



Universitat  
de Barcelona

# Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval

## La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)

Begoña Cayuela Vellido

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**Begoña Cayuela  
Vellido**



**TRADICIONES Y  
TRANSMISIÓN  
ICONOGRÁFICA  
EN EL ARTE  
ALTO MEDIEVAL**

**LA ICONOGRAFÍA DEL  
SACRIFICIO DE ISAAC  
EN EL ARTE HISPÁNICO  
(SIGLOS VII AL XII)**

**Tesis doctoral** | Directora: Dra. Milagros Guardia Pons

**2013**

Universitat de Barcelona | Facultat de Geografia i Història | Departament d'Història de l'Art

**Volumen 1**



*Tesis doctoral para optar al título de doctora en Historia del Arte.*

*Directora: Dra. Milagros Guardia Pons.*

*Programa de doctorat: Història, Teoria i crítica de les arts: art català i connexions internacionals. Bienni 2003-2005.*

*Departament d'Historia de l'Art.*

*Universitat de Barcelona.*

*(Volumen 1. Texto)*



A Pere-Joan



## VOLUMEN 1

---

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
1.1.	ANTECEDENTES.....	13
1.2.	JUSTIFICACIÓN.....	15
1.3.	PLANTEAMIENTOS INICIALES.....	16
<b>2.</b>	<b>CUESTIONES TEÓRICAS .....</b>	<b>25</b>
2.1.	HACIA UNA HEURÍSTICA DE LA IMAGEN.....	25
2.1.I.	<i>La iconografía antes de Panofsky.</i> .....	27
2.1.II.	<i>La iconografía de Panofsky</i> .....	29
2.1.III.	<i>La iconografía después de Panofsky.</i> .....	31
2.2.	LA ICONOGRAFÍA DEL SACRIFICIO DE ISAAC A TRAVÉS DE UN CATÁLOGO.....	35
2.2.I.	<i>Justificando la necesidad del catálogo</i> .....	35
2.2.II.	<i>Un poco de historia</i> .....	37
2.2.III.	<i>Catálogos iconográficos sobre el sacrificio de Isaac</i> .....	45
2.2.IV.	<i>Las enseñanzas y contradicciones del método iconográfico en acción</i> .....	49
<b>3.</b>	<b>CUESTIONES METODOLÓGICAS.....</b>	<b>55</b>
3.1.	LA ICONOGRAFÍA EN EL MUNDO DIGITAL Y LA FRACTURA SEMÁNTICA: UNA APROXIMACIÓN.....	55
3.2.	PROCESOS Y SISTEMAS DE RECOGIDA Y SISTEMATIZACIÓN DE LOS DATOS.....	56
3.2.I.	<i>Precedentes</i> .....	56
3.2.II.	<i>Análisis de las condiciones operativas</i> .....	56
3.3.	EL PROGRAMA ICONOTECA.....	58
<b>4.</b>	<b>EL CATÁLOGO ICONOGRÁFICO .....</b>	<b>63</b>
4.1.	PRESENTACIÓN DEL CATÁLOGO .....	63
4.1.I.	<i>Modelo de ficha iconográfica</i> .....	64
4.1.II.	<i>Cuestiones prácticas</i> .....	65
4.2.	EL CATÁLOGO .....	66
4.2.I.	<i>San Pedro de la Nave, capitel S.O. del crucero.</i> .....	66
4.2.II.	<i>Beato Morgan, f. 6r.</i> .....	89
4.2.III.	<i>Biblia de 960, f. 21v.</i> .....	101
4.2.IV.	<i>Biblia de 960. Tablas genealógicas, f. 7r.</i> .....	111
4.2.V.	<i>Beato de Tábara, f. 2r.</i> .....	115



4.2.VI. Beato de Girona, f. 11r. ....	121
4.2.VII. Biblia de Ripoll, f. 6r. ....	127
4.2.VIII. Biblia de Rodes, f. 1v. ....	138
4.2.IX. Placa de marfil del Hermitage con escenas del Génesis. ....	151
4.2.X. Beato de Facundus, f. 13r. ....	156
4.2.XI. Liber Commicus, f. 93 r. ....	163
4.2.XII. Panteón de los Reyes de León, capitel. ....	169
4.2.XIII. San Pedro de Jaca, capitel de la Portada sur. ....	188
4.2.XIV. Santiago de Compostela, relieve de la Portada de Platerías. ....	204
4.2.XV. San Isidoro de León, tímpano del cordero. ....	216
4.2.XVI. San Isidoro de León, capitel. ....	237
4.2.XVII. Sant Quirze de Pedret, fragmento de pintura mural. ....	250
4.2.XVIII. Beato de Turín, f. 11r. ....	265
4.2.XIX. Santa Marta de Tera, capitel del ábside. ....	274
4.2.XX. San Martín de Artaiz, metopa de la portada. ....	286
4.2.XXI. San Quirce de Burgos, capitel SO del crucero. ....	295
4.2.XXII. Biblia de 1162, f. 18v. ....	309
4.2.XXIII. Biblia de 1162. Tablas genealógicas, f. 3r. ....	318
4.2.XXIV. Santa María de Piasca. Capitel geminado exterior del ábside. ....	322
4.2.XXV. Beato de Manchester, f. 9. ....	338
4.2.XXVI. Beato de Cardeña, f. 3r. ....	347
4.2.XXVII. San Prudencio (antes San Andrés) de Armentia, columna del nártex. ....	355
4.2.XXVIII. Claustro de la catedral de Santa Maria de Girona. Relieve del pilar. ....	365
4.2.XXIX. Columna entorchada del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. ....	377
4.2.XXX. Rebolledo de la Torre, capitel doble. ....	386
4.2.XXXI. Capitel del pilar. Claustro de la catedral de Tarragona. ....	398
4.2.XXXII. Musée de Cluny, capitel. ....	410
4.2.XXXIII. Claustro de la colegiata de Alquézar, capitel. ....	418
<b>5. LA TRANSMISIÓN ICONOGRÁFICA. ....</b>	<b>439</b>
5.1. DE PIEDRA Y PERGAMINO. ....	439
5.1.I. El capitel de San Pedro de la Nave. ....	439
5.1.II. La miniatura del sacrificio de Isaac en la Biblia de 960. ....	475
5.1.III. «vbi abraham» como conector. ....	495
5.2. LA IMAGEN COMO EXÉGESIS. ....	507
5.2.I. El capitel del Panteón de los Reyes. ....	507
5.2.II. El relieve del sacrificio de Platerías. ....	546

5.2.III. <i>La pintura mural con el sacrificio de Isaac de Sant Quirze de Pedret</i> .....	554
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	<b>603</b>



## **Agradecimientos**

Quisiera expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de alguna u otra manera, han contribuido a la realización de esta tesis.

A Pere-Joan por su compañía y su apoyo infatigable durante estos años.

A mi directora, Milagros Guardia, tanto por su enorme sabiduría como por su constante ayuda y estímulo en este viaje intelectual.

A Immaculada Lorés, a Carles Mancho y a Roser Piñol, del grupo Ars Picta, por su disponibilidad y atenciones.

A Mercedes Torrecilla, por su constante ánimo.

A mi familia y a la memoria de mi padre.



## 1. Introducción

*Hacer ciencia no es descubrir un objeto, sino las conexiones; las redes que lo relacionan. Hacer ciencia es desvelar esas conexiones. Y en eso arte y ciencia coinciden: el científico y el artista no descubren ni inventan, sino que conectan. Esclarecen relaciones insospechadas.*

*...hacer arte es intuir patrones universales, hacer ciencia es demostrarlos...*

*Margaret Geller<sup>1</sup>*

Esta tesis estudia la iconografía del sacrificio de Isaac en un grupo de obras medievales hispanas, cuya cronología abarca desde el siglo VII al siglo XII. El relato de esta investigación se ha construido a partir de la fragmentación que, en realidad, es la materia de toda reflexión histórica que anhela reconstruir un objeto o un hecho del pasado. Los fragmentos han formado el entramado en el que se basa el recorrido discursivo de esta tesis; su recuperación y descripción, para ponerlos al servicio de otros relatos, ha sido el principal cometido.

### 1.1. Antecedentes

Este trabajo es la continuación natural de la línea de investigación iniciada en los cursos de doctorado, y que concluyó con la memoria de investigación realizada bajo la supervisión de la Doctora Milagros Guardia para la obtención del DEA en 2005, titulada *Vbi Abraham. Imagen y texto: la iconografía del sacrificio de Isaac en San Pedro de La Nave y en la Biblia de León de 960*.

La idea de ese ensayo era, en parte, fruto de la casualidad, pues surgió de la lectura de una nota a pie de página, durante la preparación de un trabajo de doctorado, que hacía referencia a un fragmento poco conocido de un relato de peregrinación a Tierra Santa. El texto estaba formulado de tal manera que resultaba muy familiar a los rótulos que acompañan dos conocidas representaciones del

---

<sup>1</sup> Margaret Geller, autora del mapa del universo en AMIGUET, Lluís. La Contra: Si no te distraes, nunca te concentrarás. *La Vanguardia*, 7/7/2009.

sacrificio de Isaac. Una es un capitel figurado con la historia de Génesis 22 en la iglesia de San Pedro de La Nave (Zamora), y la otra, una miniatura con tema homónimo que decora el f. 21v de la Biblia de León de 960. Hacía más de medio siglo que Helmut Schlunk, especialista del arte hispano tardoantiguo, había establecido la relación entre ambas obras.

Schlunk había propuesto, en una célebre hipótesis que hasta ahora no se ha podido ni confirmar ni refutar, la necesaria existencia de manuscritos ilustrados de época visigótica para poder explicar las concomitancias, tanto iconográficas como textuales, entre la escultura de época visigoda y la miniatura castellano-leonesa de los siglos X y XI, utilizando como prueba argumental las obras citadas.

Por otra parte, ni se conocía la fuente textual de los rótulos ni se habían hallado otros testimonios semejantes. Así pues, la pista del itinerario a Tierra Santa resultaba prometedora, a pesar de que apuntaba hacia un ámbito no solo inesperado sino extremadamente alejado del territorio hispano. Una posible línea de investigación consistía en buscar algún indicio de que el relato había circulado por la península y, efectivamente, existía una versión, que había pasado muy desapercibida, en el llamado Códice de Roda (Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 78), manuscrito misceláneo muy conocido y estudiado por otros textos que lo componen, datado entre los siglos X y XI. Al mismo tiempo, se hacía necesario un estudio en profundidad que confirmase o descartase la relación iconográfica entre el capitel y el manuscrito.

Precisamente, el capitel con el sacrificio de Isaac, si bien muy conocido y citado, es una de las piezas menos tratadas por la literatura científica que se ha ocupado de la iglesia zamorana. La principal razón para esta falta de interés es, a mi juicio, la ausencia de referentes iconográficos, aunque el tema del sacrificio de Isaac tiene una extraordinaria y fecunda historia que remonta a las primeras creaciones artísticas del cristianismo. Asimismo, la iconografía de la miniatura del sacrificio en la Biblia de 960, aunque ha recibido cierta atención, también debía revisarse.

En este trabajo ya estaban presentes las cuestiones relativas a las interacciones entre texto e imagen. Tanto el capitel de La Nave como la miniatura de la Biblia castellana reaparecen en esta investigación, porque las conclusiones de la tesina no

agotaron las posibilidades de su estudio, sino que constituyeron una primera aproximación a un panorama que se hacía más complejo a medida que avanzaba en su análisis. Adicionalmente, nuevos artículos han presentado a la comunidad científica otros aspectos que el natural devenir de la investigación va poniendo sobre la mesa, configurando todo ello un material significativo de la tesis que ahora se presenta.<sup>2</sup>

## **1.2. Justificación**

En esta ocasión se amplía el horizonte de exploración, puesto que se pretende confeccionar un catálogo de las representaciones hispanas del sacrificio de Isaac entre los siglos VII al XII. La labor taxonómica es fundamental en todas las disciplinas, y también en la Historia del Arte, porque delimita y describe de manera eficiente las entidades que conforman su objeto de estudio. La elaboración de catálogos es la herramienta esencial para facilitar la comprensión del universo y de su pasado. Justamente, la iconografía del sacrificio de Isaac cuenta con sólidos inventarios, el más importante de ellos es el que elaboró en 1961 Isabel Speyart van Woerden, y que abarcaba desde época tardoantigua hasta el siglo XIII (WOERDEN, 1961). Sin duda la compilación de esta autora es una referencia muy completa, pero la necesidad de un catálogo de obras hispanas se plantea ante las ausencias e imprecisiones de esa recopilación. Por otra parte, en el artículo de Woerden el énfasis del estudio iconográfico se pone en las piezas tardoantiguas, mientras que las obras medievales han sido tratadas con menor profundidad. Esta tesis no pretende llenar esa laguna, pero sí evaluar la actualidad del tema iconográfico durante la Alta Edad Media y el Románico, las razones de su elección y, en definitiva, conocer los significados que podía evocar una imagen como la del sacrificio de Isaac. En este sentido, ha sido de enorme utilidad el enfoque que Jérôme Baschet hace de la iconografía del sacrificio de Isaac en el período medieval (BASCHET, 2000: 63-98).

El objetivo de este repertorio iconográfico es el de facilitar el análisis iconográfico en profundidad de las obras catalogadas a partir de las relaciones que se puedan establecer entre ellas, así como el de detectar elementos aislados. Al enunciar

---

<sup>2</sup> Cf. CAYUELA, 2007, ID. 2008 e ID. 2012.



y clasificar distintas fórmulas y patrones iconográficos, se pretende dibujar dinámicas crono-espaciales que revelen la evolución de los distintos motivos iconográficos que han caracterizado las representaciones de Génesis 22.

El punto de partida, el siglo VII, está condicionado por la datación tradicional de la iglesia de San Pedro de La Nave (Zamora). La inclusión del capitel se debe a su vinculación con una miniatura del siglo X, la que ilustra el f. 21v de la Biblia de 960. Realmente, el siglo X es el verdadero período inaugural del catálogo, que cuenta con cinco testimonios. Se retoman por tanto, las investigaciones anteriores y se amplían con un horizonte prometedor. El límite superior, en el siglo XII, resulta algo difuso, puesto que se han incluido algunas piezas tardías, bien porque han resultado vitales para trazar filiaciones iconográficas, o bien porque se había aceptado inicialmente la datación tradicional, más antigua. Otras obras se han descartado simplemente porque su cronología estaba a caballo de los siglos XII y XIII, o porque su estudio no aportaba nada relevante a la cuestión. Sin embargo, se ha compilado una lista en el Anexo I, donde se incluyen, además, otras piezas cuya identificación como sacrificios no es segura.

### **1.3. Planteamientos iniciales**

En esta tesis se pretenden estudiar los mecanismos culturales que intervienen en los procesos de concepción y en las dinámicas de transmisión de información mediante representaciones figuradas, es decir, imágenes visuales creadas por el hombre sobre cualquier soporte físico y basadas en un sistema de expresividad no verbal, indagando para ello en el ámbito de las prácticas de creación y recepción del arte medieval.

Como hipótesis a validar se plantea la proposición de que aquellos objetos culturales basados en las imágenes –sean o no verdaderas obras de arte– constituyen una vía autónoma de conocimiento, es decir, se les puede aplicar un nivel semántico independiente del sistema verbal. Cuando se crean y se contemplan activamente objetos culturales de naturaleza no verbal, se ponen en marcha una serie de procesos cognitivos con los que también se establece un flujo de comunicación, esto es, se emiten y se reciben mensajes que usan una codificación diferente de las palabras. Ello no significa, sin embargo, que la palabra y la imagen sean antagónicas, pues

ambas son esenciales en las interacciones culturales. Efectivamente, la neurología moderna ha establecido recientemente que la visualización de imágenes es un proceso cognitivo de interpretación de la realidad que realizan diversas áreas cerebrales, todas ellas independientes de la palabra, pero, al mismo tiempo esta ciencia subraya que lo realmente importante son las conexiones neuronales que permiten el vínculo entre palabras e imágenes. Este intercambio continuado de información neuronal es lo que conforma y modula nuestra percepción del mundo.<sup>3</sup>

Antes de continuar, debe advertirse que esta tesis no quiere explorar los dominios de la llamada Neurohistoria del Arte o Neuroestética, ni tampoco pretende adentrarse en la senda abierta por Rudolph Arnheim sobre el pensamiento visual.<sup>4</sup> De todas formas, conviene aclarar que estas referencias a los recientes hallazgos de la neurología sobre la percepción visual y la rememoración de imágenes solo pretende delimitar el marco de referencia de esta tesis, situando en sus márgenes algunas aportaciones relevantes procedentes de otras ciencias, como es el caso de la neurología. Claro que, dicho sea de paso, también sorprende la ligereza con la que algunos neurocientíficos se han dedicado a explicar el arte convencidos de que su método es superior, puesto que proceden de una disciplina más científica que la Historia del Arte y pretenden erigirse como los únicos especialistas validados para (re)interpretar el arte gracias a sus conocimientos sobre el cerebro.

El mismo prejuicio se constata en el campo de la ciencia de la computación, que también se está apropiando del quehacer artístico como uno de sus objetos de estudio. En un artículo reciente, titulado “Categorizing art: Comparing humans and computers” (WALLRAVEN, ET AL., 2009), se afirma que la informática es capaz categorizar los estilos artísticos con más eficiencia que los historiadores del arte mediante algoritmos computacionales, esto es, con métodos no subjetivos. El beneficio económico de tal eficiencia puede aplicarse a la tasación de obras de arte con un software “alla Morelliana” casi infalible: ha nacido una nueva disciplina, la Estética Computacional (Computational Aesthetics), que promete detectar cualquier

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, ZEKI, 2005 y DAMÁSIO, 2008, esp. p. 105-139.

<sup>4</sup> Sobre el pensamiento visual véase ARNHEIM, 1998. Sobre la neurohistoria del arte o neuroestética, además de las contribuciones fundamentales de Semir Zeki, citado en la nota 3, se puede mencionar a ONIANS, 2008.

falsificación. Tal vez sea precisa alguna reacción metodológica por parte de la Historia del arte si no quiere ver su dominio del saber canibalizado por otras ciencias.

Superado el *excursus* sobre los límites epistemológicos, debe decirse que esta tesis pretende investigar el valor semántico de los objetos culturales basados en imágenes desde la óptica de la iconografía, esto es, del estudio del contenido de las imágenes y sus interpretaciones culturales, y por ello se revisará la historiografía pertinente sobre el tema en el campo de la Historia del arte medieval.

Se ha dicho recientemente que cultivar la iconografía implica trabajar en la intersección entre el texto y la imagen, en una casi obligada necesidad de adaptación interdisciplinar (JENSEN, [2000] 2005: 2). Los términos de esta afirmación delatan, sin embargo, una situación de crisis que viene afectando desde hace décadas a la iconografía, a la que ya no se considera como una de las metodologías más fiables de interpretación al alcance del historiador del arte, tal y como la postulara Erwin Panofsky en la introducción de su libro *Estudios sobre Iconografía* (PANOFSKY, [1939] 1982: 13-44). Justamente, la validez de la iconografía, tanto por lo que se refiere al concepto como al método, junto con la cuestión de las “influencias” y de los “maestros” son algunos de los asuntos más controvertidos de la Historia del arte medieval en la actualidad. El congreso que el Index of Christian Art organizara hace veinte años, titulado *Iconography at the Crossroads*, se planteaba como un homenaje a Erwin Panofsky –llamado el “~~h~~-iconólogo”–, pero en realidad sirvió para poner de relieve las contradicciones y los abusos del método iconográfico en el estudio del arte medieval.<sup>5</sup> Esta tendencia a recelar de la iconografía está bastante extendida dentro de la Historia del arte en general. Uno de los ejemplos paradigmáticos es el caso de Svetlana Alpers. Aunque las aportaciones de esta historiadora del arte se centran en el arte flamenco de los siglos XVI y XVII, sus conclusiones se pueden extrapolar y pueden afectar a cualquier otro período artístico. Alpers acusó al método iconográfico de reducir a lo puramente circunstancial el contexto social o los materiales de las obras (ALPERS, 1983), y contribuyó a generar un clima de

---

<sup>5</sup> CASSIDY (ED.), 1993. Se recoge aquí el uso de “~~h~~-iconólogo” tal y como lo hace la entrada “Panofsky, Erwin Pan” del recurso en línea *Dictionary of Art Historians* <http://www.dictionarयोfarthistorians.org/panofskye.htm> [consultado el 8/01/2011].

desconfianza hacia la iconografía como un método que no se podía universalizar.<sup>6</sup> Así pues, diversos han sido los empeños en trascender el análisis del contenido de una obra de arte por la iconografía a través de la búsqueda de nuevas alternativas, de las cuales podemos destacar las más recientes propugnadas por los Estudios visuales o la Teoría postcolonial aplicadas a la Historia del arte.

Sea como fuere, la sombra de la metodología iconográfica es alargada y su completa superación no es tan evidente y sigue provocando reflexiones sobre su validez. Sin embargo, esta tesis requiere de un aparato metodológico riguroso y susceptible de ser aplicado a la investigación del valor semántico de las imágenes en un contexto dinámico. A tenor de la situación descrita, sólo cabe emprender el camino en las sendas conocidas, esto es, de la investigación iconográfica, con sus virtudes y sus defectos.

Realmente, la interpretación de sistemas no verbales parece que implica unos sesgos cognitivos que afectan a la naturaleza misma de las construcciones mentales desarrolladas para su estudio. La actitud hacia las imágenes siempre ha sido ambigua, oscilando entre el reconocimiento hacia su eficacia como transmisora de información y depositaria de la memoria cultural –una imagen vale más que mil palabras–, y su función meramente decorativa, útil sólo como ilustración de un texto, pero incapaz de añadir conocimiento a lo que la palabra ya ha dicho.<sup>7</sup> Las comparaciones entre texto e imagen esconden un prejuicio muy arraigado que afecta también a los estudios de Historia del arte, por el que la palabra tiene una componente intelectual de la que carece la imagen. En este sentido, la época medieval es un laboratorio privilegiado para investigar el valor semántico de las imágenes y los sesgos cognitivos que conlleva la subordinación de la imagen a la palabra. En efecto, la Edad Media proporciona numerosos filones para un análisis detallado del tema: pugnas por las imágenes que en ocasiones derivaron en

---

<sup>6</sup> –How then are we to look at Dutch art? My answer has been to view it circumstantially. This has become a familiar strategy in the study of art and literature. By appealing to circumstances, I mean not only to see art as a social manifestation but also to gain access to images through a consideration of their place, role, and presence in the broader culture.” (ALPERS, 1983: xxiv). Véase también ALPERS, 1976 y ALPERS, 1977.

<sup>7</sup> Se ha dicho que la expresión “una imagen vale más que 1000(0) palabras” es un proverbio chino, pero Larkin y Simons aseguran que los chinos nunca lo han oído mientras que es completamente familiar en todas las culturas occidentales (LARKIN Y SIMON, 1987).

verdaderas luchas iconoclastas, una fractura inabordable entre los que sabían leer y toda una masa analfabeta a la cual, según parece, se instruía con las imágenes, etc. Este planteamiento no es una novedad historiográfica, pero es un terreno que todavía puede cultivarse con provecho.

Se debe añadir que hay una problemática terminológica subyacente en esta investigación, cuyo alcance y sesgos cognitivos deben ser mencionados. En la actualidad, y por lo que al arte medieval se refiere, el concepto de imagen ha venido a desbancar la idea de producción artística que era el objeto de estudio de la Historia del arte, tal y como se institucionalizara en la Alemania de finales del siglo XIX, y cuya herramienta metodológica primordial fue el análisis estilístico. Hans Belting afirma que sólo se puede hablar de arte a partir del Renacimiento, mientras que la época anterior habría de llamarse la *era de la imagen*” (BELTING, [1990]2009: 5). La obra de Belting tuvo, entre otras, la virtud de destacar, o si se prefiere, rescatar para la Historia del arte medieval el concepto de *imagen*, y de activar la reflexión sobre la multiplicidad semántica de su ancestro medieval *imago* frente a los sentidos actuales de la palabra imagen. Seguramente, el término que se prefiera y que se utilice modificará nuestra percepción del mundo visual medieval. Por otra parte, aún se conocen escasamente los imaginarios visuales que conformaban la vida de los hombres y mujeres medievales, con lo que trazar su historia es un asunto arduo y lleno de lagunas irrecuperables. Bien mirado, desde la perspectiva de una época invadida por la imagen, ya sea real o virtual, como es el momento actual, cabe reflexionar sobre la cantidad de imágenes de que constaba la vida de una persona en el siglo VIII, en el X o en el siglo XII. Yves Christe alerta sobre ciertos abusos que derivan de la falta de perspectiva. Este autor señala que ni las librerías medievales mejor surtidas podían siquiera aproximarse a una compilación como la Patrología Latina de Migne, ni había nada parecido al *Index of Christian Art*, y que debe matizarse la importancia de ciertos repertorios, como los libros de modelos (CHRISTE, 2006: 288). Al fin y al cabo, toda nuestra percepción del mundo medieval se debe a un constructo basado en la fragmentación y en la reinterpretación indirecta, en la reinención del pasado (cf. BARRAL, 2006).

En la producción artística, sea cual sea su naturaleza, no siempre se puede identificar el origen textual del asunto representado. Esto se puede ejemplificar

perfectamente en cierto tipo de imágenes muy comunes en el arte de temática cristiana de la Tardoantigüedad, como la *orante* o el *buen pastor*. Estas figuras no se basan en ningún relato en particular, aunque ello no signifique que estén vacías de significado, es decir, que carezcan de valor semántico. Es más, su flexibilidad para transmitir información era tal que su mensaje era reconocido y válido tanto en los ambientes paganos como en los cristianos. Para cualquier habitante del Imperio Romano la orante simbolizaba la *Pietas* y el Buen Pastor era la personificación de la filantropía y del cuidado pastoral, y ambos compendiaban valores morales universales (JENSEN, [2000]2005: 35-41).

Pero hay otro tipo de imágenes, el más abundante, que son la versión figurada de relatos que se encuentran en los textos o que se transmiten oralmente. En el caso del arte occidental, desde la Antigüedad Tardía pero sobre todo en el arte medieval, la Biblia es el texto de referencia para los promotores de imágenes. En época tardoantigua asistimos, como testigos privilegiados, al nacimiento de la iconografía bíblica. Las imágenes cristianas no difieren en el estilo de otros repertorios coetáneos sino en los temas expresados en formato visual, y estos no siempre se pueden aislar fácilmente. Idealmente, este aparato iconográfico se puede decodificar porque remite, en última instancia, a un texto, a la Biblia, que informa de los contenidos de estas imágenes. Según Jensen, hay un público, más o menos informado, que es capaz de entenderlas porque está previamente familiarizado con las narraciones bíblicas a través de los sermones y los oficios litúrgicos a los que asistían como integrantes de las comunidades cristianas (JENSEN, 1994). Se deduce pues, que si, en principio, la Biblia suministra los temas de las imágenes, a su vez las imágenes pueden servir para la instrucción cristiana sin depender de un adiestramiento en la lectura directa de los textos, y esta versatilidad de las imágenes sería especialmente válida en época medieval. Pero Yves Christe señala que en esos primeros tiempos de la creación de la iconografía cristiana, el consumo de la mayoría de las imágenes –sacras” estaba restringido a algunos fieles ricos, es decir, que era un privilegio reservado a los potentados (CHRISTE, 2006: 275-276). Por consiguiente, la cuestión tanto de la preparación teológica como del alcance real de las audiencias es un aspecto importante para calibrar la funcionalidad de las imágenes.

Y este es el punto crítico que siempre acompaña a la cuestión de las interacciones entre imagen y texto, a saber, que las imágenes suplían, en su función didáctica, a los textos para constituir una lectura adaptada al sector de la población que no sabía leer. La tantas veces repetida historia del papa Gregorio Magno (h. 560-604) de que las pinturas en las iglesias debían ser toleradas mientras no fuesen objeto de devoción porque eran la biblia de los iletrados,<sup>8</sup> ilustraría la situación de las imágenes en la iglesia occidental: se toleran siempre que se subordinen a la palabra.<sup>9</sup> En esta ocasión, sin embargo, el interés por el argumento no viene determinado por factores externos a las imágenes, como las concepciones o los juicios que los contemporáneos medievales pudieran tener sobre ellas ni como medio devocional. Lo que se pretende es capturar los principios fundamentales que animan la emergencia de ciertos patrones y esquemas iconográficos, en un sistema dinámico caracterizado por procesos de creación, evolución, transferencia y, eventualmente, extinción o pervivencia y fosilización de los motivos y temas que configuran las imágenes. Este enfoque conduce a ponderar la responsabilidad de conceptores y hacedores de imágenes en el proceso creativo,<sup>10</sup> a penetrar los secretos que puedan explicar la introducción de cambios en una determinada representación visual y, en fin, a comprender su eficacia para transmitir un mensaje.

El campo operacional de aplicación práctica de la proposición que se acaba de enunciar en esta tesis es la iconografía del sacrificio de Isaac. Se trata de un tema cuyo estudio ofrece numerosas ventajas para explorar el dilema palabra-imagen desde una perspectiva iconográfica aumentada. La historia que se narra en Génesis 22, especialmente en los versículos 9 al 13, ha generado un aparato exegético cuya bibliografía es prácticamente inabordable. Toda esta literatura, que ya comienza con la interpretación bíblica judeo-cristiana, ha asimilado la historia desde múltiples perspectivas para adaptarla al grupo cultural y religioso que se servía de ella, y cuya hermenéutica sigue siendo tema de investigación actualmente. Otro factor a tener en cuenta es el cuantitativo, ya que se trata de una escena muy representada en el arte

---

<sup>8</sup> Carta de Gregorio I Papa a Serenus de Marsella, *MGH, Epistolae*, II, XI, 10, pp. 269-272.

<sup>9</sup> Esta cuestión, que ha despertado enorme interés entre los especialistas y ha generado una bibliografía inmensa, queda fuera del ámbito de la presente tesis.

<sup>10</sup> Sobre la autoría de las obras medievales, véanse las recientes contribuciones de Carles Mancho, de las que se destacan MANCHO, 2012a e ID., 2012b.

cristiano desde que se tiene constancia, en el siglo III d.C. En definitiva, la conveniencia principal para la elección de este tema iconográfico es que cumple perfectamente los requisitos para validar la hipótesis planteada: se trata de una imagen elaborada a partir de un texto preexistente ampliado con innumerables comentarios e interpretaciones, por tanto se podría inferir un iconografía estable, perfectamente adherida a lo que dice el texto y que cualquier variante visual tiene su correlato textual. Estas premisas de partidas convierten a la representación visual del sacrificio de Isaac en una candidata ideal para evaluar el grado de fidelidad de la imagen creada a partir de una historia verbal y textual preexistente. Este tipo de juicio comparativo se ha ensayado con el tema del Apocalipsis, y los resultados tal vez sean extrapolables. Por ejemplo, se constata que hacia 400 se produce una especie de “invasión apocalíptica” en el arte oficial de la Iglesia que no puede justificarse en la literatura cristiana contemporánea (CHRISTE, 2006: 276-277). Si bien es cierto que también se ha realizado esta comprobación con la iconografía de Isaac, según se comentará más adelante, las conclusiones no parecen tan contundentes a causa de las inexactitudes en las dataciones de las piezas (cf. JENSEN, 1994). Quedaría por hacer un ejercicio similar entre la iconografía medieval del sacrificio de Isaac y la exégesis contemporánea.





## **2. Cuestiones teóricas**

### **2.1. Hacia una heurística de la imagen**

El presente trabajo se encuadra en una línea de investigación llevada a cabo por el grupo Ars Picta, dirigido por la doctora Milagros Guardia, centrada —en la definición de los orígenes del repertorio figurativo y en las formas de transmisión de modelos” aplicando el —campo de ensayo metodológico” a la iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico entre los siglos VII al XII.<sup>11</sup>

Pues bien, antes de entrar en materia más concreta, es necesario establecer el marco epistemológico de esta tesis para encuadrar este catálogo de corte iconográfico. La iconografía es un proceso de análisis que describe verbalmente el contenido de las imágenes mediante un método de decodificación que, idealmente, es gradual, y que va de la identificación a la interpretación, pasando por la descripción minuciosa de dichos contenidos para inferir el o los temas representados.

Actualmente la iconografía no está de moda, en realidad, se podría decir que se considera una metodología superada. Los excesos y las carencias en la aplicación de la iconografía en la Historia del Arte han sido puestos de relieve por las críticas demoledoras a las que ha sido sometida esta metodología desde los años setenta del siglo pasado. Algunos autores, como la ya mencionada Svetlana Alpers, han acusado a la iconografía de ignorar el contexto social en el que surge la obra de arte y proponen desplazar el acento y al protagonismo al artista, que crea en un ambiente y en unas condiciones determinadas (ALPERS, 1977). Por su parte, los historiadores del arte medieval, que generalmente no pueden identificar a los hacedores de las imágenes, a los que se perciben como seres anónimos y sin autonomía intelectual, ni conciencia estética, sobre los objetos que crean, utilizan la iconografía como herramienta referencial, dentro de un marco explicativo general, de un contexto, aunque también se han ido desplazado los acentos a otras aproximaciones metodológicas a la imagen medieval. Así, al tratar de (re)colocar las imágenes medievales en su contexto original, que era de carácter eminentemente religioso y

---

<sup>11</sup> Milagros Guardia, —Memoria del proyecto científico-técnico” para *Convocatoria de ayudas de Proyectos de Investigación (2005)*, 2005, 25p., p. 4.

donde la liturgia jugaba un papel preponderante, debe considerarse la imagen en su totalidad y, para ello, además de su iconografía, se tienen que explicar sus aspectos ornamentales y funcionales, e incluso, las cuestiones sobre su propia esencia material.<sup>12</sup>

Sea como fuere, la iconografía desempeña un papel importante para la Historia del arte medieval. En realidad, parece que el método iconográfico se ha atrincherado y ha tomado carta de naturaleza en un período histórico para el cual no parecía destinado, y en el que la intervención del creador, físico, de la obra, material, se piensa irrelevante en cuanto a la elección y al planteamiento de los temas representados se refiere, mientras que toda la carga creadora se atribuye a un tercer actor, el comitente, o a quien se haya encargado de la planificación iconográfica. Ante el desafío que comporta la carencia de datos mínimamente concretos, relativos a los objetos culturales conservados de época medieval, la historiografía actual ha ido construyendo un modelo explicativo del cual se puede destacar lo siguiente: en la Edad Media el proceso creativo se ha desdoblado en dos fases y figuras, la fase intelectual de concebir y ordenar los temas a representar recaen en una figura distinta, normalmente y por inducción, en un cliente promotor susceptible de ser identificado, esto es, de ser conocido y rastreado través de fuentes documentales, mientras que la materialización de este programa de imágenes, ideado previamente, es tarea de un artista o artesano anónimo e intercambiable.

Según Conrad Rudolph, se trata de un prejuicio estético que viene de antiguo y que se ha construido alrededor de la valoración del arte clásico erigido en el patrón de referencia para categorizar cualquier otro período artístico. Este paradigma, explotado por Vasari, al desvincular cualquier manifestación artística de su contexto

---

<sup>12</sup> Como ejemplo sirva el título y el espíritu que anima un libro reciente sobre arte medieval en su contexto, donde su editor expone estas cuestiones en la introducción con las siguientes palabras: «Questo libro a più mani dedicato ai tempi lunghi del Medioevo non si occupa di maestri, di personalità artistiche, di attribuzioni, di cronologie interne e di stile. Invece, di funzioni, di soggetti e di tecniche, cioè di arte nel contesto. [...] Ciò non significa necessariamente assegnare una precedenza nei metodi d'azione della ricerca una priorità in termini assoluti, ma solo una precedenza nei metodi d'azione della ricerca e della didattica.» (PIVA, 2006: 9). Sobre liturgia e iconografía véase BASCHET, 1996 y sobre la cuestión de la materialidad de las imágenes véase BASCHET, 2008: 25-64 y J.-C. SCHMITT, 2002.

cultural, relega la época medieval al más absoluto desprecio y en esa situación se ha encontrado hasta bien entrado el siglo XIX (RUDOLPH, 2006: 2-5).

Vistas así las cosas, la iconografía es una herramienta básica para el historiador del arte medieval, pero introduce una serie de prejuicios o sesgos cognitivos sobre el quehacer artístico en época medieval que, a mi entender, deben ser reevaluados. Y para ello, lo primero es revisar los usos de la iconografía como método hermenéutico, enfocada a la necesidad que ocupa esta tesis, esto es, a su validez metodológica práctica. Esta investigación pretende aplicar la iconografía, sí, pero despojada, en la medida de lo posible, de cualquier preconcepción que pueda resultar en falacias: se trata de conocer la herramienta para usarla bien.

A continuación se presenta un recorrido que dibuja someramente la situación actual de la iconografía. Las aportaciones de Erwin Panofsky se sitúan en el centro del huracán de la disciplina, puesto que de su obra se derivan todas las críticas y todos los diversos intentos de superación de la metodología que impuso. Panofsky, situado en el eje central de un panorama que se inicia con un breve enunciación de algunos de los hitos de la iconografía hasta convertirse en una rama de la Historia del arte.<sup>13</sup> A este discurso monocorde se añadirá otra voz que ilustrará sobre el devenir de la percepción del arte medieval en la historiografía.

### ***2.1.1. La iconografía antes de Panofsky.***

La iconografía nace como disciplina auxiliar en el siglo XVI de la mano de artistas, anticuarios, coleccionistas y humanistas.<sup>14</sup> Mientras que anticuarios y coleccionistas se servían de ella para identificar los temas y efigies representados en bustos, monedas o relieves, humanistas y pintores creaban compendios iconográficos donde se exponían los más diversos temas alegóricos. Como artista cabe mencionar a Giorgio Vasari (1511-1574), que usa la iconografía de forma autobiográfica en sus *Ragionamenti* (1588), donde describe y explica los temas de una de sus obras, las

---

<sup>13</sup> Estudios más completos y detallados sobre la historiografía de la iconografía. Debe destacarse la aportación fundamental de Białostocki (1973). Esta referencia clásica ha sido actualizada por la versión de Colum Hourihane (2005). Véase también la entrada de LASH, en el *Grove Art Online*.

<sup>14</sup> Cf. la revisión historiográfica en HOURIHANE, 2005: esp. 1069-1074.

composiciones alegóricas del Palazzo Vecchio de Florencia.<sup>15</sup> Cesare Ripa (c. 1555-1622), al servicio de uno de los personajes que participó del Concilio de Trento (1545-1563, en sesiones discontinuas), el cardenal Antonio Maria Salviati (1537-1602), publica su *Iconologia* en 1593 y la dedica a su protector. Como anticuario se perfila la figura de Antonio Bosio (c. 1575-1576 – 1629) y su obra póstuma *Roma sotterranea* (1632), precursora de los tratados de arqueología cristiana, con un amplio repertorio iconográfico sobre las catacumbas cristianas de Roma.<sup>16</sup> Giovanni Pietro Bellori, con su obra *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1672), va un paso más allá con su teoría del ideal de belleza al establecer no sólo un significado profundo a la obra de arte sino, y esto es lo más interesante, al promover la cultura visual al rango de cultura *per se*, sin necesidad de legitimaciones literarias. En el siglo XVIII la iconografía, de la mano de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), considerado fundador de la historia de arte como disciplina moderna, ganó prestigio al tratarse de una metodología aséptica, libre de manipulaciones nacionalistas, pero al mismo tiempo quedó subordinada al canon clásico, la vara de medir imperante que condenaba al arte medieval al desdén historiográfico (RUDOLPH, 2006: 16).<sup>17</sup>

Los compendios realizados en los siglos XVI y XVII fueron los precursores de estudios más sistemáticos que, a su vez, plantaron el germen de la Historia del Arte como disciplina autónoma. Estas recopilaciones constituyen un primer nivel del pensamiento científico, que consiste en discriminar los elementos que constituyen el objeto de estudio de una disciplina y en confeccionar listas y clasificaciones con ellos. Eso es lo que se hizo al elaborar catálogos donde los temas iconográficos constituían uno de los criterios principales para este tipo de compilaciones. Es cierto

---

<sup>15</sup> Se pueden consultar online la obra *Ragionamenti di Giorgio Vasari pittore ed architetto aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze Serenissime con lo Illustrissimo ed Eccellentissimo Don Francesco Medici allora Principe di Firenze de Giorgio Vasari* (Firenze: stamperia di Filippo Giunti, 1588) en *La biblioteca delle fonti storico-artistiche*, recopilación hecha por Signum - Scuola Normale Superiore di Pisa, <http://fonti-sa.signum.sns.it/TOCVasariGiorgioRagionamenti.php> [consultado el 26/01/11].

<sup>16</sup> Antonio Bosio, *Roma Sotterranea*, 2 T. Roma, 1561, versión digitalizada de la Biblioteca Herziana. Vol.1: <http://rara.biblherz.it/Dm525-2321-01>, vol.2: <http://rara.biblherz.it/Dm525-2321-02>

<sup>17</sup> Otras metodologías presentaban sesgos cognitivos importantes, como la categorización por estilos. El caso clásico es Goethe, que contribuyó a equiparar el Gótico con la esencia alemana: –Gothic was German architecture, the product and expression of the German psyche, and it was upon this – and not the expressions of other cultures – that German national identity should be based.” (RUDOLPH, 2006: 16)

que el interés de los sectores religiosos por la historia material del cristianismo antiguo y medieval sirvió de acicate para promover este tipo de estudios, puesto que los repertorios de motivos cristianos ocupan un lugar preeminente siguiendo el modelo de Bosio. Así, durante el siglo XIX, en Francia surgen tratados dedicados exclusivamente a la iconografía, como la *Iconographie chrétienne: histoire de Dieu* (1843) de Adolphe-Napoléon Didron (1806-1887), uno de los primeros estudios iconográficos del arte medieval.<sup>18</sup>

Los dos tercios centrales del siglo XIX, después de un lento proceso de rehabilitación del arte medieval –aunque la percepción de que se trataba de un arte decadente continuaba vigente–, vieron aparecer gran número de trabajos sobre cuestiones metodológicas, como la periodización o el uso de la exégesis como fuente interpretativa, al tiempo que aparecían publicaciones que recogían los esfuerzos sistematizadores de los estudiosos de la época, tales como diccionarios, enciclopedias y colecciones de fuentes primarias. Esta época está dominada por la figura del anticuario, que desarrolló una serie de técnicas que serán el embrión de disciplinas como la filología o la arqueología; también es la época en que las colecciones se empiezan a exhibir y aparecen los primeros museos (RUDOLPH, 2006: 21).

Si Anton Heinrich Springer (1825-1891) fue uno de los pioneros del estudio iconográfico, de hecho, una de sus obras se titula *Ikonomographische Studien* (1860), Aby Warburg (1866-1929) puede ser considerado como el iniciador de la iconografía moderna, pero su figura, oscurecida o incomprendida, o ambas cosas al mismo tiempo, se ha situado en los márgenes de la disciplina. Sin embargo, en la iconografía, hay un antes y un después de Panofsky.

### ***2.1.II. La iconografía de Panofsky***

Aunque la aportación fundamental de Erwin Panofsky (1892-1968) está recogida en la Introducción a sus *Studies in Iconology*, en realidad, se trataba de una versión actualizada de dos artículos anteriores. El primero de ellos, por más antiguo, se titulaba –Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der

---

<sup>18</sup> Véase una relación más completa en HOURIHANE, 2005: 1072.

bilbenden Kunst”, producto de una conferencia que Panofsky pronunció en 1931 y que publicó en 1932 (PANOFSKY, [1932]1998).<sup>19</sup> Panofsky formuló en el artículo de 1932, sin ambages, el núcleo del problema que afronta esta tesis: el problema de la descripción de los contenidos y de la interpretación integral de las obras de arte. Es aquí donde Panofsky, llamado el “ar-icónólogo”, plantea las siguientes cuestiones vitales para la comprensión de la naturaleza de la iconografía:

a) La dificultad para distinguir entre la descripción puramente formal y el contenido.

b) La iconografía clásica se dedicaba a la descripción de las obras de arte desde un punto de vista puramente formal, es decir, el objetivo era establecer el significado de la forma de manera unívoca.

c) La interpretación del contenido de las formas debe ser independiente del estilo que está presente.

d) Importancia del contexto histórico que permite la evaluación y permite trascender el estilo, y que comporta el conocimiento imprescindible de las fuentes literarias.

e) Panofsky introduce el análisis por capas, desde la descripción formal hasta la interpretación conceptual del significado de esa forma, que se pueden resumir de la siguiente manera. Paso 1: reconocer el estilo. Paso 2: reconocer y describir la forma. Paso 3: interpretar la forma. Paso 4: interpretar el significado de la forma. En esta metodología se advierte un prejuicio cognitivo asociado a la naturaleza del método mismo, y es que cada paso implica una gradación de importancia que culmina con el paso cuatro: la interpretación del significado de la forma es la parte superior del cuerpo “Oberinstanz” (PANOFSKY [1932] 1998: 1069): el predominio del aspecto intelectual para analizar una obra de arte ha quedado establecido.

---

<sup>19</sup> Panofsky publicó *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* en 1939, pero como se dice en el prefacio, el capítulo introductorio resulta ser una versión revisada procedente de dos estudios anteriores: un artículo publicado en 1932 y titulado “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bilbenden Kunst”, *Logos*, XXI (1932), p. 103-119, y otro publicado en colaboración con F. Saxl, “Classical Mythology in Mediaeval Art”, *Metropolitan Museum Studies*, IV/2 (1933), p. 228-280

Detrás del aparato metodológico de Panofsky está el pensamiento de Ernst Cassirer y su *Filosofía de las formas simbólicas*. Cassirer frecuentó, entre 1922 y 1925, la fabulosa librería de Warburg en Hamburgo. Panofsky, como profesor de la Universidad de Hamburgo por aquella época, participó del ambiente intelectual que gravitaba en torno a la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW). Cassirer desarrolla la concepción de que la cultura deriva, en última instancia, de un sistema de símbolos o expresiones que el hombre interpone entre él y el mundo natural.

Panofsky, bien pertrechado con el armazón teórico que le proporciona Cassirer, desarrolla en 1939 su metodología, explicitada en el modelo tripartito por niveles, donde reservará el término iconografía para los pasos de reconocimiento y descripción de la forma, mientras que llamará iconología a la fase superior de interpretación de la forma. Este modelo tripartito intenta acceder gradualmente, por fases controladas y secuenciales, al contenido de la obra de arte. El primer nivel es el preiconográfico, que consiste en la identificación elemental del tema representado. El siguiente nivel es el iconográfico, en el que se establecen relaciones entre motivos artísticos y temas, conceptos o significados convencionales. El último nivel, el tercero, es el de la iconología. Se trata del nivel más profundo de acceso a los valores simbólicos del contenido de las imágenes. Es el dominio de los símbolos culturales (cf. PANOFSKY, [1939] 1982).

Este modelo tuvo un éxito inmenso y varias generaciones de historiadores del arte han usado de maneras, a veces, abusivas el legado de Panofsky. Hacia la década de los 70 del siglo XX arreciaron las críticas más severas, incluso parece que el mismo Panofsky había advertido ciertas contradicciones, como la aplicación de nomenclaturas de fronteras semánticas demasiado borrosas y que, en realidad, los términos iconografía e iconología eran intercambiables. Panofsky había consagrado la brecha secular entre forma y contenido, su método ignoraba el formalismo y el análisis estilístico de las obras de arte. La iconografía, así concebida, conduce a la disociación entre la significación y la forma, este rechazo de las formas, al ser entendidas como carentes de significado, constituye uno de sus postulados fundamentales del constructo metodológico de Panofsky (BASCHET, 2008: 158).

### ***2.1.III. La iconografía después de Panofsky***



Tras la Segunda Guerra Mundial aparecieron nuevos enfoques y herramientas metodológicas para analizar las imágenes medievales. Estas herramientas tomaban prestado recursos metodológicos de otras disciplinas, como la crítica textual, la filología o la arqueología. Otto Pächt (1902-1988) teorizó acerca de una Historia del arte racional y científica, de corte formalista, que era en realidad una reformulación de las aportaciones de Aloïs Riegl (1858-1905). Pächt abogaba por un estudio integral en donde la iconografía era una herramienta más de análisis, junto con el estudio de la producción artística, el simbolismo o la contextualización histórica. Este autor reprochaba a la iconografía su dependencia excesiva en las fuentes textuales (PÄCHT, 1986). Kurt Weitzmann (1904-1993), por su parte, propuso una teoría de la evolución de los manuscritos ilustrados desde una perspectiva positivista, que se despliega desde un origen relativamente sencillo en época egipcia, el llamado “estilo papiro” hasta ir adquiriendo gradualmente mayor complejidad en la “continuous narrative” griego. Weitzmann refina su método para establecer, a la manera del método empleado por la crítica textual, la existencia necesaria de un modelo paradigmático que incluía todas las posibilidades ilustrativas y unas secuelas que permitían trazar una genealogía ilustrativa (WEITZMANN, [1947]1990). Jan Białostocki (1921-1988) introdujo la expresión de las “fuerzas de gravedad iconográfica” (BIAŁOSTOCKI, 1973) para describir el fenómeno de la trasposición de elementos iconográficos en contextos diversos, por ejemplo, se toman motivos de la imaginería del gobierno secular para representar al máximo gobernante religioso, esto es, Cristo. La ubicuidad de la ley “gravitación iconográfica” es particularmente evidente en los temas de encuadre (*Rahmenthemen*), es decir aquellos que representan abstracciones o conceptos generales, como el gobierno, el heroísmo, la maternidad, el sacrificio, etc. En su entrada al *Dictionary of the History of the Ideas*, Białostocki deja de lado el término iconología, no sus objetivos, y distingue entre la “iconografía implícita o intencionada” y la “iconografía interpretativa”. La primera debe entenderse como la disposición del artista, del patrón o de los contemporáneos de la obra de arte hacia la función y el significado de los símbolos visuales y sus imágenes, mientras que el empeño de la segunda es la identificación y descripción de las representaciones, así como la interpretación del contenido de los objetos artísticos (BIAŁOSTOCKI, 1974).

Con el pensamiento postmoderno se introduce lo que en ambientes anglosajones se ha llamado el paradigma de la New Art History (década de los años 70 y 80 del siglo XX), que significaba un rechazo de los métodos tradicionales de la Historia del arte basados en la iconografía y en la periodización por estilos. El epítome de esta corriente crítica lo constituye la publicación del *Index of Christian Art* con el significativo título de *Iconography at the Crossroads* (CASSIDY (ed.), 1993). A principios de los 90 la iconografía se hallaba en una encrucijada vital en su historia como disciplina y los especialistas eran conscientes de ello. En realidad, lo que estaba fallando no eran los fundamentos teóricos del método, sino su praxis y los abusos que se cometían, que convirtieron lo que se había concebido como círculo virtuoso en círculo vicioso. Los textos estaban en el centro de las críticas, puesto que la iconografía, o, mejor, la iconología, dependía excesivamente de la palabra escrita, un terreno en el que los historiadores del arte se sienten más cómodos, puesto que la naturaleza visual de las obras de arte, y sus imágenes, son intratables, irreducibles al registro semántico verbal. La obsesión por encontrar el texto que explique la imagen puede desembocar en esta mala praxis, en primer lugar, porque este acercamiento no siempre es válido y, en segundo lugar, porque se descuidan las audiencias de la obra de arte, puesto que también contribuyen con niveles de significación (CASSIDY, 1993: esp. 6-7).<sup>20</sup>

El único aspecto que los especialistas no han criticado severamente ha sido el conocimiento iconográfico al que pretende acceder el método de Panofsky. El resto ha sido sometido a revisión crítica. Por ejemplo, la misma concepción del nivel iconográfico, tal y como lo propuso Panofsky, se ha considerado un concepto demasiado simplista. Según esta crítica Panofsky confiaba el nivel preiconográfico al “ojo inocente”, que presupone una visión sin prejuicios (BANN, [1996]2003: 129). La iconología, la tercera fase, ha centrado los mayores reproches, pues sus argumentos se han considerado confusos y altamente especulativos cuando se ponen en práctica (BANN, [1996]2003: 130-131). Tal vez, la mayor objeción al método iconográfico de Panofsky sea aceptar que la componente epistemológica del sistema se deriva del

---

<sup>20</sup> Un caso paradigmático es la interpretación de la Mujer con el cráneo en la Portada de Platerías. Lo que se conserva, en soporte textual, no es el significado que el creador o conceptor de la escultura quiso transmitir, sino cómo se explicaba la imagen, el castigo ejemplar de la mujer adúltera, solo treinta años más tarde, según explicar la Guía del Peregrino, en el libro quinto del *Liber Sancti Jacobi*.

seguimiento de su técnica como algo independiente del observador, una especie de espejismo –cientifista”. De hecho, los cambios sobre el papel del observador a través de la historia han hecho inaplicable la metodología de Panofsky, según algunos autores (BANN, [1996]2003).<sup>21</sup> Otra de las reservas que ha provocado el método iconográfico es que su implementación no necesita de la observación directa de la obra, sino que puede realizarse a través de sucedáneos, esto es, de imágenes de las obras en estudio. Es decir, las fotografías han subrogado al objeto en sí, puesto que tiene validez como documento, y han conformado la imagen más difundida de la obra de arte.

Otras críticas al método iconográfico se dedicaron a explorar en los confines de la disciplina. La deconstrucción es el método postmoderno por excelencia, y la Historia del arte se deconstruye, a partir de los años 80, atendiendo a cuestiones consideradas marginales hasta entonces, tanto en lo que a temas, culturas o fuentes se refiere. Sin embargo, se procede con tácticas proverbiales fundamentadas en el trasvase y la importación de metodologías procedentes de otras disciplinas académicas. La aportación de Michael Camille (1958-2002) es una de las más relevantes en este proceso de deconstrucción en el campo de la Historia del Arte Medieval. Camille invirtió el elitismo que funciona de arriba a abajo con su método sintético que incorporaba la teoría crítica literaria, el psicoanálisis, la semiótica o la antropología para tratar cuestiones consideradas tabú hasta entonces. Una de sus mayores aportaciones fue su teoría de los márgenes donde los elementos marginales deben ser tratados como elementos vitales (centrales) y su análisis iconográfico una cuestión trascendente porque completa y complementa la visión integral del objeto de estudio (CAMILLE, 1992).<sup>22</sup>

El mayor pecado, si se me permite la expresión, de la iconografía de Panofsky era, y es, su logocentrismo. Un sistema así basado incurre en la simplificación abusiva de los términos y contribuye a reforzar la idea de que la imagen es la mera

---

<sup>21</sup> Sobre dichos cambios en el papel del observador así como sobre las cuestiones de subjetividad y objetividad del observador cf. CRARY, 1988.

<sup>22</sup> Camille continúa siendo un punto de referencia. Durante el reciente congreso celebrado en Barcelona en Noviembre de 2010, *Ianva Coeli*, Peter Klein reclamaba en su ponencia volver a la configuración epistemológica anterior a Camille, esto es, lo marginal es marginal y no es central.

ilustración del texto. La dicotomía extrema entre forma y contenido, como dice Jérôme Baschet, no solo despoja de entidad material, sensible, a la imagen, sino que la reduce a un *–sens tristement appauvri, purement dénотatif, réduit à déclarer ce que l’image représente, à identifier ses figures et ses thèmes.*” (BASCHET, 2008: 159). De hecho, las aportaciones de Jérôme Baschet tratan de reajustar la metodología empezando por recuperar la doble naturaleza de la imagen-objeto y repensar no solo sus usos sino también sus relaciones, lo que denomina la *–iconografía relacional*”. Esta *–iconografía relacional*” se basa en el principio de la *–serialización*”, que trasciende la propia imagen-objeto (BASCHET, 2008: 166ss.; 251-280).

## **2.2. La iconografía del sacrificio de Isaac a través de un catálogo**

El objetivo primero del análisis iconográfico consiste en aislar los significados primarios y más elementales –o naturales– de la imagen.<sup>23</sup> Se trata de identificar el tema de la imagen, esto es, la descripción de las historias contenidas en la imagen. Por consiguiente, el siguiente nivel del sistema, el iconográfico, requiere de unos principios sistematizadores y catalográficos que deben llevarse a cabo en la primera fase, y que han sido tradicionalmente considerados como limitantes.

### **2.2.1. Justificando la necesidad del catálogo**

*«Que me demande-t-on, au juste? Si je pense avant de classer? Si je classe avant de penser? Comment je classe ce que je pense? Comment je pense quand je veux classer? [...] Comment pourrait-on classer les verbes qui suivent: cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir? Ils sont ici rangés dans l’ordre alphabétique. Ces verbes ne peuvent pas tous être synonymes; pourquoi aurait-on besoin de quatorze mots pour décrire une même action? Donc ils sont différents. Mais comment les différencier tous? [...]»<sup>24</sup>*

Todo catálogo que se precie es la cara visible de una taxonomía con la que se realiza una ordenación sistemática, que permite establecer límites al objeto de estudio y que consiste en hacer trozos pequeños para su manejo. El proceso de

---

<sup>23</sup> Podría decirse que el nivel preiconográfico panofskiano es lo que Wölflin denominaba el *–análisis formal*”.

<sup>24</sup> Perce, [1982]2003: 151-152.

categorizar se fundamenta en aislar los elementos constituyentes del objeto de estudio, y en establecer relaciones entre ellos mediante el uso de criterios de analogía y de diferencia. Si el catálogo es de naturaleza iconográfica, el índice se compone de objetos culturales y se orienta necesariamente a la imagen. En la presente investigación se trabaja con objetos culturales, es decir, con elementos discretos por naturaleza, por consiguiente, aparentemente es sencillo elaborar una primera lista de partida, con la que confeccionar una clasificación o taxonomía posterior, pero se debe advertir, antes siquiera de empezar, que esta afirmación es una trampa cognitiva. Si hasta aquí todo parece bastante claro e intuitivo, es simplemente porque media un prejuicio que enfrenta cualquier proceso clasificador con la capacidad de comprensión crítica, con la cognición, porque una cosa es la recopilación y otra los procesos que operan en la categorización,<sup>25</sup> podría decirse que estos valores son los que diferencian al anticuario del historiador. Existe una enorme variedad de recopilaciones, de acumulaciones, incluso algunas de ellas están ordenadas poéticamente. Borges, en el ensayo titulado *El idioma analítico de John Wilkins*, habla de cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas” ; más adelante añade: “[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.” (BORGES, [1960]1985: 104-105)

Debe entenderse, pues, la catalogación como un instrumento conceptual de la descripción de una colección, independientemente de su naturaleza. El primer paso en la creación de un catálogo es la elaboración de taxonomías. Las listas y las taxonomías son series organizadas de palabras o frases, que conforman una estructura mental capaz de organizar el conocimiento. Las listas incorporan relaciones de equivalencia mientras que las taxonomías son más complejas al

---

<sup>25</sup> Sobre los principios básicos de la categorización como proceso cognitivo véase ROSCH, 1978.

integrar la jerarquización. Estas divisiones, incluso las que se utilizan en las taxonomías populares, son el resultado de procesos de categorización y clasificación que contribuyen a describir la realidad, son el resultado de procesos de categorización que describen dicha realidad, son una representación del universo y de su memoria.

Categorizar es una conducta adaptativa del hombre que consiste en recortar la realidad. Esta operación de fragmentación resulta en categorías que permiten generar grupos discretos, separados, a partir del continuo que nos rodea con el objeto de obtener información relevante. Se trata de trocear el mundo en entidades utilizando criterios de similitud y de diferenciación, y clasificar es la acción por la que se ordena el universo en categorías que la mente puede manipular. Estos conceptos son básicos a la hora de desarrollar cualquier sistema de catalogación, como es el caso de un *corpus* iconográfico.

### **2.2.II. Un poco de historia**

El optimismo positivista de raíz enciclopedista del siglo XIX favoreció la puesta en marcha de sistemas de clasificación para todas las disciplinas del conocimiento, entre las que se incluyó la Historia del Arte. Se tenía la convicción de que se podían concebir sistemas que controlarían toda la memoria artística, entendida como un dominio formado tanto por las obras de arte como por la documentación y la información que estas generan (MARTÍN TORRES, 2000: 124; *ID.*, 2004: 272).

La costumbre de crear listas de monumentos se inicia en la Francia del siglo XVIII, son los primeros catálogos de monumentos, o de patrimonio como se llama ahora. La tarea que se plantearon estos pioneros para elaborar estos primeros catálogos fue la de fraccionar el patrimonio en grupos abstractos que presentasen ciertas características comunes de las que resultaban listas ordenadas. Un ejemplo de las listas que se confeccionaron para ordenar el patrimonio es el siguiente:

I. Livres imprimés

II. Manuscrits

III. Chartes et sceaux

IV. Médailles antiques et modernes

V. Pierres gravées et inscriptions

VI. Statues, bustes, bas-reliefs, vases, poids et mesures antiques

et du Moyen Age, armes offensives et défensives, mausolées

tombeaux et tous les objets de ce genre, relatifs à l'Antiquité et à

l'Histoire

VII. Tableaux, cartons de peintres, dessins, gravures, cartes,

tapisseries anciennes ou historiques, mosaïques, vitraux

VIII. Machines et autres objets relatifs aux arts mécaniques et

aux sciences

IX. Objets relatifs à l'histoire naturelle et à ses trois règnes

X. Objets relatifs aux costumes anciens, modernes, européens et

Étrangers.<sup>26</sup>

Se trataba ciertamente de una ordenación, pero no se podía considerar todavía una clasificación completa, puesto que las listas que resultaban en estas ordenaciones carecían de jerarquías y de un sistema de referencias internas. Sin embargo, debe admitirse que se parecían a una clasificación, porque se habían creado listas de clases duras, no solapantes, con el objetivo de repartir los monumentos entre las categorías establecidas, sin ambigüedades, pero la clasificación implica un proceso iterativo que conocemos como jerarquización. Así pues, clasificar es un proceso que, en un primer paso, fragmenta el continuo en unidades discretas, y en la fase siguiente incorpora la anidación de categorías en niveles, en definitiva, que clasifica y jerarquiza.

---

<sup>26</sup> Véase NOELL, 2005: 7, n. 2.

Francia ha sido pionera en la confección de estos sistemas de clasificación adaptados al patrimonio artístico. En los primeros intentos de sistematización se destacaba la ordenación cronológica de los monumentos, como por ejemplo en *Les monuments de France classés chronologiquement* (1816-1826) de Alexandre de Laborde. Este sistema clasificador se superpone a otro implícito, el topológico (NOELL, 2005: 2). Estos ejemplos muestran las primeras tentativas entre las muchas que florecieron y se desarrollaron durante el siglo XIX; son sistemas clasificatorios ordenados por criterios cronológicos de carácter teleológico, es decir, que pretenden documentar una evolución que progresa y que tiene una finalidad. En el dominio de la Historia del Arte, el criterio fundamental para establecer las pautas de ordenación de esta memoria artística resulta en la historia de los estilos.

### **2.2.II.1. Los primeros catálogos iconográficos**

Durante el siglo XX la creación de catálogos iconográficos viene impulsada por la irrupción de la fotografía en la Historia del Arte, disciplina que se practica tanto desde los museos como desde los departamentos universitarios. Como resultado se crearon algunos catálogos iconográficos entre los que destaca, sin duda, el Index of Christian Art, fundado en 1917 por Charles Rufus Morey (1877-1955) en la Universidad de Princeton. Este archivo adoptó la ordenación por temas iconográfico, según el método panofskyano. Erwin Panofsky, que eran amigo de Morey, fue uno de sus más firmes defensores (HOURIHANE, 2005: 1072). Sin embargo, el Index of Christian Art es un archivo de Arte Medieval, porque su fundador estaba convencido de que la iconografía era la herramienta adecuada para acceder al conocimiento de este período artístico.

Si en los Estados Unidos el impulso para la formación de catálogos iconográficos vino de la mano de los departamentos universitarios de Historia del Arte, en Europa cabe destacar el papel de los museos. Como ejemplo paradigmático se puede citar la Junta de Museus, que recopiló en los primeros años del siglo XX un “Repertori iconogràfic d’Art Espanyol”, un capítulo de la historia de los archivos iconográficos que aun está por escribir. Esteve Cladellas describe el catálogo como un “epiosíssim recull, sàviament metoditzat, de fotografies de veritable valor artístic l’existència del qual, més enllà d’un petit nucli d’estudiosos, era quasi del tot desconeguda.” (CLADELLAS, 1931: 54). El repertorio se concibió, no obstante, para la Exposición



Universal de 1918, que finalmente tuvo lugar en 1929, y la base material está constituida por una ingente cantidad de fotografías de monumentos de todas las épocas, clasificadas mediante fichas, como señala Cladellas, «Foren també les fitxes del Repertori les que varen servir de base, a la construcció del Poble Espanyol, que fou el veritable «clou» de l'Exposició.» (CLADELLAS, 1931: 54). El artículo se publica con ocasión del ingreso del Repertori iconogràfic d'Art Espanyol en el Museu d'Art de Barcelona, en 1931. Puesto que Cladellas era bibliotecario se interesa por la configuración de las fichas que describe de manera minuciosa: «Les fitxes, de 26 per 21 centímetres, porten adherida la fotografia a l'envers de la cartolina, i al revers consten totes les dades indispensables per a la filiació de l'exemplar reproduït».<sup>27</sup> Para facilitar la consulta se elaboró un índice, un «fitxari auxiliar, format per cèdules de petites dimensions, sense valor gràfic» (CLADELLAS, 1931: 55). La ambición para la constitución del catálogo era clara, ponerlo al nivel de otros repertorios iconográficos internacionales. Resulta interesante señalar que el principal criterio taxonómico del repertorio no era, precisamente, el iconográfico, sino la ordenación por estilos. La iconografía, como se entiende desde los principios de Panofsky, era uno más de los conceptos auxiliares en que se había hecho la clasificación y era conocido como orden temático: «Els exemplars s'agrupen per estils, i en cada un d'aquests es destrien les sèries . que comporta. En desdoblarse més i més les matèries, s'adopten en concepte d'auxiliars, segons sigui llur naturalesa, diferents normes de classificació, basades en els ordres alfabètic, temàtic, topogràfic, cronològic, etc.» (CLADELLAS, 1931: 55). En resumen, se puede advertir una confusión de términos entre iconografía y soporte gráfico, entre el criterio taxonómico y el medio visual que representa el objeto susceptible de ser categorizado.

Notoriamente, a principios del siglo XX, hubo en Catalunya un afán por las recopilaciones iconográficas, de hecho, el archivo fotográfico más importante, reconocido internacionalmente es, sin lugar a dudas, el Arxiu Mas, que se conserva en la actualidad en el Institut Amatller d'Art Hispànic.<sup>28</sup> El propio Adolf Mas explicó que los criterios de clasificación seguidos para facilitar la utilización del fondo se

---

<sup>27</sup> Véase la reproducción de la ficha nº 11.689 en CULTURAS DE ARCHIVO, 2002: [29].

<sup>28</sup> Sobre la figura de Adolf Mas véase PERROTTA, 2011.

basaban en la Clasificación Decimal Universal, la CDU, una herramienta taxonómica concebida por y para la organización de fondos bibliográficos (PERROTTA, 2011: 83). Adolf Mas tomó en consideración a los usuarios de este tipo de archivos, cuyos intereses podían ser de lo más variado, una actitud que resulta enormemente contemporánea. Dicha pluralidad determinó tanto el sistema de catalogación, con clasificaciones que daban entradas al fondo por criterios de época, de autor o de clase de objeto, sin privilegiar ninguno, como por la decisión de relegar el –sistema de fichas escritas en favor de las fichas gráficas” (PERROTTA, 2011: 83-84). Pero la ordenación por tema, el asunto iconográfico según la perspectiva de Panofsky, quedó totalmente relegado a una entrada secundaria. En el sistema ideado por Mas, los puntos de acceso principales al archivo se basan fundamentalmente en el criterio geográfico (geografía por orden alfabético, geografía por orden de materias, 3. por autor, estilo y etc.),<sup>29</sup> y se completaba con una valoración estética del monumento fotografiado. Como dice Carmen Perrotta –parece evidente que en el archivo Mas, a través de la adopción de un sistema jerárquico de clasificación de los monumentos según el grado de importancia, repartiéndolos en un primer, segundo y tercer orden, se manifestaba una toma de posición en la afirmación de un juicio de valor con respecto al patrimonio documentado mediante fotografías.” (PERROTTA, 2011: 84-85).

### **2.2.II.2. La crisis de los catálogos**

El desarrollo de catálogos y repertorios de monumentos, nacidos del ambiente positivista del siglo XIX, duraron hasta bien entrado el siglo XX. La crisis del modelo se inicia hacia los años 60 y con la posmodernidad se empieza a cuestionar la naturaleza no solo de los catálogos sino también de las instituciones que los crean y utilizan, como los museos. A partir de entonces, el universo de la memoria artística se hace ilimitado e incontrolable, de repente, se alcanza la conciencia de que el conocimiento global es imposible, que es a lo que aspiraban las taxonomías positivistas, y que la única posibilidad de organizar este universo es la yuxtaposición

---

<sup>29</sup> Este planteamiento del archivo reproducía el método de trabajo de Mas en campañas fotográficas, por esta razón actualmente el fondo se ordena geográficamente, y a partir de esta primera entrada, se profundiza la jerarquía en una clasificación por ciudades, y luego, por monumentos (quisiera agradecer estas aclaraciones a Carmen Perrotta).

desordenada de los fragmentos que había generado estos catálogos, de nuevo parece que se retorna al estadio anterior del coleccionismo.

En este sentido, las aportaciones de Michel Foucault son una referencia obligada. La obra de Foucault reflexiona sobre la problemática de la ordenación del universo y las prácticas para su control. Foucault transforma la historia en arqueología y al historiador en coleccionista de fragmentos. Todas las clasificaciones que se pueden lograr con estos fragmentos son demasiado subjetivas, tan subjetivas como la clasificación del *Emporio celestial de conocimientos benévolos* de Borges, que, al fin y al cabo, inspiró uno de sus libros en el que analiza las claves sobre estas cuestiones, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (FOUCAULT, [1966]1968).

En este nuevo marco de referencia se recuperan experiencias que habían quedado marginadas, el ambiente intelectual es más receptivo a las aportaciones de algunos visionarios de la memoria artística, como Aby Warburg (1866-1929) y su *Atlas Mnemosyne*.<sup>30</sup> El interés renovado por la figura y por la obra de Aby Warburg se concentra en un corpus heterogéneo y oscuro al que, según parece, le ha llegado el momento de su legibilidad.<sup>31</sup> Se reivindica la figura de Warburg, especialmente su método interdisciplinar (FOSTER, 2002: 88, n. 21). Otros autores y otros métodos, el formalismo de Wölfflin y el método iconográfico de Panofsky ya no están de moda.

Warburg, historiador del arte, coleccionista de libros y de imágenes, lector de catálogos, creador de una biblioteca especializada que es el núcleo de la actual que se conserva en el Warburg Institute de Londres, se ha convertido en todo un referente de la modernidad que cataloga, y en un precursor de la documentación digital, del hipertexto y de la visualización de imágenes yuxtapuestas. Su original concepción acerca de la ordenación de los libros de su biblioteca es proverbial; se dice que cambiaba la distribución de los libros en función de las líneas de investigación que seguía. Su itinerario mental se convertía en topológico y observaba una ley a la que había bautizado como del “buen vecindario”, si se permite esta traducción, por la

---

<sup>30</sup> Véase MARTÍN TORRES, 2000 e ÍD., 2005.

<sup>31</sup> Aunque se trataba de un proyecto inacabado, es especialmente sintomático que las ediciones del Atlas Mnemosyne no se hayan publicado hasta el siglo XXI.

cual la búsqueda de un libro podía conducir a un descubrimiento inesperado en el libro de al lado. En realidad, Warburg tenía una concepción de biblioteca incatalogable desde el punto de vista de los sistemas tradicionales de clasificación bibliotecaria (SETTIS, 1996). Sin embargo, el proyecto que interesa en el discurso de esta tesis es la creación del Atlas Mnemosyne, un atlas que Warburg quería que englobara toda la memoria visual de la humanidad, empresa que quedó inacabada al morir en 1929.

Al volumen integrado por una colección de mapas se le llama atlas. Cuenta la tradición etimológica de la palabra que en la portada del atlas de Mercator aparecía representada la figura del héroe mitológico, así ocurrió que, de ilustrar la portada, Atlas dio nombre a todo el libro; por cierto, la imagen dio lugar a la palabra (cf. COROMINAS, 1987: 70-71). Por extensión, y especialmente en la cultura germana, el atlas viene referido a cualquier álbum o colección de fotografías o imágenes impresas dispuestas mediante la yuxtaposición. Más que una acumulación, se trata de seriación de imágenes. No es un *“eollage”* ni un fotomontaje, sino que se trata de algo más cercano al álbum de fotos familiar, a la disposición didáctica de las ilustraciones en los libros científicos o de texto, a los catálogos (BUCHLOH, 1998: 50). El atlas siempre denota la ambición de crear un proyecto global formado por singularidades heterogéneas. Representa el antisubjetivismo por excelencia donde no cabe la autoría, o en todo caso, la autoría se restringe al papel de la clasificación.

### ***2.2.II.2.1. El Atlas Mnemosyne de Warburg o el catálogo iconográfico discontinuo***

El Atlas Mnemosyne (*Bilderatlas*) es el nombre del proyecto que Aby Warburg inició a su regreso del sanatorio de Kreuzlingen (DIDI-HUBERMAN, 2002: 452), y que quedó interrumpido a su muerte, el 26 de octubre de 1929. La historiografía cuenta que en el origen del atlas estaba la mano de Fritz Saxl (189-1948), colaborador de Warburg,<sup>32</sup> que había dispuesto una exposición en forma de paneles con imágenes, como una especie de resumen visual de las ideas de Warburg que, por aquel entonces

---

<sup>32</sup> Ante la amenaza nazi, Saxl consiguió expatriar la inmensa Biblioteca de Aby Warburg que se alojó finalmente en unas dependencias de la Universidad de Londres, y que dio lugar al Warburg Institute de Londres.

se hallaba recluido en un sanatorio. Hasta el momento de la muerte de Warburg, el atlas de imágenes Mnemosyne estaba constituido por un conjunto de 63 paneles que agrupaban más de 1000 fotografías, y donde se quería mostrar la permanencia de ciertos valores expresivos que sobreviven como un patrimonio sujeto a complejas leyes de transmisión y recepción.<sup>33</sup> Gombrich recuerda que las fotografías no estaban acompañadas por comentarios o encabezamientos, salvo algunas notas coherentes dentro de la multitud de anotaciones fragmentarias (GOMBRICH, [1970]1992: 263). En este sentido, el *Atlas Mnemosyne* o *Bilderatlas* es un trabajo inacabado y críptico, que se caracteriza por la ausencia de linealidad o secuencialidad. En su materialidad, el de Warburg consistía en una serie de tablones forrados con tela negra sobre los que se fijaban láminas con imágenes que se organizaban en función de relaciones iconográficas. Eran documentos visuales conectados por un motivo iconográfico concreto.

Según Gombrich, algunas instancias del *Atlas Mnemosyne* se pueden interpretar a la luz de los planteamientos teóricos que emergen de la “biografía intelectual” de Warburg, como si de un recorrido iniciático se tratara. La yuxtaposición de imágenes responden a una instanciación visual de un discurso teórico subyacente, pero es en la ordenación donde se verifica la clave de las asociaciones mentales de Warburg, de la misma manera que la ordenación de los libros de su biblioteca se podía visualizar en la ordenación de los libros de su biblioteca. Dice Gombrich que el método de prender fotografías de un lienzo representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal y como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente (GOMBRICH 1970: 264).

El atlas de Warburg refleja una multiplicidad de conexiones, ya que cada obra no sólo se entendía desde una perspectiva “unilineal” (GOMBRICH, 1970: 264), es decir, no solo se tenía en cuenta la perspectiva diacrónica, el antes y el después, sino que cada elemento del atlas formaba parte, al mismo tiempo, de un complejo entramado de relaciones sincrónicas. De hecho, el legado de imágenes y fotografías de Warburg

---

<sup>33</sup> Existe la posibilidad de hacer una visita virtual al *Atlas Mnemosyne* gracias a la magnífica contribución de la revista *Engramma*, a cuyas páginas se puede acceder desde el siguiente enlace: <http://www.gramma.it/eOS2/atlanter/>.

es tan importante como su biblioteca y, como esta, la ordenación que aplicaba a los tabloncillos móviles dependía del curso de sus investigaciones, y hasta ahora, se mantiene impenetrable. Sin embargo, el método de Warburg representa el salto cualitativo de una exposición de las imágenes, yuxtapuestas en pantallas, íntimamente vinculada a un proceso investigador, a una reconstrucción intelectual del universo de las formas.

### ***2.2.III. Catálogos iconográficos sobre el sacrificio de Isaac***

Las cuestiones iconográficas, en definitiva, llevan de manera natural a la ordenación taxonómica. Esta tradición catalográfica explica que la iconografía del sacrificio de Isaac tenga una larga historia de intentos sistematizadores, que pueden remontarse a la década de los 80 del siglo XIX, cuando Raffaele Garrucci y Joseph Wilpert, ambos sacerdotes, elaboraron los monumentales repertorios de iconografía cristiana. En realidad, sus catálogos enciclopédicos, especialmente dedicados al arte cristiano tardoantiguo, fueron la base de generaciones de especialistas en los estudios iconográficos del Arte Medieval. Este tipo de obras consistían en una parte teórica, en la que se relacionaba la información exegética con la descripción de las obras repertoriadas en volúmenes de láminas, es decir, ya desde el principio, el estudio sobre el tema se acompañaba de un aparato gráfico como herramienta de apoyo.

En estas obras se describían las principales características iconográficas que caracterizaban la escena del sacrificio de Isaac y se trataba de determinar su significación en cada caso estudiado. Por ejemplo, Raffaele Garrucci señaló que el sacrificio de Isaac es el pasaje preferido de la historia de Abraham por su sentido tipológico como prefiguración de la Pasión de Cristo. En estos primeros estudios se evidencia la necesidad de conciliar las imágenes y los textos (GARRUCCI, 1881: 325-332). Puede decirse que con Garrucci se inaugura un enfoque prevalente en los estudios iconográficos sobre el sacrificio de Isaac, el convencimiento de que la imagen tiene un valor tipológico y que debe discriminarse tanto la proximidad como las divergencias al relato bíblico y su aparato exegético. Este último requerimiento obliga a un amplio conocimiento de la hermenéutica de Génesis 22.

La iconografía del sacrificio de Isaac gozó tempranamente de un estudio privativo, gracias al artículo que Joseph Wilpert dedicó a este tema en 1887 (WILPERT, 1887). En este estudio se hizo la primera lista, esto es, la primera

clasificación de representaciones del tema que abarcaba obra de época tardoantigua (WILPERT 1887: 130-131, n.2). Wilpert emprendió el estudio científico de los monumentos cristianos y escribió varias obras monumentales sobre iconografía cristiana. Tanto sus volúmenes sobre las pinturas catacumbales (WILPERT, 1903) como es estudio de los sarcófagos (WILPERT, 1932) se convirtieron en una obra de referencia para el análisis iconográfico. En el caso de los sarcófagos, Wilpert dedicó un capítulo al sacrificio de Isaac en el que se pone en evidencia la metodología basada en explicar las imágenes con ayuda de las fuentes textuales.

La consulta de estos repertorios enciclopédicos, tanto la obra de Garrucci como la de Wilpert se convirtieron en la referencia obligada para el conocimiento no solo de la iconografía del tema del sacrificio de Isaac sino como base a cualquier pretensión catalográfica.<sup>34</sup>

En 1922, la investigadora de Princeton Alison Moore Smith publicó el primer listado sistemático de monumentos en una lista de 123 piezas. Se había consagrado el método crítico que presentaba una revisión de las fuentes textuales como fase previa al análisis de las obras cuya iconografía se analizaba. Además de los textos y de la lista de obras, en este artículo se hace categorización tipológica a partir de la forma del altar, siguiendo las concepciones de Strzygowski sobre las delimitaciones geográficas de dichas tipologías (SMITH, 1922).

En 1961 Isabel Speyart van Woerden publicó el artículo por excelencia sobre el tema.<sup>35</sup> Su catálogo ha constituido la herramienta fundamental para el estudio iconográfico sobre el sacrificio de Isaac, no solo porque es el más completo que se había realizado hasta el momento, al superar el período tardoantigo y cubrir también el arte medieval hasta el siglo XIII,<sup>36</sup> sino porque consagra el método de análisis. La sistematización es impecable, puesto que, tras un breve estado de la cuestión

---

<sup>34</sup> Cabe añadir otros recursos como el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, de Fernand Cabrol y Henri Leclercq, publicado entre 1907 y 1953.

<sup>35</sup> En otros repertorios clásicos se puede encontrar excelente información sobre el tema iconográfico del sacrificio de Isaac en el arte tardoantigo, a partir de entradas alfabéticas. Véase la voz Abraham en *Reallexikon für Antike und Christentum*, I (1950): 22-27, *Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, I (1966): 11-22 y el *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I (1968): 23-30.

<sup>36</sup> Otro referente sobre iconografía es Louis Réau que también trata el tema y ofrece una lista de obras desde el siglo III hasta el siglo XVIII (RÉAU, [1956]1999: 165-168).

historiográfica, divide el estudio en dos partes claramente diferenciadas. En primer lugar, hace una revisión de las fuentes textuales sobre el tema, que incluye la literatura exegética y la liturgia, y a continuación desarrolla el examen de los monumentos en el que desgrana y analiza las tipologías iconográficas del sacrificio de Isaac. Una de las conclusiones de su estudio es que el sacrificio de Isaac tenía un valor salvífico en las obras pre-constantinianas, a partir de 313, adquiere un sentido alegórico y se convierte en un símbolo tipológico durante la Edad Media (WOERDEN, 1961: 242). Al final, pero no menos importante, se expone el catálogo distribuido en dos grandes períodos, Tardoantigüedad y Edad Media, y cada uno de ellos subdividido en grupos por siglos. Los dos grandes períodos van encabezados por un registro taxonómico formado por una serie numerada de particularidades iconográficas con las que clasifica cada obra.

Por ejemplo, Woerden señala con el número 2 el motivo del Viaje a Moria (WOERDEN, 1961: 248), que es el lugar en el que debe realizarse el sacrificio, según consta en Génesis 22:2. Con este dato se puede recorrer la lista y obtener un subconjunto de elementos con dicha particularidad iconográfica, en el que se observa un cierto predominio de piezas bizantinas, un par de capiteles franceses y un manuscrito de la Historia Universal del siglo XIII. También queda claro, a juzgar por la ordenación del catálogo, el ámbito cronológico del motivo, pues esta autora solo lo reseña a partir del siglo IX. En este caso concreto se pone de relieve la importancia en el hecho clasificador, puesto que, en ocasiones, puede llevar a conclusiones precipitadas o simplemente erróneas. En realidad, las representaciones que incluyen el Viaje a Moria tienen una larguísima tradición que hunde sus raíces en la pintura catacumbal (Catacumbas de Via Latina, s. IV), aunque el modelo de prestigio por excelencia sean las pinturas, perdidas, que decoraban las basílicas de San Pedro y de San Pablos Extramuros (s. V). También debe señalarse que este motivo está presente, con una regularidad notable, en la miniatura bizantina, pero no es menos cierto que se repite con frecuencia en bastantes obras del siglo XII. Estas tendencias deben ser aisladas en primer lugar y, a continuación, interpretadas, de ahí que los catálogos sean el paso previo y fundamental en la investigación iconográfica. Por consiguiente, las taxonomías conforman la base del relato histórico, de ahí su importancia. Sin embargo, los catálogos deben ser flexibles por naturaleza, y nada debería impedir que sean revisados, completados o matizados a partir de los resultados de nuevas



investigaciones, esta es la ventaja comparativa más importante de cualquier dominio del saber que se haya enriquecido con repertorios y taxonomías.

El formato de catálogo, con múltiples variaciones, acompañado por un estudio de las fuentes y de las obras ha hecho fortuna en muchos estudios iconográficos sobre el sacrificio de Isaac. El artículo de Woerden ha tenido una secuela en la que se añaden otras obras de finales de la Edad Media. El objetivo está claramente expuesto y es el de completar el catálogo de Woerden. Se retoma la cuestión desde el siglo XIII *—et le champ chronologique étendu jusqu'au début du XVIe s. Pendant ces trois siècles, alors que le mutations stylistiques on été considérables et que la société a fondamentalement changé, le theme est resté populaire.*” (RAYNAUD, 1995: 250).

Poco después de la aparición del artículo de Isabel Speyart van Woerden, Hans-Jürgen Geischer investigaba el origen de la iconografía del sacrificio y propone modelos clásicos para explicar su nacimiento (GEISCHER, 1967). Esta cuestión era un tema de debate en la época e interesaba especialmente a Kurt Weitzmann, que se hace eco del asunto en la revisión de su famoso libro *El rollo y el códice* (WEITZMANN, [1947]1990: 202), como refutación de su hipótesis sobre la adaptación de un esquema compositivo basado en escenas que representaban a Télefo intentado sacrificar a Orestes (WEITZMANN, [1947]1990: 128-129). El artículo de Geischer incluye varios listados de obras con el sacrificio de Isaac que sitúa en las notas, y un inventario de obras tardoantiguas *—paganas*” como repertorio iconográfico que sustenta su hipótesis (GEISCHER, 1967: esp. 135-141).

También se han hecho otras aproximaciones a la iconografía en las que se incorporaban catálogos al repertorio. Cabe destacar la aportación de Joseph Gutmann para las representaciones judías del tema del sacrificio, conocido como Akedah. Su artículo se centra sobre manuscritos medievales confeccionados entre los siglos XIII y XIV, cuyo panorama complementa y matiza la visión de un predominio cristiano del tema. También debe mencionarse una tesis, relativamente nueva, que ha hecho una revisión de la iconografía del sacrificio de Isaac cuyo método sigue las propuestas tradicionales, que ponen en paralelo la literatura bíblica y exegética con las manifestaciones artísticas, que en este caso son italianas y abarcan un período que va del siglo XI al siglo XIII (GERHARD, 2002). Finalmente, por mor de completitud,

debe mencionarse un catálogo de amuletos profilácticos tardoantiguos con el sacrificio de Isaac (FINNEY, 1995).

Con este sondeo no se agota, ni mucho menos, la literatura científica que se ha ocupado de una manera u otra sobre la iconografía del sacrificio de Isaac, pero se han destacado aquellas aportaciones en las que listados, repertorios y catálogos han tenido una presencia fundamental en la exposición de los resultados obtenidos por los distintos autores. De estas investigaciones ha resultado un *corpus* muy amplio y versátil, puesto que permite nuevas adiciones, necesarias revisiones, especialmente en las cuestiones cronológicas, y reformulaciones de sus presupuestos taxonómicos, por consiguiente, se tratan de productos extremadamente útiles a la hora de emprender cualquier investigación centrada en la iconografía del Sacrificio de Isaac.

#### ***2.2.IV. Las enseñanzas y contradicciones del método iconográfico en acción***

Las cuestiones iconográficas relativas al sacrificio de Isaac se han puesto en paralelo, de manera continuada, con la literatura exegética que ha elaborado las interpretaciones y glosas de referencia sobre el tema bíblico. Da la sensación de que todos los especialistas que se han ocupado de esta iconografía han partido, muchas veces de manera tácita, del apriorismo de que cualquier motivo o particularidad que presentaban las obras con el sacrificio se pueden explicar gracias a los textos: es el logocentrismo del método iconográfico en acción.

El estudio sistemático de la iconografía ha revelado serias contradicciones a estos supuestos preconcebidos. Uno de los problemas más interesantes se presenta en la costumbre de representar una Mano de Dios (*Dextera Dei*) para visualizar la intervención divina que suspende la inmolación de Isaac, cuando el relato bíblico afirma sin ambages que fue un ángel el encargado de interrumpir el sacrificio, y no solo una vez (Gén. 22: 12), sino que se afirma explícitamente que el ángel cancela el mandato en una segunda ocasión, *vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo dicens* (Gén. 22:15). Al margen de la significación exegética de esta doble

notificación,<sup>37</sup> la particularidad iconográfica ha llamado la atención por diversas razones. André Grabar señalaba la coincidencia temporal tan llamativa en el proceso de creación iconográfica que se detecta entre el arte cristiano y el arte judío. Este autor ha explicado que el precepto anicónico del segundo mandamiento parece haber caracterizado el arte judío,<sup>38</sup> o más bien, la ausencia plurisecular de arte hasta el siglo III C.E.<sup>39</sup> Por otro lado, el cristianismo no se dota de representaciones alusivas a su religión hasta casi tres siglos después su aparición en la escena religiosa del mundo romano, es decir, en el siglo III. Tal sincronía revela además otro fenómeno, cuando menos, sorprendente, y es que tanto el arte cristiano como el judío presentan ciertos motivos iconográficos comunes (GRABAR, [1979]1988: esp. 31-32). Al margen de las explicaciones que se hayan dado a estos paralelismos, cabe destacar que, en lo que al sacrificio de Isaac se refiere, la primera aparición datada firmemente del tema iconográfico, y del motivo de la *Dextera Dei*, de la que se tiene constancia procede del mundo judaico, pues se halla representado en el conjunto pictórico de la sinagoga de Dura Europos, Siria (c. 244-45).<sup>40</sup> Sin embargo, la Mano de Dios, que aparece por primera vez en la sinagoga de Dura Europos, es una constante casi omnipresente en el arte tardoantiguo cristiano y su figuración se mantendrá hasta comienzos del siglo XII.<sup>41</sup> La cuestión es que la presencia de la mano divina en la escena del sacrificio contradice el texto bíblico y, aunque es bien sabido que las ilustraciones extrabíblicas de Dura Europos se pueden explicar si se recurre a la exégesis judaica (NARKISS, 1978: 368).<sup>42</sup> Según Woerden, el motivo es una influencia del arte judío (WOERDEN,

---

<sup>37</sup> La exégesis moderna lo ha interpretado, a partir de fuentes rabínicas, de dos maneras diferentes, tanto como la resistencia de Abraham a interrumpir el sacrificio como lo contrario (NIEHOFF, 1995), la desobediencia a ejecutar la orden de sacrificio (BOEHM, 2002); véase también CAYUELA, 2008: 118.

<sup>38</sup> —*Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra*” (Éxod. 20:5).

<sup>39</sup> Naturalmente, ciertos reduccionismos deben ser acogidos con las debidas matizaciones (cf. NARKISS, 1978).

<sup>40</sup> Los frescos de las catacumbas cristianas de San Callisto parecen ser anteriores, c. 200. En esta ocasión Abraham e Isaac aparecen como orantes, un esquema compositivo que no tendrá prácticamente continuidad

<sup>41</sup> Las razones por las que se pintaron los muros de la sinagoga en primer lugar han interesado a algunos estudiosos del tema, Weitzmann y Kessler razonan que las intensa polémicas entre cristianos y judíos podrían haber jugado un papel relevante, disputas en las que los cristianos se habían apropiado del simbolismo de Génesis 22 al interpretarlo tipológicamente como una profecía del Mesías (WEITZMANN; Kessler, 1990: 178-179).

<sup>42</sup>Sobre la Mano de Dios en el sacrificio de Isaac, véase el mismo autor, KIRIGIN, 1976: esp. 110-117.

1961: 224). En cuanto a los paralelos textuales, cabe la posibilidad de que este motivo tenga un origen en la literatura exegética, puesto que Filón de Alejandría, por ejemplo, en su *De Abrahamo* permutó al ángel del relato bíblico, puesto que la voz que se oyó en el cielo era la del propio Dios (Filón de Alejandría, *De Abrahamo*, 176).<sup>43</sup> Pero no debería descartarse del todo una tradición visual antiquísima, de filiación oriental, que representaba las intervenciones de las divinidades con una mano o un brazo humano (KIRIGIN, 1976). En resumen, ya desde los inicios de la creación de la iconografía del sacrificio de Isaac se han introducido motivos visuales que se tomaban ciertas libertades con respecto a las fuentes textuales. Estas anomalías iconográficas han llamado la atención de algunos teólogos. En la época moderna, diversos autores, protestantes y profesionales de la exégesis, han criticado ciertas desviaciones de las formas visuales que había adoptado el sacrificio de Isaac. Martín Lutero (1483-1546) señalaba, por ejemplo, que la espada que empuña Abraham en innumerables imágenes es una incorrección, puesto que se trataba de un cuchillo. Jean d'Espagne (1591–1659), un teólogo protestante francés del siglo XVII, se escandalizaba ante las representaciones de Isaac arrodillado: la imagen debía ser falsa (Gutmann, 1984: 115).

La cuestión de las desviaciones de la imagen con respecto al texto ha sido puesto de relieve con frecuencia y desde varias sensibilidades (GUTMANN, 1984; JENSEN, 1994; KESSLER, E., 2000; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002: p. 197-200; KESSLER, E., 2003; KESSLER, E., 2004; CAYUELA, 2008). La preferencia, mejor, la precedencia del texto sobre la imagen se debe a que se considera que el vehículo para la exégesis son exclusivamente las fuentes textuales. A partir de los años 90 del siglo pasado, algunos especialistas, se han cuestionado este principio y han sugerido la posibilidad que también exista la exégesis visual, sin una contrapartida literaria. En este tipo de aproximaciones se pone de manifiesto que, normalmente, se ha relegado la riqueza expresiva de las imágenes a un segundo plano. Sin embargo, el ostracismo al que se somete a veces a las imágenes, en tanto que potenciales vehículos semánticos, se debe a la dificultad de traducir al registro verbal sus códigos expresivos de naturaleza visual, llegándose a convertir el —poorousin” (KESSLER, E., 2000: 73).

---

<sup>43</sup> Así opina Joseph Gutmann, que dice que la voz simbólica de Dios se encuentra en numerosas fuentes que tratan el tema del sacrificio (GUTMANN, 1984: 117).

Robin M. Jensen afirma que uno de los problemas más acuciantes y más obvios es que las imágenes son “intratables”, es decir, que el significado de las imágenes no es auto-evidente por naturaleza. Esta autora opina que las imágenes son irreducibles a fórmulas verbales simples, de lo que resulta que cualquier interpretación iconográfica es inconclusiva por naturaleza, pero que, sin embargo, su función como vehículo de un mensaje es tan importante como los textos (JENSEN, 1994: 94-95). Esta autora revisa las alternativas en la interpretación del significado del sacrificio de Isaac en el arte cristiano antiguo y señala que, tras las aportaciones de especialistas como Woerden, se había concluido que las representaciones antiguas del sacrificio de Isaac tenían un sentido salvífico o alegórico, pero se había descartado toda significación tipológica. Estos resultados contradecían el paradigma tipológico con el que se interpretaba cualquier imagen cristiana del sacrificio. También rompían la sincronía entre texto e imagen, puesto que es, precisamente en los primeros siglos, cuando la literatura exegética elabora una completa interpretación tipológica de la historia bíblica que el arte, aparentemente, no había asimilado (JENSEN, 1994: 95-98). Para Jensen, el problema no se puede limitar a valorar las relaciones, o la ausencia de ellas, entre iconografía y literatura, sino que deben considerarse otros aspectos, como el papel de la catequesis y la recepción de las audiencias, la pura lógica visual de lo que se representa o la necesaria contextualización de las imágenes, sometidas a un aislamiento durante su procesado catalográfico y los requerimientos metodológicos del propio análisis iconográfico (JENSEN, 1994).

Edward Kessler, por su parte, se ha postulado como el defensor de la (relativa) independencia de la imagen con respecto al texto, tanto en el arte cristiano antiguo como en el judío. Sin menospreciar la procedencia textual de las imágenes del sacrificio de Isaac, Kessler reivindica un estatus de autonomía para el hacedor de las imágenes, como verdadero exégeta en la construcción de nuevos significados (KESSLER, 2000; ID. 2003; ID. 2004: 153-174).

Cabe señalar un detalle que no debe pasar inadvertido, y es que gran parte de estas contribuciones se ha concentrado en el arte cristiano de la Tardoantigüedad, en el momento de la creación de la imagen, y que las obras medievales se han interpretado a la luz de estas aproximaciones. La presente tesis se nutre de este caudal de conocimiento y de aproximaciones, pero su puesta en práctica en otros

contextos cronológicos obliga a los necesarios ajustes y matizaciones. En este sentido, resulta de gran provecho la aportación de Baschet, que en una ejemplificación del estudio iconográfico más allá de la iconografía, se ha interesado por el sacrificio de Isaac, como parte de su estudio más amplio sobre Abraham y la paternidad medieval. El esquema subyacente parte de la exégesis medieval sobre el tema para contextualizar la recepción del tema en época medieval, así como el papel que tiene la historia bíblica en la liturgia, y subraya la importancia de la interpretación tipológica como la clave para explicar el éxito medieval del sacrificio de Isaac (Baschet, 2000: 75-80). Seguidamente se consagra al análisis iconográfico de las imágenes medievales del sacrificio enfocado a comprobar si estas expresan, visualmente, las mismas reflexiones que la exégesis. Asimismo, cabe señalar un aspecto que las imágenes del sacrificio de Isaac han explotado en numerosas ocasiones, y que es un recurso que solo la imagen se puede permitir, y es la simultaneidad de varios momentos del relato que en el texto son secuenciales: *–Si le récit peut rapporter succesivement l’implication dans le sacrifice puis sa suspension, la représentation condense presque toujours ces deux moments en une scène unique. La tension entre sacrifice et non-sacrifice s’y exprime dans la simultanéeité.*” (BASCHET, 2000: 80). Este tipo de reflexiones ponen de manifiesto la capacidad de las imágenes para sugerir o amplificar significados, que pueden llegar a ser alternativos a la palabra. Para este autor, en la iconografía medieval del tema se evoluciona hacia la expresión, cada vez más contundente, del no-sacrificio, que se consigue con la reformulación de modelos compositivos, con la introducción de una gestualidad específica, como la que trata de evidenciar, con mejor o peor fortuna, la tensión interna de Abraham, o la que figura al ángel sujetando el arma sacrificial, etc. (BASCHET, 2000: 82). En fin, todas estas innovaciones deben ser anotadas porque permiten una mayor profundización no solo en el valor semántico de las imágenes, sino también como *–recherche d’une articulation plus efficace des tensions constitutives du drame.*” (BASCHET, 2000: 84).



### ***3. Cuestiones metodológicas***

#### **3.1. La iconografía en el mundo digital y la fractura semántica: una aproximación.**

Mientras que los nuevos enfoques metodológicos han acabado por situar a la Historia del Arte en una disciplina en crisis, el método iconográfico de Panofsky, con las oportunas revisiones, ha mostrado su vigencia y flexibilidad, puesto que puede adecuarse a la recopilación, sistematización y exposición en entornos digitales de las imágenes, mientras que otras metodologías no son tan flexibles. Es por ello que son numerosos los proyectos digitales de catalogación de obras de arte y de imágenes o la implementación de algoritmos de reconocimiento del contenido de las imágenes que se basan en los presupuestos metodológicos de Panofsky: ICONCLASS, CCWA de la Getty, incluso el etiquetado de imágenes parte de sus principios de categorización. La iconografía es la única metodología propia de la Historia del Arte que ha hecho el salto al entorno digital. Uno de los accesos primordiales a la interrogación de bases de datos de imágenes es el campo del tema, es decir, los usuarios buscan información a partir de la iconografía (HOURIHANE, 2005: 1076-1077; BACA, (ED.), 2002). El principio fundamental para organizar el acceso por temas es la sistematización terminológica.

La creación de ontologías (una ontología es un vocabulario formalizado de un dominio del conocimiento) y de sistemas de clasificación de una parte, y, de otra, el diseño de herramientas, sobre todo electrónicas, para recuperar imágenes, esto es, el núcleo duro de la iconografía, es una cuestión de gran complejidad y que requiere grandes esfuerzos. La principal dificultad proviene de la llamada “fractura semántica”, una especie de indicador que mide la distancia que separa las imágenes de las palabras, que, como se ha visto, son dos campos de expresividad diferentes para representar una misma realidad. Los historiadores del arte, que trabajan con imágenes a las que describen con palabras, utilizan la iconografía como herramienta ontológica para caracterizar y traducir las imágenes a un nivel semántico con el que describir de manera eficiente un objeto de arte.

Es probable que, en un futuro cercano, algoritmos matemáticos reconozcan estilos artísticos y descubran falsificaciones (WALLRAVEN, ET AL., 2009), pero



todavía resulta demasiado complejo que identifiquen y categoricen la iconografía de las imágenes de obras de arte. Mientras tanto, el historiador del arte debe utilizar la comparación de imágenes como método de investigación y de filtrado. En este proceso, la gestión de los recursos visuales es una cuestión estratégica. En el campo específico del Arte Medieval, son las imágenes las que han modulado la percepción de la propia disciplina. Su difusión ha tenido un impacto enorme sobre generaciones de especialistas y también del público interesado. La publicación de libros especializados ha permitido divulgar este período artístico, pero también ha configurado su percepción que, hasta la llegada de la fotografía digital era una imagen en blanco y negro en la mayoría de ocasiones (BARRAL, 2006: 13).

## **3.2. Procesos y sistemas de recogida y sistematización de los datos**

### ***3.2.I. Precedentes***

La gestión de la documentación de cualquier colección está relacionada con su control administrativo. Con esta finalidad se han desarrollado una serie de instrumentos documentales como los libros de registros, los inventarios y los catálogos. Los libros de registro aparecen ya desde los inicios del coleccionismo con la finalidad de demostrar la propiedad legal de los objetos que integraban una colección. Por su parte, los inventarios son instrumentos documentales que sirven para el control interno de una colección. Se compilan en momentos claves de la vida, o a la muerte, de su propietario. Finalmente, los catálogos clasifican alfabéticamente los contenidos de una colección. Desde el siglo XVII se han elaborado siguiendo un criterio de autor o de escuelas artísticas, es decir, por estilos. El formato de estos catálogos era fundamentalmente textual, pero a veces se acompañaban de un dibujo o de un grabado del objeto descrito.

### ***3.2.II. Análisis de las condiciones operativas***

La gestión de la información significa sistematización, control y puesta en servicio de toda la información de una colección. Con la informatización de estos sistemas de gestión lo que se pretende es la eliminación de las tareas de ordenación manual y la duplicación o pérdida de información. La gestión de la información

catalográfica toma como modelo los sistemas de documentación implementados por las bibliotecas, pero a diferencia de los documentos bibliográficos, los documentos de una colección de obras artísticas no son autorreferenciales.

Los documentos bibliográficos integran, generalmente, en el objeto mismo los datos que los describen. Un documento bibliográfico suele incluir la autoría o mención de responsabilidad, el título, los datos de publicación y de edición, así como otras informaciones adicionales que se podrían considerar metadatos. Por su parte, los documentos de una colección de obras artísticas no son autorreferenciales la mayoría de las veces, es decir, estos objetos no incorporan, generalmente, ninguna información relevante sobre el autor, el título, la procedencia, etc. En consecuencia, son documentos que no tienen metadatos.

Además, la catalogación de objetos artísticos impone el mantenimiento de un archivo de imágenes como elemento preferencial de su clasificación. Este sistema documental debe incluir dos procesos básicos. En primer lugar, la entrada secuencial en el sistema de los elementos catalogado, lo que vendría a ser el libro de registro. En segundo lugar, se deben consignar los datos de los documentos en las fichas descriptivas del catálogo. Dicho sistema debe dimensionarse en función de las características de la investigación.

### **3.2.II.1. Instrumentos documentales adaptados**

El sistema debe prever un registro textual y un registro gráfico. El sistema básico del registro debe contemplar una serie de datos mínimos. En primer lugar es preciso establecer un número propio, único y de carácter incremental. También es necesario apuntar el nombre del objeto y finalmente adjuntar el registro gráfico. A partir de aquí, otros datos, como cronología, materiales, técnica, etc., son relevantes en función de la colección que representen, por ejemplo, en el catálogo compilado para esta tesis el dato de la autoría es prescindible en muchos casos, porque generalmente se desconoce.

### **3.2.II.2. Inventario y catalogación en la práctica**

Cada elemento del registro ha de pasar por un proceso de inventariado y catalogación, puesto que estos instrumentos documentales son esenciales en el proceso de la investigación en Historia del Arte. En esta tesis se han implementado

dos modalidades taxonómicas, el inventario, que es lo que se presenta en este documento, y el catálogo, para el que se ha desarrollado un programa informático específico.

El inventario es una lista ordenada, generalmente de manera cronológica, que incluye una serie mínima de datos que describen la obra analizada. Estos datos presentan unos subapartados diferentes según el tipo de objeto, pero las divisiones básicas son: título o denominación genérica, datos generales, datos iconográficos, descripción (iconográfica), bibliografía crítica, obras relacionadas y bibliografía. La documentación gráfica se ha compilado en un volumen anexo para facilitar la consulta.

Un catálogo se expresa en forma de fichas o expedientes. En realidad, se pueden compilar tantos catálogos como índices inverso se creen para recuperar la información. Dicho de otra manera, se pueden crear catálogos por autores, por estilos artísticos, por materias, etc. El trabajo de crear un catálogo nuevo es manual e implica replicar la información.

Las nuevas tecnologías han permitido, en estos últimos años, que se puedan desarrollar herramientas para la automatización de muchos de los procesos involucrados en la recopilación de un catálogo. En términos informáticos, el equivalente a las fichas del catálogo descriptivo que se guardan en un archivo físico, con la posibilidad de hacer búsquedas y de generar listas, es un sistema gestor de bases de datos.

### **3.3. El programa Iconoteca**

Desde la universalización de las nuevas tecnologías en las Humanidades, el desarrollo de una base de datos es una cuestión metodológica inherente a cualquier trabajo de catalogación que se precie. Otras decisiones adicionales, pero no por ello accesorias, obligan a examinar cuál es la tecnología más apropiada que se debe adoptar para la elaboración del instrumento catalogador. Es evidente que los conocimientos tecnológicos son una importante barrera para la creación de una base de datos, y que no existe en el mercado un programa o un gestor web sencillo y configurable para llevar a cabo este tipo de tareas de gestión catalográficas orientadas a la ficha y que incluyan la posibilidad de integrar imágenes.

Dentro del proyecto de esta tesis se ha desarrollado la aplicación informática *Iconoteca* como una herramienta de apoyo a la elaboración de las fichas catalográficas. Este apartado constituye lo que en el mundo real sería el manual del usuario de la *Iconoteca*. En él se detallan las características de la aplicación, su estructura y funcionamiento.

La intención, a la hora de dimensionar el aplicativo, era la de explotar las ventajas de la utilización de un sistema gestor de bases relacionales capaz de almacenar y recuperar la información de manera sistemática y eficiente. Se ha diseñado una base de datos como almacén y sistema gestor de los documentos catalográficos, así como las pantallas de la capa de presentación de los datos.

Mi intención era la de desarrollar una herramienta orientada a la ficha de catálogo como unidad documental, y no fichas basadas en imágenes. Esta decisión implicaba un proceso en el que la documentación gráfica se integra en la estructura documental en función de la preexistencia de una ficha, verdadero eje del sistema de gestión. Me he basado en la experiencia de algunos programas utilizados por los museos para la cuestión de la adaptación al formato digital tanto de las listas de registro como de las fichas de catálogo, así como por el papel que tenían las imágenes digitales en la configuración de la estructura de dichos sistemas gestores. Por otra parte, el fondo susceptible de catalogación de un investigador en Historia del Arte no es ni cuantificable previamente, ni tangible, sino que depende de las necesidades y del alcance de la propia investigación. Esto no quiere decir, por supuesto, que no se deba llevar un registro, en realidad debería ser una de las tareas preestablecidas.

En definitiva, el sistema gestor para una investigación en Historia del Arte que incluya la compilación de un catálogo debe tener en cuenta los siguientes requerimientos: el registro, el inventariado y la catalogación del fondo inmaterial de su colección, de la misma manera que lo hace cualquier museo. También debería poder gestionar el material gráfico y su vinculación al registro pertinente. En cuanto a las funciones del sistema informatizado, se pueden destacar las características a tener en cuenta: el almacenamiento de los datos de manera sistemática, la integración de las imágenes y su vinculación a la ficha de inventario, la configuración de un sistema de búsqueda para recuperar eficientemente la información almacenada y,

finalmente, la implementación de informes imprimibles tanto de las fichas del catálogo como de las listas resultantes de las búsquedas.

El programa Iconoteca se ha desarrollado teniendo en cuenta estos requisitos. La colección almacenada en la base de datos se compone de los elementos procedentes de la investigación de esta tesis. La sistematización de dichos elementos se transforma en una plantilla en la que se introducen los datos divididos en compartimentos y que pueden resultar en categorías, estos compartimentos son los campos de la ficha o documento, que unifican en una sola pantalla el registro, el inventario y los datos catalográficos. La ficha se completa con una imagen representativa del documento catalogado, pero uno de los rasgos distintivos del programa Iconoteca es que permite la inclusión de un gran número de fotos de cada obra, que se guardan en una lista aparte pero dependiente de la ficha maestra. Las características detalladas del programa Iconoteca, con imágenes de las pantallas, se puede consultar en el Anexo II.

Finalmente, aunque tal vez sea la característica más interesante del programa, los datos iconográficos más relevantes se pueden exportar a un fichero plano que permite que una página web pueda mostrarlos y manejarlos desde varias perspectivas de presentación. En esta modalidad de presentación web, los datos catalográficos se pueden filtrar por facetas, generalmente de carácter iconográfico, con el fin de obtener subconjuntos con elementos comunes. Los registros procedentes del programa *Iconoteca* se pueden visualizar sobre cuatro maquetaciones básicas, a) en formato de imágenes de las obras en miniatura, b) dispuestos en una línea temporal, c) distribuidos sobre un mapa y d) como una lista de fichas muy sencillas con los datos básicos. Una versión que se podría llamar de *work-in-progress* se puede consultar en línea en la siguiente dirección de Internet: <http://www.medieval-art.org/Tesi/iconografia.htm> y una descripción del funcionamiento se ha detallado en el Apéndice II.

Puesto que en la presentación y manejo web de los datos se incluyen fundamentalmente las cuestiones iconográficas, dicho requerimiento lleva implícito la creación de un vocabulario controlado. Se ha buscado simplificar al máximo esta cuestión, pero se ha tratado de seguir unos principios básicos en la indexación de los términos iconográficos. Para ello se han tenido en cuenta diversas experiencias,

algunas más genéricas y otras relacionadas con el campo disciplinar de esta tesis, el arte medieval.<sup>44</sup> Me han interesado especialmente conocer los principios metodológicos y la problemática de la indexación iconográfica de los manuscritos de la Biblioteca Vaticana, realizada por Jérôme Baschet (BASCHET, 1992; ID., 1994), pero especialmente, del tesoro del Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM) y del Centre d'Études Supérieures de Civilisation médiévale (CESCM). El grupo de investigación Ars Picta de la Universidad de Barcelona, dirigido por la Dra. Milagros Guardia, ha colaborado intensamente en el desarrollo de este instrumento de indexación iconográfica, y está a su cargo la realización de la traducción catalana. La versión actual de este tesoro se denomina *Thésaurus des Images Médiévales en Ligne (TIMEL)*, cuya primera edición, publicada por el GAHOM en 1993, recibía el nombre de *Thésaurus des Images Médiévales*. La participación en algunas de las reuniones celebradas por estos grupos de investigación me ha permitido adentrarme en la problemática de la indexación iconográfica.

Esta fase de indexación ha contribuido al análisis de las relaciones internas entre las diferentes obras catalogadas en el presente trabajo. Las cuestiones más relevantes se han añadido al catálogo y se han analizado en el apartado de Obras relacionadas, por consiguiente, el desarrollo de una herramienta de trabajo informatizada ha aportado una serie de resultados que han permitido integrar los datos, tras su manipulación previa y una cierta formalización, en el discurso intelectual de esta investigación.

---

<sup>44</sup> Véanse las recomendaciones para la creación de vocabularios controlados en HARPRING, 2010.



