⁾. Formó parte de un relicario, siendo posteriormente reaprovechado como portapaz, finalidad con la que es designado por Ambrosio de Morales (1572)⁽³⁴⁾. Que su original función fue la de relicario lo revela la inscripción del reverso: (de LIGNO D[OMI]NI & DE UESTIM[EN]TO ET SORTE PARTITO & DE CAPILLIS S[AN]C[T]I PETRI APOSTOLI & OS S[AN]C[T]I STE[PHA]NI PRIMI [MAR]TIR[IS]). Esta pieza, que contiene parte de

³¹ "Pintura e Imagería románicas", *Ars Hispaniae*, vol VI, Madrid, reed. 1980, pág. 270, fig. 329.

³² A. Goldschmidt lo data en el siglo XII (*op. cit.*, IV, n. 111, pp. 33-34), mientras M. Gómez-Moreno estima que el tipo de letra es del siglo XI, siglo en que coloca la obra, fecha aceptada por M. Estella: *op. cit.*, pág. 32, donde recoge las opiniones antedichas.

³³ J. Williams: "Reliquary", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pág. 247, n. 113.

³⁴ *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias*, Madrid, 1765, edición facsimilar, Oviedo, 1977, pág. 50.

un *lignum crucis*, de ser cierta la peregrinación de la reina Sancha [hermana del Emperador] a Jerusalén y Roma [según indica el P. Flórez], aquí fue obsequiada por el pontífice con una gran porción de la vera cruz. De ella formó cuatro partes, dos de las cuales se veneran en León y Sahagún. Uno de ellos se identificaría con el contenido en el portapaz⁽³⁵⁾.

Ya Goldschmidt advierte puntos de relación entre esta obra y el Cristo majestad de la Dumbarton Oaks de Washington, procedente del arca de San Millán. Yo no las estimo tan evidentes; por el contrario en la obra leonesa perviven elementos de cierta rudeza, visual que creo inexistentes en la obra riojana.

Catalogadas como hispanas por Goldschmidt y asociadas tradicionalmente al taller de León son las placas de un relicario con las escenas del Descendimiento (Colección Masaveu, Oviedo), las Mujeres ante el Sepulcro (Museo del Ermitage, San Petersburgo), además de los Discípulos de Emaús y el *Noli me tangere* (Metropolitan Museum de Nueva York). Datadas por S. Moralejo a comienzos del siglo XII⁽³⁶⁾, Williams las pospone ligeramente -hacia 1115-1120-⁽³⁷⁾. Este autor se replantea su pertenencia a dicho taller, advirtiendo determinados detalles presentes a lo largo del camino de peregrinación jacobea, como el gorro de uno de los discípulos de Emaús, prefiriendo incluirlos dentro del denominado arte hispano-languedociano. Por mi parte, estimo que responden a presupuestos estilísticos leoneses tanto en el tipo de rostros, como modelado de las telas, completamente acordes con el primer tercio del siglo XII. Ello no obsta para la existencia de determinadas conexiones artísticas, como las advertidas por el Prof. Moralejo con la arqueta de San Demetrio en Loarre⁽³⁸⁾. Lo que sí comparto con el profesor norteamericano es la pertenencia de dichas placas a un mismo relicario, pues tanto el estilo como el programa iconográfico lo avalan. Este último recoge el ciclo evangélico de la pasión y resurrección⁽³⁹⁾. Creo que es un elemento más para adscribir dicha pieza al taller leonés, pues la temática evangélica es característica del mismo, aunque no está ausente en el área riojana, como lo demuestra el arca de San Felices.

Leoneses de la primera mitad del siglo XII son catalogados tres apóstoles sentados, uno de ellos San Pedro, con las dos llaves distintas, de atar y desatar. Uno de los apóstoles porta una filacteria, mientras el compañero muestra un libro. Este último y San Pedro visten atuendo de caligráficos plegados con bordes decorados con una

³⁵ A. Franco: "El Tesoro de San Isidoro...", *op. cit.*, pág. 67.

³⁶ "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, julio 1982-1983, pp. 291-292.

³⁷ "Three plaques from a reliquary", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 250-252.

³⁸ Ficha de esta última por Ch.T. Little: "Casket of Saint Demetrius", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 257-258.