## **4. El Catálogo iconográfico**

Este catálogo es ambicioso. Pretende ser una referencia de partida para cualquier investigación sobre la iconografía medieval hispana del sacrificio de Isaac, quiere contribuir a la producción de narrativas diversas y quiere favorecer todo tipo de *story tellings* iconográficos consistentes sobre el tema.

### **4.1. Presentación del catálogo**

*Modelo de ficha iconográfica. Cuestiones prácticas.*

El catálogo pretende ser una clasificación lo más aséptica posible, aunque eventualmente se pueden añadir reflexiones críticas. El objetivo es crear una herramienta de consulta cuyo manejo sirva para cualquier persona interesada en el tema de una manera aleatoria y modular. La demarcación del índice incluye *a priori* cualquier obra fechada entre los siglos VII al XII, cuyo tema sea el sacrificio de Isaac y cuyo ámbito espacial sea la Península Ibérica. Sin embargo, el catálogo resultante presenta ciertas desviaciones, puesto que se han excluido algunas obras que están claramente dentro del rango cronológico, mientras que se han incluido otras que lo sobrepasan. Los criterios para tomar las decisiones han variado en función de las obras y se ha considerado cada caso aisladamente.

Aunque el límite superior del catálogo se ha establecido en el siglo XII, se han descartado toda una serie de obras que están datadas en los últimos años de esa centuria o a caballo entre los siglos XII y XIII. Por el contrario, se han incluido algunas piezas, como el capitel de Tarragona (4.2.XXXI) porque ha resultado un testimonio importante para configurar una serie iconográfica constituida anteriormente y que se ha considerado relevante; por otra parte, algunos estudiosos sitúan la pieza a finales del siglo XII. En otros casos, como el capitel de la Colegiata de Alquézar (4.2.XXXIII), ha tenido mucho peso la historiografía tradicional mientras que el análisis de la pieza ha llevado a otras conclusiones. Con las piezas excluidas se ha hecho una lista que se puede consultar en el Apéndice I. También se han dejado fuera del catálogo un grupo de obras que, si bien para algunos especialistas representan el sacrificio de Isaac, en mi opinión, no hay elementos de juicio suficientes como para aceptar dicha identificación. En el Apéndice I se ha confeccionado una lista de las obras descartadas bajo el epígrafe Escenas tenidas



como sacrificio. Cuantitativamente, el catálogo resultante está constituido por 33 piezas. Se trata, sin duda, de un número limitado que desaconseja, ante la falta de masa crítica, realizar cualquier planteamiento estadístico. La presentación del catálogo es cronológica *sensu largo*, es decir, las dataciones se han tomado como una referencia de ordenación una perspectiva flexible que es susceptible de modificaciones en función de los resultados de nuevas investigaciones. Sin embargo, debe decirse que, generalmente, se razonan las cronologías.

Cabe señalar que los apartados de la Bibliografía crítica y de las Obras relacionadas pueden delatar las opiniones y los sesgos personales de la autora. Especialmente relevante es la cuestión de la indexación iconográfica, puesto que es la fase preliminar en la tarea de establecer paralelos. Este proceso de análisis implica una interpretación previa, por tanto la información que configura los diferentes elementos iconográficos y su valoración es sesgada. Algo tan simple como determinar si Isaac aparece o no de perfil ha pasado por un filtro evaluador previo.

#### ***4.1.1. Modelo de ficha iconográfica***

En realidad, las entradas de este catálogo trascienden la componente iconográfica, puesto que se ha elaborado para cada caso una descripción más amplia que recoge otras características de las piezas. Estas cuestiones descriptivas componen el primer apartado de cada registro y se han normalizado en función de la tipología de la obra, es decir, se han discriminado, según sus características materiales, en dos grandes grupos, uno de miniaturas y el otro de piezas de escultura, eboraria o pintura mural. Esta primera clasificación afecta al apartado de Datos generales, aunque normalmente se utiliza estructura básica en la que se consignan los datos para la ubicación de la pieza, se apunta brevemente el contexto físico en el que se sitúan o los datos de scriptorium de copia, promotor y autor material para las miniaturas. La cronología es un capítulo complicado, algunas veces su extensión está justificada por las dificultades en la datación de la pieza. Se han incluido otros datos materiales y de conservación, así como un apartado relativo a la vida de la obra que describe su historia.

En la elaboración de la ficha iconográfica se han tenido en cuenta aquellas representaciones que incluían uno o varios de los pasajes de Génesis 22, desde los versículos 9 al 14. El principio de clasificación se ha basado en la identificación y

descripción por separado de los elementos iconográficos más relevantes, especialmente los que aparecen en la escena del momento cumbre de la historia bíblica, el sacrificio interrumpido, y en cada obra estudiada se ha hecho una descripción genérica de sus aspectos iconográficos más relevantes.

Se han determinado la presencia de los siguientes elementos iconográficos básicos: Abraham, el monte Moria, el fuego del holocausto, el arma sacrificial, el altar, la leña, Isaac, el carnero, el arbusto en el que apareció enredado el animal, la intervención divina y el contexto iconográfico inmediato. Dichos elementos iconográficos están descritos en el relato bíblico, que constituye el referente textual (y verbal) de las imágenes. La ficha iconográfica se completa con las Obras relacionadas, cuyo enfoque ha sido puntualmente analizado.

Cada documento catalográfico incluye un apartado de Bibliografía crítica, en el que se resumen las aportaciones más importantes que han tratado las piezas en cuestión. El catálogo se acompaña de un elenco bibliográfico exhaustivo para cada obra analizada. El criterio para seleccionar la bibliografía ha priorizado todos los estudios que hayan tratado el tema principal establecido, esto es, la representación visual de la historia de Génesis 22:9-13 o sacrificio de Isaac desde la óptica iconográfica.

El criterio para realizar la ordenación cronológica se ha ponderado en función de la revisión historiográfica de cada pieza, pero su ubicación concreta en la lista ha implicado una toma de decisión personal. En algunas ocasiones, como es el caso de San Pedro de la Nave, se ha optado por la datación tradicional, aunque haya sido contestada recientemente. Ante la falta de argumentos definitivos que permitan decantar la polémica, se ha preferido situar el capitel de La Nave en primer lugar. En otras ocasiones, como por ejemplo, en los casos de Santa Marta de Tera, Sant Quirze de Pedret o Alquézar, la decisión, si bien ponderada, se ha tomado según opiniones personales. Sin embargo, debe decirse que la ordenación no es, ni debe ser, definitiva sino una imagen del estado de la cuestión de cada una de las piezas, por lo que, aunque la presentación para esta tesis obligue a una secuencialidad fija, esta deberá ser temporal por naturaleza.

#### ***4.1.II. Cuestiones prácticas***

Se ha optado por no incluir el tema iconográfico en la mención del título porque se entiende que sería reiterativo insistir en que siempre se trata del sacrificio de Isaac. Las obras del catálogo que permanecen *in situ* muestran las coordenadas cartográficas en el formato estándar WGS84.

#### **4.1.II.1. Símbolos utilizados**

Para la cronología, en algunos casos se ha utilizado una serie de símbolos con los que se han intentado, en la medida de lo posible, formalizar algunas notaciones ambiguas de los sistemas de datación. Los símbolos utilizados para la cronología del enunciado son los siguientes:

⚭ (fecha cuestionada)

⚭ (fecha estimada)

⚭ (mayor o igual que)

⚭ (menor o igual que)

⚭ (mayor que cuestionado)

⚭ (menor que cuestionado)

## **4.2. El catálogo**

### **4.2.I. San Pedro de la Nave, capitel S.O. del crucero.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

⚭ S.VII – ESCULTURA, BAJO RELIEVE.

#### **4.2.I.1. Datos generales**

##### **4.2.I.1.1. Nombres alternativos**

San Pedro y San Pablo de Tunis (siglo X); San Pedro de Estula (siglo XIII); San Pedro de Estola (siglo XV); San Pedro de la Nave (siglo XVII); San Pedro de Esla (CORZO, 1986: 38-39).

#### **4.2.1.1.2. Localización original de la iglesia**

*41° 34' 57.29" N 5° 58' 58.65" W*

La iglesia de San Pedro del Esla o de la Nave (Zamora) se encuentra actualmente en El Campillo, a unos kilómetros más arriba de su emplazamiento original. El terreno que ocupaba originalmente la iglesia fue inundado por la construcción de un embalse en los años treinta del siglo XX. El prestigio de Gómez Moreno, su “redescubridor”, influyó en su destino y el edificio fue desmontado y trasladado a un lugar resguardado. La historia del desmonte y traslado está bastante bien documentada, pero no he podido obtener las coordenadas cartográficas precisas del emplazamiento original de la iglesia, inundado por la presa de Ricobayo (Fig. I.a). Es posible localizar fotos en Internet del estado de los cimientos fechadas en 2008, que sitúan el yacimiento en las siguientes coordenadas 41° 34' 57.29" N 5° 58' 58.65" W (Fig. I.b.).

#### **4.2.1.1.3. Ubicación**

El relieve del sacrificio de Isaac está labrado en la cara frontal del capitel del sudoeste del crucero (Fig. I.c).

#### **4.2.1.1.4. Contexto arquitectónico**

La decoración historiada de este capitel corresponde, por la morfología de la pieza y por el estilo escultórico, a las columnas y capiteles del crucero. En las caras laterales se han representado las figuras de San Pablo y San Pedro. El capitel historiado, situado enfrente, muestra la escena, también narrada en el Antiguo Testamento, de Daniel entre los leones, figurada en su cara frontal, mientras que los apóstoles San Felipe y San Tomás ocupan en los lados menores, en estricta simetría compositiva con el capitel del sacrificio.

#### **4.2.1.1.5. Cronología**

Se han barajado dos cronologías dispares para este edificio. Hasta comienzos del siglo XX, San Pedro de la Nave se consideraba como iglesia del siglo X, ya que la documentación más antigua que menciona el edificio data de 907.<sup>45</sup> Gómez Moreno

---

<sup>45</sup> Véase, por ejemplo, QUADRADO, 1885a: 652, aunque da la fecha equivocada de 902.

—redescubrió” la iglesia de San Pedro de la Nave en 1903 y la dio a conocer a nivel nacional e internacional. Ya desde el primer artículo que le dedicó, en 1906, fijó el carácter visigodo del edificio, entre 650 y 700, es decir, antes de la penetración islámica. Los razonamientos para defender la cronología de época visigoda eran varios: a) no veía posible la construcción del edificio bajo el dominio musulmán, b) no es posible el cotejo con las iglesias del siglo X, especialmente en lo que hace al aparejo o la tipología de los arcos de herradura, c) la decoración es asimilable a lo que se hacía en Italia en los siglos VII y VIII, con reminiscencias clásicas que se irán perdiendo en otros edificios en el transcurso de los siglos y d) la epigrafía es visigoda porque es diferente de la altomedieval.<sup>46</sup> Gómez Moreno se reafirma en sus opiniones en 1927, aunque en esta ocasión matizará algunas cuestiones. Por ejemplo, considera equiparable la decoración de San Pedro de la Nave con los elementos ornamentales de San Miguel de la Escalada (León), pero concluye que ambos tienen como referente último la escultura de los siglos VI y VII. Además, en esta contribución hace de la epigrafía el argumento de más peso para adscribir la iglesia a época visigótica, es el —dato explícito” (GÓMEZ MORENO, 1927: 60).

A partir de entonces se ha erigido en la opinión científica más consensuada a lo largo del siglo pasado, seguida y corroborada por autores como Camps Cazorla. Este autor introduce un argumento curioso que refuta inmediatamente; el aserto, que califica de —malicioso”, es considerar que los capiteles no pertenezcan a las fases constructivas primitivas, sino a una reconstrucción medieval. Su refutación viene de la importancia que adquiere la epigrafía como sistema de datación al proporcionar el término *post quem* para la labra del capitel (CAMPS, 1940-1: 77). Autores tan importantes como Schlunk o Palol han aceptado la adscripción cronológica que había propuesto Gómez Moreno.

No fue, empero, aceptada de forma unánime. Por ejemplo, Arthur Kingsley Porter opinaba que la originalidad iconográfica de los capiteles no permiten pensar en una cronología del siglo VII, sino del IX (PORTER, 1928: 35-6). Torres Balbás, por su parte, se inclinaba por datarla en el siglo VIII (TORRES BALBÁS, 1934), mientras que Puig i Cadafalch colocaba la iglesia en el grupo premozárabe del siglo

---

<sup>46</sup> Aporta más argumentos pero aquí sólo se ofrece un resumen de los más relevantes.

X (PUIG I CADAVALCH, 1961: 131). Asimismo, Camón Aznar también la consideraba una iglesia de repoblación (CAMÓN AZNAR, 1963). García Romo manifestaba ciertas dudas sobre la cronología visigoda de los capiteles de San Pedro de la Nave, aludiendo a la necesidad de definir con exactitud la tipología, si la hubiere, del capitel visigodo (GARCÍA ROMO, 1962: 215). Recientemente, a John Williams le resultaba chocante la proliferación de escultura historiada con temática bíblica en un área tan concreta (Zamora, Burgos, Toledo) sin paralelo en toda la Europa del siglo VII (WILLIAMS, 1993a: 16). La datación tradicional de San Pedro de la Nave ha sido puesta en tela de juicio, de manera sistemática, a partir de los trabajos de Caballero Zoreda, que postula resituar cronológicamente el edificio en el siglo IX, hacia 800, en época de repoblación.

Debe añadirse un hecho insólito que afectó a la morfología del edificio. En 1930 y 1932 se hizo el desmontaje, traslado y reconstrucción ideal de la iglesia y sus cimientos quedaron anegados por las aguas del embalse de Ricobayo. Este traslado imposibilita, según Godoy, cualquier aspiración de datar con precisión el edificio (GODOY, 1995: 330).

#### **4.2.1.1.6. Material**

Arenisca (finísima) de color amarillo rojizo (GÓMEZ MORENO, 1906). Caliza (DOMINGO, 2006).

#### **4.2.1.1.7. Inscripciones**

Tiene dos inscripciones, una está situada en el campo liso del ábaco: †VBI HABRAAM OBTVLIT ♥ ISAC ♥ FILIVM SVVM ♥ OLOCAVPSTVM DNO ♥. La otra se ha colocado en el campo figurado: †ALTARE. Según Helena Gimeno Pascual el desarrollo completo de la inscripción sería † *ubi Habra(h)am obtulit · Is(a)ac · filium suum · (h)olocâpstûm D(omi)no*” (GIMENO, 2004: 256).

En las caras laterales también hay otras inscripciones que identifican a los personajes representados, que corresponden a San Pablo y San Pedro, así como al objeto que este último sostiene en las manos: † SCS PAVLVS ♥ APOSTOLVS, † SCS PETRVS APOSTOLVS y LIBER.

#### **4.2.1.1.8. Estado de conservación**

El estado de conservación es bueno. Se hizo un vaciado en yeso que se guarda en el I.E.S. María de Molina de Zamora (CASQUERO, 2004: 44) (Fig. I.d).

#### **4.2.1.1.9. Técnica**

*Bajorrelieve. Talla a bisel.*

El capitel historiado está trabajado en bajorrelieve, con una técnica de talla a bisel, aunque se aprecia cierta inclinación a suavizar los bordes de las siluetas.

#### **4.2.1.1.10. Historia**

La primera mención documental de San Pedro de la Nave es una donación fechada en 907. En este documento, el rey Alfonso III († 910) dota al monasterio con la villa de Perdices (hoy Valdeperdices) *cum suis terminis adiacentiis* (SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 70-71, doc. 9 y PESCADOR, 1988: 185, doc. 1).<sup>47</sup> Valdeperdices ha sido dependencia de La Nave hasta el siglo XX. Esta noticia da los detalles de la advocación de la monasterio a San Pedro y San Pablo y su función como centro espiritual y refugio de peregrinos, *Deo servientium atque pauperum peregrinorum hospitio* (PESCADOR, 1988: 184). La documentación proporciona los distintos nombres por los que se ha conocido el monasterio. En el siglo X el lugar de ubicación del cenobio se llamaba Tunis, en el siglo XIII se denomina San Pedro de Estola y, por ejemplo, en la documentación del siglo XVIII se llama San Pedro de la Naba (PESCADOR, 1988: 183-184). La noticia de la primera aparición documental está registrada en el Tumbo de Celanova porque, según parece, San Pedro de la Nave entra en la órbita del monasterio gallego en un momento indeterminado del siglo X y su dependencia dura hasta el siglo XIII (PESCADOR, 1988: 185, BARROSO; MORIN, 1997: 26 y CASQUERO, 2004: 39-40).<sup>48</sup>

No se sabe ni la fecha ni los motivos por los que se convierte en priorato dependiente de San Salvador de Celanova (Orense). San Pedro de la Nave aparece en su documentación más antigua con el nombre de *San Pedro de Estola*. El dominio de

---

<sup>47</sup> No se conserva el documento original, pero se hizo una copia en el folio 149 del *Tumbo de Celanova*, Archivo Histórico Nacional, Ms. L.986.

<sup>48</sup> El documento de dotación de San Pedro de la Nave, conservado en el Tumbo de Celanova, sirve para trazar el alcance de las propiedades del monasterio gallego de Celanova entre los siglos X y XIII. Sobre el dominio territorial de Celanova véase ANDRADE, 1997.

Celanova sobre San Pedro de la Nave originará conflictos con el obispado de Zamora, y ya en 1173 tuvieron que negociar un acuerdo sobre su jurisdicción y el cobro de sus rentas (PESCADOR, 1988: 185). Los pleitos se suceden en el siglo XIII y se alargan hasta el siglo XV, momento en el que San Pedro de la Nave ya no es monasterio sino solamente iglesia, aunque había extendido su jurisdicción a otros pueblos cercanos, aunque la riqueza del lugar es escasa (PESCADOR, 1988: 188). A finales del siglo XV o inicios del XVI pasa a depender del monasterio de N<sup>a</sup> Sra. De la Consolación de Zamora (PESCADOR, 1988: 189-190). San Pedro de la Nave tiene cierta importancia estratégica desde el siglo XIII hasta el siglo XIX como lugar de paso fronterizo con Portugal.<sup>49</sup> Desde la orden de extinción de las comunidades religiosas en 1836 la iglesia pasa al régimen parroquial y su decadencia se acelera. En 1878, cuando la visita Garnacho sólo quedan la iglesia y siete casas con treinta habitantes (GARNACHO, 1878), y en 1903, cuando hace lo propio Gómez Moreno, quedaban –el sacristán, el maestro de escuela, un labrador y el barquero” (GÓMEZ MORENO, 1906: 365).

Fue Gómez Moreno quien rescató del olvido a San Pedro de la Nave. La iglesia fue declarada monumento histórico-artístico por Real Orden de fecha 22 de abril de 1912 (*Gaceta* de 29 de abril de 1912). En el Real Decreto-Ley de 23 de agosto de 1926 se adjudica la concesión del aprovechamiento de las aguas públicas del río Esla a la Sociedad Hispano Portuguesa de Transportes Eléctricos, –Saltos del Duero, S.A.” que comportaba la construcción de un pantano. Estas obras provocarían que la iglesia quedara anegada bajo sus aguas. Al mismo tiempo, para proteger el templo, se optó por su traslado contemplado en la cláusula 15 de dicho real decreto por la que se obligaba al concesionario de la construcción de la presa a hacerse cargo de las obras de traslado del monumento (MACHIMBARRENA, 1930: 93; MATEOS: 1980: 48).

Entre 1930 y 1932 la iglesia fue desmontada, trasladada y remontada, variando la morfología que tenía en su lugar de origen, para salvarla de la inundación que produjo la construcción de la presa de Ricobayo en el Esla. Se eligió la nueva ubicación en un lugar no muy lejano del emplazamiento original, en El Campillo

---

<sup>49</sup> Gómez Moreno estimaba que la casa rectoral era del siglo XIII, lo que indicaría que en esta época había recursos económicos suficientes para llevar a cabo una construcción de cierta importancia (GÓMEZ MORENO, 1927: 18).



(Zamora). Esta circunstancia tan particular, al tiempo que ha preservado el monumento, ha privado a los estudiosos de conocer más datos sobre el yacimiento arqueológico. Aun así, en 1997 se excavó parcialmente el solar primitivo de la iglesia, aprovechando una bajada del nivel de las aguas (CABALLERO, 2004a).

#### **4.2.1.1.11. Localización actual**

*41° 34' 59.70" N 5° 57' 51.00" W*

La iglesia de San Pedro de la Nave se ha reconstruido en El Campillo (Zamora), cuyas coordenadas geográficas son: 41° 34' 59.70" N 5° 57' 51.00" W.

#### **4.2.1.2. Datos iconográficos**

*Figs. I.e y I.f.*

##### **4.2.1.2.1. Abraham**

Abraham aparece de perfil, vuelto hacia la izquierda con respecto al espectador; dirige la mirada hacia la *Dextera Dei*, lo cual no es difícil pues la enorme mano se encuentra a la altura de sus ojos. Su figura se ha resuelto “a la egipcia”, esto es, la cabeza y las piernas están de perfil mientras el torso se representa de frente. El rostro presenta ciertas peculiaridades: el ojo visible es una almendra con doble borde que simula los párpados, la barbilla, muy larga, se retrotrae y acaba en punta, carece de oreja y el pelo está trabajado como un trenzado que se dispone rodeando la cabeza desde la frente y muere en un bucle por encima del cuello. El patriarca está vestido con una prenda de difícil identificación, si es que es posible reconocer alguna indumentaria concreta. Se ha dicho que podría ser una túnica *armilaua*,<sup>50</sup> una especie de túnica sin mangas y abierta por delante, que en el capitel de La Nave parece ceñida en la cintura por unas bandas de ropa retorcida. Es difícil precisar si

---

<sup>50</sup> Gonzalo Menéndez Pidal interpreta la prenda de vestir del Abraham de San Pedro de la Nave como una *armilaua*, pieza que entroncaría igualmente con la indumentaria utilizada en el siglo X (Menéndez Pidal, [1958] 2003b: 124). Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías* (XIX, 22) hace derivar la palabra de *armiclausa*: “*Armilaua vulgo vocata quod ante et retro divisa atque aperta est, in armos tantum clausa; quasi armiclausa, littera ablata*”. En cuanto a las bandas retorcidas, también las cita Menéndez Pidal en las miniaturas del siglo X, como una particularidad típica de esta época (MENÉNDEZ PIDAL, 2003b: 125). Para Puiggari la *armilaua* o *anfimalo* es una prenda del s. IX utilizada por los carolingios y, por tanto, no exclusivamente hispana. Parece derivar de la *almuza*, un sayo militar, y era una especie de capa o *champirón* de hombros que después sería utilizado por los canónigos: esta prenda no se parece en nada a la representada en San Pedro de la Nave (PUIGGARÍ I LLOBET, 1886: 80).

debajo de esa pieza el patriarca viste una túnica con mangas, rematadas con puños, o bien lleva los brazos desnudos y luce adornos, como brazaletes, en las muñecas. Esta túnica vuelve a aparecer por la abertura de la falda, mostrando un recurso que es característico de este escultor, y es que resuelve los pliegues de los vestidos con incisiones onduladas y paralelas. Abraham alza el antebrazo derecho cuya mano empuña el cuchillo, con la punta dirigida hacia su propia cabeza, como dándose impulso. Con la mano izquierda, agarra el cabello de Isaac, de tal manera que del puño sobresale un mechón del pelo de su hijo. El brazo derecho está mejor resuelto que el izquierdo, que no solo resulta excesivamente largo en la zona del antebrazo sino que realiza una flexión imposible con la mano. La posición de los pies sugieren un movimiento de avance, como iniciando la acción del sacrificio.

#### **4.2.1.2.2. Arma**

El arma sacrificial se parece a un cuchillo o puñal grande y con mango.

#### **4.2.1.2.3. Altar**

No se puede determinar si el altar se muestra lateral o en perspectiva. Si la vista del altar es lateral, las tres columnitas podrían sugerir un altar de cinco soportes, con uno de los estípites en medio y los cuatro restantes situados en las esquinas. Tampoco se podría descartar una interpretación en perspectiva de un altar de cuatro soportes. En el canto de la mesa aparece la inscripción † ALTARE, y sobre ella está depositada la leña.

#### **4.2.1.2.4. Leña**

La leña está representada como un fardo atado con cuerdas por el centro, situado encima de la mesa del altar.

#### **4.2.1.2.5. Isaac**

Isaac tiene la cabeza en un ligero tres cuartos, tampoco presenta la oreja visible y los rasgos de la cara no se aprecian con claridad, pues justamente esta figura está dañada en la cabeza, con una fractura que va desde los ojos a la barbilla. El personaje parece suspendido del mechón por el que Abraham se sujeta con la mano. Isaac aparece vestido con una túnica corta cuyos pliegues, trazados de manera arbitraria, se forman a partir de incisiones paralelas y muy juntas. La figura está arrodillada, no sobre una superficie horizontal sino sobre el lateral inclinado del capitel, con las

manos cruzadas por delante del cuerpo, lo que presumiblemente indica que están atadas. Presenta el torso frontal a partir de los hombros, mientras que las piernas están de perfil.

#### **4.2.1.2.6. Carnero**

El carnero está situado aprovechando el ángulo superior derecho de la cara frontal del capitel. Se ha representado de espaldas a los patriarcas, totalmente ajeno a la acción principal. Sus patas no reposan sobre el suelo sino que parece talmente suspendido en el aire, casi empalado, —a media altura delante del árbol” (SCHLUNK, 1970: 263). La cara y el lomo presenta una serie de incisiones triangulares que simulan el pelaje.

#### **4.2.1.2.7. Arbusto**

Detrás del carnero se ven unas ramas rematadas con hojas en forma de corazón que sugieren el arbusto del texto bíblico.

#### **4.2.1.2.8. Intervención divina**

*Dextera Dei*. La mano de Dios, desproporcionadamente grande, aparece en la esquina superior izquierda. La *Dextera Dei* muestra el dorso con la palma abierta. Pare surgir de una nube sugerida por una serie de incisiones curvas y paralelas, aprovechando el ángulo de la cara frontal del capitel, que están rematadas por unas formas onduladas que recuerdan los fruncidos de un volante.<sup>51</sup> La solución empleada para representar tanto la mano como la nube recuerda los trabajos de eboraria o de metalurgia.

#### **4.2.1.2.9. Contexto iconográfico inmediato**

*Figs. I.g y I.h.*

En los lados menores del capitel se representan San Pedro (lado este) y San Pablo (lado oeste). El capitel que tiene enfrente también se ha figurado con una escena veterotestamentaria, Daniel en la fosa de los leones, flanqueado por San Felipe y Santo Tomás, situados en las caras menores, lo que podría indicar algún programa

---

<sup>51</sup> Corzo interpreta esta forma como una —*mancha amplia*” (CORZO, 1986: 130).

iconográfico de conjunto basado en estas dos historias bíblicas y una hipotética relación con los apóstoles que rodean ambas representaciones.

### **4.2.1.3. Descripción**

#### **4.2.1.3.1. La escena bíblica**

Abraham e Isaac están uno frente al otro y la acción se lee de derecha a izquierda, detalle que no es frecuente en la casuística sobre este tema iconográfico. La figura más masiva es Abraham, cuyo cuerpo domina el eje de la composición, mientras que la figura de Isaac crea un ángulo 60° respecto a la vertical de Abraham. Esta disposición deja un espacio suficiente entre los dos personajes para colocar el altar; tal configuración de la superficie utilizable da la sensación de que Isaac tenga las manos sobre el altar. En los espacios restantes del frente del capitel, correspondientes a los ángulos superiores, se han colocado los otros elementos distintivos de la imagen, la *Dextera Dei*, a la izquierda, y el carnero a la derecha. En una especie de *horror vacui*, en el rincón que quedaba vacío entre el carnero y el ángulo de la esquina se ha situado un elemento vegetal, con tres hojas, como flor de lis. Este elemento vegetal contribuye a equilibrar visualmente esta zona con la masa de la que surge la mano de Dios. También parece disimular una deficiencia en el extremo del capitel, que se ve acortado con un doble borde.

#### **4.2.1.3.2. Los apóstoles Pedro y Pablo**

Acompañando a la escena del sacrificio están los apóstoles Pedro y Pablo. Mientras San Pablo está situado en la cara este, el santo titular de la iglesia mira al aula desde la cara oeste.<sup>52</sup> Ambas figuras están acompañadas de rótulos identificativos, † SCS PAVLVS ♥ APOSTOLVS y † SCS PETRVS APOSTOLVS.

Según algunos autores el collar que lleva San Pedro es la cadena de su prisión romana, caracterizando esta figura como San Pedro *ad vincula* (MATEOS, 1980: 92). San Pedro porta un libro que lleva la inscripción LIBER en su lomo y una cruz con

---

<sup>52</sup> Se ha dicho que su situación es privilegiada como santo titular (MATEOS, 1980: 92).

astil al hombro (Fig. Ig).<sup>53</sup> San Pablo sostiene con su mano derecha un *uolumen* mientras que con la izquierda hace el ademán de *adlocutio*.

#### 4.2.1.4. Bibliografía crítica

El punto de partida historiográfico para el estudio de la iconografía del capitel con el sacrificio de Isaac es la descripción de Gómez Moreno (1906: 371).<sup>54</sup> El arqueólogo granadino hace alusión a la interpretación tipológica que establece una relación entre el sacrificio de Isaac y el sacrificio eucarístico. El protagonismo del altar confirma, para el arqueólogo granadino, esta interpretación y el significado del conjunto figurado se completa con el capitel de Daniel, entendido como la resurrección a la gracia. Establece el sarcófago de Écija como precedente más próximo, tanto espacialmente como cronológicamente, en virtud de la selección de los temas, de su localización peninsular y de la datación visigoda de San Pedro de la Nave. Sin embargo, salvo estas dos constataciones, no hay semejanzas iconográficas entre las dos obras, al contrario, sus esquemas compositivos parten de concepciones muy diferentes. Por lo que se refiere a los temas representados, la similitud no se verifica si se atiende a la integridad temática de ambos conjuntos, pues quedan marginados el Buen Pastor de Écija o los apóstoles de La Nave. En cuanto al estilo, resalta la forma anticlásica de las figuras, pero este “provincialismo” informa gran parte de la cultura material que se puede encontrar en Occidente durante toda la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media y cuya geografía, con sus centros y sus periferias, está en proceso de revisión por la historiografía reciente.<sup>55</sup> Gómez Moreno destaca dos aspectos llamativos e insólitos, tanto en el contexto de la escultura del

---

<sup>53</sup> En el capitel de Daniel, el apóstol Tomás también porta un libro. Esta modalidad de representación del libro resulta algo prematura, puesto que es más normal figurar un rollo, al menos en las ilustraciones miniadas. Díaz y Díaz señala que en la miniatura con la ofrenda del libro en el Liber Diurnus (Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad de Santiago, Ms. 609 (Res. 1), f. 3v), de 1055, el hecho de que no se retrate un rollo, siguiendo una “antigua tradición tenazmente conservada” resulta ser una novedad más de las que han sido atribuidas a la iluminación de este códice (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 282-283). Cabe pensar que sería interesante revisar las representaciones de los libros como *uolumen* o como *codex* en otros medios artísticos, sondeo imposible de realizar en esta tesis, pero que en el caso de San Pedro de la Nave se podría conjeturar como un signo innovador.

<sup>54</sup> La iglesia era conocida anteriormente y había aparecido en diversas publicaciones, siempre considerada como obra del siglo X, pero fue la intervención de Gómez Moreno la que situó San Pedro de la Nave en el panorama no sólo nacional sino internacional.

<sup>55</sup> El libro fundamental que reivindica una cartografía de la geografía del Arte es KAUFMANN, 2004. En este sentido se ha explorado la geografía del provincialismo en el arte de la Tardoantigüedad (STEWART, 2010).

siglo VII como en la ubicación de la representación del sacrificio de Isaac. En primer lugar, este autor afirma que la presencia de escenas historiadas esculpidas decorando un capitel es algo muy infrecuente antes del Románico.<sup>56</sup> En segundo lugar, resulta que San Pedro de la Nave constituye uno de los ejemplos peninsulares más tempranos que han sobrevivido, que muestra el sacrificio de Isaac fuera de un contexto estrictamente funerario.<sup>57</sup> Finalmente, la descripción minuciosa de la epigrafía del conjunto ocupa gran parte del interés de Gómez Moreno, al constituir la base argumental para defender la cronología en época visigoda de la iglesia. Por lo que se refiere a la leyenda de la escena del sacrificio, este autor lee erróneamente la palabra inicial, HVBI, que en el listel del cimacio realmente pone VBI<sup>58</sup>. No sólo comenta la incorrección de esta forma HVBI, producto únicamente de su propia mala lectura, sino que además la corrige tomando como ejemplo la inscripción que comienza por VBI del díptico de marfil de Genoels-Elderen que se conserva en Bruselas (GÓMEZ MORENO, 1906: 371).<sup>59</sup> No obstante, este término de comparación que introduce Gómez Moreno es muy interesante porque señala como paralelo un objeto no hispano y perteneciente a otro medio artístico. Gómez Moreno repite y completa los argumentos en el volumen dedicado a Zamora del *Catálogo Monumental de España*, publicado en 1927 (GÓMEZ MORENO, 1927: 65).

Camps Cazorla destaca la falta de ejemplares de referencia para la composición de la escena del sacrificio ([1940]1963: 624).

No se añade nada nuevo con respecto a esta representación del sacrificio de Isaac hasta el artículo fundamental de Helmut Schlunk publicado en 1945. La aportación del investigador alemán es esencial, pues por primera vez se establece una relación entre los textos de los letreros epigráficos y la iconografía de los capiteles de Daniel

---

<sup>56</sup> «[...] los capiteles historiados no se generalizaron hasta el periodo románico ni aun en Italia, de modo que siempre constituyen un modelo preciosísimo.» (GÓMEZ MORENO, 1906: 371)

<sup>57</sup> Existen testimonios indirectos de la existencia de representaciones tardoantiguas del sacrificio de Isaac en contexto no funerario, pero se trata de pinturas murales. San Gregorio de Nissa (c. 332–394) explica que había visto en numerosas ocasiones la escena pintada en las paredes de las iglesias (*De Deitate Filii et Spiritus Sancti* PG 46, 571C). San Agustín (354–430) también nos informa que se podían contemplar pinturas con esta historia bíblica en todas parte, *tot locis pictum* (*Contra Faustum Manichaeum* 22, 73, PL 42, 446).

<sup>58</sup> Curiosamente Gómez Moreno lee bien la leyenda del capitel de Daniel.

<sup>59</sup> El díptico de Genoels-Elderen se ha datado en el último cuarto del siglo VIII y se conserva en los Museés royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas.

y de Abraham con algunas miniaturas altomedievales hispanas. Schlunk no rechaza la datación visigoda de La Nave y, con este pie forzado, las similitudes en los textos se pueden explicar en virtud del uso en época altomedieval de modelos miniados de época visigótica que se habrían conservado hasta, al menos, el siglo X. Esta miniatura de época visigoda sería el modelo directo para la escultura de San Pedro de la Nave. Schlunk encuentra en la ilustración de Génesis 22 de la Biblia de 960 el paralelo idóneo, tanto por la iconografía como con respecto al texto del capitel del sacrificio de Isaac, cuya formulación casi exacta (SCHLUNK, 1945: 245-246).<sup>60</sup> Schlunk amplía esta coincidencia con la miniatura altomedieval, tanto por la iconografía como por las leyendas, al capitel de Daniel. Añade también que en los manuscritos hispanos abundan los altares con el rótulo ALTARE. El autor alemán destaca que la composición de la escena carece de elementos de comparación próximos de época tardoantigua. Por estilo y por ciertos detalles iconográficos, Schlunk desarrolla la sugerencia de Gómez Moreno y analiza algunos detalles similares que se encuentran en la escultura longobarda del siglo VIII (SCHLUNK 1945: 256 y 262). Destaca de la escena la elección del momento de mayor tensión dramática, que se consigue mostrando a Abraham con el cuchillo en la mano y agarrando por el pelo a su hijo. De Isaac indica que está vestido, con las manos atadas y situado sobre el altar ~~del~~ "cual casi parece resbalar" (SCHLUNK, 1945: 245-246 y 259). La hipótesis sobre la existencia de manuscritos ilustrados en época visigoda que sirvieran de modelo al capitel y que, de paso, justificaran una tradición ilustrativa del tema que pervive hasta el s. X tiene la ventaja, o el peligro, de ser un argumento *ex silentio*. El supuesto eslabón visigótico perdido, probatorio, pero del que no quedan trazas, dibuja una línea secuencial de transmisión de modelos iconográficos cuya filiación podría venir a través del Norte de África. Para ilustrar esta línea dentro de un horizonte cronológico tardoantiguo, Schlunk introduce como paralelo un ladrillo decorado de procedencia norteafricana que considera que tiene un ~~gran~~ "parentesco", resultado de derivar de prototipo común (SCHLUNK, 1945: 257). Completa los posibles referentes iconográficos, coetáneos con el capitel, comparando la figura de Isaac arrodillado con la escena representada en San Vital (Rávena). Este

---

<sup>60</sup> En realidad, este autor maneja como paralelos la Biblia de León, los Beatos e incluso aduce las Biblias catalanas.

análisis iconográfico de Helmut Schlunk ha resultado ser fundamental para toda la historiografía posterior.

Por su parte, Puig i Cadafalch, vuelve a situar la escultura de San Pedro de la Nave en el siglo X. Este autor destaca la función salvífica del sacrificio de Isaac y de Daniel en la fosa de los leones más que la interpretación tipológica de las escenas bíblicas.<sup>61</sup> Hace alusión también a la extrañeza que produce la epigrafía redundante para explicar elementos o escenas que no lo necesitan, –*omme s’il n’était pas sûr de son œuvre*”, y describe la forma del altar diciendo que es –*omme ceux de l’époque*” (PUIG I CADAFALCH 1961: 148-9).

Isabel Speyart van Woerden incluye el capitel en su *corpus* sobre la iconografía del sacrificio de Isaac y lo cataloga en función de tres particularidades, entre las que cabe destacar que Isaac está encima del altar, con lo que sigue la interpretación de Schlunk.<sup>62</sup>

Pere de Palol señala que el programa iconográfico de los capiteles historiados puede tener un sentido martirial o eucarístico. Destaca la cuestión de las incapacitaciones con la fórmula *ubi* e indica, siguiendo la hipótesis de Schlunk, que puede ser un indicio de la existencia de una tradición hispana tardoantigua de ilustración de manuscritos que habría llegado hasta época altomedieval (PALOL, 1968: 162 y 164).

Algunos autores han comentado que las esculturas estaban recubiertos de policromía a juzgar por los restos hallados (HUBERT, PORCHER Y VOLBACH, 1968: 86)

Schlunk vuelve a retomar el tema en 1970, con un artículo dedicado íntegramente a la iconografía de los capiteles historiados. Aquí la descripción de la escena es más detallada y se discuten ciertas peculiaridades iconográficas que, en general, apuntan a influencias orientales. Abraham blande en su mano derecha un cuchillo denotando un rasgo iconográfico típicamente oriental, dado que en la mayoría de representaciones

---

<sup>61</sup> Recuerda las oraciones por los agonizantes del *Ordo commendationis animae*, cuya tradición se remonta al siglo II (PUIG I CADAFALCH, 1961: 148-9).

<sup>62</sup> Las otras dos son que Isaac está de rodillas y la presencia de la Mano de Dios.



occidentales Abraham empuña una espada. La posición de Isaac resulta ambigua, pasa de “resbalar” del altar a ser arrastrado hacia el altar a consecuencia del gesto violento de Abraham agarrando a su hijo por el cabello. Señala este detalle del pelo como una característica oriental cuya tradición remonta a un célebre pasaje de Gregorio de Nyssa. El carnero de la historia bíblica no está representado en La Nave ni a la manera occidental, de pie o recostado al lado de Abraham, ni a la oriental, atado o enredado en un arbusto, sino en una “posición peculiar [...] a media altura delante del árbol, [lo que] sólo podría explicarse si se supone que el modelo de nuestra escena representaba el carnero enganchado en la maleza, que a su vez implica una fuente oriental” (SCHLUNK, 1970: 259-63).

La atención que prestó a la forma del altar es uno de los aspectos que ha tenido mayor repercusión en lo que se refiere al capitel con el sacrificio en concreto. Según Schlunk no se pueden establecer comparaciones con ningún otro ejemplo anterior, así que concluye que la forma de altar, plenamente cristiana aunque inusual en las representaciones del sacrificio de Isaac, sirve para evidenciar visualmente la historia veterotestamentaria como prefiguración del sacrificio eucarístico. Este razonamiento viene avalado por el precedente de San Vital, donde el sacrificio de Isaac ocupa una luneta el bema, por tanto se trata de una ubicación con un sentido claramente eucarístico. Así queda sancionada visualmente la tradición exegética que tiene a Isaac como tipo de Cristo. Si en San Vital se traduce por el lugar que ocupa, en La Nave lo hace sustituyendo el ara pagana por el altar cristiano y reforzando la intención con la palabra †ALTARE inscrita en el canto de la mesa del altar. Esta forma no tiene precedentes, y los paralelos que encuentra son ya de época románica.<sup>63</sup>

En cuanto a las relaciones de los capiteles de San Pedro de la Nave con los manuscritos altomedievales castellano-leoneses, sigue manteniendo que existe una vinculación iconográfica y textual, con lo que La Nave es el testimonio de una continuidad iconográfica que perdura hasta los siglos X y XI desde época visigoda. En la última nota de este artículo, Schlunk se hace eco de la existencia de una representación con el sacrificio de Isaac en el monasterio de Santa Catalina del

---

<sup>63</sup>Véase SCHLUNK, 1970: 263-64. Según el autor alemán, los paralelos románicos son St.-Aignan-sur-Cher, St.-Benoît-sur-Loire y St.-Georges-de-Borscheville.

Monte Sinaí, datado en el siglo VII y, que siguiendo a Weitzmann, también se sustituye el ara pagana por un altar cristiano (SCHLUNK 1970: 264 y 267, n.78).<sup>64</sup> Este dato confirmaría un proceso de reafirmación tipológica visual hacia los siglos VI y VII que, en algunas ocasiones, comportaría la sustitución del ara por un altar cristiano.<sup>65</sup> En esta ocasión ya no considera ninguna conexión norteafricana. Los dos artículos de Schlunk, el de 1945 y el de 1970, han fijado de tal manera la interpretación iconográfica, no sólo del capitel sino también de los manuscritos altomedievales, especialmente de la Biblia de León de 960, que muchos estudios posteriores repiten sus argumentos más o menos ampliados.

Tal es la influencia que han tenido los análisis iconográficos de Schlunk que Fontaine ve a Isaac “*humbado sobre un ara*” y acepta su relación con los manuscritos altomedievales. Sin embargo, no desarrolla el tema tipológico sino que considera las escenas como figuras de salvación (FONTAINE, [1973]1978: 234).

Antonio Thiery señala la plena adscripción del sacrificio de Isaac de San Pedro de la Nave a la tradición iconográfica tradicional mientras que su lenguaje expresivo es totalmente original (THIERY, 1974-1975). Destaca la mano de Dios, cuya solución visual, ambigua, tanto recuerda una manga como una nube. Para el tratamiento estilizado de la figura del carnero propone una ascendencia irania. En general, Thiery prefiere la filiación estilística de la escultura de San Pedro de la Nave con aquel mundo mediterráneo que canalizaba entre sus aportes repertorios siro-mesopotámicos. Por ello rechaza la tesis de Schlunk al insinuar paralelos en la miniatura altomedieval y acepta menos todavía que se pueda establecer ningún vínculo a través del texto de las inscripciones. Subraya la persistencia de la necesidad de aclarar con “*signos gráficos*” el contenido de los “*signos icónicos*”, por una parte, y el carácter mágico y apotropaico de la palabra escrita como recursos generalizados. Thiery defiende que el modelo de los capiteles de La Nave no puede ser un manuscrito porque se evidenciarían problemas de adaptación del dibujo a la escultura que en ningún modo son perceptibles. Resalta, por el contrario, la maestría con la que

---

<sup>64</sup> Weitzmann desarrollará el tema más tarde en su artículo sobre el arte palestino asociado a los lugares santos (WEITZMANN, 1974).

<sup>65</sup> En 1978 insiste sobre este aspecto de la cristianización del altar para la escena del sacrificio de Isaac y sobre el paralelo de Santa Catalina del Sinaí (SCHLUNK Y HAUSCHILD, 1978: 105).

el escultor trabaja todos los elementos del capitel y todas sus caras en un recorrido uniforme y coherente, ello le permite inferir un objeto tridimensional de pequeñas dimensiones y de fácil transporte que sirviera como modelo. Una arqueta, por ejemplo, elaborada en cualquier material afín a los procedimientos de la escultura arquitectónica se aviene a estas condiciones. La sabia disposición de los elementos iconográficos y la organicidad en el tratamiento de todas las caras del capitel son otros indicios, según Thiery, de que el modelo no es una miniatura; el sentido unitario de la concepción de los capiteles así como la intencionalidad iconográfica se refuerzan con la presencia y la disposición de la epigrafía: no ha habido una adaptación forzada a partir de un manuscrito. Si bien esta escultura es un *unicum* por época y por geografía, tanta seguridad en su manufactura apela a la existencia de una tradición del labrado de relieves figurados; los testimonios, sin embargo, son muy pocos y Thiery apunta a la existencia de modelos más pequeños, trabajados en otros materiales tales como el marfil y la orfebrería, cuya difusión era muy amplia. Pero mientras que las escenas historiadas remiten a una tradición no localizable en un punto concreto, otros elementos de los capiteles y las impostas, como las cabezas y los roleos habitados por animales, permiten establecer paralelos más concretos en motivos norteafricanos de matriz persa, pero sin reinterpretaciones islámicas. Acepta la datación de Gómez Moreno pero no que haya dos fases decorativas, sino que propone que todo el sistema decorativo es unitario e inseparable de un único plan arquitectónico (THIERY, 1974-75: 89-98).

Para Miguel Ángel Mateos, la escena tiene un sentido sacrificial claro como prefiguración de la eucaristía. La lectura eucarística del capitel de Abraham viene a reforzar el sentido penitencial hasta el martirio que interpreta en el capitel de Daniel y ambos plasman en imágenes las aspiraciones espirituales propias de un cenobio. Este autor señala que el tamaño desproporcionado de la mano divina es un signo de su preeminencia jerárquica. Describe la posición del carnero, situado a media altura y enganchado a la maleza, y considera que es una peculiaridad para la que no hay precedentes en todo el arte occidental (MATEOS, 1980: 93-4, 119).<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Debe señalarse que un ejemplo temprano de carnero literalmente suspendido por los cuernos de un árbol se encuentra en el sarcófago conocido como de la Nativité que se conserva actualmente en el

Joseph Gutmann contradice la opinión generalizada que veía a Isaac encima del altar. Considera que la representación del sacrificio de Isaac es una forma evolucionada de los primeros esquemas paleocristianos desarrollados en el Norte de África. En los ejemplares norteafricanos a los que se refiere Gutmann, Isaac aparece arrodillado con la cabeza inclinada sobre el altar mientras Abraham lo sujeta por el pelo. También se hace eco de la similitud de los letreros en el capitel de San Pedro de la Nave y en la Biblia de León de 960 (GUTMANN, 1984: 119 y n. 10).

Ramón Corzo, que hizo un estudio monográfico sobre San Pedro de la Nave, acepta la interpretación de Schlunk con respecto a la iconografía, pero matiza algunos detalles en su descripción de la escena. Para este autor, Isaac no está sobre el altar, sino «semiarrodillado sobre el borde del capitel [y tiene] las manos atadas descansando sobre el altar en el que inclina la cabeza». Ve dos manos distintas en la ejecución de las inscripciones de los capiteles, una que usa interpunciones en forma de hereda en el capitel de Isaac mientras que estas están ausentes en el de Daniel. Como explicación a la presencia inopinada de capiteles historiados en una iglesia tan antigua, hace referencia a la circulación de modelos foráneos, cuyos repertorios se crearían en los grandes centros y se difundirían a través de los tejidos y las artes menores hasta llegar a las zonas rurales donde, como en el caso de La Nave, sirven para desarrollar un programa iconográfico de salvación y martirial (CORZO 1986: 130, 177, 181-189).

Durante las obras de desmonte de la iglesia, se encontraron en el ábside fragmentos de unas pilastras molduradas del altar primitivo que tendría forma de tabla sobre cuatro o cinco soportes, de manera semejante al altar representado en el capitel y que explicaría su forma peculiar.<sup>67</sup> Sin embargo, por cuestiones de coherencia con su hipótesis sobre la existencia de una iglesia visigoda previa, no acepta que el escultor hubiese tenido en cuenta este altar primitivo y señala el parecido de las columnitas del altar del capitel con las de las ventanas del anteábside (CORZO 1986: 141).

---

Musée de l'Arles antique (Arles), datado hacia el s. IV (LE BLANT, 1878: 35, nº 28, fig. XXI). No obstante, el efecto visual es muy diferente con respecto al capitel zamorano.

<sup>67</sup> Sobre este altar primitivo véase CABALLERO; ARCE SAINZ, 2004: 173-179.

El tema del altar es el que seguirá dando más juego en las aportaciones posteriores. Así Hoppe considera que la forma que presenta en el capitel de San Pedro de la Nave resulta un anacronismo.<sup>68</sup> Esta opinión no la comparte Caballero (1990: 318), quien, por su parte sí considera factible –a diferencia de Corzo– que el escultor del capitel hubiese tomado como modelo el altar que estaría en el ábside.

Si la cuestión sobre el altar ha perdurado en contribuciones posteriores, una particularidad de las leyendas que acompañan las escenas bíblicas no ha despertado tanto interés. Se trata del encabezamiento VBI que Jesús Enciso relacionó en 1954 con la fórmula *ubi* que aparecía en los elementos extrabíblicos, estudiados por Teófilo Ayuso, de algunos manuscritos hispanos de la Vulgata y que Palol ha puesto de relieve varias veces.<sup>69</sup> Por otra parte, Palol acepta la interpretación de la escena en clave eucarística según fue enunciada por Schlunk, como también la acepta Sepúlveda. Esta autora trata con cierto detenimiento la escena del sacrificio de Isaac en el marco de una lectura tipológica para los capiteles historiados (SEPÚLVEDA 1991: 137-140). En esta contribución se añaden algunos aspectos nuevos. Se toca el tema de la liturgia mozárabe y la incorporación que hace de la lectura de Génesis 22 durante la Vigilia Pascual, se desarrolla el sentido tipológico no sólo de la escena sino de los diferentes participantes en ella, y se establece una relación con las figuras que aparecen en los laterales, los apóstoles Pedro y Pablo, en el sentido de una renovación de la promesa hecha a Abraham<sup>70</sup>. Finalmente, no ve tantas similitudes en la forma de representar a Isaac entre la miniatura y el capitel. Considera que la postura de Isaac en La Nave es más antiquizante que en la miniatura, aunque a veces

---

<sup>68</sup> En esto sigue el análisis de Palol cuando dice acerca del altar al que pertenecían los soportes encontrados en la iglesia que –se trata de modas principalmente antiguas con perduraciones tardías.” (PALOL, 1967: 188).

<sup>69</sup> ENCISO 1954: 91-92; PALOL 1986: 100-102, como elemento de referencia cita los capiteles de La Nave en su estudio sobre el Tapís de la Creació de la catedral de Girona. No se intercala la referencia de 1986 en el relato historiográfico porque no se trata de un estudio sobre San Pedro de la Nave, pero en ella trata el tema de la fórmula *ubi* con cierta extensión. Véase también PALOL 1991: 394.

<sup>70</sup> Además de San Vital de Rávena, alude al sarcófago de Mas d'Aire y a la Portada del Carnero de San Isidoro como otros desarrollos tipológicos del mismo tema (SEPÚLVEDA 1991: 140 n.28).

se encuentran versiones mixtas donde Isaac está estirado pero con las piernas dobladas.<sup>71</sup>

Barroso y Morin han tratado el tema en diversas ocasiones (1993, 1997, 2000) y han interpretado toda la escultura de La Nave en clave apocalíptica. Estos autores desarrollan el sentido tipológico de la imagen. En una primera aportación destacan la figura de Isaac como prefiguración del Cordero Místico, confirmada por la sustitución del ara pagana por el altar cristiano, expresamente indicado por la epigrafía (†ALTARE). Según Barroso y Morin, con esta representación del altar y su rótulo se pretende no hacer una aclaración del objeto en si ~~–~~sino que lo que se pretende reflejar es la propia Pasión de Cristo” (BARROSO; MORIN, 1993: 77). En su aportación de 1997 integran los capiteles historiados, y todas la escultura del edificio, dentro un programa apocalíptico. Retoman la interpretación eucarística del tema representado en el capitel suroeste que se acentúa con la epigrafía que identifica el altar insistiendo en ~~–~~el carácter unitario de la arquitectura y la ornamentación del templo” (BARROSO; MORIN, 1997: 48). Vuelven a sugerir que la escena del sacrificio ~~–~~no es tanto el episodio veterotestamentario como la realidad patente de Cristo como hostia consagrada en el sacrificio de la misa.” (BARROSO; MORIN, 1997: 48), y destacan como referente exegético hispano de época visigoda por excelencia a San Isidoro y su comentario *In Genesim* (BARROSO; MORIN, 1997: 48).<sup>72</sup> Siguiendo su interpretación apocalíptica del conjunto escultórico de La Nave, resaltan la conexión entre la interpretación tipológica y el comentarista norteafricano del apocalipsis Ticonio. Estos autores consideran justificada la elección del tema del sacrificio de Isaac dentro de un contexto apocalíptico por la presencia de esta escena en manuscritos altomedievales, especialmente en las Tablas genealógicas de los Beatos y porque el propio Beato glosa el tema veterotestamentario en *In Apoc.* III, V desde una perspectiva tipológica (BARROSO; MORIN, 1997: 49-50, 54). Posteriormente amplían esta interpretación aludiendo a la iconografía de los capiteles figurados y el resto de motivos esculpidos de La Nave como una ~~–~~*peregrinatio*

---

<sup>71</sup> Para esta forma mixta reclama como precedente algunos sarcófagos donde Isaac aparece arrodillado encima del altar (SEPÚLVEDA 1991: 138 n.14).

<sup>72</sup> La lectura del pasaje de Isidoro sigue la línea de la exégesis tipológica más habitual del sacrificio de Isaac, véase una selección de textos que interpretan el pasaje de Génesis 22 como prefiguración de Cristo en WOERDEN, 1961: 215-219.

iniciática que transcurre de lo sensible a lo espiritual” (BARROSO; MORIN, 2000: 291). Para estos autores, la eucaristía viene significada por el capitel del sacrificio mientras que el de Daniel simboliza el bautismo, y en ambos se alude a la idea de la resurrección además de la interpretación tipológica de las historias bíblicas representadas en San Pedro de la Nave (BARROSO; MORIN, 1997: 53-54). Cabe remarcar el esfuerzo en relacionar la cara mayor del capitel con la escena del sacrificio y los laterales que representan las figuras de San Pedro y San Pablo (BARROSO; MORIN, 1997: 61).

Fernando Regueras no añade nada nuevo a la cuestión iconográfica, pero introduce sin comentarlo un paralelo tardoantiguo procedente de un fragmento cerámico hallado en Salamanca (REGUERAS, 1996: 31).

Jérôme Baschet incluye el ejemplar de San Pedro de la Nave dentro del grupo iconográfico, desarrollado en época tardoantigua, que se caracteriza porque Isaac está al lado del altar, y no encima como indica el texto bíblico. Abraham agarra a Isaac por el pelo y la intervención divina es una mano de Dios, no el ángel a diferencia de lo que dice el relato del Génesis. Baschet opina que la representación de San Pedro de la Nave sigue esta tipología pero la sitúa en un estadio más evolucionado. Piensa que la postura de Isaac es suficientemente ambigua como para poder interpretarse que bien está encima como al lado. Hacer referencia al tamaño de la *Dextera Dei*, sin gesto de bendición. Este autor piensa que en San Pedro de la Nave se evidencia mejor que en cualquier otro ejemplar la voluntad de Abraham de llegar hasta el final del rito sacrificial, pues la instantánea está capturada mientras ha aparecido la mano pero ignora completamente al carnero que ya ha aparecido pero al que le da la espalda. La imagen zamorana expresa la tensión dramática que está alcanzando el punto de no retorno en el acto del sacrificio (BASCHET, 2000: 81-82).

Roberto Coroneo remarcaba el aislamiento iconográfico absoluto para las dos escenas veterotestamentarias, que quedan privadas así de modelos o paralelos próximos. Este autor sugiere que se debe analizar separadamente la escultura de los capiteles historiados y superar la renuencia a considerar dos fases, una de época visigoda y otra de época altomedieval, que expliquen los dos estilos que se perciben en los relieves escultóricos de la Nave. Mientras que la escena del sacrificio no presenta motivos extrabíblicos destacables, se hace eco de la incapacitación con VBI

que se repite en los manuscritos altomedievales (CORONEO, 2003: 132). Su crítica explota las debilidades del argumento que busca explicar las relaciones observadas entre la escultura del siglo VII con la miniatura del siglo X basándose en una hipotética miniatura de época visigótica. Según Coroneo el razonamiento se ha hecho de manera retroactiva para reafirmar la datación visigótica de los capiteles y a ello se debe añadir lo que denomina un *escamotage* de naturaleza metodológica, ya que todos los indicios llevan al siglo X y no al siglo VII.<sup>73</sup> Ante la falta de los testigos visigóticos propuestos por Schlunk, dice que «Il parallelismo testuale e iconografico con le formule e le miniature dei *Beatos* riporta infatti al X secolo e, a rigore, dovrebbe piuttosto suonare a conferma del quadro privilegiato per il corretto inserimento cronologico dei capitelli di San Pedro de la Nave.» (CORONEO, 2003: 137). El tema del altar está recogido preferentemente en este estudio. Acepta su función tipológica y de cristianización del altar, pero plantea la duda razonable de la necesidad de incluir la etiqueta †ALTARE para identificar un objeto que debería ser autoevidente, a menos que ya no se reconociese como tal (CORONEO 2003: 132).

Por su parte, Vidal observa que para valorar la disposición de los diferentes elementos de la escena, que no tiene paralelos conocidos, se ha de tener en cuenta su adaptación al espacio disponible. También remarca lo que denomina «sobreabundancia informativa» para unas escenas o elementos —*altare* o *liber*— que en realidad no necesitarían ningún explicativo.<sup>74</sup> Plantea la posibilidad de que la epigrafía sea posterior a la figuración escultórica (VIDAL 2004: 447, 460-467).

El ensayo de Hoppe concluye este repaso historiográfico selectivo. Confirma la falta de modelos conocidos para la escena del sacrificio, lo que justifica que «hasta ahora, no ha sido objeto de largos comentarios, a diferencia del interés suscitado por el capitel de Daniel», aunque no por ello merezca un análisis detallado por las peculiaridades que presenta (HOPPE 2004: 409). Naturalmente, el abunda en el tema del altar. Se desdice de la opinión que expresó en 1987, donde veía un arcaísmo en la forma del altar, pero remarca la dificultad que plantea la presencia de la inscripción para señalar algo que debería ser claramente identificable. La explicación que podría

---

<sup>73</sup> Coroneo se está refiriendo siempre a las escenas historiadas de los capiteles.

<sup>74</sup> No así para las figuras de los lados menores de los capiteles, ya que carecen de atributos que las caractericen.



resolver esta incoherencia se fundamenta desarrollando ampliamente el argumento tipológico.

La sustitución de un altar cristiano por la tradicional ara pagana en la escena del sacrificio de Isaac es, siguiendo la exégesis patrística, cuando menos un “escándalo”. En este caso, el altar cristiano introduce una señal que indica que tipo y antitipo se habían asimilado, y para ello hace alusión a una tradición cristiana que identifica a Moriah —la montaña donde se lleva a cabo el sacrificio— con el Gólgota. En La Nave, el proceso de cristianización del pasaje veterotestamentario se manifiesta en prácticamente todos los detalles de la escena, también en el haz de leña atado sobre el altar, cuya importancia ha pasado desapercibida, pero que refuerza el sentido tipológico en clave eucarística (HOPPE 2004: 408-411).

Yo misma he tratado brevemente el capitel de San Pedro de la Nave en dos ocasiones, la primera en relación a la leyenda epigráfica que acompaña la escena bíblica (2007) y la segunda aislando un motivo iconográfico específico, la manera en la que Abraham agarra por el pelo a su hijo (2008).

Finalmente, reseñar la opinión de María Cruz Villalón de que tanto del sacrificio como del otro capitel con el tema bíblico de Daniel en el foso de los leones no se pueden relacionar formalmente con ningún precedente paleocristiano de manera satisfactoria, mientras que la vinculación con la miniatura castellano-leonesa del X es el marco cronológico más adecuado (VILLALÓN, 2009: 26).<sup>75</sup>

#### **4.2.I.5. Obras relacionadas**

4.2.III. Biblia de 960. Con este manuscrito comparte una redacción muy semejante entre sus respectivas leyendas. La figuración del carnero y el arbusto también ofrecen un parecido nada desdeñable. No obstante, tanto el resto de los elementos como la composición no se pueden comparar.

---

<sup>75</sup> Esta vinculación propuesta por Schlunk no afectaba a la cronología de La Nave, a la que el investigador alemán consideraba visigoda. Los capiteles de San Pedro de la Nave y la miniatura altomedieval representaban instancias aisladas, separadas por tres siglos, de una tradición hispana común, cuyo testigo necesario, pero de imposible comprobación, sería la existencia de una miniatura visigoda.

4.2.IX. Placa de marfil del Hermitage. La composición general de la escena presenta notables similitudes, no obstante las mayores diferencias se pueden observar en la representación de la intervención divina.

#### **4.2.I.6. Bibliografía**

ARREDONDO, 1872; QUADRADO, 1885a: 653; SERRANO FATIGATI, 1900: 224; GÓMEZ MORENO, 1906: 371-373; ANTÓN, 1905-1906: 450; BERTAUX, 1906: 219; LAMPÉREZ, 1908: 138-139, 160; MÉLIDA, 1911: 259; KING, 1924: 55; GÓMEZ MORENO, 1927: 65-66; MACHIMBARRENA, 1930: 94; CAMPS CAZORLA, [1940]1963: 624-265; SCHLUNK, 1945: 245-246, 259; PUIG I CADAVALCH, 1961: 148-149; WOERDEN, 1961: 248, nº 193; WILLIAMS, 1963: 56, 60; PALOL, 1968: 162, 164; HUBERT, PORCHER Y VOLBACH, 1968: 86; SCHLUNK, 1970: 262-264, 266-267; LEWINE, 1970: 50; EGRY, 1971: 11; THIERY, 1974-79: 89-98; SCHLUNK Y HAUSCHILD, 1978: 105-106, 226; MATEOS, 1980: 92-4, 119; CORZO, 1986: 180-181; HOPPE, 1987: 68-69; PALOL, 1991: 393-394; SEPÚLVEDA, 1991: 134, 137-140; BARROSO; MORIN, 1993: 77; REGUERAS, 1996: 24, 26-27, 30-32; BARROSO; MORIN, 1997: 46-50, 54, 61 118; BARROSO; MORIN, 2000: 291-292; BASCHET, 2000: 81-82; BRINK, 2002: 150; KLEIN, 2002: 54; HOPPE, 2004: 408-413; REGUERAS, 2005: 100; VIDAL, 2007: 23; CAYUELA, 2007; MORÁIS, 2008: 107; CAYUELA, 2008: 115; VILLALÓN, 2009: 17, 24, 26.

#### **4.2.II. Beato Morgan, f. 6r.<sup>76</sup>**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción iconográfica.  
Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≈940-945 (≥894, ≤962) – MANUSCRITO ILUMINADO

##### **4.2.II.1. Datos generales**

---

<sup>76</sup>Algunos de los datos básicos para la elaboración de este apartado proceden de la ficha que mantiene la Morgan Library en su catálogo en línea *Corsair*, <http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=110807> [visitado el 2 de Marzo de 2011]. Además de esta ficha, se incluye un acceso al manuscrito y a sus miniaturas digitalizadas, así como a la descripción completa del manuscrito, en formato pdf. Estos documentos son el resultado del trabajo de documentación de los diferentes conservadores de la Morgan Library que se han ocupado del Beato. Es la misma información que se puede consultar en la Reading Room de la Biblioteca, en Nueva York.

#### **4.2.II.1.1. Títulos alternativos**

Beato de San Miguel de Escalada, Beato de Escalada, Beato de Magio, Beato Thompsoniano, Beato Ashburnham, Beato Yates.<sup>77</sup>

#### **4.2.II.1.2. Signatura**

Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS M.644.

#### **Signaturas anteriores**

Ashburnham XV; Thompsonianus 79.<sup>78</sup>

#### **4.2.II.1.3. Cronología**

La lectura confusa del colofón hace que la datación del manuscrito sea una cuestión controvertida. La causa es una raspadura en el renglón de la expresión de la data.<sup>79</sup> Este tema queda fuera del alcance de la presente tesis, pero se hará una relación sucinta de las diferentes propuestas. Autores como Kuhn fechaba el manuscrito en 894 (KUHN, 1930: 6), otros como Neuss (NEUSS, 1931) y E. A. Lowe (LOWE, 1940) interpretan la fecha como 922. Por su parte, Gómez Moreno (GÓMEZ MORENO, 1919: 131) piensa que la fecha del colofón es 926.<sup>80</sup> Camón Aznar proponía el año 952 y razonaba que, si este Magius se puede identificar con el escriba que dejaba inconcluso el Códice de Tábara en 968, no podía haber una separación de más de cuarenta años entre ambas producciones (CAMÓN AZNAR, 1960: 32). Díaz y Díaz sugiere el año 962 (DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 170). John Williams opina que debe datarse entre 940-945, señala que la raspadura del colofón supone un problema insoluble y para argumentar su datación se basa fundamentalmente en el estilo de algunas letras capitales, cuyos entrelazados corresponden a modelos carolingios introducidos por Florencio de Valeránica (WILLIAMS, 1994b: 24-27 y WILLIAMS, 1987).<sup>81</sup> Por su parte, Yarza acepta una datación entre 940 y 950, pero

---

<sup>77</sup> Para los dos últimos cf. REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 146.

<sup>78</sup> Cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 336.

<sup>79</sup> Williams piensa que esta raspadura la hizo el propio Magius y conjetura alguna insatisfacción del copista con el producto acabado (WILLIAMS, 1994b: 24).

<sup>80</sup> A mediados del siglo XX, la datación en la década de los 20 del 900 había alcanzado un mayor consenso, por ejemplo, en el *Early Spanish Treasure* (1955: 19) ya se indica que el manuscrito fue iluminado en 926.

<sup>81</sup> Cf. WILLIAMS, 1994b: 24 para un resumen de las diferentes propuestas de datación del manuscrito.

considera que “los indicios que apuntan a 926” deben ser tomados en cuenta (YARZA, 2005: 82). En vista de estas discrepancias, la ficha de la Pierpont Library data el manuscrito a mediados del siglo X, inclinándose por la fecha que da Williams.

Además del texto raspado, que aparece al principio del renglón donde se proporciona la fecha, uno de los parámetros que ha afectado a la lectura del sistema de datación del colofón es la inclusión, o exclusión, según se haga la lectura, de las palabras *duo gemina*, situadas una línea más arriba del resto del algoritmo cronológico.<sup>82</sup> Por ejemplo, para Díaz y Díaz (1980:170) estas palabras se han de tener en cuenta para computar la fecha, mientras que Marilio Pérez opina que hay indicios para “no relacionar *duo gemina* con la fecha.” (PÉREZ, 2010b: 221). Si no se integra el *duo gemina* en el sistema cronológico, la datación mínima, y la única legible, es la era 960, que corresponde al año 922, aunque el raspado del inicio permite conjeturar que podrían faltar elementos de la fecha.

Por lo que se refiere a la insólita presentación de la fecha del manuscrito, Maurilio Pérez dice que le recuerda a otros sistemas del occidente asturleonés, como las inscripciones fundacionales de los monasterios de San Pedro de Montes y de San Martín de Castañeda, pero sin detallar estas similitudes (PÉREZ, 2010b: 224). Shailor, por su parte, señala una característica de la paginación que comienza a darse en los manuscritos hispanos a partir de la segunda mitad del siglo X y que no ocurre en este manuscrito, se trata de la costumbre de señalar la palabra del folio siguiente para indicar el orden de los cuadernos (SHAILOR, 1991: 23-24). Según esta autora se puede confirmar la datación hacia la década de los cuarenta porque Maius, aunque sigue en las mayúsculas las novedades introducidas por Florencio, faltan las innovaciones clave del escriba castellano (SHAILOR, 1991: 29).

Cuadro resumen		
<b>Cronología 1</b>	894	JAMES, M. R. et al., 1902 ( <i>apud</i> GÓMEZ MORENO, 1919); KUHN, 1930; RAMSAY, 1902 (s. IX).
<b>Cronología 2</b>	922. Lectura de un párrafo dañado. Este es el único resultado	NEUSS, 1931, LOWE,

<sup>82</sup> Para Sepúlveda fue un acto voluntario de Maius (SEPÚLVEDA, 1994).

	computable del sistema cronológico planteado por el colofón: [ ] <i>ter terna centies et ter dena bina era</i> ([ ] <sup>3</sup> *3*100+3*10*2, esto es la era novecientos y sesenta). Puesto que hay una raspadura se presume que el algoritmo está incompleto, así que la fecha mínima es 922. Otras interpretaciones dependen, además, de integrar o no en los cálculos la expresión, situada en el renglón anterior, <i>duo gemina</i> .	1940, PÉREZ, 2010b.
<b>Cronología 3</b>	926	GÓMEZ MORENO, 1919; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929; <i>Early Spanish Treasures</i> , 1955.
<b>Cronología 4</b>	940-945	WILLIAMS, 1994b; WILLIAMS, 2010.
<b>Cronología 5</b>	952	CAMÓN AZNAR, 1960; CAMÓN AZNAR, 1975.
<b>Cronología 6</b>	962	DÍAZ Y DÍAZ, 1980; DÍAZ Y DÍAZ, 1983; SEPÚLVEDA, 1994; GUARDIA, 2006.

#### 4.2.II.1.4. Autor material, promotor y scriptorium

##### Scriptorium de copia

En rigor, todo lo que se sabe es que la elaboración del manuscrito está relacionada con un monasterio bajo la advocación de San Miguel. Unos han interpretado que es el monasterio que acogía el *scriptorium* donde se copió el códice mientras que para otros autores, como Williams, es la indicación del monasterio promotor del manuscrito<sup>83</sup>. En efecto, se ha generado una cierta controversia sobre esta cuestión, ya que una parte de la comunidad científica sostiene que su origen fue San Miguel de Escalada (León), donde estuvo el manuscrito hasta el s. XIV (GÓMEZ MORENO, 1919: 131; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962: 27; GARCÍA LOBO, 1978; REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 145-146).<sup>84</sup> Sin embargo, según una hipótesis basada en el nombre del escriba que copió el manuscrito, llamado Maius, se puede identificar al autor material del manuscrito con el Magius que trabajó en otros manuscritos en el monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora), donde murió y fue enterrado en el año 968.<sup>85</sup> Según esta propuesta, es verosímil que Maius-Magius confeccionara este Beato en el monasterio de Tábara. El motivo de las discrepancias

---

<sup>83</sup> Véase un resumen del estado de la cuestión reciente en SUÁREZ, 2010: 87-88.

<sup>84</sup> También el laberinto del f. 1 se puede leer en repetidas ocasiones *Sancti Micaeli liber* como lugar de origen, pero no da más precisiones (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 146).

<sup>85</sup> Esta es la opinión que mantienen WILLIAMS, 1994b y VOELKLE, 2005.

en cuanto a la procedencia del manuscrito es el colofón del f. 293r, que indica que el códice se escribió *ad pavorem* del Arcángel San Miguel (CENOBII SUMMI DEI NUNTII • MICAHELIS ARCANGELI) y el laberinto inicial del f. 1 con otro acróstico con el texto SANCTI MICHAELI L[I]B[ER].

Gómez Moreno sigue a Ramsay identificar el abad Victor del monasterio de San Miguel con San Miguel de Escalada (GÓMEZ MORENO, 1919: 131).<sup>86</sup> Puesto que la fecha fundacional del monasterio de la Escalada es 913, cualquier datación del manuscrito antes de esta fecha debería ser descartada. En este sentido debe haber una correspondencia entre los abades de la Escalada con el Victor que señala el Beato.

Se sabe que en 913 el abad de Escalada era Alfonso y en 940 era abad un Rescesvindo (GARCÍA LOBO, 1978: 266). Se ha barajado otra propuesta que considera que la repetición de la letra R en el primer renglón del colofón, especialmente la primera que precede al *Resonet* es la inicial del nombre del abad de Escalada hacia 940, *Rescesvintus*, (WILLIAMS, 1994b: 22). Vicente García Lobo también ha defendido esta propuesta pero añadiendo que Rescesvintus es Magius (cf. GARCÍA LOBO, 1979: 267).<sup>87</sup> Sánchez Mariana, por ejemplo, también piensa que este Beato fue copiado en San Miguel de Escalada (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 41).

Díaz y Díaz señala que el manuscrito fue copiado en el reino de León y que estuvo en Escalada, pero sin señalar cuál fuera el *scriptorium* de origen (DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 171). Según este autor en el laberinto del f. 1 se menciona la propiedad del manuscrito, que es, –sin la menor duda, San Miguel de la Escalada” (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 337).

Williams opina que el Beato se confeccionó para el Monasterio de Escalada, pero en otro *scriptorium*, probablemente Tábara (WILLIAMS, 1991: 15 y WILLIAMS,

---

<sup>86</sup> Cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 171.

<sup>87</sup> Para este autor, no solo el Beato Morgan, sino otros Beatos, como el de Girona, fueron elaborados en San Miguel de la Escalada. Precisamente, el hecho de que ningún otro códice hubiera sido copiado en la Escalada era uno de los argumentos clave de Williams para descartar este monasterio como el *scriptorium* de origen de Magius y, sobre todo, que el Beato de Tábara lleve también su nombre (WILLIAMS, 1991: 14-15). La identificación entre el Maius del manuscrito de Escalada y el de Tábara parece lógica, puesto que como dice Williams –sería extraño que llegaran a la misma comarca dos monjes del mismo nombre y que ambos fueran miniaturistas famosos” (WILLIAMS, 1991: 15).

1994b: 21, 23). En el f. 293v hay una nota manuscrita de principios del siglo XIII que identifica a un monje difunto como canónigo de San Rufo de Avignon. Puesto que el monasterio de la Escalada se convirtió en sufragáneo de la canónica francesa desde 1155, la identificación del monasterio bajo la advocación de San Miguel con el de Escalada es segura (GARCÍA LOBO, 1978: 264). Yarza acepta que el manuscrito fuera copiado en Tábara pero llevado a la Escalada tras su confección (YARZA, 2005: 83).

La ficha elaborada por los conservadores de la Pierpont Morgan Library, prefieren identificar el monasterio mencionado en el manuscrito con San Miguel de Camarzana. Se destaca la proximidad de este monasterio con San Salvador de Tábara, donde Maius/Magius fue enterrado en 968. La atribución a San Miguel de Camarzana se debe a un error de Quintana Prieto al confundir el colofón del Beato Morgan con el de Girona (QUINTANA, 1968).

### **Promotor**

También hay varias hipótesis con respecto al promotor en función de como se interprete IMPERANSQUE ABBA VICTORIS.

Para la mayoría de los autores, Víctor es el nombre del abad. Según Gómez Moreno, debe identificarse con el abad Victoris que aparece firmando un documento de la cancillería leonesa del año 920. Aunque no consta el monasterio del abad confirmante, «con ello se afianza la hipótesis de su proximidad a León» (GÓMEZ MORENO, 1919: 131). Se ha sugerido que este texto no da el nombre del abad, porque si se interpreta que fue elaborado para el abad Víctor se incurre en un error de concordancia entre ABBA y VICTORIS, con lo que debe interpretarse como «bajo mandato del abad del Vencedor» referido a San Miguel (PÉREZ GONZÁLEZ, 2010b: 222). Otra hipótesis sugiere que el manuscrito es un ejemplar de promoción regia (GUARDIA, 2006: 112-113).

### **Autor material**

*Maius (o Magius)*

El manuscrito informa sobre la identidad del escriba, Maius (o Magius). De hecho, se conoce al escriba e iluminador, el *archipictor* Maius (o Magius) ya que su

nombre aparece citado varias veces. En el f. 233v figura un *Maius memento*, y luego en el Colofón del f. 293r, donde en su primer indica el autor, *Maius quippe pusillus*, y además las letras iniciales del acróstico dan el nombre de *Maius* (cf. WILLIAMS, 1991; WILLIAMS, 1994b: 22).

Para Manuel Díaz y Díaz, la R inicial del acróstico R MAIUS es la letra final de la palabra [SCRIPTO]R, con lo que estaría incompleto en los primeros versos. En todo caso, la autoría de Magius está asegurada por la mención del *Maius memento*. Según Díaz y Díaz, Magius es el autor del código a partir del folio 34 hasta el 293, donde comienza otro manuscrito (DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 170; DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 337). ¿Esto quiere que Magius tampoco sería el autor de las Tablas genealógicas ni de sus miniaturas?<sup>88</sup> Este autor añade que los rasgos paleográficos del manuscrito señalan una procedencia más bien castellana (DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 171). Ya se ha dicho que según García Lobo, Magius es, en realidad, Rescesvintus, el abad de Escalada (cf. GARCÍA LOBO, 1979: 267). Por su parte, para Sepúlveda ~~la~~ lectura del acróstico de los renglones pares con la R del anagrama inicial: *Recevt. p*, es decir, *Recesvintus pictor*”, con lo que el *maius* del colofón serían un signo de humildad al contraponer la palabra con el término *pusillus*: ~~el~~ mayor y sin embargo el más pequeño” (SEPÚLVEDA, 1994: 682). Para Williams la R parece formar parte de un monograma *Chi Ro* (WILLIAMS, 1994b: 22). Finalmente, se ha propuesto que R no forme parte del acróstico (SUÁREZ, 2010: 87).

Para muchos estudiosos la labor del miniaturista Maius significó una revolución pictórica en la producción de los Beatos que se produjo en el s. X.<sup>89</sup> Según Williams, Magius o Maius llevó a cabo su actividad en el monasterio de San Salvador de Tábara, realizando manuscritos para otros monasterios, como el caso que nos ocupa del Beato Morgan (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962: 27-28; WILLIAMS, 2010: 20ss.).

---

<sup>88</sup> Díaz y Díaz añadía que para ~~la~~ correcta comprensión del código Morgan [anotaba] un hecho que puede resultar interesante: el manuscrito comienza sólo en el f. 9, como prueba el hecho de que en f. 15v aparece la mención «q<sup>1</sup>», o primer cuaternión; la numeración de los cuaterniones es regular y confirma tanto las lagunas como las desordenaciones de folios del código, que descubre el análisis del texto. Así, pues, los primeros folios no pertenecen al manuscrito como tal.”, añade en nota que el f. 1 sí debe estimarse como originario (DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 171). En conclusión, deja fuera los folios de las Tablas Genealógicas. Cf. También DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 337.

<sup>89</sup> Cf. WILLIAMS, 1991: 11 o YARZA, 1996: 68-71.



Shailor completa la opinión apuntada por Díaz y Díaz y afirma que otro escriba colaboró con Magius y es el responsable de los folios 11 al 26, con lo que los folios de las Tablas genealógicas quedan al margen de este segundo escriba. Esta autora sostiene que, por las características del manuscrito, su elaboración sugiere el producto de un trabajo de dos escribas, formados en diferentes scriptoria y de los que Maius sería el principal responsable y el miniaturista (SHAILOR, 1991).

#### **4.2.II.1.5. Descripción general y contenido**

300 folios. Escrito a 2 columnas, 34-35 líneas. Encuadernado. Pergamino. Iluminado con 89 miniaturas. 387 x 285 mm.<sup>90</sup> Letra visigótica. Pertenece a la familia IIa.

#### **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

Pertenece a la recensión  $\beta$  (cf. ZALUSKA, 1984: 242). Las Tablas genealógicas pertenecen a un grupo de textos e ilustraciones preliminares que no se presentan en todos los manuscritos del Beato. Puesto que solamente las Genealogías de Cristo pueden contener la ilustración del sacrificio de Isaac, será el punto focal de todos los Beatos que se tratan en este catálogo.

Las Tablas genealógicas, incompletas, corresponden a los folios 4v a 9v. Estos folios no cuentan como primer cuaderno, un comportamiento que se repite en otros manuscritos (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 337) y no están numerados (SHAILOR, 1991: 23). Falta un folio con dos páginas entre los folios 5 y 6, correspondiente a los descendientes de Noé, y tampoco se ha conservado el final de las tablas entre los folios 9 y 10, donde debería estar la miniatura de relativa a la Encarnación (SHAILOR, 1991: 169).

#### **4.2.II.1.6. Decoración**

El manuscrito consta de 68 miniaturas a página completa, 48 miniaturas más pequeñas; diagramas, iniciales coloreadas y decoración ornamental. La decoración de

---

<sup>90</sup> Cf. WILLIAMS, 1994b: 21.

las Tablas genealógicas consiste en diagramas en forma de medallones conectados por líneas, arcos y tres escenas historiadadas, Adán y Eva (f. 4v), Noé sacrificando dos palomas (f. 5v) y el sacrificio de Isaac (f. 6r).

El hecho de que Díaz y Díaz haya indicado que el primer cuaternión comienza en el f. 9, esto es, entre los folios que corresponden a las Genealogías.<sup>91</sup> Williams dice que la homogeneidad que muestran las Tablas genealógicas implica que estas deben considerarse como parte integrante del manuscrito y como creación de Magius en función del estilo, al que considera el responsable principal de la miniatura de todo el códice (WILLIAMS, 1994b: 22).<sup>92</sup>

#### **4.2.II.1.7. Ubicación de la miniatura**

*F. 6r.*

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 6r.

#### **4.2.II.1.8. Historia**

Elaborado para el abad Víctor –según algunas opiniones– de un monasterio bajo la advocación de San Miguel, identificado con San Miguel de la Escalada, según consta en el colofón del f. 293r.<sup>93</sup> El ex libris del laberinto del f. 1r que hace referencia a un monasterio dedicado a Sancti Micaeli, también identificado con San Miguel de la Escalada. El monasterio de San Miguel de la Escalada es legado a la Orden Militar de Santiago de Uclés en 1566 por el arzobispo de Valencia, Martín Pérez de Ayala, pero pasó inadvertido a los eruditos de los siglos XVI y XVII. Garabatos en castellano en el manuscrito que indican que el manuscrito se encontraba en España en el siglo XVII. En 1837 tiene lugar la Desamortización de los Bienes de la Iglesia. En el f. 10 hay un *ex libris* casi borrado que pone –De la real Biblioteca del Escorial”.<sup>94</sup> Vendido en 1840 a cambio de un reloj de plata a Roberto Frasinelli, italiano alemán (residente) en Madrid. Vendido a Francisque Michel y

---

<sup>91</sup> Véase la nota 88.

<sup>92</sup> Este autor ve ciertas discrepancias estilísticas, pero concluye que son variaciones mínimas y que toda la miniatura del códice responde a una única campaña pictórica (cf. WILLIAMS, 1994b: 22).

<sup>93</sup> Cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 337.

<sup>94</sup> Esta noticia se menciona en p. 11 de la descripción catalográfica del manuscrito de la Pierpont Morgan Library, que se puede consultar en el documento Ms M.644. Curatorial description (<<http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0644a.pdf> >).

después a Guglielmo Libri en 1847. Comprado a Libri, a través de Boone, el 23 de abril de 1847.<sup>95</sup> La suma de la transacción fue de 8.000 libras y el comprador fue Bertram, 4º conde de Ashburnham (ASHBURNHAM, 1861: 16). Comprado al conde de Ashburnham por Henry Yates Thompson en 1897 se integra en la Henry Yates Thompson Collection. Vendido el 3 de Junio de 1919 (London, Sothebys, lote 21) a Quaritch para J. P. Morgan (1867-1943) por 1000 libras.<sup>96</sup>

#### **4.2.II.1.9. Localización actual**

Nueva York, Pierpont Morgan Library.

#### **4.2.II.2. Datos iconográficos**

*Fig. IIb.*

##### **4.2.II.2.1. Abraham**

El miniaturista ha intentado representar a Abraham en escorzo, para ello ha dibujado el cuerpo frontalmente mientras que la cabeza está de perfil mirando hacia la *Dextera Dei* situada a su derecha, y sus pies, también de lado, miran hacia su izquierda. El patriarca, barbado y con bigote, se cubre la cabeza con una especie de turbante naranja que podría representar el halo del nimbo. Va calzado con botines hasta los tobillos, medias naranjas y vestido con túnica talar de color amarillo a la que se superpone un manto rojo envuelto por un hombro y recogido por delante, dejando las mangas libres. Empuña el arma con la mano derecha y con la izquierda aguanta delicadamente la cabeza de Isaac.

##### **4.2.II.2.2. Arma**

El arma es un cuchillo enorme con un largo mango acabado en forma de cola de milano. La hoja ancha está curvada en su filo y tiene un contrafilo en forma de media luna en el último tercio. Por la tipología recuerda al alfanje andalusí. Está totalmente pintado en marrón, con unas líneas blancas para indicar los brillos de la hoja y del mango.

##### **4.2.II.2.3. Altar**

---

<sup>95</sup> Délisle califica la venta de clandestina (DÉLISLE, 1883: 6).

<sup>96</sup> Para la historia del manuscrito, cf. WILLIAMS, 1991: 11 y n. 3 y WILLIAMS, 1994b

El altar tiene forma de Tau. Es muy simple, pintado en marrón y carece de decoración.

#### **4.2.II.2.4. Isaac**

Isaac está totalmente estirado sobre la mesa del altar en decúbito supino con las piernas flexionadas. Aparece de perfil,<sup>97</sup> las manos cruzadas por delante, tal vez sugiriendo que están atadas. Viste una túnica talar de color naranja naranja y está calzado.

#### **4.2.II.2.5. Intervención divina**

*Dextera Dei*. La Mano que simboliza la intervención divina aparece con la palma abierta en el ángulo superior izquierdo. Sobresale de una mancha azul ondulante que sugiere una nube.

#### **4.2.II.2.6. contexto iconográfico inmediato**

*Fig. II.a.*

Diagramas genealógicos. La escena está compartimentada aprovechando el motivo ornamental superior como uno de sus márgenes, completado por una L invertida de derecha a izquierda, de fondo violeta y perfil marrón, que proporciona un soporte a las figuras al tiempo que las separa de los medallones que componen la genealogía de Abraham. El espacio libre es ocupado por leyendas que pertenecen al texto de las Genealogías.

#### **4.2.II.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. Abraham nimbado, con el rostro de perfil y con barba y bigote, empuña un enorme cuchillo con su mano derecha. Parece tocado por un turbante de color naranja, o tal vez se trata del halo. Su mano izquierda descansa sobre la cabeza de Isaac. Isaac tiene las manos atadas, está estirado sobre un altar en forma de Tau. La mano de Dios emerge de una mancha azul, posiblemente una nube.

#### **4.2.II.4. Bibliografía crítica**

---

<sup>97</sup> La vista lateral de la figura de Isaac es muy poco frecuente.

Yolanta Załuska ha discriminado las familias textuales de estas Genealogías que sirven de guía para analizar las miniaturas. En el caso de las representaciones del sacrificio de Isaac se pueden constatar dos modalidades que se distinguen en la presencia o no del carnero. La ilustración de este Beato pertenece al grupo de miniaturas de las Tablas genealógicas con este tema que no incluye el carnero y que corresponden con la familia textual  $\alpha$ , grupo al que pertenecen las Genealogías de la Biblia de León de 960 (ZALUSKA, 1984).

Yarza relaciona la miniatura de este Beato con la correspondiente en el de Facundo. Alude a la que se prescindie del cordero para representar la escena (YARZA, 1994c: 113)

#### **4.2.II.5. Obras relacionadas**

4.2.IV. Biblia de 960. Tablas genealógicas .Williams señala que las Genealogías de este Beato deben relacionarse con las de la Biblia de León de 960. Según este autor, algunos de los textos que se incorporan a las recensiones del Beato en el siglo X, como las Tablas genealógicas, proceden de las biblias castellanas en las que intervino Florencio (WILLIAMS, 1991: 21).

Otros autores han señalado diversas relaciones entre ambos manuscritos, pero la que interesa en este catálogo es la ausencia de carnero en la miniatura del sacrificio, como rasgo distintivo de la familia  $\beta$  de Tablas Genealógicas (ZALUSKA, 1984), como en la miniatura de las Tablas genealógicas de la Biblia de 960 (4.2.IV), el Beato Facundus (4.2.X) y las Tablas genealógicas de la Biblia de 1162 (4.2.XXIII). (ZALUSKA, 1984).

Otro de los motivos iconográficos que debe destacarse es el altar en forma de Tau (T), cuyos paralelos son: las dos miniaturas del sacrificio de la Biblia de 960 (4.2.III y 4.2.IV), las Tablas genealógicas de la Biblia de 1162 (4.2.XXIII), el Beatos Morgan (4.2.II), el Beato de Girona (4.2.VI), el Beatos Facundus (4.2.X) y el de Turín (4.2.XVIII).

Isaac estirado sobre el altar se puede relacionar con muchas de las obras anteriormente citadas, se deben añadir: la miniatura que acompaña al texto del Génesis de la Biblia de 1162 (4.2.XXII), el *Liber Commicus* (4.2.XI) también los Beatos románicos de Manchester (4.2.XXV) y Cardeña (4.2.XXVI).

Abraham de perfil coincide con la Biblia de 960 (4.2.III), el Beato de Girona (4.2.VI) y el *Liber Commicus* (4.2.XI). Isaac también aparece de perfil, y este detalle es menos frecuente, se deben citar los casos siguientes: la Biblia de Rodas (4.2.VIII), la placa de marfil del Hermitage (4.2.IX), los Beatos románicos de Turín (4.2.XVIII), de Manchester (4.2.XXV) y Cardeña (4.2.XXVI).

#### **4.2.II.6. Bibliografía**

ZALUSKA, 1984: 247; SHAILOR, 1991: 169; YARZA, 1994c: 113; BARROSO; MORIN, 1997: 50; BRINK, 2002: 150; KLEIN, 2002: 54; WILLIAMS, 2005: 20-21.

#### **4.2.III. Biblia de 960, f. 21v.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Epigrafía. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

960 – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.III.1. Datos generales**

##### **4.2.III.1.1. Títulos alternativos**

*Codex biblicus legionensis. Gothicus legionensis.*

##### **4.2.III.1.2. Signatura**

Biblioteca-Museo de la Real Colegiata de León, Cód. 2.

##### **4.2.III.1.3. Cronología**

960.

El códice, catalogado como cod. 2 y que se conserva en el Archivo Capítular de la Real Colegiata de León desde el s. XII, es el manuscrito más antiguo de la familia textual a la que pertenece.<sup>98</sup> Deriva de un arquetipo clasificado con la letra  $\Lambda$  y contiene el texto de la Vulgata con contaminaciones (GARCÍA DE LA FUENTE, 1999:

---

<sup>98</sup> Para la relación de los manuscritos que componen esta familia véase FISCHER, 1961: 8-9 y GARCÍA DE LA FUENTE, 1999: 270 y 272.

270).<sup>99</sup> La Biblia de León, cuya fecha de elaboración en 960 es incontrovertible, ha sido objeto de polémica acerca de la datación de su arquetipo. Según Ayuso, el texto de esta biblia procede de la recensión que hiciera un autor enigmático llamado Peregrino, allá por el siglo V.<sup>100</sup> Por el contrario, Bonifaz Fischer data el arquetipo en el siglo IX (FISCHER, 1961: 21). La cuestión de las fechas podría ser relevante para establecer el origen de las miniaturas. Si el texto de esta biblia es importante para la transmisión de la Vulgata y sus glosas por contener restos fosilizados de la *Vetus Latina*.

#### **4.2.III.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

##### **Autor material**

*Sancho. ¿Florencio?*

En el colofón aparecen Florencio y Sancho congratulándose por la finalización del manuscrito; sin embargo, otras referencias en el mismo códice atribuyen a Sancho solo, aparentemente un discípulo de Florencio, la realización de la copia. Así las cosas, no se puede precisar en qué consistió la intervención de Florencio. Según algunos autores, Florencio, bien conocido como miniador y copista de otras obras, tuvo una intervención importante en la elaboración del manuscrito (WILLIAMS, 1999a: 144; DÍAZ Y DÍAZ, 1999: 63). Ayuso y Fischer consideran a Sancho el autor del códice, tanto del texto como de las miniaturas (AYUSO, 1960; FISCHER, 1961); estos dos autores no concretan el alcance de la intervención de Florencio. García Lobo opina que la dirección corrió a cargo de Florencio, a quien se deben las miniaturas, pero debe descartarse la participación caligráfica de Florencio en la ejecución del texto” (GARCÍA LOBO, 1999: 74-75). Williams, por su parte, se abstiene de evaluar el papel que jugó Florencio en la realización de este manuscrito (WILLIAMS, 1993b: 236).

##### **Promotor**

---

<sup>99</sup> La letra griega Lambda (Λ) es la sigla que utiliza la mayor edición crítica de la Vulgata preparada por los monjes benedictinos de Roma desde que el papa Pío X hiciera el encargo en 1907. La primera parte con el libro del Génesis apareció en 1926.

<sup>100</sup> Sobre Peregrino véase especialmente lo que dice Ayuso (1953: 520-522), que lo considera el primer editor de la Vulgata.

A pesar de la información aportada por el colofón, no está claro quién hizo el encargo del códice (GARCÍA LOBO, 1999: 73-74).

## **Scriptorium**

### *Valeránica*

Este manuscrito procede del scriptorium castellano de San Pedro y San Pablo de Valeránica, cerca del actual Tordómar, en el valle del Arlanza.<sup>101</sup> Al menos, eso puede deducirse por la aparición de Florencio junto a Sancho en el colofón. Puesto que Sancho no aparece como autor de ningún otro códice, la mención de Florencio en la Biblia de 960 contribuyó a su adscripción al monasterio castellano de Valeránica (AYUSO, 1960).

#### **4.2.III.1.5. Descripción general y contenido**

517 folios. Escrita a dos columnas de 51 líneas. Encuadernado. Pergamino. Códice iluminado con 101 miniaturas. 485 x 345 mm. Letra visigótica.

#### **4.2.III.1.6. Ubicación miniatura**

##### *Folio 21v.*

La miniatura ilustra los versículos correspondientes al capítulo 22 del libro del Génesis que narran la historia del sacrificio de Isaac. Está situada al final de la columna interior, ocupando parte del intercolumnio central. Esta columna de texto acaba con el versículo 18 de Génesis 22: *et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae quia oboedisti voci meae.*

#### **4.2.III.1.7. Historia**

El colofón aporta la información sobre las condiciones de la confección del manuscrito que permiten situar, como ya se ha dicho, en el siglo X. No se sabe nada del códice hasta que es utilizado como modelo para copiar la Biblia de 1162 en el escritorio de San Isidoro de León. Desde entonces se ha conservado en la colegiata.

---

<sup>101</sup> Acerca del monasterio de Valeránica y su *scriptorium*, así como sobre Florencio y Sancho, véanse WILLIAMS, 1963: 5-7, WILLIAMS, 1970 y DÍAZ Y DÍAZ, 1999: 53-72.



#### **4.2.III.1.8. Localización actual**

Biblioteca-Museo de la Real Colegiata de León.

#### **4.2.III.2. Datos iconográficos**

*Fig. IIIb.*

##### **4.2.III.2.1. Abraham**

Abraham, a diferencia de la miniatura del f. 5v de las Tablas genealógicas (cf. 4.2.IV), aparece con la cabeza y los pies de perfil y el cuerpo de tres cuartos, dirigiéndose hacia su derecha.<sup>102</sup> El patriarca luce una barba puntiaguda y lleva sobre la cabeza lo que pudiera ser un halo o un tocado pintado en rojo.<sup>103</sup> Es difícil describir las ropas de Abraham, pero parece que vaya vestido con una túnica hasta media pierna, de color marrón, y sobre los hombros una especie de capa o manto verde decorado con moteados amarillos, cuyos extremos sobresalen bajo una amplia faja amarilla. El patriarca lleva medias rojas –o pantalones (JOVER, 1999: 223)– y unos botines azules que llegan hasta los tobillos. Tiene el brazo derecho totalmente estirado y en la mano empuña un enorme cuchillo o bien una espada de hoja ancha y curva, con la punta hacia arriba. Con la mano izquierda agarra a Isaac por el pelo. Como se ha dicho, Abraham tiene la cabeza girada en dirección opuesta a Isaac, indicando que está atendiendo la llamada divina, pero la Mano de Dios emerge fuera del alcance visual del patriarca. La sensación es que Abraham parece mirar la espada que empuña o el texto de la columna izquierda. Esta discordancia se debe al encaje forzado de los diversos elementos que deben distribuirse más allá del espacio reservado a la miniatura. En este caso, como no hay espacio para dibujar la mano de Dios en relación directa a la mirada de Abraham, se ha aprovechado el margen entre columnas por encima de la espada.

---

<sup>102</sup> En numerosas ocasiones, la figura de Abraham se representa de perfil en la miniatura medieval. En principio, y sin matices, los perfiles medievales tienen un sentido negativo (sobre el valor simbólico del perfil véase SCHAPIRO, 2000). Se ha dicho que en la mi Biblia de León de 960 no son frecuentes los perfiles (WILLIAMS, 1963: 22) porque tienen connotaciones negativas, ya que en –el mundo medieval, el perfil se entiende como un signo negativo, especialmente si se muestra el lado izquierdo” (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1999: 162): Abraham lo tiene todo, está de perfil y muestra el lado izquierdo. El caso de este patriarca debería ser contrastado, para juzgar el valor simbólico que se ha querido denotar al presentarlo de perfil.

<sup>103</sup> Mercedes Jover dice que va tocado y no nimbado (JOVER, 1999: 223).

#### **4.2.III.2.2. Fuego**

Bajo las piernas de Isaac y el extremo de la mesa del altar sobresalen una especie de plumas amarillas que parecen representar las llamas del holocausto. Una nube verde que envuelve las piernas de Isaac puede estar representando el humo del fuego. En el relato bíblico se relata que Abraham portaba el fuego (*Gén.* 22: 6), pero no se detalla que lo encendiera para el sacrificio de Isaac (*Gén.* 22: 9-10).

#### **4.2.III.2.3. Arma**

Casi todas las armas representadas en la escena del sacrificio de Isaac, en el contexto de la miniatura altomedieval hispana, son curiosas. En este caso, el arma podría ser un alfanje, arabismo militar en todos los sentidos que, según el diccionario de la RAE, es una especie “de sable, corto y corvo, con filo solamente por un lado, y por los dos en la punta”.<sup>104</sup> Parece ser que, además de espadas, hay cuchillos de gran tamaño que adoptan esta forma (SOLER 1999: 239-240). La espada que empuña el patriarca es de hoja ancha con la punta muy curvada y el contrafilo en forma de media luna, detalle que recuerda un machete moderno o las espadas turcas, pero que, en todo caso, resultaría un anacronismo por lo prematuro. El mango tiene forma de cola de milano, y se podría interpretar que lleva ornamentación de incrustaciones blancas, de formas rectangulares.

#### **4.2.III.2.4. Altar**

El altar es una mesa sobre un estípite y se muestra de perfil, con lo que la forma representada es una Tau. Este altar está decorado con diversos motivos, como una especie de cañas amarillas en el soporte del altar que combinan con el rectángulo central verde y un cuadro en su extremo inferior que incluye un octógono que alterna lados rectos y lados cóncavos. La mesa está también muy trabajada, siguiendo un diseño geométrico que sitúa cuartos de círculo negro en sus ángulos, un amplio borde de color rojo con los cuadrados descritos antes rematando los lados del tablero; el centro del tablero es un rectángulo verde dibujado como si fueran listones.

#### **4.2.III.2.5. Isaac**

---

<sup>104</sup> Cf. las armas del Beato Morgan (4.2.II.2.2) y la de las Tablas Genealógicas de este mismo manuscrito (4.2.IV.2.2).

Isaac aparece vestido ~~tal~~ vez [con] una dalmática amarilla” (JOVER, 1999: 223) que le llega hasta los pies, y va calzado. Tiene las manos cruzadas por delante del cuerpo, sobre su abdomen, pero sin indicación clara de ligadura. Está estirado sobre el altar en decúbito lateral, con la cabeza y el cuerpo vistos frontalmente y los pies de perfil.

#### **4.2.III.2.6. Carnero**

El carnero está situado bajo los patriarcas, dando la sensación incluso de estar en primer plano. El color del cuerpo es amarillo y en el lomo se dibuja el pelaje ~~representado~~ de manera fidedigna” (JOVER, 1999: 223) así como las patas, la cabeza se ha pintado de color rosa y la cornamenta en azul con un botón rojo en su intersección. Está en posición rampante apoyando sus patas delanteras en las ramas del arbusto.

#### **4.2.III.2.7. Arbusto**

El arbusto nace bajo el cuerpo del carnero y sus ramas se abren tras él. Según Jover es una representación muy naturalista de un espino (JOVER, 1999: 223)

#### **4.2.III.2.8. Intervención divina**

*Dextera Dei*. Una mano con gesto de bendición surge de una nube en el cuadrante superior izquierdo. El gesto de bendición adopta la versión bizantina, aunque parece que el miniaturista no entienda bien el gesto, pues hace pasar el dedo anular por encima de los otros hasta tocar el pulgar. Más que una mano, parece que se trate de un brazo vestido con una amplia manga abullonada, decorada con listas onduladas de color azul; seguramente la manga está representando una nube.

#### **4.2.III.2.9. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. III.a.*

El sacrificio está inserto al final de la segunda columna, justo tras el pasaje de Génesis 22: 18, *et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae quia oboedisti voci meae*. La colocación de la miniatura sigue el principio establecido por Weitzmann del ~~estilo papiro~~, es decir sin que ningún tipo de marco o delimitador separe la miniatura del texto (WEITZMANN, [1947]1990). La miniatura está acompañada por una leyenda situada encima del cuerpo de Isaac (cf. 4.2.III.4).

### 4.2.III.3. Descripción iconográfica

En la miniatura del f. 21v que figura el sacrificio de Isaac, Abraham aparece con la cabeza y los pies de perfil. El patriarca luce una barba puntiaguda y lleva sobre la cabeza lo que pudiera ser un halo o un tocado rojo. Con la mano derecha empuña una espada de hoja curva y con la izquierda agarra a Isaac por el cabello. Isaac está estirado sobre un costado, con las manos cruzadas por delante, encima de un altar en forma de Tau. De un extremo de la mesa del altar surgen unas llamas amarillas que aluden al fuego que portaba Abraham pero que no encendió para el sacrificio de Isaac según el relato bíblico (Gen. 22: 9-10). Unas formas onduladas, pintadas de verde, a los pies de Isaac podrían sugerir el humo, pero esta interpretación es dudosa. El carnero está mirando hacia la derecha y tras él está el arbusto.

### 4.2.III.4. Epigrafía

*ubi abraham obtulit filiu(m) suu(m) holocaust(um)*

La miniatura del sacrificio de Isaac va acompañada por una leyenda explicativa que reza así: *ubi abraham obtulit filiu(m) suu(m) holocaust(um)*.<sup>105</sup> Otras miniaturas de esta misma Biblia también llevan rótulos explicativos, sin embargo, la otra ilustración con el sacrificio de Isaac de las Tablas genealógicas carece de este elemento textual. La miniatura del f. 21v está situada en íntima relación con el pasaje que ilustra, justo después del verso 18 del capítulo 22 del Génesis. Sin embargo, el texto de la leyenda no se basa en el texto bíblico, pero guarda un parecido notable con la inscripción del capitel de La Nave (4.2.I), donde también se representa el sacrificio de Isaac esculpido en su cara mayor, tal y como observara en su día Helmut Schlunk (1945: 246).

Williams ha detectado que en algunos libros de este manuscrito la relación entre texto e imagen está muy acentuada, ya que las leyendas que acompañan las miniaturas derivan del texto bíblico que ilustran, muchas veces de manera literal. En otras ocasiones, como en el Libro de Daniel, las leyendas difieren del texto bíblico, y no siempre acompañan cabalmente la miniatura que representan (WILLIAMS, 1963:

---

<sup>105</sup> La lectura de la palabra *holocaustum* me parece dudosa, pero no he encontrado otra transcripción que no sea la que da Schlunk (1945: 246).

20-21), y esto es lo que ocurre también en la miniatura del sacrificio de Isaac. No tenemos constancia que este texto en concreto haya sido estudiado desde el punto de vista paleográfico.

#### **4.2.III.5. Bibliografía crítica**

Pérez Llamazares describe la miniatura enumerando sus detalles iconográficos tales como que Isaac está atado sobre el altar, la mano (no especifica de quien, como hiciera para la miniatura del f. 7r) sale de la nube, considera que Abraham va nimbado y sujeta a su hijo por el cabello. Como en la miniatura del f. 7r, califica el arma de puñal, aunque añade ciertas peculiaridades, tales como la hoja, ~~a~~anchísima y mango con incrustaciones” (PÉREZ LLAMAZARES, 1923b: 6). El hecho de que Abraham vaya barbado le parece extraño, pues ninguna otra figura de la biblia lleva barba. Finalmente Pérez Llamazares se fija en la forma de *thau* del altar y dice que es una tipología muy repetida (PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 96-97; PÉREZ LLAMAZARES, 1923b: 6-7).

Isabel S. Woerden menciona esta miniatura en su catálogo sobre el sacrificio de Isaac, y destaca como elementos iconográficos más relevantes que Isaac está sobre el altar y la presencia de la mano de Dios (WOERDEN, 1961: 248, n. 206).

La contribución de Williams consiste en la elaboración de un estudio iconográfico completo fundamentado sobre estas bases teóricas que presienten un arquetipo ilustrado muy antiguo. Su análisis tiene en cuenta otros manuscritos iluminados, cuyo reclamo le sirve de elemento de comparación. Entre los paralelos que baraja no sólo utiliza aquellos manuscritos relacionados directamente con la Biblia de León por su contenido, sino también otros textos iluminados pero directamente relacionados por compartir el mismo horizonte cultural. Es el caso de los Beatos, cuyo interés como término de comparación radica especialmente en las Tablas genealógicas y en el Libro de Daniel, pues indican una migración iconográfica en dirección Biblia-Beato. También considera otros manuscritos bíblicos, como las Biblias catalanas así como otros ejemplares de fuera de la península, tanto bizantinos como carolingios (WILLIAMS, 1963: 28-38).

Un aspecto sobre el que llama la atención este autor es que la distribución cuantitativa de las miniaturas según los libros bíblicos es muy irregular en este

códice. Así, constata que todo el libro del Génesis únicamente presenta dos ilustraciones, Adán y Eva en el Paraíso y el Sacrificio de Isaac, mientras que para los otros libros se contabilizan más de ochenta (WILLIAMS, 1963; WILLIAMS, 1993b: 235).

Como se sabe, el tema del sacrificio de Isaac no es desconocido en la península. Este tema porque decora algunos sarcófagos paleocristianos de época tardoantigua así como el capitel de San Pedro de la Nave y, ya entrado el s. X, vuelve a aparecer con fuerza en la miniatura, donde ilustra las Tablas genealógicas de algunos manuscritos, especialmente Beatos. Sin embargo, a la hora de establecer el modelo para la Biblia de 960, Williams piensa que éste no estaría en otro tipo de soporte sino que lo más lógico es que proceda de otra biblia que ya contuviese esta escena. Este autor argumenta que la representación de la escena en la Biblia de 960 es más detallada que en las Tablas genealógicas y que además aparece en otras biblias con las que mantiene vínculos iconográficos. Este autor opina que el arquetipo también tendría la miniatura con el sacrificio de Isaac ilustrando el pasaje de Génesis 22. Ahora bien, considera que las dos únicas escenas del Génesis tienen una fuente distinta a las de los otros libros del mismo código bíblico, como por ejemplo el Éxodo (WILLIAMS, 1963: 58).

En cuanto a la distinción de tipologías iconográficas del sacrificio, Williams se interesa sobre todo por la posición de Isaac para adscribir la imagen a la tradición occidental, la única que en ocasiones muestra a Isaac encima del altar. En la tradición iconográfica oriental Isaac siempre está arrodillado al lado del altar y Abraham estira hacia atrás la cabeza de su hijo. Es autor considera que es más adecuado establecer una filiación entre esta miniatura y la tradición occidental. Por un lado emparenta esta miniatura del sacrificio con la que trae el Génesis Millstatt, una versión parafraseada de la Biblia en alemán antiguo del siglo XII, dentro de un contexto europeo. En el marco peninsular señala su relación con otras biblias castellano-leonesas y con la Biblia de Ripoll (WILLIAMS, 1963: 58-59).

El estudio global de las miniaturas de la Biblia de 960 le permite establecer diferentes modelos, tanto occidentales como orientales, usados para componer el arquetipo. En el caso del sacrificio de Isaac, la postura de Isaac estirado sobre el altar se encuentra también en la sinagoga de Dura Europos, lo que lleva a Williams a

establecer paralelos entre ambas escenas. Recoge la hipótesis de Schlunk acerca de que el capitel de La Nave sería el reflejo en piedra de una hipotética miniatura visigoda y que hablaría a favor de una tradición iconográfica hispana ininterrumpida (WILLIAMS, 1963: 59-60).

Gutmann no acepta ninguna relación iconográfica entre la escena del sacrificio de Isaac en la sinagoga de Dura Europos y en la Biblia de León de 960. Para este autor, los únicos elementos comunes son que Isaac está estirado encima del altar y la presencia de la *Dextera Dei* para visualizar la intercesión divina, pero ambos motivos iconográficos no son un argumento positivo para establecer una filiación. Por lo demás, las diferencias son suficientemente numerosas como para descartar cualquier parentesco. Por ejemplo, en Dura se presenta a los patriarcas de espaldas, lo cual es una rareza iconográfica dicho sea de paso, mientras que en la Biblia de León las figuras están de cara al espectador. Otras divergencias son, en primer lugar, la manera de representar al carnero, atado a un árbol en Dura –típico de las imágenes orientales y bizantina–, mientras que en la biblia aparece enredado en el arbusto, tal y como lo describe el texto bíblico. En segundo lugar, Gutmann indica que el hecho de que Abraham empuñe una espada en la biblia y un puñal en la pintura mural de Dura permite descartar cualquier relación entre estas dos obras (GUTMANN, 1984: 118-119; GUTMANN, 1987: 69, nº1 y GUTMANN, 1988: 25-26).

En 1999 los planteamientos de Williams con respecto a los modelos de la Biblia de León han cambiado radicalmente. Repasa uno por uno todos los argumentos, propios y ajenos, que trazan paralelos o prototipos antiguos para las miniaturas de este manuscrito. Plantea la literalidad de la mayoría de las ilustraciones basándose en la relación física tan cercana con el texto. Sugiere que si hay un modelo iconográfico fácilmente accesible para ilustrar una escena, es la opción preferente, y siempre se trata de una tradición local. En el caso de la miniatura con el sacrificio de Isaac, el único motivo que no sigue el texto bíblico es la presencia de la mano de Dios. Otro detalle anómalo es la leyenda que acompaña la miniatura. El texto no proviene de la Vulgata ya que el uso de la fórmula *ubi*, que tiene como paralelo la inscripción epigráfica de La Nave, no es habitual en los libros históricos. El hecho de que Isaac esté estirado sobre el altar no indica la dependencia de un modelo, sino que, a pesar de existir ejemplos conocidos del tema, el miniaturista prima, siempre que puede, la

literalidad del texto bíblico. Concluye que no es tan evidente que la escena del sacrificio de Isaac se pueda relacionar con la de La Nave como descendientes de un prototipo común y plantea la posibilidad de la creación de imágenes *ad hoc* (WILLIAMS, 1999a: 152-153, y n. 72).<sup>106</sup>

Mercedes Jover se ha ocupado de la indumentaria de todas las miniaturas de la Biblia de 960, incluyendo los dos sacrificios de Isaac (JOVER, 1999: 223).