³⁹ Estella las considera independientes, *op. cit.*, pp. 61-63, 75-76, y de distinta cronología.

cenefa similar. El primero sin embargo, aunque inscrito en el mismo estilo, resulta más sencillo tanto en la manera de plegar, como en los bordes lisos. Little plantea la posibilidad de una pretérita pertenencia a un relicario o a un frontal de altar⁽⁴⁰⁾. Creo más acertada la primera propuesta.

El segundo gran taller eborario del siglo XI es el de San Millán de la Cogolla. Las dos arca relicarios del santo titular y de San Felices justifican un lugar de privilegio dentro de este capítulo artístico. Gracias a las fuentes literarias de Yepes y Sandoval en torno al arca del santo titular, a que las dos permanecieron en el monasterio hasta época moderna y a las inscripciones de las plaquetas, es indudable su autenticidad. A diferencia del taller regio de León, el de San Millán esta condicionado por las peregrinaciones al santuario de su nombre y a la ruta jacobea. Quienes se dirijan a Santiago de Compostela, no tenían a demasiada distancia de la ruta el monasterio emilianense. Cerca del barrio de San Fernando de Nájera, San Millán tenía abierto un hospital para peregrinos, lo cual resulta bastante significativo⁽⁴¹⁾. La monarquía navarra da prestancia al traslado de las reliquias del santo en 1067 con la presencia del rey de Navarra, Sancho Garcés IV (1064-1074 ó 1076), llamado el de Peñalén, hijo de García Sánchez y sobrino por tanto de Fernando I, y su esposa Placencia. Dicho monarca y Ramiro I (†1063), que había donado al monasterio un molino en 1059, están representados en la arqueta⁽⁴²⁾. A dichos contactos familiares pueden añadirse determinados detalles estilísticos con León, cuyas obras fueron indudablemente conocidas por los artistas *Engelramus* y *Redolfo* [ENGELRA MAGISTRO ET REDOLFO FILIO] -retratados-, nombres que sugieren procedencia germana. De su lugar de origen, traerían la idea narrativa de la vida de santos, presentes en la Francia y Alemania prerrománicas, capítulo analizado por Francis Wormald para la iluminación de manuscritos⁽⁴³⁾.

San Millán de la Cogolla está a 17 km. al sudoeste de Nájera. El santo titular del monasterio era un ermitaño que habitó en las cuevas de las montañas del lugar hasta su muerte en 574. Aunque se desconoce su historia temprana, San Millán fue un puesto de avanzada de la reconquista y centro de producción de manuscritos mozárabes. A la vez que el monasterio recibía ayudas, hizo del santo un protector de las regiones de Castilla la Vieja, Álava, La Rioja y Navarra. La leyenda cuenta que San Millán se apareció a García Sánchez de Navarra, prometiéndole la victoria en Calahorra en

⁴⁰ "Three seated apostles", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 252-253, n. 116; recogidos por M. Estella: *op. cit.*, pág. 97, fig. 22.

⁴¹ J.M. Lacarra, J. Uría Rúa y L. Vázquez de Parga: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948-1949, I, pág. 158.

⁴² M. Estella: *op. cit.*, pp. 33-37.

⁴³ "Some Illustrated Manuscripts of the lives of the Saiant", *Bulletin of the John Rylands Library* 35, 1952-1953, pp. 248-266

1045. Es común la creencia de un doble traslado de las reliquias del santo, uno en 1030, cuando fueron depositadas en un recipiente, y el otro, el que aquí interesa, en 1067, para su veneración en la nueva *Arca de San Millán*. Esta fecha sugiere la realización del arca en torno a 1060-80, considerando que después del traslado pudieron añadirse algunos retratos adicionales.

El arca ha sido descrita en detalle por Fr. Prudencio de Sandoval a comienzos del siglo XVII, con motivo de su visita al monasterio⁽⁴⁴⁾. Despojada de las joyas y metales preciosos por las tropas napoleónicas en 1808, permanecieron los marfiles, que fueron robados, diseminados y destruidos. Reaparecieron más tarde algunos en diversos museos del mundo, siendo adquirida una placa en 1987 por el Metropolitan Museum. A su regreso al monasterio en 1817 los monjes ensamblaron las placas existentes con la mayor dignidad posible. De 1931 a 1944 permanecieron parte de las placas en el M.A.N., trasladándose las reliquias a una nueva arca, en 1944, realizada por Granda, con algunos errores. Aparte de la primitiva arqueta, forrada interiormente con seda islámica, y las placas conservadas en el monasterio, las restantes se encuentran actualmente en Boston -Fine Arts-, Washington -Dumbarton Oaks-, Nueva York -Metropolitan Museum-, Florencia -Museo Nazionale- y San Petersburgo -Ermitage-.

El arca era prismática, con cubierta a doble vertiente⁽⁴⁵⁾. En su descripción de los frentes del arca, Sandoval citó más de una veintena de representaciones con los nombres de las personas responsables de la ejecución del relicario y administración del monasterio. Dichos retratos incluían a miembros de la realeza, como se ha indicado, monjes -abad Blas, como impulsor de la obra, y Pedro- y artesanos -Munio el escriba-. Se incluye además el transporte del colmillo del elefante. La vida del santo se narra partiendo de la *Vita Sancti Aemiliani*, de Braulio de Zaragoza en el siglo VII⁽⁴⁶⁾, quien atribuye a Sofronio y Gerontio como fuentes para su narración. Dividida en treinta capítulos, las escenas biográficas ocupan los seis primeros, desde su humilde origen como pastor cerca de su ciudad natal, Berceo, pasando por la conversión a los veinte años con San Felices, su retiro en el monte Dircetio, el servicio sacerdotal impuesto por Dídimo de Tarragona, las quejas del clero motivadas por su generosidad con los pobres, hasta su regreso a las montañas. Los siguientes capítulos, del siete al

⁴⁴ *Primera parte de las Fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito*, Madrid, 1601; A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 84, pp. 26-27, la data hacia 1070; M. Gómez-Moreno: *op. cit.*, pp. 25-26.

⁴⁵ Sigo a Julie A. Harris, quien aparte de su tesis doctoral dedicada a *The Arca of San Millán de la Cogolla and its Ivories* (Pittsburg, 1989), ha publicado el interesante artículo "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* IX, 1991, pp. 69-85. Ella es autora de la redacción de las fichas n. 125 a-g del arca emilianense, *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 260-266.

⁴⁶ *Sancti Braulionis Caesaraugustani Episcopi Vita Sancti Aemiliani*, edición crítica a cargo de L. Vázquez de Parga, Madrid, 1943; *Estoria de San Millán*, edición a cargo de Gerhard Koberstein, Munich, 1964.



← Fig. 6
Cristo de Carrizo,
último cuarto del siglo XI,
Museo de León

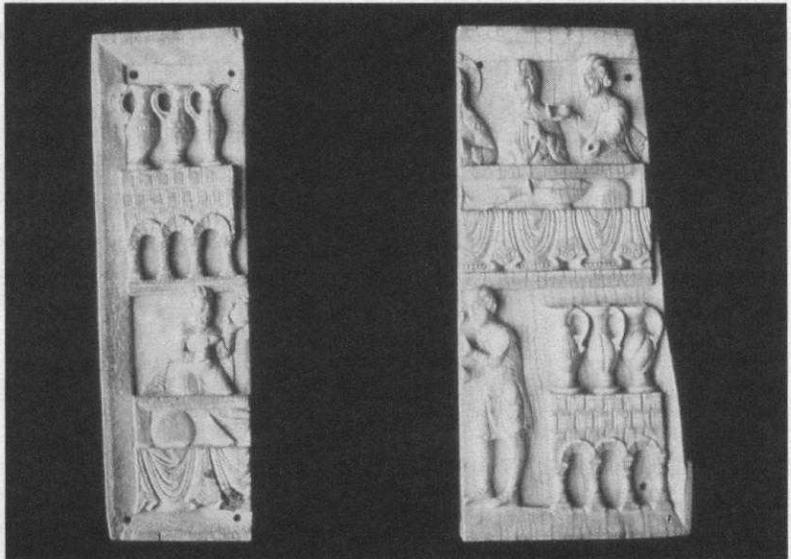


→ Fig. 7
Cristo Majestad,
placa del relicario de San Millán,
h. 1060-1080, Dumbarton Oaks,
Washington, D.C.,
procedente del monasterio
de San Millán de la Cogolla



↑ Fig. 8

Arca de San Millán, hacia 1060-1080, monasterio de San Millán de la Cogolla



→ Fig. 9

Dos fragmentos de placa del arca de San Felices. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, procedente de San Millán de la Cogolla

veintisiete, se dedican a sus numerosos milagros, su muerte y sepultura en el oratorio a la edad de cien años. Los cuatro capítulos finales narran milagros obrados en la tumba del santo. La *Vita* finaliza con una invocación de éste.