#### **4.2.III.6. Obras relacionadas**

4.2.I. Capitel de San Pedro de la Nave. La relación se puede establecer entre las leyendas que acompañan la imagen y la figuración del carnero y el arbusto también son comparables.

La inclusión del carnero permite establecer una relación con la familia  $\alpha$ , correspondiente a los siguientes manuscritos: Beato de Tábara (4.2.V.), aunque resta muy poco de este Beato, el fragmento del carnero es fundamental para identificar la miniatura; Beato de Girona (4.2.VI.), y el *Liber Commicus* (4.2.XI), puesto que la miniatura de este manuscrito, en mi opinión, depende de un mismo modelo que la ilustración de la Biblia de 960.

Los otros rasgos destacables son el altar en forma de Tau, Isaac estirado sobre el altar y Abraham de perfil (véase la relación en 4.2.II.5).

#### **4.2.III.7. Bibliografía**

NEUSS, 1922: 43; PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 96-97; PÉREZ LLAMAZARES, 1923b: 6; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 18; AYUSO, 1960: 180; LEWINE, 1970: 49-50; WILLIAMS, 1993b: 235; BARROSO; MORIN, 1997: 50; JOVER, 1999: 223; WILLIAMS, 1999a: 152-153, y n. 72; WILLIAMS, 1999c: 211-214; BARROSO; MORIN, 2000: 292; KLEIN, 2002: 54; REGUERAS, 2005: 100; SILVA, 2008: 57.

#### **4.2.IV. Biblia de 960. Tablas genealógicas, f. 7r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

---

<sup>106</sup> Cf. lo mismo en WILLIAMS, 1999c.



#### **4.2.IV.1. Datos generales**

##### ***4.2.IV.1.1. Autor material, promotor y scriptorium***

Se da por sentado que estos datos coinciden con los del códice bíblico al que están anexadas las Tablas genealógicas. Véase la descripción en el apartado 4.2.III.1.4.

##### ***4.2.IV.1.2. Descripción general y contenido***

#### **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

Pertenece a la recensión  $\beta$  (cf. ZALUSKA, 1984: 242). En la Biblia de León de 960, las Genealogías ocupan desde los folios 5v hasta 10r que, junto con el resto de hojas hasta el folio 13, fueron añadidas una vez terminado el manuscrito (FISCHER 1961: 9-10, 21-23). Respecto a las miniaturas, Williams opina que hay una falta de consistencia en la ilustración de las Tablas genealógicas, lo que indicaría la ausencia de una tradición bien establecida. Asimismo, este último autor detecta una mezcla de tradiciones iconográficas de origen oriental y occidental y piensa que posiblemente no fueron ilustradas en origen (WILLIAMS, 1963: 49)

La maquetación de las páginas consiste en una serie de círculos o, en ocasiones rectángulos, que se conectan por medio de cadenas. Estos gráficos sirven para representar los *stemmata* genealógicos. Las escenas historiadadas están situadas en la parte superior izquierda del folio, enmarcadas y separadas de los nodos genealógicos, ilustrando un pasaje clave del personaje principal del linaje.

##### ***4.2.IV.1.3. Ubicación miniatura***

*F. 7r.*

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 7r. La miniatura ilustra y encabeza la genealogía de Abraham.

##### ***4.2.IV.1.4. Historia***

Véase el apartado 4.2.III.1.7.

## **4.2.IV.2. Datos iconográficos**

*Fig. IV.b.*

### **4.2.IV.2.1. Abraham**

Abraham, sin barba, es una figura probablemente nimbada con un halo verde. La ambigüedad de la forma del nimbo es tal que más bien recuerda a un turbante y ello da un carácter exótico a la figura representada.<sup>107</sup> El patriarca viste túnica talar con cuello a caja de un color amarillo descolorido. Un manto rojo abierto en pabellón cubre parcialmente la túnica dejando visible las mangas de los dos brazos y parte de la falda (JOVER, 1999: 223). Un lazo verde surge de un lateral del vestido. Calza botas oscuras con corte en pico en la caña que Jover identifica como *ballugas* (JOVER, 1999: 223). Con la mano derecha blande el arma y con la izquierda toca la cabeza de su hijo Isaac por la sien. No obstante, la atención de Abraham se centra en una mano que surge arriba a su derecha.

### **4.2.IV.2.2. Arma**

El arma es una espada larga de filo curvo. También en este caso se puede decir que es un alfanje de hoja ancha y de un solo corte, sin contrafilo. El mango es en forma de cola de milano.

### **4.2.IV.2.3. Altar**

El altar sigue la tipología de mesa sobre un estípite, en forma de Tau. El estípite es de color amarillo, una línea doble recorre el centro de todos los palos, mientras que rayas cortas transversales, sin saber qué denotan, se reparten agrupadas en los bordes y en los extremos.

### **4.2.IV.2.4. Leña**

Entre la tabla del altar y el cuerpo de Isaac se observan unas líneas paralelas y diagonales con respecto a la horizontal de la tabla del altar que tal vez sugieran la leña del sacrificio.

---

<sup>107</sup> Según Jover es un tocado (JOVER, 1993: 223).

#### **4.2.IV.2.5. Isaac**

Isaac está vestido con una túnica larga hasta los pies, de color verde, y se cubre con un manto corto rojo, va calzado y está totalmente estirado sobre el altar, con las piernas ligeramente flexionadas. Isaac tiene las manos cruzadas por delante, aunque no aparecen atadas.

#### **4.2.IV.2.6. Intervención divina**

*Dextera Dei.* Una mano con gesto de bendición surge de una nube en el cuadrante superior izquierdo. El gesto de bendición sigue la gestualidad típicamente bizantina con el dedo meñique doblándose para tocar el pulgar, mientras que índice y corazón se mantienen estirados. El dedo anular desaparece misteriosamente tras el avance del meñique. Una forma ondulada simula una nube,

#### **4.2.IV.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. IV.a.*

El sacrificio queda totalmente enmarcado y comparte campo con textos alusivos a la genealogía de Abraham y distribuidos en los espacios que ha dejado la miniatura. El marco rojo, decorado con una línea ondulada y otros trazos cortos de relleno, aprovecha en su lado superior la cenefa que decora la página, mientras que una U cuadrada cierra completamente el espacio pictórico de la miniatura. Los ángulos inferiores se han añadido unos remates lanceolados. La escena encabeza el ángulo superior izquierdo del folio.

#### **4.2.IV.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. Abraham, posiblemente nimbado, está representado frontalmente pero con los pies de perfil, empuña una espada curva con su mano derecha. Su mano izquierda descansa sobre la cabeza de Isaac. Isaac, con las manos cruzadas por delante, está estirado sobre un altar en forma de Tau. La mano de Dios emerge de una mancha azul, posiblemente una nube, situada detrás del patriarca.

#### **4.2.IV.4. Bibliografía crítica**

Pérez Llamazares hace una descripción de la miniatura del sacrificio de Isaac de las Tablas genealógicas. Para este autor Abraham va nimbado y blande un cuchillo –

aunque no menciona su tamaño—, sujeta a Isaac que está sobre el altar y no interpreta la intervención divina como la *Dextera Dei*, sino como la mano del ángel saliendo de una nube la mano (PÉREZ LLAMAZARES, 1923b: 5-6, PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 414).

Williams afirma que el sacrificio de Isaac de las Genealogías sigue una tradición iconográfica occidental, la misma que la miniatura del f. 21v (4.2.III). Una de las principales características que diferencian este tipo iconográfico es que Isaac está sobre el altar, mientras que en las representaciones bizantinas siempre está arrodillado en el suelo. Propone como término de comparación la miniatura del Génesis Milstatt, entendido como modelo de la tipología representativa occidental (WILLIAMS, 1963: 50-51).

#### **4.2.IV.5. Obras relacionadas**

Dentro del grupo de la miniatura altomedieval hispana, la ausencia del carnero se puede relacionar con el Beato Morgan (4.2.II) y el Beato Facundus (4.2.X). Este mismo detalle la aleja de la miniatura del f. 21v.

#### **4.2.IV.6. Bibliografía**

NEUSS, 1922: 43; PÉREZ LLAMAZARES, 1923b: 6; GÓMEZ MORENO, 1925-1926: 158; PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 414; Ayuso, 1960: 179; WILLIAMS, 1963: 50-51; WILLIAMS, 1993b: 235; JOVER, 1999: 223; BARROSO; MORIN, 2000: 292; KLEIN, 2002: 54; SILVA, 2008: 57.

### **4.2.V. Beato de Tábara, f. 2r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

968-970 – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.V.1. Datos generales**

##### **4.2.V.1.1. Signatura**

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Cód. 1097B.

##### **4.2.V.1.2. Cronología**

968-970. Según consta en el colofón, la copia se comenzó en 968 y se concluyó el 28 de julio de 970.

#### **4.2.V.1.3. Autor material, promotor y scriptorium**

Se trata de un códice mutilado. Algunos autores sospechan que no todos sus componentes pertenecen al mismo volumen y ello ha generado dudas sobre la autoría del ejemplar (SUÁREZ, 2010: 88-89).

#### **Autor material**

*¿Monius? ¿Magius. Emeterius?*

En el f. 170r hay una suscripción de un escriba llamado Munio, *–Monniu presbiter scripsit*”. A continuación de esta página, en el f. 171r hay una miniatura con una gran omega y el famoso colofón que menciona a Maius, Emeterio y Senior y en el f. 171v se encuentra la celeberrima representación del *scriptorium* anexo a la torre de Tábara. La copia la comenzó el *archipictor* Magio, aunque la muerte le impidió acabarlo y fue enterrado en un sarcófago del claustro. Su discípulo Emeterio, ayudado por Senior, la continuó y terminó el manuscrito en 970. El colofón del f. 167 da la fecha de la muerte de Magio, el 13 de octubre de 968 (SUÁREZ, 2010: 89, PÉREZ GONZÁLEZ, 2010b: 224-225). Este Magius se ha identificado tradicionalmente con el copista Maius del Beato Morgan.<sup>108</sup> El colofón también expresa la itinerancia de algunos copistas como Emeterius, que es requerido en Tábara para que concluya el manuscrito que empezó su maestro (WILLIAMS, 1994b: 45).

Este último folio presenta una serie de características divergentes con el resto del volumen, entre ellas que va suelto y que el pautaado no es el mismo que el resto del ejemplar así como las mermas que presenta la miniatura de la torre tabarense (CRESPO, 1978: 255).<sup>109</sup> Estos indicios hacen sospechar que se trate de ~~una~~ una unidad

---

<sup>108</sup> Williams expone los argumentos a favor y en contra sobre esta identificación pero concluye que es plausible (WILLIAMS, 1994b: 45).

<sup>109</sup> El cálculo de lo que falta al folio permite conjeturar que sus dimensiones serían aproximadamente la de los folios del Beato de Girona (CRESPO, 1978: 255).

codicológica distinta” (SUÁREZ, 2010: 89). Por tanto, algunos autores piensan que se trata de dos Beatos (cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 319-321 y CRESPO, 1978: 254-257).<sup>110</sup>

Ciertas peculiaridades en la decoración de las miniaturas sugieren un iluminador formado en los territorios meridionales de Al-Andalus, aunque otros motivos indican fuentes ornamentales carolingias (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 156). Es interesante el comentario de John Williams acerca de la mano que realiza las Genealogías, dice que el copista ha utilizado un vocabulario diferente al del Beato Morgan (WILLIAMS, 1994b: 45).<sup>111</sup> No solo eso, también ha incluido el carnero en la escena del sacrificio de Isaac, cuya presencia o ausencia es el elemento iconográfico que distingue dos recensiones textuales de los *stemmata* genealógicos, la  $\alpha$ , a la que pertenece Tábara, y la  $\beta$ , a la que pertenece el Beato Morgan (cf. ZALUSKA, 1984).<sup>112</sup> En todo caso, las Genealogías del Beato de Tábara pertenecen a la misma recensión de las de Girona, y ambos manuscritos sí comparten el mismo nombre del copista Emeterius.

### **Promotor**

El monasterio de Tábara, según consta en el colofón (PÉREZ GONZÁLEZ, 2010b: 224-225).

### **Scriptorium**

*¿Monasterio de Tábara (Zamora)?*

Magio fue enterrado en el monasterio de San Salvador de Tábara, donde se presume que estaba llevando a cabo la copia. Según el colofón, Emeterio, el discípulo de Magio, tuvo que desplazarse allí para continuar con el trabajo: —Mas yo, Emeterio, presbítero y discípulo formado por mi maestro el presbítero Magio

---

<sup>110</sup> Williams no encuentra que estos argumentos sean suficientemente convincentes (WILLIAMS, 1994b: 44).

<sup>111</sup> Otros autores han llamado la atención sobre este hecho, por ejemplo, Yarza se pregunta: —¿Cómo es posible que Magio sea al mismo tiempo el iniciador de la familia II, rama primera, y luego esté comprometido en copiar una variante de ella? (YARZA, 2005: 83).

<sup>112</sup> Tanto el texto como las ilustraciones de los Beatos Morgan y Tábara también pertenecen a dos ramas distintas, IIa y IIb respectivamente. No obstante, se puede invocar el caso de la Biblia de 960 y argumentar que el ilustrador tuvo acceso a las dos variantes y que utilizó una sin carnero para las Tablas genealógicas, y otra con el animal para ilustrar la historia de Génesis 22.

mientras quisieron que él elaborase su libro para su Señor, me llamaron al monasterio de Tábara bajo la protección de san Salvador y de ellos lo recibí empezado.” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2010b: 224-225).

#### **4.2.V.1.1. Descripción general y contenido**

171 folios. 2 columnas de 36 a 41 líneas (WILLIAMS, 1994b: 48). Encuadernado. Pergamino. 372 x 270 x 60 mms. Conserva 11 miniaturas completas y 3 deterioradas (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 152). Letra visigótica. Pertenece a la familia IIb.

#### **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

Pertenece a la recensión  $\alpha$  (cf. ZAŁUSKA, 1984: 242). Sólo se conservan dos folios de las Tablas genealógicas (0, 0v, 1 y 1v)<sup>113</sup>. Todas sus miniaturas han sido recortadas. Cuando el manuscrito fue restaurado, al folio que contiene la famosa miniatura de la torre tabarense le seguían otros dos con genealogías, sin concretar su identidad, por tanto, las genealogías estaban situadas a continuación del f. 171.<sup>114</sup> Los folios de las genealogías fueron recortados en su margen inferior, como el de la torre de Tábara y este hecho parece indicar su extrañamiento con el resto del códice.” (CRESPO, 1978: 255).

Se ha dicho que este Beato sirvió de modelo a la copia de las Huelgas (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429). El códice de las Huelgas presenta toda la serie de las Tablas genealógicas excepto el folio que correspondería a la descendencia de Abraham, justo el que sí se conserva en Tábara. Por otra parte, las miniaturas de las Genealogías del Beato de las Huelgas no pertenecen a la misma

---

<sup>113</sup> Cf. REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 152. No obstante, en la digitalización se puede apreciar una numeración diferente: 1, 1v, 2 y 2v, en donde el 1 no está muy claro pero sí el 2.

<sup>114</sup> Una descripción de 1906 dice lo siguiente: —Añorso de este folio hay una lámina en colores, representando la torre del Monasterio, la habitación destinada á escritorio y á Emeterio copiando el pergamino, y en hoja posterior un mapamundi de pequeñas dimensiones, de forma circular, con los solos letreros de *Oriens*.— *Sem accepit tertii temperatam*.— *Asia*.— *Jafet tertii frigidam*.— *Eropa*.— *Septentrio* — *Cain tertium calidum*.— *Libie*.— *Meridie*. Dos círculos en rojo y azul rodean la tierra y fuera de ellos y en el lugar propio hay la palabra *Occidens*. Una banda separa Asia de las otras dos partes, y perpendicularmente á dicha banda, otra establece la separación entre Europa y la Libia.” (BLÁZQUEZ, 1906: 260). Esta descripción corresponde al cartograma del f. 0v actual de las Tablas genealógicas del Beato de Tábara.

tradición iconográfica que el Beato de Tábara. La configuración de los medallones en Tábara para la descendencia de Abraham presenta un círculo vacío que se repetirá en los Beatos de Manchester y Cardeña.

#### **4.2.V.1.2. Ubicación miniatura**

*F. 2r.*

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 2r.

#### **4.2.V.1.3. Estado de conservación**

El folio presenta dos mutilaciones, una abarcando el cuadrante superior izquierdo y la otra, en forma de D, situada en el superior derecho sin llegar a la esquina. Las mutilaciones parecen responder a un intento deliberado de recortar miniaturas, pero solo se puede identificar una. Se puede decir con toda seguridad que, a pesar de los escasos vestigios conservados, la laguna de la parte interior del folio corresponde a una escena del sacrificio de Isaac. Más difícil es conjeturar si la otra laguna se corresponde a una miniatura, bien de la misma página o de la siguiente. Otras Tablas genealógicas no siempre presentan la rama de Isaac ilustrada, pero es posible que se trate de un retrato del patriarca.

#### **4.2.V.1.4. Historia**

Los estudiosos que han tratado el tema han deducido que el Beato de Tábara, o una copia, debió servir de modelo al Beato de las Huelgas, que se considera copiado en Burgos. Lo que quiere decir que hay indicios de que el Beato de Tábara estaba en Burgos en el siglo XII (KLEIN, 2002: 32). No hay más noticias hasta que la Escuela Superior Diplomática compra el Beato a Ramón Álvarez de la Braña, archivero de León, según noticia de Gómez Moreno.<sup>115</sup> Se ignora de dónde lo obtuvo el archivero. Se ha especulado si puede identificarse este códice con un Beato del monasterio de Guadalupe, pero se trata de una cuestión no resuelta (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 159). El códice se conserva en el Archivo Histórico Nacional desde 1872.

#### **4.2.V.1.1. Localización actual**

---

<sup>115</sup> Cf. GÓMEZ MORENO, 1919: 209. Véase también, por ejemplo, REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 152.



Madrid. Archivo Histórico Nacional.

#### **4.2.V.2. Datos iconográficos**

*Fig. V.a.*

##### **4.2.V.2.1. Carnero**

Solo se conserva la parte trasera del cuerpo del carnero. Las guedejas puntiagudas del pelaje se dibujan en el lomo y la barriga. Extrapolando la postura del animal a partir de otros ejemplares análogos, parece que esté en posición rampante aunque no se puede determinar con total fiabilidad.

##### **4.2.V.2.2. Intervención divina**

*Dextera Dei.* Quedan restos de una mano con gesto de bendición que emerge del cuadrante superior izquierdo. Parecen apreciarse los dedos pulgar y meñique estirados y dos más, cerrados sobre la palma. Según estos datos se puede inferir que el paralelo que mejor se ajusta es la Mano de Dios que suspende el sacrificio de Isaac en el Beato de Girona (4.2.VI).

##### **4.2.V.2.3. Contexto iconográfico inmediato**

Por los vestigios conservados no se puede saber si la miniatura estaba o no enmarcada. La miniatura estaba situada en el extremo superior izquierdo de una página de diagramas formados por círculos unidos entre sí mediante líneas, aludiendo a las filiaciones de una rama genealógica que, en el caso del f. 2r era la de Abraham.

#### **4.2.V.3. Descripción**

Vestigios de una escena con el sacrificio de Isaac. Solo se aprecia parcialmente el carnero, pues se pueden reconocer las patas traseras y el dibujo del pelaje, y, más arriba, tres o cuatro dedos de la *Dextera Dei*.

#### **4.2.V.4. Bibliografía crítica**

Yolanta Załuska menciona que en las Tablas genealógicas de este Beato quedan vestigios de la miniatura del sacrificio de Isaac y a partir de ellos establece su filiación que corresponde a la rama IIb (ZALUSKA, 1984: 247).

#### **4.2.V.5. Obras relacionadas**

La relación con otras miniatura se puede establecer en base a la presencia del carnero: Biblia de 960, f. 21v (4.2.III) y el Liber Commicus (4.2.XI). Con el Beato de Girona (4.2.VI) comparte, además, la morfología de la *Dextera Dei*.

#### **4.2.V.6. Bibliografía**

ZALUSKA, 1984: 247, Klein, 2002: 53-54.

#### **4.2.VI. Beato de Girona, f. 11r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

975 – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.VI.1. Ficha de datos generales**

##### **4.2.VI.1.1. Signatura**

Girona, Cat. Gir. Ms. 7, olim 41.

##### **4.2.VI.1.2. Cronología**

975 (era 1013), 6 de julio.

El colofón de este manuscrito, además de ofrecer la fecha exacta de finalización del manuscrito en el f. 284, el 6 de julio de 975, *Inueni portum uolumine VI<sup>a</sup> F(eria), II<sup>a</sup> nonas iulias [...] discurrente era millesima XIII<sup>a</sup>.*

##### **4.2.VI.1.3. Autor material, promotor y scriptorium**

Senior es el escriba. Emeterio y Ende o En son los miniaturistas. Los autores materiales aparecen mencionados en el texto del colofón y sus especialidades perfectamente establecidas. El texto dice en el f. 283v *Senior presbiter scripsit* (el presbítero Senior lo escribió) y después de la miniatura de la omega del f. 284r *EN DEPINTIX ET D<E>I AIVTRIX. FRATER EMETERIUS ET PRESBITER.* (En pintora y servidora de Dios. El hermano Emeterio, presbítero).<sup>116</sup> Maurilio Pérez nos informa que *depintrix*, la ocupación de En, la servidora de Dios, es un neologismo y un *hapax* en

---

<sup>116</sup> Véase el texto y la traducción en PÉREZ, 2010a: 226-7.

ámbito asturleonés, que junto con otros detalles indica el buen conocimiento del latín de los —llamados mozárabes” (PÉREZ, 2010a: 227).

En cuanto al promotor, el colofón deja bien claro en la parte superior del f. 284r que el abad Domingo mandó hacer el libro (*dominicvs abba liber fieri precepit*), sin embargo nada indica de qué monasterio era abad. Según Jaume Marquès, este abad aparece citado en 941 en un privilegio al monasterio de San Martín de Castañeda otorgado en Zamora (MARQUÈS I CASANOVAS, 1961b: 12-13). También se ha identificado con un Dominicus que aparece en una inscripción de San Miguel de Escalada (cf. WILLIAMS, 1994b: 51).

El colofón del f. 284 nos indica que eran los días en que *Fredenando Flaginiz [A uillas / Toleta ciuitas ad deuellando Mauritanie]*.<sup>117</sup> Domínguez Bordona, basándose en la mención del conde Fernán Flaginiz o Láinez sugiere que el manuscrito procede de —Salamanca o de alguna comarca vecina”, pues duda de que se iluminara en Tábara —mayormente cuando sabemos que Emeterio no era de allí y sólo fue llamado para completar la decoración del Beato de aquella procedencia. Además, debe tenerse en cuenta que el Beato de Ende no pertenece al grupo derivado de Magius” (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962: 31-2). Marquès opina que el taller se encontraba en la diócesis de Astorga, sin concretar más (MARQUÈS I CASANOVAS, 1961b: 14). Algunos autores habían considerado el códice como catalán dada su pronta presencia atestiguada en Girona, pero los argumentos en contra, como el uso de la letra visigótica o las menciones de Flagíniz y Salamanca invitan a la cautela (cf. IBARBURU, 1988: 166; WILLIAMS, 1994b: 51). El consenso científico, no obstante, prefiere situar en el reino de León en general (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 306), y en Tábara en particular, el taller de copia de este códice (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 161).<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Maurilio Pérez traduce este fragmento de la siguiente manera: —En esos días Fernando Flagíniz de las Villas ocupaba la ciudad de Toledo para abatir en lucha a los árabe, discurriendo la era 1013 (= año 975).” (PÉREZ, 2010a: 227).

<sup>118</sup> Otros monasterio propuesto ha sido el de San Martín de Castañeda (cf. WILLIAMS, 1994b: 51); este origen se ha reivindicado para los fragmentos sin ilustración de un códice que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zamora, localizados por Ana Suárez (cf. SUÁREZ, 2010: 95-96). García Lobo prefiere identificar el *scriptorium* donde se copió el Beato de Girona con el monasterio de San Miguel de la Escalada (cf. SUÁREZ, 2010: 90).

La adscripción a un taller del reino leonés se fundamenta en una referencia circunstancial del colofón que alude a un tal Fernando Flaginiz. Los miembros del linaje Flaínez están relacionados con el gobierno de León como distrito o de un territorio legionense, pero concretar los personajes y seguir su nexo por mención al Beato es una cuestión algo confusa.<sup>119</sup>

#### **4.2.VI.1.4. Descripción general y contenido**

284 folios. 2 columnas de 38 líneas. Encuadernado moderno.<sup>120</sup> Pergamino. 372 x 270 x 60 mm.<sup>121</sup> Conserva 114 miniaturas, algunas a doble página. Letra visigótica. Pertenece a la familia IIB.<sup>122</sup>

#### **Tablas genealógicas**

Las Tablas genealógicas se extienden desde el f. 8r hasta el f. 15r. Estas Genealogías incorporan un ciclo especial, lo que cuenta como una excepcionalidad más entre la serie de temas particulares que presenta este ejemplar (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 159). Las Genealogías del Beato de Girona pertenecen a la recensión  $\alpha$  de Załuska (cf. ZAŁUSKA, 1984) y se inician con la inscripción «IN [NOMI]NE D[OMI]NI N[O]S[TR]I IHVXRI INCIPIT GENEALOGIA AB ADAM <sup>V</sup>SQ<sup>V</sup>E XPM PER ODINES LIBRVM» (MIRANDA, 2004: 42). La descendencia de Abraham ocupa el f. 11r. Con Abraham se inicia la tercera edad del mundo, que llega hasta David.

#### **4.2.VI.1.5. Ubicación miniatura**

f. 11r.

#### **4.2.VI.1.6. Historia**

El manuscrito se copia 975, en los días en que Fredenando Flaginiz luchaba contra los musulmanes de Toledo. Las circunstancias por las que este Beato llega a Girona son una incógnita.<sup>123</sup> La donación de un *—hbrum expoxitionis Apocalipsin—* en

---

<sup>119</sup> Sobre el linaje de los Flaínez véase, por ejemplo, TORRES SEVILLA, 1999: 133-166.

<sup>120</sup> Nada se sabe de la encuadernación original aunque tuvo una del siglo XVI (GABRIEL I GÜIBAS, 2004: 16).

<sup>121</sup> Otras medidas son aproximadamente 405x270mm (GABRIEL I GÜIBAS, 2004: 15).

<sup>122</sup> Véase una descripción más detallada del manuscrito, por ejemplo, en CID; VIGIL, 1964-1965: [3]165-167.

<sup>123</sup> Véanse algunas reflexiones sobre esta cuestión en MARQUÈS I CASANOVAS, 1975: 24-27 y ORRIOLS, 2005: 170-171.

octubre de 1078 por *Joan caput scholae sedis gerundae*, esto es de la catedral de Girona (CID; VIGIL, 1964-1965: 168; WILLIAMS, 2002: 27; GUARDIA, 2006: 111).<sup>124</sup> Este Joan aparece documentado como canónigo de la catedral entre 1057 y 1078 (MARQUÈS I CASANOVAS, 1975: 24) y el consenso científico identifica esta mención con el Beato de Girona. A finales del siglo XI se hicieron unas correcciones y se añadieron unos versos leoninos en letra carolina catalana (CID; VIGIL, 1964-1965: 165).

#### **4.2.VI.1.7. Localización actual**

Girona. Catedral de Santa María. Arxiu-Biblioteca Capítular.

#### **4.2.VI.2. Datos iconográficos**

*Fig. VI.a.*

##### **4.2.VI.2.1. Abraham**

Abraham de pie, descalzo y en posición de tres cuartos, está desnudo de torso y sólo lleva un faldón ceñido por un cinturón rojo con puntos negros. Este faldón tiene unas aberturas que dejan los muslos del patriarca al aire. El patriarca lleva sobre la cabeza lo que pudiera ser un halo o un tocado de color gris. Tiene el brazo flexionado delante del torso y en la mano empuña una especie de falcata, cuchillo de hoja ancha y curva como una hoz, con la punta hacia arriba.

##### **4.2.VI.2.2. Arma**

El arma parece un alfanje (véase su descripción en 4.2.III.2.3).

##### **4.2.VI.2.3. Altar**

El altar, una tabla sobre un estípite, se muestra de perfil con lo que la forma representada es una Tau [T]. De color gris, una línea ondulada recorre el centro de todos los tramos.

##### **4.2.VI.2.4. Isaac**

---

<sup>124</sup> No se ha podido explicar convincentemente las razones de su presencia tan temprana en Girona, pero se han hecho algunos ensayos, véase CID; VIGIL, 1964-1965: 167.

Aparece vestido con pantalones largos, una de cuyas piernas es de color rojo igual que la manga que aparece bajo un manto azul como la otra pierna de las calzas. Isaac está descalzo y alza al menos una de las manos, gesto que parece una súplica. Está totalmente estirado sobre el altar con las piernas medio flexionadas y sin apoyo.

#### **4.2.VI.2.5. Carnero**

El carnero, situado detrás de Abraham, alza la cabeza como si aceptara el papel de víctima que está a punto de desempeñar. Las patas del animal parecen flotar en el vacío que deja el marco convexo que hace de base de la escena. El pelaje está señalado mediante unas líneas en zigzag sobre el lomo y bajo la barriga y el del animal, cuyo cuerpo está pintado en color blanco.

#### **4.2.VI.2.6. Intervención divina**

*Dextera Dei.* Una mano con gesto de bendición surge de una nube en el cuadrante superior izquierdo. El gesto de bendición no es el típicamente latino, sino que uno de los dedos centrales se dobla para tocar el pulgar, mientras que los otros dos se mantienen estirados y el dedo meñique queda suelto y medio flexionado.

#### **4.2.VI.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

Diagramas genealógicos. La escena, situada en la esquina superior izquierda, está enmarcada en su parte superior por la cenefa decorativa que recorre todo el margen superior del folio y tiene como base de los diferentes elementos iconográficos un motivo ornamental compuesto por media circunferencia yuxtapuesta a un segmento recto. Esta banda geométrica es bicroma y está decorada de manera sencilla, con un remate inferior que intercala semicírculos pintados en negro y tres rayas cortas perpendiculares. Bajo la cenefa inferior aparece un letrero con texto encuadrado que inicia la segunda era del mundo y la descendencia del patriarca Abraham: *A dillubium usque ad abraam / fuerunt anni dcccc XII / hic sunt secunda etas* (MIRANDA, 2004: 45-46).

#### **4.2.VI.3. Descripción**

Abraham, descalzo, aparece vistiendo solamente una especie de falda abierta en los muslos y ceñida por un cinturón rojo con botones negros. No se sabe si el patriarca está nimbado o va tocado con una especie de turbante gris. Con la mano derecha sostiene el arma, una especie de falcata, y con la izquierda agarra el pelo de

su hijo mientras vuelve la cabeza ante la aparición de la *Dextera Dei* que surge a su espalda de una nube azulada. El gesto de la mano de Dios parece una mala lectura del pintor del gesto de bendición bizantina. Isaac va vestido con túnica y manto, aunque las piernas parecen cubiertas por medias. El niño aparece estirado sobre el altar, levantando las manos y los pies. El carnero está situado detrás de Abraham, sobre una base formada por una cenefa cóncava, y parece que esté reclamando la atención del patriarca o dirigiendo la vista a la *Dextera Dei*.

#### **4.2.VI.4. Bibliografía crítica**

Cid y Vigil han realizado un estudio comparativo entre los códices de Girona y de Turín, pues consideran que el primero es el modelo del segundo, y han advertido notables diferencias entre las miniaturas del sacrificio, especialmente en lo que respecta a la figura de Isaac y a su posición (CID; VIGIL, 1964-1965: 191)

Carlos Miranda califica la miniatura del sacrificio de Isaac como de frontispicio, puesto que abre la tercera edad del mundo. En la descripción de la miniatura hace notar que no está enmarcada, a diferencia de las dos anteriores (Adán y Eva y Noé sacrificando las palomas), sino separada de los medallones por una línea decorativa (MIRANDA, 2004: 45). Este autor menciona el texto delimitado que suele aparecer en las ilustraciones del sacrificio de Isaac de las Genealogías hispanas, y que hace un cómputo del tiempo transcurrido. Cabe señalar que, según Miranda, los temas escogidos para ilustrar las Genealogías subrayan episodios sacrificiales (MIRANDA, 2004: 46). Según este autor, la fórmula iconográfica seguida en el sacrificio de Isaac del Beato de Girona “tiene elementos en consonancia con la derivación occidental de tipo helenístico, frecuente en sarcófagos de la Galia” (MIRANDA, 2004: 46). La vestimenta del patriarca podría considerarse una *exomis*, mientras que Isaac vestido es una variante oriental. Miranda se ocupa de la posición de Isaac estirado sobre el altar, y opina que coincide con las representaciones orientales, “asiáticas helenísticas” que muestran “a Isaac de rodillas o sentado sobre el ara” (MIRANDA, 2004: 46). En cuanto a la presencia de la *Dextera Dei* afirma que es un motivo antiguo cuyo origen en la iconografía del sacrificio de Isaac puede remontarse a las primeras manifestaciones artísticas del tema, puesto que ya aparece en las pinturas de Dura Europos (Siria), datadas en el siglo III. Reflexiona sobre la antropomorfización de Dios en forma de mano como símbolo del poder. Acerca de la interpretación del

sacrificio recuerda su sentido tipológico de prefiguración de Cristo y de la Eucaristía; en la conmemoración eucarística tiene importancia que la víctima esté sobre el altar, pues allí se ofrece de manera incruenta el Salvador. Este asunto tiene un enorme significado litúrgico y Miranda recuerda que el pasaje de Génesis 22 se leía durante la Vigilia pascual. No obstante, llama la atención que todas estas significaciones no se pueden adscribir al Beato y opina que en este caso la representación del sacrificio tenía un sentido histórico y no litúrgico (MIRANDA, 2004: 46).

#### **4.2.VI.5. Obras relacionadas**

Esta miniatura se puede relacionar con los Beatos de la familia  $\alpha$  por la presencia del cordero, podemos citar los Beatos de Tábara (4.2.V), de Manchester (4.2.XXV) y el Beato de Cardeña (4.2.XXVI).

Es conocido que el Beato de Turín tuvo como modelo este códice de Girona, sin embargo no lo utilizó para ilustrar la miniatura del sacrificio de Isaac.

#### **4.2.VI.6. Bibliografía**

MILENARIO, 1975; IBARBURU, 1988: 176; BARROSO; MORIN, 1997: 50; KLEIN, 2002: 54, MIRANDA, 2004: 45-46).

### **4.2.VII. Biblia de Ripoll, f. 6r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≥1008 - ≤1046 – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.VII.1. Datos generales**

##### **4.2.VII.1.1. Títulos alternativos**

Biblia de Farfa.

##### **4.2.VII.1.2. Signaturas**

Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729.

#### **Signaturas anteriores**



Según Mundó llevaría la signatura con el nº 1 y procedería de una biblioteca desconocida del S. de Francia (MUNDÓ, 2002: 51-3). El manuscrito no tiene marcas que permitan corroborar esta suposición, pero lo deduce por otros indicios.

#### **4.2.VII.1.3. Cronología**

Un análisis de todas las cronologías propuestas para las biblias de Ripoll y de Rodes se puede consultar en la obra de Mundó (2002: 85-9). Si diversos autores la consideraban obra del s. X, Neuss la situó en el año 1000 (NEUSS, 1922: 28).

La cronología generalmente aceptada es de principios del s. XI, pero mientras que Mundó, basándose en criterios codicológicos y paleográficos, defiende la precedencia de la biblia de Rodes respecto a la de Ripoll (MUNDÓ, 1997: 14; MUNDÓ, 2002: 88), el consenso entre los historiadores del arte es que esta biblia es anterior a la de Sant Pere de Rodes.<sup>125</sup>

Hay algunos intentos de precisar la cronología de esta biblia. Según Mundó “la Biblia del Vaticà podria haver estat escrita en els anys entorn del 1020” (MUNDÓ, 1997: 14; MUNDÓ, 2002: 88). Castiñeiras, por su parte, sitúa tanto esta biblia como la de Rodes en un arco temporal determinado “entre los viajes a Roma (1011-1017) de Oliba y la consagración de la iglesia [de Ripoll] en 1032”, y defiende también la precedencia de la Biblia de Ripoll (CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 230).

<b>Cuadro resumen</b>		
<b>Cronología propuesta 1</b>	Finales del s. X y comienzos del s. XI	ALCOY, 1987b.
<b>Cronología propuesta 2</b>	Primera mitad del s. XI. Entre 1008 y 1046, durante el abadiato de Oliba. 2º cuarto del s. XI (KLEIN, 1993: 306).	NEUS, 1912; NEUSS, 1922; KLEIN, 1993; CONTESSA, 2001-2; MUNDÓ, 2002; CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008.

#### **4.2.VII.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

##### **Autor material**

---

<sup>125</sup> Véase, por ejemplo, CONTESSA, 2001-2: 17 o LORÉS, 2002: 219.

En cuanto al autor de este manuscrito cabe insistir que ni los escribas ni los miniaturistas de las biblias catalanas dejaron constancia de sus nombres.<sup>126</sup> Mundó propone, sin argumentos concretos, la procedencia foránea de sus copistas como parte de la empresa renovadora cultural y artística del abad Oliba (MUNDÓ, 2002: 133). Para este autor, el responsable de nuestra escena veterotestamentaria es un “segon dibuixant” al que califica de “impresionista” y que también sería responsable de las escenas del Antiguo Testamento de la Biblia de Ripoll, es el artista del Génesis (f. 5v-6v) (MUNDÓ, 2002: 139 y 162).

### **Promotor**

*Abad Oliba*

Se puede conjeturar con argumentos circunstanciales que el promotor fue el abad Oliba.

### **Scriptorium**

*Monasterio de Ripoll (Barcelona)*

Desde los estudios de Neuss y Pijoan, quedó descartado el monasterio de Farfa como scriptorium de elaboración de este manuscrito (PIJOAN, 1913; PIJOAN, 1915: 423; NEUSS, 1922).

Es conjeturable que tanto la Biblia de Ripoll como la de Rodes se hayan conservado porque salieron del monasterio de Ripoll muchos ss. antes del pavoroso incendio que consumió casi toda su celebrada biblioteca en 1835 (CONTESSA, 2001-2: 17; CASTIÑEIRAS; LORÉS, 2008: 219-220). La adscripción al monasterio de Ripoll de la Biblia es un hecho acaecido a principios del s. XX, pues hasta entonces la creencia era que procedía de la abadía italiana de Farfa.<sup>127</sup> Aunque la pertenencia al ámbito catalán de las biblias, y al *scriptorium* de Ripoll en particular, parece un tema consensuado desde hace tiempo, la adscripción de la Biblia de Ripoll ha vivido un

---

<sup>126</sup> Mundó se ha ocupado de identificar las características paleográficas de los copistas de estas biblias y a su estudio remitimos (MUNDÓ, 2002: 76-81). Sin embargo, sí se conocen los nombres de otros escribas que trabajaron en algunos códices elaborados en Ripoll (MUNDÓ, 2002: 133, 134-8).

<sup>127</sup> La atribución errónea a la abadía de Farfa fue hecha por BEISSEL (1893, p. 29-34), véase KLEIN, 1993: 307.

proceso de fijación entre los distintos autores que se han ocupado del tema. La historia se inició cuando Pijoan estableció en su artículo fundamental de 1911-12 los innegables paralelismos entre el frontispicio de esta biblia y algunos relieves esculpidos de la portada de la iglesia, semejanzas que Neuss complementó en su estudio sobre las biblias de Ripoll y Rodes (PIJOAN, 1913; NEUSS, 1922). Aunque la aceptación de la hipótesis es bastante general, algunos autores como Klein han hecho matizaciones (KLEIN, 1972: 94-96) o han manifestado ciertas reservas.<sup>128</sup> Lo que no parece tan claro son los motivos que llevaron a considerarlo un manuscrito italiano, así que se ha especulado con criterios tales como un error de lectura de una nota marginal (MUNDÓ, 2002: 48) o por razones de repertorio iconográfico y de formato de la biblia que la hermanaban con las llamadas Biblias Atlánticas italianas (CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 221).

#### ***4.2.VII.1.5. Descripción general y contenido***

Letra minúscula carolina. Un volumen in folio. 55x37cm y 459 folios, aunque van numerado del 1 al 465. Tiene ¿43? (CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 221) o ¿76? miniaturas a toda página. Pergamino. Biblia Vulgata.

#### **Técnica**

Témpera. Miniatura. Dibujo a tinta marrón y posteriormente coloreado. La gama de colores de la escena del sacrificio se reduce al sepia que tiende a amarillo y el azul; tal vez haya un rosa muy aguado.

#### ***4.2.VII.1.6. Ubicación miniatura***

*Folio 6r.*

Fol. 6r. Escenas del Génesis distribuidas en franjas. Ilustraciones independientes del texto.

#### ***4.2.VII.1.7. Historia***

---

<sup>128</sup> Véase BOHIGAS I BALAGUER, 1960: 70 para la biblia de Ripoll, que no menciona la relación que estableció Pijoan entre los relieves de la portada de Santa María de Ripoll y la biblia vaticana, acepta los argumentos de Neuss como muy probables pero no probatorios. Véanse las reservas de CIRLOT, 1978: 13.

Verosíblemente copiada e iluminada en Ripoll a principios del s. XI. Un catálogo realizado en 1047 nos proporciona un indicio de su existencia: –Bibliotecas III.”, es decir, tres biblias (MUNDÓ, 2002: 24). Si las miniaturas de la biblia sirvieron de modelo a la portada de Ripoll, realizada entre 1134 y 1150, tendría que estar todavía en el monasterio en aquella época. Para Mundó, fueron los monjes de San Víctor de Marsella los que se llevaron la Biblia junto con otros manuscritos tras un s. de dependencia conflictiva del monasterio catalán a la obediencia marsellesa . Para este autor, entre los ss. XII y XVI estuvo en la Provenza por ciertos datos paleográficos que proporciona el propio manuscrito. Desde el mediodía francés –Marsella y Aviñón– y entre 1616 y 1618 la biblia ingresó en la Biblioteca Vaticana, donde se conserva actualmente (MUNDÓ, 2002: 46-54). Esta secuencia descarta que la Biblia estuviera en Farfa en algún momento de su historia, aunque una tradición erudita antigua así lo creía hasta la clarificación del origen (MUNDÓ, 2002: 47-9). Lo que se sabe con certeza es que la biblia se conserva en la Biblioteca Apostolica Vaticana desde el s. XVII porque lleva un sello adscribible al cardenal Scipio Cobelluzzi, prefecto de la biblioteca entre los años 1618-1626 y otro sello del papa Urbano VIII Barberini (1623-1644). Además de estas marcas, la propia encuadernación es propia de los años 1623 y 1626 (MUNDÓ, 2002: 52-54; CONTESSA, 2004: 19).

#### **4.2.VII.1.8. Localización actual**

Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

#### **Localizaciones anteriores**

Desconocida, pero es verosímil que haya al menos una ubicación intermedia entre Ripoll y la Biblioteca Vaticana.

#### **4.2.VII.2. Ficha iconográfica**

*Fig. VII.b.*

##### **4.2.VII.2.1. Abraham**

Abraham está representado en contraposto, con el cuerpo trazando una diagonal y dirigido hacia el sentido que marca la espada que empuña con su mano derecha y brazo totalmente estirado, mientras que la cabeza se gira hacia la intervención divina. El patriarca, descalzo, luce barba y melena, pero va vestido con túnica hasta los pies, otra túnica encima que le llega hasta la rodilla y finalmente un manto azul que cubre

sus hombros y se recoge en la cintura. Con el brazo izquierdo también en escorzo, su mano está asiendo el flequillo de su hijo mostrando el instante de tensión previo al golpe fatal.

#### **4.2.VII.2.2. Arma**

Espada. La espada de Abraham tiene el arriaz arqueado, esta tipología aparece representada por primera vez en la biblia de Ripoll del s. XI según Cirlot (1978: 44). Por lo que concierne a la forma del pomo no sabría decidirme si es discoidal o esférico, e incluso no es descartable una forma de nuez .

#### **4.2.VII.2.3. Altar**

En forma de escalón del cual resbala Isaac. Tal vez se presenta parcialmente y se trataría de una tabla de altar sobre estípite.

#### **4.2.VII.2.4. Leña**

La leña aparece como un fardo atado por dos cuerdas en sus extremos. Está situada suspendida en el aire entre la figura de Isaac y el carnero. No está dispuesta sobre el altar y sirviendo de combustible al holocausto tal y como se indica en el relato bíblico.

#### **4.2.VII.2.5. Isaac**

Isaac aparece completamente desnudo y con las manos atadas por delante, en una postura inestable pues da la sensación que está resbalando de lo alto del altar.

#### **4.2.VII.2.6. Carnero**

Portado por el ángel y con el rabo trenzado con una cinta.

#### **4.2.VII.2.7. Arbusto**

Es conjeturable que el arbusto de la narración bíblica sea la línea que parte desde el altar y una de cuyas ramas surge entre la cabeza del carnero y el ángel, como si este último lo estuviese “descolgando”, pues como indica el relato bíblico el carnero se hallaba enredado en el arbusto de Şabek.

#### **4.2.VII.2.8. Intervención divina**

Se trata de un ángel, nimbado y alado, que va vestido con una túnica (¿o manto?) azul de la que sobresale la manga derecha de color rojo con puño decorado con una

franja de puntos. Con la mano derecha hace un gesto de bendición y con la izquierda parece portar el carnero. Entre la mano del ángel y la cabeza del carnero surge lo que parece una rama.

#### **4.2.VII.2.9. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. VII.a.*

En el primer registro aparecen Adán y Eva trabajando la tierra y la ofrenda de Caín y Abel. En el segundo Caín mata a Abel, la sangre de Abel que clama desde la tierra y Dios maldice a Caín. En los siguientes dos registros, un ciclo de Noé con la orden de construir el arca, el arca tras el diluvio y debajo, en el cuarto registro, el cultivo de la viña. En el espacio libre del tercer registro, a la derecha y tras las escenas del arca, el sacrificio de Isaac y bajo esta escena la bendición de Jacob.

#### **4.2.VII.3. Descripción**

La miniatura con el sacrificio de Isaac de la biblia de Ripoll está representado el momento álgido de *Gén. 22*, cuando Abraham, sujetando por el pelo a Isaac, está blandiendo una espada para sacrificar a su hijo, aunque su atención parece dirigirse hacia un ángel que porta el carnero. Todos los elementos iconográficos de la acción están dispuestos ocupando la franja más externa del área cuadrada en que se inscriben con lo que el centro queda libre. Esta distribución de los personajes dota de un sentido centrífugo a la acción. El ángel, en la parte superior derecha, la espada de Abraham, en la superior izquierda, y el pie izquierdo de Isaac, en la inferior derecha, sobrepasan los límites del registro que los incluye, invadiendo el campo de los registros adyacentes. La acción se lee de izquierda a derecha y en el sentido de las agujas del reloj. El cuerpo de Abraham dibuja un arco, dando una sensación de mayor intensidad a la escena –está a punto de inmolar a su hijo–, tiene el brazo izquierdo flexionado en una postura forzada para agarrar a Isaac por el pelo, el brazo derecho está extendido, formando una línea recta con la espada que empuña. Abraham tiene la cabeza inclinada hacia la izquierda, pero sin dirigir la mirada a Isaac, sino al ángel que reclama su atención, como en el relato bíblico que dice que el *Angelus Domini de caelo clamavit, dicens: Abraham. Abraham (Gén. 22:11)*, y parece que porta al cordero, a diferencia del texto que indica taxativamente que el carnero estaba *inter vepres haerentem cornibus (Gén. 22:13)*. Isaac está desnudo y con las manos atadas por delante del cuerpo, en una postura tan inestable que da la

sensación de que esté cayendo del altar arrastrado por el impulso de Abraham. El altar se ve incompleto y casi a ras de suelo y, aunque no se percibe claramente, tiene forma de tabla sobre un estípite. Se ha pintado un haz de leña atado y, por tanto no utilizado para el ritual del sacrificio, con lo que no sólo queda descontextualizado temporalmente por el momento que sugiere la acción, sino también espacialmente, ya que está rellenando el espacio que queda entre Isaac y el cordero. El carnero se ha representado suspendido, cerca del matorral y apoyando sus patas delanteras en las ramas, pero no parece enredado en él tal como cuenta esta historia del Génesis, más bien da la sensación que el ángel lo sostiene.

#### 4.2.VII.4. Bibliografía crítica

Beissel (1893: il. XVII) publicó una ilustración del f.6 que contiene el sacrificio, pero no describió ni comentó la escena mientras que sí lo hace con todas las escenas del Nuevo Testamento. Por su parte, Pijoan describe la escena: –Sacrifici d'Isaach. El patriarca alsant l'espasa, y tenint pels cabells a Isaach nu, que apoya no més un peu a l'ara. A dalt l'àngel y el xai y el brassat de tronchs” (PIJOAN, 1913: 496). Pero la obra que sigue siendo una referencia clásica sobre las biblias de Rodes y de Ripoll es *Die katalanische Bibelillustration*, de Wilhelm Neuss. De acuerdo con este autor, el ciclo de Abraham de las biblias catalanas ha quedado reducido a dos escenas, el sacrificio de Isaac en las biblia de Ripoll y de Rodes, y a la filoxenia de Abraham (*Gn* 18) que sólo aparece en la de Rodes (NEUSS, 1922: 43)<sup>129</sup>. Para Neuss, y tras contabilizar las ocurrencias en las distintas versiones más antiguas de manuscritos que incluyen miniaturas de las historias de Abraham, esta restricción en el número de escenas del ciclo de Abraham aproxima a las biblias catalanas a la miniatura carolingia, aunque podemos añadir que en estas últimas no se conserva ningún sacrificio de Isaac. Por tipología afirma que esta miniatura está a medio camino entre el tipo helenístico y el sirio-palestino. Señala la tradición de este tema iconográfico en la miniatura hispana, donde el sacrificio de Isaac aparece representado muchas veces en los Beatos y otros manuscritos como, por ejemplo, en la Biblia de 960 de León, donde esta historia se ha pintado en dos ocasiones, una vez en el f. 5v de las Tablas genealógicas y otra en el f. 21v, ilustrando el texto que le corresponde. Sin

---

<sup>129</sup> Neuss no parece conocer el sacrificio de Isaac en el frontispicio de la biblia de Rodes, véase ZALUSKA, 1982: 35.

embargo, Neuss puntualiza las diferencias entre la miniatura de Ripoll y los manuscritos hispanos, y que se concentran especialmente en la figura de Isaac. En efecto, tanto en la biblia de Ripoll como en la de Rodes el patriarca no está estirado sobre el altar y aparece desnudo a diferencia, no sólo de la miniatura hispana sino de la mayor parte de la plástica tardoantigua y bizantina. Para la desnudez de Isaac Neuss sólo encuentra paralelos en los vidrios dorados tardoantiguos (NEUSS, 1922: 44-5)<sup>130</sup>. Gudiol i Cunill describe la escena sin mencionar como tales ninguna de las particularidades que presenta esta imagen, así para este autor en la miniatura se muestra “aparició de l’anyell i l’àngel que deté el braç d’Abraham” (GUDIOL I CUNILL, 1955: 98).

Meyer Schapiro apuntó esta miniatura como uno de los ejemplos más claros en los que aparece la particularidad iconográfica por la cual el ángel acarrea el carnero que milagrosamente sustituirá a Isaac en el sacrificio (SCHAPIRO, [1943]1987).<sup>131</sup> Schapiro estudia una serie de obras que representan el sacrificio de Isaac en las que es un ángel el que lleva el cordero y llega a la conclusión de que la fuente literaria que dio origen a esta peculiaridad extrabíblica parece ser de origen judío. Este autor observó también que el motivo no tenía precedentes tardoantiguos (SCHAPIRO, [1943]1987: 281-2).

Esta tradición exegética fue recogida por Alcuino en sus *Interrogationes et Responsiones in Genesim*. Lo que complica el panorama es que el ángel portador del carnero aparece en una serie de textos musulmanes del siglo X que tuvieron repercusión en ciertas miniaturas musulmanas tardías de los siglos XVI y XVII (SCHAPIRO, [1967]1987). Posteriormente, en 1973, Rainer Stichel matizó las conclusiones de Schapiro, argumentando que, en primer lugar, este motivo no estaba tan concentrado geográficamente como pretendía Schapiro, sino que se podían encontrar representaciones comparables en lugares tan alejados como el Oriente ruso o en Escandinavia. Se añade a la lista confeccionada por Schapiro la representación

---

<sup>130</sup> En efecto, según el catálogo de Woerden, los diez ejemplares que cita coinciden en mostrar a Isaac desnudo, aunque algunos de ellos, los más fragmentarios, son inseguros (WOERDEN, 1961: 246-247). Sobre la desnudez de Isaac hablaremos más adelante en esta ficha.

<sup>131</sup> Según Schapiro, este motivo también se da en la Portada del cordero de León, en San Quirce de Burgos (extremo que no comparto), mientras que es escéptico en considerar un ángel al personaje que deposita el carnero sobre el altar en el capitel de Jaca.



del sacrificio con ángel portador del carnero en el tímpano de la iglesia sueca de Källs Nöbbelöv y una representación rusa del siglo XVI para evidenciar la difusión y conocimiento del motivo iconográfico. En segundo lugar, Stichel confirmó que el elemento común es la literatura exegética de las *Interrogationes et Responsiones* de Alcuino cuya filiación se remonta a especulaciones judías sobre la pre-existencia del cordero. La antigüedad del origen explicaría la dispersión de los ejemplos artísticos que ilustran esta variación interpretativa. Estas ideas se transmitieron al Cristianismo a través de la literatura antigua procedente de círculos hebraicos, pero ello no conlleva necesariamente la existencia de representaciones de esta peculiaridad iconográfica en el arte judío. El hecho de que esta particularidad exegética e iconográfica se conozca en el mundo musulmán no hace más que abonar la hipótesis de un origen antiguo y común que se encuentra en la especulación judía sobre la biblia. Esta explicación se basa, en principio, en las evidencias aportadas por algunos estudiosos que indican que la separación entre las comunidades judías y cristianas no era infranqueable y que era habitual el trasvase de ideas y reflexiones en el ámbito de la interpretación bíblica. Pero Stichel piensa que el papel de las comunidades judeo-cristianas de la diáspora, especialmente las del área sirio-mesopotámica, fue clave en estas transmisiones exegéticas que se acabaron reflejando en el arte cristiano pero no en el judío (STICHEL, 1976). Tal vez lo más interesante del artículo de Rainer Stichel es que estas representaciones con el ángel portador del cordero muestran claramente que en el orden divino no se ha dejado nada al azar, es la confirmación de que todo está previsto y calculado por Dios (STICHEL, 1976: 533).

Alcoy se muestra interesada por las diferentes propuestas de intervención divina entre la escena del ciclo de Noé con la *Dextera Dei* a la que hace *pendant* el ángel del sacrificio de Isaac. Señala el motivo del ángel portador del carnero cual *Deus ex machina*, nunca mejor dicho (ALCOY, 1987b: 309). Para Contessa (2001-2: 17) tanto la Biblia de Ripoll como la de Rodes comparten el mismo modelo iconográfico como resultado de su manufactura en el mismo *scriptorium* en la misma época. Este artículo es el estudio más completo y reciente dedicado a la interpretación de la escena del sacrificio de Isaac de las biblias de Ripoll y de Rodes. Esta autora identifica las características más peculiares de la iconografía del sacrificio de estas biblias y busca los elementos que las relacionan con otras producciones artísticas sobre el tema. Para la cuestión de la postura y la desnudez de Isaac apunta a

prototipos italianos, pues en ello se diferencia notablemente de otros ejemplares hispanos así como de los bizantinos (CONTESSA, 2001-2: 18-19). Hace un resumen exhaustivo del tema iconográfico del ángel portador del carnero que aparece en la biblia de Ripoll, interesante especialmente por su rareza, e insiste en las fuentes hebraicas. Esta autora añade algún ejemplo más a la nómina de Schapiro, como el fresco de la iglesia italo-bizantina y cultura anglo-normanda de Santa Maria di Anglona en Matera (h. 1200). Andreina Contessa pone de relieve la centralidad del carnero en la especulación hebraica, y su transmisión al mundo cristiano vía Alcuino haciendo referencia a una tradición muy antigua. Alude también a comentarios de autores sirios, cuya importancia en esta serie de cuestiones viene dada porque en la literatura siriaca se encuentran los mismos temas que interesan a la especulación bíblica rabínica. De hecho, es en la exégesis siro-palestina donde se localiza el motivo literario del carnero atado con una cuerda al árbol –se trata de una cuerda roja, según la iconografía más común–, esperando su aparición milagrosa en la historia de *Gn* 22. La forma visual del cordero atado al árbol está considerada como representativa de las imágenes orientales del tema y constituiría otra versión iconográfica que ilustra las especulaciones sobre la pre-existencia del animal (CONTESSA, 2001-2: 21-23).

#### **4.2.VII.5. Obras relacionadas**

Esta miniatura se puede relacionar con la que ilustra el mismo tema de la Biblia de Rodes (4.2.VIII) aunque, en rigor, no comparten el mismo modelo. Las afinidades se verifican en que algunos motivos iconográficos son comunes, como por ejemplo la desnudez de Isaac, cuya pose es muy similar en ambas miniaturas. Otros rasgos similares es que Abraham agarra del cabello de Isaac o la presencia del fardo de leña atado por los dos extremos. Cabe destacar que en el Beato de Turín (4.2.XVIII) también se constatan algunos detalles iconográficos comunes, como la desnudez integral de Isaac o las manos atadas con una soga y cruzadas por delante.<sup>132</sup> Fuera de los condados catalanes, Isaac desnudo aparece en el capitel del Panteón de los Reyes

---

<sup>132</sup> Este detalle hace que el Beato de Turín se aproxime más a las Biblias catalanas al tiempo que la miniatura del sacrificio de Isaac sea una de las ilustraciones en las que se separa de su modelo, el Beato de Girona.

de León (4.2.XII), en el de la catedral de Jaca (4.2.XIII), en el capitel de San Quirce de Burgos (4.2.XXI) y en la columna de San Prudencio de Armentia (4.2.XXVII).

Otro de los motivos iconográficos reseñables, el ángel que trae el carnero sustitutorio del sacrificio, tiene paralelos en la Portada del cordero de León (4.2.XV), en el capitel de la ventana exterior de la fachada norte de San Isidoro (4.2.XV), capitel de Santa Marta de Tera (4.2.XIX) la columna de San Prudencio de Armentia (4.2.XXVII) y el capitel del claustro de Tarragona (4.2.XXXI).

#### **4.2.VII.6. Bibliografía**

PIJOAN, 1913: 496 y Fig. 13; NEUSS, 1922: 43-4; SCHAPIRO, [1943]1987: 261, 275; GUDIOL I CUNILL, 1955: 98; STICHEL, 1976: 527; ALCOY, 1987b: 309; CONTESSA, 2001-2: *passim*; MUNDÓ, 2002: 226-7; CAYUELA, 2008: 115-116.

#### **4.2.VIII. Biblia de Rodes, f. 1v.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

I-II (≤1046) – III-IV (≈1100) – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.VIII.1. Datos generales**

##### **4.2.VIII.1.1. Títulos alternativos**

Biblia de Roda. Biblia de Roses. Biblia de Noailles. Biblia del Mariscal de Noailles. Biblia Sancti Petri Rodensis.

##### **4.2.VIII.1.2. Signatura / N<sup>o</sup> Registro**

París, Bibliothèque Nationale de France, M.S. Lat. 6

##### **Signaturas anteriores**

N<sup>o</sup> 2 de la Bibliothèque Royale (MUNDÓ, 2002: 45).

##### **4.2.VIII.1.3. Cronología**

La datación de la Biblia de Rodes es un asunto tan debatido como complejo, entre otras cosas, porque no se puede aplicar la misma cronología a todo el conjunto iluminado de este códice, por razones no solo codicológicas sino relativas al estilo y

a la iconografía de sus miniaturas. En lo que concierne a la iluminación del manuscrito se han determinado dos o tres momentos diferentes. La etapa inicial, hacia mediados del siglo XI, correspondería con, al menos, los dos primeros volúmenes. A partir de aquí se ha desarrollado un modelo explicativo que permite dos variantes. Una de ellas sugiere que los tres primeros volúmenes se ilustraron en Ripoll, y el cuarto se terminó después de 1100 en otro *scriptorium*, probablemente en un hipotético taller constituido en Sant Pere de Rodes, a donde había llegado antes de 1100, cuyos miniaturistas contarían con referentes formales procedentes tanto de Ripoll como de Girona.<sup>133</sup> La otra variante de la hipótesis plantea que, en el último tercio del siglo XI, se retomó la ilustración del tercer volumen del manuscrito, inacabado, en otro escritorio distinto, que, en todo caso, pertenecía a la órbita del taller catedralicio de Girona. El último volumen se dibujó más tarde, a principios del siglo XII, en el marco también del mismo ambiente gerundense. Esta última explicación no descarta un escritorio radicado en Sant Pere de Rodes.

El proceso de afinación cronológica ha resultado laborioso y parte de un panorama historiográfico que oscilaba entre considerar esta Biblia bien del siglo X o bien del siglo XI.<sup>134</sup> La aportación de Neuss consistió en relacionar el manuscrito con la Biblia de Ripoll y lo fechó hacia el año 1000 (NEUSS, 1922: 14). Esta vinculación con la Biblia de Ripoll ha sido el argumento clave para ajustar su datación a la época del abad Oliba, es decir, entre 1008 y 1046. El artículo fundamental, en el que se establecieron varias etapas cronológicas y distintos *scriptoria* de copia, se debe a Peter Klein (KLEIN, 1972). Este autor consideraba que los tres primeros volúmenes deben datarse en el segundo tercio del siglo XI, mientras que el último volumen se copió en el tercer cuarto del siglo XI (KLEIN, 1972: 102). La opinión de Klein abrió un debate científico, y algunos autores, como Alcoy o Załuska, aceptaron su

---

<sup>133</sup> Esta hipótesis, así planteada, elude la problemática de la datación concreta del volumen IV, que se ha comparado con el Beatus de Turín, fechado en el primer cuarto del siglo XII, y por tanto podría retrasar la datación de las miniaturas del último volumen del códice bíblico ampurdanés.

<sup>134</sup> A finales del siglo XIX, tras los estudios paleográficos de Berger (1893: 24), se había determinado que esta Biblia databa del siglo X, cronología que aceptaron autores como Molinier (1892: 179), Sanpere (1908: 60) y Josep Pijoan (1913: 476). Otros especialistas, sin embargo, la situaban en el siglo XI, como Delisle (1868: 414) que consideraba sus *dessins du XIe siècle*, Waagen (1839: 271) de la *ersten Hälfte des 11ten Jahrhunderts* al que sigue Tikkanen (1899: 123), quien, dicho sea de paso, aseguraba que las miniaturas no tenían ningún interés, o Dieulafoy (1913: 136).

cronología (ZALUSKA, 1982; ALCOY, 1987a). M<sup>a</sup> Eugenia Ibarburu consideraba la cuestión, pero insistía en la importancia de Ripoll como semillero de muchas soluciones artísticas que se desarrollan en el volumen IV (IBARBURU, [1995]1999: esp. 30-31). Mundó, por su parte, propuso una cronología más alta, de principios del siglo XI, para la primera ilustración del manuscrito (MUNDÓ, 1994: 155-157; MUNDÓ, 1997: 14; MUNDÓ, 2002: 88), y no aceptaba que el códice se terminara en otro escritorio (MUNDÓ, 2002: 172).

En resumen, se admite que los dos (o tres) primeros volúmenes de la Biblia se copiaron y decoraron en el *scriptorium* de Ripoll, en el siglo XI, en una fecha imposible de precisar, pero con posterioridad a la Biblia de Ripoll.<sup>135</sup> Por otra parte, se ha sugerido que el manuscrito se acabó en otro lugar y se ha propuesto un hipotético escritorio de Sant Pere de Rodes como centro más probable de esta última etapa de copia, entre 1100 y principios del siglo XII (*vid.* LORÉS, 2002: 215-228). En términos generales, esta explicación sería consistente con el papel destacado que a finales del siglo XI empiezan a tener otros escritorios, especialmente el de Girona, que reemplazan a Ripoll como centros de ilustración de manuscritos en los condados catalanes. Concretamente, la historiografía tradicional ha encontrado puntos de contacto entre el Homiliario de Sant Feliu de Girona (2<sup>a</sup> mitad del s. XII), copiado en Girona,<sup>136</sup> y el tercer volumen de la Biblia de Rodes. Para complicar más el tema, es posible establecer una filiación, formal que no iconográfica, entre el Beato de Turín (4.2.XVIII),<sup>137</sup> versión derivada del Beato de Girona (4.2.VI),<sup>138</sup> copiado también en Girona a principios del siglo XII, y el cuarto volumen de la Biblia de Rodes (ORRIOLS, 2008).

Cuadro resumen		
<b>Cronología propuesta 1</b>	Principios del s. XI, entre el primer y segundo cuarto. Algunos autores han delimitado el período entre 1008 y 1046, durante el abadiato de Oliba.	DELISLE, 1868; WAAGEN, 1839; TIKKANEN, 1899; NEUSS, 1912; DIEULAFOY, 1913; MÂLE, 1922; NEUSS, 1922; LAUER, 1927; LAUER, 1932; LAUER, 1939 (ss. X-XI); NEUSS, 1949-51; MUNDÓ, 1997; MUNDÓ, 2002.
<b>Cronología</b>	2º tercio del s. XI (empezada a mediados del s.	KLEIN, 1972; ZALUSKA, 1982;

<sup>135</sup> Mundó discrepa de esta cronología relativa con argumentos paleográficos y piensa que la Biblia de Rodes es anterior a la de Ripoll (MUNDÓ, 1997; MUNDÓ, 2002: 88).

<sup>136</sup> Girona, Museu d'Art, n<sup>o</sup> inv. 56.

<sup>137</sup> Turín, Biblioteca Nazionale, Ms. I.II.1.

<sup>138</sup> Girona, Catedral, Ms. 7, olim 41.

<b>propuesta 2</b>	XI y acabada a finales del mismo siglo).	ALCOY, 1987a; KLEIN, 1993; CONTESSA, 2001-2; LORÉS, 2002; CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008.
<b>Cronología propuesta 3</b>	Siglo X.	BERGER, 1893; MOLINIER, 1892; SANPERE, 1908; PIJOAN, 1913.

#### **4.2.VIII.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

##### **Autor material**

La cuestión de la autoría material también resulta enrevesada. Bohigas distingue tres manos tanto para los copistas como para los decoradores (BOHIGAS i BALAGUER, 1960: 68-69). Posteriormente, Yolanta Zaluska ha propuesto una división del trabajo claramente establecida con un total de cinco manos para la escritura (A, A', B, B' y C), cuatro para la ornamentación ( $\alpha$  [A],  $\beta$  [A', C],  $\gamma$  [B],  $\delta$  [B']) y tres miniaturistas. El primer pintor figurativo, correspondiente a las manos A y A' y a los decoradores  $\alpha$  y  $\beta$ , sería el responsable de los volúmenes I y II, y, por tanto, habría iluminado el frontispicio que contiene la miniatura del sacrificio de Isaac. (ZALUSKA, 1982: 34-37).

Rosa Alcoy no se atreve a calificar de románico al primer miniaturista, el o los llamados A y A' de esta Biblia, que habría copiado los siguientes folios: 1v, 6, 7v, 9, 12v, 56, 73, 88, 89, 99v del vol. I y también habría intervenido en el vol. II, es decir, que sería el responsable de la ilustración del sacrificio de Isaac (ALCOY, 1987a: 294-5). Para Mundó, el copista responsable de los folios 1v hasta 71v es la mano A que, por sus características paleográficas, considera que es de procedencia ultrapirenaica. Según este autor, en estas páginas trabajarían como iluminadores un artista al que denomina "ancià" que alterna con otro, al que identifica con Guifré, uno de los copistas de Ripoll (MUNDÓ, 2002: 74-5 y 162).

Por lo que respecta al estudio artístico de las miniaturas, la mayoría de especialistas han aceptado las conclusiones de Zaluska, con lo que ha quedado establecido que todas las miniaturas con escenas historiadadas del volumen I se deben a un mismo iluminador, que correspondería con los copistas A y A'. También se ha sugerido que el miniaturista que dibujó los dos primeros volúmenes de esta Biblia sería el responsable de la mayor parte de ilustraciones de la Biblia de Ripoll (cf. LORÉS, 2002: 220). Para Zaluska, por ejemplo, el artista de los dos primeros

volúmenes es el mismo que el de la Biblia de Ripoll, cuyo examen atento *—révèle les mêmes caracteres dans la presque totalité de l'illustration de l'Ancien Testament (sauf toutefois les ff. 1-4, 5-6v et 209 [...])*" (ZALUSKA, 1982: 37), excepto en las páginas del Génesis (LORÉS, 2002: 219).<sup>139</sup> Klein por su parte no admite esta interpretación y, contrariamente a la opinión casi unánime, no cree que *—these two painters of the Ripoll and Roda Bibles are one and the same person*" (KLEIN, 1993: 309).

### **Promotor**

Presumiblemente el códice ampurdanés debe ponerse bajo el mecenazgo del abad Oliba.<sup>140</sup> Según la crítica especializada, el manuscrito se acabó de iluminar en otro escritorio, posiblemente Sant Pere de Rodes, lo que incluiría a la comunidad de este monasterio o del *scriptorium* de destino como el promotor de la finalización del códice.

### **Scriptorium**

Neuss se pronuncia sin reservas en cuanto a la copia de la Biblia de Ripoll en el monasterio que le da nombre, pero mantenía ciertas reservas para afirmar la procedencia de la Biblia de Rodes: *—die Rip. B. sicher, die Rod. B. vielleicht, in Santa Maria de Ripoll geschrieben worden sind*" (NEUSS, 1922: 14). Pero la polémica sobre el *scriptorium* de origen de la Biblia se inició en 1972 con un artículo fundamental de Klein, quien apuntó la posibilidad de que el manuscrito, sin cuestionar su procedencia catalana, se copió e iluminó en otro *scriptorium* diferente de Ripoll, y propuso como candidato más probable el de Sant Pere de Rodes, donde el códice se conservaba, al menos, desde c. 1100. Según este autor, las únicas semejanzas entre las Biblias ocurren, y de manera parcial, en las ilustraciones del Génesis y ello se explicaría porque o bien compartieron prototipos comunes o bien los miniaturistas se habían desplazado a Rodes procedentes de Ripoll (KLEIN, 1972: 101).

---

<sup>139</sup> Se desprende, de esta última precisión, que el miniaturista del sacrificio de Isaac de la Biblia de Ripoll sería otro diferente del que iluminó la escena con el mismo tema en la Biblia de Rodes.

<sup>140</sup> Cf. GUARDIA, *ET AL.*, 2006: 195. Otra cosa es que no se concluyeran los trabajos de copia en Ripoll.

Sin embargo, otros especialistas ya había asumido que el manuscrito bíblico de Rodes podía ser un producto del *scriptorium* de Ripoll, centro de sobras conocido y firme candidato.<sup>141</sup> La noticia de un catálogo de Ripoll datado en 1047 que habla de la existencia de tres biblias (*Bibliothecas III.*) parecía confirmar la hipótesis. Con todo, también se aceptaba que muy pronto, hacia 1100 (LORÉS, 2002: 227; CASTIÑEIRAS y LORÉS, 2008: 246), el códice ya se hallaba en Rodes, pero incompleto en su decoración figurada, puesto que solo se habrían ilustrado los dos o tres primeros volúmenes (LORÉS, 2002: 220). Para Klein, aunque una parte de la Biblia se hubiese comenzado a escribir y decorar en Ripoll, estaba destinada al cenobio de Rodes desde el principio, entre otras cosas porque no es fácil imaginar razones para producir dos biblias tan densamente ilustradas para el mismo monasterio (KLEIN, 1993: 308).<sup>142</sup>

Para confirmar la actividad de un hipotético *scriptorium* en Sant Pere de Rodes, Carles Mancho, desde el estudio de los restos de pintura mural de este monasterio, ha podido reconocer algunas huellas que apuntan a que en este centro trabajan ilustradores que conocen tanto los repertorios gerundenses como los del *scriptorium* de Ripoll (cf. LORÉS, 2002 (185-212) y MANCHO, 2006). En definitiva, los indicios que sugieren que en Sant Pere de Rodes confluirían dos caudales con sus repertorios iconográficos y formales, de una parte, el que procedería de Ripoll, y de otro, en el monasterio ampurdanés se deja sentir la proximidad con centro catedralicio gerundense, y entre ambos se conformaría un rico y fructífero marco de relaciones iconográficas.

Cuadro resumen		
<b>Scriptorium original propuesto 1</b>	Santa Maria de Ripoll y acabado en Sant Pere de Rodes.	DELCOR, 1974; KLEIN, 1993; MUNDÓ, 2002; LORÉS, 2002; MANCHO,

<sup>141</sup> Un detenido análisis del *modus operandi* de la Biblia de Rodes ha mostrado que puede ser considerado complementario al de la Biblia de Ripoll. Dicho examen revela un proyecto unitario subyacente: –el de compilar i construir un corpus d’imatges i cicles bíblics”, verdaderos –catálogos” de imágenes, lo que apunta a Ripoll como único centro capacitado para llevar a cabo tal empresa (LORÉS, 2002: 219-220, 227).

<sup>142</sup> Otra cosa sería explicar las razones del viaje desde Ripoll hasta Sant Pere de Rodes. Se han barajado algunas hipótesis, como que se tratara de un obsequio en ocasión de la dedicación del cenobio ampurdanés, aunque dicha sugerencia plantea nuevos interrogantes (véase MUNDÓ, 2002: 43-44). El estudio de la miniatura del siglo XI y sus repertorios plantean enigmas difíciles de resolver, pero que darían cuenta de un entramado de relaciones, tan denso como complicado, iniciados alrededor del abad Oliba (cf. GUARDIA, *ET AL.*, 2006: 195 y ORRIOLS, 2008: 196).



		2006; CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008.
<i>Scriptorium original propuesto 2</i>	Sant Pere de Rodes	MOLINIER, 1892; NEUSS, 1947-1951; KLEIN, 1972.

#### **4.2.VIII.1.5. Descripción general y contenido**

Biblia en cuatro volúmenes, como resultado de una desmembración moderna de uno solo, dividido en 74 cuadernos y 566 folios. El volumen I consta de 110 folios.<sup>143</sup> 3 columnas de 50 a 51 renglones. Encuadernado moderno recubierto de terciopelo rojo. Pergamino *—molt bast* (GUDIOL i CUNILL, 1955: 88). 480 x 325 cm. Este volumen cuenta con 12 miniaturas.<sup>144</sup> Letra minúscula carolina (vols. I-II).<sup>145</sup>

#### **Técnica y estilo**

Dibujo a tinta marrón, a menudo sobre un dibujo preliminar rojizo. La pintura a la témpera que cubre los dibujos tiene distintos espesores que enriquecen la paleta (cf. ALCOY, 1987a: 294). La intensidad de los colores es desigual que van del rosa p ldido al rojo borgo a, azul medio, verde, ocre amarillento con dos tonos, tal vez un amarillo intenso, rojo anaranjado que a veces tira a marrón (ZALUSKA, 1982: 37). La gama de colores del sacrificio en el f. 1v está constituida por el rosa rojizo, el azul, el verde y el ocre amarillo.

Según los especialistas, el estilo del artista de los dos primeros volúmenes prioriza el dibujo sobre el color. El trazado de sus figuras es afín al miniaturista que ilustra gran parte de la Biblia de Ripoll, lo que ha llevado, incluso, a conjeturar que se trate de una misma mano. Para Alcoy el primer artífice de la Biblia de Rodes no puede ser considerado estrictamente románico, puesto que sería un artista que no ha asumido todavía las nuevas tendencias como lo hará el segundo miniaturista de esta misma Biblia (ALCOY, 1987a).

#### **4.2.VIII.1.6. Ubicación miniatura**

---

<sup>143</sup> El volumen II mide 48,5x34 cm y tiene 179 folios, el III, 48,5x33,5 cm y 164 folios y el IV, 48,8x34 cm y 113 folios, con los márgenes recortados

<sup>144</sup> En total el manuscrito consta 89 miniaturas en cerca de 250 escenas.

<sup>145</sup> Los volúmenes III y IV est n escritos en letra minúscula catalana. Véase la descripción completa en ZALUSKA, 1982.

#### *Folio 1v.*

La miniatura se sitúa en el frontispicio del primer volumen de la Biblia de Rodas, cuya foliación corresponde al f. 1v. Como se ha dicho, la página está mutilada y solo queda un fragmento longitudinal en el que se aprecian algunas miniaturas separadas en registros e independientes del texto bíblico que ilustran. La primera escena de las conservadas corresponde al sacrificio de Isaac. Yolanta Załuska incluye el frontispicio en la primera etapa de copia y decoración del manuscrito (ZALUSKA, 1982: 37). Rosa Alcoy es de la misma opinión, pues también señala que le f. 1 es obra del primer miniaturista (ALCOY, 1987a: 294-5); criterio compartido por Mundó (MUNDÓ, 2002: 74-5 y 162). A juzgar por estas afirmaciones, el frontispicio está en estrecha relación formal y plástica con el volumen en el que se incluye.

#### **4.2.VIII.1.7. Historia**

Como ocurre con la Biblia de Ripoll, se ha inferido que esta códice bíblico fue copiado en la abadía de Ripoll a raíz de un catálogo realizado en 1047, que indica la existencia de *–Bibliotecas III.*”, esto es, tres biblias (ALCOY, 1987a: 292; MUNDÓ, 2002: 24). Las investigaciones sobre el manuscrito han elucidado que la ilustración del códice quedó incompleta y que se acabó en otro *scriptorium*, identificado con un hipotético taller organizado en el monasterio ampurdanés de Sant Pere de Rodas. Asimismo, se ha defendido que el manuscrito fue elaborado íntegramente en Sant Pere de Rodas, donde estuvo el códice, desde finales del siglo XI (KLEIN, 1972) o como mínimo, antes de 1100 (LORÉS, 2002: 218). Pero para llegar a este punto, y a este cenobio, es mejor contar la historia en secuencia inversa.

A finales del siglo XIX la Biblia era conocida por el nombre de su último poseedor, el mariscal de Noailles. Fue Berger quien, al estudiarla, advirtió su probable origen catalán en 1893 y dio noticia de sus miniaturas. El argumento clave era la transcripción en el f. 39 del tomo III, folio que había quedado en blanco, de una bula del papa Inocencio II datada en 1130 a favor del monasterio de Sant Pere de Rodis (BERGER, 1893: 24).<sup>146</sup> Esta evidencia confirmaba una tradición que se

---

<sup>146</sup> Al intentar acotar la fecha de llegada del manuscrito a Sant Pere de Rodas, se ha puntualizado que *–la incorporació d’aquest privilegi no tenia per què fer-se necessàriament en aquell any, sobretot si tenim en compte les diferències que presenta el pergamí d’aquest foli respecte el dels altres, cosa*

guardaba en el monasterio de Sant Pere de Rodes, relatada por Villanueva,<sup>147</sup> según la cual el manuscrito fue una de las piezas saqueadas por las tropas francesas del mariscal Anne-Jules de Noailles, a finales del s. XVII o principios del XVIII,<sup>148</sup> tal y como lo relata Andrés de Simón Pontero en un manuscrito fechado en 1752. En este documento se menciona la existencia de una Biblia en el monasterio y su desaparición tras el saqueo de las tropas francesas, las cuales habían quitado los papeles mui primorosos archivados, que tenían, y una Biblia Sacra antiquissima escrita en vitela ó pergamino | mui fino con laminas de efigies de letra Romana, alaxa mui estimable” (PONTERO, 1752: f.1). La Biblia, que hasta ese momento estaba compuesta por un solo volumen, fue dividida en cuatro en algún momento del siglo XVIII. En 1740 ingresa en Bibliothèque Royale tras la venta del manuscrito por mariscal de Noailles al rey Luis XV (KLEIN, 1972: 92; MUNDÓ, 2002: 44-5).

#### **4.2.VIII.1.8. Localización actual**

Paris, Bibliothèque Nationale de France.

#### **4.2.VIII.2. Datos iconográficos**

*Fig. VIII.b.*

##### **4.2.VIII.2.1. Abraham**

La figura de Abraham está cortada longitudinalmente. Aunque no se aprecian los rasgos de la cara, va nimbado, pues aun es visible la aureola, y viste un manto azul, de corte antiquizante, sobre túnica larga roja. El cinturón, ceñido a la cintura, provoca numerosos pliegues en las prendas, especialmente interesantes son los que se forman bajo el brazo. Los pies, desnudos, están mirando en dirección opuesta a la acción que indica el gesto del brazo, con el que agarra a Isaac del pelo. En realidad parece que la figura esté dibujada en *contraposto*.

##### **4.2.VIII.2.2. Arma**

---

que dificulta suposar que va ésser copiat en un foli que havia quedat buit d'entre els llibres de l'Antic Testament escrits i il·lustrats a Ripoll.” (LORÉS, 2002: 214).

<sup>147</sup> —Hay aqui una tradicion vaga de que un general Francés llamado Noailles trasportó no sé en qué tiempo varios códices á Paris entre ellos una preciosa Biblia” (VILLANUEVA, 1851: 38).

<sup>148</sup> Algunos autores han dado incluso la fecha exacta del expolio en 1693 (LAUER, 1927: 40; BOHIGAS i BALAGUER, 1960: 68; ALCOY, 1987a: 292).

(No se conserva).

#### **4.2.VIII.2.3. Altar**

En forma de cubo en perspectiva. Una L invertida, de color verde, representa tal vez un manto que cubre el altar, sino es un intento de vista en perspectiva.

#### **4.2.VIII.2.4. Leña**

En forma de fardo, de líneas sinuosas, atado por dos cuerdas en sus extremos, y colocado de pie y cerca del altar.

#### **4.2.VIII.2.5. Isaac**

Isaac, de pie, totalmente desnudo, con el rostro de perfil y el cuerpo de tres cuartos, tiene las manos atadas delante del cuerpo. La figura tiene la pierna derecha flexionada, y el cabello está formado por trazos largos verticales, queda apresado en la mano de Abraham, indicando con ello la inminencia del sacrificio.

#### **4.2.VIII.2.6. Carnero**

El carnero presenta una iconografía poco habitual, aunque no desconocida. Aparece situado encima del altar y dando la espalda a los patriarcas. El animal está de pie sobre el altar y con las patas delantera y trasera derechas atadas con un cordel. El carnero está claramente identificado por la cornamenta, el pelaje está marcado con pequeños trazos disciplentes y una larga cola, en forma de bastón, remata la figura.

#### **4.2.VIII.2.7. Intervención divina**

(No se conserva).

#### **4.2.VIII.2.8. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. VIII.a.*

Se trata de un folio mutilado longitudinalmente y del que sólo queda el margen interno (ZALUSKA, 1982: 35; MUNDÓ, 2002: 269). En este folio se han conservado cuatro escenas del Génesis dispuestas en cuatro registros. El sacrificio de Isaac ocupa la primera banda, pero sería la final de una serie de otras escenas más, imposibles de conjeturas. En los registros siguientes conservados se han representado otras historias bíblicas, que van desde Génesis 25 a 33 (o 46), y que se han identificado como Eliezer y Rebeca (*Gén.* 24:15-28) –o Isaac y Rebeca (*Gén.* 24:63-67)–, la

primogenitura de Jacob (*Gén. 27*) y un encuentro, que podría ser entre Jacob y José (*Gén. 46:28-30*) o Jacob y Esaú (*Gén. 33*) (ZALUSKA, 1982: 35; CASTIÑEIRAS y LORÉS, 2008: 254; MUNDÓ, 2002: 269). Considerado el folio aisladamente, su estado mútilo presupone que se habían pintado más historias bíblicas, y algunas, las que corresponden al primer registro, con pasajes anteriores a Génesis 22; nada permite aventurar su identidad.

#### **4.2.VIII.2.9. Rúbricas/leyendas**

[Rasgadura]DIVINIS HISTORIE LIBRIS.

#### **4.2.VIII.3. Descripción**

El folio en el que se encuentra la escena con el sacrificio de Isaac está seccionado longitudinalmente y sólo resta una cuarta parte de la hoja, entre 5 a 9 cm (ZALUSKA, 1982: 35). Esta mutilación ha afectado a nuestra miniatura, especialmente a la figura de Abraham, parcialmente conservada, y a la intervención divina, de la que nada se ha preservado. El patriarca lleva nimbo pero el rostro se ha perdido. Va vestido con túnica y manto que se ciñen en la cintura, y sus ropas están coloreadas de un rosa intenso y de un azul, tirando a grisáceo. Tiene el brazo extendido y con la mano izquierda agarra a su hijo por el cabello. El sentido de la acción del brazo es divergente con respecto a la orientación de los pies, que miran a la izquierda, con lo que se puede interpretar que el dibujante ha tratado de pintar a Abraham en *contraposto*. El hecho de que su figura esté seccionada longitudinalmente no permite calibrar el gesto de la mano derecha, que previsiblemente empuñaría el arma sacrificial. Por la misma razón desconocemos la identidad de la manifestación divina que interrumpe el sacrificio. Isaac, de pie, está representado como un niño, muestra el rostro de perfil y el cuerpo en tres cuartos, con la pierna izquierda estirada hacia delante y la derecha flexionada hacia atrás. Está completamente desnudo y tiene las manos atadas por delante con una soga. A continuación de los patriarcas, en una lectura de izquierda a derecha, hay un fardo de leña con siete troncos, con los extremos atados con un cordel, dispuesto en vertical, como si estuviera apoyado en el suelo. Inmediatamente después se encuentra el altar, en forma de bloque rectangular, y podría decirse que ha sido dibujado con pretensiones, fallidas, de perspectiva, o, tal

vez, está cubierto por un mantel.<sup>149</sup> Encima del altar, en una rara iconografía, está representado el carnero, que tiene la cabeza mirando en sentido opuesto a los patriarcas, con sus patas anterior y posterior derechas trabadas por una soga. La miniatura de la Biblia de Rodes representa simultáneamente más versículos de los acostumbrados, que el relato de *Gén. 22* narra de manera secuencial. En efecto, la leña atada corresponde a un momento anterior al acto sacrificial, pues como indica el texto bíblico *Abraham aedificavit altare et desuper ligna conposuit cumque conligasset Isaac filium suum posuit eum in altari super struem lignorum (Gén. 22:9)*. Pero en vez de mostrar a Isaac sobre el altar, en el momento dramático inmediatamente previo a la suspensión del sacrificio, *extenditque manum et arripuit gladium ut immolaret filium (Gén. 22:10)*, el altar es ocupado por el carnero, que se supone que ha aparecido previamente de manera milagrosa, y que espera ser inmolado, como víctima sustitutoria, por Abraham, *quem adsumens obtulit holocaustum pro filio (Gén. 22:13)*.

#### 4.2.VIII.4. Bibliografía crítica

Neuss desconocía este fragmento (ZALUSKA, 1982: 35).<sup>150</sup> Lauer, por su parte, intentó describir las escenas del frontispicio sin conseguir identificarlas: “Le premier feuillet du tome I<sup>er</sup>, aux trois-quarts enlevé, semble être resté blanc au recto. Au verso, il apparaît comme ayant été couvert de scènes à personnages parmi lesquels on distingue en commençant par le haut: une femme nue sacrifiée à une idole [...]” (LAUER, 1927: 41). Załuska, en 1982, realiza una descripción exhaustiva y una identificación de las miniaturas del frontispicio (ZALUSKA, 1982: 35).

Muchos especialistas consideran que tanto la miniatura del sacrificio de Isaac de la Biblia de Ripoll como la de Rodes comparten los mismos modelos (CONTESSA, 2001-2002: 17). La particularidad iconográfica más llamativa de la Biblia de Rodes es que el carnero está situado sobre el altar, una “stranissima raffigurazione” que, según Andreina Contessa, podía ser originaria del ciclo cottoniano del génesis. El

---

<sup>149</sup> Según Contessa el altar está formado por dos piedras, una sobre la otra, en la que la segunda ~~incornicia~~ solo il lato sinistro e quello superiore.” (CONTESSA, 2001-2: 18).

<sup>150</sup> En realidad, parece que la leyenda de la fig. 1 sea un error de imprenta pues cita el frontispicio de la Biblia de Ripoll como si fuera la primera página del primer volumen de la de Rodes, véase NEUSS, 1922: lám. I.

cordero sobre el altar en trance de ser inmolado o ya sacrificado se encuentra en obras tardías, como la Biblia Velislav (Praga, Státni Knihovna, XIII C 124, primera mitad s. XIV), pues las miniaturas de la Biblia checa parecen derivar subsidiariamente de la recensión iconográfica del Génesis Cotton, Cott. Otho B.VI conservado en la British Library de Londres (CONTESSA, 2001-2002: 24). Para esta autora, tanto en esta Biblia ampurdanesa como en la de Ripoll, el acento iconográfico se ha puesto sobre el carnero, como elemento que centra la exégesis visual. Su protagonismo radica en su creación en los primeros días de la historia del mundo, pero ya destinado como víctima primordial, sustitutoria de Isaac (CONTESSA, 2001-2002: 25).

#### **4.2.VIII.5. Obras relacionadas**

A juzgar por lo conservado de la miniatura de la Biblia de Rodes, las relaciones con la Biblia de Ripoll (4.2.VII) solo puede establecerse, a nivel formal, en la figura de Isaac, que se presenta totalmente desnuda y con las manos atadas con una soga por delante del cuerpo. Las reflexiones derivadas del análisis de Contessa, permiten suponer una voluntad, en las dos biblias, de subrayar el protagonismo del carnero.

Se puede establecer otro paralelo interesante con el capitel de la Portada meridional de la catedral de San Pedro de Jaca (4.2.XIII), cuya afinidad iconográfica se debe a que el ejemplo jaqués también muestra al carnero sobre el altar y presenta a Isaac desnudo. Más alejado iconográficamente está el capitel de Santa Marta de Tera (4.2.XIX), aunque allí también es el carnero el protagonista del sacrificio.

En cuanto al motivo iconográfico de la desnudez, se pueden añadir otras representaciones, como el capitel del Panteón de San Isidoro de León (4.2.XII), el capitel de San Quirce de Burgos (4.2.XXI) o Armentia (4.2.XXVII). Más destacable, con respecto a la miniatura del códice de Sant Pere de Rodes, es la desnudez del Isaac del Beato de Turín (4.2.XVIII), que muestra, asimismo, las manos atadas con un cordel y cruzadas por delante.

Finalmente, cabe destacar el detalle de mostrar a Isaac de perfil estricto. Otras piezas que muestran esta vista del rostro del patriarca son el Beato Morgan (4.2.II), la placa de marfil del Hermitage (4.2.IX), posiblemente el tímpano del Cordero San

Isidoro de León (4.2.XV), el Beato de Turín (4.2.XVIII), el Beato de Manchester (4.2.XXV) y el Beato de Cardeña (4.2.XXVI)

#### 4.2.VIII.6. Bibliografía

NEUSS, 1922: 43-4; LAUER, 1927: 41 ; ZALUSKA, 1982: 35; CONTESSA, 2001-2: *passim*, MUNDÓ, 2002: 269; CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 254.

#### 4.2.IX. Placa de marfil del Hermitage con escenas del Génesis.

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía*

≈ s. IX / ≈ s. XI – RELIEVE SOBRE PLACA DE MARFIL

#### 4.2.IX.1. Datos generales

##### 4.2.IX.1.1. Procedencia original

Se considera que la pieza proviene del Norte de la Península Ibérica (CATÁLOGO. COLECCIÓN BASILEWSKI, 1986: 26). Toda la historiografía da por sentado que el origen de la pieza es hispano, pero no he podido contrastar el dato de la procedencia.

##### 4.2.IX.1.2. Cronología

Darcel determinó que era una obra latina de los siglos VII-VIII (DARCEL, 1874: 13). Esta cronología fue aceptada hasta que Goldschmidt estableció que debía fecharse en el siglo XI (GOLDSCHMIDT, 1972: 28). El Museo Hermitage de San Petersburgo publicará un catálogo *raisonné* que aparecerá próximamente en el Marta Kryzhanovskaya ha resituado la placa entre los siglos IX y X, utilizando como término de comparación los capiteles de San Pedro de la Nave y la escultura de Quintanilla de las Viñas.<sup>151</sup>

Cuadro resumen		
<b>Cronología 1</b>	S. IX	CATÁLOGO. COLECCIÓN BASILEWSKI, 1986.
<b>Cronología 2</b>	¿Principios del s. XI?	LITTLE, 1993a.
<b>Cronología 3</b>	Mediados del s. XI	GOLDSCHMIDT, 1972; VOLBACH, 1976.
<b>Cronología 4</b>	S. VII-VIII. Cronología superada.	DARCEL, 1874.

<sup>151</sup> Agradezco esta información a Ekaterina Nekrasova, Conservadora del Departamento de Artes Decorativas occidentales del Museo Hermitage de San Petersburgo, en correo electrónico de fecha de 9 de octubre de 2012.



#### **4.2.IX.1.3. Material y dimensiones**

Marfil y vidrio. 23,6 x 10,3 cm

#### **4.2.IX.1.4. Inscripciones**

En el extremo inferior lleva una M garabateada (CATÁLOGO. COLECCIÓN BASILEWSKI, 1986: 26).

#### **4.2.IX.1.5. Estado de conservación**

Falta un trozo en la esquina del borde inferior derecho y los vidrios de los ojos.

#### **4.2.IX.1.6. Historia**

Procede de la Colección Basilewsky de Paris (GOLDSCHMIDT, 1972). Adquirido en 1874. Toda la historiografía da por sentado que el origen de la pieza es hispana. Alexander Basilewsky era un diplomático ruso que vivía en Paris. Durante cuarenta años reunió una gran colección de objetos de arte medievales, entre los que se encontraba esta pieza. Esta colección se puso en subasta en 1874 y fue adquirida en su totalidad por el zar Alejandro III por una suma de 6 millones de francos.

#### **4.2.IX.1.7. Localización actual**

San Petesburgo, Museo del Hermitage, Inv. F 2.

### **4.2.IX.2. Datos iconográficos**

*Figs. IX.b.*

#### **4.2.IX.2.1. Abraham**

Abraham es una figura de perfil, que luce una larga barba y cuyo cabello, decorado con incisiones longitudinales para simular los mechones, se recoge por detrás de la oreja.<sup>152</sup> Viste una túnica plisada que le llega más abajo de las rodillas, con mangas largas y atada a la cintura por una cinta. Con la mano derecha empuña el arma y con la derecha agarra a su hijo por el cabello.

---

<sup>152</sup> Este detalle recuerda al tratamiento del cabello de la figura de Abraham, aunque carece de oreja en este caso, de San Pedro de la Nave (4.2.I).

#### **4.2.IX.2.2. Arma**

Es difícil precisar si se trata de una espada o de un cuchillo de hoja larga, ancha y de un solo filo, con mango en forma de cola de milano.

#### **4.2.IX.2.3. Altar**

El altar es un bloque más alto que ancho con un dibujo geométrico a modo de cuadros horadados en el centro, como si simularan el aparejo de una construcción.

#### **4.2.IX.2.4. Isaac**

Isaac, de perfil y de pie, está reclinado frontalmente con la cabeza y tiene la cara sobre la mesa del altar. Está situado frente a su padre, que le agarra la mata de cabello largo, que alza desde la nuca. Isaac adelanta un brazo por delante del cuerpo como si llevara las manos atadas, pero este detalle no es evidente. Va vestido con una túnica, ceñida en la cintura, que le llega debajo de las rodillas; la falda, plisada, acaba en remates en zigzag.

#### **4.2.IX.2.5. Carnero**

El carnero está situado detrás de Isaac. Tiene las patas en ademán de avanzar, un cuerno curvo que le rodea el cuello y unas muescas por el cuerpo para representar el pelaje.

#### **4.2.IX.2.6. Arbusto**

El arbusto es un verdadero árbol situado detrás de Isaac, cuyo tronco se inclina hacia la figura de Abraham. Se han representado hojas sueltas carnosas y unos frutos como piñas.

#### **4.2.IX.2.7. Intervención divina**

Ángel. Es una figura también representada de perfil, con dos grandes alas semidesplegadas. Va vestido con túnica larga y las piernas encogidas, como si estuviera sobrevolando la escena. Lleva los brazos hacia adelante, para reclamar la atención de Abraham.

#### **4.2.IX.2.8. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. IX.a.*

La placa tiene, en total, tres representaciones del Génesis, en la escena superior está la Tentación de Adán y Eva, que presenta un detalle insólito al representar el árbol como una viña. En el registro inferior se ha labrado el sacrificio de Isaac. La del medio ha sido interpretada como el Arca de Noé, pero en una versión poco ortodoxa.

### **4.2.IX.3. Descripción**

Esta pieza muestra unos agujeros en el margen derecho; esta característica es típica de los dípticos y servía para ensamblar sus dos hojas. También se ven agujeros en el lateral izquierdo, cuya función hubiera podido formar parte de un sistema de cierre. La parte posterior tiene incisiones en forma de líneas entrecruzadas, presumiblemente para que se adhiriera mejor una capa de cera. Algunas figuras todavía conservan en los ojos cuentas de un color azul oscuro.

#### **4.2.IX.3.1. Estilo**

El estilo de las figuras de esta placa hizo sentenciar a Darcel, en la línea interpretativa de la época, que se trataba de un arte bárbaro y por ello se había de datar entre los siglos VII y VIII (DARCEL, 1874: 13). A partir del análisis del estilo de esta pieza, crudo y esquemático (GOLDSCHMIDT, 1972), simple y directo (LITTLE, 1993a), puede ponerse en relación con los marfiles de San Millán de la Cogolla.

Una de las particularidades de esta placa es que quedan evidencias de que los ojos de las figuras eran cuentas de vidrio. Para Goldschmidt esta pieza encaja en el conjunto de marfiles relacionados con la casa real de León de época de Fernando I (GOLDSCHMIDT, 1972). Little data la placa a principios del siglo XI, por ello considera este marfil como un antecedente de la eboraria cristiana hispana del siglo XI (LITTLE, 1993a).

Los principios generales que caracterizan la técnica de este tipo de tallas, como la labra de los cabellos o los pies, la morfología de los perfiles de las figuras, hace que dos piezas alejadas en el tiempo puedan compartir un estilo semejante. Es lo que ocurre si comparamos la placa del Hermitage con el sacrificio del capitel de San Pedro de la Nave, puesto que se observa un cierto parentesco, sin embargo solo un

análisis en profundidad puede establecer si es posible una filiación que vaya más allá de las semejanzas anecdóticas (Fig. IXc)<sup>153</sup>.

#### **4.2.IX.4. Bibliografía Crítica**

Tanto Cabrol y Leclerq como Volbach señalan que el ángel está volando en el momento de hacer su aparición intercesora (CABROL; LECLERQ, 1920: 1164, nº 83; VOLBACH, 1976: 146, nº 259). Goldschmidt hace referencia al gesto con el que Abraham sujeta a su hijo por el largo cabello (GOLDSCHMIDT, 1972: 28, nº 92).

Según Little este marfil se caracteriza por la interpretación visual muy libre de las tres escenas del Génesis, indicando que tanto puede pensarse que el artista no estaba siguiendo ningún modelo iconográfico concreto como que no se le requirió una imagen fiel de lo relatado en el texto bíblico, sino simplemente una imagen aproximada. Con respecto a la escena del sacrificio, este autor hace mención de la figura del ángel, cuya aparición indica con claridad que está intercediendo y ofreciendo el carnero como víctima sustitutoria. No se conoce la función del panel, aunque la presencia de los agujeros así como la existencia de un ligero borde en el reverso, posiblemente pensado para extender cera, hacen pensar que se trate de la hoja de un díptico (LITTLE, 1993a: 266).

#### **4.2.IX.5. Obras relacionadas**

Tiene relación, tanto estilística como iconográfica, con el sacrificio de Isaac de San Pedro de la Nave (4.2.I). Las comparaciones se pueden establecer entre la figura de Abraham de perfil y, tal vez, algún aspecto de Isaac, mientras que la intervención divina, personificada por un ángel, no es equiparable y podría indicar la posterioridad del marfil respecto al capitel. De hecho, el ángel comienza a sustituir a la *Dextera Dei* a partir del siglo XI, y los ejemplares más tempranos que se pueden citar son las Biblias de Ripoll y de Rodes (4.2.VII y 4.2.VIII, respectivamente). Por su parte, el capitel del Panteón de León (4.2.XII) o Santa Marta de Tera (4.2.XIX) serían unas piezas próximas al entorno cultural del marfil.

---

<sup>153</sup> En la comparativa se ha girado la imagen del capitel de La Nave en sentido horizontal para que las figuras tengan la misma direccionalidad, y simplificar los parámetros del cotejo.

En cuanto a las representaciones de los personajes de perfil, Abraham aparece en esta vista en más ocasiones que Isaac, con lo que resulta más interesante tomar a este último como referencia.<sup>154</sup> Otro detalle iconográfico interesante es el ademán del ángel que conduce al carnero, sin apenas tocar al animal, con paralelos en San Quirce de Burgos (4.2.XXI) o Santa Marta de Tera (4.2.XIX). Otros ejemplos más tardíos son Santa María de Piasca (4.2.XXIV) o Rebolledo de la Torre (4.2.XXX).

#### **4.2.IX.6. Bibliografía**

DARCEL, 1874: 13, nº 48; WESTWOOD, 1876, 404; CABROL; LECLERQ, 1920: 1164, nº 83; WOERDEN, 1961: 248, nº 210; GOLDSCHMIDT, 1972: 28, nº 92; VOLBACH, 1976: 146, nº 259; CATÁLOGO. COLECCIÓN BASILEWSKI, 1986: 26, nº 1(48); LITTLE, 1993a: 266.

#### **4.2.X. Beato de Facundus, f. 13r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

1047 – MANUSCRITO ILUMINADO

##### **4.2.X.1. Datos generales**

###### **4.2.X.1.1. Nombres alternativos**

Beato de San Isidoro (DÍAZ Y DÍAZ, 1983). Beato de Fernando I y doña Sancha.

###### **4.2.X.1.2. Signatura**

Madrid, Biblioteca Nacional, 26777. Vitrina 14-2

##### **Signaturas anteriores**

Cajón 2.º, ord. 1.ª; núm. 1; 14-1 (signaturas del s. XVIII).

B. 31 (Biblioteca Nacional)

###### **4.2.X.1.3. Cronología**

1047 (s. XI). En f. 316: *Era bis quadragies et V post millessima* (1047).

---

<sup>154</sup> véase la enumeración en 4.2.VIII.5.

Se ha sugerido que la elección de la fecha no se casual, pues coincide con el décimo aniversario de la coronación de Fernando I tras la derrota y muerte violenta de su cuñado Vermudo III (YARZA, 1994b: 272).

#### **4.2.X.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

El escriba es Facundo, según consta en el f. 316: *Facundus scripsit*.<sup>155</sup> Como no aparece ninguna otra firma, se ha supuesto que Facundo también sería el miniaturista porque la palabra *scriptor* no se restringe únicamente a la realización escrituraria. No obstante, se han detectado dos manos; a la mano A, que se ha identificado con Facundo se atribuyen las Tablas genealógicas, entre otras páginas decoradas. Las principales características de este pintor son los cabellos como una aureola hinchada, las mejillas marcadas por un círculo rojo y los labios trazados completamente y pintados: esta descripción encaja perfectamente con la figura de Abraham. En cuanto a la paleta utilizada, se observa una preferencia por el violeta (WILLIAMS, 1998-36).

Los promotores del manuscrito fueron los reyes Fernando I y Sancha de Castilla y León, por tanto es un códice que no se copia para una biblioteca monacal sino regia, según puede leerse en el laberinto inicial del f. 7r: FREDENANDUS REX DEI GRA[TIA] M[EMO]R[I]A LIBER | SANCIA M[EMO]R[I]A L[I]BRI.<sup>156</sup> Dicho patronazgo se confirma nuevamente en el colofón del f. 316 (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 45-46; WILLIAMS, 1998: 34, SUÁREZ, 2010: 86).<sup>157</sup>

No se conoce el *scriptorium* de procedencia. La conjetura que ha alcanzado mayor consenso es que el lugar de origen sea un *scriptorium* relacionado con San Isidoro de León, pues allí estuvo custodiado según la referencia que hace Ambrosio de Morales en el siglo XVI (WERCKMEISTER, 1978-1980: 171, WILLIAMS, 1998: 34, SUÁREZ, 2010: 86 y n. 78). Tanto John Williams como Peter Klein se inclinan por la existencia de un taller real en San Juan Bautista de León (después San Isidoro)<sup>158</sup>. Algunos autores advierten que no se puede comprobar el carácter regio del escritorio,

---

<sup>155</sup> El nombre de Facundo parece típicamente leonés, puesto que así lo sugiere la existencia del cenobio de Sahagún dedicado a los santos Facundo y Primitivo.

<sup>156</sup> Sobre la interpretación de la abreviatura *mra* y del laberinto, y de una posible utilización devocional de carácter funerario del códice, véase DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 284 y 329.

<sup>157</sup> Esta opinión es un lugar común en la historiografía (véase, por ejemplo, SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 43), no obstante, la cuestión de la utilidad de los Beatos es tema de debate.

<sup>158</sup> Cf. WILLIAMS, 1998: 34 y SUÁREZ, 2010: 86, n.78.

pero consienten en localizarlo en la ciudad de León (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 44-46 y YARZA, 1994b: 273), mientras que otros amplían el radio a la región de León (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 331).<sup>159</sup>

#### **4.2.X.1.5. Descripción general y contenido**

312 folios.<sup>160</sup> Escrito a 2 columnas con un pautado de 35 líneas. Encuadernado. Pergamino. Códice iluminado con unas 100 miniaturas. 36 x 28 cm. Letra visigótica.<sup>161</sup>

La escritura de este manuscrito se ha considerado arcaica (Díaz y Díaz, 1983: 329-331, 429; cf. SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 54-55).

En los folios 1-5, hay unas Genealogías que se suponen pertenecientes al Beato de Valcavado (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, ms. 433).<sup>162</sup> Estas Genealogías no contienen miniaturas pero estaban previstas, puesto que los marcos vacíos evidencian el espacio reservado para ellas aunque nunca se llegaron a realizar.

#### **Las Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

Pertenece a la recensión  $\beta$  (cf. ZALUSKA, 1984: 242). Las Tablas genealógicas, completas, corresponden a los folios 10v a 17. Las Tablas genealógicas se corresponden con el cuaderno 2 (WILLIAMS, 1998: 38-40), cuya preparación es distinta tanto de primer cuaderno, puesto que los folios 6 al 11 no llevan punteado ni rayado, como del resto del volumen. El segundo cuaderno corresponde a los folios 12 a 17 que muestran punteado en el margen exterior y rayado. Las guías están trazadas a punta seca por el lado de la escritura. Entre el folio 11v que encara con el 12 recto hay un error de preparación apreciable en la secuencia 11v. pelo/12 r. carne de la foliación,<sup>163</sup> y en las cenefas decorativas que no coinciden, sin embargo no hay

---

<sup>159</sup> Para una revisión de las diferentes opiniones cf. SUÁREZ, 2010: 86.

<sup>160</sup> Se han descontado los 6 iniciales que son unas Tablas Genealógicas añadidas.

<sup>161</sup> Cf. una descripción más detallada en DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 328-332 y SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 49.

<sup>162</sup> La foliación es continua (cf. SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 47; WILLIAMS, 1998: 38).

<sup>163</sup> Las caras de los folios que se enfrentan coinciden, normalmente, en la elección de las caras de la piel del animal, carne/carne y piel/piel.

discrepancias ni mermas en el texto. Se ha considerado que estas peculiaridades responden al tipo de texto o ilustración que iban a recibir estas páginas, una serie de miniaturas a página entera (desde los folios 6r a 10r) y las Genealogías (desde el f. 10v a 17r), que parecen requerir de una preparación distinta (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 49), por consiguiente, parece deducirse que la organización de la copia manuscrito seguía un plan establecido.

#### **4.2.X.1.6. Decoración**

La opinión más consensuada sobre la decoración de este manuscrito es que es un tanto retardatario en su estilo, especialmente si se compara con otras obras comisionadas por los reyes Fernando I y Sancha, como el Diurnal copiado en 1055.<sup>164</sup> En realidad, se ha conjeturado que este Beato es una copia del Beato de Valcavado, aunque presenta diferencias notables.<sup>165</sup> Ello ha hecho pensar que el Beato de Facundo y el de Valcavado dependen de un modelo común (WILLIAMS, 1998: 36).

Aunque textualmente pertenecen a la misma familia  $\beta$ , Załuska no cree que las Tablas genealógicas sueltas del códice de Fernando y Sancha pertenezcan al Beato de Valladolid (Załuska, 1986a).

#### **Las Tablas genealógicas**

Este Beato incorpora en los folios 1-5 otras Tablas genealógicas que se suponen pertenecen al Beato de Valcavado, que carece de ellas;<sup>166</sup> según parece, ambos manuscritos coincidieron en León durante algún tiempo. Sin embargo, una inspección de los diagramas de ambas genealogías no permite establecer una gran relación. Por otra parte, es evidente que las Tablas genealógicas añadidas del Beato de Fernando y Sancha no pudieron ser el modelo ya que no se pintaron las miniaturas aunque se dejó el espacio previsto para ellas. En realidad, la distribución de los gráficos, ya sean círculos o arcuaciones, de las Tablas genealógicas propias del Beato Facundus se parecen mucho más al Beato Morgan que a las que lleva anexas.

---

<sup>164</sup> Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, ms. 609 (Res. 1).

<sup>165</sup> Valladolid, Biblioteca de la Universidad, ms. 433.

<sup>166</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Ms Vitr 14-2. Fragmento, N° 7.



#### **4.2.X.1.7. Ubicación miniatura**

*F. 13r*

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 13r.

#### **4.2.X.1.8. Historia**

Escrito por Facundo para los reyes Fernando I y Sancha de Castilla y León. En 1572 el manuscrito fue examinado en San Isidoro de León por Ambrosio de Morales, según el testimonio de una nota manuscrita dejada por un desconocido en el f. 30 (Sánchez Mariana, 1994: 22-23, 46; WILLIAMS, 1998: 35). Se ha conjeturado que el códice pasó por varias bibliotecas de eruditos hasta que, en la segunda mitad del siglo XVII, consta en posesión del Marqués de Mondéjar, Gaspar Ibáñez de Segovia (cf. SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 47). El manuscrito fue requisado por Felipe V en la Guerra de sucesión, y enviado a la Biblioteca Real en la primera década del siglo XVIII.<sup>167</sup> En el f. 317 hay una copia imitando el colofón del folio anterior, hecha en 1789 por D. Francisco Assensio y Mejorada. D. Juan de Ferreras, bibliotecario mayor de la Biblioteca Real, a principios del siglo XVIII, hizo una copia íntegra del códices, que se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura ms. 4031 (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 48).

#### **4.2.X.1.9. Localización actual**

Madrid. Biblioteca Nacional.

#### **Localización anterior**

León. Biblioteca de San Isidoro.