El programa iconográfico del arca relativo al santo sigue fielmente la narración. Casi todos los sucesos están presentes. Los omitidos presentan redundancias sobre los numerosos relatos de curaciones y exorcismos producidos por San Millán. Cada escena está señalada con una inscripción en latín adaptada del capítulo que inicia el texto de Braulio. De acuerdo con la *Vita*, las placas incluyen varios milagros ocurridos en la tumba del santo. Está claro, pues, el sentido narrativo que preside la iconografía del arca⁴⁷. Las composiciones de las distintas escenas siguen prototipos bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento y leyendas hagiográficas.

A pesar de la dispersión de las placas del arca emilianense, la reconstrucción propuesta por J. A. Harris resulta convincente. A partir de su recomposición se deduce la pérdida de unas quince placas completas y dos parciales.

En torno a 1090, año de la traslación de las reliquias del maestro de San Millán, San Felices, se debió de llevar a efecto el arca para contener aquéllas⁴⁸. Como aquélla, ha sufrido las vicisitudes del despojo a que fue sometido el cenobio. La mayoría de las placas se conservan, sin embargo, en su lugar de origen instaladas sobre un arca moderna de estructura prismática. Se trata de la Última Cena, Curación del ciego en dos cuerpo, o la Curación del paralítico en el cuerpo inferior, la resurrección del hijo de la viuda de Naín o la resurrección de la hija de Jairo y la Entrada en Jerusalén. Otra placa con la representación de Cristo entre los apóstoles, que perteneció a la colección Figdor de Viena, se halló en Berlín-Dahlem, pero ahora se ignora el paradero. Parte de dos plaquetas con la representación de las Bodas de Caná fueron adquiridas por el Estado con destino al Museo Arqueológico Nacional una en 1942⁴⁹ y la otra en 1986⁵⁰. El relicario fue visto por Sandoval en 1601, pero ya reconstruido, según se indica en una inscripción de 1451.

La crítica artística no está de acuerdo en cuanto al estilo y posible taller. Danielle Perrier sugiere una procedencia aragonesa, argumentando similitudes con los frescos de la iglesia de Bagues, hoy en el Museo Diocesano de Huesca y con los reflejos en Aragón del arte escultórico de Gilduino. S. Moralejo estima que no se trata de una obra importada, sino realizada en el mismo monasterio, y constituye un eslabón decisivo en

⁴⁷ Para la correspondencia entre literatura y arte vid. también M^a Ángeles de las Heras y Núñez: "La literatura emilianense y el arte medieval riojano", *Lecturas de Historia del Arte (EPHIALTE)*, II, Vitoria, 1990, pp. 222-226.

⁴⁸ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 98, pág. 30, la data hacia 1100; M. Gómez Moreno: *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁹ Exp. 1942/78.

⁵⁰ Exp. 1986/91. Publicada por S. Moralejo: "Placa de marfil del arca de San Felices, con detalle de las Bodas de Caná", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 7, 1989, pp. 97-99.

el desarrollo del arte hispano-languedociano. "Se reconoce [en los marfiles de San Felices] la más temprana transcripción plástica de la poderosa estilización lineal consagrada en el *Beato* de Saint-Sever, que será base común para la escultura tolosana y jaquesa". Este autor ha efectuado una convincente reconstrucción ideal absolutamente en consonancia con la descripción de Sandoval: "de dos mesas con sus ánforas"⁽⁵¹⁾.

Aunque se aprecia un arte más evolucionado que la arqueta de San Millán y con un linearismo que recuerda obras realizadas en metal, desde el punto de vista iconográfico continúa la tradición del taller leonés de plasmar escenas evangélicas -arqueta de las Bienaventuranzas-. Ahora se ha puesto especial énfasis en la narración de los milagros y en momentos precedentes a la Pasión, como la Entrada en Jerusalén y la Última Cena.