### **4.2.X.2. Datos iconográficos**

*Fig. X.b.*

#### **4.2.X.2.1. Abraham**

Abraham de pie, descalzo, con el rostro de tres cuartos mirando hacia la izquierda mientras que el cuerpo, también en tres cuartos, se dirige hacia la derecha,

---

<sup>167</sup> Ya no consta su presencia en el inventario de 1709 (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 48).

en el consabido remedo de *contraposto*. Va vestido con túnica talar amarilla y manto bermellón,<sup>168</sup> más corto, volteado solo por un hombro. El miniaturista marca algunos elementos anatómicos mediante los pliegues y las arrugas que forman estas prendas, especialmente apreciable en el hombro derecho y en las piernas. Una forma globular enmarca el rostro, pero es difícil determinar si se trata de un nimbo o del cabello. La manera de tratar el rostro es muy curiosa porque tiene dos círculos rojos en las mejillas y los labios también pintados en rojo; estos detalles formales recuerdan más a los recursos propios de la pintura mural románica que los de la miniatura. Tiene pies descalzos, mostrados, como es habitual uno de perfil y otro de tres cuartos. Con la mano derecha empuña el arma y con la izquierda sostiene la cabeza del hijo.

#### **4.2.X.2.2. Arma**

Posiblemente un machete con el contrafilo cortado en forma curva. Pintado de color añil grisáceo oscuro y la hoja, ancha, muestra el canal central y las muescas transversales de los filos. El mango, del mismo color oscuro, tiene forma de cola de milano.

#### **4.2.X.2.3. Altar**

El altar marrón, en la consabida forma de Tau (T) de este tipo de códices del Beato, muestra una silueta semejante a un doble bocel –uno de ellos pintado en negro– en la base del soporte y en los ángulos inferiores, entre la mesa y el estípite, se han dibujado dos círculos, cuya significación se me escapa.

#### **4.2.X.2.4. Isaac**

Isaac, con el rostro de tres cuartos y cabellera añil, está estirado sobre el altar, con las piernas flexionadas, las manos cruzadas por delante, pero no se ha dibujada ninguna soga. Está vestido con una larga túnica, de color casi negro y tiene los pies descalzos.

---

<sup>168</sup> El rojo bermellón parece de cinabrio –sulfuro de mercurio– que fue inventado por los árabes en el siglo X. El uso del cinabrio es posible, puesto que las minas de Almadén estaban a pleno rendimiento en esta época. El problema es que si no hay análisis de los pigmentos del manuscrito, no se puede afirmar su composición, puesto que con un minio de plomo, que tampoco es nada descartable, o con alguna laca orgánica se puede obtener un tono semejante. Agradezco esta información y la bibliografía de referencia a Roser Piñol.

#### **4.2.X.2.5. Intervención divina**

*Dextera Dei*. Una mano con gesto de bendición surge bajo la cenefa que recorre el margen superior del folio. El gesto de bendición no es el típicamente latino, sino que el dedo anular se dobla para tocar el pulgar, mientras que los otros dos, en el medio, se mantienen estirados, mientras que el dedo meñique queda suelto y medio flexionado de una forma extraña. Una mancha azul rodea la mano, simulando la nube celestial.

#### **4.2.X.2.6. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. X.a.*

Diagramas genealógicos. La escena, situada en la esquina superior izquierda, está enmarcada por una cenefa lisa, pintada en rojo carmín, con breves rayas centrales blancas, en forma de L invertida, con remates ornamentales en sus extremos de color negro. La cenefa sirve para aislar la miniatura del resto de la página, al tiempo que una de sus bandas hace de base a las figuras. Los espacios libres que dejan las figuras han sido ocupados por textos de las Genealogías alusivos al linaje de Abraham y que comienza con: *A dilubio usque ad abraam ...*

#### **4.2.X.3. Descripción**

Abraham, descalzo, viste túnica talar y manto. No se puede precisar si va nimbado o el miniaturista ha pintado el cabello en forma globular, o ambas cosas. Con la mano derecha sostiene el arma, como un machete, y con la izquierda sostiene la cabeza de su hijo, estirado sobre el altar en forma de Tau, mientras vuelve la cabeza hacia la *Dextera Dei* que, surgiendo de una nube azulada, interrumpe el sacrificio. Isaac va vestido con una túnica larga y tiene las manos, sin atar, cruzadas por delante.

#### **4.2.X.4. Bibliografía crítica**

Yarza alude al posible carácter tipológico de la miniatura dentro de las Tablas genealógicas. Relaciona esta ilustración con la del Beato de Magio en la reducción a los elementos imprescindibles para la intelección de la escena (YARZA, 1994c: 113). También sugiere una insistencia en la ritualización de la idea de ofrenda, porque se representan dos sacrificios en las Genealogías, uno de Noé y el de Abraham (YARZA, 2005: 61).

#### **4.2.X.5. Obras relacionadas**

El altar en forma de Tau (T) es un elemento iconográfico común a: las dos miniaturas del sacrificio de la Biblia de 960 (4.2.III y 4.2.IV) y de las Tablas genealógicas de la Biblia de 1162 (4.2.XXIII), los Beatos de Girona (4.2.VI), Facundus (4.2.X), de Turín (4.2.XVIII) y el *Commicus* (4.2.XI).

La ausencia de carnero en la miniatura del sacrificio es el rasgo distintivo de la familia  $\beta$  de Tablas Genealógicas (ZALUSKA, 1984). Se deben añadir como paralelos las siguientes obras: la miniatura de las Tablas genealógicas de la Biblia de 960 (4.2.IV), el Beato Facundus (4.2.X) y las Tablas genealógicas de la Biblia de 1162 (4.2.XXIII).

#### **4.2.X.6. Bibliografía**

RAMSAY, 1902a, p. 74-103; YARZA, 1994c: 113; KLEIN, 2002: 54; SUÁREZ, 2003: 433-437; YARZA, 2005: 61.

##### **4.2.X.6.1. Enlaces para ver objetos**

[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITool-&owner=resourcediscovery&custom\\_att\\_2=simple\\_viewer&pid=1806167](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITool-&owner=resourcediscovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=1806167)

[http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/R/-?func=dbin-jump-full&object\\_id=1806167&silolibrary=GEN01](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=1806167&silolibrary=GEN01)

#### **4.2.XI. Liber Commicus, f. 93 r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

s. XI, ≤1073 – MANUSCRITO ILUMINADO

##### **4.2.XI.1. Datos generales**

###### **4.2.XI.1.1. Nombres alternativos**

*Liber Comitit* (CAMÓN AZNAR, 1960: 17). El título está tomado del colofón.

###### **4.2.XI.1.2. Signatura/Nº de registro**

Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 22.

## **Signaturas anteriores**

Olim: F 192 y 29.

### **4.2.XI.1.3. Cronología**

Ante 1073.

### **4.2.XI.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

Codicológicamente se detecta una sola mano (RUÍZ, 1997: 179). Nada se especifica sobre el iluminador de las ilustraciones.

*Scriptorium*: Monasterio de San Millán de la Cogolla, actualmente Soria.

Según consta en el colofón, el escriba es el abad Pedro (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 180; DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 184). F. 193: «*Explicitus est hic liber comitis a domni Petri abbatis sub era ICXI A*».

### **4.2.XI.1.5. Descripción general y contenido**

195 folios. Escrita a dos columnas de 29 líneas. Encuadernación moderna (1962) en piel blanquilla. Pergamino de color blanco de buena calidad. 380 x 270 mm. Letra visigótica pretendidamente antiquizante que coexiste con alguna muestra de letra carolina.<sup>169</sup>

## **Contenido**

*Liber comitis* (h. 1v-195r) . [*Mundi creatio*] (h. 85v, i. m.). [*Sermo pro Hispanis sacris*] (h. 195r).

### **4.2.XI.1.6. Decoración**

Contiene decoración de rúbricas e ilustraciones que delatan un interés especial en la decoración (DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 183-184). Las ilustraciones son las siguientes: la cruz de Oviedo inserta en arco (f. 3v); el sacrificio de Abraham (f. 93r); Cristo con sus discípulos (f. 104r). Además, en el margen del f. 68v hay la imagen de un guerrero con leyenda en letras capitales visigóticas que dice *Tellu comes Ruconum*

---

<sup>169</sup> Cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 183-186 y 327 y RUÍZ GARCÍA, 1997: 179

*sub era DCCLVI.*<sup>170</sup> Según Yarza, las miniaturas podrían ser algo posteriores a la copia del texto, esto es, a 1073 (YARZA, 1990: 19).

## **Estilo**

El arcaísmo de las figuras es, tal vez, uno de los aspectos más destacado por la crítica (CAMÓN AZNAR, 1960: 17; YARZA, 1980: 101).

### **4.2.XI.1.7. Ubicación miniatura**

*F. 93r*

F. 93r. Ilustrando la lectura correspondiente al pasaje de Génesis 22, que corresponde con la lectura de la *Lectio Sexta* del *Liber Commicus*:

Lectio Libri Genesis.| In diebus illis temptavit | Deus Abraam, et dixit ad | eum: Abraam, Abraam.| Ille respondit: Adsum.| Ayt illi: Tolle filium | tuum unigenitum, quem | diligis, Ysaac, et vade | in terram visionis: atque offer michi eum in [h]olo | caustum super unum mon | tium quem monstrarebo tibi.Igitur Abraam de | nocte consurgens, stra | uit asimum Ø suum, ducens secum Ø duos iubenes, et Ø Isaac | [y sigue en el folio siguiente] filium suum: quumque concidisset ligna in holocaustum, abiit ad locum quem preceperat illi Deus (PÉREZ URBEL Y GONZÁLEZ, 1955: 371).

La lectura de Génesis 22 se incluía en el ciclo de las lecturas de la Vigilia Pascual (cf. PÉREZ DE URBEL Y GONZÁLEZ, 1955: 355-388).

La decoración de la *Lectio Sexta* (*Gen* 22.1-18) consiste en la I capital decorada (*In diebus illis*) y la miniatura sacrificio de Abraham.

### **4.2.XI.1.8. Historia**

Procede de la desamortización del Monasterio de San Millán, estuvo depositado en la Biblioteca de Cortes, desde donde pasó a la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

### **4.2.XI.1.9. Localización actual**

Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

---

<sup>170</sup> Sobre este dibujo véase DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 184.

## **Localización anterior**

Monasterio de San Millán de la Cogolla.

### **4.2.XI.2. Datos iconográficos**

*Figs. XI.b.*

#### **4.2.XI.2.1. Abraham**

Abraham aparece con el cuerpo visto de frente, tiene la cabeza de perfil mirando hacia la *Dextera Dei* situada a su derecha y sus pies, también de perfil, miran, por el contrario, hacia su izquierda. El patriarca, nimbado, tiene el cabello rizado, barba y bigote negros; el halo del nimbo está decorado con cuatro círculos y una línea que marca el borde. Va descalzo, vestido con túnica talar de color amarillento a la que se superpone un manto de tono vinoso y encima una especie de capa también de color amarillo. Empuña el arma con la mano derecha, replegada sobre su pecho, y posa la izquierda sobre la cabeza de Isaac.

#### **4.2.XI.2.2. Arma**

Arma blanca de color negro. Parece un cuchillo tipo falcata.

#### **4.2.XI.2.3. Altar**

Altar en forma de Tau (T). La mesa presenta en el frente un diseño de entrelazado geométrico. El estípite tiene un diseño de enjayedo.

#### **4.2.XI.2.4. Leña**

No está claro si se insinúa la leña entre el altar y el cuerpo de Isaac.

#### **4.2.XI.2.5. Isaac**

Isaac está estirado sobre la mesa del altar en decúbito supino, con las piernas flexionadas. La cabeza se gira frontal hacia el espectador y tiene las manos cruzadas por delante, tal vez sugiriendo que están atadas. Viste una túnica talar de color vino que parece acabar en unos pantalones y está calzado.

#### **4.2.XI.2.6. Carnero**

El carnero está situado bajo el altar e Isaac, como dibujado en primer plano pero buscando una simetría visual entre las dos víctimas del drama. El animal, de

larga cola, tiene el color del cuerpo del animal pintado de amarillo, en la barriga y en el lomo se dibuja el pelaje y la cabeza está coronada por una cornamenta en color vino. Está en posición ligeramente rampante apoyando sus patas sobre una línea que podría representar el suelo. El carnero está dibujado en relación con el arbusto.

#### **4.2.XI.2.7. Arbusto**

El arbusto nace bajo el cuerpo del carnero, de una mancha negra que puede representar la tierra, y sus ramas, rematadas en sendas hojas, se despliegan tras el animal.

#### **4.2.XI.2.8. Intervención divina**

*Dextera Dei*. La Mano que simboliza la intervención hace la señal de bendición a la bizantina, es decir, tiene los dedos índice y medio completamente estirados, mientras el pulgar y el anular se curvan hasta tocarse. Sobresale de una mancha de color vino, formada por líneas ondulantes que sugiere una nube.

#### **4.2.XI.2.9. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XI.a.*

La miniatura con el sacrificio de Isaac se sitúa en el margen inferior derecho del folio, en conexión directa con el texto pero enmarcada por unas líneas en tres de sus lados. En la misma página hay una I de *In diebus illis* en forma una serpiente vomitando un elemento vegetal y ocupando el intercolumnio.

### **4.2.XI.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. Abraham aparece nimbado, con el rostro de perfil y lleva barba y bigote. El patriarca empuña un cuchillo con su mano derecha. Su mano izquierda descansa sobre la cabeza de Isaac. Isaac tiene las manos cruzadas por delante del cuerpo y está estirado sobre un altar en forma de Tau. La mano de Dios emerge de una nube dibujada mediante unas líneas onduladas.

### **4.2.XI.4. Bibliografía crítica**

Domínguez Bordona dice que las miniaturas marginales son, junto con el texto, como una transcripción de un manuscrito del siglo VIII (Domínguez Bordona, 1957: 135). Díaz y Díaz apunta que el estilo y cuidado puesto en los elementos decorativos



del indican una intencionalidad clara, como ~~de~~esperada reacción del autor del libro frente a las modas ultrapirenaicas que lo invaden todo por los años en que trabaja” (DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 183-184): esta afirmación puede aplicarse sin más a la miniatura del sacrificio de Isaac. Yarza califica el estilo de la miniatura como obra retardataria de lo que se hacía en el siglo X y pone como ejemplo el sacrificio de Isaac (YARZA, 1980: 101). Para Mireille Mentré, la ilustración Isaac no se muestra sobre el altar, sino a su lado, añadiendo una serie de pequeños rasgos que expresan el vínculo entre Isaac y el altar. Señala también la ausencia de marco y de fondo (MENTRÉ, 1994: 165).

Según Elena Cardenal, las ilustraciones dispuestas a lo largo del manuscrito sirven para ~~a~~clarar algunos fragmentos del texto, para facilitar su comprensión y para embellecerlos” y, en general, son de temática bíblica como el sacrificio de Abraham (CARDENAL, 2000: 206). El texto al que acompaña la miniatura del Cód. 22 es el de Génesis 22, cuya familiaridad y claridad no debería necesitar de imagen de apoyo, así que, para esta autora, nos queda como única razón el deseo de embellecimiento. La pregunta que podría plantearse es por qué se embellece este pasaje sí y otros no.

Silva señala la correspondencia de la miniatura ~~aun~~ situada en un margen con el texto que está iluminando. Para esta autora hay una tradición hispana ininterrumpida de representaciones del sacrificio de Isaac desde época visigótica y destaca el enorme parecido de esta miniatura con la del f. 21v de la Biblia de 960, a la que, por razones de precedencia, considera como modelo probable. Esta autora enumera las coincidencias iconográficas de ambas miniaturas y considera que la representación de Isaac ~~dispuesto~~ encima del altar” es ~~un~~ elemento iconográfico muy difundido en las representaciones del tema desde que la patristica consideró el sacrificio de Isaac como prefigura del sacrificio de Cristo en el altar” (SILVA, 2008: 57). Añade que la posición y tipología del carnero es otra de las características que comparten ambos manuscritos.

#### **4.2.XI.5. Obras relacionadas**

Entre los motivos iconográficos debe destacarse el altar en forma de Tau (T) que tiene los siguientes paralelos: las dos miniaturas del sacrificio de la Biblia de 960

(4.2.III y 4.2.IV) y de las Tablas genealógicas de la Biblia de 1162 (4.2.XXIII), los Beatos Morgan (4.2.II), de Girona (4.2.VI), Facundus (4.2.X), de Turín (4.2.XVIII).

La presencia del carnero en la miniatura del sacrificio es un rasgo distintivo de la familia  $\alpha$  de Tablas Genealógicas con respecto a otras ramas ilustradas de este texto organizado en forma de diagramas (ZALUSKA, 1984), cabe añadir los siguientes paralelos: la miniatura la Biblia de 960 (4.2.III), así como la Biblia de 1162 (4.2.XXII); también, el Beato de Tábara (4.2.V), el Beato de Girona (4.2.VI), los Beatos románicos de Turín (4.2.XVIII), Manchester (4.2.XXV) y el de Cardeña (4.2.XXVI).

Isaac estirado sobre el altar se puede relacionar con todas las obras anteriormente citadas, mientras que Abraham de perfil coincide con la Biblia de 960 (4.2.III), el Beato Morgan (4.2.II) y el Beato de Girona (4.2.VI).

#### **4.2.XI.6. Bibliografía**

LOEWE y HARTEL, 1887-1915, núm. 29, p. 506; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 180 ; CAMÓN AZNAR, 1960, p. 17; YARZA, 1980: 101; MENTRÉ, 1994: 165; RUIZ, 1997: 179 y lám. 11; CARDENAL, 2000: 204; KLEIN, 2002: 54; SILVA, 2008: 57;

##### **4.2.XI.6.1. Enlaces para ver objetos**

<http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=67>

#### **4.2.XII. Panteón de los Reyes de León, capitel.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≈ (1054-1080) – ESCULTURA, MEDIO RELIEVE.

##### **4.2.XII.1. Ficha de datos generales**

###### **4.2.XII.1.1. Otros Nombres**

Capilla de Santa Catalina. Capilla de los Reyes. Se denomina Panteón de los Reyes desde finales del siglo XVIII (BOTO, 2007: 67; MARTIN, 2007: 106).

###### **4.2.XII.1.2. Localización**

42° 36' 02,7" N y 5° 34' 16,5" W

El Panteón de los Reyes es un cuerpo, cubierto por bóvedas capialzadas de piedra toba, situado en el extremo occidental de la iglesia de San Isidoro de León (Fig. XII.a. y Fig. XII.b.).<sup>171</sup> El recinto del mausoleo está dividido en tres naves por dos gruesas columnas centrales que, a su vez, generan dos tramos. En el muro oriental, que correspondía al imafronte de la iglesia anterior a la actual, se abría una puerta de comunicación con el interior de la nave central del templo. Esta puerta se tabicó cuando se construyó la iglesia plenorrománica, que se amplió hacia el sur, y en el hueco que dejó la abertura original se dispuso un altar a Santa Catalina.<sup>172</sup> La comunicación con el templo se desplazó al extremo sureste del Panteón cuando se canceló el paso original, abriéndose una nueva puerta que estropeó la decoración pictórica románica que representaba el tema de la Natividad. En el cierre sur, lindante con el palacio, se suceden dos arcos ciegos de diferente luz y se abre una puerta que da acceso a una escalera de caracol por la que sube al piso superior donde está la tribuna real, la llamada Cámara de Doña Sancha. Una arquería abierta recorre los lados oeste y norte. La arquería occidental, de triple vano, conecta con un ámbito intermedio entre el Panteón y la muralla romana, también abovedado y también dividido en tres tramos<sup>173</sup>. La arquería septentrional, segmentada en dos vanos y atada por un zócalo alto con los fundamentos vistos, está abierta hacia un pórtico cuyo recorrido oriental sobrepasa la longitud del Panteón.<sup>174</sup>

#### **4.2.XII.1.3. Ubicación de la pieza**

El sacrificio de Isaac está labrado en el capitel oriental que mira hacia fuera del recinto del Panteón y que corona la columna oriental, adosada y despiezada, del pilar cruciforme más occidental (Fig. XII.c). Este pilar compuesto presenta una sección cruciforme de triple esquina –es el más grande de todo el recinto– con tres de los

---

<sup>171</sup> Véase una descripción más exhaustiva, por ejemplo, en BOTO, 2007: 67.

<sup>172</sup> El hecho de que se conservaran los muros occidental y norte de la iglesia preexistente, cuyos paramentos son parcialmente visibles, así como la preexistencia del mismo Panteón constituye un pie forzado para la dirección de ensanche de la iglesia plenorrománica, que sólo podía ampliarse hacia el sur y hacia el este.

<sup>173</sup> Según Viñayo, este espacio, que fuera *intervallum* del campamento, quedó convertido –en calle en la Alta Edad Media y en callejón en el período que estamos estudiando toda vez que permanecía taponado a mediodía por el muro del palacio real” (VIÑAYO, 2002: 548).

<sup>174</sup> Según Gerardo Boto, “lo que se ve bajo los muros existentes no son testimonios de una construcción anterior, sino los fundamentos de los existentes, visibles una vez que se rebajó la pavimentación original durante las restauraciones de F. J. Daura y R. Velázquez Bosco.” (BOTO, 2009: 177, n. 65).

cuatro lados más anchos acabados en tres semicolumnas entregas, de fuste despiezado, y coronadas con capiteles figurados y cimacios moldurados con tres baquetones escalonados. Se da la circunstancia que dicho pilar concentra prácticamente toda la decoración de escenas bíblicas del Antiguo Testamento de la escultura del panteón.<sup>175</sup> Los capiteles historiados son el occidental y el septentrional y, curiosamente, sólo se pueden ver desde fuera del recinto del panteón (Fig. X.d).<sup>176</sup> Para poder observar el capitel oeste, que integra la historia de Balaam y la burra y Moisés y los israelitas, el espectador se ha situar en la esquina exterior noroeste del tramo que enjarja el panteón con la muralla.<sup>177</sup> En el caso de querer ver la escena del sacrificio de Isaac, la posición del espectador también ha de ser exterior al ámbito funerario pues la representación de Génesis 22 sólo es visible desde el pórtico lateral que recorre el lado norte del panteón.<sup>178</sup> Se puede conjeturar que esta ubicación perimetral de todas las escenas veterotestamentarias, concentradas además en el ángulo noroccidental, tenía algún propósito que implicaba una deambulación física e iconográfica y, quien sabe, si conceptual y espiritual. Esta constatación de la excentricidad de los capiteles historiados veterotestamentarios tiene una dificultad. Se ha dicho que el Panteón era un lugar estanco, cuyo acceso solo era posible desde el interior de la iglesia (BANGO, 1992; SENRA, 1997). Cuando Morales visitó lo que entonces se llamaba la Capilla de Santa Catalina, la describe como un lugar apartado, oscuro y lleno de tumbas que dejaban poco paso a la circulación.<sup>179</sup> Además, como señala Gerardo Boto, la comunicación entre iglesia y panteón se hacía desde una

---

<sup>175</sup> La otra escena veterotestamentaria, Daniel en la fosa de los leones, también tiene una posición liminar pues está situada en el capitel norte del pilar oeste contiguo al que se está tratando aquí. Según Durliat, es un emplazamiento privilegiado (DURLIAT, 1990: 193).

<sup>176</sup> Se entiende que el último espacio occidental no pertenece estrictamente al recinto del Panteón, sino que constituye un segundo cuerpo dividido en tres tramos llamado *panteón de los infantes*, véase VALDÉS, 2001: 73, DECTOT, 2004: 57 y MORÁIS, 2008: 73. Este pasillo había sido el *intervallum* romano según Viñayo (2002: 548), y era el “acceso original al palacio desde la plaza meridional y el patio central” (MARTIN, 2007: 106). Sobre esta particularidad en la visualización de los temas iconográficos véase SEEHAUSEN, 2009.

<sup>177</sup> Véase MORÁIS, 2008: 108-111 y SEEHAUSEN, 2009: 16-17.

<sup>178</sup> El hecho de que el pórtico del Panteón se pudiera transitar también tiene precedentes y paralelos, véase BOTO, 2009: 177, nota 65.

<sup>179</sup> Véase MORALES, 1765: 42. Morales juzga un signo de humildad el hecho de que los reyes estén sepultados en un lugar tan separado del altar, “pues estuvo en su mano, quando edificaban, escoger otro” (MORALES, 1765: 42). Este comentario muestra, por un lado, la incompreensión que el paso del tiempo y de las costumbres imponen al conocimiento de las realizaciones del pasado, y por otro, que la lectura que relaciona el panteón asturiano –que también visitó– con el leonés es muy reciente y, si acaso, en la época de Morales se había perdido completamente.

puerta abierta al muro que separa ambos recintos, por ello, cuando tuvo que sellarse la puerta central resultó “imprescindible” abrir otra en el mismo lienzo “porque el cementerio regio se abrió siempre al templo” (BOTO, 2009: 176-177 y nota 65). Ello implica que las modificaciones posteriores, y no sólo las que ampliaron el templo isidoriano, cancelaron el hipotético recorrido iconográfico. Recientemente Seehausen ha analizado el Panteón y lo ha descrito como un lugar circulable que pone en evidencia una íntima relación entre el espacio y la decoración, ya sea esta esculpida o pictórica. No es sólo que el emplazamiento de la decoración no es casual, sino que hay implícito un sentido dinámico en su distribución obligando al espectador a lo que este autor denomina una peregrinación, siguiendo los pasos de una procesión o del desarrollo de un drama en el marco de una escenografía esculpida y pintada (SEEHAUSEN, 2009).

#### **4.2.XII.1.4. Cronología**

No se ha podido datar sin controversias el recinto del Panteón de San Isidoro a pesar de los elementos de juicio documentales, epigráficos, arquitectónicos, escultóricos o pictóricos, incluso arqueológicos, de que se dispone.<sup>180</sup> En rigor, ninguna de las fuentes cronísticas o epigráficas mencionan la construcción de un panteón con el objeto de monumentalizar el cementerio real, pero las crónicas del siglo XIII ya lo sitúa en su emplazamiento actual, *in occidentali parte*.<sup>181</sup>

Los debates sobre la cronología del Panteón afectan a la morfología de la estructura funeraria y a cómo deben entenderse los diversos espacios que forman el complejo isidoriano. Si la cronología de esta estructura corresponde a los reyes Fernando I y Sancha, las obras del mausoleo deben ajustarse a la construcción de la iglesia anterior a la actual, ya sea como parte integrante de una misma campaña constructiva, o bien como un anexo situado a los pies del templo, producto de una

---

<sup>180</sup> Una opinión común de la historiografía sobre esta iglesia es que está inusualmente bien documentada, véase, por ejemplo, WILLIAMS (1973: 171): “Because it was a royal church, the documentary history of San Isidoro is unusually informative”, o Elizabeth Valdez, recordando las palabras de Antonio Viñayo: las “empresas arquitectónicas de los Reyes de León son [...] de las mejor documentadas en la historia del arte medieval” (véase VALDEZ DEL ÁLAMO, 1997-1998: 14).

<sup>181</sup> Lucas de Túy, canónigo de San Isidoro, menciona la situación occidental del cementerio y lo mismo repite la *Crónica General* de Alfonso X, véase TÚY, 1926: 335 y MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1906: 464. La datación de esta crónica hace sospechar si no se está describiendo el panteón románico con efecto retroactivo, el mismo que se conserva hoy en día y que ya existía en el siglo XIII.

campana constructiva posterior al edificio fernandino y anterior al actual plenorrománico.<sup>182</sup> Las fuentes epigráficas y documentales nos informan sobre la construcción de una iglesia dedicada a San Juan Bautista, edificada primero con materiales pobres por Alfonso V y luego en piedra por los reyes Fernando I y Sancha.<sup>183</sup> La campana constructiva de estos últimos reyes está condicionada por dos hechos singulares que tuvieron lugar al final del reinado de Fernando I, entre 1063 y 1065. En un momento indeterminado Fernando I acepta enterrarse en el cementerio que, según los cronistas, había organizado su suegro, Alfonso V, a instancias de su esposa Sancha, descartando así el lugar que había sido su elección preferente y reiterada, el monasterio de Arlanza. De todas formas, parece ser que aún en 1062 el monarca mantenía su decisión de inhumarse en Arlanza.<sup>184</sup> Esta decisión coincide con la construcción de un iglesia con materiales nobles —esta circunstancia ha sido remarcada por los epígrafes— sobre otra pre-existente dedicada de San Juan Bautista. La dedicación de este nuevo templo tiene lugar el 21 de diciembre de 1063, con el traslado de las reliquias de San Isidoro y cambia su advocación en honor del santo recién llegado.<sup>185</sup> Como quiera que la decisión del rey de sepultarse en San Isidoro puede aproximarse cronológicamente a la reconstrucción del nuevo templo, una parte de la crítica historiográfica ha supuesto que esta decisión también afectó al propio cementerio. Ello ha permitido suponer que el lugar donde estaban ubicadas las sepulturas se monumentalizó en la misma campana constructiva que la iglesia (BANGO, 1992: 104; VIÑAYO, 1995: 29-30; VIÑAYO, 2002: 539).<sup>186</sup>

---

<sup>182</sup> Según Isidro Bango, en realidad, sería parte consustancial de la iglesia (BANGO, 1992: 103-105) mientras que Williams defiende que es un anejo a manera de nártex cronológicamente posterior al templo al que se adosa (WILLIAMS, 1973).

<sup>183</sup> Aunque esta afirmación sea un *topos* refleja dos construcciones sucesivas de la iglesia.

<sup>184</sup> Véase VALDÉS, 2001: 77. Manuel Valdés matiza que el panteón real leonés no fue una prioridad para Fernando I por lo tardío de su decisión y concluye que de —la obra del nuevo [panteón], digno del monarca, tuvieron que encargarse sus descendientes” (VALDÉS, 2001: 77).

<sup>185</sup> Según Durliat, esta dedicación no significa que la iglesia estuviese terminada (DURLIAT, 1990: 183).

<sup>186</sup> En realidad, según Bango el antiguo cementerio y la iglesia sufrieron —na importante remodelación y ampliación con un léxico ya románico” y precisa que el Panteón románico sigue las huellas de otro preexistente, sólo que sus muros occidental y septentrional se abrieron en forma de arcadas quedando como testigo el zócalo que los recorre (BANGO, 1992: 104-105 y figs. 14 y 15). Esta hipótesis presupone que el cementerio de Alfonso V ya estaba monumentalizado desde el momento de su organización, pero incluido como un cuerpo occidental dentro del perímetro de la iglesia.

La iglesia fernandina no se ha conservado prácticamente, pero han llegado hasta nuestros días los lienzos norte y oeste del muro perimetral, parcialmente embebidos en una fábrica posterior, el resto fue demolido para construir una nueva iglesia finalizada antes de 1149.<sup>187</sup> Se conocen, no obstante, las huellas de este edificio anterior gracias a unas obras de acondicionamiento de principios del siglo XX (MÉLIDA, 1910; DÍAZ-JIMÉNEZ, 1917: 92-94), confirmada por una campaña de documentación gráfica de la arquitectura de San Isidoro llevada a cabo por Williams (WILLIAMS, 2011a). De la impronta dejada por el edificio fernandino se ha reconstruido virtualmente un edificio que utiliza un vocabulario arquitectónico radicalmente opuesto al que muestra el Panteón de los Reyes.<sup>188</sup>

Esta polaridad estilística ha encendido el debate en el transcurso del cual se han vertido opiniones distintas que oscilan entre asignar el Panteón al mecenazgo real de Fernando I y Sancha entre 1054 y 1067 (por ejemplo: GAILLARD, 1938; ROBB, 1945; EGRY, 1971: 9; BANGO, 1992; VIÑAYO, 1995 o VIÑAYO, 2002; POZA YAGÜE, 2003; GARCÍA MARTÍNEZ, 2005 y, últimamente, SEEHAUSEN)<sup>189</sup>, o al de su hija, la infanta Urraca, entre 1067 y 1101 (por ejemplo: SALVINI, 1976; WILLIAMS, 1973; MORALEJO, [1989]2004; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1992; MARTIN, 2006; BOTO, 2007; BOTO, 2009), o una solución intermedia, es decir, que se comenzó a construir durante el reinado de Fernando I y Sancha pero fue su hija Urraca la que remató las obras (KLINKA, 2007).<sup>190</sup> En resumen y a tenor de las hipótesis barajadas, para datar el Panteón tenemos una amplitud cronológica que oscila entre una fecha no demasiado anterior a 1054 y 1101: una horquilla demasiado amplia y con demasiadas implicaciones. Sin embargo, los últimos análisis indican resueltamente que el

---

<sup>187</sup> Sobre la iglesia de Fernando I y Sancha véase, por ejemplo, WILLIAMS, 1973, MARTIN, 2006, BOTO, 2007 y BOTO, 2009.

<sup>188</sup> Debe decirse que recientemente Boto ha interpretado estos restos como los de la iglesia de Alfonso V (BOTO, 2009).

<sup>189</sup> Véase BOTO, 2012b: 106.

<sup>190</sup> Es muy difícil verificar los seguidores de esta última hipótesis; por ejemplo, Durliat, uno de los autores a los que se atribuye esta posición, en 1990 dice claramente que el Panteón lo construyó Urraca (DURLIAT, 1990: 186). Véase algunas revisiones críticas –aunque no carentes de sesgos– de las diferentes propuestas en: VALDEZ DEL ÁLAMO (1997-1998: 14-15 y notas 64 a 66 especialmente), GARCÍA MARTÍNEZ (2004), MARTIN (2006: 80) o MORÁIS (2008).

Panteón debe fecharse durante el infantazgo de Urraca, esto es, entre 1072 y un número indeterminado de años antes de su muerte, en 1101.<sup>191</sup>

Por otra parte, los análisis estilísticos de la escultura han revelado una ausencia de paralelos en la Península, lo que sugiere la aportación de talleres foráneos. La datación efectuada por Moralejo del estilo Frómista-Jaca en la década de los 90 del siglo XI sirve de *terminus ante quem* puesto que la escultura del Panteón no muestra ninguno de sus rasgos característicos, sino los de un estadio inmediatamente anterior (WILLIAMS, 2011a: 106).<sup>192</sup>

Cuadro resumen		
<b>Cronología 1</b>	Entre 1054 y 1067	GAILLARD, 1938; ROBB, 1945; EGRY, 1971: 9; BANGO, 1992; VIÑAYO, 1995; VIÑAYO, 2002; POZA YAGÜE, 2003; GARCÍA MARTÍNEZ, 2005; MORÁIS, 2008
<b>Cronología 2</b>	Entre 1067-1072 y 1101.	WILLIAMS, 1973; SALVINI, 1976; MORALEJO, [1989]2004; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1992; MARTIN, 2006 (c. 1080 ), BOTO, 2007; BOTO, 2009; MARTIN, 2011; WILLIAMS, 2011 (c. 1080), BOTO, 2012b.
<b>Cronología 3</b>	Entre 1054 y 1101	KLINKA, 2007

#### 4.2.XII.1.5. Historia

Este espacio sufre una gran degradación durante todo el siglo XIX, a causa no sólo de la invasión francesa sino también de los diferentes tumultos que jalonan aquella centuria. Consta una restauración en 1865 de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia, que, entre otras cosas, descubre unas pinturas bajo una capa de cal que decoraban la pared y derriba un muro de separación que también afectaba a uno ~~de~~ los arcos de comunicación con el claustro”. En lo que se refiere al pilar con el sacrificio, fue en ese momento cuando se colocaron las ~~v~~erjas de hierro, imitación del estilo románico, en los tres arcos divisorios entre el panteón y el claustro”. (DÍAZ-JIMÉNEZ, 1917: 85-88).

<sup>191</sup> Según Gerardo Boto, en su más reciente aportación, dice que los tanto la iglesia del siglo XI como el Panteón —se complementan aunque son productos de contextos y premisas diferentes. Debería quedar asentado de una vez, como han subrayado reiteradamente Williams y Th. Martin, entre otros autores, que el cuerpo occidental no fue concebido ni realizado en vida de los reyes Fernando I y Sancha, sino de su hija [Urraca]” (BOTO, 2012b: 99).

<sup>192</sup> Se ha señalado como indicio la carencia de marcas de cantero en el Panteón, hábito que se generaliza en la década de los 90 (MARTIN, 2006: 81, 87).



## **4.2.XII.2. Datos iconográficos**

*Figs. XII.e. y XII.f.*

### **4.2.XII.2.1. Abraham**

Abraham es una figura sin nimbo y con el cabello trabajado con esmero en mechones rizados que caracolean en el flequillo. De ojos almendrados, como todas las figuras de este artífice, los párpados bordean el globo ocular liso en un todo continuo, bajo un modelado superciliar que se unifica suavemente con la nariz y los pómulos. Los agujeros nasales se han evidenciado –otro rasgo característico de este escultor–, y son aún más visibles desde la perspectiva a la que se ve forzado a mirar el espectador. Una patilla larga y trabajada como un sogueado franquea una oreja con lóbulo pronunciado. Esta patilla va a morir a una barba corta y puntiaguda con mechones trazados en forma de líneas longitudinales. Junto con el bigote enmarcan una boca con gesto adusto. De canon pequeño –la altura total es algo más de dos cabezas–, el patriarca aparece ricamente vestido con una capa o manto abrochado al cuello y abierta sobre los hombros, con borde perlado, formando unos pliegues en onda provocados por la postura de los brazos de Abraham y que cuelga por la espalda en corte circular, visible por ambos costados, sin sobrepasar el borde del vestido. La túnica con manga ancha de bordes perlados va ceñida por un cinturón con broche y lleva los extremos colgando, lo que provoca unos pliegues formando ondas en la falda. Bajo las mangas de la túnica surgen los puños plisados de una saya o camisa. Va calzado con zapato abocinado, también con los bordes perlados. La riqueza de la indumentaria de Abraham es tal que se ha representado a un patriarca vestido para unos reyes. La postura de Abraham requiere de un cierto desplazamiento del espectador. Situado de pie con el cuerpo de tres cuartos y dirigido hacia Isaac, agarra a su hijo por el pelo del que sobresale un mechón cuya forma, curiosa, es la de un mini-pitón, mientras sostiene el arma con la mano derecha. El gesto homicida de Abraham es interceptado por el brazo de un personaje alado que surge por detrás del patriarca.

### **4.2.XII.2.2. Arma**

El tipo del arma puede identificarse como un puñal, en todo caso se distingue una hoja muy ancha y curvada por los dos filos

### **4.2.XII.2.3. Altar**

En forma de bloque, con la parte superior con un borde ancho decorado con dos listeles lisos y otro central perlado. Hay una voluntad de crear perspectiva en el tratamiento del volumen.

#### ***4.2.XII.2.4. Isaac***

Aparece desnudo sobre el altar, con el torso incorporado a medias y apoyándose sobre el codo. Isaac tiene las manos cruzadas por delante y atadas con una soga. El tratamiento de la cara también está cuidado, incluso parece tener la barbilla partida. El pelo surcado por estrías acaba, como ya se ha dicho, en un mini-pitón jaqués asido por Abraham.

#### ***4.2.XII.2.5. Carnero***

Está situado sobre la figura de Isaac y enmarcado como toda la escena por unas hojas carnosas, como colgando.

#### ***4.2.XII.2.6. Arbusto***

Los espacios de la cesta que dejan libres las figuras, en una especie de horror vacui, están ocupados por hojas carnosas que tapizan toda la cesta. Podría evocar, efectivamente, el arbusto bíblico ya que el carnero parece colgar de sus ramajes.

#### ***4.2.XII.2.7. Intervención divina***

Se trata de un ángel. Es un personaje alado y cubierto con un gorro sogueado que aparece por detrás de Abraham. Vestido con túnica talar y capa, que recoge pasando el otro brazo por delante del cuerpo para evitar todo estorbo mientras detiene con su mano izquierda el gesto homicida del fiel Patriarca. Las alas están diferenciadas en dos secciones, de un lado la superficie de las coberteras tiene forma de racimo, mientras que las remeras son incisiones paralelas sobre la superficie plana del ala. La verja que separa el panteón del claustro queda justo delante del ángel y es muy difícil apreciar los detalles.

#### ***4.2.XII.2.8. Contexto iconográfico inmediato***

*Fig. XII.d.*

El sacrificio ocupa la cara del capitel que mira al claustro y, en consecuencia, está dando la espalda al interior del Panteón. El capitel historiado se compone de dos personajes que se comunican entre sí seguidos por la escena veterotestamentaria.

Estos personajes están situados de espaldas, aparentemente ajenos a lo que sucede tras ellos, sin embargo, el gesto de la mano de uno de ellos parece indicar claramente una referencia al sacrificio. Ambos portan sendos libros y se cubren con mantos de pliegues artificiosos, abstractos pero decorativos.

Este capitel del sacrificio comparte una de las caras del pilar que presenta otros dos capiteles más decorados con relieves. Uno de ellos también contiene escenas bíblicas: Balaam y la burra y Moisés y el pueblo de Israel. El tercer capitel presenta parejas de leones con las cabezas juntas en los ángulos y mordiendo la cola de su pareja.

#### **4.2.XII.3. Descripción**

Los protagonistas genuinos de la acción ocupan algo más de la mitad del capitel, mientras que en el espacio restante están dos figuras que portan libros y gesticulan en dirección a la escena del sacrificio. Es la versión hispana más antiguas en que se prescinde de la *Dextera Dei* para representar la intervención divina y su lugar es ocupado por un ángel, de pie y alado, que impide el acto homicida del patriarca cogiéndole el brazo derecho mientras Abraham lo estira para coger impulso. La posición del ángel es tal que Abraham no puede verle, porque está girado hacia su hijo, al que agarra por el pelo. El patriarca, barbado, vestido con túnica y capa abierta y calzado con botines, se sitúa en el ángulo del capitel, mientras que Isaac, totalmente desnudo y con las manos atadas, está semiestirado (o semiincorporado) sobre un altar sin fuego y sin leña, en forma de bloque con bordes perlados. Es de reseñar la desnudez de Isaac, pues no tiene precedentes hispanos. Encima de Isaac cuelga el cordero que viene a ocupar el lugar del niño como víctima sustitutoria.

El capitel con el sacrificio de Isaac forma parte de la escultura de un recinto, el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, cuyo encaje estilístico constituye un enigma ante la falta de elementos de comparación y, sobre todo, de filiación, especialmente para las piezas historiadas. Según Salvini, la precocidad con la que se había datado al conjunto, esto es, a mediados del siglo XI, hacía del todo imposible establecer cualquier comparación con otros ejemplares europeos dentro del proceso formativo del lenguaje románico, de tal manera, que sólo se podía hablar de ~~un~~ "apparizione miracolosa" (SALVINI, 1976: 467-468). Esta ausencia de términos de

comparación con la escultura monumental autóctona es sobre todo perceptible en el caso de los capiteles historiados.

Con el objeto de superar su aislamiento y defender una datación en el tercer cuarto del siglo XI, se comparó su escultura con la de la torre-porche de Saint-Benoît-sur-Loire, cuya atribución cronológica se ha vinculado a la promoción del abad Gauzlin (1004-1030) (GARCÍA ROMO, 1955).<sup>193</sup> En esta línea, García Romo consideraba que los capiteles del Panteón eran coetáneos a los del porche de Fleury y los databa en el tercer cuarto del siglo XI, pues sugería que había un lapso de unos 30 años entre el comienzo de las obras y la decoración esculpida, pero que la relación entre los capiteles historiados de ambos conjuntos no podía ir más allá de la constatación de la emergencia de unos resultados comunes pero autónomos en el proceso de formación de la escultura románica (GARCÍA ROMO, 1955: 207-208). En realidad, la falta de paralelos en la escultura monumental para los capiteles historiados obligaba a buscar en otro tipo de producciones los elementos de comparación equiparables, y se encontraron especialmente en la eboraria y la iluminación de manuscritos leonesa contemporánea (ROBB, 1945: 168-174; GARCÍA ROMO, 1955: 216-217). Por lo que respecta al sacrificio de Isaac, interesa mencionar que se indicaron concomitancias entre el tratamiento del cabello –como cuerdas– de Abraham y los de la cabeza del crucifijo de marfil que Fernando I y Sancha donaron en 1063 a San Isidoro y que actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (GARCÍA ROMO, 1955: 217).

Toda vez que la cronología del Panteón se moderniza vinculándola al momento del infantazgo de Urraca, se han establecido las correspondientes relaciones con las construcciones más antiguas de Saint-Sernin de Toulouse, entendidas como paralelos cronológicos (DURLIAT, [1964]1972; WILLIAMS, 1973; MARTIN, 2007).<sup>194</sup> Por su factura rudimentaria estos capiteles han sido considerados de un estadio anterior a la difusión de los modelos más clasicizantes que caracterizan el Románico. El estilo

---

<sup>193</sup> Véase también DURLIAT, 1972: 117-118. La datación del macizo occidental de Saint-Benoît-sur-Loire tampoco está exento de polémicas, así Kingsley Porter o Focillon lo fechaban poco después del incendio de 1026, mientras que autores como Marcel Aubert y Paul Deschamps lo situaban hacia 1062.

<sup>194</sup> Especialmente en los capiteles con castigos de los pecados de la lujuria y la soberbia (MARTIN, 2007: 109).

tosco puede apreciarse en el acabado sumario de los ojos almendrados de las figuras, en sus volúmenes geométricos, en el tratamiento de las manos, plegados sumarios y un uso general de formulismos (GUDIOL I RICART Y GAYA NUÑO, 1948: 185). Entre los capiteles historiados se han detectado dos manos, siendo de mejor factura los que representan escenas neotestamentarias (MARTIN, 2007: 112).

El capitel con el sacrificio de Isaac está situado en el lado oriental del pilar nororiental del panteón. Una de los aspectos más llamativos de esta pieza, junto a la de Balaam y Moisés, es que se trata de un capitel mixto porque combina decoración figurada sobre fondo vegetal. La decoración vegetal de base se inspira libremente en el capitel corintio. Las modificaciones afectan tanto al número de coronas de hojas, ya que las tres habituales en el modelo romano se han reducido a dos (ROBB, 1945: 166; GARCÍA ROMO, 1955: 211), como al acanto que se ha transformado en palmetas. La cesta presenta en su parte superior un ábaco muy simplificado, así como las hélices de las volutas y una consola en forma de cono truncado revestido con hojas lanceoladas.<sup>195</sup> La zona que ocuparían caulículos y la corona de palmetas ha sido invadida por las escenas historiadas y, generalmente, los pies de las figuras se asientan sobre los astrágalos. Aun así, los espacios libres entre las figuras muestran el fondo vegetal en una especie de *horror vacui*. Idéntico esquema sigue el capitel occidental de este mismo pilar, historiado con el Paso del Mar Rojo y Balaam y el ángel, mientras que el otro capitel con el tema veterotestamentario de Daniel en la fosa de los leones muestra una simplificación notable de la decoración vegetal. Las hojas de palmeta se descomponen en foliolos sin modelado alguno, las líneas de la silueta se recortan en dos planos produciendo un efecto biselado (ROBB, 1945: 166). El reemplazo del acanto por palmetas es uno de los rasgos típicos de la escultura de Toulouse, Conques, Jaca o Santiago, mientras que en el capitel de la torre-porche de Saint-Benoît-sur-Loire el acanto todavía protagoniza los capiteles como el que lleva la leyenda *Unbertus me fecit*. La imposta del capitel es más sencilla que el resto de las impostas del Panteón, con un moldurado formado por tres baquetones escalonados y ábaco liso.

---

<sup>195</sup> Dicha morfología se vuelve a encontrar en algunos capiteles del interior de la iglesia de San Isidoro y también en San Pedro de Jaca.

En el Panteón, el hecho de que la cesta aloje las figuras en la segunda corona obliga al escultor a reducir enormemente su canon, y ello produce el efecto de que parezcan de una mano diferente a las figuras de los capiteles historiados con escenas del Nuevo Testamento (MARTIN, 2007: 112). En realidad, la manera de trabajar así como los elementos formales y los rasgos fisionómicos no son tan distantes entre todos los capiteles bíblicos del Panteón, pero los de temática neotestamentarias carecen del pie forzado que impone el partir de un espacio vertical tan restringido y da como resultado figuras mucho más estilizadas y menos toscas.<sup>196</sup> Además, parece detectarse una evolución en el acabado de estas piezas. En el capitel de Balaam y Moisés los detalles están más cuidados, las palmetas trabajadas con esmero así como la consola en forma semicircular y recubierta de hojas. Aquí hay un cierto modelado de las figuras e incluso se han detallado los dedos de los pies, por no mencionar el aparato epigráfico que presenta. Esta manera cuidadosa de labrar la pieza desaparece en la escena del sacrificio, donde las figuras han perdido el modelado y el efecto biselado es más notable; los pies son ya formas trapezoidales que no incluyen los dedos. La abstracción se hace mucho más patente en las dos figuras que preceden el sacrificio, ni siquiera hay intención de representar la caída de los pliegues de la ropa, convertidos en espirales y formas geométricas.

Como se ha dicho, estos capiteles del Panteón se distinguen porque las figuras de las escenas historiadas comparten protagonismo en el campo escultórico de la cesta con la decoración vegetal. Este principio constituye la base de un sondeo rápido. En Saint-Benoît-sur-Loire se registra la convivencia en un mismo capitel entre decoración vegetal y figuración historiada, como en el Panteón; las diferencias es que en el ejemplo leonés las figuras se han reducido en canon para marcar dos registros y el acanto ha desaparecido para dar paso a palmetas biseladas, mientras que en las piezas galas las figuras ocupan toda la altura de la cesta y el acanto perdura bien modelado; comparten el detalle de las consolas semicirculares tapizadas de hojas lanceoladas. Por otra parte, en el Panteón leonés conviven las dos fórmulas, el capitel mixto vegetal e historiado, y el capitel historiado con fondo liso. Cabe señalar,

---

<sup>196</sup> García Romo considera que la profusa decoración vegetal es un estorbo a las figuras, por ello los capiteles con tema neotestamentario están mejor compuestos y sus figuras son más esbeltas aunque comparten convenciones técnicas y estilísticas (GARCÍA ROMO, 1955: 217).

además, que en el capitel de Balaam, las palmetas que siguen bajo los caulículos toman formas de florones, casi idénticos a ejemplares tolosanos. En los capiteles de la tribuna de Saint-Sernin de Toulouse no se prodiga la combinación de elementos vegetales propios de un capitel corintio con figuración humana no heráldica, salvo algún caso concreto como, curiosamente, el capitel con el sacrificio de Isaac. Sin embargo, esta pieza no sólo es muy distante iconográficamente sino que su morfología no tiene nada que ver, ya las figuras están labradas sobre fondo liso en la cara mayor del capitel y la vegetación, mucho menos profusa, ocupa los laterales de la cesta. En la iglesia de San Isidoro, o en centros como Santa María de Iguácel o en San Pedro de Jaca (Huesca), en Frómista (Palencia) o Santiago, normalmente si el capitel es historiado la cesta presenta el fondo liso, rasurado de los elementos vegetales, conservando solamente las hélices, la flor y las palmetas de las esquinas modificadas.

Por lo que respecta a las relaciones establecidas con la escultura tolosana, Durliat, por ejemplo, extendió estos paralelismos a Saint-Sever, tomando como referencia los capiteles decorados con cabezas de animales angulares (DURLIAT, 1990: 189).<sup>197</sup> Es interesante la inclusión de Saint-Sever, porque allí se encuentra al menos un ejemplar análogo a la morfología corintia del capitel del sacrificio de Isaac del Panteón de San Isidoro. Las similitudes abarca a todos los componentes vegetales y ornamentales, especialmente en las volutas sobre palmetas y las consolas semicirculares en que acaban los tallos recubiertos de hojas, sin embargo esta pieza aquitana no incluye ningún tema historiado (CABANOT, 1987: 146, Fig. 195).<sup>198</sup> No obstante, también podría hacerse algunas comparaciones con las figuras de otros capiteles de Saint-Sever, por ejemplo, con la pieza de Daniel, pero no con su homólogo del Panteón, sino con los de Balaam y de Abraham. En este caso, el término relacionable es su indumentaria, pues destaca por un lado la capa triangular con remates perlados, que se asemeja a la que luce Balaam y a la de Abraham, y los faldones con fruncidos como el de Abraham. El motivo de los fruncidos también está

---

<sup>197</sup> Véase Thomas Lyman que indica la necesidad de incluir la escultura de Saint-Sever y Saint-Gaudens, además de Toulouse, para completar el análisis de la creación de las formas románicas peninsulares (LYMAN, 1969).

<sup>198</sup> En Saint-Gaudens también encontramos las mismas consolas recubiertas de hojas y las volutas con palmetas (LYMAN, 1969: fig. 15).

presente en un personaje del capitel con la historia del Bautista de Saint-Sever (CABANOT, 1987: 146, Fig. 242). De todas formas, la mayor correspondencia se da en la configuración del capitel vegetal que se ha mencionado más arriba (CABANOT, 1987: 146, Fig. 195), mientras que los detalles de las figuras que han sido señalados no resultan tan evidentes. No obstante, se pueden adaptar las palabras de Lyman, que iban dirigidas a la estructura orgánica de los capiteles con figuras de animales heráldicos en Toulouse y Compostela. Según este autor hay una diferencia muy notable de concepción del capitel porque el *—animal in Saint-Sernin constitutes the structure and in Santiago is added to the structure*” (LYMAN, 1969: 33); se puede añadir que en el Panteón las figuras también son adiciones, como en Santiago o Saint-Sernin. Finalmente, es en los capiteles de la cabecera de la catedral de Santiago donde encontramos la misma manera de labrar las consolas semicirculares formadas a partir de un cono truncado revestido con hojas lanceoladas, como se ven en algunos de los capiteles de la antigua capilla de San Pedro, es decir, la serie más antigua de la catedral compostelana.

#### **4.2.XII.4. Bibliografía crítica**

Aunque el Panteón leonés ha ocupado muchas páginas de la Historia del Arte, el capitel del sacrificio de Isaac no ha recibido demasiada atención.

Para Pérez Llamazares, los dos personajes que acompañan la escena del sacrificio, vestidos con capas pluviales, representan a San Pedro y San Pablo, porque uno de ellos hace un gesto con la mano con tres dedos extendidos en *ritu episcopi*. No parece que este autor vea relación alguna entre estos personajes y el sacrificio de Isaac. Según Pérez Llamazares el simbolismo de la escena del sacrificio de Isaac es eucarístico por referencia tipológica. Este autor advierte que Isaac está sobre el altar como en las Biblias de 960 (4.2.III y 4.2.IV) y la de 1162 (4.2.XXII y 4.2.XXIII), no se haya representado el haz de leña en el capitel del Panteón. Esta ausencia significa, según este autor, la naturaleza incruenta de la Eucaristía simbolizada por el sacrificio interrumpido de Isaac, entendido como *—víctima conmemorativa*” (PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 98). Por otra parte, también identifica la mirada al cielo y los brazos cruzados sobre el pecho que el acto tuvo el consentimiento de Isaac, como víctima voluntaria prefigurando en todo a Jesús en la Cruz (PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 98 y PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 414-415).



Gómez Moreno describe la escena del capitel y señala que el animal es una cabra (GÓMEZ MORENO, 1925-1926: 184).

Según Robb la escena es fácilmente identificable, aunque no lleve letreros, excepto por las dos figuras que la preceden. El tratamiento de los elementos vegetales de esta pieza es afín al que presenta el resto de capiteles no historiados. Es importante la comparación que hace del tratamiento del cabello en sogueado (*“fope-like”*) de Abraham y los de la cabeza del crucifijo de marfil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y que formó parte de la donación de 1063 de Fernando I y Sancha a la iglesia isidoriano (ROBB, 1945: 167-168, 173). Esta comparación entre capitel y crucifijo es recogida puntualmente por García Romo (GARCÍA ROMO, 1955: 217).

Egry concluye que los capiteles historiados forman parte de un programa iconográfico que representa la transposición en imágenes de una ceremonia penitencial y fúnebre de raigambre anclada en el cristianismo antiguo. Esta autora remarca sobre todo el sentido salvífico de este tipo de oraciones. La oración más representativa en la liturgia de los muertos es *Libera domine... sicut liberasti* ( que correspondería con el *Ordo commendationis animae*, aunque esta autora no la nombra explícitamente), donde se ruega por la salvación del difunto recordando las salvaciones bíblicas, como las de Daniel, la de Moisés y su pueblo o la de Isaac, temas todos ellos representados en el Panteón. Egry añade la *“salvación”* de Balaam, aunque no hay constancia literaria de que este ejemplo formara parte de estas oraciones (EGRY, 1971: 11, 14) .

Williams se interesó principalmente por establecer vínculos entre el capitel y un ejemplo tardoantiguo aquitano pero ligado a una de las figuras más emblemáticas de la irrupción cluniacense en León y Castilla, Bernard de Sédirac, lo cual le permite confirmar la cronología de hacia 1080 para la escultura del Panteón. John Williams basa su argumentación no en la escena del sacrificio en sí, sino en los dos acompañantes que la preceden. Según este autor, su presencia es una reducción de tres a dos de los personajes que aparecen acompañando al sacrificio de Isaac en dos piezas aquitanas, un sarcófago procedente de la iglesia de Saint-Orens d'Auch, que se conserva actualmente en el Museo Saint-Raymond de Toulouse, y otro sarcófago que se conserva en Lucq-de-Béarn. Estas figuras se ha interpretado como los

visitantes de Abraham que profetizaron el nacimiento de Isaac, y Williams sugiere que tendrían el mismo valor semántico en el capitel del Panteón. Este autor pondera que el ejemplar de Saint-Orens puede ser un buen candidato, puesto que esta iglesia está vinculada con Bernard de Sédirac. Por otra parte, la hipótesis confirmaba la demostración que hiciera Moralejo sobre el uso románico de modelos para la escultura de sarcófagos antiguos (WILLIAMS, 1984: *passim.* ).<sup>199</sup>

Moralejo (MORALEJO, [1985]2004c: [54]) y Williams (WILLIAMS, 1984) puntualizan que llegaron a la misma conclusión de que el capitel con el sacrificio de Isaac del Panteón presenta “síntomas aquitanos” encarnados en los sarcófagos mencionados más arriba. Ambos autores comparten también la opinión de que Bernardo de Sédirac es la figura clave, pues fue prior en Saint-Orens.

Durliat, por su parte, señala un elemento poco tratado en los análisis iconográficos del sacrificio de Isaac, se trata del valor simbólico del cuchillo. Según este autor, el cuchillo recuerda a la humanidad que la salvación tiene como precio la inmolación. Introduce una cuestión poco frecuente, como es que la liturgia de la circuncisión mantiene el recuerdo del sacrificio de Isaac . Durliat piensa que la decoración vegetal del capitel sirve para recordar el árbol en el que apareció enredado el carnero, y en los dos personajes que preceden al ángel reconoce los profetas que han visto en el sacrificio de Isaac el anuncio simbólico de la Pasión de Cristo (DURLIAT, 1990: 193).

Marta Poza recoge la interpretación de Williams (1984) y añade que este autor ha desarrollado una intuición de Moralejo; menciona, asimismo, que hay ciertas similitudes entre el capitel del Panteón y el tímpano del Cordero de San Isidoro. Para esta autora, el paralelismo más evidente que vincula el capitel y el tímpano es que un

---

<sup>199</sup> Se trata del conocidísimo sarcófago romano con tema de la Orestíada, procedente de Husillos y conservado en el Museo Arqueológico Nacional, que Moralejo utilizó para deducir los modelos de ciertas figuras de Frómista, León y Jaca (MORALEJO, [1976]2004).

ángel presenta a Abraham el cordero del sacrificio, extremo que no comparto (POZA, 2003: 12).<sup>200</sup>

José Alberto Moráis es uno de los pocos autores que ha hecho un análisis iconográfico completo de este capitel (MORAIS, 2008: 102-108). La escena tiene un valor simbólico de salvación y de fe, como corresponde al discurso global del estudio de este autor sobre una iconografía isidoriana cuyos referentes formales son los de la cristiandad tardoantigua filtrados por la Reforma gregoriana. A la ubicación angular del capitel le corresponde un sentido teológico también paradigmático desde la perspectiva de la prefiguración del Cordero Místico. El ejemplo leonés representa una versión ya codificada iconográficamente en el recuento de personajes. Es importante la puntualización sobre la forma del altar, en forma de bloque, que, siguiendo a Helmut Schlunk, dice que parece reflejar fuentes “judáicas y antiguas” (MORÁIS, 2008: 104). También debe mencionarse las consideraciones sobre el papel iconográfico del ángel. Según Moráis es un motivo frecuente y de raigambre antigua sobre todo en el sudoeste de Europa.<sup>201</sup> Entiendo que se refieren a los acompañantes que impiden el sacrificio de Isaac en los sarcófagos tardoantiguos, pero me parece que en el caso del Panteón de León, debe tenerse muy en cuenta como factor diferencial el hecho de que el ángel leonés vaya alado. El autor analiza la profusa vegetación que acompaña el sacrificio y que podría identificarse con el arbusto bíblico. Considera que el hecho de escoger el momento álgido de la narración veterotestamentaria, igual que se hace en la Portada del Cordero, responde a una iconografía “vinculable a modelos orientales bizantinos, y sobre todo y más interesante [...] a la tradición iconográfica paleocristiana” (MORÁIS, 2008: 104-105 y nota 261); debo decir que las representaciones del sacrificio de Isaac que presentan el clímax de la historia bíblica son apabullantemente mayoritarias, ya desde sus mismos orígenes iconográficos tardoantiguos. En cuanto de la simultaneidad de pasajes bíblicos yuxtapuestos en una misma escena remarca que es un recurso narrativo también muy antiguo, siempre y cuando los dos personajes sean una versión de los

---

<sup>200</sup> A mi juicio este paralelismo iconográfico se debe establecer entre el capitel de la ventana exterior de la fachada norte y el relieve del tímpano, pero el capitel del Panteón no comparte el motivo.

<sup>201</sup> En esto sigue a Williams en su artículo sobre el sacrificio de la Portada del Cordero de San Isidoro de León.

visitantes de Mambré. Por lo que respecta a la filiación iconográfica, Moráis recuerda la adscripción a la plástica tardoantigua de sarcófagos, pero es reticente a la hora de aceptar el papel jugado en la introducción de un modelo concreto por Bernardo de Sédirac tal y como proponía Williams. Este autor admite, no obstante, que tanto el modelo iconográfico como funcional, esto es, funerario, debe remitirse al arte tardoantiguo cristiano. Propone otra filiación, más autóctona, que hace remitir al capitel de San Pedro de la Nave, con el que ve numerosas concomitancias por la confluencia de un mismo origen, *–la estatuaria de la tardía Antigüedad*” (MORAÍS, 2008: 107). El motivo iconográfico más relevante para establecer un vínculo entre ambos ejemplares es la *–idéntica actitud agresiva del Padre a la hora de coger al Hijo*” (MORAÍS, 2008: 107); esta apreciación es del todo justa pero debe matizarse. Menos acuerdo tengo con su propuesta de que la figura del patriarca fuera una de las predilectas *–entre las capas altas de la sociedad*” desde época antigua, incluso entre algún emperador romano como Alejandro Severo (MORAÍS, 2008: 107).<sup>202</sup>

Por último, Seehausen se interesa sobre todo la interrelación espacial entre los capiteles, y busca establecer la posición de este tema bíblico en el itinerario de un recorrido visual. Para Seehausen este capitel era el primero de los historiados que se relacionaba con el porche que conectaba la iglesia y el Panteón. Señala uno de los principios del arte antiguo y medieval, el tamaño relativo de las figuras o sus partes es indicativo de su importancia semántica. Puesto que la mano de Abraham que blande el arma es desproporcionadamente grande debe interpretarse como símbolo de la fidelidad del patriarca a la hora de acatar el mandato divino. Este autor destaca que los personajes situados junto a la historia bíblica son elementos complementarios

---

<sup>202</sup> Creo que debe descartarse del todo esta interpretación y debe hacerse a partir del análisis de la evolución iconográfica del asunto. Son innumerables las representaciones tardoantiguas que visten a Abraham con la túnica *exomis*, indumentaria propia de pastores y gente de muy baja extracción. Los cristianos del mundo romano sabían perfectamente que Abraham era un personaje bíblico potentado, pero muchas imágenes, al representarlo con la *exomis*, están destacando un carácter incivilizado y salvaje. Sólo a partir de entrado el siglo IV, *–around the year 340*” (WOERDEN, 1961: 223) empieza a aparecer bien vestido, con túnica y *pallium*, mostrando maneras menos violentas, ya no es un pastor sino un patriarca (véase WOERDEN, 1961: 223-224). Esta evolución iconográfica puede sugerir el *shock* cultural y de sensibilidades entre los mismos cristianos de ascendencia romana ante la implantación, aunque esta sea voluntaria, no sólo de la religión de ascendencia hebrea sino de todo un mundo conceptual radicalmente diferente, donde se debe entender que un padre acepte inmolar a su hijo en virtud de la fe: la integración de Génesis 22 necesitó de mucha pedagogía.

con función referencial, están situados al margen e incluso tienen una orientación distinta, haciendo las funciones de narradores (SEEHAUSEN, 2009: 16).

#### **4.2.XII.5. Obras relacionadas**

En el Panteón debe destacarse un cambio registrado en la intervención divina, pues a partir del siglo XI el ángel empieza a sustituir a la *Dextera Dei*. Otros ejemplos del siglo XI que confirman esta tendencia son: la Biblia de Ripoll (4.2.VII), la placa de marfil del Hermitage (4.2.IX) el capitel de la portada meridional de Jaca (4.2.XIII), lo que, junto al capitel del Panteón, representa cuatro piezas con ángel sobre un total de siete.

Otro aspecto destacable es la desnudez de Isaac, detalle iconográfico que comparte con la Biblia de Ripoll (4.2.VII), la Biblia de Rodes (4.2.VIII) y el capitel de la portada meridional de Jaca (4.2.XIII), si se consideran únicamente obras del siglo XI. Igual que la desnudez, el altar en forma cúbica también distingue esta representación, y se pueden establecer idénticos paralelos a los relativos a la desnudez de la víctima. El detalle de Isaac con las manos atadas con una soga se registra asimismo en la Biblia de Ripoll (4.2.VII) y la Biblia de Rodes (4.2.VIII).

#### **4.2.XII.6. Bibliografía**

PÉREZ LLAMAZARES, 1923a, p. 90-91, 97-98; GÓMEZ MORENO, 1925-1926: 184: 184; PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 414-415; GAILLARD, 1938: 36-37; ROBB, 1945: 167, 173; GARCÍA ROMO, 1955: 216-218; EGRY, 1971: 11; VIÑAYO, 1979: 63; WILLIAMS, 1984; MORALEJO, [1985]2004c: [54]; DURLIAT, 1990: 193; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1992: 14; VIÑAYO, 1995: 19 y 21; BANGO, 1997: 66; WALKER, 2000: VIÑAYO, 2002: 547; MORÁIS, 2008: 102-108; MARTIN, 2006: 79; REGUERAS, 2005:101; MARTIN, 2007: 112-113; SEEHAUSEN, 2009: 16.

#### **4.2.XIII. San Pedro de Jaca, capitel de la Portada sur.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≅ 1090 – ESCULTURA, MEDIO RELIEVE.

#### **4.2.XIII.1. Datos generales**

#### **4.2.XIII.1.1. Localización de la iglesia**

*42° 34' 13.39" N y 0° 32' 55.66" W*

La catedral románica de San Pedro de Jaca (Huesca) (Fig. XIII.a.).

#### **4.2.XIII.1.2. Ubicación y morfología**

El capitel con el sacrificio de Isaac corona la columna de la jamba derecha, que flanquea la portada meridional (Figs. XIII.b. y XIII.c.). Se trata del acceso a la catedral desde la plaza del Mercado, que un atrio de construcción posterior, llamado la "Lonja chica" puesto que es de menores dimensiones que el pórtico occidental o Lonja mayor, mantiene al abrigo de las inclemencias del tiempo. Según Arco Garay, en el siglo XVIII se reforma esta portada con piezas reaprovechadas, procedentes del antiguo claustro sobre el que se estaba construyendo uno nuevo (ARCO Y GARAY, 1921: 15).

La entrada se remata con un tímpano semicircular sobre dintel moderno que expone, en composición de fecha indeterminada, unos elementos escultóricos de diversas épocas reaprovechados (Fig. XIII.d.). En el centro aparece un escudo con tiara pontificia y dos llaves de San Pedro cruzadas, todo ello circundado por una corona que sostiene un ángel. El escudo está flanqueado por dos lunetas románicas en las que se inscriben los símbolos de dos evangelistas, San Marcos y San Lucas; estos timpanillos se rematan por un ancho baquetón taqueado, especialmente visible en su zona semicircular. Si bien la procedencia de los elementos románicos es desconocida, se ha especulado con diferentes hipótesis acerca de la configuración original de la parte superior de la puerta. Se ha dicho, por ejemplo, que esta portada carecía originalmente de tímpano y se ha pensado que los timpanillos podrían proceder del claustro derribado en el siglo XVII (ARMENDÍA, 2003: 136). Moralejo, por su parte, hizo una reconstrucción hipotética en la que el tímpano formaba parte del ingreso, del que solo se conservaban las dos lunetas de los evangelistas y conjeturaba con la posibilidad de que formaran parte de un grupo protagonizado por una *Maiestas Domini* (MORALEJO, [1979]2004: [144, 156]). Según otra propuesta antigua de Arco Garay, en el tímpano podría haberse figurado un crismón (ARCO Y GARAY, 1921: 14).

El resto de elementos figurados de esta portada lo constituyen los capiteles historiados. El occidental representa la escena de Balaam y el ángel. En la cara norte de este capitel, que queda oculta, se puede notar que se labró una figura, identificada como un Sansón y el león.<sup>203</sup> El capitel oriental lleva la escena culminante de la historia bíblica de Génesis 22. A esta portada se añadió posteriormente, como se ha dicho más arriba, un pórtico columnado cuyos capiteles, también reaprovechados, procederían, en su mayoría, del claustro ruinoso, derribado entre 1615 y 1693, excepto el capitel de David y los músicos, colocado en el ángulo noroccidental del pórtico –la pieza ha sido sustituida por una réplica–, del que se dice, entre otras hipótesis, que formaba parte de un antiguo coro de piedra situado en la nave central, desaparecido en 1514.

#### **4.2.XIII.1.3. Cronología**

Después de los trabajos de Moralejo, ha quedado establecido que la escultura monumental más antigua de la catedral de Jaca se puede datar en la década de los 90 del siglo XI. Según este autor, los indicios sugieren que toda estos elementos esculpidos habrían estado diseñados antes de 1098, fecha que marcaría el límite de actividad del primer taller (MORALEJO, [1973]2004b: 58). Concretamente, los capiteles de las portadas sur y occidental serían anteriores al 1094 (MORALEJO, [1989]2004: 122). En esta última fecha se registra una donación de la infanta Urraca, hermana del rey de Aragón, Sancho Ramírez (r. 1064-1094), en la que aparece la indicación *ad laborem de Sancti Petri de Iacha*, lo que supone que la catedral estaba en construcción.<sup>204</sup> El marco histórico para contextualizar la escultura románica se ha

---

<sup>203</sup> Según García Omedes, este hecho indica que los capiteles no están en su ubicación original sino que también se han reutilizado (GARCÍA OMEDES, 2009).

<sup>204</sup> Véase MORALEJO, [1989]2004: [122]. El término *ad laborem* es más preciso, como referencia a las obras de la catedral, que otros tan conocidos como *ad opus* o *ad fabricam*, que no necesariamente se corresponden con la construcción de un edificio, véase MORALEJO, [1973]2004b: [58] y MORALEJO, [1979]2004: [142] y BRANNER, 1976. Esta noticia que habla de trabajos en la catedral se encuentra entre la documentación del Monasterio de Benedictinas de Santa María de Santa Cruz de la Serós (Huesca), conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, según aseguraba María África Ibarra en 1926, cuando cita la referencia por vez primera, en la traducción que hizo al castellano del artículo de Porter sobre el sarcófago de Doña Sancha. Esta autora, en una nota a pie de página, añadió lo siguiente: —Do Pedro Longás me ha llamado la atención acerca del testamento de doña Urraca, hermana de doña Sancha, custodiado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, entre los papeles del fondo de Santa Cruz de la Seros. Este documento no tiene fecha, pero fué otorgado antes de 1094, pues en este año muere Sancho Ramírez y el documento se refiere a él estando aún vivo. La infanta hace una donación *ad laborem de sancti petri de iacha*, con cuyas palabras debe

situado entre dos acontecimientos históricos relevantes. De un lado, la conquista de Huesca, a finales del 1096, marcaría el *terminus ante quem* para la datación del primer taller escultórico de Jaca, puesto que esta ciudad eclipsaría a Jaca como centro de poder y de atracción de los recursos de la monarquía aragonesa. En el otro extremo, el *terminus post quem*, parece situarse en la década de los años 70, en que Jaca es reconocida como *civitas*, ya que solo una ciudad puede tener una catedral.<sup>205</sup>

El conjunto escultórico de la catedral atesora una potencia creativa de primer orden, que hace de Jaca –al conectar la península con Europa– un jalón fundamental, aunque fugaz, pues no sobrepasa los inicios del siglo XII, para entender no solo los inicios del Románico hispano, sino la formación de la escultura monumental románica europea. El contexto histórico más adecuado para explicar las innovaciones estilísticas que se aprecian en la escultura de la catedral se ajustaría con el reinado de Sancho Ramírez (r. 1063-1094), puesto que coincidiría con su decidida política de reafirmación como reino, basada en una serie de acciones clave, como su vinculación al Papado, la aplicación de la reforma litúrgica y sus fluidas relaciones ultrapirenaicas.<sup>206</sup> De hecho, recientemente el tímpano del pórtico occidental se ha interpretado en el marco de las reformas litúrgicas llevadas a cabo por este monarca en la década de los 70 del siglo XI, entendiendo su imagen como una expresión visual de la infeudación de Sancho Ramírez a la sede romana y, por tanto, como una consecuencia material de esa nueva orientación, que significaría, ideológicamente hablando, un término *post quem* para la escultura monumental de la catedral de Jaca.<sup>207</sup>

---

indicar la iglesia catedral. Por tanto, el edificio estaba ya adelantado en esta época.” (PORTER, [1926]1924: 126). El fondo de dicho monasterio ha sido digitalizado, pero en la relación de los documentos disponibles no aparece consignado ninguno que coincida con la información aportada por María África Ibarra, con lo que se haría preciso una investigación más profunda, cosa que queda fuera del alcance de esta tesis.

<sup>205</sup> El desarrollo urbano, económico y político de Jaca se concreta en 1076 o 1077, momento en el que el rey Sancho Ramírez dota de un fuero a la ciudad, y 1077 coincide con la primera mención de un obispo de Jaca. En cuanto a los debates y revisiones cronológicas sobre la construcción de la catedral, se remite a las recientes aportaciones de MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011 y SIMON, 2011, y la bibliografía que citan estos autores.

<sup>206</sup> Véase KEHR, 1945, KEHR, 1946, LAPEÑA, 1994 y GARCÍA-GUIJARRO, 2004.

<sup>207</sup> Francisco de Asís García, por ejemplo, señala que el «reino aragonés, pionero en las reformas litúrgicas y eclesíásticas reclamadas desde Roma, podía celebrar en el tímpano de su capital su compromiso con la ortodoxia mediante una imagen que no comprometía los requerimientos del dogma” (GARCÍA GARCÍA, 2010: 84).



Por otra parte, el análisis del estilo ha arrojado una serie de datos que han contribuido a precisar y matizar las dataciones del primer taller de Jaca. Cabe señalar, de un lado, la estrecha vinculación de un modillón habitado por un ángel, portando una cruz de mano, con el taller de Bernard Gilduin, que trabajaba hacia 1096 en Saint-Sernin de Toulouse (MORALEJO, [1973]2004b). En esta ocasión, cabe señalar un rasgo distintivo, con respecto a su paralelo tolosano, apreciable en la labra de los cabellos del ángel, trabajados mediante *incisions obliques donnant aux mèches la forme de petites cordes*” (MORALEJO, [1973]2004b: 61). Por otra parte, desde la aportación fundamental de Moralejo, es una constante historiográfica señalar la filiación de la figura de Isaac como una instanciación del impacto que supuso el sarcófago de Husillos, en la actual Palencia, perteneciente al reino de León en aquellas fechas (MORALEJO, [1976]2004).

Según la opinión más consensuada, Jaca sigue a una primera etapa, tan fructífera como efímera, de adaptación del modelo clásico, suministrado por el sarcófago de Husillos, en la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia).<sup>208</sup> La figura de Isaac de la portada meridional es una de las pruebas del desplazamiento geográfico de estilo<sup>209</sup>. En esta ocasión, sin embargo, más que seguir el rastro de la posición quiástica de sus figuras, cuyo modelo es el Orestes del sarcófago y una de las características más notorias y estudiadas de este grupo, se fijará la atención en un detalle menor, el tratamiento de los mechones en forma de sogas. En este sentido, conviene prestar atención, no al famoso capitel de Frómista que se conserva actualmente en el Museo de Palencia, bárbaramente mutilado por la *damnatio pudicitatis* de principios del siglo XX, sino a otro, también expuesto en el museo, que representa unas figuras cabalgando cuadrúpedos. En efecto, mientras que los cabellos de los personajes del capitel con resonancias del sarcófago de la Orestíada presentan los mechones lisos, el sogueado se puede observar en las cabelleras, aunque aplicado parcialmente, de las figuras de otro capitel, procedente asimismo de Frómista.

---

<sup>208</sup> No obstante, hay disensiones con respecto a esta filiación y a sus precedencias, véase, por ejemplo, DURLIAT, 1990: 219, y CASTIÑEIRAS, 2007.

<sup>209</sup> Prado-Vilar ha dicho recientemente: —Cuando un grupo de artistas formados en Frómista se desplazaron a lo largo del Camino de Santiago hasta Jaca, las formas del sarcófago de Husillos ya dominaban la morfología visual de su estilo” (PRADO-VILAR, 2008: 184).

El sogueado de los cabellos constituye un factor común para trazar una filiación paralela a las ya señaladas por la historiografía, cuya fuente formal no se inicia con el sarcófago romano, aunque sí se encuentra en Frómista. Por otra parte, si en algo se caracterizan las figuras del sacrificio de Isaac de Jaca, es en el trabajo de los mechones sogueados formando abundantes cabelleras. Parece advertirse un uso progresivo de este recurso formal, que se iniciaría en Frómista y continuaría en Jaca, con lo que se mantiene la trayectoria consensuada de las etapas del estilo. Identificar otros jalones posteriores es una tarea más ardua, puesto que, por ejemplo, el detalle de los mechones sogueados no se observa en el tímpano del Cordero, señalado tradicionalmente por la crítica como un integrante del grupo, puesto que Abraham presenta la pose de las piernas en forma de aspa, sello distintivo del estilo. Ahora bien, cabellos con mechones sogueados se ven en algunos capiteles de San Isidoro, pero la escultura del conjunto leonés precisa de mayor atención para elucidar su posición dentro de un cronograma evolutivo del estilo Frómista-Jaca-León, restringido al tratamiento de las cabelleras. Cabe decir, por el momento, que, aparte del sogueado del cabello, hay notables diferencias en la concepción de las figuras, con lo que es difícil encajar la producción isidoriana dentro de las etapas que se están señalando sin un análisis detenido y sin las debidas matizaciones.

En este punto, merece la pena atender a una de las columnas entorchadas que una vez flanquearon las entradas de la portada Norte del transepto de Santiago de Compostela y que hoy se conservan en el Museo de la catedral. Su interés, respecto al capitel del sacrificio de Jaca, es doble. De un lado, las cabelleras de algunas figuras de la columna son prácticamente una réplica de los personajes de la escultura de Jaca, especialmente del enigmático personaje que deposita el carnero sobre el altar (Fig. XIII.g.). Además del tratamiento de los cabellos, la construcción de la figura de Abraham en el capitel de Jaca abunda en las mismas direcciones apuntadas.

Abraham está representado en el momento en el que el ángel, situado detrás del patriarca, interviene para suspender el sacrificio. Todo escultor o pintor que se precie aprovecharía la oportunidad para experimentar con un contraposto, esto es, construiría una figura con rotación del torso, haciendo que la cabeza girase hacia atrás mientras mantiene las piernas en sentido opuesto. El sarcófago de Husillos contiene el modelo apropiado para Abraham en la figura del Orestes, con las piernas

en aspa, que blande una espada en su furor asesino, captado en contraposto. Sin embargo, el escultor de Jaca, cuya excelencia está fuera de toda duda, ha preferido utilizar este prototipo para esculpir la figura quiástica de Isaac, eso sí, sin el contraposto.<sup>210</sup> En realidad, el maestro del capitel del sacrificio de Jaca ha escogido como modelo de Abraham otra figura del sarcófago de Orestes, el Egisto muerto.<sup>211</sup> No se trata de una traducción directa del arquetipo, sino de su reelaboración, ya que, al pasar de una figura tendida en escorzo a un personaje de pie, debe introducir ciertos cambios anatómicos y de orientación del cuerpo (véase la fig. XIII.f.). Como resultado, Abraham, en vez de rotar su cuerpo y girar su cabeza para atender la llamada del ángel, flexiona lateralmente, de manera muy forzada, la cintura derecha, al tiempo que mantiene la pierna izquierda en tensión. Lo que en la figura del Egisto del sarcófago es la curva angulosa del vientre, en Jaca se ha convertido, al operar los cambios de postura y de gestualidad, en una cadera que sobresale a causa de la basculación del cuerpo. La misma concepción, pero llevada al extremo de un contorsionista, se observa en la columna torsa de Compostela, donde una figura alada es capaz de flexionar su cintura lateralmente y quedar con el torso y la cabeza boca abajo. Insisto en que la filiación se confirma solo entre estos ejemplares, y no puedo extrapolar los principios aquí enunciados a otras piezas. En todo caso, estoy sugiriendo que la datación concreta del capitel cuenta, además, con el *terminus ante quem* de la columna torsa de Santiago de Compostela que, al ser integrada en el conjunto de la Portada norte del transepto, se debería fechar entre 1103 y 1112. En consecuencia, la hipótesis que se plantea es que el escultor que talló la columna entorchada conoce de primera mano los logros del capitel del sacrificio de Jaca, revelando así una filiación cuya secuencia va de Frómista a Jaca y luego a Compostela; otra cosa es argumentar la lógica de esta progenie.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> En realidad, el contraposto de Orestes anula la postura quiástica de las piernas.

<sup>211</sup> Soy consciente de hay estudiosos que no admiten que el sarcófago de Husillos haya proporcionado tanto material de inspiración y aprovechamiento para construir un estilo, como Castiñeiras, que no cree –*ehe tutto il suo stile si debba spiegare sulla traccia della conoscenza del sarcofago romano dell'abbazia di Husillos in Castiglia*” (CASTIÑEIRAS, 2007: 386).

<sup>212</sup> De hecho, el propio Castiñeiras está convencido de la procedencia jaquesa de los escultores que trabajaron en algunas capillas de la cabecera y en el transepto, por mediación del obispo Diego Peláez, exiliado en Aragón (CASTIÑEIRAS, 2007: esp. 390). De todas maneras, la horquilla cronológica se sitúa entre 1095 y 1101, y aquí se ha propuesto la presencia del maestro jaqués labrando una de las columnas torsas de la portada norte.

#### **4.2.XIII.1.4. Estado de conservación**

En una observación visual del capitel no se observan daños materiales significativos. El hombro izquierdo de Isaac y el cimacio también ha sufrido deterioros.

#### **4.2.XIII.1.5. Técnica**

Escultura. Medio relieve que, en algunas zonas, tanea el bulto redondo.

#### **4.2.XIII.1.6. Historia**

El porche actual pertenece a una remodelación de la portada sur llevada a cabo en época moderna. El tímpano muestra signos evidentes de haber sido desmantelado, pues se ha incrustado un escudo papal, del siglo XVI, que reemplazaría un relieve románico, tal vez una *Maiestas Domini* situada en su lugar (ARCO GARAY, [1921]1942; MORALEJO, [1979]2004: [156]). Del conjunto románico del tímpano perdurarían dos lunetas con los símbolos de los evangelistas Lucas y Marcos, el Toro y el León respectivamente. Se ha dicho que el capitel de David y los músicos, cuya filiación estilística corresponde con los de esta portada meridional, procede del coro antiguo, que se deshizo en 1514 (CANELLAS; SAN VICENTE, 1981: 125).

La portada ha sufrido, al menos, una última operación de remodelación, entre 1979 y 2012, en la que ha desaparecido del lugar que ocupaba un relieve de un personaje con un libro en la mano y unos pliegues en forma de U le cubren el pecho. Dicho relieve estaba situado en la esquina superior derecha, según lo describe Moralejo ([1979]2004: [157]), y hoy se conserva en la sacristía.<sup>213</sup>

#### **4.2.XIII.1.7. Localización actual**

*In situ.*

### **4.2.XIII.2. Datos iconográficos**

*Figs. XIII.e., XIII.f. y XIII.g.*

---

<sup>213</sup> Según parece, entre 1991 y 2009, se han llevado a cabo una serie de intervenciones que han afectado al atrio de la fachada meridional. La noticia de que la pieza se conserva en la sacristía se puede leer en la página web de Antonio García Omedes sobre la portada sur de la catedral de Jaca, que menciona la fecha de 13/11/2009. Este autor identifica la figura con Cristo.

#### **4.2.XIII.2.1. Abraham**

La figura, atlética, del patriarca está formada por un contraposto lateral para dar cierta sensación de movimiento, pero el escultor, en un alarde dramático, ha deformado el cuerpo, casi en un escorzo, haciendo que la cadera sobresalga notablemente al tiempo que el torso retrocede de forma violenta. En realidad es una versión inédita, de resonancias antiquizantes, para mostrar al personaje en el momento culminante de la historia bíblica. El escultor utiliza el recurso, tan característico del estilo, de mostrar las piernas dispuestas en compás, una desnuda casi hasta la cintura, y la otra cubierta por un manto que genera una acusada diagonal, que recorre toda la longitud de la pierna, acentuada por los pliegues paralelos del vestido, y llega hasta envolver el brazo.<sup>214</sup> Abraham va descalzo, y sus pies se adaptan, prensiles, a la superficie convexa del collarín del capitel. La pierna desnuda ha sido modelada para marcar suavemente la rodilla y hacer visible la cara medial de la tibia. El pie izquierdo del patriarca cruza por debajo del pie derecho de Isaac, produciendo un efecto quiásmico entre ambas figuras. El torso de Abraham está cubierto por una prenda de manga larga, muy ajustada al cuerpo, de la que solo es posible reconocer el cuello perlado y unos pliegues ligeros, que nacen en el sobaco y mueren sobre el pecho. El brazo izquierdo del patriarca, resuelto en bulto redondo, está más acabado que la mano, apenas sugerida, que se pierde tras la cabeza de Isaac. Con la mano derecha sostiene el arma, pero la acción del brazo, totalmente replegado, parece inmovilizado a causa de la intervención del ángel. La cabeza de Abraham, de labra muy cuidada, muestra al patriarca con una barba formada por varias cuerdas sogueadas, dispuestas en paralelo con la mandíbula; el pelo del cabello también está resuelto en mechones sogueados, dispuestos radialmente alrededor de la cabeza.

#### **4.2.XIII.2.2. Arma**

Se trata de una espada con mango y hoja con canal.

#### **4.2.XIII.2.3. Altar**

---

<sup>214</sup> Es notable la composición general, zigzagueante y formando aspas sucesivas, de los elementos representados en este capitel. En realidad, la pierna con la prenda forma parte de una diagonal imaginaria que llega hasta la voluta.

El altar, mostrado frontalmente, es una construcción cúbica de obra –se han marcado claramente los sillares– cubierta por un paño que dibuja pliegues ondulantes que abarcan casi todo el frontal.

#### **4.2.XIII.2.4. Isaac**

Esta figura, uno de los desnudos más conocidos del Románico hispano, ha llamado poderosamente la atención de los especialistas. Isaac, situado en la esquina del capitel, marca axialmente la transición entre las dos caras que representan dos momentos de la historia bíblica. Este personaje, totalmente desnudo aunque asexuado, también tiene las piernas abiertas en compás. Casi toda la figura está trabajada en bulto redondo, otro detalle significativo de los logros de este maestro. El peinado de Isaac está trabajado por el ya conocido recurso de los cabellos separados en mechones sogueados, dispuestos ordenadamente, enmarcando un rostro imberbe que muestra los carrillos algo hinchados, otra particularidad del estilo que adquirirá gran protagonismo y desarrollo posteriormente. Los ojos, como los de Abraham, están trabajados como un botón convexo sobre una cuenta almendrada cóncava, creando un relieve casi en negativo. La silueta de Isaac, así como su musculatura, también son atléticas; bajo el pecho se marcan algunas costillas que, junto a las clavículas del tórax, forman un dibujo en quiasmo, marca del escultor. La pose de Isaac refleja una serenidad apolínea que contrasta con la gestualidad dionisiaca de Abraham, si se permite la utilización de la dicotomía nietzscheana.

#### **4.2.XIII.2.5. Carnero**

El carnero, depositado sobre el altar, con las patas recogidas y la larga cola que sobresale colgando de la mesa. La cabeza, coronada por los cuernos espirales, está girada frontalmente, perpendicular al cuerpo, mirando al espectador, y el pelaje del lomo está formado por el recurso omnipresente de los mechones sogueados.<sup>215</sup>

#### **4.2.XIII.2.6. Intervención divina**

---

<sup>215</sup> Hacia 1200 los animales, que tradicionalmente se representaban de perfil, empiezan a ser figurados de frente, lo que implica un esfuerzo de perspectiva notable. Un paso intermedio es el que se verifica en Jaca, figurar al animal con el cuerpo de perfil y la cabeza de frente, lo que comporta mayor profundidad espacial (cf. SCHAPIRO, 2000: 101).

El ángel es un personaje alado y joven, situado detrás de Abraham, que luce una cabellera abundante y rizada, formada por los consabidos mechones sogueados. La figura, posada sobre el suelo con los pies desnudos, va vestida con una túnica, larga hasta los pies, cubierta por un manto que forma unos característicos pliegues en forma de U sobre la barriga. Con la mano izquierda interrumpe el gesto inmolador de Abraham, al agarrar la espada por la hoja, mientras que con la mano derecha hace una señal de *adlocutio*.

#### **4.2.XIII.2.7. Otros personajes**

En el capitel de Jaca hay un personaje suplementario cuya identificación es enigmática. Está situado tras el altar y el carnero, al que aguanta con sus manos. Esta figura solo muestra el busto, con las clavículas delimitando el cuello del torso desnudo, cubierto solo por un manto que envuelve sus brazos formando pliegues paralelos. El rostro, imberbe, está visto de tres cuartos, resuelto con los mismos recursos técnicos que las otras figuras, aunque, por la colocación disciplente de los mechones sogueados del cabellos, la morbidez de sus mejillas y labios, en fin, por la suavidad de sus facciones, resulte el personaje de mayor belleza del conjunto.

#### **4.2.XIII.2.8. Contexto iconográfico inmediato**

Es conjeturable que el tímpano debería jugar un papel iconográfico muy relevante, pero se ha perdido su configuración original, de cuyos restos solo formarían parte los símbolos evangélicos, convertidos en piezas sueltas y descontextualizadas.<sup>216</sup> El dintel actual parece ocupar, en sus extremos, lo que pudiera haber sido el encaje de un tímpano, con prolongaciones con perfil radial en su base a guisa de dovelas, como ocurre, por ejemplo, en el de Santa María en Santa Cruz de la Serós. Por otra parte, en el capitel que hace pareja con el del sacrificio de Isaac, se ha representado la historia, también veterotestamentaria, de Balaam y el ángel (*Núm.* 22:21-35).

#### **4.2.XIII.3. Descripción**

---

<sup>216</sup> Como ya se ha dicho más arriba, Moralejo trató de restituir la organización del tímpano (MORALEJO, [1979]2004: [156-157]).

El capitel con el sacrificio de Isaac tiene dos caras visibles, en las que se han representado dos escenas, presumiblemente adaptadas del relato bíblico. La escena más dramática, la del sacrificio interrumpido, situada en la cara del capitel que mira a la entrada, está resuelta con los elementos mínimos imprescindibles, Abraham, Isaac, el ángel y el arma, protagonista de la disputa entre el emisario divino y el patriarca, metáfora visual de la suspensión del sacrificio, mientras que Isaac, la víctima, parece ajena a la acción cuyo desenlace traerá como consecuencia su propia salvación.

En el lado meridional del capitel se han representado otros dos elementos integrantes del relato, el altar y el carnero. Sin embargo, el hecho de que el animal esté tendido sobre el altar, sujetado por un personaje enigmático, sugiere que no se trata del momento expresado en la otra cara, sino, posiblemente un momento posterior, que haría referencia a Génesis, 22: 13, cuando se narra que Abraham tomó el carnero, que acababa de aparecer milagrosamente, para sacrificarlo, *obtulit holocaustum pro filio*. Si así fuera, el personaje enigmático podría identificarse con Abraham, pero el hecho de que se diferencie de la otra figura de Abraham por la barba, signo distintivo del patriarca, sugiere que la identidad no es tan evidente.

#### **4.2.XIII.4. Bibliografía crítica**

La escultura de los capiteles de la puerta meridional ha pasado prácticamente, por no decir completamente, desapercibida por la historiografía tradicional que se ha ocupado de la catedral de Jaca.

Arco Garay (1921: 13) no menciona explícitamente el sacrificio de Isaac cuando comenta la portada sur. Este autor señala que los capiteles muestran escenas curiosas, como la de “San Juan con el Cordero místico” que tal vez se refiera a la extraña figura que sostiene el carnero encima del altar en el capitel del sacrificio.

Schapiro identifica al personaje que deposita el carnero en el altar como un ángel. Este autor se refiere a la doble presencia del ángel en el sacrificio de Isaac como una variante iconográfica en la que se reparten las funciones de detener el gesto homicida de Abraham y como portador del carnero (SCHAPIRO, 1943[1987]: 271 y 284, n. 59).

En la década de los 40 del siglo XX dominaba el prejuicio basado en la contraposición entre valor iconográfico y la belleza formal de la pieza, por lo que se degradó el contenido semántico del capitel con el sacrificio de Isaac para



considerarlo como puramente decorativo. Esta opinión es compartida por Gudiol i Ricart y Gaya Nuño (1948: 128), quienes remarcan que el clasicismo de la escultura de la portada meridional como el torso desnudo de Abraham es solo comparable a los sarcófagos paleocristianos. Estos autores opinan que la labor escultórica resulta más interesante que la iconografía, a la que califican de ortodoxa. Asimismo destacan el modelado de los desnudos o semidesnudos, como el torso de Abraham, y la profundización del volumen sobre el plano que apunta al alto relieve, especialmente en las figuras de los ángeles.

Durliat manifestaba la sensación de extrañeza generalizada que produce la iconografía del sacrificio de Isaac de la catedral de Jaca, «*où tout est surprenant*» (DURLIAT, 1978: 377; ÍDEM, 1990: 239), a diferencia de su supuesto carácter ortodoxo según opinión de otros autores, como ya se ha comentado. En efecto, todo son detalles insólitos o destacables como la semidesnudez de Abraham, su gesto al volverse hacia atrás, el tratamiento de la cabellera voluminosa en mechones retorcidos y con aspecto lanoso, la formulación antiquizante de la figura desnuda de Isaac. Particularmente intrigante es el personaje que sostiene al carnero sobre el altar, cuya identidad es un enigma (DURLIAT, 1978: 378 y 380), pero descarta que se trate del ángel porque la figura carece de alas y tampoco le convence que pueda ser interpretada como Sara (DURLIAT, 1990: 242). Este autor cita como paralelo el Panteón de los Reyes de León por la combinación de las historias de Isaac y de Balaam. Ambas historias veterotestamentarias se interpretan como la profecía de la Nueva Alianza a través del sacrificio y la victoria sobre la muerte que, según Durliat, se simboliza en la cara oculta del capitel de Balaam donde se supone que hay una representación de Sansón. Finalmente, en el tímpano se figura la gloria de Dios como manifestación de su victoria. Se completaba el conjunto con dos figuras situadas en las enjutas tal y como se ha identificado un relieve incompleto guardado en la sacristía y que podría corresponder a un apóstol. De esta manera se configura un programa iconográfico completo para la puerta meridional (DURLIAT, 1978: 380).

Serafín Moralejo advertía que la escultura de Jaca tiene un papel fundamental no sólo como uno de los expositores iniciales de un nuevo gusto estético clasicizante, que afecta únicamente a las formas, al continente, sino por su valor de creación iconográfica, esto es, una reformulación de los contenidos partiendo de una serie de

imágenes dadas y siguiendo los mismos principios de *interpretatio christiana* del arte cristiano tardoantiguo (MORALEJO, [1977]2004b: 90). Aunque en el artículo de 1977, Moralejo no comenta el capitel del sacrificio de Isaac, ha sido mencionado en virtud de su valor aproximativo a la cuestión, que retomará en 1979, ocasión en la que emprende una propuesta de restitución del portal sur (MORALEJO, [1979]2004: 156-159). Este autor pone de manifiesto el escaso interés que ha despertado la iconografía de los capiteles de la portada meridional. Según la restitución de Moralejo del tímpano, el tema iconográfico sería de carácter teofánico: una *Maiestas Domini* rodeada por los cuatro símbolos de los evangelistas.<sup>217</sup> Se podría citar como paralelo relevante el friso con la *Maiestas Domini* de Loarre, donde los símbolos de los evangelistas tienen un parecido notable con los de Jaca (MORALEJO, [1979]2004: 156-157).

Para Moralejo, el capitel con el sacrificio de Isaac, obra por excelencia del «maestro de Jaca», constituye, más que ningún otro relieve de este conjunto jaqués, un eslabón privilegiado en la nómina de esculturas que dependen de la apropiación artística medieval del sarcófago de Husillos, generadora del estilo. Vuelve a manifestar este autor que el reconocimiento iconográfico del capitel no ha dado lugar a dudas, pero, aun así, presenta ciertos motivos especiales. Es particularmente enigmática, a juicio de Moralejo, la figura que deposita el carnero sobre el altar. Moralejo rechaza la posibilidad de que sea un ángel áptero, siguiendo la tradición iconográfica de ángeles portadores del carnero que estudiara Schapiro (1943[1987]). En cuanto al carnero sobre el altar, menciona como paralelo la cara lateral de un capitel de la abadía de Fleury, donde se puede identificar probablemente a Abraham e Isaac depositando el animal sobre el altar, mientras que en la cara central se ha representado la escena del sacrificio de Isaac. Piensa, incluso, que la escena represente una contrapartida de carácter negativo, en el que se haya personificado la Sinagoga o los sacrificios cruentos de la Antigua Ley. Ante la falta de filiación para

---

<sup>217</sup> Se ha pensado que los tímpanos de Santa María de Oloron y la de Santa Fe de Morlaas, ambas iglesias aquitanas y estrechamente relacionadas con Jaca, pueden servir de término de comparación por la forma en media luna en los que se inscriben los símbolos jaqueses, el Toro y el León. También es curioso el hecho de que en Morlaas no se muestren los cuatro símbolos, sino solo dos, justamente los que faltan en Jaca, el Águila y el Hombre. El tímpano de Morlaas se rehizo en el siglo XIX, así que para Moralejo toda restitución debe ser muy cautelosa a la hora de generalizar sobre dichas decoraciones escultóricas con solo dos evangelistas (MORALEJO, [1979]2004: [156-157]).

este motivo, considera la posibilidad de una «véritable création iconographique». Sugiere que el conjunto de la portada sur tengan un sentido soteriológico de liberación del cristiano gracias a la intervención de Cristo. Interesa señalar, por último, el apunte de Moralejo acerca de la combinación de las historias bíblicas de Balaam y el ángel y la del sacrificio de Isaac, que se repite también en el Panteón de San Isidoro de León, con las que se pone el acento en la figura del ángel como personificación de la intervención divina (MORALEJO, [1979]2004: 158-159).

Según Moralejo, una noticia de 1093 por la que Sancho Ramírez ofrece a su hijo Ramiro al monasterio de St.-Pons de Thomières puede explicar el capitel del sacrificio de Isaac, en tanto que «relato figurativo» explicita visualmente «el profundo dolor que le produce la separación de su amable prenda», en términos de drama bíblico. Así, no duda en compararse con Abraham, dispuesto a hacer oblación de su hijo, nuevo Isaac». Este autor, nada interesado en las representaciones del sacrificio de Isaac, piensa que hay un antes y un después del sacrificio de Jaca, puesto que en el Románico este tema era «poco más que una seca y hasta grotesca representación de gran guiñol, ajena a toda valoración humana»: en Jaca el sacrificio alcanza el *pathos*. Recuerda este autor que la composición de los personajes se inspira libremente en el sarcófago de Husillos (MORALEJO, 1985[2004]: 30, 32).

Recientemente, Prado-Vilar se ha ocupado de este capitel al que considera un producto del taller, la siguiente generación al estilo originado en Jaca, que hace gala de la aplicación de recursos reinterpretados a partir del sarcófago de Husillos.<sup>218</sup> Para este autor, en Jaca lo que se evidencia es el uso reiterado de un inventario de formas aisladas del modelo clásico que se aplican al diseño de distintos personajes, pero no se observan signos de agotamiento, bien al contrario, el capitel del sacrificio de Isaac de Jaca representa «el eslabón hacia el futuro», capaz de superar «la mentalidad taxonómica de las prácticas de taller», como antesala de su regreso a León (PRADO-VILAR, 2008: 185). Las figuras del capitel del sacrificio poseen una fuerza poco convencional y un *pathos* heroico de raigambre clásica, conseguido a partir de la adaptación de las figuras del sarcófago de Husillos. Según Prado-Vilar, la nodriza se

---

<sup>218</sup> Cabe decir que Prado-Vilar sugiere que Nájera sería el «eslabón perdido» entre Frómista y Jaca (PRADO-VILAR, 2008: 185).

convierte en Abraham,<sup>219</sup> mientras que Isaac sigue el modelo del Orestes central. La figura que deposita el carnero es, para este autor, una mujer cuyo modelo es el Orestes/Pílates, incluso la caída de los pliegues del mantel que cubre el altar está inspirada en el sarcófago de Husillos (PRADO-VILAR, 2008: 185). Este autor acepta la interpretación iconológica de Moralejo, que veía en el capitel un trasunto de la entrega del hijo del rey Sancho Ramírez como oblato al monasterio de Saint-Pons de Thomières, cual Abraham que sacrifica a su hijo Isaac, pero que Prado-Vilar reconduce a su paralelo clásico, el sacrificio de Ifigenia, que desencadenará la tragedia de Orestes, cuya drama se expresa en el sarcófago de Husillos. De todas formas, el interés radica en la identificación del personaje lateral, que, considerado convenientemente como una figura femenina, puede remitir, siguiendo un arduo –entramado exegético e iconográfico” (PRADO-VILAR, 2008: 186) a la aparición salvadora de Artemisa. Artemisa y el ángel portador del carnero en algunas representaciones del sacrificio de Isaac cumplen una función semejante, aunque no se puedan establecer conexiones directas. En todo caso, la ilación viene referida a un depósito de sacrificios rituales de las culturas mediterráneas que permite combinaciones y contaminaciones de todo tipo (PRADO-VILAR, 2008: 184-186).

#### **4.2.XIII.5. Obras relacionadas**

Una de los lugares comunes que señala la escasa bibliografía que se ha ocupado de las cuestiones iconográficas de este capitel es su falta de interés iconográfico. Se impone, no obstante, la convicción de una falta de paralelos consistentes que expliquen ciertas peculiaridades de la pieza jaquesa, como la figura enigmática que deposita el carnero, variante que hace de este capitel un *unicum*.

En otros detalles, se pueden establecer paralelismos iconográficos. El hecho de que Isaac esté desnudo es una modalidad que aparece a partir del siglo XI en obras como las Biblias de Ripoll y de Rodes (4.2.VII y 4.2.VIII) o el capitel del Panteón leonés (4.2.XII). Otro rasgo iconográfico interesante es que Isaac no está representado como un niño sino como un joven, detalle que tiene una larga historia en la exégesis judía. Sin embargo, parece que en los casos que presenta este catálogo,

---

<sup>219</sup> En mi opinión, la figura de Abraham es el resultado de una reelaboración muy intrincada, difícil de notar a primera vista, de la figura de Egisto, véase el apartado 4.2.XIII.1.3.

la elección de la figura de un joven para encarnar a Isaac deba explicarse por el interés en modelos antiquizantes, ya que, además del caso jaqués, se pueden citar los siguientes ejemplos: el tímpano del Cordero y un capitel exterior, ambos en San Isidoro de León (4.2.XV y 4.2.XVI).

El ángel de pie alado, como en el capitel del Panteón (4.2.XII), en la placa del Hermitage (4.2.IX) o en el capitel de la iglesia de San Quirce (4.2.XXI), y el carnero sobre el altar, como en la Biblia de Rodas (4.2.VIII) o, posiblemente, en el relieve de Platerías (4.2.XIV) son otras peculiaridades iconográficas a tener en cuenta.

#### **4.2.XIII.6. Bibliografía**

GAILLARD, 1938: 112-114; PIJOAN, [1955]1944: 96; GUDIOL I RICART Y GAYA NUÑO, 1948: 128; MORALEJO, [1977]2004b: 90; DURLIAT, 1978: 377-380; MORALEJO, [1979]2004: 156-159; YARZA, 1980: 130; CANELLAS; SAN VICENTE, 1981: 128; MORALEJO, 1985[2004]: 30-31; DURLIAT, 1990: 239-242; ARAMENDÍA, 2003: 134; 221; REGUERAS, 2005:101-102; MARTIN, 2006: 91; PRADO-VILAR, 2008: 184-186.

##### **4.2.XIII.6.1. Enlaces para ver objetos**

[http://www.goldschmidt-zentrum.de/hispania\\_romanica\\_digitalis/jaca/suedportal.html](http://www.goldschmidt-zentrum.de/hispania_romanica_digitalis/jaca/suedportal.html)

#### **4.2.XIV. Santiago de Compostela, relieve de la Portada de Platerías.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≥1101/2, ≤1111/2 – ESCULTURA, MEDIO RELIEVE.

##### **4.2.XIV.1. Datos generales**

###### **4.2.XIV.1.1. Localización de la iglesia**

*42° 52' 49,92" N y 8° 32' 40,84" W*

La ciudad de Santiago se encuentra en el extremo occidental de la península (Fig. XIV.a). La iglesia se asienta sobre un antiguo cementerio, en la ladera de un monte,

lo que ha determinado la organización arquitectónica de la catedral y sus entradas, estando la norte, la primera que veían los peregrinos, a 1,15 m de desnivel con respecto al suelo de la iglesia. El terreno de la entrada septentrional estaba precedido por un atrio escalonando la entrada –nueve peldaños–, mientras que para construir la portada meridional se tuvo que rellenar el desnivel con una plataforma de cimentación.<sup>220</sup> Al parecer, al abrir las puertas en el crucero en el s. XII se modificó el trazado urbano, especialmente el que afectaba a la portada norte. Hasta entonces, la entrada a la catedral se efectuaba por la Puerta de la Vía Sacra situada en la cabecera.<sup>221</sup> La organización del transepto articula la deambulacion norte sur por el interior de la iglesia conectando dos espacios urbanos. Sin embargo, dicha circulación no fue posible hasta que no se alcanzó el cierre del transepto románico en 1112, cuando finalmente se demolió la vieja iglesia de 899 que había permanecido en pie hasta entonces y cuya masa interrumpiría la percepción global del espacio interno del transepto.

#### **4.2.XIV.1.2. Ubicación y morfología**

*Desubicado. Lugar original desconocido.*

Todos los autores que se han ocupado de los *membra disjecta* escultóricos de la fachada de Platerías acuerdan que el plafón del sacrificio de Isaac procede de la primitiva portada norte del crucero, la “Porta Francígena” y que, tras su desmonte entre 1757 y 1758, se empotró en el lugar que ocupa en la actualidad.<sup>222</sup> Este relieve se encuentra encastrado cerca del muro oriental de la fachada de Platerías, rasante con la esquina que forma dicha portada y el estribo del transepto. Los muros de este apoyo, el “fincapié dos Ourives”, se macizaron en época gótica (1468-1484) para edificar un contrafuerte que reforzase la fábrica en un punto cuya integridad se había visto comprometida por diversos acontecimientos bélicos.<sup>223</sup> La estructura del contrafuerte, que al parecer se asemejaba a un cubo o torre, fue sobreelevada poco

---

<sup>220</sup> Castiñeiras utiliza el término de *platea*, véase por ejemplo CASTIÑEIRAS, 2010: 82-84.

<sup>221</sup> Véase los detalles en CASTIÑEIRAS Y NODAR, 2010.

<sup>222</sup> Véase el esquema de la portada de Platerías con todos los fragmentos diferenciados según procedencias en DURLIAT, 1990: 327.

<sup>223</sup> VÁZQUEZ CASTRO, 1998: 122. En 1431 no consta la existencia de una torre en este ángulo exterior del transepto, mientras que hacia 1166 todavía estarían visibles las torrecillas redondas de época románica que coronaban los ángulos de las fachadas del transepto (VÁZQUEZ CASTRO, 1998: 118-119).

después para construir la Torre de las campanas del rey de Francia (1484-1494), con lo que añadía a su función de estribo la de servir de campanario (VÁZQUEZ CASTRO, 1998: 122-125) .<sup>224</sup> Este cuerpo se recreció nuevamente en época barroca con la forma que mantiene hoy en día y que es conocida como la Torre del Reloj (VÁZQUEZ CASTRO, 1998: 129-131; OCAÑA, 2008-2009: 43).

#### **4.2.XIV.1.3. Cronología**

<b>Cuadro resumen</b>		
<b>Cronología 1</b>	Entre 1101/2 y 1111/2	PORTER, 1923; CASTIÑEIRAS, 2009b; CASTIÑEIRAS, 2011.
<b>Cronología 2</b>	Hacia 1100	MORALEJO, [1969]2004.
<b>Cronología 3</b>	Puerta norte, hacia 1110 y la meridional no estaba acabada en 1117, durante la revuelta urbana contra Gelmírez.	DURLIAT, 1990
<b>Cronología 4</b>	Dos fases: 1105 y 1120	NAESGAARD, 1962
<b>Cronología 5</b>	Planificación antes de 1105 y completadas en 1111.	WILLIAMS, 2008

#### **4.2.XIV.1.4. Material y técnica**

Granito. Escultura en medio relieve, aunque el deterioro ha mermado la materia escultórica. 171 x 33 (WILLIAMS, 2008: 230).

#### **4.2.XIV.1.5. Estado de conservación**

Lamentable, las figuras aparecen muy desgastadas y casi no se pueden interpretar.

#### **4.2.XIV.1.6. Historia**

La historia de la placa con la representación del sacrificio de Isaac es desconocida. Todo lo que se sabe es que su ubicación actual no puede ser la original y el consenso científico ha establecido que procede de la primitiva portada norte, llamada “francígena”. Si ello fuera así, su desmantelamiento y traslado tuvo lugar en el siglo XVIII, cuando se llevó a cabo el proyecto de sustitución de la antigua fachada románica por otra más acorde con los gustos de la época (MORALEJO, [1969]2004).

---

<sup>224</sup> Vázquez Castro sostiene que esta estructura nunca tuvo un carácter militar (VÁZQUEZ CASTRO, 1998: 126).

Fue López Ferreiro el primer autor en atribuir el origen del relieve del sacrificio de Abraham a la portada norte en su monumental obra sobre la catedral compostelana (LÓPEZ FERREIRO, 1900: 119). Arthur Kingsley Porter también se hacía eco de esta tradición: “It has been supposed that when the latter [the north portal] was reconstructed in the XVII century, the discarded reliefs were added to the previously intact sculpture of the south portal. That sculptures of the north portal were introduced into the south portal is certainly true” (PORTER, 1923: 213). Porter añade la hipótesis de que el Maestro Mateo reformó Platerías en la segunda mitad del siglo XII e incluyó fragmentos procedentes de la portada occidental (PORTER, 1923: 213-214).

El argumento principal que prueba que algunos relieves de la portada de Platerías proceden de la puerta norte se debe a una fuente escrita, la del libro V del “Codex Calixtinus”, también llamado “Liber Peregrinationis” o “Guía del Peregrino”, redactado hacia 1140 por Aymeric Picaud tras su viaje a Compostela, y cuya descripción de la portada norte ha permitido identificar algunos relieves embutidos en la fachada meridional.<sup>225</sup> No es el caso del sacrificio de Isaac, pero su disposición desubicada permite incluirlo en la nómina de la escultura de la “Porta Francígena”. Se han hecho diversas hipótesis de la configuración que tendría esa portada románica perdida tras ser desmantelada.<sup>226</sup> Según la descripción de Aymeric Picaud, esta fachada contenía un friso que corría por encima de los tímpanos con escenas del Génesis del ciclo de Adán y Eva flanqueando un Cristo-Majestad sobre una columna que había entre las dos entradas acompañado por los cuatro evangelistas. Las únicas escenas del Génesis de las que habla el Calixtino son la reprensión y la expulsión, pero dado que en Platerías hay unos relieves que representan las creaciones por separado de Adán y Eva, se ha supuesto que también estaban incluidos en el friso de la portada septentrional aunque Aymeric no las mencionase explícitamente.<sup>227</sup> La ambigüedad o ausencia informativa en el resto de la descripción de la fachada es lo

---

<sup>225</sup> Sobre el valor del libro V del Calixtino como fuente histórica para reconstruir las fachadas de la catedral véase MORALEJO, 1992[2004]: 230-235.

<sup>226</sup> Su historiografía se puede consultar en CASTIÑEIRAS, 2011.

<sup>227</sup> Lo que dice el texto es que “hay talladas por todo alrededor muchas imágenes de santos, de bestias, de hombres, de ángeles, de mujeres, de flores y de otras criaturas cuya esencia y calidad no podemos describir a causa de su gran cantidad”, véase MORALEJO, [1969]2004: 30.



que ha permitido reconfigurar la organización escultórica de la *“Porta Francígena”* a partir de los relieves descontextualizados expuestos en su mayoría en Platerías.

Si se completa la organización iconográfica de Platerías se hace desde la *“réflexion critique”*, como decía Durliat (1990: 351), más que desde evidencias positivas basándose en la presunción que había un programa subyacente. Así, partiendo de este presupuesto intelectual que realiza una lectura iconográfica de las portadas en base a una idea común, y añadiendo razones tipológicas (DURLIAT, 1990: 351), se ha defendido que el relieve del sacrificio procede de la fachada norte. El corolario se puede leer en Castiñeiras cuando dice que en el friso *“se pasaba del registro narrativo al alegórico. En la parte izquierda, se toma como referente la tipología bíblica, con las lastras de David músico y el Sacrificio de Isaac – reutilizadas ambas en los contrafuertes de Platerías–, mientras que en la derecha se hace hincapié en la exégesis cristiana, con la comparecencia de las Mujeres de las Uvas y del León, prefiguraciones simbólicas de Cristo en su personalidad sufriente y triunfante respectivamente.”* (CASTIÑEIRAS, 2011: 99-100). El caso de esta portada resume las preocupaciones de los historiadores del arte en poner orden al caos, como el que presenta la configuración de Platerías, invocando la necesidad de un principio rector para la organización de las imágenes en la Edad Media y utilizando como herramienta metodológica la iconografía. Autores como Azcárate presuponen la existencia de una lectura unitaria de la iconografía que se despliega en las fachadas del transepto, mientras que Durliat, por ejemplo, parece un poco más cauto en afirmar la existencia de un programa unitario para las portadas; Moralejo, por su parte, habla de complementariedad iconográfica (AZCÁRATE RISTORI, 1963; DURLIAT, 1990; MORALEJO, [1969]2004). Pero dada la unanimidad a la hora de establecer la procedencia de la placa con el sacrificio, ésta debe datarse junto con el resto de relieves de la desaparecida *“Porta Francígena”*.

No obstante, la larga historia de modificaciones y de avatares violentos que han afectado al edificio permite especular con otras opciones. Cabe la posibilidad de que este relieve del sacrificio de Isaac no proceda de la fachada norte y que ya estuviera colocado en su ubicación actual desde hacía tiempo. Sin embargo, ciertas noticias indirectas no parecen abonar esta hipótesis. Se sabe que antes de 1468 las tiendas de los orfebres estaban adosadas a la fábrica de la catedral, entre Platerías y la plaza de

Quintana. Estos locales fueron demolidos y reconstruidos en el siglo XV. Inmediatamente después de la construcción medieval del “*incapié dos Ourives*” sus muros se llenaron de casas, lo que parece dificultar la idoneidad de esta zona para albergar relieves encastrados procedentes de otras partes de la catedral; empero, los relieves deslocalizados nunca sobrepasan la anchura del estribo románico, cuya extensión está marcada por la continuación de unas molduras situadas a la altura de los cimacios superpuestos a los capiteles de las columnas de la Puerta de Platerías.<sup>228</sup>

#### **4.2.XIV.2. Ficha iconográfica**

*Fig. XIV.c.*

##### **4.2.XIV.2.1. Abraham**

Abraham está representado de pie y nimbado. Se aprecia una cabellera que aún conserva trazas de mechones ondulados así como de una barba rizada. La cabeza parece girada lateralmente en tres cuartos hacia su izquierda. Está descalzo con los pies en postura inclinada, sin asentarse firmemente sobre un plano. Va vestido con túnica hasta los pies y un manto que le llega más debajo de la rodilla, empuña con su mano derecha el arma sacrificial cuya filo ancho apunta hacia arriba. Con su izquierda sostiene a Isaac, muy posiblemente agarrándole por el cabello.

##### **4.2.XIV.2.2. Arma**

Parece un puñal de filo ancho y curvado, tal vez, con contrafilo, y mango en forma de cola de milano.

##### **4.2.XIV.2.3. Altar**

No es evidente, pero bajo el carnero se aprecia una forma rectangular con bordes lisos que podría insinuar el altar.

##### **4.2.XIV.2.4. Isaac**

De la figura de Isaac, en muy mal estado de conservación, sólo se pueden leer su morfología global pero no los detalles. La figura está mal asentada sobre el terreno, con las piernas dobladas, como colgando. Los brazos parecen descansar sobre los

---

<sup>228</sup> Véase VÁZQUEZ CASTRO, 1998: 126.

muslos, y no se aprecia que las manos estén atadas. Tampoco es discernible si va vestido o está desnudo. Los rasgos de la cara han desaparecido completamente.

#### **4.2.XIV.2.5. Carnero**

Sólo está representado menos de la mitad del cuerpo del carnero, bajo los pies de Isaac, con la cabeza mirando hacia arriba.

#### **4.2.XIV.2.6. Arbusto**

En principio no se ve el arbusto, a menos que unas formas onduladas en la esquina, bajo las rodillas de Isaac, se puedan interpretar en este sentido.

#### **4.2.XIV.2.7. Intervención divina**

Este relieve es un caso poco frecuente en el que no queda constancia de que se haya representado la intervención divina.

#### **4.2.XIV.2.8. Contexto iconográfico inmediato**

Desubicado de su contexto original.

### **4.2.XIV.3. Descripción**

Dado el lamentable estado de conservación del relieve con el sacrificio de Isaac, sólo cabe una descripción aproximativa. La escena queda constreñida a un soporte mucho más largo que ancho, en una relación de aproximadamente 5:1. Con estas limitaciones, el escultor sólo ha incluido a los protagonistas de la acción, Abraham e Isaac, el arma del sacrificio, y un carnero incompleto a sus pies. Tal vez, pero solo es una suposición, el animal está situado sobre un altar. Las figuras no son frontales sino que se han dispuesto en tres cuartos, marcando una direccionalidad hacia la derecha con respecto al observador.

Abraham, de pie, descalzo y nimbado, está vestido con una túnica que le llega hasta los tobillos y un manto que le cubre los hombros y le llega hasta debajo de la rodilla formando pliegues casi en forma de U a lo largo de la frontal del muslo, en sentido contrario a la parábola que forman los pliegues del torso<sup>229</sup>. Con la mano derecha empuña el arma sacrificial, una enorme navaja con el filo hacia arriba,

---

<sup>229</sup> En este detalle recuerda las figuras de la Puerta de Miégeville (Toulouse).

mientras que tiene la izquierda sobre la cabeza de Isaac, quizá agarrándolo del cabello, aunque en el estado actual de la pieza este detalle no puede asegurarse. La cabeza del patriarca está decorada con una abundante cabellera ondulada y lleva una barba poblada; es imposible describir los rasgos de la cara. La figura de Isaac está aún más deteriorada. No puede apreciarse con claridad si va desnudo o vestido, aunque parecen adivinarse las trazas de un plastrón plisado sobre el pecho de Isaac. Según Moralejo, su postura es “absurda” y está mal resuelta, pues con las piernas encogidas y sin soporte parece colgar del puño de su padre (MORALEJO, [1969]2004: 41). Bajo la figura de Isaac aparece la cabeza y parte del tronco de un carnero incompleto, como recostado sobre una superficie con moldura lisa, tal vez el altar, y mirando hacia arriba, a los patriarcas.

#### **4.2.XIV.3.1. Autor y estilo**

El maestro escultor de este relieve, según Arthur Kingsley Porter, es el mismo que talló las figuras del David o la Creación de Adán, que originalmente se ubicaría también en la portada septentrional, así como el que hizo las figuras de los signos de Toulouse (PORTER, 1922: 27; ÍDEM, 1923: 216-217). La composición de la escena se aproxima también por paralelo cronológico a la imagen de la Anunciación tal y como se conserva en el Museo de Toulouse (PORTER, 1922: 40). Moralejo, sin total convencimiento, atribuye el relieve del sacrificio a la nómina del autor del llamado “maestro de la traición” de Porter (MORALEJO, [1969]2004: 46). Este maestro habría trabajado tanto en la portada de Platerías como en la “Porta Francígena”.<sup>230</sup>

El estado de conservación de la pieza no permite demasiadas alegrías. Un cotejo del relieve con otras piezas muestra, en mi opinión, que es comparable lo que queda de la cabeza nimbada de Abraham con la cabeza con nimbo crucífero de la escena de la Creación de Adán de Platerías, tal y como sugería Porter, más que con la obra atribuida al “maestro de la traición”. Se ha añadido como elemento de examen la cabeza de David, relieve con el que se ha emparejado tradicionalmente (Fig. XIV.d.).

---

<sup>230</sup> “El tercer escultor de la Azabachería es el bautizado por Porter como el «maestro de la traición». Su estilo se reconoce en el Prendimiento de Jesús, que le da nombre, en los tres primeros apóstoles de la parte superior izquierda del friso, ángeles con trompetas, leones de las impostas, en la Curación del ciego, Majestad del contrafuerte oriental, Adoración de los magos, y Expulsión y Reprensión de la puerta norte.” (MORALEJO, [1969]2004: 46).

La comparativa permite ver la semejanza entre Abraham y el Cristo de la creación en el tratamiento de los bucles del cabello que se extiende hasta los hombros y que en Abraham se ha reducido a unas ondulaciones casi informes debido al deterioro; también parece análogo el trabajo de la barba. La similitud con el David es menos perceptible desde mi punto de vista, pero no se puede descartar, el estado de conservación de la pieza del sacrificio no lo consiente. Por otra parte, no he encontrado un candidato idóneo de las obras atribuidas al llamado “maestro de la traición” para hacer un ejercicio de cotejo similar<sup>231</sup>.

Pero las posibilidades de comparación no acaban aquí. Es la forma del brazo de Abraham que empuña el arma la que puede ponerse en relación con el del David tañendo su instrumento musical. Moralejo, al que sigue Durliat, opina que esta pieza está muy próxima estilísticamente al relieve con los signos del león y del carnero de Toulouse, especialmente en la forma de resolver el hombro y la forma arqueada del brazo demasiado corto. Además de estos términos de comparación entre estas piezas, el Abraham comparte esta peculiar característica del hombro curvado, el brazo algo corto, enganchado al cuerpo acentuando la curvatura de la mano. La comunidad de recursos entre Toulouse y Compostela es evidente si hacemos la comparación con el David músico de la mocheta de la Puerta Miègeville de Toulouse y su homónimo compostelano a los que se ha añadido el Abraham del sacrificio para hacer resaltar las coincidencias, especialmente evidentes en la postura de la mano del David tolosano y la de Abraham, o ¿será un producto de la casualidad que deriva de un horizonte de estilo común? (Fig. XIV.e.).

Finalmente, se puede agregar que junto a las rodillas de Isaac aún se perciben unas formas que podrían interpretarse como vegetales. Si esta conjetura fuese cierta, el escultor habría incluido el arbusto en el que apareció milagrosamente el carnero. Se puede citar como paralelo formal más cercano en el relieve de la Creación

---

<sup>231</sup> En una simple comparación entre las figuras del relieve de la traición y el sacrificio se observa una concepción diferente de la figura empezando por el canon y acabando por la tendencia al bulto redondo que se aprecia en el “maestro de la Traición”, ausente todavía en el del sacrificio. Tal y como está planteada la figura de Isaac, con las piernas flexionadas por delante del cuerpo de su padre ofrecía una excusa perfecta para experimentar con la posibilidad de bulto redondo, dejando un hueco en las piernas donde se doblan las rodillas, como se aprecia en el juego de brazos en la placa del prendimiento de Jesús.

mencionado, donde se observa un tronco junto a la pierna de Adán, cuyas ramas se enredan en su cuerpo.

#### **4.2.XIV.4. Bibliografía Crítica**

El relieve del sacrificio de Isaac, debido tal vez a su mal estado, no ha despertado el interés de la crítica especializada. Si acaso, el único aliciente que ha tenido es el de fijar su procedencia. Como ya se ha indicado más arriba, López Ferreiro cita la placa del sacrificio de Platería para establecer su origen en la Azabachería, pero no realiza ningún comentario de tipo iconográfico (LÓPEZ FERREIRO, 1900: 119). Porter, tal vez el único autor que ha intentado establecer una filiación estilística, piensa que el maestro de las figuras con el león y el carnero de Toulouse (*Signum leonem. Signum arietem*) trabajó en Compostela y ve sus maneras en las placas con el rey David, la creación de Adán y en el Sacrificio de Abraham. El genio de este artista se reconoce en la fórmula del relieve del sacrificio con sus figuras erguidas, postura que no volveremos a encontrar hasta época gótica, en las portadas de Senlis y Chartres (PORTER, 1923: 216-217). Næsgaard señala que la ausencia de elementos como el ángel y el altar se debe a las restricciones impuestas por razones arquitectónicas lo que obligó al escultor a reducir la escena a lo mínimo imprescindible y, por ejemplo, la presencia misma del carnero implica la intervención divina. Este autor comparte la opinión generalizada de que el relieve está descontextualizado por las razones expuestas, ya que en el lugar que ahora se encuentra no habría tenido ninguna limitación en anchura. Señala el interés del escultor por captar el dramatismo inherente al relato bíblico (NÆSGAARD, 1962: 96).

Azcárate hace referencia a la interpretación tipológica de la presencia de Abraham, tanto el personaje que surge de la tumba en la placa de mármol de Platerías como la significación litúrgica en el canon de la misa del sacrificio de Abraham pero no comenta el relieve con el sacrificio (AZCÁRATE RISTORI, 1963: 16).

A juzgar por sus palabras, Moralejo no consideraba nada interesante iconográficamente el relieve con el sacrificio de Isaac. Este autor confirma que se debe a López Ferreiro la atribución a la Azabachería de los relieves descontextualizados del David músico y del sacrificio de Isaac. Si bien comenta la opinión de Porter, considera que el “vanguardismo” de la fórmula iconográfica no parece fruto del genio, sino de la necesidad de narrar la escena en un espacio

reducido”, razón que explicaría la ausencia del ángel, la anómala representación incompleta del cordero y la “absurda postura de Isaac”, que parece colgar de la mano de Abraham. Es interesante el apunte de pasada con el que se integra la placa del sacrificio dentro de programa iconográfico general formado por las tres grandes portadas, las dos del crucero y la occidental. En este discurso iconográfico el sacrificio hace pareja con el David músico, pues ambos prefiguran a Cristo, David como vencedor del mal, y el sacrificio como anticipo de la “personalidad sufriente del Salvador”. Esta interpretación queda reafirmada en la columna entorchada del Pórtico de la Gloria (MORALEJO, [1969]2004: 41). En otro artículo, Moralejo reafirma el parentesco interpretativo y formal con el David músico, y apunta a que ambas piezas, junto al relieve de la Creación de Cristo estarían situadas en el friso del portal norte, “près des écoinçons latéraux” (MORALEJO, [1977]2004c: [107]), de donde provendría “quasi certainement” (MORALEJO, [1985]2004a: 16). Otros autores han aceptado esta interpretación y se ha establecido una afinidad entre el relieve del David y el de Abraham e Isaac no sólo en virtud de sus dimensiones pues, aunque tengan diferente anchura, “coinciden en la altura y en la naturaleza de la piedra”, sino también por cuestiones iconográficas y aun estando desubicados formarían pareja (CHAMOSO; GONZÁLEZ; REGAL, 1979: 124-125).

Para Durliat el relieve de granito con el sacrificio de Isaac se adjudica a la portada norte por razones tipológicas, como el David situado en el contrafuerte occidental de Platerías. A pesar de su deteriorado estado de conservación, indica que Abraham agarra a Isaac por el cabello describiendo el gesto homicida del arma interrumpido por la aparición súbita del carnero en una interpretación dramática que se desarrolla en vertical. Durliat ve factible que, dadas la semejanza de dimensiones entre el relieve del sacrificio, el de David y los de las creaciones de Adán y Eva, se puede suponer que estaban dispuestas en el friso que corría por encima de las puertas y que sólo parcialmente describe la guía del Calixtino, formando un conjunto iconográfico con las otras escenas del Génesis, el reproche de Dios a Adán y Eva y la Expulsión del paraíso terrestre (DURLIAT, 1990: 351).

Para Williams el sentido penitencial del portal norte es claro por la temática bíblica desplegada de la Caída y la Expulsión, así como por la temática de los meses. Las figuras de David y el sacrificio de Isaac han sido atribuidas a la portada norte por

su carácter precursor que, en el caso de nuestra escena debe ser considerado como la quintaesencia de la sumisión conjugado con su papel de figura del verdadero sacrificio del Redentor. Williams hace una reconstrucción hipotética de la fachada norte y sitúa el relieve del sacrificio en la cara Este del contrafuerte occidental (WILLIAMS, 2008: 229-230).

Por su parte, Castiñeiras abunda en la ubicación e interpretación del sacrificio de Isaac en el friso de la “Porta Francígena”. Para este autor, la temática general de la portada, al incluir un ciclo del Génesis y los Meses del año, expresaba al mismo tiempo una promesa de la futura redención y para ello se utilizó, entre otros argumentos visuales, algunos prototipos veterotestamentarios clave, como el sacrificio de Isaac. Este autor señala como lugar más probable para la ubicación del sacrificio los relieves más orientales del friso, antes de las escenas del Génesis (CASTIÑEIRAS, 2005, CASTIÑEIRAS, 2009b, CASTIÑEIRAS Y NODAR, 2010, CASTIÑEIRAS, 2010 y CASTIÑEIRAS, 2011).

#### **4.2.XIV.5. Obras relacionadas**

Se puede concluir este análisis del sacrificio de Platerías estableciendo una relación entre esta pieza y el sacrificio de la columna entorchada del Pórtico de la Gloria (4.2.XXIX). La comparación no se establece por motivos estilísticos ni cronológicos, sino por una especie de recurrencia temática que se da entre las tres entradas mayores. Es conjeturable que desde que se construyera el Pórtico de la Gloria hasta el desmantelamiento de la “Porta Francígena” había un programa iconográfico que insistía en la escena del sacrificio de Isaac, colocándolo en las puertas o en su proximidad. Por otra parte, aunque no se pueda establecer un nexo directo, las figuras erguidas y una delante de la otra del relieve de Platerías recuerda compositivamente al sacrificio de San Quirze de Pedret (4.2.XVII)..

#### **4.2.XIV.6. Bibliografía**

LÓPEZ FERREIRO, 1900: 119; BERTAUX, 1906: 252; KINGSLEY PORTER, 1922: 27; KINGSLEY PORTER, 1923: 216-217; WOERDEN, 1961: 249, nº 246; CHAMOSO, 1961: 40; NÆSGAARD, 1962: 96-97; AZCÁRATE RISTORI, 1963: 16; MORALEJO, [1969]2004: 41; MORALEJO, [1977]2004c: [107]; PITA ANDRADE, 1977: 129; CHAMOSO; GONZÁLEZ; REGAL, 1979: 124-125; MORALEJO, [1985]2004a: 16; DURLIAT, 1990: 351; SICART, 1993: 174; YZQUIERDO, 1993a: 212-213; YZQUIERDO,



1993b: 174; CASTIÑEIRAS, 2005: 232-233; REGUERAS, 2005:101; WILLIAMS, 2008: 229; CASTIÑEIRAS, 2009b: 254; CASTIÑEIRAS Y NODAR, 2010: 86-87, 91; CASTIÑEIRAS, 2010: 67; CASTIÑEIRAS, 2011: 100, 119-120.

#### **4.2.XV. San Isidoro de León, tímpano del cordero.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≅ 1110 – ESCULTURA, MEDIO RELIEVE.

##### **4.2.XV.1. Ficha de datos generales**

###### **4.2.XV.1.1. Localización**

*42° 36' 02,3" N y 5° 34' 15,3" W*

Iglesia de la Colegiata de San Isidoro (León). La iglesia forma parte del complejo de la Colegiata de San Isidoro de León, situado en el extremo noroccidental de la ciudad, adyacente a la muralla romana y a una de sus torres (Fig. XV.a.).

###### **4.2.XV.1.2. Ubicación y morfología**

Tímpano de la portada sur. (Fig. XV.b. y XV.c.).

Sanoner, a principios del siglo XX, había sugerido que el tímpano estaba formado por piezas yuxtapuestas que sirvieron para rellenar el espacio sobrante del tímpano y que habían sido escogidas con criterios estéticos (SANONER, 1908: 80-81). Esta opinión fue contestada inmediatamente por Mayeur alegando que la configuración del tímpano del Cordero respondía a una voluntad iconográfica unitaria (MAYEUR, 1908). Ya en la década de los 70 del siglo XX, los trabajos de Williams (1977) y de Moralejo (1977) plantearon una interpretación global para el conjunto defendiendo que este constituye una unidad iconográfica. No obstante la percepción de un cierto desorden sigue planeando en las opiniones de los especialistas.

###### **4.2.XV.1.3. Cronología**

Como casi todo en San Isidoro en particular, y en el Románico en general, uno de los asuntos cruciales es la cronología de los monumentos. Generalmente carecemos de elementos de juicio fiables y esto es particularmente notorio en el caso del

complejo isidoriano, donde tales incertidumbres impiden una afinación cronológica de los diversos momentos constructivos que configuraron su fisonomía monumental. Estas vacilaciones también afectan al tímpano del Cordero. Es de esperar que la reciente intervención en esta zona de la iglesia aporte algunas luces sobre esta cuestión.

Tanto Porter (1928: vol. I, p. 62-63) como Gómez Moreno (1925: 197) situaron cronológicamente la portada del Cordero en la segunda mitad del siglo XI. Gómez Moreno establece la datación a partir de una inscripción relativa al zodíaco (GEMINI :: TAB) que corona la portada (GÓMEZ MORENO, 1925: 197). Para Moralejo ([1989]2004) esta portada coincide en el tiempo con las compostelanas, opinión que también defiende Durliat ([1964]1972: 18).

Tras las aportaciones de estos dos autores, se han barajado varias cronologías para esta portada. La datación que más consenso ha obtenido es la que oscila entre 1100 y la primera década del siglo XII. Williams había propuesto una fecha demasiado moderna, en la década de los 40 del siglo XII, en un artículo que, no obstante, resultó fundamental para fijar una lectura iconográfica e ideológica del tímpano (Williams, 1977). Este autor matizó esta datación tan extrema en 2003, en la revisión y traducción al castellano de su artículo del 77, planteando en esta ocasión que el tímpano debía datarse hacia 1100. Yarza, por su parte, aunque aceptó la interpretación de Williams opinaba que la portada debía haberse decorado poco después de 1108 (YARZA, 1980: 120).

La crítica más reciente se ha dividido en dos tendencias que utilizan diversos criterios para datar la portada. Caldwell (1986: 21), Therese Martin (2006: 90), Marta Poza (2003: 18) y Francisco Prado-Vilar (2008: 190) consideran, desde ópticas distintas, que se trata de un conjunto realizado bajo el mecenazgo de la infanta Urraca de Zamora. La adscripción al patronazgo de la infanta se concreta en una horquilla cronológica que va desde la década de 1090 hasta el año de su fallecimiento, en 1101, porque se pone en relación con el estilo de los talleres de Frómista-Jaca. No obstante, el acento se pone en el mecenazgo bien de la infanta Urraca o bien de la reina Urraca. Para Caldwell, Poza y Prado-Vilar, por ejemplo, es la infanta la patrocinadora del proyecto de la iglesia isidoriana que trasciende su propia muerte, mientras que para Martin el patrocinio de la reina Urraca es

fundamental para entender el conjunto, y que buena parte de las fases constructivas se realizaron en el tiempo de su reinado, incluso el cambio de proyecto que repercutió en la inclusión de un transepto. Por su parte, Gerardo Boto propone, a partir del análisis de la fases constructivas del edificio, que la portada estaría realizada antes del año 1109, si bien piensa que ya se debía estar trabajando en la fachada en 1101 (BOTO, 2009: 190; BOTO, 2010: 79).

La escultura del tímpano del Cordero se ha relacionado con el estilo de Frómista-Jaca, datado entre 1090 y 1100, lo que se corresponde con el infantado de Urraca (m. 1101). Por otra parte, en la escultura de la iglesia de San Isidoro se muestran otros estadios más avanzado en el estilo, uno de ellos consistente con el que se observa en los capiteles del claustro de Jaca, que Moralejo sitúa hacia 1105 (MORALEJO, [1973]2004b: [143]), y cuya característica más notoria son los carrillos hinchados de sus figuras, y que confirma los contactos fluidos entre Toulouse y Jaca. Pensar en una cronología posterior a 1100 para el tímpano del Cordero podría implicar, incluso, la posibilidad de que varios talleres estaban trabajando al mismo tiempo en la iglesia de San Isidoro, pero que se expresaban simultáneamente en fases estilísticas independientes, estancas, que se habían desarrollado en otros centros (Jaca, Toulouse) de manera consecutiva durante el período entre finales del siglo XI y principios del XII, cosa que no parece tener demasiada lógica.

Cuadro resumen		
<b>Cronología 1</b>	2ª mitad del siglo XI	PORTER, 1928, I; GÓMEZ MORENO, [1925]1979
<b>Cronología 2</b>	Década final de 1090. Hacia 1100.	CALDWELL, 1986 (c. 1090); WILLIAMS, 2003a (1100); POZA, 2003 (c. 1090-1100); MARTIN, 2006 (1100); PRADO-VILAR, 2008 (1100)
<b>Cronología 3</b>	<i>Ante quem</i> 1109 (entre 1100-1109).	BOTO, 2009
<b>Cronología 4</b>	<i>Terminus post quem</i> 1108	YARZA, 1980
<b>Cronología 5</b>	Entre 1110 y 1120	CASTIÑEIRAS, 2005

#### **4.2.XV.1.4. Material**

#### **4.2.XV.1.5. Estado de conservación**

La escultura del tímpano está bastante degradada y actualmente se encuentra en proceso de restauración. No obstante, así como en Santiago de Compostela se ha publicado un portal web que explica los objetivos y el transcurso de la restauración

del Pórtico de la Gloria, en el caso de San Isidoro no se dispone de la misma fuente de información.

#### **4.2.XV.1.6. Técnica**

Escultura de medio relieve.

#### **4.2.XV.1.7. Historia**

Según algunas opiniones la configuración actual presuntamente desordenada de la fachada que alberga la portada del Cordero es el resultado de las transformaciones que sufrió en el siglo XVIII. El elemento barroco más distintivo es la peineta que corona la fachada y se ha pensado que su colocación pudo desorganizar la integridad y coherencia del conjunto escultórico románico.<sup>232</sup> Por lo que respecta al tímpano propiamente dicho, también ha suscitado opiniones que califican el conjunto como algo caótico. Se han insinuado varias explicaciones, entre las que destaca la que considera que los diferentes elementos del tímpano pertenecían a otros conjuntos. Según algunos autores las piezas que componen el tímpano eran rectangulares originalmente, pero fueron recortadas para encajarlas a su silueta semicircular (WILLIAMS, 1977: 4 y 11 n. 5). Willibald Sauerländer opina que la organización del tímpano no podía ser la original, y aducía como ejemplo la orientación anómala de los ángeles, cuyos rostros se dirigen hacia algo incomprensible situado fuera de él y, por consiguiente, debían ser elementos reciclados de una composición como la Ascensión<sup>233</sup>.

#### **4.2.XV.1.8. Localización actual**

*In situ.*

### **4.2.XV.2. Datos iconográficos**

---

<sup>232</sup> Según Fernando Llamazares la peineta barroca se debe más a cuestiones estructurales que estéticas, pues considera que con esta adición se contrarrestaban los empujes radiales que tendían a abrir la nave mayor (LLAMAZARES, 2007: 240). Véase también MORÁIS, 2011: 360 y la bibliografía que propone.

<sup>233</sup> *Vid.* SAUERLÄNDER, 1966: 263-264, 286 n. 16. Willibald Sauerländer señala el convencimiento de especialistas como Gómez Moreno o Gaillard de que las piezas fueron reaprovechadas. Esta percepción se extendía a toda la fachada, pues se ha conjeturado que, por ejemplo, los relieves del zodíaco formaban parte de una cornisa desaparecida, cuya tipología exacta no se ha podido determinar, así se ha pensado tanto en un friso corrido –según se conservan hoy– como en uno formado por metopas y canecillos (*cf.* CASTIÑEIRAS, 2011: 117)

*Figs. XV.d., XV.e. y XV.f.*

#### **4.2.XV.2.1. Abraham**

La figura de Abraham, erguida y con el rostro barbado de perfil, está trabajada en escorzo, con la cabeza girada a su derecha en dirección opuesta al gesto de su brazo, mientras que el cuerpo gira en un leve tres cuartos. El patriarca viste una túnica larga hasta los pies, desnudos, y otra túnica sobrepuesta más corta que forman numerosos plisados. Esta prenda, de mangas largas con ribete liso, forma arrugas transversales en la cintura. Un manto rodea su hombro derecho, cubre su pecho y continúa sobre el brazo izquierdo produciendo unos pliegues ondulados y concéntricos, en forma de U, que luego caen flotando en dobleces zigzagueantes por ambos lados de su cuerpo.<sup>234</sup> Con su mano izquierda agarra el cabello de Isaac y le obliga a exponer el cuello, mientras que con la derecha empuña el arma a punto de degollar a su hijo: el sacrificio es inminente. Bajo los pies desnudos de Abraham, en el fondo, se observa un listón rectangular cuyo significado es difícil precisar, si es que tiene alguno. Se ha precisado que el modelo que imita la postura de Abraham es el tantas veces citado sarcófago de Husillos (Pradro-Vilar, 2009)

#### **4.2.XV.2.2. Fuego**

El fuego podría estar representado en dos ocasiones como dos columnas de las que surgen unas llamas situadas en un segundo plano tras las figuras de Isaac. La columna de fuego suele indicar la presencia divina en los relatos bíblicos, y en León señalaría el camino al lugar del sacrificio.<sup>235</sup> Junto a este fuego hay otro, duplicado, pero en este caso puede entenderse que se trata del fuego que quema en el altar del sacrificio porque es el más próximo a la escena central.

#### **4.2.XV.2.3. Arma**

Es un puñal que no tiene ningún rasgo distintivo.

#### **4.2.XV.2.4. Altar**

---

<sup>234</sup> Esta morfología de los pliegues en forma de U caracteriza la escultura del taller que trabaja en Jaca en los años 90 del s. XI.

<sup>235</sup> Las columnas de fuego como manifestación divina se hallan representadas en el frontispicio de la Biblia de Ripoll (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Lat. 5729).

Puesto que se ha considerado que en la portada del Cordero hay una doble representación del fuego, una como manifestación divina y otra como el fuego sacrificial, el elemento cúbico sobre el que arde este último debe entenderse como un altar. Dicho altar encendido está situado tras Isaac desvistiéndose, junto al árbol en el que ha estado depositando sus vestiduras. La presencia de un altar, construido por Abraham una vez que llegan al monte Moria, el lugar del sacrificio, se corresponde con el relato bíblico.

#### **4.2.XV.2.5. Isaac**

Isaac aparece en tres ocasiones en el tímpano del Cordero según la opinión más consensuada. La figura que muestra al patriarca a punto de ser sacrificado por su padre constituye el culmen de un proceso narrativo de aproximación al lugar de la ofrenda. En este momento de máximo dramatismo, su cuerpo aparece contorsionado puesto que tiene la cabeza totalmente estirada hacia atrás e inmovilizada por su padre, tiene el rostro mirando hacia el cielo. Sus brazos desaparecen de forma gradual tras el torso lo que sugiere que tiene las manos atadas a la espalda, y la posición de las piernas, flexionadas, indican una postura en desequilibrio. Isaac solo lleva puesta una falda corta y está descalzo.

Hay otras dos figuras situadas a la izquierda de la escena central del sacrificio que, en una especie de *in crescendo* narrativo, narran varios hitos del viaje al monte Moria, el lugar del sacrificio. En una lectura de derecha a izquierda, el jinete se ha identificado con Isaac, vestido, en este caso, con una túnica corta de manga larga que se recoge bajo la silla de montar y, tal vez, calza unas botas. La indumentaria se completa con un manto cuyos pliegues flotan ligeramente por la espalda. Isaac va montado a lomos de un asno enjaezado con un arnés sin estribos; el animal gira su cabeza para mirar al jinete. Sostiene una vara, tal vez el fuste, con su mano izquierda que deja reposar sobre su hombro. Como otras figuras del tímpano, el cabello de Isaac tiene un corte tipo de corte a tazón y lleva un nimbo con borde liso.

La figura que sigue representa a un personaje vestido con túnica corta y reclinado sobre su pie, apoyado en un cubo. La acción parece captar el momento en que se está descalzando. En realidad, se podría decir que los dos zapatos ya descansan en el suelo, y que lo que se está quitando son las medias. Una prenda suelta sobre la rama de un árbol situado en el fondo indica que también se está desvistiendo. Este

personaje se podría identificar con Isaac despojándose de sus vestiduras para cumplir con su destino como víctima sacrificial.

#### **4.2.XV.2.6. Carnero**

El carnero está situado a la espalda de Abraham. Se trata de un cuadrúpedo con un pelaje abundante, trabajado en forma de capas de mechones triangulares. Sus patas delanteras abrazan la rama de un árbol, puesto que, tal y como indica el versículo bíblico, el animal apareció milagrosamente enredado en un arbusto.

#### **4.2.XV.2.7. Arbusto**

El arbusto del relato bíblico, en el que pareció enredado el carnero, es más bien un árbol de ramas vigorosas y sinuosas, rematadas por hojas anchas y carnosas, con los bordes foliados ondulados.

#### **4.2.XV.2.8. Intervención divina**

La intervención divina es doble, puesto que presenta simultáneamente las dos formas más habituales, la *Dextera Dei* y el ángel.

La *Dextera Dei*, gigantesca, aparece por encima del árbol con el carnero enredado. La mano, que surge de una amplia manga con pliegues ondulantes que simulan las nubes celestes, está vista por el dorso y se aprecia el trabajo de la uñas.

El ángel está situado detrás del carnero, al que empuja por las ancas. El ángel es un personaje nimbado, con la cabellera partida y recogida tras la nuca. También parece un turbante. El nimbo es ancho y presenta una incisión anular. El rostro es la parte más deteriorada de esta figura, pero muestra unos carrillos hinchados. Este personaje parece estar sentado sobre un asiento con base rectangular, va vestido con túnica larga que se recoge en un gran número de pliegues entre las dos rodillas. La túnica tapa el pecho formando un semicírculo, se recoge sobre el hombro derecho mientras tapa el otro y cae por ambos lados de la espalda. Su brazo derecho cruza el pecho para hacer el gesto de animar al carnero al sacrificio, mientras que alza la palma izquierda. Las alas surgen de su espalda y se despliegan por encima de la cabeza, formando ángulos oblicuos y marcando las cobertoras y las remeras.

#### **4.2.XV.2.9. Otros personajes**

Además de los protagonistas habituales del tema, como Isaac que, en el caso del tímpano leonés, aparece por triplicado aparecen una serie de personajes adicionales cuya identificación es compleja.

En el extremo derecho del tímpano se ve una figura femenina delante del hueco de la puerta abierta de un edificio. Se ha propuesto, correctamente a mi juicio, que este personaje debe identificarse con Sara. Sara es una figura vestida con unas prendas que le llegan hasta los pies. La forma de resolver las rodillas, situadas a la altura del torso, parecen sugerir que la figura está sentada pero no se aprecia el asiento con claridad. Un velo le cubre la cabeza y el manto rodea su pecho haciendo la típica onda para caer por la espalda. Tiene el brazo derecho flexionado con la mano mostrando la palma, haciendo el típico gesto del *fiat* de aceptación de la voluntad divina, lo cual sería un motivo extrabíblico, pues según la historia Sara desconoce el motivo de la partida de Abraham e Isaac y muere al enterarse de que su hijo estuvo a punto de ser sacrificado. En realidad, el modelo de esta figura se podría relacionar con la Virgen de la Anunciación del capitel que se encuentra en el interior de la catedral de Jaca.<sup>236</sup> Con la otra mano agarra la anilla de la puerta, aunque no se sabe si la acaba de abrir o está a punto de cerrarla. El edificio representado detrás de Sara tiene una forma vagamente circular y está cubierto por un techo de tejas, compartimentado en secciones triangulares y coronado por una bola. La puerta consta de tres partes, las situadas en los extremos son cuadrangulares con una aspa con medallones lisos en los huecos. El rectángulo medio de la puerta está ocupado por la anilla.

En el extremo izquierdo del tímpano hay espacio para dos figuras más que han sido identificadas como Agar e Ismael.

---

<sup>236</sup> Sobre la interpretación de este capitel como una Anunciación véase MORALEJO, [1977]2004b: 98-99. Suponer una posible lectura tipológica basada en las semejanzas entre ambas figuras requeriría un análisis detallado imposible de acometer en esta tesis. Cabe admitir dicha presunción a partir de la tradición exegética que veía en la anunciación del nacimiento de Isaac una prefiguración del nacimiento de Jesús (cf. DANIELOU, 1947). Por otra parte, este capitel jaqués presenta unos personajes en cuclillas alojados en palmetas en sus chaflanes inferiores. Tales figuras grotescas también se repiten bajo el tímpano del Cordero, en los capiteles de las columnas de las jambas. La interpretación en León es tan problemática como en Jaca, aunque el sentido negativo sea evidente.



Una figura, probablemente femenina, está de pie a continuación del ángel. No va cubierta con velo, como Sara, y su peinado es idéntico al del ángel. De hecho, la cara del ángel y la de Agar son muy similares, incluso parece que haga el mismo gesto con la boca. Este personaje va vestido con túnica larga hasta los pies y encima lleva un manto que se recoge con la mano izquierda. Este gesto ha sido considerado un ademán provocativo. Con la mano derecha sostiene una vara, como el jinete identificado con Isaac, que descansa sobre su hombro derecho.

La última figura, identificada con Ismael, es un caballero montado a lomos de un caballo enjaezado y con estribos. La montura es lo suficientemente ligera para que el personaje pueda girar su cuerpo en escorzo violento mientras tensa un arco para disparar la flecha. Ismael tiene las piernas flexionadas sobre los estribos.<sup>237</sup> Viste una túnica corta y parece que vaya cubierto con un turbante, aunque su forma puede equiparse a los peinados de Agar y el ángel. Parece que el escultor se haya planteado dar verosimilitud a los gestos de este personaje cuidando ciertos detalles, como por ejemplo que se muestren las riendas del caballo descansando sobre el brazo del jinete mientras este se ocupa en el manejo del arco. No se sabe bien a donde apunta la flecha, si a Isaac o, tal vez, al Agnus Dei situado encima de la escena del sacrificio, aunque la mirada de Ismael se dirija a los patriarcas bíblicos.

#### **4.2.XV.2.10. Contexto iconográfico inmediato**

Además del extraordinario desarrollo narrativo del sacrificio de Isaac representado en el tímpano del Cordero, este ocupa la mitad de su sección. En la parte superior se han representado cuatro figuras aladas y el *Agnus Dei*. El *Cordero místico* está situado en el centro de la composición, formando un eje muy marcado que se acentúa con las figuras de Abraham e Isaac, en el plano inferior del sacrificio. El cordero está nimbado y con una pata recogida sostiene la cruz, como es preceptivo. Está rodeado por un *clipeus* de borde perlado que portan dos ángeles. Aun queda espacio en las esquinas semicirculares del tímpano para situar a dos ángeles más, cubiertos con casquetes gallonados y portando sendas cruces de mano.

---

<sup>237</sup> Esta técnica de montar se denomina a la jineta y permite más libertad de acción al jinete que la monta a la brida. La diferencia entre ambas técnicas se percibe visualmente porque el jinete tiene la pierna flexionada cuando monta a la jineta, debido a que los estribos son cortos –como en este caso del tímpano de San Isidoro–, mientras que en la monta a la brida la pierna queda totalmente estirada.

Estos han causado extrañeza por lo inexplicable de sus posturas, pues están dando la espalda a cualquiera de las figuras reseñadas y parecen señalar algo que está en el exterior del tímpano. Se ha sugerido que estas últimas figuras pertenezcan a otra composición, pero debe advertirse que sería totalmente contemporánea a las escenas del tímpano. En efecto, estos ángeles comparten el característico manto que cubre el pecho formando pliegues circulares y que visten casi todas los personajes del tímpano, como si fuera la marca de estilo o de manera de hacer del taller escultórico.

#### **4.2.XV.3. Descripción**

El sacrificio de Isaac corresponde con la escena central del registro inferior del tímpano del Cordero, situado sobre el acceso que se abre en el muro sur de la iglesia. Abraham es una figura, barbada y descalza, representada de pie con las piernas separadas en tijera, vestida con doble túnica y manto que forma unos pliegues en U sobre su pecho. El escultor muestra al patriarca en el momento en que está a punto de sacrificar a su hijo, al que agarra por el pelo, mientras su cabeza se dirige hacia atrás en un ligero contraposto, respondiendo a la llamada de la intervención divina. Isaac se contorsiona a causa del ademán violento con el que su padre le agarra por el cabello para obligarle a mostrar el cuello que ya roza el puñal. Isaac está vestido únicamente con un faldón corto y va descalzo. La intervención milagrosa que suspende el sacrificio se manifiesta doblemente detrás de Abraham. En el tímpano leonés se compone de una *Dextera Dei* gigantesca que surge por encima del arbusto en el que se ve al carnero con las patas trabadas en el tronco. Se completa con un ángel alado, aparentemente sentado, que empuja al carnero por la grupa para mostrarlo como la víctima sustitutoria. En rigor, estas figuras ilustran el momento de mayor dramatismo del sacrificio, pero en San Isidoro forman parte de un contexto narrativo más desarrollado. La lectura de la narración va de derecha a izquierda empezando por una figura identificada como Sara que se ha representado a la entrada de un edificio. La composición parece sugerir que Sara ha salido ante la ausencia de su marido y su hijo, pero este detalle no tiene su correlato textual. El viaje al lugar del sacrificio sí se menciona en Génesis 22 y también se explica la presencia de un asno. La figura de Isaac montando sobre un asno puede responder a la idea del viaje hacia el lugar del sacrificio, sin embargo nada se dice de que Isaac se tuviera que

desvestir y descalzar como víctima de la ofrenda, tal y como aparece representado en la Portada del Cordero.<sup>238</sup> Este desarrollo narrativo describe el drama bíblico hasta el momento cumbre del sacrificio, pero en el tímpano participan otros dos personajes situados en el extremo izquierdo del tímpano. Un personaje femenino, identificado como Agar, sostiene una vara que le cruza el pecho y se recoge el manto que le cae por encima de la rodilla. Por último aparece Ismael figurado por un arquero a lomos de un caballo que se gira para lanzar una flecha, cuyo destinatario no está suficientemente claro. Estos personajes suplementarios no se mencionan en relación al pasaje de Génesis 22, por tanto la explicación iconográfica debe responder a una intencionalidad más compleja que la mera representación de la historia bíblica.<sup>239</sup>

#### **4.2.XV.4. Bibliografía crítica**

Cabe reseñar que ya desde los primeros acercamientos a la portada del Cordero se cuestionaban si las distintas partes del tímpano formaban un conjunto iconográfico coherente. El conjunto escultórico captó la atención de la historiografía francesa a principios del siglo XX siendo estudiada por especialistas como Bertaux, que advirtió similitudes estilísticas con la escultura tolosana (BERTAUX, 1906: 237). Por su parte, Sanoner opinaba que no se podía establecer ninguna relación entre el cordero clipeado y portado por ángeles y la escena inferior con tema central del sacrificio de Isaac. Según este autor, la formulación del cordero dentro de un medallón sostenido por figuras aladas recuerda sobremanera el arte romano, por lo que se pregunta si no será una copia de un sarcófago y que el escultor lo ha encastrado en el tímpano más por sus cualidades estéticas que por su significación con respecto a un supuesto sentido unitario del tímpano (SANONER, 1908: 80-81).

No resulta cómoda la idea de un conjunto escultórico medieval surgido de una azarosa yuxtaposición de elementos, sin programa iconográfico subyacente, por ello, Mayeur respondió inmediatamente a Sanoner declarando que, en su opinión, el tímpano tenía un significado iconográfico de conjunto y su homogeneidad. Este autor

---

<sup>238</sup> Moisés se representa normalmente descalzándose para acceder al lugar sagrado donde quemaba sin consumirse la zarza ardiente: «No te acerques; quita el calzado de tus pies, porque el lugar en que tú estás, tierra santa es.» (*Éxod.* 3:5).

<sup>239</sup> Esta explicación de conjunto solo ha sido aventurada por John Williams, como se verá en seguida.

remarca lo inédito de que el tema del sacrificio protagonice la iconografía de un tímpano, una constatación repetida frecuentemente pero nunca resuelta con contundencia. Según Mayeur, los relieves del tímpano visualizan a un tiempo la prefiguración veterotestamentaria del sacrificio y al verdadero cordero que quita el pecado del mundo. Este autor reconoce a Sara en la mujer situada delante de la puerta (MAYEUR, 1908: 250-253).

Pérez Llamazares (1923a: 99-101) añade que el edificio a cuya puerta se encuentra Sara simboliza la Sinagoga. Este autor considera que Sara hace un ademán de rechazo, expectante y situada delante de la Sinagoga y, por todo ello, su figura tiene un sentido negativo. Llamazares identifica a Isaac en el jinete que se dirige resueltamente hacia el monte Moriah, lo que denota su actitud voluntaria al sacrificio. Asimismo, menciona la ausencia del altar y que la mano es la imagen de la voz del ángel y no la *Dextera Dei*. El ángel vuelve a aparecer de nuevo, esta vez como la figura sedente que empuja el cordero para ocupar su papel. Los dos personajes restantes son, según Llamazares, los acompañantes en el viaje a Moriah. Para este autor, el tímpano es una alegoría de la Pasión de Cristo y su prefiguración en todos los detalles que muestra. Las vestimentas, a su vez, son interpretadas como indumentarias sacerdotales y, por tanto, remarcan el sentido eucarístico de la escena veterotestamentaria. Debe señalarse que este autor interpreta que el calzado junto a Isaac desvestiéndose no le pertenecen, sino que es una llamada mnemotécnica a Moisés y el pasaje de la zarza. También se fija en la posición del arma, que no está con la punta hacia arriba y separada del cuerpo de Isaac, como en otras instancias isidorianas, sino sobre su pecho.

Gómez Moreno (1925: 197-198) restringe la figuración del sacrificio a las figuras centrales del tímpano. Identifica el resto con otros personajes bíblicos, como por ejemplo, Balaam en la burra o Moisés descalzándose.<sup>240</sup> Una de las cuestiones más debatidas ha sido la identificación de los personajes que acompañan la escena del sacrificio propiamente dicha. Gaillard piensa que el personaje descalzándose es Isaac, sin embargo es el patriarca Abraham el que cabalga el asno. Este autor establece paralelos estilísticos entre algunos personajes como los ángeles que portan

---

<sup>240</sup> También son de esta opinión GUDIOL I RICART Y GAYA NUÑO, 1948: 68.

el Agnus Dei y algunas figuras del sacrificio con la escultura de Saint-Sernin de Toulouse (GAILLARD, 1929: 364).<sup>241</sup> Más tarde identifica a las figuras de la derecha del tímpano como Abraham e Isaac saliendo hacia el lugar del sacrificio, mientras que le resultan enigmáticos los personajes de la izquierda. Este autor ve en la representación del carnero enredado en el arbusto uno de los pocos detalles conformes con el relato bíblico (GAILLARD, 1938: 68).

Pijoan situaba a Sara delante de la tienda, mientras que los dos personajes contiguos son los sirvientes que acompañaron a Abraham e Isaac al monte Moriah, uno montado en el asno y el otro descalzándose porque intuía que se encontraba en un lugar sagrado. Josep Pijoan reconoce en los personajes situados a la izquierda del grupo del sacrificio a Agar y en el arquero a Ismael (PIJOAN, [1955]1944: 115). Sauerländer aplica el concepto de “ideographic axis” al eje tan marcado que forman el Agnus Dei en el *clipeus* y las figuras de Abraham e Isaac (SAUERLÄNDER, 1966: 264).

Meyer Schapiro relacionó la portada del Cordero con la miniatura de la Biblia de Ripoll y los añadió a una nómina de obras que presentan una particularidad iconográfica especial. Se trata del ángel portador del carnero que sustituirá a Isaac como víctima del sacrificio. Para Schapiro, en el caso leonés el motivo pone en evidencia el papel mediador del ángel (SCHAPIRO, 1943[1987]: 261).

Rainer Stichel, por su parte, matiza las conclusiones de Schapiro. Acuerda un origen judío para el motivo del ángel portador del cordero, pero amplía la geografía de su extensión a otros ejemplos, uno nórdico y otro eslavo. Me parece destacable su interpretación sobre el significado iconográfico del sacrificio de la Puerta del Cordero. Según este autor, en este ejemplo hay, además de una interpretación tipológica, una alusión a la manifestación de la divinidad, en el sentido epifánico, explicitado en el cordero clipeado, flanqueado por ángeles y puesto en estrecha relación visual con la interrupción milagrosa del sacrificio de Isaac personificada por el ángel que porta un carnero, la verdadera víctima (STICHEL, 1976: esp. 573). Destaca también que en esta interpretación hay toda una literatura exegética, como

---

<sup>241</sup> Gaillard relaciona el Agnus Dei y los ángeles con la mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse (GAILLARD, 1929: 365).

ya pusiera de manifiesto Schapiro, que trata de explicar que la aparición milagrosa del cordero no se debía a una subversión del orden divino, sino que ya estaba preestablecido desde los primeros seis días de la creación. Es decir, el carnero se creó durante ese período pero se reservó en el paraíso hasta que llegara el momento. Por un lado, la aparición milagrosa de la víctima sustitutoria no altera el orden cósmico y, por otro, Isaac también se somete a su destino, cuyo instrumento de la voluntad divina es su padre Abraham. Isaac, la víctima, no se rebela ante el poder sobrenatural. Esta historia bíblica enseña que la omnipotencia y la omnisciencia de Dios excluye la posibilidad del azar y, por tanto, es ejemplarizante (STICHEL, 1976: 532-533).

En 1977 Williams publicó el estudio más detallado hasta ese momento sobre la iconografía del tímpano del Cordero de León e identificó todos los personajes de la escena narrativa de manera definitiva. Por ejemplo, aportó como paralelo a la figura de Sara delante de la tienda el ejemplo de la puerta de bronce de San Zeno de Verona, incluso en ambas escenas Sara tiene su mano sobre la anilla de la puerta en el momento que recibe el anuncio del nacimiento de Isaac (WILLIAMS, 1977: 5). Otro personaje del que precisa su significado es el jinete que se aleja de Sara. Según Williams se trata de Isaac sin duda alguna y aporta como elemento de comparación la miniatura del códice de la Paráfrasis de Aelfric (f. 38v), donde se puede ver a Isaac sobre el asno. Este detalle iconográfico se correspondía con ciertos comentarios exegéticos que veían a Isaac en el asno la prefiguración de Cristo entrando en la ciudad de Jerusalén (WILLIAMS, 1977: 6). John Williams dio un paso más en las lecturas iconográficas planteadas y desarrolló una completa interpretación iconológica. Según Williams la representación del sacrificio en el tímpano del Cordero trascendía su sentido eucarístico y tipológico, y adquiría una dimensión histórica. El trasunto político de las escenas del tímpano actualizan los personajes bíblicos a la situación del León del siglo XII, especialmente en un contexto de lucha victoriosa contra el poder andalusí. No obstante Williams quedó atrapado entre la filiación estilística que requería una datación de hacia 1100 y la lógica interpretativa del conjunto, que no se podía adaptar a los últimos años del reinado de Alfonso VI, caracterizado por una serie de derrotas frente a los almorávides, por lo que se vio obligado a modernizar la cronología del tímpano a la época triunfal de Alfonso VII (r. 1126-1157). La misma exégesis proyecta el sentido al mostrarla bajo una nueva luz, y así, la interpretación dual de San Pablo entre Isaac/Ismael y

Sara/Agar modifica su significación: Agar e Ismael dejan de representar la Sinagoga para encarnar el peligro musulmán. Este desplazamiento semántico revela la versatilidad simbólica de las historias y los personajes bíblicos (WILLIAMS, 1977). La identificación del trasunto político de la portada del Cordero fue aceptada por la crítica, pero no así la datación propuesta por Williams, y solo recientemente se han revisado y matizado sus conclusiones. De hecho, el propio autor, en el *postscriptum* de la traducción revisada al castellano de 2003, reconoce que la filiación estilística Frómista-Jaca-León que propusiera Moralejo es una objeción contundente ante una pervivencia del estilo en el segundo tercio del s. XII y acepta la datación de c. 1100. Esta cronología adscribe el tímpano del Cordero a la serie de portadas con temática teofánica resueltas de manera más narrativa y sin clara vocación jerárquica y puntillosas simetrías, como es el caso de las portadas francesas. Tomando los ejemplos galos como modelo se interpreta lo hispano como productos desorganizados, lo que explicaría los esfuerzos por descubrir un programa iconográfico unitario para interpretar estas portadas de apariencia caótica, como es el caso de San Isidoro. En todo caso, Williams vuelve a interrogarse sobre el contexto histórico-ideológico que explica el tímpano y retoma la figura de Alfonso VI, pero siempre dentro de una perspectiva de “mentalidad de cruzad” (r. 1065-1109) como protagonista (WILLIAMS, 2003b).

El mismo año que vio la luz el artículo de Williams sobre el tímpano, Moralejo publicó otro que analizaba el zodiaco que corona la Portada, con lo que ambos estudios se pueden considerar complementarios para la comprensión íntegra del conjunto. Este autor, en efecto, consideraba que toda la escultura de la portada era producto de una “*même reflexion*” (MORALEJO, 1977: 137). Moralejo completa algunas cuestiones relativas a los personajes que aparecen en el tímpano. Son interesantes sus aportaciones a la figura de Sara, pues establece una línea de filiación entre algunas piezas en las que la madre de Isaac tiene un papel activo por su gestualidad (MORALEJO, 1977: 138-139). Moralejo vuelve en alguna otra ocasión sobre este asunto. Este autor lamenta la falta de documentación cancilleresca que permita establecer un correlato figurativo entre el tímpano con el sacrificio y los sentimientos del padre Alfonso VI que pierde a su hijo Sancho en la batalla de Uclés, como lo hizo para teñir de *pathos* el capitel con el sacrificio de Jaca. Este autor acepta la interpretación de propaganda anti-islámica propuesta por Williams, pero

incidiendo en la trayectoria personal de Alfonso VI y su equiparación con el personaje bíblico, Abraham, especialmente en la cuestión de la falta de descendencia masculina por vía legal (y cristiana) mientras que el rey sí tuvo un hijo varón de su concubina mora. Estas circunstancias personales explicarían, siguiendo a Williams, el pronunciado antagonismo entre Isaac-Ismael y Sara-Agar (MORALEJO, 1985[2004]: 32). Más tarde, Moralejo ([1985]2004b: [29-30]) consideró la posibilidad de que las últimas empresas artísticas de Fernando I fueron planificadas y concebidas –como expiación de una vida jalonada por la muerte” de todos aquellos familiares que compitieron con él por el poder. La palabra es expiación, especialmente manifiesta en los capiteles de temática neotestamentaria.

Yarza, que acepta la interpretación de Williams, no comparte la datación propuesta por el autor americano, por ello propone que el trasunto político-religioso del tímpano se puede enmarcar en el período que va entre 1086 y 1108, durante el que hubo un clima anti-islámico susceptible de alentar el programa iconográfico del tímpano (YARZA, 1980: 120).

Caldwell coincide con otros autores en que el eje tan marcado por el cordero y la pareja de Abraham a punto de sacrificar a su hijo Isaac relacionan expresamente ambos temas dentro de un mismo programa iconográfico, para mostrar el triunfo sobre la muerte. También señala la ubicación de pasaje que significa la puerta y acepta la interpretación de Williams, pero sobretodo insiste en que el tratamiento de la historia es único, como también es singular el énfasis en el papel de las mujeres de la historia bíblica, Sara y Agar (CALDWELL, 1986: 22). Según esta autora, la clave de la iconografía de esta portada ha de explicarse a partir de la institución femenina del infantado, un reino dentro del reino (CALDWELL, 1986: 19 y 23). Tanto por razones ideológicas como económicas, la figura más idónea es la infanta Urraca como promotora de la escultura de la portada. Con esta argumentación minimiza cualquier intervención directa de los reyes leoneses, especialmente de Alfonso VI, en los contenidos figurados de San Isidoro (CALDWELL, 1986: 22-24). La hipótesis que Susan H. Caldwell ha tratado de demostrar es la siguiente: –The Cordero tympanum's unusual iconography can best be understood as an attempt to explain and justify Urraca's decision to support one brother over the other for what she perceived as a



greater cause.” (CALDWELL, 1986: 24). En mi opinión esta conjetura es la vía de exploración con más potencial para descifrar los enigmas de la portada.

Bango afirma que la elección de los temas representados, tanto el sacrificio de Isaac como el cordero apocalíptico, supone la continuidad de una tradición iconográfica hispana. Interpreta su confluencia en un mismo marco como un doble anuncio de la redención que sintetiza las dos parusías (BANGO, 1989: 149). Este autor manifiesta que no puede aceptar la interpretación de Williams (1977) porque ~~ni~~ la realidad histórica de la Reconquista, ni la misma organización del tímpano aconsejan una visión de este tipo [...]. Las alusiones a la descendencia de Abraham aparecen tratadas de manera secundaria y como complemento de la escena principal”. Sin embargo, cabe advertir que si son correctas las identificaciones que Williams hace de los personajes, el ejemplar leonés es único al reunir los dos hijos de Abraham en un mismo espacio iconográfico. Por ello, aunque intervengan como personajes secundarios y de manera complementaria, el hecho de estar representados permite suponer que existía una significación expresa y una voluntad de ampliar el sentido de la imagen del sacrificio, que por sí sola ya es suficientemente contundente. Otra cosa es dilucidar la recta interpretación de su iconografía (BANGO, 1997: 123).

Marta Poza hace un estado de la cuestión sobre la interpretación iconográfica del tímpano de San Isidoro. Esta autora, tras reseñar la historiografía más influyente que se ha ocupado del tema, subraya la dimensión sacramental, tanto eucarística como bautismal, que manifiestan las imágenes de esta portada en su conjunto<sup>242</sup>. Poza trata de poner en juego todas las piezas en un lectura de conjunto, y con esta finalidad conviene explicar la presencia de las otras figuras que aparecen en la fachada de la portada. Plantea la posibilidad de vincular la interpretación de la fachada a la figura de Fernando I, especialmente a la planificación y puesta en escena de todas las ceremonias que se llevaron a cabo en sus últimos días de vida, cuya simbología ~~funerario-intercesora~~ se puede poner en paralelo con el programa elaborado para el Panteón de San Isidoro. Poza desarrolla en este artículo una proposición de Moralejo sobre el sentido expiatorio de la portada del Cordero. Por lo que respecta al

---

<sup>242</sup> La interpretación eucarística corresponde al tímpano (WILLIAMS, 1977) y la bautismal se ha asociado al zodiaco del friso superior (MORALEJO, 1977).

tímpano, me interesa notar que esta autora, en una lectura integradora del mismo, establece un eje vertical marcado que conecta el *Agnus Dei* y el sacrificio de Isaac. Ambos temas deben entenderse como una imagen duplicada de Salvación y Resurrección. Por lo que respecta al sacrificio, menciona que tiene el mismo sentido que en la oración de difuntos del *Ordo commendationis animae*, indicando que los ejemplos de salvaciones bíblicas aludidos en esta plegaria también se encuentran representados en el Panteón. Por lo demás, señala que el sacrificio de Isaac se repite tres veces en el complejo de San Isidoro. Hay varios indicios que permiten justificar el sentido funerario de la iconografía, según esta autora, como por ejemplo la gran dimensión de la Mano de Dios, entendida aquí como *receptio in caelum*, es decir, en el mismo sentido que la lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez (c. 1093). A ello debe añadirse añade que en ambos monumentos proliferan ángeles o, mejor, arcángeles en su papel de *psicopompos* (POZA, 2003: 10-14). El interés final de Marta Poza es el de desvelar, a través de la interpretación iconográfica, quien fue el promotor y, naturalmente, afinar la datación de la portada. El hecho de vincular estrechamente su iconografía con la del Panteón permite a esta autora acotar las posibilidades que se centran en la infanta Urraca, la hermana de Alfonso VI.

El programa iconográfico de la Puerta del Cordero tiene, además, una finalidad propagandística, según esta autora, que no es otra que la de –exaltar la preeminencia de la monarquía leonesa por encima del resto de los reinos peninsulares. Nadie mejor que ella [Urraca], heredera directa –por vía materna– de los antiguos reyes toledanos, para llevarlo a cabo.” (POZA, 2003: 18). Justifica esta interpretación en el empleo ocasional con Fernando I y más frecuente con Alfonso VI del título de Emperador para reafirmar su supremacía con respecto al resto de poderes peninsulares. Esta preeminencia se sustenta en la filiación astur de la dinastía que, en última instancia, la vincula al extinto reino visigodo: es un –mensaje escrito en piedra” (POZA, 2003: 18). Sin embargo, esta explicación teleológica es un constructo de la historiografía y, generalmente, es el resultado de sesgos ideológicos modernos.

Esta autora tampoco acepta la interpretación de Williams (1977), como Bango, especialmente porque no explicaría una situación de confrontación entre cristianos y

musulmanes en relación a la cronología propuesta por ella misma, antes de 1101.<sup>243</sup> En resumen, propone que la ideología manifestada por la portada es una reacción de los valores tradicionales, en parte expresados mediante la elección de los temas iconográficos, ante las pretensiones papales (POZA, 2003: 19). Al recordar el estudio fundamental de Schapiro sobre el tema del ángel portador del cordero (SCHAPIRO, 1943[1987]) señala las matizaciones que hizo Stichel sobre el asunto (STICHEL, 1976) sobre un “posible origen norteafricano con ejemplos en la Siria Cristiana como en el arte bizantino”, pero debe puntualizarse que Stichel no habla en ningún momento de un origen del motivo norteafricano, sino judío (POZA, 2003: 12).

Therese Martín destaca que el tema veterotestamentario, inusual en las decoración de los tímpanos románicos, tiene un extraordinario desarrollo narrativo en el caso leonés y eso lo convierte en el tema principal. Por el contrario, la visión apocalíptica, simbolizada por el *Agnus Dei*, un tema más frecuente en los programas escultóricos de las portadas, ha quedado relegado a un segundo plano. Subraya que el hecho de utilizar un modelo iconográfico diferente al del capitel del Panteón, con una narrativa más desarrollada, se puede explicar, según esta autora, porque va dirigido a una audiencia diferente, puesto que la portada meridional de San Isidoro era el acceso situado en la fachada pública de la iglesia (MARTIN, 2003; MARTIN, 2006). En realidad, aunque no cuestiona la datación hacia 1100, en época de la infanta Urraca (m. 1101), esta autora le interesada el eventual uso propagandístico de las imágenes del tímpano por parte de la reina Urraca (r. 1109-1126), en el que reafirmaría su triunfo sobre su hermanastro, Sancho Alfonsoz (c. 1093-1108), simbolizado por Ismael, y que sus derechos dinásticos como heredera al trono, cual nuevo Isaac, eran legítimos (MARTIN, 2006: 100-103). En cuanto a cuestiones iconográficas, insiste en el valor lascivo de la postura de Agar, siguiendo la lectura de Williams, que, además de indicarse con la postura de la pierna –como señalara el investigador americano–, se completa descubriendo un pecho (MARTIN, 2006: 102).

La tentativa más reciente y sugerente de interpretación del tímpano del Cordero ha sido propuesta por Francisco Prado-Vilar. Este autor considera una doble

---

<sup>243</sup> Precisamente Yarza, que sí aceptaba la propuesta de Williams, se veía compelido a modernizar la escultura del tímpano a los años finales del reinado de Alfonso VI (YARZA, 1980: 120).

narrativa biaxial, una de dramatización genealógica, no solo iconográfica sino también formal, en su lectura horizontal y otra tipológica en la vertical. Confirma, sin detallar, la filiación jaquesa de la portada mientras que la plantilla del desarrollo compositivo apaisado como una traducción medieval de un sarcófago, como el de Husillos, en el que Prado-Vilar busca, y encuentra, cada uno de los detalles iconográficos. La interpretación iconológica vincula la dramatización genealógica del tema bíblico en un contexto de las luchas dinásticas y fratricidas que alzaron a Alfonso VI con la ayuda de su hermana Urraca, a finales del s. XI. Las complejas y oscuras relaciones entre los hermanos pueden contribuir a desvelar los secretos iconográficos del tímpano. Para construir una nueva interpretación de corte genealógico y dinástico, Prado-Vilar debe refutar el sentido de cruzada la iconografía de reconquista establecida por Williams. Puesto que, por razones estilísticas, la portada del Cordero se ha datado hacia 1100, el marco histórico no invita a la interpretación de clima de cruzada en el reino de León. En realidad, debe enmarcarse en el período de marginación, iniciado a partir de 1080, al que Alfonso VI sometió tanto a San Isidoro como a su hermana, la infanta Urraca, cuya estrecha colaboración en el pasado fue fundamental para lograr sus ambiciones de primacía frente a los derechos dinásticos de sus otros dos hermanos. En 1100 la cuestión dinástica volvía a ser un tema preocupante y es, según Prado-Vilar, lo que se refleja en la portada del Cordero, en tanto que «representa un intento de definir, afirmar y consolidar la identidad de la dinastía leonesa como guardián del título imperial y de la idea de la Reconquista. En esta portada encontramos la última lección de Urraca a su hermano menor.» (PRADO-VILAR, 2008: 191). Una vez expuestos los principios en un primer artículo, este autor contextualiza la construcción del Panteón y la ampliación de la iglesia de San Isidoro a finales del s. XI y subraya que estas obras coinciden con la elección de Sahagún como centro regio de Alfonso VI y su mujer borgoñona, Constanza, y con la marginación de San Isidoro y de su hermana, la infanta Urraca. Este autor pone de relieve que Alfonso VI no participó en la promoción artística de las campañas románicas de San Isidoro, aunque, en mi opinión, es el destinatario principal de la iconografía del tímpano del Cordero. Prado-Vilar señala la línea de los estudiosos que han remarcado el paralelismo iconográfico entre la decoración pictórica del Panteón y la portada del Cordero, concretado en la repetición de motivos como el *Agnus Dei* y el Zodíaco. Tales comparativas se han utilizado para subrayar el carácter funerario del complejo de San Isidoro, mientras

que Prado-Vilar sugiere la necesidad de modulación en la interpretación iconográfica de los diferentes registros espaciales dentro de un marco ideológico de conjunto, por lo que en el tímpano prima el énfasis genealógico.

La elección de la historia bíblica del sacrificio de Isaac, en su peculiar desdoblamiento entre Isaac e Ismael, personifican un dilema genealógico cuya transposición a la propia encrucijada personal de Alfonso VI, al proclamar como sucesor a Sancho Alfónsez, hijo de Zaida, la princesa musulmana. Con esta interpretación se refuta la de Williams, al encajar en su contexto histórico el despliegue iconográfico del tímpano del Cordero. Para Prado-Vilar, Sancho Alfónsez simboliza tanto a Ismael, por su ascendencia musulmana, como a Isaac, —su primogénito y heredero [...], esto es, aquél al que había de estar dispuesto a sacrificar para demostrar su sometimiento incondicional a la voluntad de Dios y mantener, así, la alianza entre Dios y su pueblo” (PRADO-VILAR, 2009: 211). Sin embargo, esta interpretación debe ser matizada porque Isaac no es el primogénito y, sin embargo, se convierte en el heredero del linaje abrahámico. Por otra parte, dada la situación de las relaciones entre los hermanos, la infanta Urraca y el rey Alfonso VI, el sentido de las escenas representadas en el tímpano es de advertencia para que renunciase a legitimar al hijo a la espera de tener descendencia masculina cristiana. Se trata de un discurso visual que prima la línea matriarcal donde la representación de Sara ante la puerta de un edificio pone de relieve su función de —guardiana de la prole legítima”. Según Prado-Vilar se puede señalar un parentesco iconográfico entre la miniatura y la escultura al utilizar los mismos modelos para retratar a los monarcas, aunque se personifiquen como figuras bíblicas (PRADO-VILAR, 2009: 211).

Finalmente, Gerardo Boto considera incuestionable que el tímpano prolonga el discurso escatológico de las pinturas del Panteón, mientras que la interpretación de corte ideológico-político es un tema más controvertido (BOTO, 2010: 79).

#### **4.2.XV.5. Obras relacionadas**

Algunos motivos iconográficos a tener en cuenta son, por ejemplo, que Isaac aparece semidesnudo, que se repite solo en el capitel de la ventana, situada en la fachada norte de la misma iglesia (4.2.XVI). Cabe destacar que Isaac no está

representado como un niño sino como un joven, véase lo que se comenta en el apartado 4.2.XIII.5, referido al capitel de San Pedro de Jaca.

El ángel de pie alado, como en el capitel del Panteón (4.2.XII), en la placa del Hermitage (4.2.IX) o en el capitel de la iglesia de San Quirce (4.2.XXI), y el carnero sobre el altar, como en la Biblia de Rodas (4.2.VIII) o, posiblemente, en el relieve de Platerías (4.2.XIV) son otras peculiaridades iconográficas a tener en cuenta.

#### **4.2.XV.6. Bibliografía**

QUADRADO, 1885b: 478; BERTAUX, 1906: 250; SANONER, 1908: 80-81; MAYEUR, 1908: 250-253; DÍAZ-JIMÉNEZ, 1917: 81; PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 101; GÓMEZ MORENO, 1925-1926: 197; PÉREZ LLAMAZARES, 1927; GAILLARD, 1929: 364, FOCILLON, [1931]1987: 146; GAILLARD, 1938: 67-70; SCHAPIRO, 1943[1987]: 261; PIJOAN, [1955]1944: 115; SAUERLÄNDER, 1966: 264; PÉREZ LLAMAZARES, 1970: 899-901; STICHEL, 1976: 528, 532; DURLIAT, [1964]1972: 18; WILLIAMS, 1977; MORALEJO, 1977: 137-144; YARZA, 1980: 111, 120; MORALEJO, 1985[2004]: 32; OCÓN, 1985: 797; CALDWELL, 1986: 22; BANGO, 1989: 149; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1992: 24-25; BANGO, 1997: 68; BARROSO; MORIN, 1997: 50; POZA, 2003; MARTIN, 2003: 183; MARTIN, 2006: 93; REGUERAS, 2005:101-102; MARTIN, 2007: 125-128; COSMEN, 2008: 164; PRADO-VILAR, 2008: 191; PRADO-VILAR, 2009: 209-212; BOTO, 2010: 79.

##### **4.2.XV.6.1. Otras referencias**

Se ha elaborado un Proyecto de digitalización por parte del Adolph-Goldschmidt-Zentrum zur Erforschung der romanischen Skulptur que es consultable en línea en el enlace siguiente:

<http://www.sanisidoro.de/spanisch/grundriss/index.html>

#### **4.2.XVI. San Isidoro de León, capitel.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

∫ 1110 – ESCULTURA, MEDIO RELIEVE.

## **4.2.XVI.1. Datos generales**

### **4.2.XVI.1.1. Localización de la iglesia**

*42° 36' 03,0" N y 5° 34' 15,4" W*

Colegiata de San Isidoro (León).

### **4.2.XVI.1.2. Ubicación y morfología**

Ventana exterior entre el primer y segundo tramo de la fachada norte, contando de este a oeste (Fig. XVI.a).

El capitel está situado en la única ventana que se abre en el muro perimetral norte (Fig. XVI.b. y XVI.c.)<sup>244</sup>. Dicha abertura, en su interior, coincide con la intersección entre los tramos primero y segundo a contar desde el transepto. Dicha situación insólita del vano, entre dos tramos de las naves, queda evidenciada en el interior, porque una columna adosada cruza la ventana y tapa parcialmente su abertura. El lienzo norte constituye un palimpsesto de complicada lectura para determinar la cronología de la ventana, puesto que, para empezar, en su extremo occidental conserva parte de la fábrica de la iglesia anterior. Este pie forzado condicionó la alineación del muro norte de la iglesia plenorrománica, cuyas obras se iniciaron, como suele ser preceptivo, por la cabecera. El extremo oriental del muro sufrió, durante su construcción en el siglo XII, modificaciones sustanciales del proyecto inicial, como la inclusión de un transepto que sobresalía del lienzo y que modificó su fisonomía perimetral, aunque es difícil saber cómo afectó al vano.<sup>245</sup>

### **4.2.XVI.1.3. Cronología**

Pocos autores se han ocupado de este capitel esculpido, cuya contextualización cronológica debería ajustarse tanto a propuestas de adscripción estilística como a criterios arquitectónicos, derivados de su pertenencia a uno de los momentos constructivos de la iglesia plenorrománica, pero justamente esta última cuestión es demasiado polémica y su análisis puntual desborda los objetivos de esta

---

<sup>244</sup> En el muro meridional, por el contrario, se abrieron tres ventanas.

<sup>245</sup> La morfología exterior del muro norte de la iglesia ha sido intervenido en posteriores ocasiones cambiando radicalmente su percepción, pero es un tema que queda al margen de esta tesis.

investigación, así que únicamente se plantearán los puntos más relevantes que afecten a la comprensión de la pieza en estudio.

Como se ha dicho, la luz de la ventana queda tapada parcialmente en su interior por una columna de fuste cilíndrico que sirve de refuerzo a la bóveda que cubre la iglesia. Esta anomalía podría indicar bien que la cubierta estaba afectando a la estabilidad del edificio, o bien que la bóveda, tal y como se realizó, no estaba prevista en el planteamiento inicial –independientemente de si la iglesia se concibió o no con una cubierta abovedada–, sino que se debería a los ajustes derivados de un cambio de proyecto acometido con posterioridad a la elevación de los muros perimetrales norte y sur<sup>246</sup>. Por consiguiente, el vano es anterior a la etapa en la que se construyó la cubierta abovedada que aun se conserva, esto es, el *terminus ante quem*, que corresponde con la fase final de la construcción de la iglesia plenorrománica de San Isidoro. Otra cuestión es determinar la distancia temporal entre ambos momentos.

Tradicionalmente se ha asociado la última fase de construcción de la iglesia isidoriana con el maestro de obras llamado Petrus Deustamben, al que se le atribuye especialmente el abovedamiento de la iglesia, puesto que el epígrafe de su tumba, sin fecha alguna de las obras que proclama, afirma que *–superedificavit ecclesiam hanc*<sup>247</sup>. Petrus Deustamben fue enterrado en el interior del templo que había contribuido a completar, un privilegio inédito para el siglo XII. Tradicionalmente se ha considerado que lo insólito de una sepultura en el interior de una iglesia en el siglo XII era un signo elocuente de la consideración que el monarca Alfonso VII (r. 1126-1157) y su hermana, la infanta-reina Sancha, profesaron a Petrus Deustamben

---

<sup>246</sup> Gerardo Boto afirma que la existencia de respensiones adosados “revelan que la iglesia se concibió con cubierta abovedada fajonada” (BOTO, 2007: 83).

<sup>247</sup> El epígrafe de la lápida está reescrito en el siglo XIII (BOTO, 2007: 89). En realidad, se ignora tanto el alcance exacto como las fechas de la participación de Pedro Deustamben en las obras de San Isidoro. La labor de este maestro también está relacionada, según su lápida, con la construcción de un puente sobre el Esla. Como el documento conocido más antiguo que menciona el puente de Deustamben data de 1140, esta fecha se ha relacionado con la consagración de la iglesia de San Isidoro en 1149, lo que cuadraría el período de actividad del arquitecto y maestro pontero. Risco, aportando datos de fuentes desconocidas, le hacía el constructor de la iglesia de San Isidoro que patrocinaron los reyes Fernando I y Sancha y aseguraba que Alfonso VII y su hermana trasladaron su cuerpo a una sepultura en el interior del templo isidoriano (cf. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 1996, esp. 5-7). Sobre Pedro Deustamben como *magister* de las obras de San Isidoro a las órdenes de la reina Urraca, véase MARTIN, 2006: esp. 26-27.



por sus logros en San Isidoro, y se ha datado su actividad constructiva en el reinado de este monarca.

Por su parte, Marta Poza opina que toda la planificación del edificio y el replanteamiento con transepto se deben a la infanta Urraca. Los trabajos en marcha se ralentizarían a partir de 1112 y no se reanudarían hasta 1124, es decir, el obrador de San Isidoro estaría prácticamente inactivo durante todo el reinado de Urraca (r. 1109-1126).<sup>248</sup> La actividad de Petrus Deustamben se debería situar, según esta autora, a partir del segundo cuarto del siglo XII, y su misión consistió en la terminación del edificio, su abovedamiento y la colocación de las columnas de refuerzo que tapan la luz de las ventanas, en el sector más oriental de las naves (POZA, 2003: 16-17). Asimismo, esta autora considera que la escultura de la portada norte debe fecharse según la cronología aceptada para el estilo de Frómista-Jaca, cuya filiación subraya, y sugiere una datación de c. 1112 tanto para las portadas del transepto.

Therese Martin opina, sin embargo, que la actividad de este maestro de obras corresponde al reinado de Urraca (r. 1109-1126), y que bajo el patrocinio de la reina se efectuaron tanto la inserción del transepto –siguiendo el modelo compostelano– como el abovedamiento de las naves, modificando así el proyecto inicial de la infanta Urraca (MARTIN, 2006).

Con todo lo expuesto, el problema es la datación absoluta tanto de la construcción de la ventana como de la bóveda, y no hay siquiera consenso para establecer el *terminus ante quem*.

Gerardo Boto, en su lectura de paramentos de la iglesia isidoriana, ha distribuido la sucesión de los estadios constructivos, que seguían las directrices de dos proyectos diferentes, de manera que la fase correspondiente a la ventana abierta en el muro norte se podría datar entre 1115-1120 y 1145.<sup>249</sup> Según su propuesta, en una primera fase, mientras se conservaba la iglesia precedente en funcionamiento, se prolongó

---

<sup>248</sup> 1124 es la fecha marcada en un sillar exterior del ábside norte, y cuyo significado exacto es muy debatido.

<sup>249</sup> Véase el cómodo esquema de las fases constructivas en BOTO, 2007: 92-93.

por el sur el cierre occidental, se construyó el perfil del muro meridional con la portada del Cordero completa y, simultáneamente, en el extremo oriental, se levantaba la cabecera tripartita. Toda esta fase ocuparía la primera década del siglo XII (BOTO, 2007: 77-81). Una vez acabados estos trabajos, se procedería a desmantelar la iglesia anterior, de la que se preservarían el cierre occidental – modificándose, no obstante, el acceso al Panteón– y el muro norte, que quedarían embebidos en el nuevo edificio. Ello hace suponer que la ventana todavía no se había construido. Boto dice taxativamente que en la primera fase descrita “los presbiterios nuevos [...] no enlazaron con el perímetro septentrional del templo”, lo que implica que, en ese sector, todavía no había lienzo en el que abrir una ventana (BOTO, 2007: 79). Este período entre 1100 y 1110 coincide con una especie de vacío de poder en el infantazgo, pero la opinión más consensuada es que las obras seguían puntualmente las directrices trazadas por el mecenazgo de la infanta Urraca, que había fallecido en 1101.<sup>250</sup>

Una donación de 1110, que alude a los trabajos en curso en San Isidoro, confirmaría que durante el reinado de Urraca la iglesia aun no se había completado.<sup>251</sup> Según Boto, hacia la segunda década del s. XII, tras el cambio de proyecto que introduce un transepto que sobresale de las fachadas, que conllevaba un desplazamiento y reajuste de las cabeceras, fue el momento en el que se cerraron las naves. Esta cronología viene avalada por criterios de unidad constructiva y está condicionada por la fecha de 1124, indicada en el epígrafe de sillar exterior del ábside norte (BOTO, 2007: 84).<sup>252</sup> Los contrafuertes que tapan parcialmente la luz de las ventanas más orientales obedecen a los problemas estructurales derivados de la mala planificación del abovedamiento, pero también a la decisión de abrir unos vanos muy amplios que perforaban los paramentos en la intersección de los dos primeros tramos de las naves. La inclusión de las ventanas condicionó la

---

<sup>250</sup> Así se podría interpretar una donación de 1103, realizada por Alfonso VI pero siguiendo las voluntades de su hermana fallecida (MARTIN, 2008a: n. 5)

<sup>251</sup> Lo que se discute es el papel jugado por la reina en las decisiones a tomar en el transcurso de las obras. Therese Martin sugiere un papel activo (MARTIN, 2006) mientras que otros autores son más escépticos (cf. BOTO, 2010: 79).

<sup>252</sup> Boto señala que las ventanas del primer proyecto, las que se abren en los tramos más occidentales del muro sur, son muy diferentes, en concepción, en proporciones, en la aplicación de las molduras decorativas, incluso en la piedra caliza utilizada, a los dos vanos, norte y sur, de los tramos más orientales de las naves (BOTO, 2012: 84).

configuración de los segundos pilares y de los arcos fajones, que, en vez de arrancar de dichos pilares, se cargan al aire, en los muros laterales de la nave central. Los problemas derivados de esta decisión debieron ser inmediatos y obligó a la solución que cegaba parcialmente los vanos recientemente abiertos (BOTO, 2007: 88-89). Por consiguiente, el marco arquitectónico propone una datación de c. 1120 para el capitel.

Desde la perspectiva del análisis estilístico, las etapas también resultan controvertidas. Therese Martin, por ejemplo, ha señalado la secuencia temporal de los talleres escultóricos que trabajaron en la iglesia de San Isidoro. Esta autora considera que el capitel se corresponde con el segundo taller, que trabaja entre 1110 y 1124, durante el reinado de Urraca, y reemplaza a otro anterior cuyas labores marcan la etapa entre c. 1095 y 1109 (MARTIN, 2006: 213, 226; MARTIN, 2007: 120). Las características formales del taller escultórico que inicia la iglesia pleno-románica revelan un estilo distinto del obrador que ha intervenido en el Panteón. Según Martin, uno de los rasgos privativos del primer obrador escultórico de la iglesia es el tratamiento de las melenas, tanto de personajes como de animales, en guedejas y trenzados, y unos rostros en los que destacan los “ojos saltones y almendrados” (MARTIN, 2007: 120-121). El segundo taller escultórico, al que según Therese Martin pertenece el capitel (MARTIN, 2006: 226) proviene de Santiago de Compostela hacia 1112 y trae consigo los cambios notables verificados en la escultura compostelana de resabios tolosanos. Sus características son “figuras con pelo en forma de sogas, rostro carnosos y paños de pliegues paralelos en curva que cubren el pecho” (MARTIN, 2007: 129).

Otros análisis estilísticos afirman que en la portada norte se “constata la asunción de modelos diseñados en las canterías de Jaca-Frómista”, mientras que la meridional se ha relacionado con la Puerta Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1100-1110) (BOTO, 2010: 80). Por otra parte, las reacciones a las propuestas de Therese Martin se pueden resumir en los argumentos de Prado-Vilar. Este autor opina que la verdadera promotora de San Isidoro fue la infanta Urraca, y que, a su muerte, las obras de San Isidoro siguieron, a un ritmo más lento, el proyecto inicial que debía incluir dos portadas “para un crucero sin transepto” (PRADO-VILAR, 2009: 218, n. 43). Para este autor, el análisis estilístico de la escultura perimetral isidoriana refleja

una sucesión evolutiva de fases que se inician con la portada del Cordero (c. 1100), se continúan con la galería y la portada septentrionales (c. 1105) y acaban en la portada sur (c. 1110 o más tarde). En la datación de la portada norte, necesariamente posterior a la datación propuesta de c. 1105 por razones constructivas, esto es, coincidiendo con las cronologías propuestas por Therese Martin, Prado-Vilar introduce como argumento que las piezas escultóricas fueron reaprovechadas al insertar el transepto. Según este autor, la clave para la ilación estilística está en “el rastro de las Erinias” (PRADO-VILAR, 2009: 218, n. 43). Este rastro implica datar de la misma manera tanto el capitel situado en el vano axial interior del ábside norte en la misma fase de la portada del Cordero, como uno de los capiteles de la portada norte, que corresponden a un “marco estructural jaqués ‘evolucionado’ de pitones y volutas fuertes como los que articulan el resto de los capiteles de esta portada y de la del Cordero” (PRADO-VILAR, 2009: 218, n. 43).

En resumen, los argumentos constructivos arrojan unas fechas diferentes a los estilísticos con respecto a la portada norte. Dicha portada septentrional del transepto, como se ha reseñado más arriba, pertenece a la misma unidad arquitectónica que la ventana, y ambas corresponden a la última fase de la construcción románica isidoriana, por ello conviene ajustar su cronología ya que se trata de la referencia más estudiada por los especialistas.<sup>253</sup> El estilo escultórico (c. 1100 o c. 1105) introduce una clara incongruencia con respecto a la datación del momento constructivo (c. 1115-1120).

Llegados a este punto, tal vez sea más productivo anular la dependencia cronológica entre arquitectura y escultura. El principio sería considerar los diferentes momentos escultóricos al margen de su ubicación topográfica, eludiendo así su datación en función del espacio arquitectónico que ocupan.

Volviendo al capitel se observa una manera muy característica de tratar el pelo lanoso del lomo del carnero, en forma de largos mechones individuales sogueados. Esta manera tan especial de labrar el pelaje de animales se vuelve a encontrar en otras piezas del interior de San Isidoro. Por ejemplo, en el capitel con figuras que

---

<sup>253</sup> En un reciente artículo, Therese Martin hace una propuesta de restitución de la portada (MARTIN, 2008b).

cabalgan leones, las melenas de los felinos reciben el mismo tratamiento de mechones largos, separados y sogueados. Este capitel se encuentra en la cara oeste del primer pilar norte de las naves, es decir, significativamente cerca de la ventana. Otro capitel que muestra el mismo recurso se encuentra en un capitel de la hornacina norte, aunque en este caso el sogueado adorna la cabellera de un ser híbrido, un cuadrúpedo con cabeza femenina.

Asimismo, debe destacarse el capitel de la cara norte de este mismo pilar que representa unas figuras de acróbatas y músicos. Esta pieza muestra algunos detalles estilísticos y morfológicos, ciertamente peculiares, que se detectan por primera vez en la escultura del Panteón. Cabe citar en primer lugar el detalle de las consolas de perfil semicircular, situadas en el centro del ábaco de las caras laterales, y tapizadas longitudinalmente con hojas lanceoladas. Debe añadirse otro detalle significativo, más evidente en los acróbatas, pero generalizados en todas las figuras, relativo al tratamiento de las cabelleras. Son personajes carentes de frente, puesto que el nacimiento del cabello está colocado prácticamente en el entrecejo. Esta manera de construir el rostro observa el mismo principio que algunas figuras del Panteón, como, por ejemplo, el ángel de la escena de Balaam<sup>254</sup>. En el capitel del sacrificio, el peinado de Abraham parece estar trabajado en forma de mechones cuyos tirabuzones se rematan en caracol, una fórmula semejante al cabello del Abraham del Panteón, aunque quizá tratado de manera menos rígida en el primero. Un análisis exhaustivo de este grupo escultórico debería revelar si, en efecto, se puede hablar de una evolución estilística entre este grupo de capiteles del interior de San Isidoro respecto a los del Panteón, puesto que, junto a la persistencia de ciertos recursos decorativos, se observa el uso de nuevas fórmulas.

En resumen, se pueden establecer numerosos vínculos estilísticos entre el capitel figurado con el sacrificio y situado en la ventana norte, con otros capiteles próximos en el interior de la iglesia. Aparte de los ya citados, merece la pena destacar, por ejemplo, el tratamiento de las terminaciones en espirales, de curvas muy abultadas, de los caulículos. Tampoco debe olvidarse que el tratamiento de los pliegues de la

---

<sup>254</sup> Véase las ilustraciones en MARTIN, 2007: 118 para el ángel de Balaam del Panteón y para los acróbatas y músicos del capitel de la iglesia véase las páginas 122-123.

capa de Abraham es muy semejante a la capa de la figura que cabalga un león – ¿Sansón?– mientras trata de abrir sus fauces.

Con estos apuntes se ha tratado de poner de relieve la dificultad para establecer una cronología fiable para el capitel. Su datación requiere un análisis no solo del propio capitel, sino de las piezas con las que comparte una filiación estilística. Se han podido aislar ciertas características, sobretodo en piezas adyacentes, que resultan familiares con la escultura del Panteón, como si revelaran un estadio evolutivo de unas técnicas vistas en los trabajos escultóricos en los años 80 del siglo XI. No cabe duda que este razonamiento contradice el acuerdo de que el taller del Panteón no tiene continuidad en la escultura de la iglesia, pero no se pueden obviar ciertas similitudes estilísticas. Por otra parte, si se acepta que este grupo representa un estadio evolutivo de la escultura del Panteón, no debería datarse en relación al momento arquitectónico que se deduce de su ubicación en la iglesia, sino que se propone considerar que la escultura de la zona norte de los primeros tramos de la nave reutiliza piezas anteriores. La problemática aquí descrita es la misma que los capiteles de la portada norte, cuyo estilo indica claramente una filiación derivada de la escultura de Frómista-Jaca, lo que implica una cronología no muy posterior a la década de 1090-1100. Ello obliga bien a datar la portada del transepto en la década siguiente (Poza, 2003: 20), o considerarlas piezas reaprovechadas (PRADO-VILAR, 2009: 218, n. 43). Me parece que la lectura de las fases arquitectónicas hecha por Gerardo Boto es muy coherente y, por otra parte, es evidente que la inclusión del transepto repercutió en la configuración de la cabecera de la iglesia, con lo que es factible pensar en que se reutilizaron algunas piezas escultóricas, labradas para esta zona durante el primer proyecto. En conclusión, dicha filiación estilística permite situar cronológicamente esta pieza entre 1090 y 1100.

#### ***4.2.XVI.1.4. Material y técnica***

Escultura. Medio relieve.

#### ***4.2.XVI.1.5. Estado de conservación***

Aceptable. La esquina del cimacio presenta una merma, cuya huella correspondería, tal vez, a un elemento sobresaliente, como una pomata.

#### ***4.2.XVI.1.6. Historia***

El análisis de la fase arquitectónica y estilística a la que puede pertenecer este capitel se ha desarrollado en el apartado de cronología (*vid.* 4.2.XVI.1.3). Por otra parte, la ventana que acoge el capitel tiene señales de haber permanecido oculta por modificaciones posteriores. Según parece, todo el pórtico lateral que va desde el panteón y recorre el muro norte de la iglesia hasta el transepto cegado, permanecía oculto desde el siglo XVI (VALDÉS, 2001: 77). El claustro renacentista se construyó sin destruir el pórtico románico, “que quedó embutido en el nuevo en su zona meridional” (LLAMAZARES, 2007: 235), cuyas huellas delata la crujía entre el lado meridional y el oriental, donde se abre el vano del muro norte de la iglesia. En el siglo XVIII se reconstruyó en piedra el claustro anterior, del siglo XVI, hecho en ladrillo y tapial (LLAMAZARES, 2007: 235).

#### **4.2.XVI.2. Datos iconográficos**

Figs. XVI.d. y XVI.e.

##### **4.2.XVI.2.1. Abraham**

Abraham es la figura axial del capitel, puesto que ocupa la esquina de las dos caras visible del capitel. El patriarca tiene la cabeza, con barba y bigote, girada a su derecha mientras sus brazos se estiran a su izquierda, uno para agarrar a Isaac por el cabello, y el otro para asestar el golpe fatal, pues el puñal ya toca el cuerpo de su hijo. Viste túnica corta y una capa cuyos pliegues están marcados por incisiones paralelas en los tramos más próximos al borde<sup>255</sup>. La figura de Abraham, erguida, no aparece completa, sino que solo alcanza a las rodillas, produciendo un efecto raro al faltarle parte de las piernas y los pies. La figura incompleta podría representar al patriarca de rodillas, como lo está Isaac, pero esto es de difícil verificación<sup>256</sup>.

##### **4.2.XVI.2.2. Fuego**

---

<sup>255</sup> Una capa semejante viste el Sansón del capitel occidental del primer pilar norte, contando desde el transepto.

<sup>256</sup> Es curioso el efecto, pero no tanto como el produce la figura que lleva un niño en los hombros en el capitel de Balaam del Panteón. Tal vez, al presentar a figuras incompletas, sea un recurso para mostrar a planos horizontales situado a diferentes alturas, lo que en el Panteón sería más fácilmente explicable que en el capitel de la ventana que mira al claustro.

El fuego está representado sobre un ara en esta representación del sacrificio. No se trata de un motivo frecuente, por lo que conviene ser tenido en cuenta. Debe decirse que el fuego también aparece, en dos ocasiones, en el tímpano del Cordero.

#### **4.2.XVI.2.3. Arma**

El arma del sacrificio es un puñal sin características materiales reseñables. Debe decirse, no obstante que desde antiguo, en las representaciones occidentales del sacrificio de Isaac, el arma más habitual es una espada o un cuchillo de hoja larga, lo que implica una modalidad de sacrificio diferente a las versiones orientales, donde predominan los cuchillos, que normalmente amenazan el cuello de Isaac, como también ocurre en el capitel isidoriano.

#### **4.2.XVI.2.4. altar**

El altar es un ara de reminiscencias clásicas. En este detalle se aleja del altar en forma prismática del Panteón, e introduce un motivo propio de la escultura antigua. Está decorada con franjas molduradas en la parte superior y en la base.

#### **4.2.XVI.2.5. Isaac**

Semidesnudo, descalzo y arrodillado con las dos rodillas, Isaac ya no es el niño que representan muchas imágenes del sacrificio de Isaac, sino un personaje adolescente o joven. Este detalle caracteriza los sacrificios del tímpano del Cordero y del capitel de Jaca. Isaac, que viste un faldón corto, remangado en las caderas formando pliegues diagonales, parece tener las manos atadas a la espalda y la cabeza se alza por el impulso de Abraham al agarrar el cabello de su hijo. El torso, desnudo, tiene unas formas abultadas, un tanto femeninas, tanto en los senos como en la barriga. Dos trazos en U invertida marcan la zona costal, por lo demás lisa, sin señalar las costillas.

#### **4.2.XVI.2.6. Carnero**

Al ser portado en brazos por el ángel, del carnero solo se han representado la parte delantera, el resto se sugiere por un velo. La cabeza del animal luce unos cuernos enrollado con las estrías radiales marcadas, en un alarde de naturalismo. Las patas se alzan cerca del manto de Abraham, como si, al tocarlo, quisieran llamar su atención. El lomo está cuajado de un pelaje forma unas guedejas de lana, muy largas y marcadas como un sogueado.



#### **4.2.XVI.2.7. Intervención divina**

La intervención divina, como en el tímpano del Cordero, es doble, pues se han representado tanto la *Dextera Dei* como el ángel. La Mano de Dios está situada en la parte superior de la cara que mira al vano. Sus dedos índice y central, estirados, casi tocan la cara de Abraham, mientras que los otros dos están recogidos en la palma de la mano. La nube celeste hace las veces de manga, decorada con varios surcos en zigzag. El ángel, situado debajo de la *Dextera Dei*, es una figura de un joven con los cabellos en mechones individuales y decorados en sogueado. No puedo confirmar que tenga alas, pero, en principio es un ángel áptero. Su postura, expresiva y bien resuelta, muestra un figura en un ligero escorzo, algo encogida por el peso del carnero que tiene sostiene en su regazo. El trabajo de los pies desnudos del ángel, sobresaliendo del collarín del capitel, muestran a las claras el dominio del escultor en la realización de esta figura, pericia que no es tan evidente en la figura de Abraham. La boca del ángel hace un gesto muy parecido al que se observa en las figuras de Agar y del ángel del tímpano del Cordero, con los labios marcando una abertura redondeada.

#### **4.2.XVI.3. Descripción**

El capitel, de difícil visibilidad, se halla situado en la única ventana que mira al claustro en el paño norte del muro perimetral de la iglesia. La pieza, con collarín liso de perfil plano, está decorado en dos de las caras de su cesta. Se completa con una imposta que presenta ornamentación vegetal, desportillada en la esquina. La figura de Abraham sirve de eje a la configuración iconográfica de las dos caras visibles. En el lado que da a la ventana se ha representado a un ángel cuyos pies sobresalen del collarín y portando al carnero sustitutorio. La mano de Dios aparece sobre el ángel, bajo unas nubes onduladas que indican el cielo. Abraham, vestido con túnica y manto en forma de capa, gira su cabeza barbada en dirección a la *Dextera Dei* mientras sus brazos cruzan su cuerpo. Con la mano izquierda está agarrando el cabello de Isaac, mientras que con la derecha sostiene un puñal que, con el filo hacia arriba, ha acercado a la garganta del hijo. Isaac y el altar ocupan el lado que da al claustro. Isaac no es un niño pequeño sino un joven, aparece arrodillado con el torso desnudo, las manos no se ven porque desaparecen tras la espalda indicando que han sido atadas. Está cubierto por un faldón ceñido por la cintura, a la que se arremangan algunos pliegues, su torso marca algunos rasgos físicos como el esternón en una

curva doble y profunda, el ombligo y unos senos casi impropios para un varón. Estos rasgos parecen indicar que el escultor conocía la ubicación final en altura y por ello exagera los volúmenes intencionadamente. El altar tiene una tipología de ara antigua en la que se ve quemar el fuego.

La presencia de la doble intervención divina, así como la semidesnudez de Isaac, son dos detalles iconográficos que vinculan al capitel con el tímpano del Cordero. También se puede añadir que la figura de Isaac sea un joven y no un niño, como viene siendo tradicional en las representaciones del sacrificio de Isaac. Además, el hecho de que Abraham utilice un puñal como arma del sacrificio cambia la gestualidad de los brazos del patriarca. Por ejemplo, en el capitel del Panteón, el arma tiene una hoja que pretende ser larga, lo que obliga a Abraham a estirar y separar el brazo a su derecha para darse impulso. Este ademán se verifica en la gran mayoría de los ejemplares occidentales, debido, posiblemente, a que en latín se tradujo como *gladium* (espada) el arma del sacrificio. Pero hay algunos casos, como en San Pedro de la Nave, por ejemplo, y especialmente en San Isidoro, que se introduce una gestualidad más propia de la tradición oriental, donde la palabra  $\mu\acute{\omicron}\chi\alpha\iota\rho\alpha$  (cuchillo) induce a representar unos ademanes diferentes, donde el filo del arma roza el cuerpo de Isaac.<sup>257</sup> Por otra parte, hay algunos detalles que remiten a una tradición muy antigua, corriente en los sarcófagos de la Tardoantigüedad, como la representación de un ara llameante o el hecho de que Isaac esté arrodillado en el suelo.

#### **4.2.XVI.4. Bibliografía Crítica**

Pérez Llamazares describe las vestiduras de Abraham desde una óptica eclesiástica, puesto que dice que el patriarca va vestido con alba y casulla sacerdotal, lo que expone a las claras, según este autor, el valor eucarístico del sacrificio de Isaac. Pérez Llamazares nota que en este ejemplo Isaac ya no está sobre el altar, sino junto a él y arrodillado y con las manos atadas a la espalda, a diferencia del capitel del Panteón, que las llevaba atadas sobre el pecho.<sup>258</sup> El hecho de que lleve las manos atadas a la espalda significa para este autor que Isaac no representa a Jesús en esta

---

<sup>257</sup> Sobre el tema del arma del sacrificio véase el apartado 5.1.I.4.2.

<sup>258</sup> En PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 99 dice que está de pie.

instancia, sino a la humanidad pecadora, significando que no es un acto voluntario. Señala que sobre el altar hay un cáliz, lo que refuerza absolutamente el sentido eucarístico de esta representación. Destaca asimismo el hecho de que el carnero es portado por un segundo personaje, alegoría de la Providencia divina sin especificar que es un ángel por su condición áptera. De hecho, en 1970 asigna esta figura al propio Dios (PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 99-100; PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 415-416; PÉREZ LLAMAZARES, 1970: 899-890).

Esta versión en la que el ángel porta el cordero integra el elenco de representaciones medievales del sacrificio de Isaac con este motivo, cuyas fuentes Schapiro trató de dilucidar (SCHAPIRO, 1943[1987]: 261 y 281, n. 10)<sup>259</sup>. John Williams menciona el asunto del ángel portador del carnero y enuncia el estado de la cuestión tras la aportación de Rainer Stichel, en la que pierde importancia la influencia musulmana en la transmisión del motivo (WILLIAMS, 1977: 5 y 12, n. 11)<sup>260</sup>.

#### **4.2.XVI.5. Obras relacionadas**

Como se ha dicho más arriba, el paralelo más cercano es el tímpano del Cordero de la misma iglesia isidoriana, aunque en el capitel, las reminiscencias clásicas son mucho más acusadas.

#### **4.2.XVI.6. Bibliografía**

PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 99-101; PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 415-416; SCHAPIRO, 1943[1987]: 261 y 281, n. 10; PÉREZ LLAMAZARES, 1970: 899-900; WILLIAMS, 1977: 5 y 12, n. 11; REGUERAS, 2005:101; MARTIN, 2006: 226; COSMEN, 2008: 164.

#### **4.2.XVII. *Sant Quirze de Pedret, fragmento de pintura mural.***

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

1110 – PINTURA MURAL.

---

<sup>259</sup> En realidad Schapiro hace referencia a dos capiteles, pero el único que presenta el motivo es el de la ventana.

<sup>260</sup> De paso, proporciona una buena foto del capitel (fig. 7).

## **4.2.XVII.1. Datos generales**

### **4.2.XVII.1.1. Localización original de la iglesia**

*Iglesia de Sant Quirze de Pedret, Cercs (Barcelona).*

La iglesia de Sant Quirze de Pedret pertenece al término municipal de Cercs (Berguedà, Barcelona) desde 1941, aunque dista sólo a 3 km de Berga (Barcelona), a cuyo ayuntamiento fue cedida la iglesia por el obispado de Solsona (Lleida) en 1959 (Fig. XVII.a.). El idílico enclave que ocupa la iglesia parece un poco apartado hoy en día (Fig. XVII.b.). En realidad su situación era estratégica, especialmente en época medieval, ya que está cerca de un puente y junto a rutas tradicionalmente importantes de comunicación viaria, una que pasando por Bagà se dirigía a la Cerdanya y otra que llevaba a Ripoll (PIJOAN, 1925: 5; AL-HAMDANI, 1989: 23; PAGÈS, 2011: 163).

El puente gótico sobre el río Llobregat, documentado desde 1286, está situado en el camino que sigue el trazado de la antigua vía que unía Berga con La Baells. Pasado el puente, el sendero se bifurca en dos caminos que rodean la ladera en la que se asienta la iglesia. La ruta que se dirige por el lado derecho, por el Sur de la iglesia, a La Baells ha quedado muy desdibujada por la falta de uso. Por su parte, la vía del Norte que se dirige hacia La Portella parece más transitada y por ella se puede acceder a Pedret por el Oeste, pero la pendiente es muy pronunciada. Durante la restauración de Pedret de los años 60 se abrió un acceso a la iglesia que asciende por la ladera de la montaña hasta la iglesia desde el flanco oriental (LÓPEZ Y CAIXAL, 1995).

### **4.2.XVII.1.2. Ubicación y morfología**

Actualmente, los frescos con el sacrificio de Isaac están colocados sobre un soporte que simula, de manera aproximada, la configuración del emplazamiento original (Fig. XVII.d.). Las pinturas que se conservan en el Museo de Solsona corresponden a un segundo momento en la historia de los arranques de Sant Quirze de Pedret. En las operaciones de esta segunda campaña, que tuvieron lugar en el año 1937, se dejaron las capas pictóricas más profundas, cuya huella delata el contorno del espacio que ocupaban. Estos estratos más profundos, que han permanecido *in situ*, tienen la silueta de una franja vertical que arranca desde casi el suelo y se prolonga hasta el techo (Fig. XVII.f.). Dicha tira pictórica, de unos 55 cm de

ancho, contenía, en una lectura vertical de arriba a abajo, una cenefa con meandros en perspectiva, el sacrificio de Isaac, una escena de juicio y, en la parte inferior, una ornamentación con falsos cortinajes.<sup>261</sup>

Su disposición en el museo mantiene la apariencia global que tenía *in situ*, pero difiere en algunos detalles a juzgar por las fotografías que publicó Gudiol en 1937 (Fig. XVII.i.). Esta cuestión es relevante porque, tal y como se pueden ver ahora, hay una separación, entre el borde del fresco y la esquina, que sugiere una pérdida de material pictórico en anchura que no es tal, sino que parece más bien el resultado de una deformación de la superficie pictórica durante el proceso de arrancado y vuelto a adherir sobre otra base distinta. En efecto, en las fotografías antiguas se observa que el motivo ornamental de palmetas recorre la intersección misma del muro del arco triunfal con la pared norte de la nave central (Fig. XVII.g.). En el montaje actual se evidencian, claramente desplazados, restos de dicho motivo formando parte del fragmento de Abraham. Las vicisitudes por las que han pasado estos frescos pueden haber desfigurado el estrato pictórico, lo que imposibilita la recuperación de su aspecto original. Otro ejemplo que corrobora la sospecha de incorrecciones en el montaje de los fragmentos pictóricos en el Museo de Solsona es la representación de la mano divina del intradós del arco triunfal. Su ubicación natural, en la clave de la cara interna del arco, se observa actualmente desplazada hacia la derecha.<sup>262</sup>

Los estratos profundos de esta franja, conservados *in situ*, fueron arrancados, a su vez, en las operaciones de restauración llevadas a cabo entre 1989 y 1995, para protegerlos de las obras en la cubierta del edificio, y posteriormente fueron remontados en su emplazamiento original (GONZÁLEZ, 1996: 17; LACUESTA, 1997: 20). Tantos desvelos no han impedido, sin embargo, que las humedades afecten las pinturas.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Es normal que queden capas internas de pintura a causa de la técnica de arranque empleada, el *strappo*, que consiste en arrancar solo la película pictórica superficial y despegarla del enlucido donde pueden quedar trazas de pintura.

<sup>262</sup> Debo la noticia a la Dra. Milagros Guardia que me ha dirigido esta tesis, a la que agradezco profundamente sus consejos.

<sup>263</sup> —La aparición de estas filtraciones es especialmente notable en la parte alta de algunos muros de la nave central (sobre todo en el lugar que ocupan las pinturas románicas que fueron arrancadas y

#### **4.2.XVII.1.3. Contexto arquitectónico**

La escena del sacrificio de Isaac está situada en el paño norte, que mira a la nave central, del frontis que da acceso al ábside central. Este muro tiene una doble función, puesto que sirve tanto de acceso, a través del arco de triunfo, al lugar más sagrado de la iglesia, como de separación entre el espacio del altar y el aula donde se reúnen los fieles.

El ordenamiento de la decoración románica se adapta admirablemente a una configuración arquitectónica para la que no estaba pensada, al menos es lo que parece deducirse a juzgar de ciertos indicios, como el desplazamiento de la *Maiestas Domini*, situada normalmente en la cuenca absidal, hacia la bóveda que cubre el testero. Sin embargo, el muro del arco triunfal ofreció a los pintores medievales una superficie útil considerable para desplegar una rica decoración pictórica, entre cuyas escenas, el sacrificio de Isaac ocupa un lugar excelente para la contemplación.

#### **4.2.XVII.1.4. Cronología**

La cronología de las pinturas románicas de San Quirze de Pedret ha oscilado entre finales del siglo XI hasta una datación a inicios del siglo XII. Tanto las evidencias, objetivas y fiables, como la exigua documentación no permiten una datación absoluta, todo lo que se puede hacer es proponer hipótesis en función de comparaciones estilísticas y temáticas. Con todo, el análisis de las pinturas románicas de Sant Quirze de Pedret, basado en criterios de estilo, ha dado lugar a la espinosa cuestión de los maestros y sus áreas de influencia, que ha abocado en el “terrible laberint dels mestres, els deixebles, els cercles i els triangles” (GUARDIA; MANCHO, 2008: 120, n.11). Este paradigma explicativo, en proceso de revisión, ha derivado en un cuello de botella que ha acabado desvirtuando el panorama de la pintura mural románica catalana.<sup>264</sup>

El asunto ineludible sobre las cuestiones cronológicas que afectan a Sant Quirze es que la decoración mural de la iglesia de Pedret se ha convertido en foco inicial, el

---

vueltas a colocar durante la obra) y en el paramento interior del muro de tramontana del ábside central.” (GONZÁLEZ, 1996: 20).

<sup>264</sup> Véase una crítica reciente al tema en GUARDIA; MANCHO, 2008 y MANCHO, 2012c: 511-513. Sobre la cuestión del maestro de Pedret véase, por ejemplo, YARZA, 1985a y SUREDA, 1990.

–maestro de Pedret”, de una serie reunida por criterios estilísticos, el –círculo de Pedret”. Las oscilaciones en la datación de cualquiera de los elementos constitutivos del grupo condicionan no sólo al resto, sino también a la validez de todo el aparato hermenéutico, dando lugar a razonamientos circulares que han viciado las estrategias heurísticas, como muy bien han demostrado Milagros Guardia y Carles Mancho.<sup>265</sup>

La colocación en el tiempo de las pinturas de Pedret tuvo su punto de inflexión con los estudios de Joan Ainaud sobre las pinturas de Sant Pere de Burgal y su identificación de los restos epigráficos con la condesa Llúcia de Pallars, esposa de Artau I de Pallars, difunta hacia 1090 (AINAUD, 1973: 82-83). Burgal se considera el conjunto más importante que revela la influencia del –maestro de Pedret” y, por tanto, resulta un elemento clave de la serie.<sup>266</sup> Esta datación de 1090 obligaba a la precedencia de la decoración de Pedret, considerada como cabeza de serie. A partir de este momento se encabalgan todos los argumentos sobre las cronologías de toda la pintura románica catalana y sobre la geografía del –círculo de Pedret”.<sup>267</sup> Se ha señalado que no hay la certeza absoluta sobre la identidad de la condesa Llúcia de Pallars a partir de la inscripción que subsiste, es decir, que el dato clave sobre el que se basa el constructo cronológico de la pintura románica catalana no es un argumento irrefutable, pero es la opinión que ha prevalecido (GUARDIA; MANCHO, 2008: 129).<sup>268</sup>

La datación de las pinturas románicas de Pedret no se ha resuelto todavía, pero las últimas investigaciones están cuestionando muchas de las opiniones establecidas. En primer lugar, la excavación arqueológica, llevada a cabo en las últimas décadas del siglo XX, ha advertido que los muros de la nave central como los del testero mayor, que sirven de soporte a las pinturas pre-románicas, se recrecieron en la segunda etapa constructiva del edificio, entre mediados del siglo X y principios del

---

<sup>265</sup> GUARDIA; MANCHO, 2008.