Si la corte de León privó a Oviedo de protagonismo en el siglo XI, se manifiesta sin embargo, su deuda en construcciones encargadas por los monarcas, como la primitiva iglesia dedicada a San Juan y San Pelayo. Si el arte eborario asturiano remite en el siglo XI, el siglo siguiente experimenta un nuevo florecimiento, que no viene de manos regias, sino desde la propia Iglesia. La Cámara Santa se enriqueció con obras tan prodigiosas como el Cristo de Nicodemo [de comienzos del siglo XII]⁽⁵²⁾ y el díptico relicario del obispo Gundisalvo Menéndez, de plata, con cabujones y las figuras de marfil⁽⁵³⁾. Estas últimas, en cuyo estilo Serafín Moralejo ha detectado influencia del pórtico real de Chartres, las data entre 1162-1174⁽⁵⁴⁾. Pero también se han observado conexiones con obras hispanas, como el Crucifijo de madera de Palencia, hoy en los Claustros de Nueva York. El díptico relicario tuvo la función no sólo devocional, sino de contenedor de reliquias de la *vera cruz*, como indica la inscripción alusiva al encargo del prelado: † IN NOMINE:DNI:NRI:IHV XPI/ GVN-DISALVVS:EPS:ME:IVSSIT:FIERI: HE:SVNT/RELIQVIE:QVE:IBI:SVNT:/DE LIGNO:DNI:S:M[A]RIE:VG: S.IDHIS:ALPI:ET EVGLE.

Que Asturias se halla en un momento de especial esplendor artístico lo verifica la hermosísima cruz procesional de plata, encargada para la diminuta localidad de San Salvador de Fuentes, actualmente en el *Metropolitan Museum* de Nueva York⁽⁵⁵⁾. A diferencia de los Crucificados del taller leonés, los ejemplares mencionados tienen corona real [alusión a la realeza de Cristo], que aparece en el arte occidental de forma

⁵¹ Citada por M. Estella: *op. cit.*, pp. 38-40; descripción más reciente de J. A. Harris: "Fragments of plaque from reliquary of San Felices", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pág. 267, n. 127.

⁵² A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 93, pág. 29, lo data en el citado siglo, sin especificar más.

⁵³ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 79, pág. 24, lo sitúa entre 1162 y 1175; Ch.T. Little: "Reliquary diptych of bishop Gundisalvo Menéndez", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 270-271; M. Estella: *op. cit.*, pág. 73, fig. 14.

⁵⁴ "Les arts somptuaires..." *op. cit.*, pág. 291.

⁵⁵ Ch.T. Little: "Reliquary Crucifix", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 271-272, n. 130.

repentina en el siglo X como sustitución de la diadema bizantina⁽⁵⁶⁾, la cual será sustituida a su vez en el mundo gótico por la corona de Cristo sufriente. El Cristo de Nicodemo peina cabellos en guedejas, como los ejemplares leoneses. La deuda con estos talleres se hace extensiva a las figuras nieladas en plata del anverso, ya observadas por M. Estella⁽⁵⁷⁾. Carece de cruz el Crucifijo de la parroquia de San Juan de Ortega (Burgos), en el que de nuevo se detecta la huella leonesa, tamizada por la evolución estilística de la eboraria del siglo XII, inmersa en un contexto más internacional, si se me permite el término. La obra resulta desproporcionada y aparece al contemplador como contrahecha. Si aceptamos la cita del P. Flórez, dicho crucificado *persevera entre las reliquias del Santo* [San Juan de Ortega] *porque fue llevado siempre consigo*. La carencia de los dos brazos se justifica, pues uno fue llevado por Adriano VI y el otro por la Reina Católica en 1477, para pedir su protección y obtener la descendencia de un varón⁽⁵⁸⁾.

Del norte de España procede el Crucifijo de marfil de la segunda mitad del siglo XII, en el Metropolitan Museum de Nueva York, sobre cruz de plata. Entre los hombros se horadaron sendas cavidades para receptáculos de la *Vera Cruz*. Aunque se han propuesto parecidos con alguna obra catalana, como el Cristo de madera de Mig Aran (Lérida), e incluso alguna pieza pullesa, las referencias a León son evidentes, tanto en el tipo de rostro alargado y ruda expresión, aunque atemperada por el dolor, como en la carencia de corona. Obra evolucionada, con pliegues mórbidos y plásticos, y tórax de acentuado naturalismo, se ha datado contemporáneamente a los marfiles del díptico de Gundisalvo⁽⁵⁹⁾.