<sup>266</sup> Actualmente hay autores que consideran Burgal, juntamente con Àneu, el *terminus post quem* y ya no hablan del –maestro de Pedret”, sino del –maestro de Burgal-Àneu” (cf. CASTIÑEIRAS, 2009a).

<sup>267</sup> Véase el resumen en GUARDIA; MANCHO, 2008: 129-31.

<sup>268</sup> Solo recientemente se ha cuestionado, con argumentos iconográficos, la cronología tradicional de las pinturas del Burgal al proponerse que la efigie de la condesa es un retrato funerario, con lo que deberían modernizarse su datación (cif. GUARDIA; MANCHO, 2008). Por otra parte, incluso se ha discutido la identificación de Llúcia de Pallars y se ha propuesto que podría tratarse de Ória de Pallars (c. 1120-1178) (cif. RUIZ-DOMÈNEC, 1995.).

XI.<sup>269</sup> Por otra parte, recientes estudios iconográficos sobre la decoración pre-románica, el *terminus post quem* más evidente, obligan a reconsiderar la datación tradicional de mediados del siglo X y a plantear una cronología más moderna, de principios del siglo XI (MANCHO, 2012c). Finalmente, un atento análisis del programa pictórico románico ha revelado unas dataciones que oscilan entre el segundo y tercer decenio del siglo XII (GUARDIA; CAYUELA, en prensa). Esta datación la había argumentado Agathe Schmiddunser, al considerar que las pinturas de Pedret deben ponerse en relación con la Reforma Gregoriana, impulsada por los condes de Barcelona. Parece lógico pensar que los criterios reformistas solo pudieron aplicarse a partir de 1117, cuando el conde Berenguer III reúne bajo su dominio el condado de Cerdanya, donde está situada la iglesia de Sant Quirze (SCHMIDDUNSER, 1990: 80-81).

Cuadro resumen		
<b>Cronología 1</b>	Hacia finales del s. XI (último tercio del s. XI y antes de 1100)	PUIGGARÍ, 1889; PIJOAN, 1907; RICHERT, 1926; AL-HAMDANY, 1972-1973; AINAUD, 1973; COOK; GUDIOL, [1950]1980; YARZA, 1985a; CARBONELL, 1990; PAGÈS, 2005; [...]
<b>Cronología 2</b>	Primer tercio del s. XII.	GUDIOL I RICART, 1937; SCHMIDDUNSER, 1990; MANCHO, 2004; GUARDIA;MANCHO, 2008; GUARDIA;CAYUELA, en prensa.
<b>Cronología 3</b>	Siglo XII	MUNS, 1887; MICHEL, 1961

#### 4.2.XVII.1.1. Autor

Desconocido, aunque el topónimo ha dado lugar al nombre de un taller basado en cuestiones estilísticas y conocido como el «Mestre de Pedret».<sup>270</sup> Yarza matizó que en la realización de las pinturas de Pedret participaron dos maestros diferentes, uno

<sup>269</sup> Precisamente, dicho recreado de estos muros, tanto de la nave mayor como de su cabecera, no solo ha impedido conocer la configuración de la cubierta original (cf. LÓPEZ; CAIXAL, 1995: 211, 216) sino que descartaría la posibilidad de que las pinturas pre-románicas correspondan a la primera fase, puesto que es de suponer que tales reformas afectarían a la integridad de una hipotética decoración mural preexistente. La datación de esta segunda fase arquitectónica, entre mediados del siglo X y principios del XI, de las cuatro en las que se han dividido las etapas medievales del edificio, se ha establecido a partir de la cronología tradicional de las pinturas pre-románicas, de mediados del siglo X, como si fuera un fósil director (cif. la crítica en MANCHO, 2012c: 500-501). El problema es que la datación de las pinturas pre-románicas es un dato controvertido, así que utilizarlo para datar las etapas constructivas de Sant Quirze parece una argumentación de petición de principio, en la que no se ha demostrado la premisa en la que se basa y se incurre en un círculo vicioso.

<sup>270</sup> Sobre la historiografía del tema cif., por ejemplo, YARZA, 1985a: 222, GUARDIA; MANCHO, 2008 y CASTIÑEIRAS, 2009.



de mayor calidad técnica que produce efectos muy naturalistas y figuras de gran soltura, y otro que geometriza más las formas (cf. YARZA, 1985a: 224).

#### **4.2.XVII.1.2. Material**

El MNAC ha llevado a cabo análisis de unas muestras del material pictórico de la absidiola meridional. Como el conjunto de las pinturas románicas de Pedret es unitario, los resultados se podrían extrapolar a las pinturas conservadas en el Museu Diocesà de Solsona.<sup>271</sup>

El sustrato pictórico está hecho con materiales poco preparados y heterogéneos, aunque no se especifican dichos materiales. Los pigmentos utilizados son los siguientes: hematites para el rojo, óxido de hierro rojo, concretamente goethita, para los ocre, negro de carbón, blanco de cal, aerinita y tierras verdes de glauconita.

El pigmento clave en la paleta de las pinturas románicas de Pedret es la aerinita, de procedencia específicamente pirenaica. De hecho, el uso de aerinita en Pedret diferencia a este conjunto de otros como Sant Pere de Burgal y Santa María de Àneu, donde el considerado ~~maestro~~ "maestro de Pedret" utilizó azurita.<sup>272</sup> Esta afirmación debe ser matizada, puesto que, en Sant Quirze, los análisis practicados se restringen a la absidiola sur y no hay datos del resto de zonas pictóricas. Finalmente, debe añadirse que hay un grado de carbonatación bastante alto y superficial, razón por la cual los colores se muestran un tanto monótonos cromáticamente hablando (cf. MORER; FONT-ALBADA, 1993).

#### **4.2.XVII.1.3. Inscripciones**

A[BRAHAM]?

#### **4.2.XVII.1.4. Estado de conservación**

Deficiente (Fig. XVII.e.). Las pinturas han pasado una serie de avatares, detallados en la historia del edificio, que indudablemente han contribuido a acelerar

---

<sup>271</sup> Se desconoce si los fragmentos de Solsona se han estudiado desde el punto de vista técnico. Agradezco esta información a Roser Piñol, profesora de Tècniques artístiques en la Universidad de Barcelona.

<sup>272</sup> En Àneu incluso se ha insinuado la presencia de lapislázuli, aunque no hay pruebas analíticas concretas del ábside.

el proceso de degradación normal atribuible al paso del tiempo y a filtraciones de humedades.

#### **4.2.XVII.1.5. Técnica**

*Fresco y pintura a la cal traspasada a tela.*

El obrador románico de Pedret utilizó una técnica mixta de fresco y pintura a la cal. El conjunto se caracteriza por una rica policromía debida a la gama de pigmentos utilizados aunque, actualmente, los colores aparecen muy apagados a causa del alto grado de carbonatación superficial.

La microscopía óptica diferencia Pedret de Burgal y Àneu. El maestro, o el obrador, que trabajó en Pedret tenía un dominio superior de la técnica pictórica que se manifiesta en unas capas pictóricas regulares y uniformes y una distribución uniforme de los pigmentos. La superficie pictórica es fina y regular sin embargo el sustrato está formado por materiales poco preparados y heterogéneos. La microscopía electrónica, por su parte, revela una estrecha relación técnica entre las tres iglesias, Pedret, Burgal y Àneu, pero sin llegar a afirmar que se trate de un solo pintor. Según Morer y Font-Albada, si se admite la hipótesis de que un solo pintor realizó los tres conjuntos –Pedret, Burgal y Àneu–, el primero denotaría la culminación en el dominio de la técnica de una evolución artística personal, pero advierten de la necesidad de nuevos análisis (cf. MORER; FONT-ALBADA, 1993: esp. 112-113).

#### **4.2.XVII.1.6. Historia**

Las pinturas del muro del arco triunfal han sufrido unas vicisitudes diferentes a las que acontecieron a los frescos de las cabeceras. En un discurso diacrónico que empieza hacia el siglo XIII, se puede decir que en aquel momento concluyó el ciclo de vida útil de la decoración figurada del paramento del arco triunfal, como resultado una serie de modificaciones tan profundas en el edificio que ocultaron las pinturas de la vista de los espectadores durante siglos. Las reformas del siglo XIII emparedaron parcialmente las pinturas románicas del arco triunfal por un muro, cuya función fue la de regruesar el apeo de la bóveda con la que se cubrió la nave central; la modificación del aspecto de esa zona se completó con el afeitado del arco ultrapasado de acceso al ábside central, con el objeto de modificar su perfil a un arco

de medio punto, pero que implicaba la mutilación de las pinturas del intradós del arco (cf. LÓPEZ; CAIXAL, 1995). Cabe pensar que, coetáneamente, la parte no oculta por el nuevo muro quedó cubierta con una nueva e hipotética decoración.<sup>273</sup> No hay indicios que sugieran otras modificaciones posteriores tan sustanciales,<sup>274</sup> así que se puede suponer que dicha configuración durará hasta 1937, cuando se descubrieron las pinturas situadas, la mayoría, en el ábside mayor y en el paramento del arco de triunfo, y se llevaron a cabo los arranques, dentro todo ello de un clima de urgencia bélica en la que se encontraba el país (Fig. XVII.i. y XVII.k.).

De Sant Quirze de Pedret se conocían, desde finales del siglo XIX, los frescos de la absidiola sur tras las publicaciones de Muns (1887) y Puiggarí (1889). Además fueron protagonistas del primer fascículo de *Les Pintures Murals Catalanes* que publicó en 1907 Josep Pijoan para el Institut d'Estudis Catalans. En 1921 el obispo de Solsona autorizó a la Junta de Museus de Barcelona la venta y el arranque de estas pinturas (ACTA ANC1-715-T-629, 1921), aunque la transacción no se consigné legalmente hasta 1924 (AINAUD, 1993: 62). En el año 1921 Emili Gandía se encargó de los trabajos de arranque de las absidiolas sur y norte, que fueron realizados por un colaborador de Franco Steffanoni (AINAUD, 1993: 61-62), o bien, por el mismo Steffanoni (CARTA ANC1-715, 1947).

Según Ainaud, a Gandía se debe atribuir el mérito del descubrimiento de las pinturas del ábside central (AINAUD, 1993: 61; CARTA ANC1-715, 1947). Sin embargo, sus frescos no se pudieron extraer en aquel momento a causa de las discrepancias entre Gandía y el restaurador, que interrumpieron los trabajos antes de proceder a arrancar las pinturas del ábside central.<sup>275</sup> Como es de sobras conocido, las pinturas de la absidiola meridional se remontaron para exponerlas en el Museu de

---

<sup>273</sup> Se deduce, por tanto, que solo serían visibles los frescos románicos de los ábsides. Cabe preguntarse si, a partir del siglo XIII, quedaría alguna alusión figurada a los santos de la iglesia, Sant Quirze y santa Julita.

<sup>274</sup> Para una descripción minuciosa de la vida de la iglesia, véase LÓPEZ; CAIXAL, 1995.

<sup>275</sup> Véanse más detalles en CARTA ANC1-715, 1947 y en AINAUD, 1993: 61, en esta última referencia bibliográfica se menciona una correspondencia entre Folch i Torres i Gandía donde este último da cuenta de la localización de los frescos del ábside central. Cf. VIGUÉ; BASTARDES, 1978: 189.

la Ciutadella en 1924, predecesor del Museu d'Art de Catalunya (AINAUD, 1993: 61-2; YARZA, 1985a: 218).<sup>276</sup>

El arranque de los frescos del ábside central se retrasó hasta 1937 cuando, por imperativos de la salvaguarda del patrimonio artístico ante el conflicto bélico de la Guerra Civil, Josep Maria Gudiol i Ricart se ocupó de los trabajos de arranque de Pedret, cuya existencia ya se conocía.<sup>277</sup> En esta ocasión ya no fueron restauradores italianos quienes llevaron a cabo los trabajos, sino que las tareas de arranque y rescate fueron encomendadas a Ramón Gudiol y Antoni Llopart en unas circunstancias especialmente acuciantes.<sup>278</sup> Además de los frescos románicos, se descubrieron y arrancaron las pinturas pre-románicas y otras que se encontraban en los muros del arco de triunfo –entre ellas, el sacrificio de Isaac, así como algunos fragmentos más en la pared norte de la nave central. Sin embargo, los arrancamientos no se llevaron a cabo totalmente y se dejaron fragmentos sin arrancar (CARTA ANC1-715, 1947). Cabe confrontar esta información con una alusión de Gudiol a la existencia, en la nave central, de dos crucifixiones –una pintada sobre otra anterior– (Gudiol, 1937: 110).<sup>279</sup> Las operaciones de arranque se llevaron a cabo mediante el procedimiento del *strappo* (GUDIOL, 1937; MORER; FONT-ALBADA, 1993). Con esta técnica lo que se arranca es la película superficial quedando parte del material pictórico *in situ* (Fig. XVII-j).

Las pinturas procedentes de esta campaña de arranques de 1937 se guardaron en la Casa Amatller de Barcelona, donde se instaló un improvisado taller de restauración (GUDIOL, 1987: 109) que funcionó como el Servei de Restauració de la Generalitat (AINAUD, 1993: 64).<sup>280</sup> Las pinturas se almacenaron hasta que finalizó la

---

<sup>276</sup> Los números de inventario de las pinturas correspondientes a las absidiolas sur y norte son: MNAC/MAC 15973, 22991 y 22992.

<sup>277</sup> Josep Maria Gudiol i Ricart documentó la narración de los trabajos en la edición de mayo de 1937 del Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (GUDIOL, 1937).

<sup>278</sup> El equipo de restauradores estaba formado por A. Llopart, J. Navarro, R. Gudiol i S. Boixader (GUDIOL, 1937: 108, nota 1).

<sup>279</sup> Sobre este tema y sobre la desaparición de la crucifixión durante la primera restauración de Pedret de los años 60 del siglo XX, cf. MANCHO, 2012c: 517, fig. 80.

<sup>280</sup> En las buhardillas de la Casa Amatller, Mauro Cividini había traspasado las pinturas que arrancara en su momento Franco Steffanoni (XARRIÉ, 2002: 76-77). No se sabe si la Casa Amatller tuvo continuidad con Ramón Gudiol, restaurador y hermano de Josep M<sup>a</sup> Gudiol, antes de montar su propio obrador de restauración. Según relata el propio Josep M<sup>a</sup> Gudiol, la dueña del inmueble, Teresa Amatller cedió la casa al propio Gudiol, mientras dejaba Barcelona durante la guerra, para que fuera

guerra en el Servicio de Recuperación Artística (FONS ANC1-715). De allí las recogió Joan Serra i Vilaró para llevárselas a Solsona,<sup>281</sup> donde ingresaron en 1940, una vez acabada la guerra civil, en el Museu Arqueològic Diocesà, ahora Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS), aunque, según Joan Ainaud, director dels Museus d'Art (1948-1985), en su carta sobre la propiedad de estos frescos (FONS ANC1-715), las pinturas las había comprado la Junta de Museus de Barcelona al obispo de Solsona Valentí Comellas.<sup>282</sup> Las pinturas de Pedret ocuparon la sala II del Museo de Solsona (MANCHO, 2012c: 493). La instalación actual se inauguró el 26 de noviembre de 1983 (PAGÈS, 2005: 81) (Fig. XVII-f).

Las capas profundas que quedaron *in situ* fueron arrancadas, a su vez, y remontadas nuevamente durante la restauración del edificio que se llevó a cabo entre 1989 y 1995 (GONZÁLEZ, 1996: 17; LACUESTA, 1997: 20). Como es sabido, las capas profundas aportan mucha información relevante sobre la forma de trabajar de estos pintores –trazas del dibujo preliminar, la planificación del artista, la existencia de otras decoraciones anteriores, etc.– (MARQUÈS, 2009: 270), pero no se hizo ningún análisis ni estudio durante las restauraciones llevadas a cabo sobre estos estratos subyacentes (cf. MANCHO, 2012c: 501).<sup>283</sup>

En resumen, los frescos de Pedret se arrancaron en dos campañas diferentes y esta historia de los arrancamientos configura el mapa de la dispersión de sus fragmentos y pinturas (Fig. XVII.c.).

---

utilizado para los trabajos de salvamento del Patrimonio Artístico, y así se hizo. En esta casa fue improvisado un taller y el restaurador, señor Navarro, bajo mi dirección, empezó el traspaso de las pinturas de Pedret, Sigena y Cardona. [...] Los trabajos resultaron técnicamente perfectos.” (GUDIOL, 1987: 109). Cf. también AINAUD, 1993: 64 y GASOL, 2000: 36.

<sup>281</sup> Estas pinturas fueron entregadas a Joan Serra Vilaró en calidad de depósito, según consta en la carta citada en la nota anterior. Sin embargo, Carles Mancho ha obtenido otra versión de la historia, a través del relato del ingreso de las pinturas en el Museo de Solsona, por la que no fue Serra i Vilatró quien recogió las pinturas, sino el entonces recién nombrado director del Museo Diocesà de Solsona, Antonio Llopart i Solé. Según explica en un catálogo de uso interno, fechado en 1965, se aprovechó del ambiente de desconcierto que se produjo en los días siguientes al final de la guerra para presentarse en Barcelona y reclamar las pinturas de Pedret (MANCHO, 2012c: 492).

<sup>282</sup> Véanse los detalles en AINAUD, 1993: 64 y en FONS ANC1-715. Para el relato de las circunstancias del ingreso en el Museo Episcopal de Solsona, cf. MANCHO, 2012c: 491-493.

<sup>283</sup> Por lo que respecta a otros ámbitos de la iglesia, como el interior de la capilla mayor o la absidiola meridional, las reproducciones de los frescos pre-románicos, realizadas directamente sobre el muro, han impedido para siempre la posibilidad de obtener nuevas informaciones sobre el tema; por su parte, en el repintado que recrea los frescos románicos se procuró preservar el estado del muro de la nueva decoración. Véase la crítica sobre estos hechos en MANCHO, 2012c: 501.

#### **4.2.XVII.1.7. Localización actual**

Lleida, Solsona, Museu Diocesà de Solsona. N° Inventario 3.<sup>284</sup> Fecha de ingreso: 1940.

#### **4.2.XVII.2. Datos iconográficos**

*Fig. XVII.e.*

##### **4.2.XVII.2.1. Abraham**

Abraham, de pie y en posición casi frontal, sostiene con su mano derecha un cuchillo cuya hoja, horizontal y paralela al suelo, apunta sin ambages a la cabeza de su hijo Isaac. La postura del brazo del patriarca, con el codo separado del torso retrocediendo para coger impulso, delata la inminencia y la intención del gesto homicida. La vestimenta de Abraham tiene un aire antiquizante. Lleva una túnica larga hasta los pies con cuello de caja y mangas amplias que llegan hasta el codo. La túnica es roja en el torso y de un rosa pálido en la falda, tal vez indicando pérdida de material pictórico más que un ejercicio de degradado. La amplitud del borde de la falda genera un vuelo de los pliegues sobre el pie desnudo, en una versión más naturalista de un *flying-fold*.<sup>285</sup> Un palio o himación clásico ciñe su cuerpo tapando, como es preceptivo, sólo un hombro, en este caso el izquierdo, y envuelve el cuerpo por la cintura. El color azulado del manto parece moteado por unos topes circulares rojos, hoy prácticamente imperceptibles; este detalle recuerda poderosamente el motivo que ornamenta la capa del Abel del intradós, cuyo dibujo también está muy borrado. Debido a la dificultad para apreciar los detalles y a causa del estado de los fragmentos, no se puede afirmar que el diseño de los mantos de Abraham y Abel sea el mismo motivo que decora la capa de Caín, pero sí son muy semejantes y en todo caso suponen una variante que sugiere la riqueza del tejido. Ha desaparecido una parte de la figura de Abraham, especialmente el brazo izquierdo y con él se ha perdido información iconográfica relevante que nos impide saber, por ejemplo, si su mano agarraba o no la cabeza de Isaac por el cabello. La cabeza nimbada del padre

---

<sup>284</sup> El número antiguo de inventario era 3-12 (YARZA, 1986).

<sup>285</sup> Ottaway afirmaba que el uso del *flying-fold* es solo ocasional en Catalunya. Este motivo remite de la escultura languedociana, donde se aplica profusamente (OTTAWAY, 1985: 337). En el caso de Pedret, donde el volante acampanado parece un precursor del *flying-fold*, no resulta convincente su dependencia de la escultura, sino que tanto la escultura, como la pintura y la miniatura adaptan a diferentes medios una estrategia visual común.

se dirige hacia algo situado arriba a su izquierda, revelando que la intervención divina, cuyos términos exactos desconocemos, se ha manifestado. Diríase que el pintor ha querido reflejar el movimiento brusco del patriarca al alzar la cabeza mediante los trazos diagonales del flequillo. Sin embargo, este detalle del cabello podría ser una versión del flequillo de los santos y personajes bíblicos que pueblan las iglesias bizantinas. La cara en tres cuartos, alargada y enjuta, ha perdido definición en la zona de la boca y de la barbilla; trazos negros perfilan los contornos marcando especialmente los volúmenes faciales más expresivos, esto es, las cejas, los ojos y la nariz. La aureola del nimbo es ancha, de color ocre y una línea blanca recorre su silueta circular delatando toda él un gusto muy bizantinizante.

#### **4.2.XVII.2.2. Arma**

El arma es un cuchillo sin peculiaridades destacables pues solo se conserva la mancha grisácea que insinúa su silueta.

#### **4.2.XVII.2.3. Isaac**

Isaac, sin nimbo y situado delante del padre, aparece de pie, igual que Abraham, y en posición frontal. A causa del mal estado del fresco, no se puede discernir con claridad si viste un faldón corto que deja el torso desnudo o si viste una túnica corta ceñida a la cintura. La pierna derecha, la única que resta, no se observa con precisión aunque se ve desnuda a partir de la rodilla sobre la que descansan los pliegues de la falda, y la forma del pie está tan deteriorada que la lectura es muy confusa. Se entiende que Isaac tiene las manos atadas a la espalda a juzgar por la manera de representar el brazo que desaparece tras el costado. El rostro de Isaac, resuelto también en tres cuartos de perfil, se dirige levemente hacia el arma que le amenaza con el semblante como ausente, como aceptando su destino, y no parece darse cuenta aún de la (supuesta) interrupción milagrosa situada a su espalda, creándose un juego de miradas que expresan de manera individualizada el drama que viven los protagonistas. La cara del patriarca también presenta un acabado con trazos negros que perfilan los contornos de las cejas, los ojos y la nariz con sus aletas incluidas.<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> Hay serias reservas acerca de la originalidad de este silueteado del rostro de Isaac, véase el apartado 5.2.III.3.

#### **4.2.XVII.2.4. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XVII.o.*

El sacrificio de Isaac está relacionado, por proximidad física, con otras tres escenas historiadas. Con todo, únicamente puede asegurarse que una de las escenas, situada en el cuadro inferior de la derecha del arco triunfal, representa un suplicio de la *Passio* de los santos titulares de la iglesia, Sant Quirze y Santa Julita. Los vestigios que quedan de las otras dos no permiten una identificación incontrovertida, aunque también se han considerado que pertenecen al ciclo de los santos. Sin embargo, de una de ellas, en la que solo se distingue un soldado, es posible conjeturar otras posibilidades, como el encuentro entre Abraham y Melquisedec, identificación que confirmaría un posible ciclo del patriarca bíblico, puesto que está ubicada haciendo *pendant* con el sacrificio de Isaac. Por último, en el intradós se han representado algunas escenas clave del ciclo de Caín y Abel.

#### **4.2.XVII.3. Descripción**

*In situ. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.*

Se trata de una pintura al fresco muy fragmentaria, que estaba situada originalmente en la enjuta septentrional del muro del arco triunfal, en la pared que mira a la nave central, donde aun son visibles las capas profundas dejadas por el arrancamiento de 1937. La escena está coronada por una franja de meandros en perspectiva con bustos de santos intercalados en marcos rectangulares.<sup>287</sup> Los patriarcas Abraham e Isaac están de pie, frontales, en una composición muy poco habitual en las representaciones de este tema bíblico, bastante legible a pesar de las mermas sufridas por el conjunto. Abraham, nimbado, descalzo y vestido con largas vestiduras antiquizantes, sujeta el arma del sacrificio con su mano derecha, mientras que el brazo derecho no se conserva. Su rostro se eleva hacia su izquierda y a su lado se ha preservado la letra inicial de un rótulo con su nombre, [A]BRAHAM. Isaac, sin

---

<sup>287</sup> El motivo ha sido repertoriado en un catálogo de decoración ornamental de la pintura románica catalana, cf. CARBONELL, 1981, tema 156. Este motivo geométrico de grecas en perspectiva se repite en Sant Pere del Burgal y Sant Vicenç de Rus, aunque sin intercalar figuras humanas sino coronas.



nimbo, está situado delante de Abraham, va cubierto con una prenda corta y tiene la mano derecha a la espalda. Solo se ha conservado la mitad longitudinal de su figura.

#### **4.2.XVII.4. Bibliografía crítica**

Casi toda la historiografía ha estado de acuerdo en la identificación del tema que propuso su descubridor (GUDIOL, 1937: 109), salvo alguna discrepancia, como Vigué, que reconocía en los personajes a Sant Quirze recibido en el seno de Abraham (VIGUÉ; BASTARDES, 1978: 191).

En lo que concierne a los análisis iconográficos concretos del sacrificio de Isaac, Yarza ha señalado que, en ausencia de contexto narrativo veterotestamentario, la imagen tiene un significado eucarístico, al tiempo que se puede establecer una conexión sacrificial entre la escena bíblica y algunas imágenes del interior del ábside. Además de las figuras identificadas, este autor añade que también se pueden adivinar las alas de un ángel (YARZA, 1985a: 232; YARZA, 1986: 354).

Betty Al-Hamdani ha puesto de relieve que la ubicación topográfica de esta escena bíblica en el muro del arco triunfal, juntamente con otros temas representados en el interior del ábside, contribuye a reforzar el sentido sacrificial del altar del ábside mayor, que deviene el foco sobre el que converge simbólicamente toda la imaginería desplegada en la iglesia. Igualmente ha insistido en el valor tipológico que tiene el sacrificio de Isaac como prefiguración veterotestamentaria del sacrificio de Cristo. En concreto, para Al-Hamdani, la presencia de las escenas del sacrificio de Isaac y las de Caín y Abel que se desarrollan en el intradós del arco, todas ellas situadas cerca del altar, funcionan como tipos veterotestamentarios del sacrificio de Cristo en la cruz que se rememora en el santuario. Esta autora dice que los modelos se han de buscar en tierras germánicas, y ha aportado ejemplos para el caso de Caín y Abel, pero no para el de Abraham. Asimismo ha apuntado la posibilidad, aunque sin abundar en ello, de que el monasterio de Ripoll, por proximidad geográfica, hubiese tenido algún papel en la aportación iconográfica de un repertorio tan rico de imágenes como el desplegado en Pedret. Al-Hamdani ha señalado que existe una relación temática cuyo nexos es el sacrificio infantil, que en Pedret toma forma al representar asociados los sacrificios de Isaac, el martirio de Sant Quirze y la aparición de las almas bajo el altar interpretados como los Santos Inocentes, todos

ellos paradigmas de fe y modelos a seguir por los cristianos. (AL-HAMDANI, 1989: 22-4).

Recientemente, Montserrat Pagès ha confirmado el sentido de prefiguración eucarística del sacrificio de Isaac. Esta autora añade una peculiaridad iconográfica no mencionada hasta ese momento, y es que Abraham agarra a su hijo, Isaac, por el cabello (PAGÈS, 2011: 167). La existencia del enterramiento privilegiado de un niño confirmaría la conjetura de Al-Hamdani acerca de la repetición de sacrificios infantiles en el programa iconográfico de Pedret. Por consiguiente, propone que el templo hubiese funcionado, ya desde sus orígenes, como *cella memoriae* vinculada a una casa importante del territorio, incluso a la familia condal (PAGÈS, 2011).

#### **4.2.XVII.5. Obras relacionadas**

Dado la iconografía singular de la escena de Sant Quirze de Pedret, no se pueden encontrar paralelos significativos. Sin embargo, cabe mencionar el interés que tiene el relieve de Santiago de Compostela (4.2.XIV), donde también aparecen Abraham e Isaac de pie y el hijo situado delante del padre.

#### **4.2.XVII.6. Bibliografía**

GUDIOL, 1937: 109; MICHEL, 1961: 234; AL-HAMDANI, 1972-1973: 405, 407; COOK Y GUDIOL, 1980: 34; YARZA, 1980: 139; SUREDA, 1981: 280; YARZA, 1985a: 220, 224, 232; YARZA, 1986: 354, 356; AL-HAMDANI, 1989: 19-20, 22, 24; CARBONELL, 1990: 68-70; YARZA, 1995: 29; PAGÈS, 2011: 167.

#### **4.2.XVIII. Beato de Turín, f. 11r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≡ [1060, 1110, 1125] – MANUSCRITO ILUMINADO.

#### **4.2.XVIII.1. Datos generales**

##### **4.2.XVIII.1.1. Signatura**

Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1

##### **Signaturas anteriores**

#### **4.2.XVIII.1.2. Cronología**

A juicio de Neuss, la paleografía permite datar el manuscrito en la primera mitad del siglo XII (NEUSS, 1930: 40). Cid y Vigil consideran, también en base a argumentos paleográficos, que fue escrito en la primera mitad del siglo XII, “posiblemente avanzada” (CID; VIGIL, 1964-1965: 168). Dalmases y José han sugerido una cronología muy temprana para este Beato, entre 1060 y 1070, argumentando cierto parentesco con la Biblia de Rodes (DALMASES; JOSÉ, 1986: 266-267). A juicio de M<sup>a</sup> Eugenia Ibarburu, el Beato de Turín debía datarse hacia 1100 como mínimo (IBARBURU, 1991: 138). Tanto Williams como Orriols opinan que debe datarse el primer cuarto del siglo XII (WILLIAMS, 2002: 27; ORRIOLS, 2005: 173). Para esta última autora, la identificación de la mano que copia el texto del Beato con uno de los escribas activos entre 1115 y 1120 en la catedral es un argumento de peso para acotar la cronología (*vid.* ORRIOLS, 2005: 173).

<b>Cuadro resumen</b>		
<b>Cronología propuesta 1</b>	1060-1070	DALMASES; JOSÉ, 1986
<b>Cronología propuesta 2</b>	Último cuarto del s. XI	AVRIL, 1983.
<b>Cronología propuesta 4</b>	Finales del s. XI y comienzos del s. XII (hacia 1100)	NEUSS, 1930; BOHIGAS I BALAGUER, 1974; BOHIGAS I BALAGUER, 1977-1981; YARZA, 1990; IBARBURU, 1992.
<b>Cronología propuesta 3</b>	Primer cuarto del s. XII	WILLIAMS, 2002: 27; ORRIOLS: 2005
<b>Cronología propuesta 5</b>	Primera mitad del s. XII	CID; VIGIL, 1964-1965.

#### **4.2.XVIII.1.3. Autor material, promotor y scriptorium**

El Beato de Turín no ofrece los datos sobre el *scriptorium* donde se copió este manuscrito de estilo románico. En los primeros estudios sobre este Beato, la caligrafía y ciertos detalles de numeración del Beato de Turín apuntaban a “la escuela catalana del siglo XII”, aunque era más difícil establecer el *scriptorium* concreto en el que se hizo la copia, pues tanto Ripoll como Girona eran excelentes candidatos (CID; VIGIL, 1964-1965: 172-173). Varios autores habían estudiado algunos detalles ornamentales que relacionan el Beato de Turín con la producción de iluminaciones de los *scriptoria* de Ripoll y Vic, lo que estrecharía el círculo sobre el origen del manuscrito (WILLIAMS, 2002: 26). No obstante, en el escritorio

catedralicio de Vic no se detecta un interés claro por la iluminación de manuscritos (ORRIOLS, 2008: 195). Trabajos recientes han identificado al escriba del códice de Turín trabajando en Girona, cuyo *scriptorium* tuvo una gran actividad como centro productor de ilustraciones entre finales del siglo XI y principios del XII (YARZA, 2005: 229; ORRIOLS, 2008).<sup>288</sup>

Por sus notables semejanzas con el Beato de Girona, que ya se encontraba en esa ciudad en 1073, se ha elaborado la hipótesis de que este Beato altomedieval sea el modelo directo del códice románico, aunque con ciertas reelaboraciones y actualizaciones. Neuss fue el primero en advertir una estrecha vinculación entre ambos manuscritos pero también indicó que el Beato de Turín contenía elementos que no se encontraban en el de Girona. A causa de estas discrepancias Neuss dudó en una dependencia directa entre ambos códices en base a argumentos textuales, por lo que prefirió considerar un arquetipo intermedio (NEUSS, 1930: 41ss.). No obstante, se han detectado una serie de particularidades y errores de transcripción que sólo se podrían explicar desde la hipótesis de la copia directa (CID; VIGIL, 1964-1965; WILLIAMS, 2002: 26; YARZA, 2005: 229). Se ha establecido que la relación entre los dos Beatos es tan estrecha que se puede concluir que hay una dependencia del Beato de Turín con respecto al de Girona.<sup>289</sup> A nivel iconográfico, ambos códices presentan miniaturas tales como la crucifixión que faltan en el resto de testigos ilustrados de los Beatos. El turinés presenta también una serie de anotaciones hechas por una mano catalana que se incluyeron en el Beato de Girona, presumiblemente en el siglo XI (cf. BOHIGAS I BALAGUER, 1974: 36; WILLIAMS, 2003a: 26). En algunos sectores se aprecia mejor que el Beato de Turín está calcando el de Girona. Se puede decir que las Tablas genealógicas son un duplicado que repite idénticos círculos sin decoración o elementos sin relación con el tema de las Genealogías que son peculiares del manuscrito gerundense. Bohigas, por ejemplo, dice que en las Tablas genealógicas se evidencian ciertos arcaísmos que prueba una “reproduction servile” del volumen de Girona (BOHIGAS I BALAGUER, 1974: 36-37). Ibarburu señalaba con cautela que, si

---

<sup>288</sup> Fue el archivero catedralicio, Gabriel Roura, quien detectó que la letra del texto del Beato aparecía en la documentación de entre 1115-1120 que se conserva en el archivo (cf. ORRIOLS, 2005: 173).

<sup>289</sup> Cid y Vigil, por ejemplo, son unos firmes defensores de la filiación directa Girona-Turín (CID; VIGIL, 1964-1965: esp. 174 y ss.)

bien las similitudes son abrumadoras, se habían de considerar las discrepancias pues estas obligaban a introducir un modelo adicional que diera cuenta de ellas, pero todo dentro de un proceso de adecuación y racionalización de las imágenes a una época distinta (IBARBURU, 1991: 132-133). Por ejemplo, hay algunas miniaturas en el Beato de Turín, como la del Jinete Fiel y Verdadero del f. 169, que no se encuentran en el de Girona donde sólo hay el espacio dejado para la miniatura (WILLIAMS, 2002: 27). En lo que concierne a la miniatura del sacrificio de Isaac, la comparación entre ambos Beatos indica que no puede hablarse de una simple actualización de la imagen, sino que se ha producido una verdadera modificación iconográfica.

De otra parte, la noticia de la donación de Joan, *caput scholae sedis gerundae*, de un *librum expositionis Apocalipsin* en octubre de 1078 hace pensar que se trate del Beato y, por ello, de que la copia románica se haya realizado en un *scriptorium* en Girona.<sup>290</sup> El problema es que no se conocen otros manuscritos iluminados salidos de este hipotético taller y sí presenta notable similitudes con uno de los miniaturistas de la Biblia de Rodes. Sería, pues, probable que la copia se hiciera en un *scriptorium* consolidado y con recursos humanos para llevar a cabo la tarea con éxito. De hecho, algunos autores afirman que este Beato se copió en Ripoll, mientras que otro se inclinan por Girona como centro más indicado (WILLIAMS, 2002: 27).

#### **4.2.XVIII.1.4. Descripción general y contenido**

El número de folios es un tema confuso, algunos autores proponen que tiene 223 folios, de los que 214 son originales (WILLIAMS, 2002: 26), y otros contabilizan 216 folios (CID; VIGIL, 1964-1965: 169).<sup>291</sup> Escrito a 2 columnas de 42 líneas. Encuadernado. Pergamino. Iluminado con 106 miniaturas. 372 x 296mm.<sup>292</sup> Letra carolina. Pertenece a la familia Ib.

#### **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

---

<sup>290</sup> Cf. YARZA, 1990: 22.

<sup>291</sup> Hay discrepancias debido a los avatares sufridos por el códice.

<sup>292</sup> Neuss indica que, según sus cálculos, los folios miden 36 x 27,5cm, pero que en otras descripciones se leen otras dimensiones (NEUSS, 1930: 37). Cid y Vigil también apuntan las medidas de Neuss (CID; VIGIL, 1964-1965: 169).

Las Tablas genealógicas, completas, corresponden a los folios 7v a 14r (NEUSS, 1930: 37-37). Los primeros cuaterniones no tienen numeración original.<sup>293</sup> Pertenece a la recensión  $\alpha$  (cf. ZAŁUSKA, 1984: 242).

La dependencia con respecto al Beato de Girona se manifiesta, entre otros detalles, en la configuración de las Tablas genealógicas, especialmente en que deja en blanco o sin conectar los mismos medallones que el modelo (WILLIAMS, 2002: 26). Con respecto a los medallones genealógicos de la descendencia de Abraham, tanto el Beato de Girona como el de Turín presentan los mismos errores y vacilaciones. La configuración específica de la genealogía de Abraham de ambos códices es la que, al mismo tiempo, los diferencian de los Beatos de Tábara, Manchester y Cardeña, especialmente porque los tres últimos llevan un medallón vacío que aquí no aparece (CID; VIGIL, 1964-1965: 191; cf. KLEIN, 2002: 54)

#### **4.2.XVIII.1.5. Decoración**

##### **Técnica**

Pigmentos: uso mayoritario del amarillo y el azul (WILLIAMS, 2002: 26).

#### **4.2.XVIII.1.6. Ubicación de la miniatura**

*F. 10r o F. 11r.*

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 10r (CID; VIGIL, 1964-1965: 191) o f. 11r (WILLIAMS, 2002: il. 98).<sup>294</sup>

#### **4.2.XVIII.1.7. Historia**

El consenso científico ha establecido que el manuscrito se copia en algún *scriptorium* catalán, con toda probabilidad en Girona, hacia el primer cuarto del siglo XII. Este manuscrito tuvo como modelo el Beato de Girona, pues se observa que hay una relación iconográfica muy estrecha entre ambos códices, y se sabe que el Beato de Girona ya se encontraba en la catedral a finales del siglo XI.<sup>295</sup> En algún momento

---

<sup>293</sup> Al parecer, los preliminares no se numeraban (CID; VIGIL, 1964-1965: 170).

<sup>294</sup> Según las fotos que adjunta Williams, el folio lleva un 10 en la paginación, véase WILLIAMS, 2002: il. 98.

<sup>295</sup> Véase la entrada de M<sup>a</sup> Eugènia Ibarburu en la Catalunya Romànica (IBARBURU, 1991).

emigra a Italia, donde se conserva en la Biblioteca Nazionale Universitaria, pero no consta en Turín antes del siglo XVIII (PALOL, 1979-1980: 120). En 1732, Bencini indica que el manuscrito consta de 221 folios (WILLIAMS, 2002: 28). Después de 1732, algunas hojas son separadas del manuscrito, como las que contienen la miniatura con el alfa o la de la crucifixión y añadidas al MS. Segn. K.II.20. Una descripción de mediados del siglo XVIII comenta sus miniaturas, “*¶udi admodum penicillo depictis*” (SÁNCHEZ MARIANA, 1994: 39). Un incendio acaecido en 1904 afectó al manuscrito pero afortunadamente se salvó más o menos intacto salvo algunas hojas abrasadas en sus esquinas. Se desconoce quién restauró en concreto el Beato, pues según las crónicas que hablan del incendio de la Biblioteca, fueron tres las personas que intervinieron en la reparación de los códices afectados con desigual calidad en sus actuaciones. Se han supuesto algunas pérdidas debidas al incendio y su posterior manipulación, que ha dado lugar a cierto desorden en la secuencia normal de varias miniaturas (CID; VIGIL, 1964-1965: 169, 171-172). En 1975 es restaurado nuevamente y se recolocan las miniaturas de las que se había privado al manuscrito.

#### **4.2.XVIII.1.8. Localización actual**

Turín. Biblioteca Nazionale Universitaria.

#### **4.2.XVIII.2. Datos iconográficos**

*Fig. XVIII.b.*

##### **4.2.XVIII.2.1. Abraham**

Abraham aparece semiestirado, barbado y sin bigote, descalzo, está vestido con una túnica que le llega hasta los pies, con la cabeza girada hacia la intervención divina en forma de *Dextera Dei*. Tiene el brazo derecho flexionado delante del torso mientras agarra el flequillo de Isaac al que obliga a echar la cabeza hacia atrás para ofrecer el cuello. El patriarca es zurdo, lo cual es bastante insólito, pues con la mano izquierda empuña una especie de falcata, cuchillo de hoja ancha y curva como una hoz, con la punta hacia arriba, en contacto directo con el cuello del hijo.

##### **4.2.XVIII.2.2. Arma**

El arma es un cuchillo de hoja corta, con un filo en forma de media luna, tal vez una falcata. El mango es tan largo como la hoja y acaba en forma de cola de pez.

#### **4.2.XVIII.2.3. Altar**

El altar, una tabla sobre un estípite, se muestra de perfil con lo que la forma representada es una tau [T].

#### **4.2.XVIII.2.4. Isaac**

Aparece estirado en posición casi prona y totalmente desnudo. El padre hace un gesto de agarrar su cabeza por el flequillo lo que obliga a que el busto se incorpore sobre el nivel horizontal, apoyado con los brazos que lleva atados por delante

#### **4.2.XVIII.2.5. Carnero**

El carnero está situado bajo y detrás del altar.

#### **4.2.XVIII.2.6. Intervención divina**

*Dextera Dei*. Una mano con gesto de bendición surge de una nube en el cuadrante superior izquierdo. El gesto de bendición es el típicamente latino. La nube es un semicírculo oscuro con borde más claro.

#### **4.2.XVIII.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XVIII.a.*

Diagramas genealógicos. La escena está compartimentada aprovechando el motivo ornamental superior como uno de sus márgenes, completado por una L invertida de derecha a izquierda, de fondo violeta y perfil marrón, que proporciona un soporte a las figuras al tiempo que las separa de los medallones que componen la genealogía de Abraham. El espacio libre es ocupado por leyendas que pertenecen al texto de las Genealogías.

### **4.2.XVIII.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. La figura de Abraham está en un ángulo de aproximadamente 45° con respecto al plano. La cabeza, vista en tres cuartos, está mirando hacia la izquierda del folio, en dirección a la *Dextera Dei*, que con los dedos índice y medio extendidos sobresale de un semicírculo en la esquina superior izquierda. El cuerpo está representado también en tres cuartos pero ladeado hacia la derecha, en dirección contraria a la cabeza. Abraham luce una barba corta pero sin bigote y va vestido con túnica larga. El patriarca sujeta el cuerpo de Isaac



con una pierna. Con su mano izquierda empuña un gran cuchillo amenazando directamente el cuello de Isaac, mientras que la mano derecha agarra a su hijo por el flequillo que surge de su puño. Isaac, de perfil, completamente desnudo, está estirado en el suelo, con la cabeza forzada por su padre hacia atrás para mostrar el cuello. Tiene las manos cruzadas por delante y atadas. Delante de los patriarcas hay un altar en forma de Tau y debajo se ha representado el carnero de pie y mirando hacia la izquierda, esperando pacientemente su destino.

#### **4.2.XVIII.4. Bibliografía crítica**

Beissel comenta la tipología inusual del altar, en forma de mesa sobre un solo estípite, con respecto a otras miniaturas europeas (BEISSEL, 1906: 146).

Cid y Vigil defienden la dependencia directa del Beato de Turín con respecto al de Girona, e intentan explicar las diferencias que se observan entre ciertas miniaturas de ambos códices (CID; VIGIL, 1964-1965: 176 y ss.); estos argumentos deben ser considerados porque precisamente hay discrepancias en las miniaturas del sacrificio de Isaac respectivas. Cid y Vigil señalan la cenefa con remate incurvado en la parte superior del folio. Consideran que las diferencias entre el sacrificio de Isaac de Turín con respecto al Beato de Girona son grandes. Destacan la posición de Isaac y su desnudez como discrepancias más evidentes. Como explicación argumentan que el miniaturista del Beato de Turín «quiso ceñirse a una representación más corriente en el románico, apartándose de la ya anacrónica de G» (CID; VIGIL, 1964-1965: 191).<sup>296</sup>

#### **4.2.XVIII.5. Obras relacionadas**

La certeza de la crítica de que las miniaturas del Beato de Turín son una copia del Beato de Girona (4.2.VI) deben matizarse en el caso del sacrificio de Isaac. En efecto, en la comparación entre ambos manuscritos se observan tanto similitudes como una serie de diferencias que indican una actitud de compromiso por parte del miniaturista entre el modelo de Girona y otra fórmula iconográfica del sacrificio de Isaac. Es común entre ambos códices el número de elementos de que consta la

---

<sup>296</sup> Debe decirse que, precisamente la fórmula iconográfica del Beato de Turín no es nada corriente.

escena, así como el altar en forma de Tau y la aparición de la *Dextera Dei*. Las diferencias estriban en la posición de Isaac, dispuesto en el suelo y con el tronco alzado por efecto del gesto de Abraham, que, sujetando a su hijo con una rodilla, le agarra por el cabello y le obliga a ofrecer el cuello. Debe señalarse que en la mayoría de imágenes del sacrificio que presenta el ejemplar de Turín es que los cuerpos de Abraham e Isaac están formando un ángulo muy agudo con respecto al plano, de unos 45°, lo que recuerda poderosamente algunas imágenes del mundo clásico. La composición de las figuras de Abraham e Isaac, especialmente la manera en la que Abraham sujeta el cuerpo de Isaac con la pierna, podría haber tenido como modelo algún relieve antiguo semejante al de Orestes matando a Clitemnestra representado en un frontal de sarcófago que se conserva en el Museo del Hermitage de San Petersburgo (Fig. Ad. 4.). Otra disparidad, no solo con respecto al Beato de Girona sino con todos los Beatos hispanos, salvo el Beato de Saint-Sever, es que en Turín Isaac está desnudo, pero no sólo indicaría un gusto por la plástica clásica sino una tradición de la miniatura catalana en la que invariablemente se representa a Isaac siempre desnudo. El hecho de que el carnero esté debajo del altar también debe ser tenido en consideración. Estas diferencias que se acaban de detallar tal vez correspondan al deseo de modernizar y actualizar su iconografía con respecto al Beato de Girona (cf. WILLIAMS, 2002: 26). También se ha especulado con la utilización de otro modelo, pero Williams piensa que no hay pruebas conclusivas (WILLIAMS, 2002: 27). De todas formas, debe señalarse que la composición es diferente a la del sacrificio del Beato de Girona, no sólo una actualización, sino que se ha rediseñado completamente; si acaso solo se ha mantenido la morfología del altar del modelo.

No obstante, la miniatura del sacrificio de Turín tampoco tiene demasiadas afinidades compositivas con los precedentes establecidos por la Biblia de Ripoll y la de Rodes (4.2.VII y 4.2.VIII). Con estos códices solo comparte un rasgo distintivo, la desnudez de Isaac. Sin embargo, debe señalarse que desde un punto de vista estilístico Isaac presenta la misma configuración del perfil que se observa en la Biblia de Rodes, así como la estrecha relación entre el carnero y el altar.

Podría decirse que es una versión iconográfica para la que no constan precedentes peninsulares. Si acaso, cabría mencionar como paralelo el sacrificio de

Armentia (4.2.XXVII), ya que allí Isaac también está postrado en el suelo y desnudo. En la casuística del sacrificio de Isaac, todos los ejemplos afines que he encontrado para la postura de Abraham e Isaac son posteriores. Se puede citar la decoración mural del monasterio griego de Stavroniketa del siglo XVI, situado en el monte Athos, donde la composición es prácticamente idéntica al manuscrito del Beato, excepto que Isaac va vestido (Fig. Ad. 5.). A este ejemplar bizantino deben añadirse algunos musulmanes, también tardíos, procedentes de la miniatura.<sup>297</sup>

#### **4.2.XVIII.6. Bibliografía**

BEISSEL, 1906: 146; DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 62; CID; VIGIL, 1964-1965: 191; IBARBURU, 1991: 135.

#### **4.2.XIX. Santa Marta de Tera, capitel del ábside.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

(≥1085, ≤1129) – ESCULTURA, MEDIO RELIEVE.

#### **4.2.XIX.1. Datos generales**

##### **4.2.XIX.1.1. Localización de la iglesia**

*41° 59' 40.00" N 05° 58' 17.00" W*

La iglesia de Santa Marta se sitúa en el valle del río Tera, tal y como se ve en la imagen de localización geográfica de la misma (Fig. XIX.a.). Dista 27 km de Benavente (Zamora), situada al Este con respecto a Santa Marta de Tera, 88 km de Astorga (León) al Norte, unos 80 km de Zamora capital, al Sureste, y unos 95 km desde León capital, al Nordeste.

La iglesia románica de Santa Marta de Tera está enclavada en la localidad del mismo nombre que pertenece al municipio de Camarzana de Tera, comarca de Benavente, en la provincia de Zamora.

---

<sup>297</sup> Véase SCHAPIRO, [1943]1987: figs. 4 y 6, aunque aquí las similitudes son menos evidentes.

El territorio ribereño del Tera acoge numerosos monasterios altomedievales, como San Pedro y San Pablo de Zamudia (siglo X), el de San Miguel o el dedicado a Santa María en Camarzana, ambos del siglo X. Aunque el monasterio que más destaca en la zona es el de San Martín de Castañeda, en Sanabria (PUENTE, 1998: 5).

De hecho, el cauce del río Tera cruza una confluencia de rutas naturales muy utilizadas desde épocas remotas. La vía XVII del Itinerario de Antonio cruzaba el Tera de Norte a Sur para unir *Asturica Augusta* con *Bracara Augusta*. Tras atravesar el valle de Vidriales procedente del campamento de Castroalbón se dirigía al cauce del Tera, probablemente salvado a través de un puente entre Calzada y Calzadilla. El trazado del Camino de Santiago Sanabrés se quiere explicar a partir de la existencia de otra vía que no aparece consignada en ningún itinerario, la *vía de Sanabria*, una ruta natural este-oeste que recorre todo el norte de Zamora y sigue el cauce del río Tera (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2007: 78).

#### **4.2.XIX.1.2. Ubicación y morfología**

*In situ.*

Capitel interior nordeste donde apea el arco que enmarca la ventana abierta en la pared del testero plano de la capilla mayor (Fig. XIX.b.). El capitel corona la columna izquierda de las dos que flanquean dicha ventana (Fig. XIX.c.). La luz que entra por esta gran abertura aumenta la que entra por el óculo situado encima, el cual produce efectos lumínicos especiales durante los equinoccios en el capitel norte situado a la entrada del santuario. A este efecto se le denomina luz equinoccial y se le ha atribuido una intencionalidad específica en la disposición de los elementos escultóricos.

#### **4.2.XIX.1.3. Contexto arquitectónico**

Se trata de un edificio en planta de cruz latina y con cabecera cuadrada, características ambas con pocos paralelos de la época en esa zona, pero que sin embargo cuenta con una tradición bien establecida en esa área geográfica, empezando por San Pedro de la Nave. Se ha especulado por ello con la posibilidad de que el trazado podría reseguir un proyecto anterior altomedieval, pero también

con una adecuación de la planta a su función martirial (GÓMEZ MORENO, 1908: 83-84; GÓMEZ MORENO, 1927: 183; PUENTE, 1998: 23).

Santa Marta de Tera presenta una rica ornamentación escultórica que Gómez Moreno relaciona con la escultura compostelana para los capiteles, mientras que para los relieves con figuración esculpida sugiere paralelos leoneses y tolosanos (GÓMEZ MORENO, 1908: 87).

#### **4.2.XIX.1.4. Cronología**

Santa Marta de Tera es la iglesia románica más antigua de la provincia de Zamora. En Santa Marta de Tera se verifican al menos dos momentos constructivos (MARTÍNEZ MONTAÑÉS, 2002: 139) que diferencian sendos tramos de la iglesia. El sector más antiguo, que se corresponde con la cabecera y el transepto, se ha datado a finales del siglo XI, mientras que la nave parece corresponder al siglo XIII; un tercer ámbito, la zona de los pies, plantea numerosos interrogantes.<sup>298</sup> El primer estudio importante sobre la iglesia se debe a Gómez Moreno, que relacionó estilísticamente la iglesia de Santa Marta de Tera con el crucero de San Isidoro de León. Este autor sugirió un patronazgo común para ambos edificios a partir de las relaciones formales de la iglesia zamorana con el templo isidoriano.<sup>299</sup> En ese mismo artículo, Gómez Moreno fechó la fase más antigua de San Isidoro entre 1072 y 1101, y con esta cronología estableció la datación de Santa Marta. También añadió como referentes la Portada de Platerías de Santiago de Compostela y la escultura de la cabecera de Saint-Sernin de Toulouse (GÓMEZ MORENO, 1908: 82-83). Más tarde, en el capítulo que le dedica en el Catálogo de Zamora, sitúa la fase de la construcción del crucero de San Isidoro de León en época de Alfonso VII y atribuye su construcción a Pedro Deustamben, pero mantiene la dependencia cronológica de Santa Marta de Tera con la datación del crucero de San Isidoro (GÓMEZ MORENO, 1927: 182).

---

<sup>298</sup> Véase recientemente, por ejemplo, MARTÍNEZ MONTAÑÉS, 2002: 139; REGUERAS, 2006; COSMEN, 2008. En la zona de los pies se abre otra portada, pero ha sido totalmente falseada por una restauración de la década de los 90 del siglo pasado.

<sup>299</sup> Gómez Moreno detalla que la fase más antigua de San Isidoro —comprende todo el crucero y ábsides, los cuatro arcos medianeros inmediatos del cuerpo de la iglesia, lo correspondiente del muro Sur, con su portada, y la del panteón.— (GÓMEZ MORENO, 1908: 83).

Tales planteamientos han marcado el devenir historiográfico del edificio. De hecho, se ha llegado a considerar que Pedro Deustamben (*ante* c. 1135), maestro de obras sepultado en San Isidoro, también construyó Santa Marta de Tera (CHAMOSO; GONZÁLEZ; REGAL, 1979: 185).<sup>300</sup>

El capitel con el sacrificio se sitúa en la ventana que se abre en el testero recto de la capilla. Puesto que la filiación tradicional para la arquitectura y la escultura de este ámbito, junto al presbiterio, se ha hecho depender formalmente de los trabajos en el transepto de San Isidoro, las variaciones cronológicas de este sector de la iglesia leonesa repercuten en la datación de Santa Marta de Tera. Recientemente, el sector del transepto se ha datado hacia 1112, y dicha cronología parece que puede corroborarse con un documento de 1115, alusivo a unas donaciones para luminarias, lo que podría sugerir que el presbiterio ya estaba construido (*vid.* COSMEN, 2008: 148).

Es probable que un análisis estilístico en profundidad de la escultura de la cabecera y del presbiterio de Santa Marta de Tera podría aportar datos complementarios. El capitel con el sacrificio de Isaac muestra dos figuras cuya plasticidad es comparable a la escultura de la Puerta del Perdón de San Isidoro. Los carrillos abultados del ángel es, sin duda, el rasgo fisionómico más significativo para trazar una filiación de la escultura de la cabecera de la iglesia zamorana con a el tímpano de la puerta del Perdón, que se abre en el transepto sur de San Isidoro de León. Cabe fijarse también en otros detalles, como el largo y marcado pliegue del rostro de Abraham, que nace en las aletas de la nariz y llega hasta la barbilla, delimitando perpendicularmente la comisura de la boca; este mismo recurso se ha utilizado para acentuar la expresión de dolor en la Virgen que besa la mano de Jesús inerte, mientras es descolgado de la cruz. La figura del ángel de Santa Marta recuerda al ángel de la puerta del Perdón en el tratamiento ensortijado de los mechones y, tal vez, en la silueta de las alas. Sin embargo, también hay diferencias en el tratamiento de los planos escultóricos, puesto que el relieve del capitel tiende al bulto redondo mientras que en el tímpano las figuras apenas se despegan del fondo.

---

<sup>300</sup> Sobre Petrus Deustamben y la inscripción del sarcófago en San Isidoro véase MARTIN, 2006: 26-27.

En todo caso, esta somera revisión solo ha pretendido señalar algunas características plásticas que conducen a un momento específico en la escultura isidoriana, como centro al que remite el conjunto de la cabecera de Santa Marta de Tera. Sin embargo, cabe recordar que la portada del Perdón no está exenta de polémica en lo que a su cronología se refiere;<sup>301</sup> si acaso, esta filiación tiene la ventaja de descartar una datación de hacia 1100 y preferir una cronología dentro del primer tercio del siglo XII.

Cuadro resumen		
<b>Cronología propuesta 1</b>	Finales del s. XI y comienzos del s. XII. Hacia 1100.	PUENTE, 1998; REGUERAS, 2005
<b>Cronología propuesta 2</b>	Después de 1129. Esta datación de la iglesia en época de Alfonso VII se relaciona con su recuperación de una grave enfermedad.	EGRY, 1971
<b>Cronología propuesta 2</b>	Hacia 1112, en función de las obras del crucero de San Isidoro de León	COSMEN, 2008

#### **4.2.XIX.1.5. Material y técnica**

Arenisca. Escultura en alto relieve.

#### **4.2.XIX.1.6. Estado de conservación**

La cesta historiada del capitel se conserva aceptablemente bien, el cimacio aparece afeitado en el extremo norte, con la consiguiente pérdida de material escultórico formado por roleos. Las marcas y afeitados que se pueden apreciar en este muro parecen revelar las huellas de un retablo barroco superpuesto a la pared. De hecho, el buen estado de las figuras esculpidas en el capitel podría deberse a que estuvieron tapadas durante un tiempo por el retablo barroco.

#### **4.2.XIX.1.7. Historia**

Como en el caso de San Pedro de la Nave, Manuel Gómez Moreno dio a conocer esta iglesia a la comunidad científica en un artículo de 1908 y, posteriormente, la incluyó en su catálogo de Zamora (GÓMEZ MORENO, 1908 y GÓMEZ MORENO, 1927). Sin embargo, Santa Marta ya se conocía documentalmente desde el siglo XVIII gracias a Flórez (1762). También como San Pedro de la Nave, a raíz de su reconocimiento en los círculos apropiados, Santa Marta de Tera fue declarada Monumento Nacional el 3 de junio 1931. Y como San Pedro de la Nave, esta iglesia

<sup>301</sup> Véase una recopilación de las diversas propuestas en MORÁIS, 2006.

fue restaurada en la década de los 30 del siglo XX por Alejandro Ferrant, bajo la supervisión de Gómez Moreno. La intención de la restauración era despojarla de todos aquellos elementos añadidos que, según los criterios de la época, alteraban su volumetría románica y que no comprometían su estructura (REGUERAS, 2006).<sup>302</sup>

Aunque los orígenes de la iglesia se desconocen, Gómez Moreno especulaba en 1908 con un pasado visigótico, deducido por la presencia, en el paramento exterior del edificio, de un capitel de pilastra reaprovechado así como de varias columnas de mármol. Estos indicios sugerían la preexistencia de un edificio anterior de época anterior, preferiblemente visigoda. Además, Gómez Moreno reconoció alguna *tegula* en las inmediaciones, con lo que dibujaba un panorama de habitación antigua en el terreno, al menos desde época romana (GÓMEZ MORENO, 1927: 182).

Estas intuiciones han sido contrastadas por las excavaciones llevadas a cabo en el lugar en la primera década del siglo XXI. La última intervención de 2008 ha acometido unas catas arqueológicas en el exterior de la iglesia que han revelado una ocupación romana altoimperial, tal vez una *villa* situada en este lugar hacia la segunda mitad del siglo I (F.P.H.C.Y.L., 2009: 23).<sup>303</sup> También se han encontrado ciertas evidencias arqueológicas datables en el siglo VI, lo que inmediatamente se ha puesto en relación con la preexistencia de un monasterio visigodo, como apuntara Gómez Moreno.<sup>304</sup>

Parece ser que ya existía un monasterio en el siglo X (GÓMEZ MORENO, 1908: 81-82, REGUERAS, 2005: 35-36). La primera mención documental, fechada el 28 de

---

<sup>302</sup> La fecha de esta primera restauración de Ferrant no se conoce con precisión, pero se ha especulado que se realizaría entre 1931 y 1934, véase el argumento desarrollado en REGUERAS, 2006: 16. Después de la primera restauración se han hecho tres actuaciones más. Los últimos trabajos de rehabilitación, llevados a cabo por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León y dirigidos por el arquitecto Fernando Díaz Pinés, concluyeron en 2008 y afectaron tanto a la iglesia como al palacio de los obispos de Astorga. Las humedades eran el mayor problema que presentaba el edificio y estaban poniendo en riesgo la integridad de las esculturas de arenisca exteriores, aunque también se ha intervenido, entre otras cosas, sobre algunos capiteles del interior. Las otras dos intervenciones corresponden a la de 1979 a cargo de Rafael Mérida Poch y otra en el año 2000 que tuvo como resultado el pastiche de la puerta occidental (REGUERAS, 2006: 16). De todas formas, la presencia del cementerio muy pegado al edificio y en una cota superior a la iglesia sigue comportando problemas de conservación aunque se han efectuado drenajes para minimizar su impacto.

<sup>303</sup> Así no andaba desencaminado Gómez Moreno cuando, un siglo antes, decía en el capítulo que le dedica para el Catálogo de Zamora: —yaun es verosímil que aquí también hubiese algo de pueblo romano, porque vi un cacho de *tegula* junto a la iglesia.” (GÓMEZ MORENO, 1927: 182).

<sup>304</sup> Aunque la datación de algunos restos en el siglo VI se debe evaluar con cautela.



octubre de 979, consigna que el cenobio recibió unas tierras, lo que supone una fundación previa del establecimiento, pero se desconoce la identidad de sus promotores o fundadores (PUENTE, 1998: 6). Estos datos documentales podrían confirmarse por las catas de la última intervención. En el lado septentrional del edificio se localizaron unos restos que indican la presencia de alguna estructura, según se interpreten como un claustro, o bien como el arranque de una nave lateral que podrían corresponder a un edificio anterior (F.P.H.C.Y.L., 2009: 23).

El cenobio de Santa Marta de Tera poseía una rica colección diplomática que se inicia en el siglo X.<sup>305</sup> Se sabe que Santa Marta recibió abundantes donaciones durante el siglo XI, incluso de miembros de la monarquía leonesa. La intervención de la corona sobre los dominios del monasterio se explicita en varios documentos. Por ejemplo, en 1033 la infanta Elvira, hija de Bermudo II, cede al monasterio la villa de Pozuelos, en Vidriales (cf. PUENTE, 1998: 6); en 1063 el rey Fernando I y la reina Sancha ceden Santa Marta de Tera, entre otros dones, al obispo Ordoño de Astorga como recompensa por la traslación a León de las reliquias de San Isidoro desde Sevilla.<sup>306</sup> Alfonso VI ratifica la donación en 1085 y sus privilegios fueron confirmados por los reyes sucesivos hasta Juan II (FLÓREZ, 1762: 62).

Según Regueras, la donación de 1063 podría implicar la adaptación del cenobio a la introducción del rito romano, la traslación de las reliquias de Santa Marta desde Astorga a la iglesia del valle del Tera, aunque de esto no hay ninguna evidencia,<sup>307</sup> y la edificación de un templo acorde a las nuevas circunstancias (REGUERAS, 2005: 36-7). En 1077 consta una donación para la fábrica que se levantaba en honor a Santa Marta (PUENTE, 1998: 8).<sup>308</sup> Flórez menciona que en 1129 el lugar se había convertido en centro de peregrinación por las curaciones que obraba la santa, y cuya

---

<sup>305</sup> La colección diplomática de Santa Marta de Tera desapareció quemada durante las guerras napoleónicas. Las noticias que se tienen las recogió el padre Flórez en su tomo sobre Astorga (FLÓREZ, 1762). Además quedan algunas copias y extractos (REGUERAS, 2006: 36).

<sup>306</sup> FLÓREZ, 1762: 62, 464; REGUERAS, 2006: 36.

<sup>307</sup> Flórez menciona que las reliquias de Santa Marta se trasladaron a la iglesia del Tera (FLÓREZ, 1762: 320). De todas formas, en una rica donación que hace la reina Urraca al obispo astorgano Pelayo, en 1120, todavía se citan las reliquias de Santa Marta conservadas en la catedral de Santa María de Astorga. El texto de la donación dice: *«offerō ad ipsum Sanctum Sanctæ Mariæ genitricis Domini nostri Christi, & Sanctæ Marthæ, & omnium Sanctorum Dei, qui in hac basilica sunt recondite»* (FLÓREZ, 1762: 478).

<sup>308</sup> Sin embargo, esta fecha se considera muy temprana para que se corresponda con el estilo del templo actual.

sanación más espectacular está consignada en la persona de Alfonso VII (FLÓREZ, 1762: 320). A finales del siglo XII el cenobio entra en decadencia (PUENTE, 1998: 10) y la comunidad instalada en el monasterio se extingue a principios del siglo XIII, momento en que se suspenden las donaciones. A partir de ese momento se establece una abadía de canónigos regulares que cesará en el siglo XVI (GÓMEZ MORENO, 1908: 82; REGUERAS, 2005: 36-37; F.P.H.C.Y.L., 2009: 21). En 1536 Santa Marta de Tera se convirtió en dignidad del obispo de Astorga (PUENTE, 1998: 10).

En el siglo se construyó la residencia temporal del obispo de Astorga. Se planteó como un edificio adyacente a la iglesia que arranca perpendicularmente de la pared norte del cuerpo situado a los pies del templo. Así como Santa Marta de Tera en la actualidad ha pasado a la categoría de iglesia parroquial, el palacio ha vuelto a titularidad del obispado, después de funcionar como casa rectoral en los siglos XIX y XX, y, durante las últimas décadas del siglo pasado, como instalación del ayuntamiento (F.P.H.C.Y.L., 2009: 22).

#### **4.2.XIX.2. Ficha iconográfica**

*Fig. XIX.d.*

##### **4.2.XIX.2.1. Abraham**

Es una figura imberbe y tocada con un casquete gallonado característico de los personajes del Antiguo Testamento” (COSMEN, 2008: 164). El modelado de la cara resalta la nariz y los labios, que dibujan una ligera sonrisa. La postura es ligeramente inestable, como si el escultor quisiera captar la flexión del cuerpo en el momento en el que el patriarca asesta el golpe fatal al carnero. Abraham tiene la pierna derecha totalmente flexionada y apoya el pie desnudo sobre el collarín redondeado del capitel, la otra pierna, también flexionada, muestra la planta del pie izquierdo. El patriarca va vestido con una túnica a la que envuelve un manto que rodea el brazo derecho como un chal. Abraham empuña con la mano derecha un cuchillo que ya hace contacto con el cuello del carnero, y con la mano izquierda agarra la cornamenta del animal.

##### **4.2.XIX.2.2. Arma**

Cuchillo con largo mango.<sup>309</sup>

#### **4.2.XIX.2.3. Carnero**

El carnero es la figura central de este relieve. Aparece como la verdadera víctima del drama, pues está representada en el momento justo de ser inmolada. El animal luce una gran cornamenta retorcida y el cuerpo está cubierto por un grueso pelaje de lana, que el escultor ha diferenciado en mechones ondulados. Tiene las patas delanteras cruzadas, con lo que se evidencia su condición de víctima.

#### **4.2.XIX.2.4. Intervención divina**

Se trata de un ángel alado con la cabellera que cae en bucles rizados. La cara es redondeada, con los carrillos hinchados y los ojos saltones. Su cuerpo no está totalmente erguido, puesto que flexiona su pierna izquierda y se apoya con el pie sobre el astrágalo. Va vestido con túnica y la mano visible se adelanta como si indicara el camino (o el destino) al carnero. El ángel solo tiene un ala visible que se muestra delante de su cuerpo formando un ángulo recto.

#### **4.2.XIX.2.5. Contexto iconográfico inmediato**

El capitel forma parte de un grupo escultórico que decoran el interior de la cabecera y se ha sugerido que todos estos relieves tengan una lectura iconográfica de conjunto (COSMEN, 2008). En total hay diez capiteles de los cuales tres son historiados, uno presenta figuración humana, otro está decorado con aves y el resto son vegetales. Entre los capiteles historiados, uno representa una *elevatio animæ* y otro a un grupo de músicos con dos figuras coronadas.<sup>310</sup> En realidad, el tema del sacrificio de Abraham es el capitel mejor identificado a pesar de lo insólito de su iconografía.

A estas piezas debería añadirse otra, descontextualizada, que se conserva en el Museum of Art de Rhode Island (EEUU). Se trata de una *Maiestas*, consignada e

---

<sup>309</sup> Regueras dice que la empuñadura es idéntica al arma del sacrificio de Jaca (REGUERAS, 2005: 101).

<sup>310</sup> Según algunos autores, las figuras coronadas son Saúl y David (REGUERAS, 2006) o Salomón y David (COSMEN, 2008).

ilustrada en el artículo de Gómez Moreno de 1908, cuya ubicación original se desconoce.<sup>311</sup>

#### **4.2.XIX.3. Descripción iconográfica**

*Fig. XIX.d.*

El capitel tiene dos lados decorados. En la cara sur un ángel alado parece conducir al carnero para ser sacrificado. El personaje, vestido con túnica talar, flexiona la pierna izquierda y apoya el pie sobre el astrágalo redondeado del capitel. Tiene la mano izquierda levantada a la altura del cuerpo del animal. El carnero ocupa la esquina de la cesta y parece avanzar al encuentro de Abraham. El patriarca, que surge desde el lado oeste del capitel, ha agarrado uno de los cuernos del carnero y parece que ya le está clavando el cuchillo.

#### **4.2.XIX.4. Bibliografía crítica**

Anne Egry relaciona la construcción del edificio con la recuperación de Alfonso VII tras una grave enfermedad, e interpreta la iconografía en clave de la oración fúnebre de salvación del *Libera Domine*, pues esta autora no utiliza el término de *Ordo commendationis animae* (EGRY, 1971: 15).

La iconografía del capitel, caracterizada por la ausencia de Isaac, no es muy frecuente, por ello algunos autores dudan en la identificación del tema (RAMOS DE CASTRO, 1977: 327).

Ricardo Puente constata que la versión del sacrificio de Isaac representada en Santa Marta de Tera es muy poco frecuente. No obstante, considera verosímil su identificación, puesto que se corresponde con uno de los momentos relatados en la historia bíblica, en el que se explica que Abraham ofreció el carnero en holocausto, tras haberse aparecido milagrosamente el animal en lugar de su hijo (*Gén. 22: 13*) (PUENTE, 1998: 27).

Según Fernando Regueras, tanto la planta de la iglesia, su función como mausoleo de los restos de Santa Marta como la suma semántica de los capiteles de la

---

<sup>311</sup> Sobre este relieve, véase la reciente aportación de POZA YAGÜE, 2010.

cabecera, determinan una lectura funeraria (REGUERAS, 2005: 99). Este autor señala que Abraham es el prototipo del creyente y que la historia del sacrificio de Isaac ha sido tempranamente interpretada como símbolo eucarístico de la Crucifixión. Este valor eucarístico, que explica su ubicación en el presbiterio, viene refrendado la iconografía de Abraham. Para Regueras, en Santa Marta de Tera, el patriarca encarna al “oficiante pontifical”, caracterizado por el “bonete gallonado”, cuya tipología corresponde a la vestimenta de los obispos del siglo XI, tal y como aparecen representados en los sellos (REGUERAS, 2005: 101).<sup>312</sup> Como se ha dicho, este detalle subraya la adecuación al ámbito en el que se ubica el capitel del sacrificio de Santa Marta de Tera (REGUERAS, 2005: 102)<sup>313</sup>. Este autor recuerda el esquema iconográfico más usual de la escena del sacrificio, del que se distingue tan notablemente el capitel de esta iglesia zamorana, y enumera los ejemplos de este tema bíblico que se diseminan a lo largo del Camino de Santiago: Toulouse, Jaca (4.2.XIII), la Portada de Platerías de Compostela (4.2.XIV) y los tres ejemplares de San Isidoro, el Panteón (4.2.XII), la ventana exterior de la fachada norte (4.2.XV) y el tímpano del Cordero (4.2.XV). Por otra parte, distingue entre los ejemplos enumerados aquellos en los que un ángel porta el cordero, tal y como lo estudiara Meyer Schapiro (REGUERAS, 2005:101). Para Fernando Regueras, el hecho de que en Santa Marta de Tera se represente un versículo distinto, el que narra la inmolación del carnero (*Gén. 22:13*), significa “un paso más” en una tradición iconográfica leonesa bien establecida, aunque reconoce que dicha escena es “excepcionalmente rara” (REGUERAS, 2005:101). Según este autor, a partir del siglo XII hay un proceso de armonización entre las representaciones del sacrificio de Isaac y el texto bíblico, y concluye que el sacrificio de Santa Marta ya no obedece a una intencionalidad político-dinástica, como los casos de León o Jaca, sino que se concentra en el sentido sacramental (REGUERAS, 2005:101).

M<sup>a</sup> Concepción Cosmen propone una interpretación de conjunto de la escultura de la cabecera, en la que el sacrificio juega un lugar importante, en relación a las

---

<sup>312</sup> Esta sugerencia trae a la memoria la escultura de San Isidoro, en la Portada del Cordero. La figura del obispo hispalense lleva también un bonete gallonado.

<sup>313</sup> Sobre la adecuación topográfica de los temas eucarísticos y la prevalencia de su distribución en lugares próximos o adyacentes al santuario, véase GUARDIA, 2011: 407-408, donde hace una revisión muy completa del asunto.

liturgias de Cuaresma y de Semana Santa. Esta autora señala que la fecha de la festividad de Santa Marta, el 23 de febrero, es la clave para situar la lectura iconográfica y que debe asociarse a la liturgia cuaresmal, identificando como base textual el *Sermonario de Pseudo-Fulgencio de Ruspe* (COSMEN, 2008: 154-155).<sup>314</sup> La primera lectura de dicho sermonario, con la que se inicia el período de Cuaresma, trata precisamente de Abraham. En este sermón se glosa la historia de Génesis 22 a través de una versión norteafricana, que subraya que Abraham inmoló en realidad al carnero y no a Isaac, “pues a Abraham se le pidió una prueba de amor y caridad, no de sangre” (COSMEN, 2008: 156).<sup>315</sup> Por tanto, según Cosmen, un texto exegético de las características del Pseudo-Fulgencio, sino se trata del propio sermón, explicaría la versión del capitel de Santa Marta de Tera en la que Abraham está sacrificando el carnero como víctima sustitutoria. En esta exégesis se contrapone claramente que Dios salvó la vida de Isaac pero no hizo lo propio con la del carnero, ya que el animal prefigura a Jesús que murió en la cruz. El carnero, una vez sacrificado retornó al cielo, porque Abraham realmente sacrificó al Hijo. De la misma manera, los fieles que se sacrifican y ofrecen a Dios sus buenas obras gozarán del Reino de los Cielos. Esta reflexión final es la que permite vincular el capitel del sacrificio con el capitel del presbiterio que muestra la ascensión del alma ilustrando el tema de la *elevatio animae* (COSMEN, 2008: 156-157). El corolario de la exposición visual de estas historias basadas en dichas lecciones litúrgicas era la expresión de fe en la salvación (COSMEN, 2008: 160). M<sup>a</sup> Concepción Cosmen destaca la elección del sacrificio del carnero en vez de la más tradicional, que representa la inmolación interrumpida de Isaac, y menciona como paralelos privilegiados dos representaciones de San Isidoro, la de la ventana exterior del muro norte y la del tímpano del Cordero (COSMEN, 2008: 163-164). Considera que el ejemplar de Santa Marta es excepcional porque no se conoce ningún modelo preciso tan sintético. Tal fidelidad al texto homilético le permite sugerir que el capitel sea la ilustración literal de un sermón, como el mencionado del Pseudo-Fulgencio (COSMEN, 2008: 165). Finalmente, para esta autora la lectura iconográfica no debe

---

<sup>314</sup> Sobre esta antología de sermones véase GRÉGOIRE, 1980: 89-125.

<sup>315</sup> *Et veritas Agni immolati [...] in ariete præfiguratio veritatis (Fulgentius Ruspensis Episcopus – Sermones Sive In Sequentes Homilias. P.L. LXV: 864-865.)*. Este texto desarrolla un extenso comentario tipológico de la historia bíblica.

restringirse a una perspectiva funeraria, sino que considera el programa como un canto a la redención y al eterno reino del Mesías que prefigura con imágenes de fe, sacrificio, realeza y sabiduría.” (COSMEN, 2008: 168).

#### **4.2.XIX.5. Obras relacionadas**

*Sensu stricto*, no se puede aportar ningún paralelo para esta obra. Sin embargo, la pieza propone algunas soluciones, tanto desde el punto de vista de su ubicación topográfica como a partir de una valoración amplia del momento del relato escogido, que se pueden relacionar con otros ejemplares analizados en este catálogo.

En lo que se refiere a la ubicación, el capitel adorna el interior del vano del ábside. Un caso parangonable, aunque no idéntico, se puede encontrar en el capitel geminado situado en el exterior del ábside central de Santa María de Piasca (4.2.XXIV). En lo relativo a la elección de un momento distinto del relato bíblico, no la suspensión del sacrificio de Isaac, sino la inmólación del carnero, este capitel se podría relacionar con la miniatura de la Biblia de Rodes (4.2.VIII), donde el animal aparece encima del altar, a la espera de su destino, e, incluso, se podría señalar el capitel de Jaca (4.2.XIII), donde un enigmático personaje deposita el carnero sobre el altar.

#### **4.2.XIX.6. Bibliografía**

GÓMEZ MORENO, 1908, p. 81-87; GÓMEZ MORENO, 1927, p. 182-186; EGRY, 1971: 15; RAMOS DE CASTRO, 1977: 327; VIÑAYO, 1979: 344; PUENTE, 1998: 27; MARTÍNEZ MONTAÑÉS, 2002, 144; REGUERAS, 2005: 99-102; COSMEN, 2008, p. 149, 155-157, 159, 163-165, 168; FERNÁNDEZ MATEO, 2010: 98.

#### **4.2.XX. San Martín de Artaiç, metopa de la portada.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≈ 1ª MITAD S. XII – RELIEVE, ESCULTURA.

#### **4.2.XX.1. Datos generales**

##### **4.2.XX.1.1. Localización de la iglesia**

42° 44' 54,83" N y 1° 28' 10,44" W

Artaiz (Navarra). La iglesia de San Martín se encuentra en la vía entre Jaca y Pamplona, en el valle de Unciti que pertenece a la merindad de Sangüesa (Fig. XX.a.). Sus coordenadas geográficas sexagesimales son 42° 44' 54,83" N y 1° 28' 10,44" W. La iglesia está situada en un montículo que junto a un torreón defensivo medieval domina el caserío. San Martín es conocido por su rico y enigmático programa escultórico (Fig. XX.b.).

#### **4.2.XX.1.2. Ubicación**

Metopa con sacrificio de Isaac. Cuarta metopa, empezando por la izquierda, del friso situado en el tejazoz de la portada monumentalizada del muro sur, abierta en el segundo tramo de la nave (Fig. XX.c.).

#### **4.2.XX.1.3. Contexto arquitectónico**

La escultura de esta iglesia se concentra en la portada, constituida por un cuerpo saliente en el muro sur del edificio. La distribución de la mayoría de los elementos escultóricos corresponde de una parte a los capiteles, las enjutas y el tímpano, y de otra, al friso que corre bajo el tejazoz que la protege. El resto de los relieves se ha situado en los canecillos de las partes altas del edificio (Fig. XX.d.).

#### **4.2.XX.1.4. Cronología**

Hay escasos datos documentales para contextualizar el enclave en el que se erige la iglesia de San Martín de Artaiz. La primera noticia sobre el lugar corresponde a un exiguo apunte censal de 1268, año en el que figura citado como "Artaytz" en el *Libro del Rediezmo* (FELONES, 1982: 631). Esta primera mención es, sin duda, breve y tardía con respecto a la datación, en el segundo tercio del siglo XII, de la escultura que decora el exterior de la iglesia (Fig. XX.a.).

El alero del ábside meridional de Jaca (c. 1090) se puede considerar como el precedente privilegiado para situar el inicio de una tendencia, tanto constructiva como escultórica, que ordena los tramos superiores de los muros con metopas y canecillos. A partir de este centro de referencia, una serie de iglesias han utilizado este recurso plástico, como por ejemplo, San Quirce de Burgos (*ante* 1147). Sin



embargo, el abanico cronológico que arroja esta tipología es muy amplio para precisar el lugar que debería ocupar Artaiz.

Los análisis estilísticos sitúan la escultura hacia la primera mitad siglo XII (GUDIOL I RICART; GAYA NUÑO, 1948: 145; JOVER, 1987). Algunos autores han precisado algo la cronología y han situado la escultura de Artaiz entre 1140 y 1150 (URANGA; IÑIGUEZ ALMECH, 1973: 302). Martínez de Aguirre ha aceptado esta datación (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2004: 152; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2008: 244). En realidad, ante la carencia de otros datos, y como viene siendo habitual en este catálogo, uno de los pocos recursos para datar algunas obras medievales es la secuenciación de los repertorios estilísticos.

En Artaiz se puede diferenciar dos maneras distintas de tratar los volúmenes escultóricos, que además se agrupan por sectores. El estilo de las figuras de los canecillos y de las metopas de Artaiz es tan diferente al de los capiteles, que se ha explicado como la obra de dos talleres escultóricos distintos que coinciden en la misma obra constructiva. Es bastante complejo dilucidar los detalles plásticos y trazar filiaciones estilísticas para la escultura de los relieves altos, como la metopa del sacrificio. El análisis no permite establecer un modelo claro, únicamente se pueden hacer algunas comparaciones de elementos aislados, cuyos paralelos se encuentran salpicados por los grandes centros creadores románicos del siglo XII. Las figuras del coronamiento del alero tienen rostros caracterizados por una mandíbula potente, unos ojos globulosos y unos cabellos bien marcados. Son personajes de canon corto, algunos de ellos son incluso rechonchos, sino decididamente obesos, como la figura del rico Epulón. El estilo es sumario y contundente pero de lectura eficaz.

La historiografía tradicional ha formado un grupo navarro de románico rural, del que forma parte Artaiz por sus relieves altos, junto con Azuelo, Olleta, Arisoain, Aybar en Navarra, y Atjeman y Olóriz en Francia (URANGA; IÑIGUEZ ALMECH, 1973). Estos relieves del alero de Artaiz también se han relacionado con la escultura de Uncastillo (Zaragoza) y San Martín de Unx (Navarra), en base a la comparación de las volumetrías de los relieves y del aspecto morfológico de las figuras, caracterizado por un canon corto así como a la repetición de ciertos temas iconográficos (GUDIOL I RICART y GAYA NUÑO, 1948). Marisa Melero relacionó la

escultura de canecillos y relieves de Artaiz con las figuras del Tetramorfos reutilizadas en la portada de Santa María de Sangüesa, y situó a Artaiz en las primeras décadas del siglo XII (MELERO MONEO, 1992a). Otros autores han modernizado su datación al último tercio del siglo XII (cf. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2008: 235) Por su parte, Javier Martínez de Aguirre considera que se puede establecer una filiación, eso sí, lejana, con el “taller de Esteban” de la catedral de Pamplona, cuyas huellas vienen a través de Leire (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2004: 151-152). Por lo que se refiere al sacrificio de Isaac, es difícil encontrar paralelos estilísticos cercanos, aunque se ha de tener en cuenta su lamentable estado de conservación, de hecho, se trata del relieve peor conservado de todos los de la portada de Artaiz.

#### **4.2.XX.1.5. Material**

Arenisca.

#### **4.2.XX.1.6. Estado de conservación**

Deficiente, las figuras aparecen muy desgastadas, el relieve ha perdido mucha materia y ya no se aprecian los detalles (Fig. XX.f). Es la metopa que peor se conserva, lo cual resulta bastante extraño, porque no hay ningún indicio que sugiera una susceptibilidad a la degradación tan manifiesta.

#### **4.2.XX.1.7. Técnica**

Escultura en bajo relieve.

#### **4.2.XX.1.8. Historia**

La iglesia ha sufrido algunas modificaciones en el siglo XVI. Entre 1956 y 1962 se restauró la iglesia. Durante los trabajos se desmontaron las piezas de la portada y se documentaron gráficamente (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2008: 235).

La iglesia está declarada como Bien de Interés Cultural desde 1983.

#### **4.2.XX.1.9. Localización actual**

*In situ.*

### **4.2.XX.2. Datos iconográficos**

*Figs. XX.e. y XX.f.*

#### **4.2.XX.2.1. Abraham**

La figura de Abraham, situada a la izquierda de la escena, está muy deteriorada, como toda la metopa. De lo poco que se percibe, el patriarca se ha representado con una vestidura larga de mangas anchas. Su cuerpo, como el resto de las figuras que hace este escultor, tiene un canon muy corto, de unas tres cabezas y media aproximadamente. La cabeza del personaje está vista de tres cuartos y el resto del cuerpo aparece de frente, menos los pies, representados de perfil y en ademán de dirigirse hacia adelante. Las diferentes orientaciones tratan de insinuar el momento dramático que se representa, en el que el patriarca está a punto de asestar el golpe mortal a su hijo. El gesto se completaría con la mano derecha que empuñaría el arma, aunque este extremo ya no se puede apreciar con claridad, a causa del mal estado de la pieza, si acaso aún se reconoce la huella parcial de la hoja del cuchillo junto a la cabeza de Abraham. La mano izquierda agarra con fuerza un mechón de la cabellera de Isaac, situado frente al patriarca. En una vista ampliada parece detectarse, en la mejilla izquierda, restos de una barba y bigote, cuyo aspecto es similar a la figura del Cristo de la Anástasis, situado en la tabica inmediatamente anterior. El músico del canecillo que separa estos relieves también lleva barba y bigote de la misma índole, lo que indica que se trata de un recurso habitual en este escultor.

#### **4.2.XX.2.2. Arma**

No es perceptible por el estado del relieve, pero se intuye su presencia.

#### **4.2.XX.2.3. Altar**

Altar en forma de bloque cuadrangular con los bordes laterales desgastados, de perfiles cóncavos. Una observación detallada permite adivinar que el altar sería igual que el de la tabica con la representación de la misa.

#### **4.2.XX.2.4. Isaac**

Aparece vestido con túnica larga y con remate liso el borde de la falda simulando una banda decorativa. Se aprecian pliegues en el borde de la túnica, la única zona del relieve menos afectada por la degradación de la piedra. Isaac aparece con las manos juntas por delante del pecho, no se puede apreciar si están atadas; está sobre el altar, tal vez sentado pues parece que sus pies están colgando. El niño está mirando de frente a su padre que lo agarra del pelo para asegurarse el golpe y de cuyo puño parece surgir un mechón.

#### **4.2.XX.2.5. Carnero**

El carnero está situado detrás de Isaac. Una protuberancia es claramente perceptible por encima de su cabeza, podría pertenecer a la cornamenta del animal o al arbusto del que aparece enredado en el relato bíblico (*Gén. 22: XX*).

#### **4.2.XX.2.6. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XX.d.*

El sacrificio de Isaac aparece representado en la cuarta tabica empezando por la izquierda de un total de seis, cuyos temas son como sigue: el pesaje de las almas o Psicostasis, la celebración de una misa, el *Descensus ad inferos* o Anástasis, el sacrificio de Isaac, la parábola de Lázaro y una lucha de caballeros.<sup>316</sup> El recuento arroja un total de cuatro temas bíblicos y dos temas no bíblicos. Se han sugerido dos ejemplos burgaleses como paralelos tipológicos que combinan tabicas y canecillos, la portada occidental de la iglesia de San Quirce y la de San Pedro de Tejada. En ambas portadas se combinan escenas bíblicas en las metopas con figuración de temática profana en los canecillos.<sup>317</sup> Según Martínez de Aguirre, un grupo de los canecillos podría conformar una escena de juglaría (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2008: 242).

Conforme al estudio de Mercedes Jover, la temática de la escultura historiada de las metopas de Artaiz presenta múltiples afinidades con los ciclos de Pasión y Pascua, cuyo desarrollo y difusión a lo largo de la segunda mitad del siglo XII a partir del modelo compostelano, y queda bien atestiguado en numerosos conjuntos monumentales como el del claustro de la catedral de Pamplona. Sin embargo, esta autora admite que, en realidad, solamente la tabica con el *Descensus ad inferos* se puede relacionar con los ciclos de Pasión y Pascua (JOVER, 1987). Por otro lado, Esperanza Aragonés opina que la temática de los relieves historiados del friso está relacionada con el Juicio Final que, en el caso de la iglesia navarra, se ejemplifica con escenas de juicio y de resurrección del alma.<sup>318</sup> Esta autora considera que se trata de un programa cuyo mensaje escatológico se completa con los modillones, donde se

---

<sup>316</sup> Es curioso que Yarza, al enumerar las escenas de las tabicas diga del sacrificio que es —tra escena sin identificar” (YARZA, [1981]1987: 145).

<sup>317</sup> Véase YARZA, [1981]1987: 145.

<sup>318</sup> Este último sentido es el que permite incluir el sacrificio de Isaac en un contexto inusual.

representan escenas profanas y algunas de carácter procaz y negativo (ARAGONÉS, 1996: 81).

#### **4.2.XX.3. Descripción**

El mal estado del relieve solo permite apreciar las siluetas de los personajes mientras que los detalles prácticamente han desaparecido. Apenas se pueden reconocer las vestiduras del patriarca, que parece llevar una túnica larga de mangas anchas y ceñida en la cintura. Su rostro estaría decorado por una barba corta y un bigote perfilado. Con la derecha empuña el arma, que ha desaparecido, y con la izquierda agarra a su hijo por un mechón del cabello. Isaac, vestido, está enfrente del patriarca, sobre un altar de silueta cuadrada. Detrás de los patriarcas se reconoce, no sin dificultad, el carnero cuyos detalles han desaparecido. En el ángulo superior derecho queda espacio para la intervención divina, pero actualmente es imposible de precisar nada más.

#### **4.2.XX.4. Bibliografía crítica**

Mercedes Jover ha señalado que el relieve con el sacrificio de Isaac tiene un significado tipológico, puesto que al incluir este tema bíblico en el friso del tejeroz se amplifica el sentido pasional del conjunto. Para esta autora, esta interpretación se relaciona con la práctica iconográfica seguida en Pamplona, foco con el que se ha relacionado Artaiz, donde también se incluyó la historia bíblica de Job, dentro de un contexto de temática de Pasión y Pascua, por un valor tipológico. Finalmente, reclama como precedente, para la asociación temática, el modelo prestigioso de San Isidoro de León (JOVER, 1987: 38-39).

A juicio de M<sup>a</sup> Esperanza Aragonés, la escena del sacrificio también se explica por su significación tipológica, en tanto que prefiguración de Cristo, y se basa en uno de los textos exegéticos de Génesis 22 más antiguos, *Hebreos II*, 17-19. La propuesta se ha tomado de la interpretación de Moralejo para el Pórtico de la Gloria de la catedral de Compostela (MORALEJO, [1985]2004d: 314, n. 30). Este autor relacionaba la Bajada de Cristo a los infiernos con el sacrificio de Isaac, representados en sendas columnas de mármol de la portada compostelana (ARAGONÉS, 1996: 97-98).

Finalmente, Martínez de Aguirre dice que Isaac parece que está rezando encima del altar y la representación de la escena del sacrificio tiene un sentido salvífico (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2008: 243-244).

#### **4.2.XX.5. Obras relacionadas**

Este estado de conservación tan deficiente hace difícil su comprensión, especialmente a la hora de buscar paralelos iconográficos. El sacrificio de Isaac tenía una cierta tradición navarra en la decoración de manuscritos altomedievales, cuyo conocimiento se puede atestiguar en el *scriptorium* de San Millán de la Cogolla, taller en el que se decoró la miniatura del *Liber Commicus* de 1047 (4.2.XI). Pero la tabica de Artaiz no tiene nada que ver con esta tradición miniada hispana altomedieval, herencia que el reino de Navarra también había compartido.

Lo poco que se aprecia del relieve indica un patrón compositivo más acorde a una tipología diferente, aunque también goza de una larga tradición. El rasgo más destacable de la versión iconográfica del sacrificio de Artaiz es que padre e hijo aparecen frente a frente. Esta variante que encara a padre e hijo ya se encuentra en el capitel de San Pedro de la Nave (4.2.I), en la miniatura de Ripoll (4.2.VII) o en el marfil del Hermitage (4.2.IX). Debe decirse que el precedente más emblemático son las pinturas murales del antiguo templo de San Pedro y San Pablo Extramuros, en Roma.

El altar ocupa en Artaiz un lugar central, peculiaridad que parece enfatizar una funcionalidad tipológica sacrificial y eucarística. Su forma, aunque hoy desgastada, se hermana perfectamente con el altar eucarístico de la tabica que representa la celebración de la misa; sobre la última está el cáliz que simboliza la sangre derramada por Cristo, sobre la primera está Isaac que prefigura a Cristo en la cruz, con lo que se establece una correspondencia visual que me parece significativa. Posiblemente esta confluencia de elementos iconográficos subrayando el significado tipológico del sacrificio eucarístico se visualiza claramente en el capitel del coro de Cluny, donde Isaac aparece sentado sobre el altar junto a un cáliz. En Cluny la ubicación original del capitel es idónea para expresar el simbolismo eucarístico. En

Artaiz resulta algo menos convincente por su situación en la fachada y por el contexto figurativo donde dominan escenas que representan juicios en el más allá.<sup>319</sup>

Se pueden citar como paralelos formales ciertas representaciones del sacrificio de Isaac en relieves exteriores en la Auvergne francesa, como es el caso de la iglesia de Saint-Austremoine de Issoire, con un esquema ciertamente muy semejante. Esta iglesia sería si no posterior, rigurosamente coetánea a Artaiz. Sin salir de la Auvernia, en la iglesia de Ste-Marie-du-Port de Clermont-Ferrand hay un capitel exterior, situado en el transepto sur, que tiene una representación del sacrificio siguiendo el esquema compositivo que nos ocupa, aunque en los detalles se aproxime mejor al ejemplo del Panteón de León. Tenemos testigos fuera de Italia de esta difusión en la miniatura vía manuscritos tales como el sacramentario de Fulda (970-5). También en la pintura mural se refleja la irradiación del modelo romano como en los frescos de la que fuera abadía benedictina de Gröningen (2ª m. s. XII).<sup>320</sup>

4.2.XXI. Iglesia de San Quirce (Los Ausines, Burgos). Además de la relación temática por la presencia del Sacrificio de Isaac, ambas iglesias exhiben una portada decorada con canecillos y metopas historiados con escenas bíblicas y profanas. Estilísticamente no se pueden comparar, y en cuanto a la iconografía sólo comparten el motivo del mechón.

4.2.XXVI. Iglesia de San Andrés de Armentia (Álava). Comparte con Artaiz la temática desarrollada en los ciclo de Pasión y Pascua.

#### 4.2.XX.6. Bibliografía

---

<sup>319</sup> Conforme al estudio de Mercedes Jover, la temática de la escultura historiada de las metopas de Artaiz presenta múltiples afinidades con los ciclos de Pasión y Pascua, cuyo desarrollo y difusión a lo largo de la segunda mitad del s. XII a partir del modelo compostelano y queda bien atestiguado en numerosos conjuntos monumentales como el del claustro de la catedral de Pamplona. Sin embargo, esta autora admite que, en realidad, solamente la tabica con el *Descensus ad inferos* se puede relacionar con los ciclos de Pasión y Pascua (JOVER, 1987). Por otro lado, Esperanza Aragonés opina que la temática está relacionada con el Juicio Final ejemplificado con escenas de juicio y de resurrección del alma. Apunta a un programa cuyo mensaje escatológico se completa con los modillones, donde se representan escenas profanas y algunas de carácter procaz y negativo (ARAGONÉS, 1996, p. 81).

<sup>320</sup> Para el Sacramentario de Fulda, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Göttingen véase PALAZZO, 1994: 187-192. Remitimos a la discusión sobre el tema en las fichas de la Biblia de Ripoll y del capitel del Panteón de los Reyes.

GUDIOL RICART y GAYA NUÑO, 1948: 145; JOVER, 1987: 7-40, 37-39; GINÉS, 1988: 12[6]; MELERO, 1992a: 14; ARAGONÉS, 1996: 49, 62, 81, 97-98; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2004: 151; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2008: 242-244; URANGA, 1961-1962: 139-144.

#### **4.2.XX.6.1. Otras referencias**

Web sobre Artaiz que pertenece al Proyecto de digitalización por parte del Adolph-Goldschmidt-Zentrum zur Erforschung der romanischen Skulptur

[http://www.goldschmidt-zentrum.de/hispania\\_romanica\\_digitalis/artaiz/portal.html](http://www.goldschmidt-zentrum.de/hispania_romanica_digitalis/artaiz/portal.html)

#### **4.2.XXI. San Quirce de Burgos, capitel SO del crucero.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción iconográfica. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≈ 1147 – RELIEVE, ESCULTURA.

#### **4.2.XXI.1. Datos generales**

##### **4.2.XXI.1.1. Localización original de la iglesia**

42° 11' 27,54" N y 3° 35' 48,92" W

San Quirce (Los Ausines, Burgos) (Fig. XXI.a.). La iglesia de San Quirce está dentro de una propiedad privada constituida por un «coto redondo de 662 hectáreas con fincas dispersas por los pueblos de los alrededores» (MANSILLA, 2005: 2), situado en Los Ausines, a unos 20 km al SE de Burgos. El camino que lleva a San Quirce se desvía en el kilómetro 471, entre Hontoria de la Cantera y Cubillo del Campo, es la misma carretera que lleva a Soria y que también pasa por Santo Domingo de Silos. También están próximas las iglesias de las antiguas propiedades de San Pedro de Arlanza y San Pedro de Cardeña. Sus coordenadas geográficas sexagesimales son 42° 11' 27,54" N y 3° 35' 48,92" W.

##### **4.2.XXI.1.2. Ubicación**

*Interior. Capitel suroeste en el muro meridional.*



Capitel suroeste que recibe uno de los arcos torales del falso crucero de un total de ocho capiteles, todos decorados con escultura y algunos de ellos con epígrafes (Fig. XXI.b.).

#### **4.2.XXI.1.3. Contexto arquitectónico**

Los volúmenes del crucero destacan enormemente, tanto el interior como el exterior; es una estructura tan masiva que excede la habitual proporción con el resto de la iglesia, hasta el punto que podríamos decir que no se trata de una iglesia con crucero sino de un crucero con iglesia. El crucero, que en realidad un falso crucero pues carece de transepto, está coronado por una cúpula semiesférica sostenida por unos arcos torales de medio punto (Fig. XXI.c.).

#### **4.2.XXI.1.4. Cronología**

La única documentación que puede cotejarse con el período que indica la arquitectura de San Quirce es la fecha de su consagración, en 1147. Este límite cronológico marca el *terminus ante quem* para la construcción del edificio que se conserva. A partir de aquí, se han utilizado tanto criterios epigráficos como estilísticos para acotar la cronología de la iglesia, que muestra indicios de varios momentos constructivos.

Pérez de Urbel y Whitehill sacaron calcos del material epigráfico de San Quirce. Según su estudio, a partir del siglo XI las unciales comienzan a reemplazar a las capitales, que se hacen mucho más frecuentes en el siglo XII, tras un periodo de convivencia de ambas formas. A partir de esta premisa, el hecho de que la epigrafía de San Quirce no contenga unciales —es un indicio de antigüedad” (PÉREZ DE URBEL y WHITEHILL, 1931: 811). Este dato y la presencia de algún otro arcaísmo sirven a estos autores para dar la iglesia por terminada en el primer tercio del siglo XII, que engloban dentro de un mismo programa escultórico los relieves interiores del crucero con los de las dos portadas del exterior (PÉREZ DE URBEL y WHITEHILL, 1931: 811-812).

Por otra parte, un análisis de la fábrica permite detectar dos fases constructivas en el edificio que no solo se expresan en dos lenguajes arquitectónicos distintos, sino también en dos estilos escultóricos diferentes, pero no muy alejados en el tiempo. Una primera fase corresponde al ábside, y la segunda al crucero y al aula. No puede

determinase con exactitud, no obstante, el lapso temporal entre ambas etapas constructivas (ILARDIA, 2002: 753-4). Además, se han detectado profundas diferencias entre las portadas norte y oeste, en base a criterios morfológicas y de proporciones, que permiten inferir no solo una tercera fase sino, incluso, la presencia de un nuevo taller que llevó a cabo los trabajos efectuados en la puerta del hastial occidental (PALOMERO, 1993b: 184-185). Según algunos autores, la decoración del crucero está más cuidada que la del ábside (PÉREZ URBEL y WHITEHILL, 1931: 804). Estas diferencias pueden explicarse por la confluencia de diversas tradiciones, una local en el ábside, y otra foránea en el crucero (ILARDIA, 2002: 762; LOJENDIO y RODRÍGUEZ, 1978: 286).

El argumento clave para trazar las dos etapas constructivas se materializa en la transición mal resuelta entre el ábside y el falso crucero. Esta prueba viene a completar la hipótesis de que una reforma dejó en pie el ábside preexistente y continuó con otro plan arquitectónico, que eleva una cúpula semiesférica sustentada por trompas y arcos torales que descansan sobre pilares y columnas entregas generando un espacio a modo de falso crucero (LAMPÉREZ, 1899: 183; PALOMERO, 1993b: 174; ILARDIA, 2002: 752). Pérez de Urbel y Whitehill consideraban que la zona del ábside, anterior al resto de la iglesia, debía datarse en un período no muy alejado de lo que se hacía en Compostela, San Isidoro de León o San Pedro de Arlanza. A similares conclusiones llega Magdalena Ilardia, que data el ábside a finales del siglo XI, mientras que el crucero y la portada norte se pueden datar en la tercera década del siglo XII. Por su lado, la portada occidental debe ser posterior a los talleres que ejecutan el resto de estructuras arquitectónicas (ILARDIA, 2002: 753 y 763). Según Pérez Carmona, la decoración de los capiteles de la cabecera y del arco de triunfo, que debe datarse hacia comienzos del siglo XII, recuerda lo que se hace en Frómista y San Isidoro de León (PÉREZ CARMONA, 1959: 156).

Las dos etapas arquitectónicas mencionadas más arriba también se pueden detectar en la escultura. La primera corresponde al ábside y sus canecillos exteriores. Más complicado resulta determinar si su iconografía responde a un programa unitario. El trabajo escultórico de los elementos ornamentales de la zona del ábside es más tosco y sus acabados no son detallados. Por su parte, las figuras tanto humanas como animales muestran una cierta rigidez compositiva basada en la

frontalidad como rasgo distintivo. La segunda etapa corresponde a la escultura del crucero y de la portada sur. La escultura de estos espacios, más amena en la variedad de las posturas de las figuras, es susceptible de una lectura más coherente y se puede detectar la guía de un programa iconográfico que, en los capiteles del interior del crucero, desarrolla una serie de temas veterotestamentarios y otros simbólicos (ILARDIA, 2002: 761).

Cuadro resumen		
<b>Cronología propuesta 1</b>	Antes de 1147.	HERNANDO, 2004b
<b>Cronología propuesta 2</b>	Hacia 1130.	ILARDIA, 2002.

#### **4.2.XXI.1.5. Inscripciones**

NON EXTENDAS MANUM SUPER PUERUM ISAAC.

Situada en el listel del cimacio que corona el capitel del sacrificio (Fig. XXI.g.)

#### **4.2.XXI.1.6. Estado de conservación**

Razonablemente bueno.

#### **4.2.XXI.1.7. Técnica**

Labra a medio relieve con formas redondeadas aunque el efecto sea más bien duro, que en ocasiones dota de profundidad las figuras hasta casi el alto relieve. Hay tres planos escultóricos, quedando siempre en el fondo del capitel la decoración de los caulículos (ILARDIA, 2002: 761). Por su parte, los dados del capitel son ocupados por motivos figurativos, más o menos adecuados a la historia narrada.

#### **4.2.XXI.1.8. Historia**

Ante la práctica ausencia de documentación de época medieval acerca de la iglesia que se conserva actualmente, las únicas fuentes de información es el análisis de su arquitectura y escultura. Ciertas noticias mencionan su fundación por el conde Fernán González y su mujer Sancha en abril del año 929, de lo que se infiere la construcción de un edificio (SAIZ DE LA ROMA, 1983: 33; ILARDIA, 2002: 751). Según Palomero, la promoción condal que da origen al monasterio se ha de poner en relación con la voluntad de Fernán González, conde de Castilla, de articular su territorio en base a señoríos territoriales, basados en fundaciones monacales nuevas o

preexistentes, como parece ser el caso de San Quirce (PALOMERO, 1993b: 169-170).<sup>321</sup> En 1068 Fernando I donó el monasterio al obispado de Oca y, cuando la sede episcopal se trasladó a Burgos en 1075, Alfonso VI confirmó la donación (PÉREZ URBEL y WHITEHILL, 1931: 796; SAIZ DE LA ROMA, 1983: 15). El estilo de la fábrica actual denota un románico pleno, y parece que no quedan vestigios de la antigua fábrica del siglo X. Ni siquiera se puede determinar que la iglesia actual sea la misma y está ubicada en el mismo lugar de la que hablan las noticias más antiguas, o bien se trate de una antigua ermita de la que quedan pocos restos, situada muy cerca del templo románico.<sup>322</sup> En 1147 se consagró la iglesia por el obispo de Burgos, auxiliado por los prelados de Coria y Palencia (PÉREZ URBEL y WHITEHILL, 1931: 796; SAIZ DE LA ROMA, 1983: 15, 37; ILARDIA, 2002: 751-753). Según Saiz de la Roma la fecha de consagración de 1147 es el único dato seguro que hay para deducir la existencia de un edificio, pero no tenemos evidencias objetivas del inicio de su construcción (SAIZ DE LA ROMA, 1983: 37). Se sabe que en ese mismo año de 1147 el monasterio se convirtió en canónica y fue agregado definitivamente a la sede de Burgos. A partir de entonces pasa a ser abadía de canónigos regulares con dignidad de abad, ostentada por un canónigo burgalés, mientras que en el lugar residirán sólo unos pocos canónigos para mantener el culto y la explotación (ILARDIA, 2002: 751). Esta dignidad de abad implicaba numerosos derechos, e incluso el ejercicio de algunos de ellos escapaba al control del obispo (LAMPÉREZ, 1899: 183).

Entre 1147 y principios del siglo XV no se ha conservado documentación alguna. A partir de 1409 ya empiezan a abundar las noticias con menciones de la canónica (SAIZ DE LA ROMA, 1983: 15). Algunas noticias del siglo XVI permiten conocer ciertos usos de algunos elementos arquitectónicos de la iglesia. Se sabe, por ejemplo, que hasta 1550 su coro hizo las veces de cárcel para los canónigos, donde si ~~eran~~ sancionados y presos, desde el coro, servían a su iglesia y oían las misas y divinos oficios” (SAIZ DE LA ROMA, 1983: 25).

---

<sup>321</sup> La tradición señala, sin embargo, que la fundación del monasterio se debía a un hecho de armas del conde Fernán González a comienzos del siglo IX (véase la discusión sobre la problemática de la atribución especialmente en PALOMERO, 1993b: 170).

<sup>322</sup> Por ejemplo, Palomero opina que el lugar del primitivo monasterio del siglo X ~~se~~ colocó en la zona que quedan restos del ábside de una ermita, apriscos de rebaños y poco más” (1993b: 171). De la misma opinión es SAIZ DE LA ROMA, 1983: 33-34.

La abadía fue desamortizada en 1836. El conde de Altamira compró la abadía y toda la propiedad rústica, un coto redondo, por el conde de Altamira. La finca fue arrendada a los propios canónigos hasta su subasta el 15 de febrero de 1844. En 1871 el conde vendió la propiedad a Francisco Bajo Delgado y su mujer. En la década de los veinte del siglo pasado, el edificio fue “ampliamente restaurado” (PALOMERO, 1993b: 187). En 1982, un industrial de Burgos, José Antolín Toledano, compró la finca y la traspasó a una empresa de su propiedad, la Agrícola Cinegética San Quirce, en 1990 (MANSILLA, 2005).

#### **4.2.XXI.1.9. Localización actual**

*In situ.*

#### **4.2.XXI.2. Datos iconográficos**

*Figs. XXI.d., XXI.e. y XXI.f.*

##### **4.2.XXI.2.1. Abraham**

El patriarca, que aparece calzado con botas hasta los tobillos, va vestido con una túnica corta. Encima lleva una capa, también corta, que, al anudarse sobre el pecho, produce el efecto de unas mangas acampanadas. La cabeza de este personaje está enmarcada por un cabello ensortijado. Abraham empuña el arma, que tiene el filo apuntando hacia abajo, con la mano derecha, y con la izquierda coge un mechón de la cabellera de Isaac. El eje de la figura está muy desviado, de lo que resulta una figura muy poco orgánica.

##### **4.2.XXI.2.2. Arma**

Puñal con mango largo y hoja con filo, y contrafilo en forma de media luna.

##### **4.2.XXI.2.3. Isaac**

Corresponde a una figura desnuda, también inorgánica, de un niño. Isaac, medio inclinado, va descalzo y tiene las manos cruzadas por delante, aunque no parecen que vayan atadas.

##### **4.2.XXI.2.4. Carnero**

El carnero está situado en el ángulo que hace de eje del capitel. El animal, sin pelaje, está de pie y se dirige hacia los patriarcas. Unas ramas rodean su cuerpo y se enredan entre sus patas, el lomo y el cuello.

#### **4.2.XXI.2.5. Arbusto**

El arbusto son unas ramas que nacen entre las patas del carnero, recorren su cuerpo y florecen en los ángulos del capitel.

#### **4.2.XXI.2.6. Intervención divina**

Se trata de un ángel. Se representa de pie, vestido con una túnica larga y una capa, que recoge con su mano izquierda, mientras que con la derecha parece que haga un gesto de bendición dirigida hacia el carnero, mientras conduce al animal hacia el sacrificio.

#### **4.2.XXI.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

Detrás del ángel surge una cabeza, a modo de máscara, que parece no tener relación alguna con la escena bíblica y cuyo sentido es, por tanto, oscuro. El capitel del sacrificio está situado en el ángulo suroeste del crucero, donde se representan otros temas bíblicos, específicamente del Génesis (Caín y Abel, Noé...). Casi todas estas historias, menos el sacrificio, por ejemplo, se vuelven a encontrar en la fachada occidental. La iglesia de San Quirce presenta tres entidades escultóricas que se diferencian no sólo por el estilo, sino incluso por la iconografía. De un lado, el ábside presenta temas vegetales, animales y alegóricos. A este grupo que corresponde a un primer momento escultórico se ha añadido una teofanía de Cristo. En el falso crucero dominan los temas veterotestamentarios, mientras que en la portada norte se concentra una escultura de temática neotestamentaria y alegórica. Finalmente, en la portada occidental se repiten algunos temas del falso crucero, los ciclos de Adán y Eva y de Caín y Abel, y se combinan con asuntos profanos de claro valor moralizante (PALOMERO, 1993b: 188).