Presento aquí el tan discutido relieve de la Adoración de los Magos, para el que se ha propuesto origen muy variado, pero cuya adscripción a España ha ido engrosando el número de adeptos a partir de la atribución de John Hunt⁽⁶⁰⁾. C. Bernis Madrazo, basándose en el tocado de la Virgen reafirma la anterior opinión, que enfatiza con la comparación del relieve con el procedente de España con seguridad, adquirido por el Museo del Louvre⁽⁶¹⁾. M. Estella la incluye dentro del arte románico

⁵⁶ Dehsmann: "Christus rex et magi reges: Kingship and Christology in ottonian and anglo-saxon art", *Frühmittelalterliche Studien* X, 1976, pp. 367-405, recogido por M. Estella: *op. cit.*, pág. 74.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 71. Figuró en la exposición *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, ficha del Catálogo a cargo de R.M.G.Q., pp. 308-309, donde se data a fines del siglo XI o comienzos del XII.

⁵⁸ M. Estella: *op. cit.*, pp. 72-74.

⁵⁹ M. Estella: *op. cit.*, pp. 76; Ch.T. Little: "Crucifix", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 272-273, n. 131.

⁶⁰ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 14, pp. 11-12, lo sitúa hacia 110 y lo considera obra norte francesa o belga. Vid. también "The Adoration of the Magi", *The Connoisseur* vol. CXXXIII, n. 537, 1954, pp. 156-161.

⁶¹ "La Adoración de los Reyes del siglo XII, del Victoria y Alberto, es de escuela española", *Archivo Español de Arte* 129-132, 1960, pp. 82-84, láms. II-III.

hispano⁽⁶²⁾, aunque con cierto margen de duda, como D. Gaborit-Chopin. Recientemente Little reitera la adscripción hispana, y concretamente a un taller del norte, datándola dentro de la primera mitad del siglo XII⁽⁶³⁾. A los datos aportados anteriormente, añade el hecho de que los magos tengan bastones de peregrinos, similitudes con el tímpano de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) y arco similar a uno del sarcófago de Doña Sancha. La plasticidad de las figuras conecta con esculturas silenses como la Duda de Santo Tomás, y no faltan elementos leoneses, como las placas antedichas de temas relacionados con la Pasión. Compartiendo con el mentado investigador los citados argumentos, estimo de gran interés otro aportado por él, la conexión con los dramas litúrgicos, concretamente el *Officium Stellae*. Se trata de una Epifanía obrada en hueso de ballena, que se exhibe en el Victoria and Albert Museum de Londres. Es incluíble, pues, esta delicada obra dentro de la corriente internacional generada por la peregrinación jacobea.

Tenemos la fortuna de contar con una fecha *ante quem* para una cubierta de evangelario, que perteneció a la reina Felicia, hija de Armengol, conde de Urgel y esposa de Sancho Ramírez, rey de Aragón y Navarra (ca. 1037-1094), muerta en 1086⁽⁶⁴⁾. Esta reina es considerada fundadora del monasterio de Santa Cruz de la Serós, cerca de Jaca, y gran benefactora del mismo, contándose entre sus donativos precisamente dicho espléndido objeto, que en origen, como la cruz de D. Fernando, fue de su propiedad. Así lo atestigua la inscripción de pertenencia FELI/CIA/REG/INA. La cubierta fue dada a conocer por Goldschmidt, con motivo de la exposición Histórico-Europea de 1892, sobre otra encuadernación como procedente de la catedral de Jaca y a partir de entonces ha sido objeto de varios estudios por parte de la crítica -Sentenach, Porter, Breck, Arco, Cook, Gudiol, Grodecki, Bousquet-. De una riqueza extraordinaria, es de plata, con decoración de filigrana y cabujones, tiene en su centro un recuadro del mismo material en el que se inscriben figuras de marfil, objeto de este estudio. Representan un Calvario sintético, con Cristo crucificado y la Virgen y San Juan Evangelista a su derecha e izquierda respectivamente. En la parte superior dos ángeles, que como en el díptico del obispo Gundisalvo, sostenían el sol y la luna. Sorprende que sus actitudes en lugar de mostrar algo, sean de sufrientes, papel que corresponde a María y San Juan. Charles Little pone en tela de juicio que la primitiva finalidad fuera precisamente la de cubierta de un libro, sino tal vez sería un objeto votivo⁽⁶⁵⁾. El citado investigador estima dicha obra carente de paralelos en