Es conjeturable que la distribución de las entradas del edificio diferenciara los accesos y los itinerarios interiores de las diversas audiencias que utilizaban el edificio, y que la zona del crucero sirviera para segregar a los grupos reunidos en el interior del templo. En el muro norte del falso crucero se abre una portada –tapiada en la actualidad– que debería dar acceso al claustro o a las dependencias de los

canónigos. Esta portada, cuya estructura es muy visible al adelantarse notablemente al muro, está decorada con relieves esculpidos en el exterior y todos los remates indican un propósito de conferirle un aspecto monumental. Sin embargo, todo ello son especulaciones, puesto que se desconoce todo de las dependencias colindantes (PALOMERO, 1993b: 174). Por su parte, el acceso occidental sería la entrada de “la feligresía rural dispersa en los contornos y los legos vinculados al establecimiento” (BOTO, 2004: 150).

Finalmente, puede decirse que el programa iconográfico se basa tanto en elementos iconográficos como textuales, puesto que la epigrafía tiene un papel muy relevante en la decoración del conjunto escultórico.<sup>323</sup>

#### **4.2.XXI.3. Descripción iconográfica**

El capitel con el sacrificio de Isaac corona la columna entrega sobre la que se apea el arco toral del muro suroeste del crucero. El capitel es propiamente un cuarto de la pieza, con la esquina situada al bies. La presentación sesgada del capitel hace que las figuras dispuestas en los lados más planos queden netamente separadas. Los personajes se agrupan dos a dos a cada lado del capitel, aunque hay también una máscara desproporcionada que ocupa el dado izquierdo, según el espectador. El propósito de esta cabeza junto a la historia bíblica no es fácilmente explicable. El ángel es una figura alada, con el cuerpo en tres cuartos y la cabeza casi frontal mirando al espectador. Va vestido con túnica y una capa que parece anudada al hombro derecho y de la que recoge una de sus puntas con la mano izquierda. La mano derecha hace un gesto de bendición que parece señalar al carnero que se convertirá en la víctima real del sacrificio. Esta figura angélica y de cabellera rizada parece en posición de avanzar al encuentro de los patriarcas conduciendo al carnero sustitutorio, de un tamaño considerable en comparación con Isaac. El animal está efigiado de pie y ocupando la esquina del capitel. Realmente el centro de atención de la escena representada es el carnero, que se dispone en el eje del capitel y cuyas dimensiones son considerables con respecto a las restantes figuras. El arbusto de la narración bíblica, en el que el carnero apareció enredado (*Gén.* 22:13), puede estar

---

<sup>323</sup> Véase, al respecto, el estudio de Daniel Rico, aunque no se ocupa demasiado del crucero (RICO, 2008).

indicado por unas ramas que surgen bajo el cuerpo del animal y, tras rodear lomo y cuello, siguen hacia la esquina del capitel, donde nacen sus hojas y alcanzan las volutas. Los patriarcas ocupan la otra cara con Abraham, barbado, empuñando el arma y a punto de dar el golpe fatal. Abraham va vestido con túnica hasta la rodilla y capa anudada al pecho y calzado con botas hasta el tobillo. Con la mano izquierda recoge en su puño un mechón de Isaac. El niño está desnudo, con las rodillas medio inclinadas como a la espera del desenlace. Tiene las manos cruzadas por delante, pero sin atar.

El desnudo de Isaac resulta muy torpe y poco orgánico en su labra. De hecho, tanto las figuras de Abraham como la de Isaac no mantienen un eje longitudinal coherente, con lo que parecen muñecos deslavazados, lo que resta dramatismo al momento representado. Está claro que la forma del capitel sirve de guía para construir las figuras, pero su adecuación resulta excesivamente rígida. Así, para adaptar la figura de Abraham a la estructura del capitel, se ha tomado como referencia el dado, que ocupa la cabeza del patriarca, mientras que el brazo coincide con el caulículo angular. Sin embargo, el escultor tiene problemas para indicar profundidad espacial, por ello, para evitar que las piernas de Abraham queden ocultas por la figura de Isaac, las ha desplazado lateralmente: el resultado es una figura descoyuntada. La figura del ángel, sin embargo, está mucho mejor resuelta y su postura sigue las reglas antropomórficas naturales.

El momento escogido para decorar este capitel es, como viene siendo habitual, el instante de la suspensión del sacrificio. Por si quedara alguna duda, el epígrafe lo aclara: NON EXTENDAS MANUM SUPER PUERUM ISAAC, tal como se lee en *Génesis*, 22:12. Este epígrafe se ha inscrito en el listel del cimacio, decorado con roleos rematados en su interior con palmetas de cuatro hojas lanceoladas, que se curvan y miran alternativamente arriba o abajo. Es imposible leer la inscripción a simple vista, pero Pérez de Urbel y Whitehill sacaron un calco para su artículo de 1931.

En realidad, las inscripciones epigráficas son muy abundantes en la iglesia de San Quirce, por lo que parece existir la voluntad de establecer un diálogo permanente entre texto e imagen, en un proceso que se podría calificar de verbalización de la



imagen.<sup>324</sup> La epigrafía se hace eco y amplifica la alocución divina personificada en el ángel. Con ello se acentúa el papel de la divinidad como potencia salvífica. El ademán del ángel, aunando la bendición con el signo de la palabra, refuerza lo que se lee en el epígrafe, como si saliera de su boca. Este ademán de la mano del ángel condensa, por así decir, la función visual de la presencia misma de la figura del mensajero divino con la de la *Dextera Dei*. Esta duplicidad en la llamada se encuentra en el texto mismo, cuando el ángel del Señor exhorta por dos veces a Abraham para que interrumpa el sacrificio, en los versículos 11 y 12, y luego en el 15, donde dice de nuevo *vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo dicens*. Según la exégesis judía del *Genesis Rabbah*, en esta doble interpelación se advierte la resistencia de Abraham a suspender el sacrificio (NIEHOFF, 1995). En la exégesis cristiana tradicional, el hecho de que Abraham no dude ni un momento en llevar a cabo el sacrificio de su hijo es fundamental pues simboliza el modelo de fe y obediencia por antonomasia (KESSLER, E., 2004: 119-137). Esta renuencia del patriarca a culminar el sacrificio impuesto por Dios se concentra en el gesto de su mano, cuyo puño sostiene con firmeza un mechón del cabello de Isaac, desnudo y desvalido.<sup>325</sup> Tal y como está representado el sacrificio en San Quirce, Abraham no ve directamente al ángel; por el contrario, lo que solo puede percibir es la voz que le apremia a sustituir al hijo por la verdadera víctima, el carnero, al que sí puede ver apareciendo por la esquina del capitel.

La centralidad del carnero tiene su explicación en la literatura patrística y en la liturgia. El carnero de Génesis 22 prefigura, según la exégesis cristiana, al Jesús sufriente en su muerte en la cruz, y ocupa un lugar preponderante en la liturgia de la Vigilia pascual. Además, para algunos exégetas el carnero simboliza la naturaleza humana y mortal de Cristo, mientras que Isaac representa su naturaleza divina que se libra de la muerte. En la liturgia, el carnero sacrificado es un signo eucarístico (NIKOLASCH, 1969: 211-212).

El hecho de que en el crucero se concentre una decoración historiada con temas mayoritariamente veterotestamentarios podría indicar una ubicación relevante en un

---

<sup>324</sup> Sobre la epigrafía de San Quirce como voces petrificadas de una época véase RICO, 2008.

<sup>325</sup> Sobre el motivo del mechón véase CAYUELA, 2008.

espacio privilegiado. La consideración tradicional que ve en estos temas bíblicos una prefiguración eucarística me parece que no agota las posibles interpretaciones del aparato figurativo de San Quirce de Burgos. Cabe señalar que la portada norte también estaba profusamente decorada en su exterior. Esta entrada comunicaba el exterior directamente con el crucero, provocando un sentido de flujo y de circulación que parece obedecer a una voluntad específica. Tal direccionalidad puede expresarse tanto con la visualización de las imágenes como con su ocultación, pues, justamente, este capitel del sacrificio no es visible desde el aula al que se accede desde la portada occidental. En el caso de San Quirce se hace más evidente que en otros edificios que la deambulación espacial implicaba la visión, pero también la ocultación, de ciertas imágenes en función de las audiencias. La entrada norte sería el acceso monumental para los canónigos y en ella se concentra la imaginería sacra. Esta portada comunica directamente con el tramo interior del crucero, decorado con escenas veterotestamentarias. Tal organización del programa iconográfico parece delatar un itinerario acompañado con el *sermo docti* en formato visual.

Por el contrario, se obtiene otra mirada, otra comprensión, si el acceso se hace desde la puerta occidental, ocupada por temas que combinan lo sagrado y lo profano. Una vez se ha ingresado al templo por el lado oeste, desde el aula no se pueden contemplar bien las imágenes de los capiteles del crucero; esto sugiere una intencionalidad expresada mediante un itinerario protagonizado por el *sermo vulgaris* (BOTO, 2004: 150; RICO, 2008). Quedaría por determinar el valor sintáctico de las imágenes del ábside con el resto de las esculturas de la iglesia. En realidad, las dos fases constructivas diferentes, y diferenciadas, no sugieren un programa unitario y preestablecido del conjunto iconográfico. Tal vez sería más prudente una lectura compartimentada, pero dinámica, a partir de los diferentes ámbitos que se han identificado, una lectura segmentada para espacios e itinerarios estancos: la –segregación de las audiencias que determina la topografía del edificio tuvo su reflejo en los programas iconográficos de las fachadas” (BOTO, 2004: 151).

#### **4.2.XXI.4. Bibliografía crítica**

La bibliografía que se ha ocupado de este capitel de la iglesia de San Quirce no es demasiado abundante y prácticamente ningún estudio ha tratado las cuestiones iconográficas. Pérez de Urbel y Whitehill hacen una descripción del capitel

señalando que Abraham coge a Isaac por el cabello y un ángel empuja al animal. Estos autores mencionan como término de comparación la portada occidental de San Isidoro de León, y debemos deducir que se refieren a la Puerta del Cordero abierta, no obstante, en el muro meridional. Efectivamente, en este relieve leonés Abraham agarra por el cabello a Isaac, pero con un gesto totalmente diferente al capitel burgalés, ya que en San Isidoro el patriarca fuerza a Isaac a torcer la nuca para ofrecer el cuello. Por otra parte, en San Quirce no me parece que el ángel empuje al carnero como lo hace en San Isidoro (PÉREZ URBEL Y WHITEHILL, 1931: 810).

Meyer Schapiro introdujo el ejemplo de San Quirce en una lista suplementaria de su artículo, dedicado a analizar un motivo iconográfico poco corriente en el que se ve al ángel acarreado el carnero sustitutorio para el sacrificio (SCHAPIRO, [1943]1987: 280). Sin embargo, no se puede afirmar que el ángel del capitel burgalés porte el animal, más bien lo está conduciendo o acompañando.

Según Pérez Carmona este capitel corresponde al segundo artista de San Quirce que se caracteriza, entre otras cosas, por su tendencia narrativa. Este autor describe someramente la escena y también da la lectura del epígrafe que corre por el ábaco: NON EXTENDAS MANV(M) SVP(ER) PVUERV(M) ISAAC (PÉREZ CARMONA, 1959: 158).

Otros autores que han tratado la iglesia de San Quirce se limitan a mencionar la escena representada en el capitel y a dar la lectura de la inscripción (LOJENDIO Y RODRÍGUEZ, 1978: 287; SAIZ DE LA ROMA, 1983: 50). Magdalena Ilardia, además de describir el capitel, se ocupa del cimacio cuya decoración considera diferente a la del resto de piezas de la misma índole del crucero. El motivo ornamental es un zarcillo enroscado circundando cuadripétalas (ILARDIA, 2002: 761). La escultura de San Quirce es, para José Luís Hernando, todo un compendio de “teología popular”, lo que implica un sentido unitario de su iconografía. La representación de ciertas historias bíblicas y profanas se utiliza para condenar vicios como la violencia y la lujuria, representados en esta iglesia con imágenes irreverentes (HERNANDO, 2004b: 167). Por su parte, tanto Gerardo Boto como Daniel Rico ponen en relación los relieves de la portada occidental con los capiteles del crucero, cuya iconografía debe interpretarse como ejemplos que han prefigurado la gracia y son el ejemplo a seguir para acceder al santuario; estos capiteles evocan, en suma, el camino de los justos al

mostrar las historias bíblicas en las que se produjeron intervenciones divinas (BOTO, 2004: 151; RICO, 2008: 66).

#### 4.2.XXI.5. Obras relacionadas

En San Quirce de Burgos, la intervención divina sigue el relato bíblico que habla de un ángel, sin embargo, la *Dextera Dei* era el motivo más frecuente para expresar la intervención divina en la iconografía del sacrificio de Isaac hasta el siglo XI, momento en que se inicia un proceso de sustitución del ángel por la mano de Dios.<sup>326</sup> El ángel de San Quirce, aunque alado, se presenta caminando; su mano levantada puede entenderse que visualiza el pasaje bíblico que narra la llamada (verbal) de atención al patriarca, para obligarle a interrumpir el sacrificio: *ecce angelus Domini de caelo clamavit dicens Abraham Abraham (Gén. 22:11)*. La postura del ángel se puede comparar con otras obras, como el capitel el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (4.2.XII) y la portada de la Lonja Chica de la catedral de Jaca (4.2.XIII), por mencionar dos ejemplos anteriores, pero tanto en León como en Jaca, el mensajero alado agarra el brazo del patriarca, mientras que en San Quirce no hay contacto físico.

En cuanto a la desnudez de Isaac, este es un rasgo más frecuente en la iconografía occidental de la escena que en la oriental, cuyo eventual origen serían los modelos prestigiosos de las pinturas murales de San Pedro y San Pablo de Roma.<sup>327</sup> Sin embargo, en los ejemplos hispanos del sacrificio anteriores al Románico el patriarca Isaac aparece invariablemente vestido. La representación de la figura desnuda de Isaac confiere un cierto clasicismo al relieve que se ve acentuado por la enigmática máscara que aparece por encima del ángel. Cabe destacar como precursores en la introducción iconográfica de la figura desnuda de Isaac a las miniaturas de las Biblias de Ripoll y de Rodes (4.2.VII y 4.2.VIII, respectivamente) y el capitel del Panteón de San Isidoro de León (4.2.XII).

---

<sup>326</sup> La mano divina no desaparece inmediatamente del imaginario medieval, e incluso llega a convivir con el ángel en algunas representaciones medievales señeras, como en la Portada del Cordero y en el capitel exterior de San Isidoro de León (4.2.XV y 4.2.XVI, respectivamente).

<sup>327</sup> Véase WOERDEN, 1961: 226.

Otro motivo iconográfico que se puede destacar es el motivo del mechón. Tal vez el detalle que enfatiza un mechón del cabello de Isaac, por el que Abraham agarra a su hijo, sea un elemento interesante para establecer un *corpus* hispano de obras relacionadas con San Quirce. En efecto, el ejemplar más antiguo que presenta este motivo iconográfico se encuentra en el capitel de San Pedro de la Nave (4.2.I), y, como paralelos románicos, se pueden citar nuevamente el capitel del Panteón de los Reyes de León (4.2.XII) o las Biblia de Ripoll y de Rodes (4.2.VII y 4.2.VIII).<sup>328</sup>

En otro orden de cosas, aunque son pocas las representaciones del sacrificio que se completen con una leyenda, se pueden mencionar algunos casos relevantes. El más destacado es, sin lugar a dudas, el epígrafe del capitel de San Pedro de la Nave (4.2.I), cuyo texto, inexplicado hasta ahora, no remite a las fuentes bíblicas o exegéticas habituales. Más significativo es que la misma leyenda vuelva a aparecer en la miniatura que ilustra el pasaje veterotestamentario de la Biblia de 960 (4.2.III). La particularidad de estos rótulos, que ha llamado la atención de la crítica especializada, es que comienzan con la partícula VBI, un uso que se ha llegado a considerar que era un particularismo hispano que indicaba una tradición muy antigua.<sup>329</sup> En el caso de la iglesia de San Quirce, sin embargo, la fuente textual es inequívocamente la versión de la Vulgata de *Génesis* 22. Se puede citar como paralelo más próximo cronológicamente a San Quirce, aunque muy alejado geográficamente, la inscripción que se lee en las puertas de bronce del santuario de Monte Sant'Angelo, elaboradas en Constantinopla en 1067. En el panel dedicado a la intervención angélica –puesto que el ángel es el protagonista–, durante el sacrificio de Isaac, la leyenda explicativa, más extensa, recoge parcialmente el texto bíblico pero añade la palabra VBI como partícula inicial: +VBI ANGELUS DNI VOCAVIT ABRAAM DICENS NE ESTENDAS MANŪ TVAM SUPER PUERVVM (PERLA, 1974: 101). Resulta sorprendente que el ejemplar apulio presente un –síntoma hispano–, lo cual sugiere que la cuestión de los VBIS merece un análisis cuidadoso que matice ciertos apriorismos.

---

<sup>328</sup> Esta lista es un mínimo reflejo peninsular de la expansión del motivo iconográfico del mechón, sobre el tema cf. CAYUELA, 2008.

<sup>329</sup> Sobre esta cuestión se habla *in extenso* en el apartado 5.1.III.

#### **4.2.XXI.6. Bibliografía**

PÉREZ URBEL; WHITEHILL, 1931: 808; SCHAPIRO, [1967]1987: 280; PÉREZ CARMONA, 1959: 159, 160; LOJENDIO; RODRÍGUEZ, 1978: 287; SAIZ DE LA ROMA, 1983: 50; ILARDIA; PALOMERO, 1995: 108; CONTESSA, 2001-2002: 19; ILARDIA, 2002: 761; BOTO, 2004: 151; HERNANDO, 2004b: 167; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2004: 185; RICO, 2008: 15, 66; CAYUELA, 2008: 117.

##### **4.2.XXI.6.1. *Non vidimus***

AÑÍBARRO, 1879.

#### **4.2.XXII. Biblia de 1162, f. 18v**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

1162 – MANUSCRITO ILUMINADO

##### **4.2.XXII.1. Datos generales**

###### **4.2.XXII.1.1. *Títulos alternativos***

Biblia segunda de San Isidoro de León. Biblia Románica. Leg3 (AYUSO, 1953).

###### **4.2.XXII.1.2. *Signatura***

Cód. III. Ana I. Suárez propone diferenciar cada uno de los volúmenes del cód. III, así el que aquí interesa sería el Cód. III.1 (SUÁREZ, 1997: 83).

###### **Signaturas anteriores**

Cajón 1, nº4, para III.1 (cf. SUÁREZ, 1997: 83).

###### **4.2.XXII.1.3. *Cronología***

1161-1162. La datación se encuentra en el colofón que indica además la duración de la realización material del manuscrito.<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> El colofón está situado en el primer folio del Códice III.1, un emplazamiento muy poco frecuente (SUÁREZ, 1997: 84).

*Sub era M<sup>a</sup>CC<sup>a</sup>, VII<sup>a</sup> kalendas aprilis. in sex mensium spacio scriptus, septimoque colorum pulcritudine iste fuit liber compositus.*

### **Los trabajos de copia e ilustración del manuscrito**

Según consta en el colofón, la realización material de los trabajos de copia y decoración del manuscrito duró siete meses en total, seis para el contenido textual y uno para el embellecimiento decorativo.<sup>331</sup> Ana I. Suárez, no obstante, considera que el número de meses es demasiado redondo y, tal vez, sea una «expresión metafórica» de plenitud revelada por el número siete. Un periodo tan breve para la elaboración del manuscrito de la envergadura de la Biblia de 1162, como el indicado en el colofón, solo sería posible admitiendo la intervención de un nutrido grupo de amanuenses (SUÁREZ, 1997: 89).

#### **4.2.XXII.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

Se ha propuesto que al menos dos miniaturistas participaron en la iluminación del manuscrito (YARZA, 1990: 21). Por los argumentos estilísticos y técnicos que utiliza Yarza, debe pensarse que fue el miniaturista menos hábil aunque con una paleta de cromatismo intenso el que ilustró la escena del sacrificio de Isaac (YARZA, 1994b: 278). Se ha denominado copista A al escriba del texto del f. 18v (SUÁREZ, 1997: 94).

El abad Menendus ha sido calificado como el «autor moral» (SUÁREZ, 1997: 84), esto es, el comitente de la obra. *Menendus –reuerentissimo domno Menendo abbate prudenter monasterii Sancti Ysidori régimen gobernante–.*

Hay múltiples datos que señalan a San Isidoro como el taller donde se confeccionó el manuscrito. Ha quedado constancia tanto en el colofón como en algunos diplomas isidorianos en los que interviene uno de los escribas de la Biblia (SUÁREZ, 1997: 84).

#### **4.2.XXII.1.5. Descripción general y contenido**

### **Descripción sumaria del manuscrito**

---

<sup>331</sup> *in sex mensium spacio scriptus, septimoque colorum pulcritudine iste fuit liber compositus* (SUÁREZ, 1997: 89).

Biblia en tres volúmenes. El código III.1 contiene 193 folios.<sup>332</sup> Escrita a 2 columnas con pautados diversos. Encuadernación austera del siglo XVIII (SUÁREZ, 1997: 108, 255-259). Pergamino de buena calidad, importado.<sup>333</sup> El código III.1 iluminado con 79 miniaturas.<sup>334</sup> Los folios del código III.1 miden 547x370-374mm.<sup>335</sup> Letra carolina tardía.<sup>336</sup>

En cuanto al contenido, reproduce el texto íntegro de la Biblia de 960, conservada también en San Isidoro de León, este manuscrito incluso adiciones posteriores y que son ~~in~~usuales en otros manuscritos bíblicos” (SUÁREZ, 1997: 86). No obstante, no hay un acuerdo total en señalar una total dependencia del código románico respecto del manuscrito del siglo X (WILLIAMS, 1967), pero lo que puede asegurarse es que no es una copia servil (SUÁREZ, 1997: 85).

Se ha detectado un trabajo simultáneo entre los copistas y que el trabajo se inició simultáneamente en el f. 11 del código III.1 y el f. 1 del código III.2, al tiempo que se realizan las Tablas genealógicas (SUÁREZ, 1997: 90).

#### ***¿Copia fiel o actualización?***

Diversos autores mantienen posturas que difieren en valorar si se trata de una copia ~~re~~visada y actualizada” o bien una copia textual y ~~servil~~” del contenido de la Biblia de 960, conservada todavía en la Colegiata de León. Las posibilidades van desde a) copia sin más apreciaciones, b) copia textual y ~~servil~~”, c) copia no servil de dos modelos, uno de ellos la Biblia de 960, conservada todavía en la Colegiata de León, o d) copia no servil de 960 y el modelo de esta última (cf. SUÁREZ, 1997: 85-86). Esta controversia resulta importante para la cuestión que afecta a esta tesis, aunque debe hacerse una distinción entre las dos miniaturas del sacrificio de Isaac que aparecen en la Biblia de 1162.

---

<sup>332</sup> Véase la información detallada en SUÁREZ, 1997: 108 y ss. El código III.2 consta de 188 folios y el III.3 tiene 241 folios.

<sup>333</sup> Esta información se recoge en el colofón. El hecho de que se indique esta noticia es excepcional y da una idea clara de los esfuerzos que se hicieron para la obtención de una materia escritoria de excelente calidad, lo que presuponen un interés por obtener un manuscrito muy especial para el que no se escatiman recursos (SUÁREZ, 1997: 91-92). Por consiguiente, resulta curiosa la premura en el proceso de copia.

<sup>334</sup> El segundo contiene 17 ilustraciones y 15 el tercero (SUÁREZ, 1997: 251).

<sup>335</sup> Son medias de una variedad de dimensiones (SUÁREZ, 1997: 110).

<sup>336</sup> Se ha detectado la mano de cinco calígrafos (SUÁREZ, 1997: 94 y ss.).



Para Suárez, es evidente el peso específico que tuvo la Biblia de 960 como modelo del códice románico, pero reconoce la existencia de, al menos, otro modelo suplementario (SUÁREZ, 1997: 86 y ss.). Las pruebas positivas que revelan una dependencia de la Biblia de 1162 con respecto a la de 960 son tanto de carácter textual como decorativo. Por lo que al texto se refiere, la presencia en la biblia románica de elementos que fueron añadidos con posterioridad en la Biblia de 960 es un dato significativo. La ausencia de ciertos fragmentos en el manuscrito de 1162 no refuta la hipótesis de que sea una copia de la Biblia de 960, otra cosa es decidir el grado de dependencia (SUÁREZ, 1997: 86). Otra evidencia es, según Ana I. Suárez, que “las dos *Biblias* tienen la mismas ilustraciones *explicativas* originarias” aunque el estilo de la decoración en la Biblia de 1162 sea plenamente románico y haya variaciones en la distribución de las rúbricas. Asimismo hay coincidencia en “los comentarios *–explanationes–* que acompañan a las miniaturas e, incluso, los motivos ornamentales sencillos empleados como signos de acotación textual” (SUÁREZ, 1997: 86-867).

#### **4.2.XXII.1.6. Decoración**

Además del dato de que la decoración se llevó a cabo en un mes, el estudio del manuscrito por algunos autores ha puesto de manifiesto muestras de un trabajo apresurado: olvidos en la realización de mayúsculas, epígrafes y otros elementos ornamentales (YARZA, 1990: 21; YARZA, 1991: 331; YARZA, 1994b: 278; SUÁREZ, 1997: 90, 101). El colofón explicita claramente una realización secuencial en la que primero se copió el texto y luego se hizo la decoración, pero no se conocen las razones de la urgencia en el *aggiornamento* de manuscritos bíblicos antiguos.<sup>337</sup> El estilo de algunas de sus iniciales muestran un “cierto conocimiento de la miniatura internacional contemporánea”, mientras que sus ilustraciones no se despegan tanto de la tradición hispana (YARZA, 1990: 21). Según Yarza, mientras un miniaturista es buen dibujante pero poco colorista, el otro es más torpe y descuidado pero emplea una “gama cromática rica e intensa” (Yarza, 1994b: 278), aunque sugiere que tal vez

---

<sup>337</sup> Se sabe que la copia de manuscritos antiguos durante los siglos XII y XIII es una práctica extendida en muchos monasterios hispanos (DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 107). Se ha sugerido que la razón de las urgencias por elaborar el manuscrito en poco tiempo fue la necesidad de “*aprovechar* al máximo la estancia en León de unos artistas itinerantes” (SUÁREZ, 1997: 90, cf. YARZA, 1985b: 386).

dicha torpeza sea fruto de la premura en los plazos de entrega. Entiendo que la miniatura del sacrificio de Isaac se debe a la mano del pintor colorista. Se ha puesto en relación el estilo del segundo ilustrador con las pinturas de la iglesia de Navasa (Huesca) que se conservan en el Museo Diocesano de Jaca.<sup>338</sup>

Como la Biblia de 960, la distribución de las miniaturas no es homogénea, con un claro predominio de los libros del Éxodo y de Josué en el primer volumen, y el libro de Daniel en el segundo (SUÁREZ, 1997: 251). En el libro del Génesis se contabilizan solo tres miniaturas, a diferencia de la Biblia de 960 en que solo había dos, pero resulta que la miniatura extra es el resultado de “una intervención correctora” (cf. SUÁREZ, 1997).

En este apartado interesa la ilustración que acompaña al texto bíblico. Las comparaciones evidencian que ni la iconografía es una imagen fiel de la miniatura de la Biblia de 960, ni sobrevive la leyenda que caracteriza la imagen altomedieval. En efecto, en el caso de la miniatura del f. 18v se ha suprimido la leyenda que se inicia con *vbi* que acompañaba a la miniatura en la Biblia de 960, aunque se han incluido letreros que identifican a los distintos personajes. Sin embargo, en esta biblia todavía subsisten *explanationes* que comienzan por *vbi/ubi* acompañando a la miniatura (SUÁREZ, 1997: 298).

#### **4.2.XXII.1.7. Ubicación de la miniatura**

*F. 18v.*

La miniatura del f. 18v está situada a caja con el pautado de la segunda columna.

#### **4.2.XXII.1.8. Historia**

Sobre esta cuestión Ana Suárez ha elaborado un completo resumen (SUÁREZ, 1997: 310-318). A destacar que la Biblia se conserva en el mismo lugar en el que se copió y ha llegado en buen estado de conservación general salvo algunas pérdidas, deterioros y mutilaciones. Algunos autores del siglo XVIII hablan de ella dividida en dos volúmenes, pero las noticias son confusas (SUÁREZ, 1997: 316-317).

---

<sup>338</sup> Tal es la identidad de estilos, según Yarza, que llega a preguntarse: “¿Quiere decir que el miniaturista se desplazó hasta allí [a la iglesia de Navasa] para cambiar de soporte de un modo tan ostensible?” (YARZA, 1994b: 279).

#### **4.2.XXII.1.9. Localización actual**

León, Biblioteca-Museo de la Real Colegiata de San Isidoro.

#### **4.2.XXII.2. Datos iconográficos**

*Fig. XXII.a.*

##### **4.2.XXII.2.1. Abraham**

*abraham.*

La figura de Abraham domina el centro del recuadro en el que se recoge la miniatura. La figura, de canon corto, tiene el cuerpo en escorzo para señalar el momento en el que gira su cabeza hacia atrás para atender la intervención del ángel. El patriarca luce una barba puntiaguda, partida en dos y espesa, así como el cabello, también abundante y que cae en bucles que se pierden por detrás del cuello, a la moda de la miniatura bizantinizante del último tercio del siglo XII. El pelo está dibujado mediante rayas onduladas paralelas y pintado en un color gris azulado oscuro. En el rostro el miniaturista ha trazado los rasgos en negro, y ha pintado en rojo las mejillas y los labios. El cuerpo, hasta la cadera, está representado en tres cuartos. Va vestido con una túnica corta de color verde con manga amplia que llega hasta el antebrazo; por ellas asoman otras mangas estrechas y largas, de color blanco, con pliegues juntos en las muñecas. Una pieza del mismo color de la túnica marca los hombros y el cuello y se ensancha bajo el cuello donde se percibe una abertura. La zona de la barriga está marcada por pliegues artificiosos creando un elipse. El patriarca tiene la pierna izquierda flexionada y el trozo de ropa que cae sobre su rodilla se recoge ostensiblemente. La pierna derecha está tensionada para indicar que es sobre la que recae el peso del cuerpo, los pliegues dibujan la forma del muslo y unos pliegues laterales acaban rematados en sección poligonal. Se ha pintado de rojo perfilado en blanco el forro de la túnica visible tras las piernas. Abraham lleva un calzado flexible, de color blanco, que le sube hasta la pantorrilla donde se arruga en pliegues horizontales. Las piernas y los pies están representados de perfil. Tiene los brazos abiertos y con la mano derecha empuña el arma con el filo hacia arriba, mientras que con la izquierda agarra a Isaac por el pelo de manera que sobresale la melena del hijo a través del puño. Se acompaña con un rótulo muy borrado que pone *abraham.*

#### **4.2.XXII.2.2. Arma**

Es un cuchillo con mango blanco, acabado en cola de pez, y la hoja es larga y ancha, ligeramente curvada, con el contrafilo en forma de media luna en el último tercio. Una línea blanca divide la hoja a lo largo, y está pintada de color gris azulado oscuro excepto en la parte cercana al mango, donde se ha utilizado el color magenta.

#### **4.2.XXII.2.3. Altar**

El altar es una mesa sobre un soporte único pero ancho, cuya silueta recuerda vagamente la forma de una Tau, tan habitual en la miniatura hispana, como la que presenta su modelo en la Biblia de 960. La sección de los extremos del soporte son más anchas que el resto del estípite, y en su superficie se subdivido en rectángulos para indicar una construcción en elementos difícilmente identificables, aunque por el colorido que marca zonas triangulares tal vez sugiera un material marmóreo o de azulejos. Las divisiones y la silueta se han pintado en una línea de color rojo recorrida por puntos blancos. La mesa del altar es de color rojo perfilada en negro.

#### **4.2.XXII.2.4. Isaac**

*isaac.*

Isaac está estirado sobre el altar, como es preceptivo en la miniatura hispana anterior. Está vestido con tres piezas, una capa de gamas ocre que cubre sus hombros y brazos, dibujando una curva y algunos pliegues. Una túnica grisácea le llega hasta los muslos, y bajo ella se ve una falda roja, plisada y larga hasta los pies. Isaac tiene la cabeza levantada por efecto del gesto de su padre, que le estira hacia arriba agarrándolo por el pelo. La cabellera larga sobresale por el puño de Abraham. Tiene las manos cruzadas por delante y sus muñecas están atadas con un cordel. Se deduce que el rótulo que acompaña esta figura dice *isaac*.

#### **4.2.XXII.2.5. Carnero**

*aries.*

El carnero está pintado en la zona superior derecha del cuadro, encima de la figura de Isaac. El animal está representado de pie y de perfil, mirando hacia el ángel. Su cuerpo está pintado totalmente de blanco, con unos trazos angulares grises

que simulan el pelaje. El tronco del arbusto bíblico pasa por delante del lomo y una rama está liada en su cuello. Lleva encima un rótulo en tinta roja que pone *aries*.

#### **4.2.XXII.2.6. Arbusto**

El arbusto está pintado como unos ramajes de palmera que nace bajo los pies del animal; sus ramas recorren y enmarcan el cuerpo del carnero. El arbusto traza un eje longitudinal imaginario con el altar.

#### **4.2.XXII.2.7. Intervención divina**

*ang(elus)*.

Se trata de un ángel, cuya figura, de medio cuerpo, surge de una nube situada en el extremo superior izquierdo del recuadro que enmarca la escena. El ángel va nimbado, y en la aureola se ha utilizado oro, material pictórico que se repite en algunas otras miniaturas del códice III.1 (cf. SUÁREZ, 1997: 251). Va acompañado de un rótulo en tinta roja que pone *ang(elus)*.

#### **4.2.XXII.2.8. contexto iconográfico inmediato**

*Pueri./asina*.

En la Biblia de León de 1162, la miniatura que acompaña el texto de Génesis 22 se completa con algunos personajes adicionales. En el extremo inferior izquierdo del cuadro, aparecen las figuras de los sirvientes y del asno que acompañaron a los patriarcas en su viaje. El grupo que forman estas figuras sobresale del marco que encuadra la escena del sacrificio. Unos rótulos acompañan a las figuras, *Pueri*. y *asina*. Uno de los sirvientes queda incluido en el cuadro; se lleva la mano a la mejilla, en un gesto que normalmente se utiliza para representar una aflicción, al tiempo que parece escuchar las explicaciones de su compañero. El otro sirviente, de pie, está casi completamente fuera de los márgenes del cuadro y gesticula con ambas manos. El asno está suspendido en el aire, ajeno al drama mientras mordisquea la hoja de una planta carnosa.

#### **4.2.XXII.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. Abraham es la figura central de la escena, enmarcada por un recuadro con fondo bicromo. Esta figura aparece frontal, mientras su cabeza, barbada, en tres cuartos, con un cierto aire bizantinizante, se

dirige hacia la intervención divina, que se ha aparecido en forma de un busto angélico que surge de una nube. La presencia del ángel significa una alteración del modelo, que puede entenderse como un *“aggiornamento”*. Con su mano derecha blande el arma y con la izquierda sostiene a Isaac por el cabello; la intensidad del gesto se señala con el mechón que sobresale de la mano. Isaac, completamente vestido, está estirado sobre el altar, en una convención iconográfica propia de la miniatura hispana. El altar recuerda vagamente la forma de Tau; en realidad, parece una pieza construida con sillares o cerámica. La escena se completa con los dos sirvientes y el asno.

#### **4.2.XXII.4. Explanations**

*Ang(elus). – aries. – abraham – isaac – Pueri. – asina.*

Ana Suárez descarta que las *explanations* que acompañan las miniaturas de esta biblia sean anteriores a su pintura, puesto que las leyendas se adaptan a las iluminaciones, lo que implica que son posteriores. Dichas *explanations* las hizo el escriba F en tinta ocre o roja (SUÁREZ, 1997: 102). En el caso de la miniatura de Isaac combina ambos colores, ya que la tinta para los nombres de Abraham e Isaac es ocre y para el resto utiliza el rojo.

#### **4.2.XXII.5. Bibliografía crítica**

Williams pone de relieve que esta miniatura es una de las que más se aleja de su modelo, la Biblia de 960. Esta divergencia podría indicar el uso de otro manuscrito adicional, aunque muy semejante a la Biblia de Valeránica (WILLIAMS, 1967: 283).

#### **4.2.XXII.6. Obras relacionadas**

Es indudable que la Biblia de 960 ha marcado la pauta para incluir una miniatura del sacrificio de Isaac en relación al texto bíblico. Sin embargo, el modelo iconográfico es totalmente distinto. En la ilustración de la Biblia románica se ha modernizado la iconografía al gusto de la época. Los indicios son varios: se ha sustituido la *Dextera Dei* por el ángel alado, y se ha ampliado el número de personajes que participan en la escena. Este último aspecto hace que este manuscrito, fechado con tanta exactitud, sirva para situar cronológicamente una tendencia que se observa en otras obras peor datadas. La incorporación de figuras adicionales, ya sean los sirvientes y el asno, como en este manuscrito, o solo el animal, indica una

corriente iconográfica que hace su aparición en el último tercio del siglo XII. Hay, no obstante, un precedente ineludible por muchas razones, el tímpano del Cordero de San Isidoro (4.2.XV), en el que se representa ostensiblemente a Isaac montado en el asno. Debe decirse, empero, que esta iconografía constituye un *unicum* en el momento en el que se crea, c. 1100. Es lógico considerar el tímpano, por razones de proximidad indiscutibles, como un precedente de la miniatura, pero podría ser, empero, un indicio circunstancial. El hecho de que tanto el relieve del claustro de Girona (asno) (4.2.XXVIII), el capitel de Cluny (asno y sirvientes) (4.2.XXXII) y el capitel de Tarragona (asno) (4.2.XXXI) incluyan algunas de estas figuras adicionales, y que todos estos ejemplos se hayan datado a partir del último tercio del siglo XII, creo que son razones suficientes para considerar la hipótesis de que la versión ampliada del sacrificio es una tendencia iconográfica de este momento. Esta conjetura invalida el argumento de que, al menos para la miniatura del sacrificio, al no seguir al modelo de la Biblia de 960, obliga a introducir un testigo complementario para explicar las diferencias. En este caso, se trataría de un *aggiornamento* no solo del lenguaje plástico utilizado sino también en la iconografía, pero debe señalarse que esta iconografía que combina el viaje con el sacrificio tiene una larga historia, asociada a los modelos prestigiosos de Roma, los murales desaparecidos de San Pedro y San Pablo Extramuros, y que todo ello coincide con la conversión de San Isidoro en canónica agustiniana desde 1148.<sup>339</sup>

#### **4.2.XXII.7. Bibliografía**

PÉREZ LLAMAZARES, 1923a: 97; WILLIAMS, 1967: 283; YARZA, 1991: 331; SUÁREZ, 1997: 261.

#### **4.2.XXIII. Biblia de 1162. Tablas genealógicas, f. 3r**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

1162 – MANUSCRITO ILUMINADO

---

<sup>339</sup> Véase la nota 411.

#### **4.2.XXIII.1. Datos generales**

Los datos generales son idénticos a 4.2.XXII.

##### **4.2.XXIII.1.1. Título**

#### **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum*

##### **4.2.XXIII.1.2. Autor material**

Según Ana Suárez el calígrafo B, al que califica como un copista experto, versátil y de escritura reposada, es el que se ocupa de las Tablas genealógicas. Para esta autora, para la evaluación del trabajo de este copista debe tenerse en cuenta que la complejidad de las Tablas genealógicas obliga a un ritmo más pausado (SUÁREZ, 1997: 96-97). Por tanto, este copista se ocupa del sector que contiene un sacrificio de Isaac y es diferente del que copió el texto de Génesis 22, el copista A. En las Genealogías también participa un corrector, el copista F, que desarrolla su trabajo en un momento posterior a la decoración (SUÁREZ, 1997: 101-102).

##### **4.2.XXIII.1.3. Descripción general y contenido**

#### **Tablas Genealógicas**

Se copian en cuadernos de diferente estructura con respecto al resto de los manuscritos y de manera simultánea al f. 11 del código III.1; en las Tablas no se sigue el pautado a dos columnas (SUÁREZ, 1997: 90, 93). No obstante, puesto que el colofón asegura que primero se escribió el texto y después se iluminó el manuscrito, no se puede asegurar si las miniaturas del sacrificio pertenecen a la misma mano. La complicada configuración de estos diagramas supuso un esfuerzo extra y explica la aparición de ciertos errores de copia, como la presencia de círculos vacíos (SUÁREZ, 1997: 125).

Las Tablas genealógicas ocupan los folios 1v a 5v del código III.1. No acaban en Cristo, como es preceptivo, ya que el folio final ha desaparecido (SUÁREZ, 1997: 281). Pertenecen a la recensión  $\beta$ , en la que no se incluye el carnero (cf. ZALUSKA, 1984: 242).



#### **4.2.XXIII.1.4. Decoración**

#### **4.2.XXIII.1.5. Ubicación de la miniatura**

*F. 3r.*

Tablas Genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 3r.

#### **4.2.XXIII.1.6. Historia**

#### **4.2.XXIII.1.7. Localización actual**

### **4.2.XXIII.2. Datos iconográficos**

Fig. XXIII.b.

#### **4.2.XXIII.2.1. Abraham**

Abraham está en escorzo, con el cuerpo visto de tres cuartos y girado hacia la derecha, mientras que la cabeza, también en tres cuartos, está mirando hacia la *Dextera Dei*, que surge de un paño azul que representa una nube. El patriarca, con bigote y una barba puntiaguda, está vestido con unas sayas largas y holgadas, de color azul, con las mangas estrechas y hendidura a pico en el cuello, con borde decorado. Los pliegues se consiguen con trazos oscuros, y otros en blanco simulan unas luces que, en ocasiones, revelan algunos volúmenes corporales. Las medias y el calzado son rojos. Empuña el arma con su mano derecha y con la izquierda sujeta la cabeza de Isaac, con el consabido mechón puntiagudo que sobresale. Se observa una voluntad naturalista en la composición de la figura del patriarca, y es notable como el miniaturista intenta resolver la mano que agarra el pelo de Isaac. La cara se advierte un tratamiento pictórico que busca conseguir reflejos de luces, mediante trazos en blanco, en las zonas más sobresalientes del rostro.

#### **4.2.XXIII.2.2. Arma**

El arma, pintada en color blanco, es una especie de machete, de mango largo, de un solo filo marcado por una línea doble que sigue la silueta curva de la hoja.

#### **4.2.XXIII.2.3. Altar**

El altar, pintado de color azul, tiene forma de Tau con la base del estípite más ancha, decorada con un motivo vegetal. La silueta está perfilada con una doble línea

negra, y también se han trazado unas líneas paralelas en el soporte; se ha completado la decoración con un punteado blanco.

#### **4.2.XXIII.2.4. Isaac**

Isaac está totalmente estirado sobre la mesa del altar con las manos cruzadas por delante, y posiblemente atadas. Su rostro, visto de tres cuartos, tiene una silueta ondulada que marca claramente la mejilla. El niño está vestido con una saya hasta los pies, de color rojo, con cuello redondo con hendidura central. Está calzado con unos zapatos negros con botones blancos.

#### **4.2.XXIII.2.5. Intervención divina**

Esta miniatura conserva la *Dextera Dei*, motivo que ya parece anticuado para la época. La mano que simboliza la intervención divina hace el signo de bendición y surge de una prenda azul, con numerosos pliegues, que sugiere una nube.

#### **4.2.XXIII.2.6. contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XXIII.a.*

Diagramas genealógicos. La escena está aislada del resto de la página por un marco, como si fuera un cuadro, con los ángulos decorados con motivos de flores de lis. El interior del marco es verde, adornado por una línea y unos puntos rojos que lo recorren longitudinalmente. El espacio interior que queda libre es ocupado por leyendas que pertenecen al texto de las Genealogías.

#### **4.2.XXIII.3. Descripción iconográfica**

Escena enmarcada del sacrificio interrumpido de Isaac. El patriarca Abraham aparece en el centro del cuadro, está representado empuñando un machete mientras sujeta por el pelo a su hijo. Isaac, vestido, está completamente estirado sobre un altar en forma de Tau y tiene las manos cruzadas por delante, posiblemente atadas. La mano de Dios emerge de unos ropajes azules que representan una nube.

#### **4.2.XXIII.4. Obras relacionadas**

La iconografía de esta miniatura sigue los principios tradicionales de las Tablas genealógicas y, puesto que pertenece a la  $\beta$ , la particularidad más notable es la ausencia del carnero. Este detalle es consistente con su modelo, la miniatura de las

Tablas genealógicas de la Biblia de León (4.2.IV), que también pertenece a la misma rama, mientras que esta singularidad, la ausencia del carnero, distingue a las ilustraciones de las Genealogías de las respectivas escenas que ilustran el pasaje bíblico.<sup>340</sup> Otros integrantes de esta rama  $\beta$  son el Beato Morgan (4.2.II) y el Beato Facundus (4.2.X).

#### **4.2.XXIII.5. Bibliografía**

PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 414; SUÁREZ, 1997: 261; YARZA, 2007: 286.

#### **4.2.XXIV. Santa María de Piasca. Capitel geminado exterior del ábside.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≤1172 – ESCULTURA.

#### **4.2.XXIV.1. Datos generales**

43° 7' 9,93" N y 4° 34' 47,97" W

##### **4.2.XXIV.1.1. Localización original de la iglesia**

La iglesia de Santa María se encuentra en el municipio de Piasca y pertenece al término municipal de Cabezón de Liébana (Fig. XXIV.a.). El edificio está situado en el valle que forma el cauce del río Román, cuyas aguas desembocan en el margen izquierdo del río Bullón: *basilica fundata esse disnoscitur un locum predicto quod dicunt Piasca, monasterium qui est super ribulo qui discurre de Serra de Arbas usque ad mare iuxta castellum Kapezone in territorio lebanense* (GARCÍA GUINEA, 2007: 560). La población de Piasca (Cantabria) se encuentra a unos 8 km al SE de Potes (Cantabria), a unos 3 km de Cabezón de Liébana (Cantabria) y de la carretera de Palencia (CA-184/CL-627) que, atravesando los Picos de Europa y pasando por Cervera de Pisuerga (Palencia), lleva a Aguilar de Campoo (Palencia). Sus coordenadas geográficas sexagesimales son 43° 7' 9,93" N y 4° 34' 47,97" W.

##### **4.2.XXIV.1.2. Ubicación**

---

<sup>340</sup> Me refiero a la miniatura del fol. 21v de la Biblia de 960 y del fol. 18v. de la Biblia de 1162.

Capitel geminado exterior situado a gran altura de tal modo que su identificación era muy difícil. La ubicación actual –hasta 2010– del capitel románico (c. 1172) parece ser producto de una reforma de 1439 de las que se tiene constancia por un epígrafe (Fig. XXIV.b.).

El capitel geminado con el sacrificio de Isaac estaba situado sobre dos esbeltas columnillas que decoran el tramo más alto del muro exterior del ábside central, sosteniendo el alero del ábside (Fig. XXIV.c.). Dichas columnillas continúan la línea de los contrafuertes que arrancan del suelo hasta el tramo medio, entre la segunda y la tercera calle. Este tercer cuerpo superior es, según parece, un añadido sobre la fábrica románica más antigua (GARCÍA GUINEA, 1996: 176). Para localizarlo había que rodear todo el edificio por el exterior hasta llegar al ábside, y aun así no es fácil obtener una visión clara de la escena representada. Tal ubicación no parece ser la original en lo que respecta a la altura a la que se encontraba la pieza, puesto que una reforma del siglo XV afectó a la volumetría del edificio en general y al alzado del ábside central en particular. Con las obras llevadas a cabo en esta época se recrecieron los muros, tanto del presbiterio como del ábside, para cubrirlos con sendas bóvedas de crucería. Debe suponerse que, antes de esta reforma del XV, las piezas como el capitel doble de Abraham hacían la misma función de sostén del tejeroz, y que, al recrecer el paramento por encima de su ubicación primitiva, fueron desplazadas en altura.

En la actualidad, este capitel y el resto de elementos escultóricos del alero han sido desmontados de su emplazamiento secular en una intervención de urgencia, a causa del desprendimiento de trozos de algunos canecillos y metopas (XXIV.d.). Estas piezas estaban afectadas por un grave deterioro provocado por el cemento utilizado en las obras de conservación que se realizaron en las décadas de los 50 y de los 80.

#### **4.2.XXIV.1.3. Contexto arquitectónico**

Capitel geminado del ábside mayor que hace de ménsula a la cornisa, junto a los canecillos esculpidos de este alero (Fig. XXIV.c.). Este capitel corona las columnas, más decorativas que estructurales, que se asientan sobre los contrafuertes del ábside, entre la segunda y la tercera calle, creando un juego volumétrico vertical de articulación del muro. Juntamente con el otro capitel con el que hace *pendant* y que

se ha dicho que representa una Anunciación, son los dos únicos elementos historiados de la cabecera.

#### **4.2.XXIV.1.4. Cronología**

Parece consensuado que varias campañas de construcción y reformas han configurado el edificio y su decoración tal y como ha llegado a nuestros días. Las etapas constructivas más importante se producen en la segunda mitad del siglo XII (1172), y durante el segundo tercio del siglo XV (1439). No queda visible ningún elemento arquitectónico significativo anterior al siglo XII, aunque el monasterio se documenta ya desde el siglo X. Existe una placa con una inscripción que da las dos fechas señaladas, y una tercera (¿y tal vez una cuarta?) intervención sin datar.<sup>341</sup> Este relieve, incrustado en el muro de la portada occidental, conmemora la ceremonia de dedicación de la iglesia que tuvo lugar el 21 de febrero de 1172. Dicha datación sirve de *terminus ad quem* para la escultura románica de Santa María de Piasca.

La datación del epígrafe puede complementarse con los datos aportados por el análisis estilístico. Según García Guinea, el estilo del capitel con el sacrificio tiene paralelos en Aguilar y en el cenotafio de San Vicente de Ávila (GARCÍA GUINEA, 2007: 590). Por su parte, José Luis Hernando (1992: 60) opina que el estilo del escultor de Piasca se relaciona más estrechamente con el foco de Carrión sin desmentir ciertas concomitancias con Rebolledo de la Torre. Jacques Lacoste juzga que la fecha del epígrafe no es relevante, porque el análisis arquitectónico *montre que tout le décor de l'église a été réalisé dans un second temps*”, que no especifica, pero que, en todo caso, es posterior a 1172. Lacoste considera que toda la escultura pertenecería a las modificaciones, que fueron llevadas a cabo durante estos trabajos del *second temps*”, en los que se realzó y reforzó la cabecera y se añadieron las arquerías del presbiterio entre otras reformas (LACOSTE, 2006: 256). Daniel Rico, por su parte, no acepta la conjetura de Lacoste. Este autor señala que las evidencias epigráficas, tanto la de Piasca como la de Rebolledo, entre otros ejemplos datados con precisión, permiten inducir o, mejor con sus palabras, *constituyen una prueba*

---

<sup>341</sup> La inscripción da la fecha de 1210 en relación a la era hispánica. Para obtener el año de la encarnación se han de restar 38 (*removeto*), con lo que resulta el año 1172. El epígrafe concluye con *ihannes fernandez de anieco me fizo xriptvs toribio de cambarco me fizo*, cuyo texto puede aludir a una o dos intervenciones más según la interpretación que se haga.

incuestionable de que los talleres borgoñones estaban plenamente activos en los años setenta, pero en modo alguno permiten descartar la posibilidad de que se hallasen ya trabajando en la década anterior.” (RICO, 2010: 128). Este autor añade que la floración de esta escultura hispano-borgoñona coincide con el inicio del reinado de Alfonso VIII (1158-1214) en tierras castellanas, y de Fernando II de León (1157-1188) para los territorios más occidentales de la península (RICO, 2010: 131).

En la cuestión estilística, la composición de la figura de Abraham es un dato reseñable. Abraham tiene una postura en la que presenta tres cuartos del cuerpo al espectador, como si la masa del cuerpo surgiera del fondo. La pierna derecha se adelanta y se flexiona, haciendo un gesto expresivo de mostrar la rodilla mientras que la izquierda soporta el peso del cuerpo. Esta gestualidad crea un juego de pliegues diferentes según la pierna a considerar. Serafín Moralejo hizo una aproximación a esta manera de construir las figuras, que resulta ser una característica propia del estilo “hispano-borgoñón”. Este autor lista una serie de piezas que va desde el relieve de torso masculino, procedente de la “catedral vieja” de Santiago de Compostela, hasta un apóstol del friso de Carrión de los Condes, pasando por la Virgen de la Anunciación de la fachada de las Platerías (MORALEJO, [1973]2004a).<sup>342</sup> Algunas de las claves que apunta Moralejo para entender las particularidades estilísticas de esta serie son las siguientes: los pliegues caen en “tubos de órgano” sobre los pies, una “potente anatomía”, construcción de una cabeza cuadrada y de fuerte osamenta, “figuras que tienden a privilegiar para la talla y la visión del espectador una actitud en tres cuartos”, con pierna izquierda tensa, que “soporta el peso del cuerpo, mientras que la otra, flexionada [...] pretende significar una proyección antero-posterior que, siguiendo los conceptos espaciales románicos, se traspone en proyección lateral” (MORALEJO, [1973]2004a: 53-4). Todos estos rasgos pueden verificarse en el Abraham de Piasca.

Daniel Rico sugiere que el sustrato estilístico para los escultores como el de Piasca está en las figuras de las jambas del nártex de Sainte Marie Madeleine de Vézelay (RICO, 2010: 147). En la Madeleine, la figura del apóstol Pablo introduce todas las peculiaridades que se han detallado en el Abraham de Piasca, dejando al

---

<sup>342</sup> Cf. RICO, 2010.

margen otras cuestiones como la diferencia de formato o el tratamiento de los pliegues. Lo que interesa destacar es la manera en la que san Pablo alza su muslo derecho. Este gesto implica a la rodilla, que forma un ángulo que, a su vez, obliga a una torsión de toda la pierna, todo ello para explorar todo un juego de pliegues y vuelos del vestido.<sup>343</sup>

Otro detalle del estilo es el trabajo de los plegados circulares o, mejor, helicoidales en zonas como las rodillas, hombros y caderas, que recuerda otros ejemplos burgaleses como el relieve de la portada de Cerezo de Riotirón, conservada actualmente en The Cloisters, o el tímpano de Ahedo de Butrón, y que tiene paralelos foráneos en el sepulcro de Sainte-Magnance (Yvonne), datado en el tercer cuarto del siglo XII.

El ejemplar de Piasca correspondería al proceso de vulgarización del estilo en su recorrido por tierras palentinas, cuyas etapas cronológicas son más difíciles de precisar. Los focos destacados de este estilo llamado “hispano-borgoñón”, en relación a Piasca, son Santiago de Compostela, Ávila, Carrión de los Condes y Aguilar de Campoo. Sus cronologías, discutidas, se pueden situar en los reinados de Fernando II de León (1157-1188) y Alfonso VIII de Castilla (1158-1214), así que la década de los años 60 del siglo XII es el momento de introducción del estilo. El análisis estilístico parece corroborar la fecha señalada por el epígrafe. El problema está en comprender la secuencia, puesto que no está tan claro que sean los obradores escultóricos más importantes los que introducen las novedades del estilo.

El caso es que la datación de las obras monumentales, producidas en los focos principales es controvertida, parecen depender de centros menos importantes, como Piasca, para el que se conoce un término *ante quem* muy preciso, en 1172. Esto introduce la duda de si la escultura de Piasca es reflejo vulgarizado de lo que hacían los obradores principales, o es el testimonio de un estilo que irrumpe con un lenguaje plenamente formado y se adapta, no sólo en función de las particularidades de las

---

<sup>343</sup> No se está diciendo que el San Pablo de Vézelay es el modelo del Abraham de Piasca, sino que la figura francesa aporta una serie de recursos que tendrán éxito y se difundirán hasta el occidente hispano, pero encarnadas en diferentes sensibilidades escultóricas. Por ejemplo, el Daniel del Pórtico de la Gloria también hace el mismo gesto con la pierna.

manos de los artesanos individuales, sino en función de las posibilidades y la monumentalidad de la contrata (RICO, 2010:128-134, esp. 130).

Cuadro resumen		
<b>Cronología 1</b>	<i>Terminus ad quem</i> 1172.	KALENDARVM MARCII DECIMO: IN HONORE · SANCTE / MARIE FACTA EST HUIUS ECCLESIE DEDICATIO: A IHOANE LEGI/ONENSI EPISCOPO: PRESENTE ABBATE SANCTI FACUNDI DOMINO GUTERIO:/ ET PRIORE HUIUS LOCI DOMINO PETRO: ET COVATERIO OPERIS/ MAGISTRO: <i>BIS QUINGENTENI SIMUL ET TERSEPTUA/ GENI: ILLIUS VERAM COMPONUNT TEMPORIS ERAM: AQUA BIS DENOS REMOVERO BISQ: NOVENOS: SIC INCARNATUM NOSCES DE VIRIGINE NATUM ✕</i>
<b>Cronología 2</b>	La reforma datada en 1439 posiblemente alteró la ubicación original del capitel.	OPERA ISTA FUIT/ PERFECTA ∫ ERA DOMINI : MCCC : IX ∫ PRIOR DOPNUS PETRUS : ✕

#### **4.2.XXIV.1.5. Material**

¿Calcarenita? Según García Guinea las piedras de gran ductilidad, en las que se labraron los trabajos escultóricos de Piasca, proceden de las canteras palentinas de Santibáñez de Ecla (GARCÍA GUINEA, 2007: 556). Esta zona geológica, cuyas canteras más conocidas son las de Villaescusa de Ecla y Becerril del Carpio (Palencia), se caracteriza por un tipo de piedra llamada calcarenita, que permite el fácil trabajo del material y que tiene la ventaja de que, con el paso del tiempo, se endurece notablemente (GARCÍA; HUERTA; MOLINOS, 2010: 20).

#### **4.2.XXIV.1.6. Estado de conservación**

En restauración (verano de 2011). El capitel se ha sacado de su sitio para restaurar el tejado de la cabecera que estaba muy degradado afectado por el mal de la piedra, causado por la aplicación de cemento al tejado en las restauraciones de los años 50 y 80 (Fig. XXIV.d.).

#### **4.2.XXIV.1.7. Técnica**

Talla de medio relieve, en algunas zonas el trabajo es casi abiselado, como en la cara de Isaac.

#### **4.2.XXIV.1.8. Historia**

Declarado Monumento Nacional en la Gaceta del 8 de Julio de 1930. Declarado Bien de Interés Cultural en 1982.

Santa María de Piasca cuenta con un extenso diplomático que se conserva en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y constituye el fondo documental de



referencia para conocer la vida del monasterio. Además, la iglesia atesora un material epigráfico insustituible para conocer algunos datos básicos del edificio que se conserva actualmente. La iglesia aparece documentada por vez primera en 930.<sup>344</sup> Se trata de una donación de siervos, ganados, libros y objetos litúrgicos para la consagración de la iglesia.<sup>345</sup> A partir de entonces, hay un volumen notable de documentación que alude al monasterio, y una frase, *quos edificaberunt Abios et parentes nostros atque patronos*, que se repite con cierta frecuencia, en 1030-1031, en 1039, en 1095 o en 1122 (LORING, 1987: 114; GARCÍA GUINEA, 2007: 558, 559, 563).

## Historia a través de la documentación

### *Epigrafía*

De una parte, la epigrafía ofrece datos de gran importancia para reconstruir la historia de la iglesia. El epígrafe que conmemora la dedicación de la iglesia, el 21 de febrero de 1172, sugiere una ceremonia importante, en la que se hace constar la presencia del obispo de León, del prior de Santa María de Piasca, Pedro, y de Gutierre, abad del monasterio de Sahagún, del cual Piasca dependía. Un dato interesante es que el *magister operis*, un tal Covaterio también aparece incluido en la nómina de asistentes a la dedicación.<sup>346</sup> La presencia de personajes tan relevantes debe ser indicio de la magnitud de las obras acometidas. En esta misma lápida se consignarán otras dos reformas posteriores.

Algunos especialistas han estudiado los detalles de esta inscripción. De la interpretación que hace García Guinea se infiere que, entre 1172 y 1439, se dejó en la placa parte del campo epigráfico sin labrar, y por ello hubo sitio para inscribir las dos noticias subsiguientes (GARCÍA GUINEA, 2007: 566, 586). La coexistencia de dos fechas diferentes hace dudar a Campuzano Ruiz de que no se trate más bien de una

---

<sup>344</sup> *Villa quam dicunt Piasca ubi ipsa basselica fundata est* (GARCÍA GUINEA, 2007: 556)

<sup>345</sup> *basilica in locum Piasca territorio leuanensi fundata siue restaurata est* (MONTENEGRO, 1993: 43).

<sup>346</sup> Según García Lobo la consignación del maestro de obras en lo que denomina inscripciones *monumenta* es muy habitual en el románico palentino para la misma época. Podemos, pues, inferir un mismo uso en el románico cántabro de Piasca: «Concebidas en forma de *notitia*, su formulario suele ir encabezado por la fecha; lógicamente no falta el verbo notificativo —*facere, aedificare, consumare* y otros— acompañado, frecuentemente, de la intitulación del artífice o maestro de obras.» (véase GARCÍA LOBO, 1992: 72-3).

inscripción cuyo *ordinator* sería un erudito del siglo XV (BOHIGAS; CAMPUZANO, 2003: 17). Daniel Rico, por su parte, no duda que la placa es del siglo XV (RICO, 2010: 130). García Guinea, que no comparte estas opiniones, considera que la inscripción revela varias caligrafías distintas a tenor con la época en que se hicieron. Otro detalle que considera relevante este autor es que –en el vacío que queda después del texto del XII, se escribe, muy apretadamente, y con imitación de letra, la constancia de la terminación de la iglesia en 1439” (GARCÍA GUINEA, 2007: 603).<sup>347</sup>

### **Cartulario**

El monasterio de Santa María de Piasca aparece documentado por primera vez en 930 en un documento que confirma una donación importante hecha por un tal *domnus Aldroitus*, padre de los confirmantes.<sup>348</sup> Se ha interpretado este documento como confirmación del acto fundacional llevado a cabo por una generación anterior, a principios del siglo X, y como testimonio inicial de un grupo de magnates laicos que poseen una serie de monasterios e iglesias propias que gozan de una cierta autonomía en la zona cántabra.<sup>349</sup> Este documento fundacional confirma no sólo la donación de los recursos necesarios para el sostenimiento del monasterio *pro substentatione religiosorum in eodem loco degentium*, sino también la consagración de una iglesia: *Domme gloriosae ac post Deum nobis fortissime patrone nostrae Santę Mariae uirgini regine çelesti necnon et sancto apostolo Iacobo fratrem Sancti Iohannis siue sanctis martiribus Iuliano et Baselisse quorum basilica in locum Piasca territorio leuanensi fundata siue restaurata est* (MONTENEGRO, 1993: 43). Según Montenegro, Piasca surge primero como iglesia y luego, once años después, es mencionada como monasterio dúplice (1993: 46). En efecto, en 941, hay documentado un pacto entre la abadesa Aylo y un grupo de *discípulos seu filias*, donde se menciona la entrega al monasterio de dos hombres y ocho mujeres que

---

<sup>347</sup> Se conocen ejemplos de –inscripciones inacabadas”, sobre todo de tipo necrológico, en las que el *ordinator* ha previsto un espacio para añadir las defunciones que vayan ocurriendo (GARCÍA LOBO, 1992: 78).

<sup>348</sup> De hecho la donación consistía en partes de la propia villa de Piasca, siervos, animales, libros litúrgicos y ornamentos de iglesia. (LORING, 1987: 113).

<sup>349</sup> Véase LORING, 1987: 113-119. Julia Montenegro, por su parte, dice que no fue –un monasterio «propio», sino un monasterio «ingenuo», aunque un poco más adelante esta autora afirma que –Piasca surge como una iglesia «propia», tan frecuentes durante la Alta Edad Media y que sin embargo no existieron en época visigoda, en las que únicamente se constata la existencia de iglesias bajo patronato, muy restringido además, de sus fundadores” (MONTENEGRO, 1993: 44-5).

aportan sus bienes; el pacto, sin embargo, lo suscriben sólo las mujeres. Un documento posterior de 943 confirma la sospecha de que se trata de un monasterio dúplice, pues menciona explícitamente a la abadesa Aylo y al *colegio sororum vel monacorum*. El último documento que hace mención del carácter dúplice de Santa María de Piasca es un diploma de 1122 que habla de *fratres y sorores*, aunque en este caso el monasterio está dirigido por un abad con título de prior (LORING, 1987: 113).

El patrimonio de Santa María de Piasca se irá incrementando durante el siglo X y los primeros decenios del XI mediante la absorción de una serie de iglesias y monasterios, situados la mayoría en la región lebaniega, y acabará siendo dependencia del monasterio leonés de Sahagún en las últimas décadas del siglo XI. Su historia corre paralela a la formación patrimonial de una serie de grandes monasterios de la zona cántabra, como Santa María del Puerto y Santo Toribio de Liébana. En este sentido, la titularidad de la posesión de Santa María de Piasca era compartida por varios propietarios entre los que se encuentra el propio monarca castellano, Fernando I (LORING, 1987: 113-114).

A partir de 1030 se establece una estrecha vinculación entre el monasterio y los Alfonso, una familia de la alta nobleza descendientes del *comes* Alfonso Díaz y su mujer María. También es interesante notar que la base patrimonial de esta familia se encuentra entre Liébana y Tierra de Campos, con propiedades en las cercanías de Sahagún, cosa que marcará su futuro como dependencia de la gran abadía cluniacense leonesa (LORING, 1987: 114; MONTENEGRO, 1993: 72ss.). Los descendientes del linaje de Alfonso Díaz tienen la posesión del monasterio, al que hacen numerosas donaciones durante todo el siglo XI en calidad de racioneros, e incluso algunos de sus miembros femeninos ingresarán como religiosas. En una donación de 1035, los miembros del linaje hacen constar que el monasterio fue edificado por sus antepasados, *abios et parentes nostros*, y serán sus descendientes los que trasfieran el monasterio a Sahagún.

En las relaciones entre patronos laicos y monasterio se ha constatado la libertad con la que los primeros hacían uso de los bienes del último, así la noticia de la donación de 1112 de la condesa Elo, esposa de Pedro Ansures, cuyo linaje está muy relacionado con la casa real leonesa, consigna que a cambio de unas propiedades

(unas divisas con sus collazos) recibe del monasterio *unum uas argenti purissimi pesant VI<sup>es</sup> marchos et unum salare de argento in quo abebat III<sup>es</sup> marchos et III<sup>or</sup> cugares de plata, et de ligera III<sup>es</sup> liegos, et tapetes antmanos multos, et allifafes, et alfaneques preciosos, et plumazos greciscos, et sauanas letradas ualde preciosas* (LORING, 1987: 1116), lo que da buena prueba de la riqueza patrimonial de Sta. María de Piasca a principios del siglo XII.<sup>350</sup> En esta época el monasterio ya era dependiente de Sahagún y, de hecho, los descendientes del linaje familiar ya no seguían interviniendo en su vida.<sup>351</sup> Montenegro, por su parte, señala que se pueden establecer dos etapas en la actuación de los Alfonso con respecto a Piasca dentro de lo que se podría denominar una planificación patrimonial. En la primera etapa se ceden al monasterio las propiedades residuales que la familia tenía en la zona procedente de sus orígenes lebaniegos, mientras sus intereses se centraban en sus dominios de Tierra de Campos occidental. A partir de 1075 la estrategia consiste en ir cediendo paulatinamente la propiedad a Sahagún (MONTENEGRO, 1993: 89-90).

Según Loring, las familias de magnates laicos –eran las primeras en beneficiarse del desarrollo de los patrimonios monásticos, esta circunstancia explicaría la generosidad y frecuencia de sus propias donaciones, puesto que se trata de bienes que seguían controlando gracias a su condición de diviseros” (LORING, 1987: 117). Entre la documentación del siglo XI relativa a Piasca se desprende la información de que los señores a los que se adjudican solares de behetría forman parte del mismo linaje señorial. De hecho, es en el siglo XI cuando el monasterio de Piasca alcanza la máxima extensión de sus dominios abarcando todo el valle de Valdeprado y Pesaguero. El cenobio contaba además con posesiones en Asturias de Santillana y en Pernía (Palencia). En resumen, toda esta ingente documentación acerca del patrocinio de la familia de magnates de los Alfonso sobre el monasterio de Santa María de Piasca, que presenta a la cabeza del linaje como el *constructor* del edificio primitivo, así como la consignación de numerosos objetos suntuarios, los *ornatum*

---

<sup>350</sup> Esta disposición de objetos de lujo por parte de la condesa será el origen de un litigio hacia 1120-5 por el que el monasterio representado por su prior afirma que estos bienes habían sido expoliados sin el consentimiento de la comunidad al margen de la intención de compensar con otras propiedades por parte de la condesa (LORING, 1987: 116).

<sup>351</sup> Desde la década de los 90 del siglo XI hay constancia documental que miembros del linaje donan sus raciones que implican todas sus pertenencias dependientes al monasterio de Sahagún (LORING, 1987: 116-7).

*ecclesiae* que dicen los textos, no se corresponde con la fábrica que se conserva actualmente ni tiene que ver con su programa escultórico, y ni siquiera quedan indicios de cómo podía ser el templo primitivo. Es decir, el patronazgo laico, que dura hasta principios del siglo XII, corresponde a un momento de gran pujanza económica del monasterio. Esta etapa es la que configura el templo anterior al actual, del que no queda ningún rastro visible. La siguiente etapa, desde el punto de vista de la propiedad, corresponde a la de monasterio dependiente de Sahagún.

La dependencia de Piasca al monasterio de Sahagún se confirma en un documento en el que se menciona al rey Alfonso VI, y que, por tanto, se situaría cronológicamente antes de 1109. Para Montenegro, tanto la supresión de la comunidad dúplice como la sujeción a Sahagún obedecen, en última instancia, a maniobras emanadas desde la dinastía navarra de León, encarnada en Alfonso VI, como expresión de la política religiosa de este monarca y su vinculación con Sahagún, el monasterio desde el que se impulsó la reforma cluniacense. En 1122 ya aparece en la documentación la figura del prior rigiendo la comunidad de Piasca, que ha dejado de ser una comunidad dúplice (MONTENEGRO, 1993: 117). A partir de 1137 consta la intervención del abad de Sahagún en la documentación del cenobio.

El monasterio sigue incrementando su patrimonio con donaciones, incluso de parte de la monarquía, como la donación de Alfonso VII (1105-1157) en 1153.<sup>352</sup> Cuando muere Alfonso VII en 1157, los reinos de Castilla y León se separan y, en esta nueva situación geopolítica, Piasca entra a formar parte de los territorios castellanos. A partir de entonces en la documentación intervienen los reyes castellanos, pero ya no se mencionan nuevas entregas reales a favor del monasterio sino que solo se confirman donaciones anteriores.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> En 1153 el Emperador (Alfonso VII) donó al abad de Sahagún para Piasca, como su dependiente, los lugares de Yebas, Ordes y Ubrezo con todos sus términos (véase ESCALONA, 1782, p. 115 que cita el documento 5. Cax. 4, leg. I, MONTENEGRO, 1993: 132 y GARCÍA GUINEA, 2007:564). Se ha podido determinar que, en esta época, si las donaciones son reales o de magnates importantes, van dirigidas a Sahagún y Piasca conjuntamente, sino los otorgantes de menor rango se dirigen a Piasca y su prior (MONTENEGRO, 1993: 127)

<sup>353</sup> Sobre la repartición de los territorios entre Sancho III de Castilla (y luego su sucesor Alfonso VIII) y Fernando II de León, véase, por ejemplo, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 1982: 419ss.

Por consiguiente, cuando se construye la iglesia de Piasca que, según dice la inscripción de la lápida, fue en 1172, no puede ponerse en relación con necesidades litúrgicas específicas. La sujeción al monasterio cluniacense de Sahagún, durante los primeros años del siglo XII, comportó la ruptura con un modelo de posesión patrimonial caracterizado por monasterios dúplices donde las mujeres podían ser abadesas y la supresión de la vieja liturgia hispana, pero no tuvo ninguna consecuencia sobre el edificio. La construcción del nuevo templo coincidió con la separación de los reinos de Castilla y León, etapa en la que quedó dentro de la jurisdicción del rey castellano Alfonso VIII, pero parece una circunstancia demasiado genérica para explicar las obras llevadas a cabo.

#### ***Excavaciones en el claustro***

Unas operaciones de sondeo y de excavaciones, llevadas a cabo entre 1996 y 2002, han descubierto unas estructuras situadas al sur del edificio, que corresponden con un claustro de planta cuadrangular y con las dependencias que lo rodeaban.<sup>354</sup> La asociación entre monasterio y claustro, en general y a partir del siglo XI, es consistente con la influencia de Cluny (ESTERAS; GONZALO; LORENZO, *et al*, 2009: 142).

#### ***La cabecera y la portada sur. El claustro.***

La zona de la cabecera donde se encuentra el capitel ha sufrido notables reformas tras la construcción de la iglesia en el siglo XII. Hay noticias sobre algunas de estas obras, y también ciertos indicios de la actividad llevada a cabo en este sector de la iglesia, como unos dibujos del siglo XIX. Ello da una idea de los cambios de fisonomía que puede experimentar un monumento durante su vida funcional (Fig. XXIV.f.).

Se ha conjeturado que el ábside central románico sería de planta semicircular en origen, y que en la reforma del siglo XV se cambiaría a poligonal para recoger los empujes de la bóveda (BOHIGAS; CAMPUZANO, 2003: 17). El ábside norte es una habitación cuadrangular tapiada en su interior que, según Bohigas y Campuzano, desapareció “por problemas de estabilidad”, en referencia a una planta primitiva de

---

<sup>354</sup> Para la descripción de los trabajos arqueológicos véase BOHIGAS; CAMPUZANO, 2003.

tres naves con testero tripartito, que en el siglo XV se redujo a una sola aula (2003: 20). El ábside meridional también muestra signos de refacción, puesto que la colocación de los elementos ornamentales está desordenada. Lo mismo se puede decir del ábside central, donde se evidencia la “acumulación de reformas” de época incierta, aunque predomine la de Covaterio de 1172 (GARCÍA GUINEA, 2007: 588). Sobre el alzado románico de esta cabecera, dice García Guinea que es obra de Covaterio, pero esta es una cuestión sin resolver (GARCÍA GUINEA, 2007: 586).

#### **4.2.XXIV.1.9. Localización actual**

En el verano de 2011, el capitel estaba guardado en una dependencia del edificio cercano a la iglesia, la antigua rectoría, mientras se efectuaban las obras de acondicionamiento del tejado de la cabecera (Fig. XXIV.g.).<sup>355</sup> Según la noticia publicada en *El Diario Montañés*, muy posiblemente las piezas ya no se volverán a colocar en el ábside y, en su lugar, se pondrán réplicas (ÁLVAREZ, 2010).

#### **4.2.XXIV.2. Datos iconográficos**

*Fig. XXIV.e.*

##### **4.2.XXIV.2.1. Abraham**

El patriarca es una figura barbada que luce un tocado en forma de bonete o diadema. Va totalmente vestido con túnica larga y plisada y manto que le cruza el pecho en diagonal. Con la mano derecha blande una espada pero la acción de su gesto queda contrarrestada por la mano del ángel, representado en el momento mismo de evitar el sacrificio. Toda su figura, en tres cuartos, está encarada hacia el espectador para mostrar una especie de forcejeo con el delegado celestial. Su brazo izquierdo se pierde por detrás de su cuerpo y con su mano está agarrando el flequillo de su hijo.

##### **4.2.XXIV.2.2. Arma**

Espada de hoja ancha, sirve de eje vertical a la escena y marca el límite visual de las cestas del capitel geminado que protagonizan el ángel y Abraham.

---

<sup>355</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento por las informaciones relativas a la situación actual del capitel con el sacrificio de Isaac a Don Javier Peláez Beci, coordinador de Asturias y Cantabria de Amigos del Románico.

#### **4.2.XXIV.2.3. Isaac**

Relegado a un lateral del capitel, es una figura agazapada, totalmente vestida y probablemente maniatada. Parece resignarse a su destino y queda al margen del forcejeo entre el ángel y Abraham.

#### **4.2.XXIV.2.4. Carnero**

El cordero, con mechones bien marcados en el lomo, está representado de pie, conducido por el ángel y como dirigiéndose mansamente hacia el patriarca y a su destino final de verdadera víctima

#### **4.2.XXIV.2.5. Arbusto**

El arbusto propiamente no existe, pero una palmeta, con los nervios marcados, situada entre los collarines de las dos cestas, podría considerarse su símbolo.

#### **4.2.XXIV.2.6. Intervención divina**

Ángel. La intervención divina es un ángel representado por una figura de joven, vestido con túnica larga y luciendo media melena que se enrosca en las puntas. Su brazo izquierdo agarra la hoja del arma que empuña Abraham mientras que la derecha reposa sobre el lomo del cordero.

#### **4.2.XXIV.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

Segundo capitel geminado empezando por la izquierda, acompañado por canecillos y metopa con decoraciones de animales, vegetales y diversas figuras geométricas. Los capiteles son historiados: el primero empezando por la izquierda, con dos figuras de pie, es de difícil identificación. García Guinea propone una Anunciación con interrogantes (GARCÍA GUINEA, [1996]2008: 177). Los canecillos que flanquean al sacrificio representan un ciervo con cornamenta y una metopa con flor de ocho pétalos, inscrita en un círculo. Dos capiteles angulares no llevan figuración historiada.

### **4.2.XXIV.3. Descripción iconográfica**

La escena está formada por tres personajes, Abraham, Isaac y un ángel, y el cordero. El ángel, cuya condición áptera no hemos podido determinar ni por las fotografías manejadas ni por la visita *in situ*, está de pie y representa la figura de un joven con el cabello partido por la mitad y media melena enroscada. Está situado a la



derecha de Abraham y realiza una doble acción, por una parte, conduce con la mano derecha el cordero sustitutorio y con la izquierda sujeta el arma que blande Abraham. El patriarca, que luce una barba ancha y poblada, va vestido con túnica y manto, está calzado y lleva una especie de bonete o diadema decorada. Con la mano derecha sostiene el arma del sacrificio y el brazo izquierdo totalmente extendido hacia atrás mientras agarra con la mano a Isaac por el cabello. Sus pies parecen resbalar del collarín redondeado del capitel ofreciendo la sensación de inestabilidad típica del Románico. Isaac ha quedado relegado a un lateral del capitel geminado. Aparece vestido con túnica larga y está totalmente agazapado con las rodillas sobre el pecho. Un reborde en sus muñecas permite suponer que las lleva atadas. El cordero, que comparte campo escultórico con el ángel, aparece erguido y como desplazándose lentamente a la falda del enviado celestial.

El sacrificio de Isaac tiene como campo escultórico un capitel geminado, lo que permite doblar el espacio utilizable para representar la escena bíblica. Las caras centrales de los capiteles están ocupadas por las figuras del ángel a la izquierda y de Abraham a la derecha. Estos personajes están en una actitud que parece casi de lucha con el arma, una espada, como objeto de la disputa y marcando la vertical que separaría las dos cestas si éstas fueran independientes.

Como viene siendo ya habitual a partir del siglo XI, la intervención divina que suspende el sacrificio de Isaac se personifica en forma de ángel, tal y como indica el relato divino.<sup>356</sup> En este caso el ángel no vuela sino que está de pie sobre el terreno conduciendo con una mano la víctima sustitutoria, el cordero, y con la otra agarrando por el filo la espada y deteniendo así el acto sacrificial. Abraham da la réplica en volumen escultórico a la figura celestial, dirigiendo todo su cuerpo y su cabeza hacia el ángel que, se supone, acaba de aparecer milagrosamente. Abraham lleva la cabeza cubierta con una especie de bonete o diadema con los bordes decorados con hendiduras circulares. El patriarca aparece barbado y va vestido con túnica larga. Con la mano derecha sostiene el arma y con la izquierda agarra –y se diría que arrastra– a Isaac por el cabello. Tiene una de las piernas flexionada hacia adelante,

---

<sup>356</sup> No he podido conseguir una imagen de uno de los lados menores del capitel, el izquierdo según el espectador.

con la rodilla muy pronunciada, permitiendo destacar el vuelo acampanado del plegado de la túnica; sus pies calzados sobresalen del fondo de la cesta y marcan el borde del collarín. Los pliegues de las vestiduras son contundentes, masivos y marcan las arrugas con profusión y, en algunas zonas, como en rodillas, hombros y caderas, señalan la anatomía con fruncidos circulares o casi helicoidales. El vuelo de un manto cruza su torso por delante en pliegues diagonales. Las figuras son de canon muy corto, unas tres cabezas, pero de formas orgánicas. El cordero se sitúa delante de las piernas del ángel, como si avanzara hacia Abraham. Mediante este detalle se intensifica el efecto narrativo de la historia bíblica desplegado en un campo escultórico ampliado a dos cestas de un capitel doble. Se ha destacado el pelaje del lomo en forma de mechones puntiagudos. Entre el cordero y Abraham, en el suelo, se vislumbra una especie de palmeta nervada cuyo significado no podemos discernir pero que tal vez podría indicar el arbusto sobre el que apareció enredado, a no ser que tenga un valor puramente decorativo. Isaac ocupa uno de los lados menores libres del capitel, calzado, vestido y como agazapado. Por el gesto de la cara, la víctima ya ha aceptado su destino y está a la espera del golpe mortal mientras su cabello es agarrado por Abraham. Isaac no está viendo la intervención divina ni notando el gesto de suspensión que contorsiona el cuerpo de su padre.

Tanto los rostros de las figuras como sus formas corporales son angulosas. La labra del cincel se hace más evidente en algunas zonas, como por ejemplo, en los labios apretados de Isaac. Las caras tienen unas mandíbulas potentes, cuadradas y bien marcadas, los arcos superciliares son notables y los ojos, almendrados y salientes. Bocas carnosas pero duras y narices bien trazadas, con cabelleras densas y formuladas con raya al medio y mechones ondulados que surgen del centro. Tales figuras revelan un escultor resolutivo pero que domina los volúmenes y la composición.

#### **4.2.XXIV.4. Bibliografía crítica**

Al margen de la identificación de la escena, nada se ha analizado en cuanto a su iconografía.

#### **4.2.XXIV.5. Obras relacionadas**

En el Panteón de los Reyes de León (4.2.XII) y en San Pedro de Jaca (4.2.XIII), el ángel detiene el sacrificio con el gesto de asir el arma por el filo. Sin embargo, en Piasca se consigue un efecto de tensión en el forcejeo entre el ángel y el patriarca, un esquema que se repite en la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (4.2.XXX), así como en la columna entorchada de la Puerta del Maestro Mateo de Santiago de Compostela (4.2.XXIX).

La ubicación del capitel, decorando el muro exterior del ábside central, podría ponerse en relación con Santa Marta de Tera (4.2.XIX), aunque en este caso, el capitel flanquea la ventana en el interior.

#### **4.2.XXIV.6. Bibliografía**

GARCÍA GUINEA, [1996]2008: 177; BOHIGAS; CAMPUZANO, 2003: 19; GARCÍA GUINEA, 2007: 590.

#### **4.2.XXV. Beato de Manchester, f. 9**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≅1175-1180 – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.XXV.1. Datos generales**

##### **4.2.XXV.1.1. Títulos alternativos**

Beato Rylands.

##### **4.2.XXV.1.2. Signatura**

Manchester, John Rylands University Library, MS lat. 8.

#### **Signaturas anteriores**

El manuscrito presenta dos *ex libris* en el interior de la cubierta delantera. Uno corresponde a la –Bibliotheca Ambrosii Firmin Didot” y el otro a la –Bibliotheca Lindesiana – F/1” (KLEIN, 2002: 21).

##### **4.2.XXV.1.3. Cronología**

Domínguez Bordona data el manuscrito entre los siglos XII y XIII (1929: 28). La opinión actual más consensuada es que este Beato, por razones paleográficas, se puede fechar en el último tercio del siglo XII (KLEIN, 2002: 25).

La tendencia actual de la crítica prefiere relacionar el Beato de Manchester con el de Cardeña por razones iconográficas y estilísticas. Justamente la cronología del Beato de Cardeña y su relación con la Biblia de Burgos (Burgos, Biblioteca Provincial, Ms. 846) es el marco referencial para datar el Beato de Manchester. Mientras que la Biblia de Burgos se fecha hacia 1165-1175, el Beato de Cardeña se considera algo posterior, hacia 1175-1180, así que este es el rango cronológico que debe aplicarse al Beato de Manchester (KLEIN, 2002: 25-26). Según Williams, el Beato de Manchester es anterior al de Cardeña porque conserva más rasgos distintivos del modelo y los Beatos del siglo X de la familia Iib (WILLIAMS, 2003a: 19). Según Franco, la dependencia es justamente al revés (cf. FRANCO, 2004: 276).

#### **4.2.XXV.1.4. Autor material, promotor y scriptorium**

Este códice no presenta colofón alguno con los datos relativos a su origen y cronología. En este caso se debe recurrir a los análisis paleográficos y estilísticos para establecer estas cuestiones. El Beato de Manchester se ha comparado con otros manuscritos de la época copiados en *scriptoria* del Norte peninsular y se ha fijado una estrecha relación con el Beato de Cardeña (Madrid. Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2), del cual, a su vez, se sabe que uno de sus miniaturistas intervino en la Biblia de Burgos, que se considera copiada en San Pedro de Cardeña (cf. YARZA, 1994b: 280).<sup>357</sup> De hecho, incluso se ha pensado que ambos Beatos se confeccionaron en el mismo taller (cf. FRANCO, 2004: 276).<sup>358</sup>

Se han conjeturado dos miniaturistas, uno de mucha calidad y el otro más bien mediocre. Por lo que a la miniatura del sacrificio se refiere debe adscribirse al primer pintor, ya que el trabajo del segundo no se detecta hasta el cuaderno XVIII (KLEIN, 2002: 26).

---

<sup>357</sup> Véase la entrada 4.2.XXVI dedicada a este Beato en este capítulo.

<sup>358</sup> Algunos autores no tienen ninguna duda sobre esta cuestión (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 168).

Este manuscrito pertenece a la familia I**b**, cuyas testigos más antiguos son los Beatos de Tábara y Girona. Esta filiación ha encaminado los posibles talleres de procedencia del códice. Según Neuss este manuscrito derivaba del de Girona y fue copiado en Catalunya (WILLIAMS, 2003a: 19). Díaz y Díaz no discrepaba de esta opinión (DÍAZ Y DÍAZ, 1969b: 385; DÍAZ Y DÍAZ, 1978: 180). Para otros autores, hay más argumentos que indican que el modelo es más próximo a Tábara que no al manuscrito de Girona y esta dirección apunta a un taller castellano (KLEIN, 2002: 32; WILLIAMS, 2003a: 19). El Beato de Girona ya consta en la documentación de la catedral gerundense a finales del siglo XI, mientras que el de Tábara se encontraba en Burgos en el siglo XIII.<sup>359</sup> También se ha especulado con una procedencia emilianense, pero los indicios son muy débiles (cf. WILLIAMS, 2003a: 19).

La cuestión del modelo del Beato de Manchester interesa en esta ocasión porque afecta a las Tablas genealógicas. A grandes rasgos, la cuestión es si el modelo de Manchester fue el Beato de Tábara (WILLIAMS, 1993e: 303; WILLIAMS, 2002) o bien otro ejemplar intermedio que no se conserva (KLEIN, 2002). Son los argumentos de Klein los que han destacado el papel de la miniatura del sacrificio de Isaac para conjeturar la existencia de un modelo intermedio.

Según Peter Klein, en toda la familia I**b** –y en ella Tábara y Girona son piezas clave– se observan ciertas afinidades que también se dan en el Beato de Manchester, pero no resulta un grupo homogéneo ya que de las comparaciones internas se pueden deducir modelos perdidos que afectarían a este códice. Según parece, se puede aislar un subgrupo dentro de la rama I**b** a la que pertenecerían Manchester, Cardeña y Arroyo. De todas formas, no se puede establecer una filiación directa entre los Beatos de Manchester y Cardeña, y de estos con respecto al Beato de Tábara. Una de las divergencias es que las Tablas genealógicas correspondientes a los descendientes de Abraham no presentan una “autocorrección” en las ilustraciones que sí aparece en Tábara (KLEIN, 2002: 33). De todas formas, como ningún manuscrito es un calco del otro, sino que todos presentan diferencias, podría apuntar a la pérdida del modelo de

---

<sup>359</sup> Para la historia del Beato de Girona véase el apartado 4.2.VI.1.6. Por otra parte, se ha establecido que el Beato de Tábara es el modelo del Beato de las Huelgas, que fue copiado en el monasterio de Cardeña (1220), de ahí que se deduzca que el códice de Tábara estuvo en Burgos ya en el siglo XII.

enlace. Klein concluye que la pareja Manchester-Cardena deriva de un modelo más relacionado con el Beato de Tábara que con el de Girona.<sup>360</sup> Según este autor, el Beato de Manchester –así como el de Cardena– también presenta ciertas particularidades que aparecen en la Biblia de Burgos y sugiere que el pintor de la Biblia también intervino en el modelo de estos Beatos. Algunos autores consideran que fue copiado en el taller de las Huelgas (cf. REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 166), mientras que otros piensan que fue copiado en otro *scriptorium* distinto pero relacionado (KLEIN, 2002: 35).<sup>361</sup> Williams, por su parte, considera que no debería descartarse Toledo como posible origen del taller en el que se copió este manuscrito (WILLIAMS, 2002: 21).<sup>362</sup>

No se conoce el promotor. Se ha dicho que, en general, el auge del renovado interés por elaborar copias suntuosas de los Beatos en los siglos XII y XIII se explica en relación al despliegue peninsular de los monasterios cistercienses, pues consta que el monasterio de San Andrés de Arroyo comisionó el Beato que lleva su nombre (Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acq. Lat. 2290) y el de Las Huelgas hizo lo propio (New York, Pierpont Morgan Library, M. 429).<sup>363</sup>

#### **4.2.XXV.1.5. Descripción general y contenido**

248 folios, más cuatro folios sin numerar en el principio y en el final. Texto a 2 columnas de 38 líneas. Contiene hasta 120, algunas a doble página.<sup>364</sup> Encuadernación con la inscripción *S. Amandus in Apocalipsin* en el lomo. Pergamino. 442 x 313mm.<sup>365</sup> Letra de transición pregótica (o gótica inicial).<sup>366</sup> Pertenece a la familia Iib.

### **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

---

<sup>360</sup> Cf. KLEIN, 2002: 33-37 para la argumentación completa.

<sup>361</sup> Cf. KLEIN, 1990.

<sup>362</sup> Cf. YARZA, 1990: 23.

<sup>363</sup> Véase KLEIN, 1990: 9-10 y KLEIN, 2002.

<sup>364</sup> El número de miniaturas difiere según la fuente que se consulte, se ha utilizado la referencia de REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 164.

<sup>365</sup> Cf. KLEIN, 2002: 21.

<sup>366</sup> Cf. SUÁREZ, 2010: 82.

Pertenece a la recensión  $\alpha$  (cf. ZALUSKA, 1984: 242). Las Tablas genealógicas, completas, corresponden a los folios 6v a 13r. Estos folios están repartidos entre los dos primeros cuadernos.<sup>367</sup> La descendencia de Abraham presenta un medallón vacío que representa al duodécimo de hijo de Ismael, ausencia que se repite en el Beato de Tábara y en el de Cardeña (KLEIN, 2002: 54).

#### **4.2.XXV.1.6. Decoración**

El manuscrito de Manchester es una copia románica del Beato que ha preservado muchas peculiaridades de los Beatos del siglo X. Se han planteado argumentos estilísticos que relacionan las miniaturas del códice con el románico castellano del último tercio del siglo XII, así como con ciertos capiteles de la cripta de la catedral de Santiago de Compostela (KLEIN, 1990: 19 y WILLIAMS, 2003a: 20). A estos paralelismos se han buscado vínculos ultrapirenaicos con el llamado arte del Canal y el estilo del último cuarto del siglo XII que penetró en Castilla durante el reinado de Alfonso VIII (1158–1214) tras su boda con Leonor de Plantagenet (WILLIAMS, 2002: 20). Se ha considerado que este Beato es muy conservador, tanto por su iconografía como por su formato, pero en el estilo se pueden detectar influencias europeas que denotan un gusto bizantinizante —proveniente de talleres de la Sicilia normanda— (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 166).

Las miniaturas de las Genealogías corresponden al grupo de ilustraciones introductorias que preceden al Beato.<sup>368</sup>

La decoración de las Tablas genealógicas consiste en diagramas en forma de medallones conectados por líneas y arcos. Contiene tres escenas historiadadas, Adán y Eva (f. 6v), Noé sacrificando dos palomas (f. 7v) y el sacrificio de Isaac (f. 9r). La segunda era termina con Abraham y empieza la tercera con su descendencia: —*A diluvio usque ad abraham fuerunt anni DCCCCXXII, hic fit [sic] secunda etas*— (KLEIN, 2002: 54).

---

<sup>367</sup> Los dos primeros cuadernos se distribuyen entre I<sup>8</sup>-1 (ff. 1-7) y II<sup>8</sup> (ff. 8-15), cf. Klein, 2002: 21.

<sup>368</sup> Véase el curioso f. 1r que hace de frontispicio y sigue la decoración de las Genealogías sin que pertenezca a ellas porque los medallones están vacíos y no lleva texto alguno, véase KLEIN, 2002: 41 o WILLIAMS, 1993e: 303.

#### **4.2.XXV.1.7. Ubicación de la miniatura**

*F. 9r.*

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 9r.

#### **4.2.XXV.1.8. Historia**

Este códice integraba la librería del marqués de Astorga y conde de Altamira que fue vendida a un anticuario de Madrid. El códice fue comprado por A. Bachelin en 1870 y en ese mismo año fue vendido al comerciante de libros de París, Firmin Didot. Posteriormente, en mayo de 1879, la colección de Didot sale a la venta y el Beato lo compra el conde de Crawford a través del comerciante londinense Bernard Quaritch. La señora de John Rylands adquiere el manuscrito en 1901 y pasó a formar parte de la John Rylands Library (KLEIN, 2002: 25, WILLIAMS, 2003a: 19).

#### **4.2.XXV.1.9. Localización actual**

Manchester, John Rylands University Library.

### **4.2.XXV.2. Datos iconográficos**

*Fig. XXXV.b.*

#### **4.2.XXV.2.1. Abraham**

El miniaturista ha caracterizado a Abraham como un personaje de fuerte impronta antiquizante, y lo ha resuelto tanto con la postura como con la vestimenta. En efecto, el patriarca aparece erguido, con el cuerpo visto de tres cuartos, la pierna izquierda descansa ligeramente flexionada con el pie desnudo frontal, mientras la derecha sostiene el peso del cuerpo y el pie se muestra de perfil. La vestimenta, de tonos sepia, recuerda en todo a las túnicas clásicas, con el manto envolviendo el cuerpo pero que solo cubre un hombro, desde donde cae para volver recogerse sobre el brazo. Hay un notable esfuerzo por dibujar la caída de la ropa y los pliegues que forma de manera realista, siguiendo e insinuando en ocasiones la anatomía corporal. El cuello de la túnica acentúa el aspecto antiquizante de la figura de Abraham. El patriarca, pelirrojo, luce una barba poblada y un cabello abundante, cuya melena cae por el cuello formando bucles. Su cabeza se gira hacia detrás, respondiendo con la mirada al brazo que surge de la esquina superior, mientras la inclinación de su rostro expresivo indica que ha visto el carnero sustitutorio situado tras él. Tiene el brazo



replegado sobre su pecho y empuña el arma con la mano derecha, y con la izquierda recoge la cabellera de Isaac de manera que sobresale un largo mechón.

#### **4.2.XXV.2.2. Arma**

El arma es un cuchillo con un mango acabado en forma de cola de pez. El colorido de la miniatura parece sugerir un material como el marfil. La hoja es ancha y muy curvada en su filo, y tiene un contrafilo en forma de media luna en el último tercio. La hoja está pintada de color violeta, semejando un material metálico, y con diferentes gradaciones tonales para sugerir luces y sombras.

#### **4.2.XXV.2.3. Altar**

El altar, que se apoya directamente sobre el medallón correspondiente a Sara, recuerda lejanamente la forma de tau pero su estructura es más compleja. Está formada por un pie rojo trabajado con lo que se podrían considerar unas molduras lisas de color amarillo intenso. La mesa es un grueso tablero, cuyo perfil adopta la forma de un trapecio invertido.

#### **4.2.XXV.2.4. Isaac**

Isaac está totalmente estirado sobre la mesa del altar en decúbito supino. Aparece de perfil, con los rasgos propios de un niño, con el cabello largo y recogido por su padre para facilitar el acto sacrificial. Tiene los brazos levantados y gesticula con las manos, pero es imposible conocer el sentido de su ademán, que tanto podría sugerir una súplica como el conocimiento de la suspensión del sacrificio. Viste una túnica talar de color añil y está descalzo.

#### **4.2.XXV.2.5. El carnero**

El carnero ha sido representado en ademán de avanzar y ascender, aunque no se haya señalado ninguna indicación de suelo. El miniaturista ha dibujado meticulosamente los mechones de lana que le recubren todo el cuerpo, y ha dotado de enorme expresividad al rostro del animal, como si estuviese indicando al patriarca su disposición al sacrificio.

#### **4.2.XXV.2.6. Intervención divina**

*Dextera Dei.* En este caso se ha omitido la nube y más que una mano es un brazo que, como en la mayoría de Tablas genealógicas hispanas, surge de la franja

decorativa que recorre el folio en su parte superior. El brazo está cubierto por una manga con pliegues que se inician a la altura de la muñeca. La mano presenta el dorso y tiene el pulgar y el índice extendidos, y el resto de los dedos replegados sobre la palma.

#### **4.2.XXV.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XXV.a.*

Diagramas genealógicos. En este caso la escena no está compartimentada, sino en contacto directo con uno de los medallones que componen la genealogía de Abraham, justamente el de Sara, la mujer de Abraham y madre de Isaac. Los medallones que conforman las *tabulae generationum* ocupan el resto del folio.

#### **4.2.XXV.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. Abraham, barbado, con el rostro girado hacia atrás para atender la *Dextera Dei* que le reclama, sostiene un cuchillo con su mano derecha, pegada al cuerpo. El patriarca viste unas ropas propias del mundo clásico lo que confiere a su figura un aspecto antiquizante, acentuado por gesto solemne.<sup>369</sup> Su mano izquierda recoge la cabellera de Isaac, lo que delata la inmediatez del sacrificio. Isaac, totalmente estirado sobre el altar, gesticula con las manos alzadas. El altar, que recuerda vagamente la forma de Tau, está formado por una mesa gruesa con los bordes inclinados y un solo estípite trabajado con molduras. El altar se apoya directamente sobre el medallón que corresponde a la esposa de Abraham, Sara. La *Dextera Dei* incluye un brazo cubierto por una manga ancha. El carnero, situado detrás de Abraham, parece cobrar protagonismo por su gestualidad.

#### **4.2.XXV.4. Bibliografía crítica**

---

<sup>369</sup> Las figuras de Abraham y de Isaac son comparables a algunos personajes de la vida de Samuel en la llamada "Hoja Morgan" de la Biblia de Winchester (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 619r). Aunque el miniaturista del Beato es más naturalista y clásico que el inglés, participa de algunos rasgos comunes que caracterizan el estilo de la "Hoja Morgan" en lo que concierne a la postura de Abraham y al tratamiento de su cabeza. Asimismo, la figura de Isaac es comparable con el niño Samuel representado en la Hoja Morgan, especialmente en la colocación de los brazos; si acaso, el miniaturista del Beato solo tuvo que cambiar la orientación de la figura. Se puede sugerir que el miniaturista del Beato participa de un registro estilístico e iconográfico común con la miniatura inglesa.

Yolanta Załuska ha discriminado las familias textuales de estas Genealogías que sirven de guía para analizar las miniaturas. En el caso de las representaciones del sacrificio de Isaac se pueden constatar dos modalidades que se distinguen en la presencia o no del carnero. La ilustración de este Beato pertenece al grupo de miniaturas de las Tablas genealógicas con este tema que incluye el carnero y que corresponden con la familia textual  $\alpha$ , a la que pertenece el Beato de Tábara (cf. ZAŁUSKA, 1984: 242).

Klein indica que la miniatura del sacrificio de Isaac de este Beato sigue unos patrones comunes cuyo origen iconográfico puede encontrarse ya en San Pedro de la Nave, y que se continúan utilizando en la Alta Edad Media hispana. Klein recuerda que en la familia I**b** aparece un elemento iconográfico que se distingue de la rama I**a**, y es la presencia del carnero, pero sin que se muestre el arbusto que menciona el relato bíblico. Según este autor, el hecho de que el carnero no aparezca en las Tablas genealógicas de la Biblia de 960 pero sí en la miniatura que acompaña al texto de Génesis 22, es indicativo de que el carnero se agregó en la rama I**b** y que ~~todavía~~ no se había incluido en el prototipo de la familia II de los Beatos. La rama I**b** es decididamente menos fiel, en cuanto representa además a una Isaac suplicante con las manos desatadas y alzadas” (KLEIN, 2002: 54). Otro detalle importante que señala este autor es que la rama I**b** omite una serie de información adicional sobre Abraham, Sara e Ismael. Por otra parte, los manuscritos de Tábara (siglo X), Manchester y Cardeña (siglo XII) de la rama I**b** presentan un error que otros lo corrigen, como son Girona (siglo X) y Turín (siglo XII). Se trata del medallón vacío que representa al duodécimo de hijo de Ismael. Además, en Tábara el medallón vacío enlazaba dos ramas por igual, los descendientes de Ismael y los de Madián; esta conexión fue borrada posteriormente pero que repitió el manuscritos de Manchester, mientras que Cardeña ya no lo enlaza. Klein piensa que las *Dextera Dei* de Manchester y Cardeña son afines iconográficamente, no presentan nubes y su morfología es muy similar. ~~Puede~~ argumentarse que este ejemplo respalda la premisa de que Cardeña es una copia directa de Manchester, ya que el medallón de Sara (*-sarra uxor abraam*”), en contacto con la columna del altar en el códice de Manchester, se funde completamente con el pedestal del altar en la versión de Cardeña. Aun así, en la ilustración de Cardeña, Abraham está provisto de nimbo como atributo, al igual que en los otros Beatos y en la Biblia de León, pero a

diferencia de la versión del códice de Manchester. En consecuencia, ninguna de las dos versiones de esta escena puede ser una copia de la otra.” (KLEIN, 2002: 54).

#### **4.2.XXV.5. Obras relacionadas**

4.2.IV. Por ejemplo, Williams señala que las Genealogías de este Beato deben relacionarse con las de la Biblia de León de 960. Según este autor, algunos de los textos que se incorporan a las recensiones del Beato en el siglo X, como las Tablas genealógicas, proceden de las biblias castellanas en las que intervino Florencio (WILLIAMS, 1991: 21). Varios autores han señalado diversas relaciones entre ambos manuscritos, pero la que interesa en este catálogo es la ausencia de carnero en la miniatura del sacrificio (ZALUSKA, 1984).

#### **4.2.XXV.6. Bibliografía**

DÉLISLE, 1880: 144; JAMES, M. R., 1921: 18; ZALUSKA, 1984: 247; KLEIN, 1990: 23; SHAILOR, 1991: 169; BARROSO; MORIN, 1997: 50; BRINK, 2002: 150; KLEIN, 2002: 53-54; WILLIAMS, 2005: 20-21.

#### **4.2.XXVI. Beato de Cardeña, f. 3r.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≅1175-1180 – MANUSCRITO ILUMINADO

#### **4.2.XXVI.1. Datos generales**

##### **4.2.XXVI.1.1. Títulos alternativos**

Beato del Museo Arqueológico Nacional.

##### **4.2.XXVI.1.2. Signatura**

Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2

#### **Signaturas anteriores**

##### **4.2.XXVI.1.3. Cronología**

Entre 1175-1185. Hacia 1180 (WILLIAMS, 1993D: 300).

Domínguez Bordona lo dató en el siglo XII, sin más precisiones (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933: 486 y DOMÍNGUEZ BORDONA, 1962: 59-60 y 64)

La datación de este manuscrito se ha establecido en función de argumentos estilísticos, pues se ha identificado que uno de los miniaturistas que intervino en su confección también colaboró en la copia de la Biblia románica de Burgos (Burgos, Biblioteca Provincial, Ms. 846), que se considera copiada entre 1170 y 1180 (YARZA, 1994b: 280). Esta circunstancia sitúa la realización del ejemplar entre 1170/1175 y 1185 (cf. REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 168 o FRANCO, 2004: 273), aunque Yarza considera que el Beato es posterior a la Biblia (YARZA, 1994b: 282). En 1969 Joaquín Yarza había datado el Beato hacia 1190-1200 (YARZA, 1969: 203).

Se ha sugerido que el Beato de Cardeña tuvo como modelo el manuscrito conservado en Manchester (WILLIAMS, 1993D: 301, WILLIAMS, 2003a: 26, FRANCO, 2004: 276). Para Ángela Franco, al contrario, es el Beato de Cardeña el modelo del de Manchester (cf. FRANCO, 2004: 276). Sin embargo, según otras opiniones, este Beato y el de Manchester tuvieron un modelo común basado en la copia del Beato de Tábara (KLEIN, 2002: 35). El parentesco entre ambos códices se evidencia en algunas miniaturas como los frontispicios de doble arcada, singularidad que comparten en los dos ejemplares aunque presenten algunas diferencias (cf. nota 368). El modelo de estas arcadas con medallones derivan de las Tablas genealógicas, porque en el manuscrito de Manchester conserva los medallones que han desaparecido en Cardeña: ello indicaría que Manchester precede a Cardeña (cf. WILLIAMS, 2003a: 26). El problema estriba en que ni la Biblia de Burgos ni los Beatos llevan una indicación de fecha, y los argumentos cronológicos se aportan desde la comparación estilística entre las miniaturas.

#### ***4.2.XXVI.1.4. Autor material, promotor y scriptorium***

El taller de origen es desconocido. Los folios que ingresan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid en el s. XIX van acompañados de una nota que

indica su procedencia de San Pedro de Cardeña (Burgos).<sup>370</sup> Para algunos autores, esta indicación de origen puede apoyarse en las semejanzas de estilo de la ornamentación con otro manuscrito, una Biblia, conservado en la Biblioteca Provincial de Burgos (Ms. 846), aunque en este caso el manuscrito bíblico tampoco lleva ninguna indicación de procedencia.<sup>371</sup> La comparación entre el Beato y la Biblia permiten suponer la existencia de un *scriptorium* en San Pedro de Cardeña activo en el último tercio del siglo XII (YARZA, 1969: 203; YARZA, 1990: 17, 23, n. 92; WILLIAMS, 1993D: 301; KLEIN, 2002: 35).<sup>372</sup> Toledo también aparece como centro candidato (YARZA, 1990: 23; WILLIAMS, 2003a: 26).

#### **4.2.XXVI.1.5. Descripción general y contenido**

244 folios (ALONSO CARDONA, 1995: 92). Manuscrito desmembrado y repartido entre diferentes instituciones (cf. véase ALONSO CARDONA, 1993). Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2 (135 ff., entre estos folios se encuentra la miniatura del sacrificio de Isaac) + Madrid, Biblioteca Heredia Spínola, col. Zabálburu (2 ff.) + Nueva York, Metropolitan Museum of Arts (15 ff.) + [¿Girona, Museu Diocesà, Núm. Inv. 47, fragmento?].<sup>373</sup> Texto a 2 columnas de 36 líneas. Encuadernación monástica, en piel estezada sobre madera, con broches” (ALONSO CARDONA, 1993: 65). Pergamino. Iluminado con 105 miniaturas, sin contar las Tablas genealógicas.<sup>374</sup> 445 x 300mm. Letra de transición pregótica (o gótica inicial).<sup>375</sup> Pertenece a la rama IIb.

El manuscrito no se elaboró para que tuviese una función utilitaria (FRANCO, 2001: 15).

---

<sup>370</sup> Aunque el manuscrito proceda de San Pedro de Cardeña no sería un indicio fiable de que el manuscrito proceda del *scriptorium* de este monasterio.

<sup>371</sup> Yarza fue el primer autor que relacionó ambos manuscritos, cf. YARZA, 1969: 201. Williams observa algunas diferencias técnicas, pero que no van más allá de la distancia entre maestro y pupilo (WILLIAMS, 2003: 25).

<sup>372</sup> Williams advierte de que la atribución a San Pedro de Cardeña puede adolecer de un sesgo de circularidad en base a la noticia de Risco (cf. 4.2.XXVI.1.9), véase WILLIAMS, 2003: 24.

<sup>373</sup> Ángela Franco descarta que el fragmento de Girona pertenece al Beato de Cardeña (FRANCO, 2004: 275-276. Véase también WILLIAMS, 2003: 24 y SUÁREZ, 2010: 80 n. 50, de ahí el uso de corchetes, siguiendo el ejemplo de esta última autora.

<sup>374</sup> Dice Ángela Franco que no ha contabilizado las miniaturas de la Genealogías porque “incluyen ilustraciones pequeñísimas, inscritas en círculos” (FRANCO, 2004: 274). Es una pena, porque la miniatura del sacrificio de Isaac merece ser tomada en cuenta y no parece tan pequeña.

<sup>375</sup> Cf. SUÁREZ, 2010: 82.

## **Tablas genealógicas**

*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum.*

Incompletas, desmembradas y repartidas entre el Museo Arqueológico Nacional (3r-6v) y el Metropolitan Museum of Arts de Nueva York (2r-2v, 3r).<sup>376</sup> Pertenecen a la recensión  $\alpha$  (cf. Załuska, 1984: 242). Como el Beato de Manchester y el de Tábara, en este códice también aparece un medallón vacío en el lugar que corresponde al duodécimo de hijo de Ismael en el folio dedicado a la descendencia de Abraham (Klein, 2002: 54).

### **4.2.XXVI.1.6. Decoración**

Según Williams, es un manuscrito que presenta un gran conservadurismo en su iconografía (WILLIAMS, 2003a: 24). Este autor observa que sus miniaturas no reflejan un estilo homogéneo. En el estilo de sus miniaturas se aprecia la impronta de la miniatura inglesa (cf. YARZA, 1990: 22-23). La crítica especializada ha identificado dos miniaturistas distintos, uno de los cuales habría intervenido en la Biblia románica de Burgos (Burgos, Biblioteca del Estado, Ms. 173).<sup>377</sup> El primero habría pintado las Tablas genealógicas, pues según Williams también pinta las página preliminares del Beato (WILLIAMS, 2003a: 24) y se caracteriza por un alto grado de plasticidad en la articulación de los drapeados y mayor fluidez de movimientos en las figuras.<sup>378</sup> Para este primer miniaturista se han sugerido como paralelos estilísticos la escultura de la Cámara Santa de Oviedo (WILLIAMS, 2003a: 25).

### **4.2.XXVI.1.7. Ubicación de la miniatura**

*F. 3r*<sup>379</sup>

Tablas genealógicas. Los descendientes de Abraham, f. 3r. Es la primera miniatura correspondiente a las Tablas genealógicas que se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid.