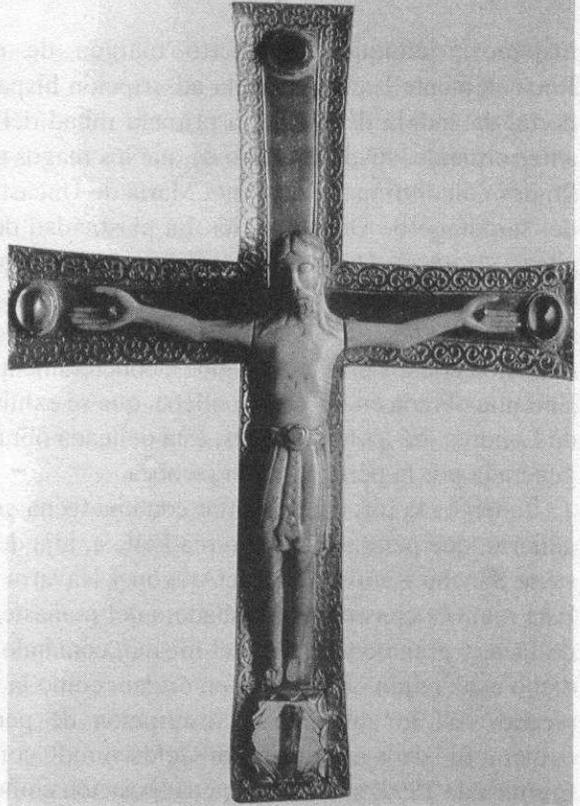
⁶² *Op. cit.*, pp. 77-96.

⁶³ "Relief with the Adoration of the Magi", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 287-288, n. 141.

⁶⁴ A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 110, pág. 33, sitúa la obra a fines del siglo XI; M. Gómez Moreno: *op. cit.*, pág. 26; M. Estella: *op. cit.*, pp. 59-60.

⁶⁵ "Tow book covers(?) from the monastery of Santa Cruz de la Serós", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 268-269, n. 128.

→ Fig. 10
Cristo de Nicodemo,
fines del siglo XI-principios del XII,
Cámara Santa, catedral de Oviedo



↓ Fig. 11
Díptico relicario del obispo
Gonzalo Menéndez,
principios del siglo XII y 1162-1174,
Cámara Santa, catedral de Oviedo



Aragón. De cualquier forma, estimo que se trata de una obra hispánica, donde se aprecian recuerdos del taller leonés, como Cristo sin corona y el cabello cayendo en guedejas de la misma manera. La inscripción IHC/NA/ZAR/EN/VS tiene la sigma abierta, como la citada cruz leonesa. Ha sido adquirido en 1917 por el Metropolitan Museum de Nueva York⁽⁶⁶⁾.

También emigró allí, pero desde el pueblo salmantino de Mogarraz una placa publicada por Gómez-Moreno en el Catálogo Monumental de dicha provincia⁽⁶⁷⁾, cuya identificación iconográfica no ha sido todavía resuelta. Se ha propuesto una escena de martirio de Santa Sabina o Cristeta, hermanas de San Vicente, cuyo cenotafio en Ávila no está lejos de Salamanca. También se ha pensado que pudiera tratarse de la curación de una mujer por la Santa Cruz, aunque como argumenta Goldschmidt debería de estar ésta presente. En todo caso, debió de haber formado parte de un conjunto.

Se conservan también algunos objetos de uso litúrgico, como peines y báculos. El más profusamente decorado, procedente del norte de España y datable en la segunda mitad del siglo XII, se halla actualmente en *The Cloisters*⁽⁶⁸⁾. Semeja estilísticamente a otros dos, uno en el Bargello de Florencia y el otro en el British Museum, los cuales han venido siendo catalogados como obras inglesa y francesa respectivamente. Dividido en cuatro fajas, se disponen doble temática, celeste y terrestre. La faja superior se ocupa con Cristo majestad sentado dentro de la mandorla mística rodeado de los ancianos del Apocalipsis, tema típicamente hispano en el período románico con recurrencia en el gótico, y en paralelo la Virgen con el Niño, inscritos en una "mandorla de luz", decorada con estrellas, alusión a la encarnación. Los siguientes registros se ocupan con ángeles con la bola del mundo y bastones rematados en una linterna. Es quizá una alusión a Cristo como luz del mundo. Finalmente en el registro inferior el obispo recibe el báculo de un donante. Estilísticamente se han observado contactos con el Beato de Cardena, con los apóstoles de la Cámara Santa y con Carrión de los Condes, tres monumentos del arte románico de fines del siglo XII, en los que pudo influir esta obra, realizada a partir de las influencias de los caminos de peregrinación.

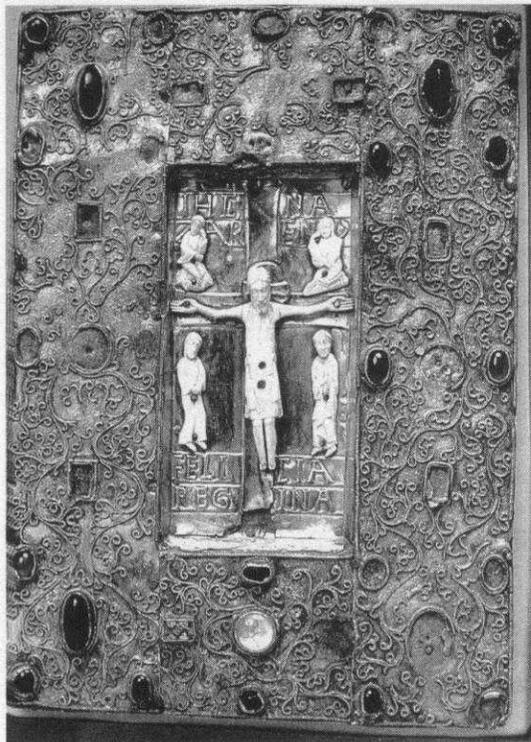
Otros báculos, más sencillos, se diseminan, uno en el museo de la colegiata de Alquézar (Huesca), posible depósito de alguno de los prelados tortosinos, que ejercieron el oficio de tal en Alquézar⁽⁶⁹⁾, el "báculo de San Ramón", en Roda de Isábena

⁶⁶ Frazer: "Medieval Church treasures", *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, invierno 1985/1986, pág. 13, fig. 12.

⁶⁷ *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967, pág. 488, fig. 551; recogida por M. Estella: *op. cit.*, pp. 63-64; A. Goldschmidt: *op. cit.*, IV, n. 83, pp. 25-26, que lo vio ya en el Metropolitan Museum de Nueva York, lo data en la segunda mitad del siglo XI.

⁶⁸ Ch.T. Little: "Portion of a crosier shaft", *The Art of Medieval Spain...*, *op. cit.*, pp. 288-289, n. 142.

⁶⁹ Figuró en la exposición *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca-Jaca, 1993, ficha del catálogo a cargo de D. Antonio Durán (†1995), pp. 298-299.



← Fig. 12
Cubierta de evangeliario
de la reina Felicia (†1086),
Metropolitan Museum de Nueva York,
procedente del monasterio
de Santa Cruz de la Serós,
cerca de Jaca (Huesca)

y el del monasterio de Celanova, hoy en el Museo de Orense, los tres del siglo XII⁽⁷⁰⁾. Gaborit-Chopin, en su estudio del báculo pastoral que cree de Anón, obispo de Colonia, con el que guardan parecidos los ejemplares hispanos, sugiere la difusión del tipo en nuestro país. También existieron peines litúrgicos en Celanova y en Roda de Isábena, cuya clasificación artística de uno de ellos -el de San Ramón (†1126)-, no ha sido aclarada⁽⁷¹⁾.

⁷⁰ Recogidos por M. Estella: *op. cit.*, pp. 98-99.

⁷¹ M. Estella: *op. cit.*, pp. 100-101.