---

<sup>376</sup> La numeración repetida de los folios se debe a la desmembración del manuscrito. Véase la propuesta de paginación para todas las miniaturas en ALONSO CARDONA, 1995: 94-102.

<sup>377</sup> Según Williams son radicalmente distintos: “two sharply different figure styles are accomodated in this commentary” (WILLIAMS, 2003: 24).

<sup>378</sup> Traducción casi literal de WILLIAMS, 2003: 25.

<sup>379</sup> Le correspondería la numeración 10r en una hipotética versión completa del manuscrito (ALONSO CARDONA, 1993: 77).

#### **4.2.XXVI.1.8. Estado de conservación**

Falta un fragmento de genealogía (ALONSO CARDONA, 1993: 66).

#### **4.2.XXVI.1.9. Historia**

El grueso del Beato se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Llega a esta institución en 1869 (FRANCO, 2004: 273) o 1871 (WILLIAMS, 2003a: 24) ya mutilo. Un embajador ruso, el sr. Schevitch, ofrece vender al Museo por el mismo precio que los había adquirido unos quince folios que faltaban al códice, pero la oferta fue rechazada (SENTENACH, 1907: 216). Se supone que estos mismos folios fueron comprados por Martin Le Roy de París y revendidos posteriormente a J.-J. Marquet de Vasselot.<sup>380</sup> El Metropolitan Museum de Nueva York adquirió estos folios a Alain Moatti en 1991, donde se conservan actualmente (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 166-167, WILLIAMS, 2003a: 24). La historia de los folios restantes no se conoce y sobre el folio que se conserva en el museo de la catedral de Girona hay ciertas dudas de su pertenencia al Beato de Cardeña (SUÁREZ, 2010: 80 n. 50). El itinerario supuesto a este Beato empieza en San Pedro de Cardeña, según una noticia de Rada y Delgado. De allí iría a parar a Burgos desde donde es trasladado a Santander y finalmente a Madrid (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 167, WILLIAMS, 2003a: 24). Sin embargo, parece que puede haber una confusión con otro manuscrito procedente de San Millán de la Cogolla (WILLIAMS, 2003a: 24). Sentenach por su parte indica que procedía de San Isidoro de León (SENTENACH, 1907: 216). Se desconoce el momento en el que se desmembró, pero parece que se conservaba en excelentes condiciones hasta el siglo XIX (ALONSO CARDONA, 1995: 85). En 1975 se restauraron los folios que se conservan en el MAN (cf. ALONSO CARDONA, 1993: 64 y n. 13) y el resultado fue más que dudoso a juzgar de especialistas como Ángela Franco (2004: 273).

#### **Historia del folio**

Los folios 1r a 4v, correspondientes a las Tablas genealógicas, se encontraban sueltos antes de la restauración de 1975 y corresponden con los actuales 3r-6v, (ALONSO CARDONA, 1993: 70). La miniatura del sacrificio de Isaac junto con la de

---

<sup>380</sup> Sobre algunas confusiones en este punto de la historia del códice véase ALONSO CARDONA, 1993: 65-66, n. 8.



David son las únicas que se han salvado de los recortes sufridos por las ilustraciones de las Tablas genealógicas que se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid (ALONSO CARDONA, 1993: 75).<sup>381</sup>

#### **4.2.XXVI.1.10. Localización actual**

Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

#### **4.2.XXVI.2. Datos iconográficos**

*Fig. XXVI.b.*

##### **4.2.XXVI.2.1. Abraham**

Abraham es una figura nimbada con una aureola dorada, que luce cabellera abundante y una barba puntiaguda. Si el Beato de Manchester había caracterizado al patriarca como un personaje de gran clasicismo, el Abraham de Cardeña recuerda más las figuras bizantinas que representan a personajes veterotestamentarios. El patriarca está representado de tres cuartos en el torso y con las piernas y pies, tal vez calzados, de perfil, como de puntillas. De esta manera el pintor sugiere un ligero escorzo para captar el momento en el que Abraham se apercibe de la intervención divina que suspende el sacrificio de su hijo. Abraham empuña el arma con la mano derecha y el brazo replegado y alzado delante de su rostro, mientras que con la mano izquierda recoge el cabello de Isaac para favorecer el corte del cuchillo. El patriarca viste túnica ocre, amplia y larga hasta los pies, a la que cubre un amplio manto azul que rodea el cuerpo, se ciñe por la cintura y vuelve a caer el hombro izquierdo. La caída de los pliegues están cuidados, el miniaturista ha dado volumen a la ropa mediante el juego de luces y sombras, y ha contrastado los perfiles de las piezas según su color de base, así, para la túnica utiliza un color más oscuro para perfilarla mientras que el manto se han pintado en blanco.

##### **4.2.XXVI.2.2. Arma**

El arma es un cuchillo de color negro, cuyo mango solo se sugiere y con el filo curvado.

---

<sup>381</sup> En la Pierpont Morgan Library se conservan un bifolio con la genealogía de Sem y Tara y el folio final con la miniatura de la Encarnación.

#### **4.2.XXVI.2.3. Altar**

El altar lo constituye una mesa, pintada en color granate, con el sobre más largo que el resto y perfiles cóncavos. Una moldura recta y un soporte muy corto se apoya directamente sobre el medallón de Sara.

#### **4.2.XXVI.2.4. Isaac**

Isaac está totalmente estirado sobre la mesa del altar en decúbito supino, aunque el cuerpo no reposa sobre la mesa del altar, sino que las formas de la silueta crean huecos dando la sensación de rigidez y tensión. El patriarca aparece de perfil, con los mentón bien marcado formado por una única línea curva desde el labio hasta la oreja. Tiene el cabello largo y recogido por su padre, indicando que el sacrificio es inminente. Tiene los brazos levantados y paralelos, en un gesto indefinible que podría sugerir una súplica, la aceptación de su destino o bien de alegría de la suspensión del sacrificio. Viste una túnica talar de color oliva y está descalzo; uno de sus pies toca el medallón correspondiente a Abraham.

#### **4.2.XXVI.2.5. El carnero**

Se ha representado el carnero rampante, puesto que se yergue sobre sus patas traseras. Con este ademán se sugiere la disposición activa del animal como víctima sustitutoria. El pelaje que cubre el cuerpo está formado por líneas ondulantes y paralelas.

#### **4.2.XXVI.2.6. Intervención divina**

*Dextera Dei.* Aquí también se ha representado un antebrazo y se ha omitido la nube, como en el Beato de Manchester. El brazo, que surge de la banda decorativa superior, está cubierto con una manga de color oliva, con pliegues abundantes y marcados. La mano presenta el dorso y tiene el pulgar, el dedo medio y el índice extendidos, mientras que los otros dos restantes están flexionados.

#### **4.2.XXVI.2.7. contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XXVI.a.*

Diagramas genealógicos. La escena no está compartimentada, pero la franja decorativa superior traza una línea de enmarque. El altar pone en contacto directo la escena con el medallón de Sara, mientras que el pie de Isaac toca el correspondiente

a Abraham. El resto de medallones se reparten por el folio siguiendo una patrón que se repite, con ciertas variaciones, en las Tablas genealógicas de la rama IIb, recensión  $\alpha$ .

#### **4.2.XXVI.3. Descripción iconográfica**

Escena del sacrificio interrumpido de Isaac. Abraham, nimbado, luce barba larga y puntiaguda. Gira la cabeza hacia atrás para atender la *Dextera Dei* que le reclama, sostiene un cuchillo con su mano derecha, pegada al cuerpo y con su mano izquierda recoge la cabellera de Isaac. El patriarca tiene un aspecto bizantinizante.<sup>382</sup> Isaac, totalmente estirado sobre el altar, tiene los brazos levantados. El altar, que recuerda vagamente la forma de Tau, está formado por una mesa gruesa con los bordes cóncavos, una moldura y un estípite muy corto. El altar se apoya directamente sobre el medallón que corresponde a la esposa de Abraham, Sara. La *Dextera Dei* está formada por un brazo con manga además de la mano. El carnero, situado detrás de Abraham, se alza sobre sus patas traseras para llamar la atención de Abraham.

#### **4.2.XXVI.4. Obras relacionadas**

La relación entre este Beato con el de Manchester y lo que resta del códice de Tábara es muy evidente. No solo comparten la ubicación sin marco de la miniatura, la presencia del carnero que distingue el grupo  $\alpha$ , correspondiente a la rama IIb, sino que repiten la misma distribución de los medallones. No obstante se pueden establecer una filiación interna entre los representantes del grupo, y el de Cardeña sigue el mismo patrón que Manchester y Tábara. Se repiten algunas características especiales, como la presencia de un medallón vacío en la línea de Ismael, aunque las conexiones entre el medallón vacío y sus nodos contiguos varían entre los tres códices.

---

<sup>382</sup> Como en el Beato de Manchester, las figuras de Abraham y de Isaac recuerdan algunos de los personajes de la vida de Samuel de la llamada «Hoja Morgan», el frontispicio ilustrado de la Biblia de Winchester (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 619r), aunque el tratamiento de los pliegues en el Beato de Cardeña sea un poco más barroco. Son de sobra conocidas las relaciones de la miniatura castellana con la miniatura inglesa del último tercio del siglo XII, pero el caso de la escena del sacrificio en los Beatos de Manchester y Cardeña deberían estudiarse pormenorizadamente.

A nivel iconográfico, cabe remarcar la representación del cordero de manera que, alzado sobre sus patas traseras, parece reclamar su participación activa en el drama como víctima sustitutoria. Marc Bregman se ha interesado por el motivo del carnero que reclama la atención de Abraham, en vez de aparecer enredado en el arbusto. Aunque este autor se ha interesado por ejemplares tardoantiguos, me parece que se puede atribuir el mismo sentido a los Beatos románicos de Manchester y Cardeña por la insistencia del gesto del animal. Según Bregman, la imagen cristiana tiene un paralelo textual en la exégesis midrásica, el *Pirque de-Rabbi Eliezer* 31, donde el Rabí Zacarías atribuye al diablo la estratagema de enredar al carnero en el zarzal para que Abraham no lo viese. El rabí continúa explicando que el carnero se estiró o estiró su pata para llamar la atención del Abraham. Según Bregman, esta anécdota forma parte de una tradición rabínica basada en la personificación de animales (BREGMAN, 2001). Este motivo merecería un estudio más profundo, pues resulta significativo, además debe señalarse que la literatura hispana medieval y moderna, tanto en el romancero como en el drama litúrgico, donde se incluyen las representaciones del sacrificio de Isaac, contienen muchos elementos midrásicos. Sin embargo los ejemplos son muy tardíos y faltaría encontrar el mismo motivo de la llamada de atención del carnero hacia Abraham en los textos.<sup>383</sup>

#### **4.2.XXVI.5. Bibliografía**

DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 184; ALONSO CARDONA, 1993: 66, 73, 74, 75; KLEIN, 2002: 54

#### **4.2.XXVII. *San Prudencio (antes San Andrés) de Armentia, columna del nártex.***

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

Último tercio del siglo XII – ESCULTURA.

#### **4.2.XXVII.1. Datos generales**

---

<sup>383</sup> Sobre el tema del sacrificio de Isaac en la literatura medieval hispana, tanto cristiana como judía, véase BARUGEL, 1989; WARREN, 1993 y COSTA FONTES, 1994.

#### **4.2.XXVII.1.1. Nombres alternativos**

Basílica de San Andrés de Armentia.<sup>384</sup>

#### **4.2.XXVII.1.2. Localización**

*42° 49' 59,02" N y 2° 42' 7,68" W*

Basílica de San Prudencio de Armentia (Vitoria, Álava). La iglesia de San Prudencio se encuentra en el municipio de Armentia y pertenece al término municipal de Vitoria-Gasteiz (Fig. XXVII.a.). La población de Armentia se sitúa al SO de la ciudad. Las coordenadas geográficas sexagesimales de la iglesia son 42° 49' 59,02" N y 2° 42' 7,68" W. Armentia, situado a unos dos kilómetros del centro de Vitoria, se ha convertido en un barrio de la ciudad, al pie de la N-1 que sigue el antiguo trazado romano y el Camino de Santiago. En núcleo actual de Armentia es mucho más reducido de lo que fuera en épocas anteriores, cuando su término jurisdiccional abarcaba hasta Zabalzana o la zona de Ariznavarra (AZKARATE y DE LA FUENTE (dir.), 2006: 10).

#### **4.2.XXVII.1.3. Ubicación**

Se desconoce la ubicación original (Fig. XXVII.b.). Escultura descontextualizada. Según todos los indicios, el relieve con el sacrificio de Isaac formaba parte de la portada del acceso primitivo.<sup>385</sup> Se han ensayado varios intentos de restitución de la escultura original (OCÓN, 1985b; RUIZ MALDONADO, 1991: 133-139).

Existe una descripción anterior al desmantelamiento de la portada, pero lo que relata no se ajusta con precisión a lo conservado, pues primero habla de “puertas principales” (IBÁÑEZ DE ECHÁVARRI, [1753?]: 168) y luego de dos cuerpos y califica uno de ellos como superior (Fig. XXVII.d.). Más interesado en los epígrafes, este autor tampoco enumera la ubicación de todos los elementos por separado; por ejemplo, no cita la pieza del sacrificio (IBÁÑEZ DE ECHÁVARRI, [1753?]: 226-226).

---

<sup>384</sup> Por decreto episcopal de 22 de mayo de 1970 (f. 339-341) cambió la denominación de San Andrés Apóstol a San Prudencio.

<sup>385</sup> Algunos autores han supuesto que había una sola portada, mientras que otros se inclinan por la existencia de dos (cf. OCÓN, 1992-1993: 172).

De las reconstrucciones propuestas que tengan en cuenta la pieza del sacrificio de Isaac deben mencionarse las siguientes. En primer lugar, Lampérez supuso que la portada se abría por la fachada occidental y que el grupo con el sacrificio funcionaría de jamba de la puerta principal (LAMPÉREZ, 1908: 612 y RUIZ MALDONADO, 1991: 137). La restitución de Eguía supone dos portadas y coloca la pieza del sacrificio en la segunda, que estaría situada tanto al norte como a occidente. En esta portada el conjunto del sacrificio de Isaac sería el parteluz del tímpano (RUIZ MALDONADO, 1991: 138).<sup>386</sup> Dulce Ocón integra el relieve del sacrificio en relación iconográfica al tímpano del cordero. Esta autora propone que la pieza es un pilar que podría haber sido el parteluz de una hipotética doble puerta con dos tímpanos, del que solo se conservaría uno; no obstante, no descarta otras opciones (OCÓN, 1985b: 794-795). Ruiz Maldonado por su parte, descarta que la pieza a la que se integra el relieve con el sacrificio de Isaac sea monolítica y le niega una hipotética función de parteluz, pero no propone ninguna ubicación concreta (RUIZ MALDONADO, 1991: 139).

#### **4.2.XXVII.1.4. Contexto arquitectónico**

Se desconoce. Todavía no se puede restituir la configuración original y no conocemos el ordenamiento iconográfico y topológico que se había pretendido (Fig. XVII.c.).

Se ha dudado de que la pieza en la que se encuentra el sacrificio de Isaac sea monolítica (vid. RUIZ MALDONADO, 1991: 121,139). Tal opinión afecta a cualquier hipótesis que se plantee sobre la ubicación original de la pieza y su relación con un contexto dado. En cualquier caso, la portada de Estíbaliz proporciona ciertos paralelos dignos de mención ya que incorpora dos soportes cuya morfología recuerda a la pieza completa del sacrificio de Isaac.<sup>387</sup>

#### **4.2.XXVII.1.5. Cronología**

Desconocida, dentro del último tercio del siglo XII (GÓMEZ GÓMEZ, 1996: 99). En la escultura de Armentia se han diferenciado hasta tres momentos, los dos últimos corresponderían a la escultura que se acumula en el pórtico descontextualizada

---

<sup>386</sup> La reconstrucción de Eguía se cita indirectamente, pues no he podido consultar el documento.

<sup>387</sup> Véase RUIZ MALDONADO, 1991: 161-162. Estos paralelos permiten conjeturar otra ubicación para el sacrificio de Isaac, pero dicha propuesta de restitución se deja para otro momento.

(AZCÁRATE, 1975). El marco cronológico lo delimita el largo obispado de Rodrigo de Cascante (1146-1190).<sup>388</sup> Dicho obispo de Calahorra firma uno de los relieves esculpidos de Armentia haciendo mención de su implicación directa en la obra como autor (cf. DURLIAT, [1964]1972: 75). El epígrafe dice + HVIVS : OPERIS : AVCTORES : RVDERICVS : EPISCOPVS, pero está incompleto, con lo que se ha asumido que daría más información, tal vez relativa al autor material de la obra.

Gómez considera que el abanico cronológico que aporta el obispo es demasiado amplio (GÓMEZ GÓMEZ, 1996: 99), y Arthur K. Porter señalaba que el estilo de la escultura aconsejaba situarla en la última etapa del mandato del obispo (PORTER, 1923: 258). A partir de la propuesta de Azcárate, la cronología de los tres momentos estilísticos o maestros detectados no se ajusta con el obispado de Cascante, al menos en lo que se refiere a los dos últimos, considerados responsables de la escultura del pórtico, ya que la obra del segundo maestro debe datarse hacia 1200, mientras que el tercero ya entraría de pleno en el siglo XIII.<sup>389</sup> Otros autores han matizado estas dataciones intentando conciliar los indicios disponibles. Se considera que los tres talleres se suceden en la segunda mitad del siglo XII. Según López de Ocáriz se podrían organizar en un período anterior al obispado de Rodrigo de Cascante para el primer taller, el segundo desarrollaría su labor desde la década los 60 hasta 1181; a este momento se adscribe la inscripción con la firma del obispo como autor. Finalmente, la obra del tercer taller labra el conjunto escultórico del ciclo pascual, en la que se incluye el pilar del sacrificio, abarcaría los años 80 y 90 (LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 380).

Se han detectado tres momentos estilísticos en la escultura de Armentia.<sup>390</sup> El primer taller se corresponde con la escultura del ábside cuya cronología se ha establecido a partir de mediados del siglo XX. El segundo maestro o taller habría trabajado el Tetramorfos del interior y el tímpano del Cordero y se data entre 1170 y 1190. El tercer taller habría esculpido los relieves del Ciclo pascual, datado hacia

---

<sup>388</sup> Sobre Rodrigo de Cascante como promotor artístico, véase recientemente LOZANO, 2012.

<sup>389</sup> La propuesta cronológica de tres momentos ha tenido una amplia difusión, véase *Monumentos Nacionales de Euskadi I*, 1985: 6-11.

<sup>390</sup> Es la misma distribución en tres talleres que recoge el reciente volumen dedicado a Armentia de la Fundación de Santa María la Real, cf. LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 391.

1200. El pilar con el sacrificio se ha adscrito al tercer momento o taller (LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 399). Ruiz ha discriminado la intervención de un colaborador del tercer maestro que habría tallado la pieza de Abraham (RUIZ MALDONADO, 1991: 132).

Una opinión repetida en la literatura es que en Armentia se deja sentir el influjo del primer maestro de Silos, incluso en analogía compositivas (cf. PÉREZ CARMONA, 1959: 208 y LACOSTE, 2006: 289). José Luis Hernando sugiere que los escultores que trabajan en Armentia proceden de Borgoña (HERNANDO, 2004a: 180). También parece consensuado que hay una estrecha comunidad estilística, sino de mano, con la escultura de San Miguel de Estella, aun cuando se han detectado otras filiaciones (cf. GÓMEZ GÓMEZ, 1996: 99-101).

#### **4.2.XXVII.1.6. Estado de conservación**

Deficiente. Faltan las tres cabezas de los protagonistas de la escena, parte de la espada de Abraham. También se ha perdido la mano del patriarca, que presumiblemente estaría agarrando el cabello de Isaac. No obstante, la conservación del resto del cuerpo de las figuras es aceptablemente bueno, lo que podría indicar que las figuras sufrieron decapitación de manera intencionada y puntual. Por tanto, debería descartarse un accidente durante la refacción del siglo XVIII o pérdidas provocadas por los estragos del tiempo.

#### **4.2.XXVII.1.7. Historia**

Construcción de una iglesia con la advocación dedicada a San Andrés en el siglo IX. El edificio es una manifestación física del traslado del obispado de Calahorra a Armentia durante el período de dominio musulmán, aunque no se conoce el momento concreto de dicha mudanza (PLAZAOLA, 2002: 148). Armentia tenía una larga historia como núcleo poblado desde antiguo. Un dato confirmado por las excavaciones llevadas a cabo en el yacimiento de Mariturri, muy próximo a Armentia, es que el edificio se levanta en un punto del trazado viario romano, el *iter XXXIV*, todavía en uso en período altomedieval (AZKARATE Y SÁNCHEZ, 2003: 33 y ss.). El obispado de Calahorra se restituye en 1087, tras la recuperación de la ciudad.



Según parece, a partir de ese momento la sede de Armentia se convierte en Colegiata (PLAZAOLA, 2002: 148).

El consenso científico ha establecido que la iglesia románica se construyó durante el obispado de Rodrigo de Cascante de Calahorra (1146–1190), según consta en una de las inscripciones que forman la epigrafía del conjunto escultórico, en el llamado “*Ámpano del carnero*”. Este obispo aparece como “*obispo de Armentia*” en la carta de población otorgada por Sancho el Sabio a Vitoria de 1181. El título incluye una casa episcopal que aparece citada en 1173 pero no se ha encontrado vestigio alguno (AZKARATE; DE LA FUENTE (dir.), 2006: 4). El templo se dedicó a San Andrés.

En 1498, Armentia pierde la condición de colegiata a favor de la actual catedral de Santa María de Vitoria. En el transcurso del siglo XVI se hacen arreglos en los tejados del claustro en 1562 y en 1578 se construye una nueva torre. En 1776 se realizan unas reformas que afectan al exterior del edificio y provocó la eliminación de la portada románica.<sup>391</sup> Durante estas obras se construyó la torre actual de nueva planta y el pórtico que se abre en la fachada sur de la iglesia. Otras modificaciones afectaron a la cubierta. Se mantiene la cabecera semicircular, el crucero y los elementos escultóricos que nos interesan se disponen agrupados de manera desordenada en el atrio recién construido. El claustro fue derruido durante esta reforma (OCÓN, 1992-1993). En el siglo XX se reconstruyó el cimborrio (AZKARATE y DE LA FUENTE (dir.), 2006: 4-6).

Es declarado Monumento histórico-artístico el 4 de Junio de 1931(*Gaceta de Madrid*, N° 151, p. 181).

#### **4.2.XXVII.1.8. Localización actual**

Actualmente, el sacrificio de Isaac se encuentra en la esquina nordeste del atrio, formando parte de las columnas que sostienen unos arcos apuntados entre los que se ha dispuesto parte de la escultura reubicada en el atrio tras la reforma del siglo XVIII (Figs. XXVII.c. y XXVII.e.). Los trabajos llevados a cabo en el *Plan Director para*

---

<sup>391</sup> Sobre toda esta cuestión cf. OCÓN, 1992-1993.

*la restitución de los valores históricos y simbólicos de San Prudencio de Armentia y su entorno* por el Grupo de investigación en Arqueología de la Arquitectura de la UPV-EHU en 2006, han contribuido a la realización de un modelo digital 3D de la iglesia y también han hecho la restitución mediante fotogrametría del atrio así como a la recopilación de toda la documentación que existe en los distintos archivos sobre la basílica (AZKARATE; DE LA FUENTE (dir.), 2006: 78) (Fig. XVII.d.). Toda esta recogida de datos deberá servir para rechazar o confirmar las propuestas de reconstrucción que se han ensayado, pero también para sugerir nuevas hipótesis.

#### **4.2.XXVII.2. Datos iconográficos**

*Fig. XXVII.f.*

##### **4.2.XXVII.2.1. Abraham**

La figura de Abraham ha sufrido una mutilación en la que ha perdido la cabeza y la mano izquierda. El patriarca va vestido con un túnica talar con mangas y ceñida por la cintura. Lleva una capa larga que, abrochada por delante, en medio del cuello, le cubre los hombros pero le deja los brazos libres. Las ropas dibujan el gesto amplio de Abraham que, al avanzar y flexionar la pierna izquierda, hace que la falda muestre la pantorrilla del patriarca y pliegues escalonados se caigan en diagonal marcando los volúmenes y los huecos de la pierna derecha, sobre la que cae el peso del cuerpo.<sup>392</sup> Retrocede y flexiona el brazo derecho por encima de su cabeza y en la mano empuña el arma. Puede suponerse que con la mano izquierda tocaba la figura de Isaac, al que tal vez, sujetaba por el pelo.

##### **4.2.XXVII.2.2. Arma**

No se conserva íntegramente. Posible sable de hoja curva, que López de Ocáriz identifica como un alfanje (LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 401).

##### **4.2.XXVII.2.3. Isaac**

La figura está muy deteriorada y tampoco conserva ni la cabeza ni la parte superior del torso; los brazos también han desaparecido. De lo que resta se puede deducir una figura de niño desnuda, regordeta, sentado sobre el suelo y con las

---

<sup>392</sup> La postura de Abraham ha sido calificada de “diagonal heroica” (cf. OCÓN, 1985b: 794).

piernas flexionadas. Es notable que el artista haya señalado la diferencia entre el bíceps femoral y el resto de músculos que se dibuja a lo largo del muslo .

#### **4.2.XXVII.2.4. Carnero**

El animal tampoco conserva la cabeza. Es llevado en brazos de un ángel que inmoviliza sus patas traseras, estiradas, con una mano. Tiene todo el cuerpo labrado para denotar el pelaje.

#### **4.2.XXVII.2.5. Intervención divina**

Se trata de un ángel alado, de pie y situado delante de Abraham. Lleva en sus manos el carnero sustitutorio: se supone que con la derecha velada sostiene las patas delanteras, mientras sujeta firmemente las traseras con la otra mano desnuda. La mano velada crea un juego de pliegues que hace *pendant* con los de la pierna de Abraham. Va vestido con túnica talar y manto recogido alrededor del cuerpo dejando un hombro libre. Las alas, con el perfil curvado superior marcado por un reborde liso, reciben distinto tratamiento según la zona, así las cobertoras son como escamas con incisiones mientras que las remeras son lisas.

#### **4.2.XXVII.2.6. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XVII.e.*

La pieza formada por distintos elementos escultóricos en altorrelieve –o bulto casi redondo– adosado a una superficie formada por sillares lisa cuya esquina en chaflán está decorada con diversos motivos de figuras fantásticas y palmeta de remate en la parte superior.<sup>393</sup> La basa del pilar está trabajada con una figura agachada, como un atlante, que se conserva en mal estado, pues ha perdido la cabeza y en la zona desde las rodillas hasta los pies no se reconocen los detalles aunque se reconoce que va vestida. Dicha figura está en cuclillas y totalmente flexionada hacia delante, ofreciendo la espalda como base para sostener el resto de elementos que le suceden. La base de la escena del sacrificio está formada por un capitel formado por dos coronas de acantos. No le faltan ni los caulículos ni los dados. Encima de este

---

<sup>393</sup> Cf. RUIZ MALDONADO, 1991: 131-132 o LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 400. Según Ruiz Maldonado la base con decoración es una faja recompuesta e independiente de la pieza de Abraham, que además pertenece a un taller diferente y anterior (RUIZ MALDONADO, 1991: 132).

insólito capitel se dispone el relieve del sacrificio cuya base correspondería al ábaco y se desarrolla a lo largo de un enorme cimacio. En el caso de que toda esta estructura sea monolítica, se puede hablar de un macro-capitel que no incluye columna.

#### **4.2.XXVII.3. Descripción iconográfica**

Pieza que incluye un relieve del sacrificio de Isaac en el que todas las figuras han sido descabezadas. Abraham, frontal y vestido con túnica y manto abrochado al cuello, empuña por encima de su cabeza una espada de hoja curva con la mano derecha. La mano izquierda no se conserva pero probablemente agarraba a Isaac por el cabello. Isaac, desnudo, está sentado sobre el suelo con las piernas flexionadas. Un ángel, de pie, trae el carnero al que sostiene las patas delanteras con una mano velada y sujeta firmemente las traseras. Tampoco el ángel ni el cordero conservan sus cabezas.

#### **4.2.XXVII.4. Bibliografía crítica**

Dulce Ocón señala la conveniencia de que el relieve con el sacrificio de Isaac formara parte de la portada de Armentia junto con el tímpano del cordero. Señala resonancias jaquesas para la pieza, especialmente en lo que denomina la “elástica diagonal heroica” generada por la acción de Abraham, pero también en la insistencia en marcar la anatomía del cuerpo desnudo de Isaac (OCÓN, 1985b: 794).<sup>394</sup> Esta autora añade que la pieza está integrada dentro de un conjunto unitario y no un ensamblado sin sentido. La pieza se relaciona con la iconografía de la portada, especialmente con el tímpano del cordero. La escena del sacrificio tendría un sentido tipológico como prefiguración de la inmolación de Cristo. Dicha prefiguración es completa, pues el sacrificio tendría un valor doble, tanto el incruento (Isaac) como el cruento (el carnero) como metáfora de la doble naturaleza de Cristo (OCÓN, 1985b: 794-795). Explicar su encaje en la reconstrucción del conjunto original es una tarea más ardua, especialmente si se plantea una configuración de puerta simple. Esta autora propone que el pilar con el sacrificio podría haber sido el parteluz de una

---

<sup>394</sup> Esta autora había introducido anteriormente el tema de la “diagonal heroica” en la escultura del pórtico de Armentia como un producto de las corrientes antiquizantes integradas en modelos bizantinos cuyos antecedentes se pueden encontrar en los mosaicos sículo-normandos de Palermo y Monreale, cf. OCÓN, 1992a.

doble puerta con dos tímpanos, del que solo se conservaría uno.<sup>395</sup> No obstante, Ocón no descarta ninguna posibilidad. Finalmente, llama la atención sobre las concomitancias entre los programas iconográficos de Armentia y la Portada del Cordero de San Isidoro de León (OCÓN, 1985b: 796-797).

Margarita Ruiz Maldonado hace un estudio monográfico sobre la escultura de Armentia. Establece un parentesco estilístico pero no formal entre los soportes adosados a la pared oriental del pórtico. No acepta que se trate de una pieza monolítica original sino que su configuración es el resultado de los avatares posteriores. En la descripción de lo que ahora es un soporte señala que la basa, la “pieza abombada” con dos cuerpos de dos hombres que compartían una única cabeza y el capitel formarían una sola pieza. Establece una comparación del elemento con uno semejante de la portada de Estíbaliz (RUIZ MALDONADO, 1991: 121). Esta autora considera que el relieve del sacrificio no forma parte de la pieza inferior a la que se acaba de hacer alusión. Forman parte de la escultura del sacrificio, según Maldonado, un fuste corto que sirve de soporte al desarrollo de la escena bíblica y el capitel decorado con motivos de aves y roleos. Finalmente, señala el clasicismo de la composición del tema del sacrificio acentuada por el ángel representado como moscóforo, que entronca con la escultura de Jaca, por ejemplo (RUIZ MALDONADO, 1991: 121-122). Aunque mantenga la opinión de tres talleres escultóricos, esta autora sugiere una unidad iconográfica para todo el conjunto de “membra disiecta” o una “innegable ilación temática”. Dentro del esquema teológico de Encarnación, Muerte y (RUIZ MALDONADO, 1991: 132).

López de Ocariz señala también que la pieza del sacrificio está formada por elementos dispares y relaciona iconográficamente la escena de *Génesis* 22, ubicada con los relieves del Ciclo pascual que data hacia 1200, con el tímpano del Cordero, fechado entre 1170 y 1190 (LÓPEZ OCÁRIZ, 1997: 149). Por su parte, Dulce Ocón insiste en que la escultura del sacrificio se trata de un pilar monolítico, al contrario de opiniones contrarias vertidas al respecto (OCÓN, 1992-1993: 175).

---

<sup>395</sup> Para la argumentación completa acerca de una hipotética puerta doble véase OCÓN, 1985b: 795.

Últimamente, José Javier López de Ocáriz también ha hecho una descripción detallada de todos los elementos escultóricos que componen el pilar. En cuanto a la escena, señala que se reconoce perfectamente aunque las figuras no conserven las cabezas. López de Ocáriz describe un juego dinámico-estático entre las figuras, donde contrasta la movilidad en la postura de Abraham con la serenidad del ángel y la inocencia de Isaac queda acentuada por su desnudez. Señala que el arma sacrificial es un alfanje (LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 400-401).

#### **4.2.XXVII.5. Bibliografía**

LAMPÉREZ, 1908: 612; GUDIOL I RICART Y GAYA NUÑO, 1948: 336; WOERDEN, 1961: 250, nº 258; *Monumentos Nacionales de Euskadi I*, 1985: 10; OCÓN, 1985b: 794-797; LÓPEZ OCÁRIZ Y MARTÍNEZ DE SALINAS, 1988: 37, 79; RUÍZ MALDONADO, 1991: 121-122, 132, 137-139; LÓPEZ OCÁRIZ, 1992: 262; OCÓN, 1992-1993: 175-176; GÓMEZ GÓMEZ, 1998: 48-49; LÓPEZ OCÁRIZ, 1997: 149; LÓPEZ OCÁRIZ, 2012: 400-401.

#### **4.2.XXVIII. Claustro de la catedral de Santa María de Girona. Relieve del pilar.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≅ 1180 – ESCULTURA.

#### **4.2.XXVIII.1. Datos generales**

##### **4.2.XXVIII.1.1. Localización**

*41° 59' 15,05" N y 2° 49' 34,09" E*

Girona (Fig. XXVIII.a.). Claustro de la catedral de Santa María. La silueta de la catedral de Santa María de Girona domina, en lo alto, el horizonte de la ciudad. Esta percepción responde a que el edificio está situado estratégicamente en medio de la

Força Vella, un sector elevado que se corresponde con el núcleo primitivo de la ciudad romana. De hecho, la catedral ocupa el emplazamiento del *forum* de la *Gerunda* romana (SUREDA I JUBANY, 2008: 149). Una gran escalinata pone de manifiesto el desnivel que el visitante debe franquear para acceder a la puerta principal. El claustro, en el interior de la catedral, está situado entre la muralla y la fachada norte de la catedral.

#### **4.2.XXVIII.1.2. Ubicación**

El relieve con las escenas del ciclo de *Génesis* 22 ocupan el pilar sudoriental del ala meridional del claustro (Fig. XXVIII.b.).

#### **4.2.XXVIII.1.3. Contexto arquitectónico**

El claustro y la torre-campanario son las construcciones más importantes que han llegado hasta nuestros días del complejo catedralicio románico de la catedral de Girona (LORÉS, 1991: 119).<sup>396</sup> El claustro tiene planta trapezoidal, condicionada por las irregularidades del terreno, y está formado por galerías de longitudes dispares. La meridional mide 3,40m y es la segunda en longitud (*vid.* SUREDA I JUBANY, 2008: 630). Las arcadas de las galerías que se abren al patio descansan sobre capiteles individuales que comparten ábaco, columnas y bases dispuestas sobre un plinto continuo. Están separadas en tramos por pilares con impostas esculpidas; otros pilares angulares conectan las esquinas en las que conectan cada galería.<sup>397</sup> La galería norte está cubierta con bóveda de cañón y el resto con bóveda de cuarto de cañón. Como se ha dicho, el pilar decorado con el sacrificio de Isaac se encuentra en la esquina sudoriental del claustro. Esta zona era una de las más alejadas de los accesos públicos del área claustral, cerca de los dormitorios y de la cabecera de la iglesia (SUREDA I JUBANY, 2008: 651).

Se ha destacado la concentración de temática religiosa en un solo tramo del claustro, el más cercano a la iglesia, cosa que, por otra parte, se verifica también en otros conjuntos claustrales. En efecto, el ala meridional del claustro muestra un programa iconográfico bíblico ordenado y muy completo, en el que los asuntos

---

<sup>396</sup> El claustro y la torre pertenecen, no obstante, a dos momentos constructivos diferentes (LORÉS, 1991: 119).

<sup>397</sup> Véase la descripción detallada en SUREDA I JUBANY, 2008: 630-631.

veterotestamentarios se desarrollan mayoritariamente en los frisos de los pilares situados a la altura de los capiteles (LORÉS, 1991: 121; KLEIN, 2004: 140). Se ha sugerido que el uso litúrgico y procesional de la galería del claustro adyacente a la iglesia está relacionado con la iconografía de los relieves historiados (KLEIN, 2004: 142).<sup>398</sup>

#### **4.2.XXVIII.1.4. Cronología**

*Último tercio del siglo XII. 1170-1180.*

No se puede precisar la fecha en la que se realizaron los capiteles y frisos del ala meridional del claustro. Solo se pueden establecer unas guías aproximativas en función de ciertas noticias que mencionan trabajos en el complejo canonical y aportaciones económicas por parte de la condesa Ermessenda. El claustro carece de soporte documental directo en el siglo XII, no obstante, se pueden considerar algunas informaciones como referencias indirectas de su existencia (LORÉS, 1991a; LORÉS, 1991b: 119-120). El problema es conciliar las fechas de las probables menciones con la fábrica y la escultura que se ha conservado.<sup>399</sup> La única opción para explicar la construcción del claustro actual es recurrir a los estudios de estilística comparada y a la aportación de repertorios iconográficos que ayuden a situar el arco cronológico más coherente con la escultura que presenta el claustro de la catedral de Girona. Los centros que se han propuesto como referentes para delimitar la cronología son, de una parte locales, concretamente el claustro de Sant Cugat del Vallès, como foráneos, especialmente los últimos talleres tolosanos del siglo XII que trabajan en La Daurade (LORÉS, 1991b: 120-123; LORÉS 2002: 121, 129). La fecha *ante quem* es 1190 y corresponde a la datación de un testamento que indica el comienzo de las obras vallesanas del claustro. Este *terminus ante quem* se propone partiendo de la conjetura de que el mismo taller de Girona empieza a trabajar hacia 1190 en el claustro de Sant Cugat del Vallés (LORÉS, 1991a; LORÉS, 1991b: 121; CARRERO, 2004: 201).

---

<sup>398</sup> No obstante, se ha indicado una cierta dislocación entre la topología de la escultura en relación a las estaciones procesionales (SUREDA I JUBANY, 2008: 652)

<sup>399</sup> Por ejemplo, un testimonio de 1117 consigna la celebración de un acto *in claustrum canonicorum Sanctae Mariae*, pero la fecha es demasiado temprana para explicar el estilo de la escultura conservada, por lo que se debe presuponer un claustro anterior o bien sea un referencia genérica al complejo canonical (LORÉS, 1991b: 120). Otras fechas propuestas por la documentación, 1143 y 1197, tampoco satisfacen los requisitos para explicar el estilo escultórico del ala meridional del claustro de Girona, una por demasiado temprana y la otra por tardía (LORÉS, 1991b: 120).



Recientemente, Marc Sureda ha sugerido, basándose en una reinterpretación de la documentación, que la construcción del claustro debería adelantarse proponiendo su finalización no más allá de 1160, para la galería norte.<sup>400</sup> Por otra parte, en la construcción del claustro, los pilares extremos del ala meridional constituyen la fase más antigua, que son los que concentran el programa veterotestamentario (LORÉS, 1991b: 123). Según este sistema de precedencia, y a partir de la hipótesis de Sureda, el inicio de las obras del claustro debería situarse hacia mediados del siglo XII (SUREDA I JUBANY, 2004: 683).<sup>401</sup>

Dentro de la escultura del claustro de Girona se han precisado dos fases que indican una evolución del estilo. Un primer taller habría labrado los pilares extremos de la galería sur (LORÉS, 1991a).

#### **4.2.XXVIII.1.5. Material**

Piedra de Girona de tipo numulítico (LORÉS, 1991a).

#### **4.2.XXVIII.1.6. Estado de conservación**

El relieve presenta numerosos desperfectos. Las caras de los personajes son irreconocibles, algunas mutiladas como la cara de la primera Abraham conduciendo al asno. El animal, cuyo cuerpo queda partido por la junta entre impostas, también presenta mutilaciones en la cabeza y en una pata delantera. Ya en 1991 Immaculada Lorés alertaba sobre la degradación de la escultura de esta galería. Según sus palabras, «El problema de la degradació de la pedra al claustre, del tipus numulític, característic de Girona, s'afegeix al que és més comú d'aquest tipus d'escultura, que és l'escantellament i pèrdua d'algunes parts del relleu. En aquests moments, la situació al respecte comença a ser molt greu i, sens dubte, dificulta d'una manera molt important l'estudi del conjunt.» (LORÉS, 1991a).

#### **4.2.XXVIII.1.7. Técnica**

---

<sup>400</sup> Los argumentos se basan en acoplar cronológicamente las noticias sobre la construcción de las dependencias que sustentaba una de las pandas del claustro que se verían afectadas, especialmente en los sistemas de cubiertas que presentan (SUREDA I JUBANY, 2004).

<sup>401</sup> Últimamente se ha propuesto que las galerías se construyeron simultáneamente y cuyas labores se organizaron por sectores, uno que correspondería a las galerías occidental y septentrional, y otro a las meridional y oriental respectivamente (cf. SUREDA I JUBANY, 2008: 632).

Bajo relieve, las figuras sobresalen muy poco del fondo.

#### **4.2.XXVIII.1.8. Historia**

Los autores que se han ocupado del claustro románico de la catedral de Girona coinciden en señalar el laconismo de las fuentes.<sup>402</sup> Aunque se carecen de noticias directas sobre el claustro, se ha deducido que el ala meridional fue el primero que se empezó a construir (LORÉS, 1991b: 20). Según los indicios basados en menciones documentales indirectas y deducciones acerca de la organización de las dependencias canónicas, tal vez este claustro reemplazaría a otro anterior como obra de mejora (LORÉS, 1991b: 120; ESPAÑOL, 2005: 119). También se ha sugerido que las menciones al claustro durante el siglo XI no implicarían necesariamente la existencia de unas galerías porticadas, sino que aludirían al complejo de los edificios necesarios para el régimen de vida del cabildo catedralicio, cuya disposición venía condicionada por la topografía (CARRERO, 2004: 205-207). De todas formas, la galería sur podría haber reemplazado a un porche del siglo XI, así se deriva de los indicios aportados por una intervención de 1952 que localizó un muro paralelo a las arcadas de la galería sur, a una distancia aproximada de un metro más al norte (SUREDA I JUBANY, 2008: 629). De hecho Immaculada Lorés, sin conocer esta intervención, había conjeturado la posibilidad de un ámbito anterior (LORÉS, 1991b: 120). Según Marc Sureda es plausible la hipótesis de un porche en la galería meridional, anterior a la panda actual, como tramo hábil de comunicación entre las distintas dependencias canónicas (refectorio, iglesia, sala capitular y dormitorios) y protegido de las inclemencias del tiempo. Además este espacio formaba parte de la vida litúrgica de la comunidad albergando procesiones (*vid.* SUREDA I JUBANY, 2008: 636 y ss.). En un segundo momento, a finales del siglo XII, se construyen las galerías del claustro tal y como ha pervivido hasta la actualidad, y se hizo como un proyecto unitario (SUREDA I JUBANY, 2008: 630).

Hay constancia de que las galerías han sufrido diversas remodelaciones y en las galerías se han sustituido algunas piezas a lo largo de su historia (SUREDA I JUBANY, 2008: 631).

---

<sup>402</sup> Véase, por ejemplo, LORÉS, 1991b y SUREDA, 2008: esp. 632 y ss.

## **4.2.XXVIII.2. Datos iconográficos**

*Figs. XXVIII.c., XXVIII.d. y XXVIII.e.*

### **4.2.XXVIII.2.1. Abraham**

La figura del patriarca está situada detrás de su hijo, representada en el momento más dramático de la historia bíblica, el de la suspensión del sacrificio. Como todas las figuras de este escultor, el canon es muy corto, lo que da como resultado unas cabezas desproporcionadamente grandes. A pesar de los deterioros sufridos, aun se puede constatar el cuidado de la labra en los cabellos, ensortijados, y en el tratamiento del bigote y de la larga barba puntiaguda, lo que confiere un aire bizantinizante al personaje de Abraham. El patriarca va vestido con una saya que le cubre las rodillas, con pliegues muy juntos como si la ropa estuviera plisada. Las arrugas indican que la prenda se ciñe en la cintura. Un pliegue en forma de tubo de órgano, que cae en el centro de la falda, parece ser una de las marcas peculiares de este taller escultórico. Abraham agarra con la mano izquierda la cabeza de su hijo y la empuja hacia sí, aunque esta zona está bastante estropeado; con la derecha sostiene el arma, que se ve por encima de la cabeza de Isaac.

### **4.2.XXVIII.2.2. Arma**

Es una espada de hoja ancha, de doble filo, con mango. El arma está muy deteriorada.

### **4.2.XXVIII.2.3. Altar**

El altar es un ancho objeto rectangular, que sobresale ligeramente del fondo, pero que no muestra una vista en perspectiva. Sobre su superficie vista se han simulado sillares, como si fuera un altar de obra.

### **4.2.XXVIII.2.4. Isaac**

Isaac ya no es un niño, sino un joven que parece avenirse sin resistencia al sacrificio, puesto que la figura se muestra tranquilamente sentada sobre el altar. Va vestido con una saya larga que forma pliegues muy juntos y calzado por unas botas cortas. La cabeza, totalmente deteriorada, se inclina hacia atrás, obligado por su padre, para facilitar la exposición del cuello al golpe. Isaac descansa una mano sobre su muslo, mientras alza la otra y muestra la palma, lo que parece indicar la aceptación del sacrificio. La figura está representada sedente, vista de tres cuartos; la

composición de las piernas indica el empeño del escultor por sugerir varios planos de perspectiva.

#### **4.2.XXVIII.2.5. Carnero**

El carnero está situado por encima del asno, en el sector de la escena correspondiente al viaje a Moria. El animal parece acostado tranquilamente entre unos ramajes. Los cuernos no son muy evidentes, si es que ha sido labrados, con lo que tal vez, en este caso, el animal podría ser un cordero. El lomo está tratado con incisiones onduladas que simulan los mechones del pelaje.

#### **4.2.XXVIII.2.6. Arbusto**

El arbusto son unas ramas sinuosas que rodean al carnero. Nacen del suelo, representado por unas formas enroscadas como guejeja.

#### **4.2.XXVIII.2.7. Intervención divina**

Es un ángel alado, de medio cuerpo, que surge de unas nubes onduladas, aprovechando la esquina de la losa. Con una mano sujeta la hoja del arma de Abraham, para evitar el golpe mortal, mientras que con la otra señala la aparición de la víctima sustitutoria. Esta figura tiene el rostro mutilado y alguna que otra desconchadura.

#### **4.2.XXVIII.2.8. Otros personajes**

Abraham aparece en dos ocasiones, una empujando el asno (SEBASTIÁN, 1990: 64) y otra, a punto de realizar el acto sacrificial. La figura situada tras el animal puede identificarse como el patriarca, puesto que es idéntica en todo al personaje de Abraham en la escena del sacrificio, aunque tenga el rostro mutilado.

Abraham viste una saya larga hasta media pierna y amplia, ceñida en la cintura. Numerosos pliegues, paralelos y verticales, insinúan la caída de la ropa. El personaje porta en su mano derecha una especie de bastón. Este objeto podría ser la vara para conducir el asno, pero también podría representar el fuego para el holocausto. El asunto se repite en otras obras contemporáneas, como en el Tapiz de Abraham que se conserva en el Museo de la Catedral de Halberstadt (c. 1150). En esta obra, que también representa, como en Girona, el viaje al lugar del sacrificio, el patriarca, situado delante del animal conducido por un sirviente y montado por Isaac, lleva en

sus manos la espada y el fuego del sacrificio. En el tapiz alemán el fuego está representado por un objeto tubular, como un cirio encendido, una forma similar a la pieza de Girona, aunque en este caso, parece que el fuego está ardiendo hacia abajo.

El asno es uno de los protagonistas destacados, puesto que su cuerpo ocupa una parte importante del espacio destinado a explicar la historia bíblica de *Génesis 22*, de hecho, el animal conecta con su cuerpo, repartido entre las dos placas en las que se han representado las escenas, los dos pasajes que se ilustran. Se ha perdido la cabeza del animal, pero es significativo el detalle con el que se han representado los arneses de la montura y, especialmente, la inclusión del hacha para cortar la leña, tal vez el único elemento de la historia que no he conseguido identificar.

#### **4.2.XXVIII.2.9. Contexto iconográfico inmediato**

El pilar sudoriental está dedicado a la historia de los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob.<sup>403</sup> Otros temas, como el ciclo de Sansón, se extienden en el tramo contiguo de la galería oriental. Es interesante señalar aquí que las historias de Sansón se han interpretado como una alegoría de la sumisión y de la docilidad del clérigo (SUREDA I JUBANY, 2008: 653-654). Este simbolismo es análogo a la interpretación cristiana de la figura de Abraham en un contexto de reclusión monástica, de clausura. Abraham es considerado como prototipo de la fe y la sumisión ante el mandato divino, incluso aquel en el que la exigencia es extremadamente dolorosa, como el sacrificio de un hijo. El patriarca resulta ser el héroe de un combate espiritual en el que, para salir vencedor, debe estar dispuesto a sacrificar su alma, simbolizada por Isaac.<sup>404</sup> Tal interpretación no deja de ser sugerente como objeto de meditación. Si no puede establecerse una correlación con algún paso litúrgico –las imágenes son polisémicas y tienen varios niveles semánticos–, la topografía del relieve con la historia de Génesis 22 puede sugerir una zona simbólica de reflexión cercana a los dormitorios de los clérigos con claro sentido ejemplarizante destinado a una audiencia

---

<sup>403</sup> Véase la relación de los temas representados en el claustro en LORÉS, 1991b: 122-123.

<sup>404</sup> Véase ORCHARD, 1994: esp. 56-57 y CAYUELA, 2008: 124. El sacrificio de Isaac era una de las escenas más representadas en la *Praefatio* de la *Psicomaquia* de Prudencio, aunque el autor latino no menciona explícitamente el pasaje de *Génesis 22* mientras que sí se refiere a otros momentos de la historia bíblica de Abraham.

específica.<sup>405</sup> La simbología funeraria del sacrificio de Isaac, como ejemplo salvífico, también debe tenerse en cuenta en relación a la función del claustro como cementerio.

No se puede descartar que la ubicación del ciclo de Abraham señale y rememore el acceso a través de la capilla de Sant Rafael al hipotético recinto cementerial antiguo de la catedral románica, el “earner negre”.<sup>406</sup> Es bien conocido que la salvación milagrosa de Isaac es uno de los ejemplos mencionados en las oraciones que se rezaban a los moribundos de la *commendatio animae*. Dichas oraciones pedían la salvación del enfermo, y continuaba con una serie de personajes bíblicos que fueron librados del peligro por la intervención divina, y entre ellos Isaac: *Libera domine ... sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris suis Abraham* (EGRY, 1971: 14).<sup>407</sup>

#### **4.2.XXVIII.3. Descripción**

La historia bíblica se desarrolla cronológicamente con la representación de dos pasajes, el viaje hacia el lugar del sacrificio, sintetizado por Abraham y la mula, y, a continuación, el sacrificio interrumpido. Abraham, cuyo rostro está adornado por una cabellera ensortijada y una barba abundante, está vestido con una saya plisada y, al parecer, calzado con botas cortas. Con la mano izquierda echa hacia atrás la cabeza de su hijo, sentado sobre el altar, mientras que con la derecha sostiene el arma. Un ángel alado surge de una nube para impedir el sacrificio, con la mano derecha sujeta la espada por la hoja (afilada) mientras que con la izquierda señala al carnero que debe sustituir a Isaac como víctima del holocausto. Más alejado se encuentra el animal, echado sobre el arbusto en el que, según el relato bíblico, estaba enredado.

#### **4.2.XXVIII.4. Bibliografía crítica**

Carlos Cid hizo una aproximación iconográfica de conjunto a la escultura del claustro de Girona. En su descripción del sacrificio de Isaac identifica la figura que

---

<sup>405</sup> Sobre el circuito procedente del dormitorio con correlato iconográfico en las historias de Sansón véase SUREDA I JUBANY, 2008: 654 y 660. Sobre los claustros como lugares de meditación véase CARRUTHERS, [1998]2008: 272-276.

<sup>406</sup> Véase SUREDA I JUBANY, 2008: 642, 651, 657, fig. 218a, 224b y KLEIN, 2004: 140 y n. 11.

<sup>407</sup> Cf. WOERDEN, 1961: 215 y MARTIMORT, 1949.

guía el asno como Abraham. Indica que hay dos escenas que aluden a la historia bíblica de Génesis 22 que siguen el texto bíblico muy de cerca. Este autor glosa el relieve en la línea de subrayar la fidelidad y la obediencia del creyente, el corolario es que se afirma que tales actitudes obtienen su recompensa. Cid recuerda también el sentido tipológico del sacrificio de Isaac (CID, 1951: 23).

Jaume Marquès relaciona la decoración de los ciclos de Abraham, Isaac y Jacob del pilar del ángulo suroeste con la presencia del Beato de Girona en la catedral desde el siglo XI, pues estas mismos personajes bíblicos aparecen en las Tablas genealógicas del famoso códice (MARQUÈS I CASANOVAS, 1975: 27). De hecho, la relación entre la miniatura y la escultura es una idea generalizada que se ha transmitido en la literatura científica (JUNYENT, 1976: 121; LORÉS, 1991a). El caso concreto del sacrificio de Isaac es un ejemplo óptimo para concretar estas relaciones transversales entre medios artísticos distintos pues constan, al menos, dos miniaturas del sacrificio de Isaac, la de la Biblia de Rodes y la del Beato de Turín, realizadas si no en el escritorio catedralicio de Girona, en centros próximos. Consta además el códice del Beato de Girona desde finales del siglo XI.<sup>408</sup> Sin embargo, ninguno de los ejemplares mencionados puede relacionarse, ni iconográficamente ni compositivamente, con la escena representada en el relieve del claustro.<sup>409</sup>

Junyent consideraba que la narración histórica de la galería meridional del claustro seguía el mismo hilo argumental que las Biblias (JUNYENT, 1976: 121). Junyent identifica el personaje que guía el asno con un bastón como Abraham (JUNYENT, 1976: 121). Por su parte, Cook y Gudiol señalaban que no tenemos datos cronológicos que documenten la escultura del claustro. En cuanto al estilo de las

---

<sup>408</sup> La cuestión del impacto del Beato de Girona en la escultura es controvertido. La opinión de que se pueden percibir ecos de sus miniaturas en los relieves del claustro, especialmente el de la gran Prostituta de Babilonia (MARQUÈS I CASANOVAS, 1961a: 41-42), ha sido cuestionada y matizada (BARRAL, 1980), pero también aceptada sin reservas (ORRIOLS, 2005: 172; ORRIOLS, 2008: 201). Se han argumentado una transmisión iconográfica entre diversos medios en la actividad artística de la catedral de Girona. Por ejemplo, para explicar la representación en la miniatura del Beato de Turín de los vientos, cuyo modelo sería el Tapís de la Creació (PALOL, 1979-1980). Más recientemente, Orriols propone una relación entre el Homiliari de Sant Feliu de Girona y un sarcófago cristiano de época tardoantigua que se conserva en la misma iglesia de Sant Feliu (ORRIOLS, 2008: 197-199).

<sup>409</sup> Tal vez el detalle más significativo sea que Isaac está vestido, habida cuenta de la insistencia en representarlo desnudo en la miniatura catalana.

figuras, observaban que son de canon poco esbelto pero de gran vivacidad (COOK Y GUDIOL, 1980: 85).

Santiago Sebastián trata de conciliar la imagen del sacrificio de Isaac con textos de los padres de la iglesia, como san Isidoro, para poner énfasis en la figura de Abraham que antepuso la fe al amor por su hijo, y por ello Dios le premió con la aparición milagrosa del carnero. Señala también la interpretación tipológica de la figura de Isaac, cuya salvación prefigura la Resurrección de Jesús. Este autor señala que el programa iconográfico del claustro es muy ambicioso (SEBASTIÁN, 1990: 64-65).

Immaculada Lorés señala que los relieves del pilar son muy poco pronunciados, destacándose muy poco del fondo. La composición está basada en la sucesión de figuras sin superposición de planos, lo que da un carácter rígido al conjunto escultórico resultante. El trabajo de los pliegues es menudo, y el volumen de las cabezas domina las figuras. El tratamiento de los cabellos es muy característico. Todos estos detalles de estilo no tienen continuidad en otras partes del claustro ni en la escultura de otros centros relacionados con Girona. Esta autora señala que la representación de las historias de los patriarcas puede interpretarse en clave tipológica, puesto que los tres son prefiguraciones de Cristo. Concretamente, el sacrificio de Isaac es la prefiguración de la pasión de Cristo. Su topografía puede ponerse en relación con el pilar central donde se representa la culminación redentora de Cristo. Esta autoría señala una cuestión importante en lo relativo a la casuística de las representaciones del sacrificio de Isaac, se trata de la observación de que hay representados dos momentos del relato que se mezclan en una sola composición. Considera que el personaje que va tras el asno podría ser uno de los sirvientes de Abraham que les acompañaron durante el viaje (*Gén. 22:15*). Lorés también pone de manifiesto la insólita representación del altar del sacrificio, como si fuera un banco de obra. La escena del sacrificio de Isaac no se repite en el claustro de Sant Cugat, pero sí en el capitel de Cluny. El panorama de relaciones resulta complejo, pues el capitel de Cluny y Girona pueden emparentarse para algunos temas, como el sacrificio de Isaac, mientras que en otros, el capitel de Cluny es más afín a las otras escenas del ciclo de Abraham representadas en Sant Cugat. Lorés señala en relación a la temática algunas obras susceptibles de ser consideradas como paralelos. Dentro



del mismo tipo de recinto, cita el claustro de Saint-Trophime d'Arles en el que aparece la escena del sacrificio de Isaac al lado de otras correspondientes a Balaam y Moisés. En la pintura mural, solo se puede encontrar el tema en Sijena, mientras que la miniatura proporciona los modelos más próximos geográficamente, aunque no ve demasiadas similitudes. Sugiere que los paralelos más próximos podrían encontrarse en los mosaicos sicilianos de la Capilla Palatina de Palermo y la catedral de Monreale en base a algunas particularidades iconográficas, como la inclusión del asno y la gestualidad de Abraham en el acto sacrificial (LORÉS, 1990; LORÉS, 1991b: 125, 129 n. 10).

En una publicación posterior, Immaculada Lorés sugiere que las escenas del ciclo de Abraham reflejarían una práctica que se ha constatado en el arte románico catalán, y es que la miniatura ha servido de modelo al arte monumental. El frontispicio de la biblia de Rodes habría tenido un papel fundamental a la hora de proporcionar las fuentes iconográficas a los escultores que trabajaron tanto en el claustro de Girona como en el de Sant Pere de Rodes. Esta autora matiza, no obstante, que la relación que se intuye con el sacrificio de Abraham de la Biblia de Rodes no es ciertamente una relación modelo-copia” (CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 257-258)

#### **4.2.XXVIII.5. Obras relacionadas**

Una de las características del sacrificio de Isaac del claustro de Girona es la presencia del asno, con o sin sirvientes. La representación de la historia del Génesis en dos etapas tiene una larga historia, pues ya se veía en las pinturas murales desaparecidas de San Pedro del Vaticano y de San Pablo Extramuros. La reunión de ambos asuntos es típico en la miniatura de los Octateucos (Weitzmann). Su difusión es muy amplia y tiene una larga duración, pero en la península no aparece hasta los años sesenta del siglo XII. Ya se ha visto que la primera instancia, perfectamente datada, es la miniatura que ilustra *Génesis 22* en la Biblia de 1162 (4.2.XXII).<sup>410</sup> Debe señalarse, no obstante, la reiteración de la doble escena, más o menos

---

<sup>410</sup> Debe recordarse que en el tímpano del Cordero de San Isidoro de León también aparece el asno montado por Isaac. Se ha desvinculado conscientemente esta escena del tímpano isidoriano porque el extraordinario desarrollo de la historia en el relieve leonés no encaja con el grupo considerado aquí, que mantiene una encapsulación y reiteración en cuanto a los pasajes bíblicos que se representan (Filoxenia, viaje a Moriah y sacrificio); otra cosa es que los ejemplares del grupo propuesto resuman y mezclen más o menos estos pasajes.

fusionadas, en la escultura del territorio catalán del último tercio del siglo XII. Así se repite en el capitel conservado en el Musée de Cluny (4.2.XXXI), donde ambas escenas están separadas en dos caras de la cesta. El viaje a Moria expresado con el asno también se figura en el claustro de Tarragona (4.2.XXXI). Se puede intuir un nexo común entre los ejemplos mencionados, puesto al menos tres de los cuatro podrían corresponder a complejos canónicos o colegiats agustinianas (San Isidoro, catedral de Girona, Tarragona),<sup>411</sup> pero tal vez sea un indicio circunstancial. Esta filiación tal vez podría sugerir un interés iconográfico de un sector religioso determinado que animaba a representar el viaje además del sacrificio y que se puede situar cronológicamente a partir de 1162.

Debe añadirse un detalle iconográfico específico, se trata del hacha que transporta el mulo y que sugiere la herramienta con la que Abraham ha cortado la leña del sacrificio. El hacha también se ha representado en el capitel del claustro de Tarragona (4.2.XXXI).<sup>412</sup>

#### **4.2.XXVIII.6. Bibliografía**

CID, 1951: 23; DURLIAT, [1963]1967: 107; MARQUÈS I CASANOVAS, 1975: 27; JUNYENT, 1976: 122; CARBONELL Y CIRICI, 1977: 78; SEBASTIÁN, 1990: 64-65; LORÉS, 1991a; LORÉS, 1991b: 122, 125; CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 257-258

#### **4.2.XXIX. Columna entorchada del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≤ 1188 – TÉCNICA.

#### **4.2.XXIX.1. Datos generales**

##### **4.2.XXIX.1.1. Nombres alternativos**

Portada del Maestro Mateo.

---

<sup>411</sup> San Isidoro pasa a ser una colegiata agustiniana en 1148 (cf. MARTIN, 2006: 160 y ss.).

<sup>412</sup> Se remite al apartado dedicado a esta pieza para el estudio de esta cuestión (4.2.XXXI.3).

#### **4.2.XXIX.1.2. Localización de la iglesia**

Véase: Localización de la iglesia (apartado 4.2.XIV.1.1) del relieve de Platería de Santiago de Compostela. Véase la Fig. XXIX.a.

#### **4.2.XXIX.1.3. Ubicación**

Columna acodillada, situada en el lateral izquierdo del arco central del Pórtico de la Gloria. Es la más cercana a la jamba izquierda de la entrada principal (Fig. XXIX.b.).

#### **4.2.XXIX.1.4. Contexto arquitectónico**

Las columnas del arco central, junto al parteluz, forman parte de los pilares del Pórtico de la Gloria en un haz de cinco columnas acodilladas. Entre ellas se dispone otra columna entera, de mayor sección. La columna acodillada está en el tramo inferior e, inmediatamente encima de su capitel, arranca otra columna que sirve de soporte a una figura esculpida. Sobre el capitel y cimacio de esta estatua-columna superior descansa parte de la arquivolta decorada con los ancianos del Apocalipsis. Dos de los fustes son entorchados, pero en el conjunto compostelano se han conservado otros fustes entorchados que correspondían a la fachada de la Portada Norte, de h. 1100, por tanto hay una voluntad de armonizar el conjunto a través de la repetición de ciertas formas y la combinación de materiales, como el granito y el mármol.<sup>413</sup>

El Pórtico de la Gloria es el cierre occidental de la catedral de Santiago de Compostela. La fachada occidental, comenzada en el último tercio del siglo XII, ha sido considerada más una gran pantalla (plana) en el que se representa el drama del último libro, “la visión apocalíptica de la Nueva Jerusalén” (YZQUIERDO, 2010: 33), sino como una verdadera arquitectura figurada y figurativa (MORALEJO, [1985]2004d: 307). Tal definición expresa la magnificencia escultórica y arquitectónica del conjunto que dista casi un siglo de las otras dos portadas de la catedral.

---

<sup>413</sup> La combinación de granito y mármol también se da en la Portada de Platerías, pero allí no se utilizaron fustes entorchados, sino con arcuaciones, más similares a las columnas del baldaquino de San Marco de Venecia.

El Pórtico de la Gloria es el nártex que se asienta sobre una falsa cripta. Este cuerpo inferior era indispensable para salvar el importante desnivel entre la parte oriental y la occidental del edificio. Este cuerpo occidental estaba rematado por dos torres gemelas. Se ha considerado que la tipología del nártex entre dos torres podría seguir modelos borgoñones (cf. GAILLARD, 1958: 466; YZQUIERDO, 2005: 262). En cuanto a la escultura se ha señalado Saint-Denis como un precedente cualificado, también lo borgoñón e incluso se han advertido concomitancias con la escultura italiana (YZQUIERDO, 1993b: 213-214).

#### **4.2.XXIX.1.5. Cronología**

El hecho de que en el dintel que sirve de base al tímpano se inscribiese un epígrafe con una fecha, 1188, asegura el término *ante quem* para la columna entorchada, situada en una cota inferior.<sup>414</sup> Por otra parte, un documento de 1168, en el que se consigna la retribución vitalicia del Maestro Mateo en la obra del cierre occidental, es el *terminus post quem*. El documento de 1168 indica la reactivación de las obras de la catedral, paralizadas por falta de recursos, gracias al impulso económico de Fernando II (YZQUIERDO, 2010: 9-10). Se ha sugerido que el apoyo material de Fernando II al proyecto de terminación de las obras estaba vinculado a su deseo de enterrarse en la catedral de Santiago.

#### **4.2.XXIX.1.6. Material**

Mármol del país (YZQUIERDO, 2005: 263). Se contabilizan cuatro fustes de mármol, como es el caso de la columna entorchada del sacrificio, el resto son de granito. El uso combinado del mármol y el granito es una constante en la construcción de la catedral de Compostela.<sup>415</sup>

#### **4.2.XXIX.1.7. Estado de conservación**

---

<sup>414</sup> Sobre la cuestión de la fecha grabada en el dintel y la determinación de la obra acabada véase recientemente RÜCKERT Y STAEBEL, 2010. En su análisis se debate la cuestión e si el epígrafe se grabó después de completar todo el portal o en la cota que sugiere su colocación. La segunda opción parece la más verosímil. De todas maneras, la fecha de 1188 puede datar como *terminus ante quem* la escultura que rodea la entrada central, la que interesa aquí, y la norte. Sin embargo, hay indicios para pensar que la portada sur se esculpió *après la pose* del dintel.

<sup>415</sup> Es una cuestión repetida en la literatura especializada, véase por ejemplo GAILLARD, 1958: 47 y CHAMOSO, GONZÁLEZ Y REGAL, 1979: 186, 192.

Razonablemente bueno según unas fotografías de 2008. Pero el conjunto del Pórtico de la Gloria está siendo restaurado en una intervención iniciada en 2008 para analizar el estado de la portada. El principal riesgo que amenaza la conservación del Pórtico son las filtraciones de humedad debidas al mal estado de la cubierta, causa de los deterioros observados en la piedra y en la policromía. Según el “mapa de estudios” publicado por la Fundación Barrié en su página web, la columna entorchada no forma parte de los análisis e intervenciones.<sup>416</sup> Por otra parte, la orientación del Pórtico conlleva que la incidencia de los rayos solares ocurran por la tarde. Según los especialistas ello puede producir estrés térmico en las superficies escultóricas así como en la policromía.

A juzgar por una fotografía de 2008 la columna no presentaba muchos desperfectos. En los rostros de los personajes se aprecia cierto desgaste y un pie de Isaac y otro de Abraham presentaban la superficie más oscura y pulida.

#### **4.2.XXIX.1.8. Historia**

Sin datos que aludan a la columna entorchada, su historia corre pareja con la del pórtico que la alberga. La inscripción conmemorativa del dintel de la portada central sirven para marcar el *terminus ante quem*, 1188, la columna ya estaba labrada y situada en su emplazamiento actual. Aunque el epígrafe menciona al Maestro Mateo, MAGISTRUM : MATHEUM, como el autor de la obra, no se puede asegurar la autoría de los relieves de la columna entorchada. De hecho, los especialistas han detectado varias manos en la escultura del Pórtico.

El Pórtico de la Gloria, tal y como se ve hoy en día, es el resultado de varias actuaciones a lo largo de su historia. En el siglo XVI se hicieron providencia para colocar puertas que cubrieran la contraportada, pues hasta entonces la catedral quedaba siempre abierta. Estas modificaciones ocultaron la visión del pórtico desde el exterior. En el siglo XVIII se derribó la fachada medieval y se construyó la barroca, llamada del Obradoiro, modificando notablemente la obra mateana en el

---

<sup>416</sup> Véase *Mapa de Estudios. Fase de estudios llevados a cabo en el Pórtico de la Gloria (2009-2011)*. <http://www.programacatedral.com/restauracion/mapa-de-estudios>

exterior (CHAMOSO, GONZÁLEZ; REGAL, 1979: 131, 192; YZQUIERDO, 2005: 267).<sup>417</sup>

En la actualidad, se está llevando a cabo un ambicioso proyecto de restauración de las esculturas del pórtico, que se estaban degradando a causa de unas filtraciones de humedades. El curso de los trabajos se está documentando y se puede seguir en la web que la Fundación Barrié mantiene con el título genérico de *Programa Catedral de Santiago de Compostela* (<http://www.programacatedral.com/>).

#### **4.2.XXIX.2. Datos iconográficos**

*Figs. XXIX.c. y XXIX.d.*

##### **4.2.XXIX.2.1. Abraham**

La figura de Abraham, enredada entre las zarzas, se adapta magníficamente a la superficie helicoidal de la columna, en una demostración de pericia del escultor, que sabe adaptar las formas del cuerpo del personaje, cuya postura recostada aumenta la tensión del *contraposto*. La cabeza, de rostro de mandíbula potente, enmarcado por una larga cabellera se mechones ondulados y barba corta, se dirige hacia la intervención divina. Sostiene en arma con la mano derecha; el escultor ha mostrado la tensión del brazo de manera óptima. Con la mano izquierda, estirada tras su cuerpo, recoge unos mechones del cabello de Isaac. Va vestido con una túnica de pliegues escasos aunque naturalistas, a pesar de las contorsiones que hace el cuerpo del patriarca, y sobre el hombro se ve flotar un manto cuyas arrugas enmarcan su brazo desnudo. Uno de los efectos más interesantes es, sin duda, la postura de la pierna derecha que, totalmente flexionada sobre el suelo, sobresale en un primer plano.

##### **4.2.XXIX.2.2. Arma**

El arma es una espada larga, con el canal central de la hoja perfectamente marcado, y la empuñadura muestra un protector transversal en el pomo.

##### **4.2.XXIX.2.3. Altar**

---

<sup>417</sup> Véase una descripción de cómo sería la fachada medieval en YZQUIERDO, 2005: 267-268.

Villa-Amil comentaba la forma tan poco común del altar. En efecto, la mesa está cubierta por un lienzo de pliegues que caen generosos por los lados y rematado por una franja decorada con motivo geométrico. Una columna torsa sobre basa ática, cita visual de la forma del elemento arquitectónico que lo alberga, sirve de soporte a la mesa del altar. Esta tipología resulta poco frecuente, aunque tal vez se podría traer a colación la tradición hispana de altares en forma de Tau que aparecen en la miniatura altomedieval. No obstante, también puede invocarse algún paralelo bizantino, aunque es una obra posterior. Se trata de una pintura mural de la iglesia del monasterio de Manasija (Serbia) donde se representa la visión de San Pedro de Alejandría, c. 1418. La figura de la visión aparece sobre un altar cuyo soporte es una columna y la mesa también está recubierta por un manto, aunque aquí la ropa es rígida y no cae en pliegues, el recuerdo con la forma del altar del Pórtico de la Gloria es aceptable (RICE, 1963: 28).

#### **4.2.XXIX.2.4. Isaac**

La figura de Isaac, arrodillada, está dispuesta sobre el altar. El escultor ha aprovechado la curvatura de la columna para dar la sensación de escorzo al tiempo que ha representado a Isaac en un *contraposto* muy logrado. Isaac aparece realmente contorsionado sobre su eje, indicando físicamente la violencia del gesto sacrificial a la que se ve sometido. El semidesnudo subraya el clasicismo de la figura juvenil, de cabellera ensortijada y brazos en la espalda, lo que sugiere que tiene las manos atadas. El labrado insinúa con eficacia y naturalismo la musculatura, de nuevo, el escultor ha cuidado especialmente el trabajo de la planta de los pies que quedan en primer plano. La torsión del cuerpo contrasta enormemente con la expresión de aceptación del sacrificio por parte de la víctima inerte.

#### **4.2.XXIX.2.5. Carnero**

Las zarzas que enredan a Abraham también envuelven el cuerpo del carnero, según el dictado bíblico. El animal, recostado en el suelo, tiene el cuerpo en dirección opuesta al patriarca, al tiempo que vuelve la cabeza. El lomo está totalmente cubierto de mechones de lana muy apretados.

#### **4.2.XXIX.2.6. Arbusto**

Probablemente el arbusto esté significado por los roleos que se enroscan a lo largo de casi todo el fondo de la superficie escultórica de la columna.

#### **4.2.XXIX.2.7. Intervención divina**

Un ángel está situado en la parte más alta e interior de la columna torsa. Surge de una nube en forma de ondas situada en la esquina. La figura, alada y juvenil, tiene el rostro muy desgastado pero aun conserva el abundante cabello lleno de rizos. Con su mano izquierda impide el golpe al sostener la espada por la hoja, y con la derecha parece señalar a la víctima sustitutoria.

#### **4.2.XXIX.2.8. Contexto iconográfico inmediato**

Según Moralejo, no hay consenso entre los especialistas a la hora de interpretar la iconografía global del conjunto, sino que las diferentes explicaciones se pueden resumir en cuatro aproximaciones. Tal vez, el mínimo punto de acuerdo es que la Segunda Parusía es el tema sobre el que gira el imaginario del Pórtico de la Gloria, con los apocalipsis de Juan y de Mateo como fuentes textuales de partida (MORALEJO, [1985]2004d: 308). Desde hace un tiempo se considera que las tres portadas de la catedral forman parte de un programa iconográfico de conjunto (YZQUIERDO, 1993b: 174). En el arco del tímpano central se representa la visión del *Apocalipsis*, 4-7, donde se figuran los ancianos, algunos con redomas y otros con instrumentos musicales. En el tímpano se representa una figura inmensa de Cristo expone las llagas de su Pasión, entre los evangelistas, ángeles portando los *arma christi* y un grupo de bienaventurados. Delante de la columna del sacrificio hay una estatua con el profeta Isaías. De hecho, las entradas del Pórtico están flanqueadas por estatuas-columnas que efigian a ocho apóstoles a la derecha y ocho profetas a la izquierda.<sup>418</sup> Algunos epígrafes comentan las imágenes, así de los profetas hay un rótulo en el que se lee: PROPHETAE PRÆDICAVERUNT NASCI SALVATOREM DE VIRGINE MARIA. Por tanto, la profecía de la Encarnación domina el flanco donde está la columna con el sacrificio de Isaac. La estatua-columna situada encima del sacrificio representa al profeta Isaías, en cuya filacteria se lee: ISAIAS PROPHETA. STAT AD IUDICANDUM DOMINUS ET STAT AD IUDICANDOS POPULOS (*Isa.*, 3:13).<sup>419</sup> Isaías, el profeta del Juicio Final (ROULIN, 1895: 145), está entre Moisés, situado en la jamba

---

<sup>418</sup> Roulin recordaba que la epístola a los Efesios, 2:20 decía que el templo del Señor estaba «edificado sobre el fundamento de los apóstoles y de los profetas, siendo piedra angular el mismo Cristo Jesús» (ROULIN, 1895: 141).

<sup>419</sup> Cf. GAILLARD, 1958: 468. Dichos rótulos datan del siglo XVII, aunque es posible que reproduzcan los textos originales (MORALEJO, [1985]2004d: 316).



y Daniel, con su sonrisa. Isaías, el profeta por excelencia, está situado también frente a Pablo, el prototipo de apóstol (MORALEJO, [1985]2004d: 316).<sup>420</sup> Con Daniel la risa es citada en la Biblia, *“et risit Daniel”* (Dan. 14:18).<sup>421</sup> Pero la risa ya se había mencionado en la profecía del nacimiento de Isaac: *“risit Sara”* (Gén. 18:13) y cuando nació Isaac, dijo Sara: *“risum fecit mihi Deus quicumque audierit conridebit mihi”* (Gén. 21:6). Según Filón el nombre de Isaac significa risa (DANIÉLOU, 1947: 376). La risa es emblema de fe en la Promesa (DANIÉLOU, 1947: 364), y en los tiempos en los que el Pórtico se construía la risa *“pasó de ser controvertida licencia a ornato de la virtud”* (MORALEJO, [1993]2004: 282). Por otra parte, los basamentos están decorados con cabezas monstruosas cuyo significado poco claro oscila entre ver en ellas los vicios vencidos por la virtud hasta detectar alguna relación con interpretaciones bizantinas del Juicio Final (MORALEJO, [1985]2004d: 316; YZQUIERDO, 2005: 262). Recientemente se han interpretado como las bestias del Libro de Daniel (CASTIÑEIRAS, 2002b: 294-297). La otra columna de mármol, situada en el haz de columnas de la derecha representa la resurrección de los muertos. Los capiteles combinan temas vegetales con historiados en los que se representan algunos pecados.

#### **4.2.XXIX.3. Descripción**

La escena del sacrificio de Isaac se desarrolla en una de las superficies helicoidales de una columna torsa. La dificultad del marco subraya la pericia del escultor que ha conseguido, en un alarde de virtuosismo, desplegar todas las figuras con la máxima naturalidad. El ángel alado, representado como una figura juvenil, surge de una nube a tiempo para impedir el sacrificio. Con su mano izquierda ase la gran espada por la hoja, mientras que con la izquierda señala el carnero que espera pacientemente entre unos zarzales. Abraham está representado en una postura complicada, semiestirado en el suelo, mientras tensiona el brazo derecho para asestar el golpe al tiempo que con la izquierda sujeta a su hijo, al que ni siquiera mira, por el cabello. De hecho, su rostro se dirige hacia el ángel que impide, gracias a la contraorden, que cumpla la voluntad divina. Isaac aparece relegado, ajeno a la

---

<sup>420</sup> Comentar de pasada que Isaías y Pablo son dos personajes bíblicos con historias relacionadas con la visión y la ceguera, es decir, han sido testigos de teofanías.

<sup>421</sup> Véase MORALEJO, [1993]2004: 282.

disputa entre su padre y el ángel, y espera con mansedumbre su destino, ni siquiera la contorsión de su cuerpo, forzada por Abraham, crisper sus facciones. Está arrodillado sobre un altar cubierto por un mantel que cae en pliegues magníficos, con una cenefa que decora el borde. Del altar solo se muestra una columna, también torsa, sobre una basa ática.

#### **4.2.XXIX.4. Bibliografía crítica**

Villa-Amil señala la peculiaridad del altar del sacrificio, una «columna cubierta por un paño» (VILLA-AMIL, 1866: 95).

Serafín Moralejo, mientras analiza la Bajada de Cristo a los infiernos, representada en el pórtico lateral izquierdo, menciona la imagen del Sacrificio de Isaac en una columna de mármol de este lateral, como estableciendo una especie de vínculo iconográfico que conecta varias imágenes topográficamente dispersas. Señalaba que la columna con el sacrificio también hacia *pendant* con la columna situada en el lado derecho de la portada que representa el despertar de los muertos en una doble alusión al tema de la resurrección, cuya fuente sería *Heb.* 11, 17-19 (MORALEJO, [1985]2004d: 314, n. 30).<sup>422</sup>

Yzquierdo propone interpretar el sacrificio como prefiguración de Cristo (YZQUIERDO, 1993b: 218; YZQUIERDO, 2010: 55), si acaso, la «más expresiva» (YZQUIERDO, 1992: 14).

#### **4.2.XXIX.5. Obras relacionadas**

A pesar de que la disposición helicoidal de las figuras dificulta notablemente la lectura de esta pieza, se puede observar que tiene una composición de los elementos muy semejante a los capiteles de Piasca (4.2.XXIV) y de Rebolledo de la Torre (4.2.XXX), como los paralelos más próximos cronológicamente. El detalle más relevante es el forcejeo entre el ángel y el patriarca, un esquema que tiene sus precedentes en el Panteón de los Reyes de León (4.2.XII) y en San Pedro de Jaca (4.2.XIII), en los que el ángel detiene el sacrificio con el gesto de asir el arma por el filo.

---

<sup>422</sup> LACOSTE, 2006: 209 sigue esta interpretación.

#### **4.2.XXIX.6. Bibliografía**

VILLA-AMIL, 1866: 95-96; LÓPEZ FERREIRO, 1893: 63; CASTILLO, 1954: 34; CHAMOSO, 1961: 70; SILVA COSTOYAS, 1978: 96, 111; CHAMOSO; GONZÁLEZ; REGAL, 1979: 193; MORALEJO, [1985]2004d: 314, n. 30; YZQUIERDO, 1992: 14; YZQUIERDO, 1993b: 218; YZQUIERDO, 2005: 263; LACOSTE , 2006: 196, 209; YZQUIERDO, 2010: 54-55.

#### **4.2.XXX. Rebolledo de la Torre, capitel doble**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≤ 1186 – ESCULTURA.

#### **4.2.XXX.1. Datos generales**

##### **4.2.XXX.1.1. Localización de la iglesia**

*42° 41' 21,93" N y 4° 13' 36,69" W*

Burgos. Rebolledo de la Torre. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa (Figs. XXX.a. y Fig. XXX.b.).

Aunque la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre se encuentra en la provincia de Burgos, su situación excéntrica al NO de la provincia hace que se encuentre muy próxima a Aguilar de Campoo (Palencia), sólo a 21 km, mientras que Burgos dista a 74 km. Por el E limita con Albacastro, al S con Cuevas de Amaya y al O con Villela, y pertenece al partido judicial y arciprestazgo de Villadiego. La torre que da nombre al pueblo se encuentra cercana a la iglesia y el conjunto monumental se completa con la casa parroquial de estilo tardogótico. Las coordenadas geográficas sexagesimales de la iglesia son 42° 41' 21,93" N y 4° 13' 36,69" W. Rebolledo de la Torre se encuentra a unos 5 km. E de la N-611 y de la Autovía Cantabria-Meseta (A67) que comunica Santander con Valladolid, pasando por Aguilar de Campoo, Frómista y Palencia. Sin embargo, la conexión con Burgos capital no es tan directa ya que ha de buscarse el cruce de autopistas entre la A67 y la Autovía del Camino de Santiago (A231) a la altura de Osorno la Mayor.

#### **Localización original**

Balego o Vallejo (PÉREZ CARMONA, 1959: 43).

#### **4.2.XXX.1.2. Ubicación**

Capitel doble con sacrificio de Isaac en galería porticada de estilo románico con profusa decoración escultórica (Fig. XXX.c.).

#### **4.2.XXX.1.3. Contexto arquitectónico**

El edificio actual, situado en la parte más elevada del núcleo de población, presenta una fisonomía que es el resultado de una serie de estructuras levantadas en diversas épocas, pero la fábrica de la iglesia es del siglo XVI. La galería porticada corresponde a la fase más antigua y el capitel doble se encuentra en el muro de prolongación coronando dos columnas geminadas, en el extremo SO del coronamiento del atrio. El capitel forma parte de una galería porticada románica, situada canónicamente al sur del edificio.

#### **La galería porticada**

Esta galería de tramo único presenta ciertas particularidades empezando por sus proporciones de unos 17 m de largo y más de 4,5 m de ancho. La entrada se abre dividiendo irregularmente las arcadas, tres a su izquierda y siete a su derecha con una pilastra de refuerzo, a las que hay que añadir la propia portada ligeramente abocinada (PÉREZ CARMONA, 1959: 107-8; ILARDIA; PALOMERO, 1995: 140-141). Cuatro pares de columnas se adosan al paño exterior de la galería hasta el tejazoz, tres en el muro de mediodía y una en el occidental.

La Fundación Santa María la Real ha realizado la lectura de paramentos de la iglesia y ha determinado sus fases constructivas a grandes rasgos.<sup>423</sup> Este procedimiento ha arrojado una contradicción que complica la interpretación del edificio, y es que la estructura más antigua, el pórtico de 1186, se adosa a un muro más moderno, del s. XIII, que, a su vez, sería lo más antiguo que resta del templo original (FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL – CER, [2012]). El resultado de esta

---

<sup>423</sup> La información sobre los documentos de esta iglesia así como los resultados de la lectura de paramentos se pueden consultar en Fundación Santa María la Real. Fases constructivas. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa. *Plan de intervención del Románico norte. Merindad de Aguilar de Campóo*. Web. <http://www.romaniconorte.org/es/contenido/index.asp?iddoc=696>

lectura de paramentos realizada por la Fundación de Santa María la Real trae a la luz una serie de discordancias que sólo podrían resolverse con una excavación arqueológica. La cuestión es relevante para este estudio no solo por la incoherencia intrínseca que arroja esta observación y su pertinencia en el establecimiento de las fases constructivas del edificio, sino porque afecta a la lectura topológica de los elementos iconográficos desplegados en la decoración escultórica. Una cosa es que el pórtico fuera concebido tal y como hoy lo vemos, y otra que sea el producto de una reorganización y acumulación de piezas esculpidas en ese ámbito. Esta apreciación es importante para entender si el capitel con el sacrificio de Isaac, objeto de estudio de esta ficha, está o no en su ubicación original, esto es, *in situ*. Entre otros aspectos, en este catálogo estamos analizando si la elección iconográfica sigue algún criterio topológico, por eso saber la localización original resulta un dato importante en este estudio.

Pero las galerías porticadas son también la versión civil de los claustros, un espacio polivalente adosado al templo parroquial cuyos usos iban desde espacio litúrgico y funerario a lugar de reuniones cívicas de todo tipo (ESTERAS; GONZALO; LORENZO, *ET AL.*, 2009: 148ss). La galería porticada de Rebolledo tiene además una ventana muy destacada, que parece servir de elemento publicitario. Es bien sabido que las portadas constituyen un lugar de tránsito de gran importancia simbólica, y por ello muchas veces se consignan y se publicitan asuntos importantes para el lugar o el edificio (FAVREAU, 1991: 267-8). En el caso concreto de esta ventana abocinada, cuya abertura no sólo es estrecha sino que además está ajimezada por un parteluz en forma de columna coronada por un *glouton*, no se trata de la verdadera puerta de la galería: aquí el sentido de paso o de tránsito podría ser más bien espiritual.

### **El capitel**

El capitel doble corona el haz de columnas que marca la separación de los dos grupos desiguales de arquerías occidentales. El capitel es casi ilegible desde el suelo por la altura considerable del muro volado sobre la arquería. En esas condiciones de visibilidad es conveniente preguntarse qué función debían tener este tipo de relieves figurados.

#### **4.2.XXX.1.4. Cronología**

*Terminus ad quem* 1186, fecha de la repoblación del lugar, si el lugar es el mismo que el que cita la inscripción.

En el muro norte de esta galería se abre un ventanal con derrame simple muy acentuado. Esta ventana tiene sumo interés porque en ella se concentra una rica decoración escultórica, sobre todo en su interior. Pero aquí interesa por el aparato epigráfico del exterior, que aporta gran cantidad de información,<sup>424</sup> puesto que aporta datos significativos para contextualizar el capitel, situado en el coronamiento del muro sur de dicho pórtico (Fig. XXX.d.).

En primer lugar se debe decir que todas las inscripciones discurren en la cara exterior de la ventana y parece lícito preguntarse por qué se situó la inscripción en un lugar tan incómodo para su lectura, pues el muro norte del pórtico acaba en un talud que no permite un estacionamiento adecuado para interpretar los epígrafes, al menos en época moderna. Digamos también que no se trata de una sola placa, sino que hay diversos campos epigráficos que discurren aprovechando distintos elementos de la ventana, tales como la rosca del arco, las impostas y un sillar contiguo. Esta heterogeneidad se ha querido soslayar mediante una lectura unitaria, pero no es tarea fácil. La transcripción del epígrafe ha dado lugar a controversias provocadas esencialmente por la recta interpretación del orden de la lectura de los diferentes campos epigráficos.<sup>425</sup> Parece ser que la interpretación que más consenso científico ha ganado es la que hiciera Pérez Carmona en 1959 y que, tras ordenarlo todo, dice así:

---

<sup>424</sup> En la parte interior del muro la ventana está decorada profusamente. Se puede apreciar la recreación esculpida de una ciudad que podría aludir a la Jerusalén Celeste y entre los edificios, en las albanegas de la ventana, se figuran a los primeros padres, Adán y Eva, mientras que en el centro de los dos arcos pentalobulados está el árbol prohibido. Generalmente se considera que la Jerusalén Celeste es la finalidad de todo peregrino. No es un ejemplo único, existe una Jerusalén Celeste enmarcando una ventana, aunque en este caso se trata de un fresco, en las pinturas murales de Kempley (Gloucestershire), datadas hacia 1120 (se puede ver una fotografía en <http://www.paintedchurch.org/kempley.htm>). En Kempley, el contexto iconográfico es apocalíptico. Sobre la posición de Adán y Eva véase la comparación que hace Werckmeister con la Eva de St.-Lazare de Autun: "No doubt both works are related by a common tradition" (WERCKMEISTER, 1972: 3).

<sup>425</sup> Sobre los detalles y la problemática de la inscripción véase RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002: 443-56.

DOMINICVSAB[B] /ASPOBLABI/TISTVMSOLA/RDEB/ALEGO C/VMF  
RAT/ERMEVSPELAGIVSDEFV/NDAMENTISSVB/ERAMCCXXIIII./Q  
VANDO/POBLADO/FVITISTV/MSOLARD/EBALEGB[E]N/FETRIADE/Q.  
GONGALV/OP[E]LAEG.+SVBERA:M:CC:XX:IIII:NOTVM:DIEM:VIII:  
CALENDAS/DECEMBR[I]:FECITISTVM:PORTALEM:IOANESMAGIST  
ERPIASCA.<sup>426</sup>

La fecha de población del lugar, 1186, se halla en una inscripción grabada y situada en la ventana occidental del pórtico.<sup>427</sup> Para Favreau estamos delante de un caso claro de emergencia de las lenguas vernáculas. Las dos palabras claves, *poblabit* y *solar* son formas romances, e incluso una de ellas, *poblabit* ha adquirido el sentido inverso al latín *populare*, que quiere decir despoblar en su acepción original. Por otra parte la expresión solar procede del latín *solaris*, que quiere decir explotación (FAVREAU, 1997: 104).<sup>428</sup> Según el epígrafe, la fecha más detallada, que señala el día nono de las calendas de diciembre de 1224, o, lo que es lo mismo, el 22 de diciembre de 1186, no solo está conmemorando la construcción de la galería porticada sino que coincide con la población del solar o de la puesta en funcionamiento de una explotación agraria. Con esta interpretación se asume que *portalem* se refiere al pórtico y ello sugiere que esta podría ser su configuración original.

Depende como se interpreten los datos aportados por la epigrafía comentados más arriba, y a tenor de lo conservado, entiendo que se puede conjeturar que en el siglo XII se añadió un pórtico a una estructura necesariamente previa y colindante, presumiblemente el muro sur de una iglesia. Este edificio preexistente se demolió en el siglo XVI y el pórtico se mantuvo. Pero nada impide que la galería románica sea el producto de una reforma posterior de un edificio desplazado del que no tenemos noticias, cuya forma no podemos sospechar, y del que se aprovecharon sus elementos escultóricos. Tanta especulación necesita de unos estudios científicos sobre la iglesia de Rebolledo de la Torre.

---

<sup>426</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002. 443.

<sup>427</sup> Se ha propuesto que la mención más antigua de Rebolledo de la Torre se encontraría en el acta fundacional del monasterio de San Salvador de Oña, que data de 1011.

<sup>428</sup> El término solar aparece a menudo en los cartularios a partir del s. XII y viene referido a un centro de explotación agrícola (MONTENEGRO, 1993: 134).

#### **4.2.XXX.1.5. Autor**

¿Juan de Piasca?

El epígrafe, comentado más arriba, ha proporcionado otro dato de sumo interés, el nombre de un artífice Juan, Maestro de Piasca, constructor del portal, FECIT ISTVM : PORTALEM : IOANES MAGISTER PIASCA.

Para Torres Balbás el estilo del maestro escultor de Rebolledo recordaba “la escuela del sudoeste de Francia” (1925: 321). Según Pérez Carmona, el *magister* Juan de Piasca conocía el trabajo del primer maestro de Silos, cuya manera de hacer ve en la forma prismática de los capiteles, en la factura de su decoración escultórica y en mucho de los temas iconográficos, aunque también reconoce su relación estilística y técnica con el taller del claustro de Aguilar de Campoo, del que era discípulo directo, y, naturalmente, con la iglesia de Piasca (1959: 200-6). Serrés revisa los argumentos de Torres Balbás y confirma la procedencia “saintongeais” de las columnas engoladas de Rebolledo. Este autor no duda en asegurar el parentesco con la escultura de Santa María de Piasca y habla de la presencia de un mismo maestro, cuyo análisis comparativo le permite inferir que Torres Balbás leyó erróneamente el epígrafe, y su Juan de Capias se debía corregir por Juan de Piasca, dato ya conocido y divulgado por otros estudiosos. Serrés piensa que Juan de Piasca trabajó en la iglesia de Santa María de Piasca y también en Rebolledo, pero observa una evolución en su estilo, más “barroco” en la iglesia burgalesa. Siguiendo el análisis formalista de Serrés, mientras trabaja en Piasca este maestro entra en contacto con el estilo desplegado en Santa María de Uncastillo (Zaragoza), descarta las filiaciones propuestas por Pérez Carmona o García Guinea para concluir que este maestro “reflète une certaine évolution de la sculpture française”. El estilo de Juan de Piasca sería el resultado de un proceso de “hispanisation” llevado a cabo tanto por talleres navarro-aragoneses así como por los obradores que trabajan en Soria, y cuya radiación se extendería por el NE de la diócesis de Palencia de tal manera que “on pourrait croire à l’éclosion d’une école indigène.” (SERRÉS, 1965: 129-131).

Los autores Ilardía y Palomero también se preguntan si no sería el mismo escultor que trabajara en Santa María de Piasca y mencionan como argumentos tanto aspectos iconográficos como técnicos de la escultura que señalan el trabajo de un mismo taller que “se difundió poco por la provincia de Burgos y mucho más en las



de Palencia y Cantabria” (ILARDIA Y PALOMERO, 1995: 83). Según Rodríguez Montañés, muchos motivos utilizados en Rebolledo se encuentran en Piasca y otras iglesias palentinas y montañesas que delata el trabajo de una serie de obradores coetáneos que comparten los mismos repertorios, siendo expresiones “tamizadas” de los grandes talleres de Aguilar de Campoo y Carrión de los Condes (2002: 454). Según José Luis Hernando “Juan de Piasca resulta más impregnado de cierta inspiración silense previa a la aparición del segundo taller, si bien su fauna garantiza ecos abulenses.” (HERNANDO, 1992: 60). Este autor concede la filiación francesa que apuntaba Torres Balbás, cuya mejor expresión serían los *gloutons*. José Luis Hernando reflexiona sobre la verdadera personalidad de este Juan de Piasca. En realidad, no es necesario que se trate del “ejecutor material” y bien podría tratarse de un administrador de las obras de la galería, un *magister operis*, o bien “algo así como un contratista” (HERNANDO, 2004a: 168). Lo que sí parece claro para Hernando es la procedencia lebaniega de Juan, pero no encuentra ningún argumento documental o histórico que relacione Piasca y Rebolledo de la Torre. Sin embargo, las evidencias epigráficas, formales y estilísticas son las que son y, de “seguir el argumento cronológico, podríamos suponer que Juan de Piasca, activo en Rebolledo en 1186, suponiendo “si no es mucho suponer” que hubiera sido escultor, fuera alumno aventajado del maestro “si no el mismo” que trabajó en Piasca en 1172”. Hernando reflexiona sobre el *modus operandi* de estos talleres, al parecer rurales y estacionales, la personalidad de sus artífices, su sistema de trabajo, etc., y que, en algunas ocasiones, dejan grabados sus nombres como es el caso de Juan de Piasca. (HERNANDO, 2004a: 170, 174).

Finalmente, para Lacoste, este maestro había trabajado en Piasca y de ahí su nombre, opinión que comparte Boto (LACOSTE, 2006: 256; BOTO, 2004: 133).

#### **4.2.XXX.1.6. Material**

¿Caliza? Los materiales constructivos del edificio del siglo XVI son piedra caliza y calcárea. No se indica la piedra de la galería porticada románica.

#### **4.2.XXX.1.7. Estado de conservación**

Desde el suelo se observan alteraciones y degradaciones de la superficie esculpida.

#### **4.2.XXX.1.8. Técnica**

Escultura. Combinación del trabajo de bisel y modelado (ILARDIA; PALOMERO, 1995: 83).

#### **4.2.XXX.1.9. Historia**

Un epígrafe sitúa la construcción de la galería en 1186 y sería el elemento arquitectónico y escultórico más antiguo que se conserva. El edificio que constituye la iglesia tiene un muro del s. XIII y la mayoría es obra del s. XVI, época en que se supone se hicieron las mayores modificaciones a la fábrica de la iglesia. En el primer tercio del s. XX Villalobos da la noticia de la retirada de la tapia que cegaba la galería: “Todo este admirable conjunto artístico estuvo tapiado desde tiempo inmemorial (se ignora con que fin) hasta el año 1928 en que el actual Párroco D. Irineo A. Villalobos, asesorado por el insigne arqueólogo Don Luciano Huidobro, se decidió, contra lo voluntad del pueblo, a derribar la pared de piedra sillería que lo recubría y retirar escombros y malezas, quedando al descubierto toda la belleza de su arte” (VILLALOBOS, 1968: 216).

Hay una inscripción sobre la portada abierta al muro sur que da cuenta de una reforma hecha en 1931: JHS SE LIMPIO Y REPARO ESTA YGLESIA PARROQUIAL AÑO SANTO EL DE 1931. El 3 de junio de 1931 es declarado “Monumento Histórico-Artístico”. En 1999 se han realizado trabajos de restauración y consolidación con un añadido de madera en el tejado de la galería como medida de protección de las inclemencias del tiempo (RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002: 455).

En el ámbito de la galería porticada se concentra toda la escultura que incluye un epígrafe fechado que aporta algunos datos sobre un edificio del siglo XII y sobre la sujeción a un señorío como solar de behetría. Aunque los investigadores cuentan con un libro de fábrica de la iglesia y un libro de inventarios donde se han consignado las intervenciones realizadas en el edificio desde 1696, para el recto conocimiento de las estructuras más antiguas de esta iglesia no contamos con ningún instrumento notarial ni ninguna intervención arqueológica, así que la información relativa al templo en sus fases medievales la hemos de obtener a partir de tres estrategias heurísticas: el estudio de la epigrafía, la lectura de paramentos y tipología de estructuras arquitectónicas y los estudios comparativos de estilo y de iconografía de la escultura del pórtico. A la hora de estudiar el capitel, situado sobre las dobles semicolumnas

más occidentales de la pared meridional del atrio, una incógnita se cierne inmediatamente sobre su ubicación, y es si está o no en su lugar original.

#### **4.2.XXX.2. Datos iconográficos**

*Figs. XXX.f. y XXX.g.*

##### **4.2.XXX.2.1. Abraham**

Se trata de una figura en contraposto y barbada, con la cabeza girada en dirección a la intervención divina mientras el resto del cuerpo está inclinado en sentido contrario. Abraham va vestido con túnica de mangas largas y capa que cruza el torso en diagonal desde su cadera derecha hasta el hombro izquierdo y de allí queda flotando al viento ocupando sus pliegues ondulados el lado menor del capitel mientras el otro extremo recorre el torso del patriarca en diagonal desde el hombro a la cadera. Este tratamiento de la ropa acentúa la sensación de torsión del cuerpo del patriarca y de violencia de la acción, pues con su mano derecha empuña el arma sacrificial mientras que con la izquierda recoge y estira la cabellera de Isaac por la nuca. Sin embargo, el dinamismo referido queda compensado por la postura de Abraham, arrodillado en el suelo con las piernas ocupando la parte inferior del lateral del capitel.

##### **4.2.XXX.2.2. Arma**

El arma es una especie de navaja de hoja larga y ancha, con un mango en forma de cola de milano.

##### **4.2.XXX.2.3. Isaac**

Isaac ocupa el lado menor oriental del capitel. Aparece arrodillado de manera inverosímil sobre la vertical del sillar en el que se entrega el capitel quedando su cabeza en el hueco de las piernas de su padre Abraham, también de rodillas, y uno de los brazos colgando. Tal vez esté desnudo pero no podemos confirmar este extremo debido al estado de conservación de la pieza.

##### **4.2.XXX.2.4. Carnero**

Ocupa el lugar central del capitel doble. Esta centralidad se resuelve figurando las patas traseras en una cesta y las delanteras en la otra, con una de ellas levantada, incrementando la sensación de que el animal está caminando. Parece que el escultor

se había esmerado en el trabajo de la lana del carnero, pero en el estado actual de deterioro ya no se aprecian los detalles. Da la sensación de que el ángel conduce al cordero agarrándolo por la cola.

#### **4.2.XXX.2.5. Intervención divina**

Ángel. Esta figura ocupa todo un lado menor occidental del capitel y parte de la frontal. En el lateral se ha esculpido un ala y las nubes del cielo de las que surge el mensajero divino. La piedra de esta parte está mejor conservada y permite observar los detalles de la labra en el plumaje y el remate del velo que parece cubrir las manos del ángel; por el contrario la parte frontal está muy desgastada. La cara se ha perdido totalmente. Lleva un manto atado sobre un hombro cuyos pliegues se curvan por el pecho. Su ala izquierda ocupa la parte frontal del capitel llegando más allá de la intersección de las dos cestas. No se aprecia con claridad si hace el gesto de agarrara el brazo del patriarca para detener su gesto homicida de una manera evidente.

#### **4.2.XXX.2.6. Contexto iconográfico inmediato**

Capiteles y canecillos vegetales sostienen un tejazoz que recorre el cuerpo superior del ábside. Algunos son historiados, como el que nos ocupa con el sacrificio de Isaac. Encima corre una imposta con florones trabados por cintas perladas y entrecruzadas. Unos “gloutons” sostienen los canecillos de la esquina SO. Recurrencia de los temas de lucha.

#### **4.2.XXX.3. Descripción**

La escena se distribuye por los tres lados visibles del capitel doble. La cara frontal y principal la ocupa el ángel, a la izquierda del espectador, Abraham a la derecha, y en el centro el carnero, en tránsito hacia su destino con las patas traseras en una cesta y las delanteras en la siguiente. Esta cara está muy deteriorada ya que la superficie de la piedra presenta unos agujeros como si hubiese sido corroída. Se han perdido los detalles de la labra, especialmente en las caras. Como hemos dicho el ángel está situado en la cara frontal del capitel, pero su figura surge procedente de una nube situada en el lateral izquierdo. Esta zona es la que mejor se conserva, apreciándose una pátina superficial más rojiza y diferente del resto del capitel. En esta cara menor se sitúa una nube en forma de cuartos de círculos ondulados en la parte inferior y en la superior se despliega una de las alas del ángel, en cuyas

escamas más anchas se marca un nervio central. La parte inferior del torso del mensajero divino, que va vestido, surge de la nube y unos pliegues del vestido descienden desde el brazo. Su figura, ya muy deteriorada, continúa en la parte frontal del capitel. El manto de la túnica cruza el pecho y parece anudarse sobre su hombro derecho, pero esto es sólo una conjetura. Con la mano derecha está agarrando la cola del carnero, que más que conducirlo parece que lo retenga, y con la izquierda impide el sacrificio sujetando la mano del patriarca. El ala izquierda del ángel se despliega siguiendo el contorno del capitel. El carnero se encuentra delante de las figuras del ángel y de Abraham, entre ellas y entre las dos cestas del capitel, creando un efecto de profundidad y movimiento. Debido al desgaste de la superficie el trabajo de las guedejas lanosas ha perdido toda la definición. La figura de Abraham es dinámica y está concebida en un contraposto que se resuelve entre la parte frontal del capitel y el lado menor. Se trata de una figura barbada, vestida con túnica larga y capa que flota al viento ocupando sus pliegues ondulados el lado menor del capitel mientras el otro extremo recorre el torso del patriarca en diagonal desde el hombro a la cadera acentuando la sensación de contraposto y de violencia de la acción, pues con su mano derecha empuña el arma sacrificial mientras que con la izquierda recoge y estira la cabellera de Isaac. En realidad son figuras de un canon largo para lo que es habitual en este tipo de elemento estructural, como es un capitel, ya que son figuras que miden aproximadamente unas cinco cabezas, por ello para resolver toda la altura de Abraham se le ha representado arrodillado con las piernas situadas en el lado menor, espacio ocupado por la figura de Isaac con lo que su protagonismo queda relegado a una parte poco visible. La figura del patriarca está en una postura correcta pero extraña, pues aparece arrodillado no sobre el plano de la base de la cesta del capitel, sino sobre la parte vertical y recta que se adosa a la pared. Su figura traza una diagonal con la cabeza situada entre el ángulo que forma las piernas de Abraham, con la mano descendiendo por delante de su cuerpo. No puede asegurarse que esté desnudo, pero es la sensación que produce esta figura.

#### **4.2.XXX.4. Bibliografía crítica**

Pérez Carmona indica la ubicación del capitel doble con el sacrificio de Isaac y describe someramente la escena (1959:207). Tanto Hernando como Rodríguez Montañés indican la relación con el capitel del sacrificio de Isaac de Piasca (RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002: 452; HERNANDO, 2004a: 171). Hernando relaciona el

capitel del sacrificio de Isaac con la Caída de los primeros padres esculpida en el ventanal a modo de superación del pecado original (HERNANDO, 2004a: 178).

#### **4.2.XXX.5. Obras relacionadas**

Aunque el estilo del conjunto escultórico remita a los grandes centros de Carrión y Aguilar como los obradores más cercanos, este capitel sólo tiene un término de comparación con Piasca (4.2.XXIV), con la que también hay vinculaciones para otros elementos, y, en última instancia con el sacrificio de la columna entorchada de la portada occidental de Santiago de Compostela (4.2.XXIX). En efecto, la composición del sacrificio de Rebolledo de la Torre denuncia claramente su filiación en la obra de Piasca, su escultor conoció un modelo idéntico al de la iglesia lebaniega pero lo adaptó con un estilo propio, cuya mayor diferencia es el canon más esbelto de las figuras. No se repiten todos los detalles iconográficos, mientras aquí Abraham está de rodillas en contraposto en Piasca el patriarca está de pie en tres cuartos y gesticulando con la rodilla, por poner un ejemplo. Por lo que se refiere a otros paralelos remitimos a la ficha de Santa María de Piasca entendiendo que estamos dentro de una misma vía iconográfica.

El hecho de que el capitel del sacrificio de Isaac delate tantas conexiones morfológicas e iconográficas con el de Santa María de Piasca no hace más que abundar en las relaciones que comentábamos más arriba. En primer lugar hablábamos de una familia de magnates comunes a los dos territorios, el lebaniego y el castellano, y que permitía relacionarlos. En segundo lugar, el mismo nombre del maestro, Juan de Piasca, indica claramente su procedencia aunque, por las diferencias de mano entre los dos capiteles, se puede consentir una diversidad de artesano. Por último, las fechas nos indican una precedencia de Piasca respecto a Rebolledo. Sin embargo, queda por explicar cómo llegan las novedades de los grandes centros a escultores como Juan de Piasca. José Luis Hernando propone que en vez de pensar en contactos directos con los grandes obradores sería mejor pensar en la circulación de libros de modelos –aportados por algún cantero conocedor de las novedades ultrapirenaicas que tal vez trabajara en Oña o Aguilar” (HERNANDO, 2004a: 179).

#### **4.2.XXX.6. Bibliografía**

PÉREZ CARMONA, 1959: 207; VILLALOBOS, 1968: 215; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002: 452; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2004: 185; HERNANDO, 2004a: 171, 179; LACOSTE, 2006: 258

## **4.2.XXXI. Capitel del pilar. Claustro de la catedral de Tarragona.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≡ FINALES DEL SIGLO XII – ESCULTURA.

### **4.2.XXXI.1. Datos generales**

#### **4.2.XXXI.1.1. Localización de la iglesia**

*41° 07' 10,9" N y 1° 15' 28,8" E*

La Santa Catedral Basílica Metropolitana y Primada de las Españas es el título oficial de la catedral de Tarragona, dedicada a Santa Tecla. El complejo catedralicio se encuentra situado en la parte más elevada de Tarragona, y sus fundamentos se superponen a un templo dedicado a Augusto (69 aC – 19 dC), sobre el que se edificó la catedral visigótica y, sobre ella, se levantó una mezquita (Fig. XXXI.a).

La Catedral de Tarragona, comenzada a construir en el siglo XII y consagrada en 1331 por el arzobispo Joan d'Aragó, fue declarada Monumento Histórico Nacional por una Real Orden de 4 de abril de 1905.

#### **4.2.XXXI.1.2. Ubicación**

El capitel está situado en el ala sur del claustro, la panda más sombría y colindante con la cabecera de la iglesia (Fig. XXXI.c.). Según Pamela Patton, la configuración de los capiteles que constituyen el ciclo de Abraham, sugiere que ya fueron diseñados, en una imaginable fase de proyecto, para ser adosados a un pilar (PATTON, 2004: 157). Por otra parte, el protagonismo del pilar, como soporte arquitectónico, y relacionado con la escena del sacrificio de Isaac, tiene como precedente el relieve del pilar de Girona (4.2.XXVIII).

#### **4.2.XXXI.1.3. Contexto arquitectónico**

Claustro de la sede catedralicia de Tarragona situado de manera inusual en el extremo nordeste de la catedral, adyacente al ábside septentrional (Fig. XXXI.b.).

Dicha ubicación insólita del claustro parece tener su razón de ser en la reutilización del trazado del templo romano. En un contexto artístico cisterciense, que propugnaba una decoración austera, el claustro desarrolla un amplio conjunto iconográfico. Tiene planta rectangular y sus cuatro galerías están cubiertas con bóvedas de aristas. La decoración esculpida incluye capiteles, ábacos y basas.

#### **4.2.XXXI.1.4. Cronología**

La datación del claustro es un tema de debate, acuciado por la carencia de documentación incontrovertible. Su cronología se ha puesto en relación con la construcción de la catedral, cuya historia constructiva comienza con la institución, el 30 de octubre de 1154, de una comunidad regular de agustinos por mandato del arzobispo de la ciudad, Bernat Tort (1146-1163). La primera mención documental del edificio data de 1171 y corresponde a la donación testamentaria del arzobispo Hug de Cervelló (1163-1171) de 1000 morabatines *—ad opus ecclesiae incipiendum et a ad oficinas canonicae faciendas—* (GUDIOL I RICART; GAYA NUÑO, 1948: 102-104; CAMPS, 1988b: 19-21). Puesto que el testamento consigna, además de la iglesia, la construcción de los departamentos de los canónigos que rodean el claustro, este dato se ha utilizado para inferir también el comienzo de las obras del claustro (LOZANO Y SERRANO, 2010), entre otras cosas porque hay restos romanos que influyeron un pie forzado para el proyecto constructivo del complejo de la catedral, que se han preservado en las alas septentrionales y orientales del claustro.<sup>429</sup> Sin embargo, autores como Durliat, opinaban que el claustro de la catedral de Tarragona empezó a construirse muy a finales del siglo XII (DURLIAT, [1963]1967: 134). En realidad, la fecha de 1171 como indicador del comienzo de las obras del claustro no ha obtenido consenso, y muchos especialistas prefieren una cronología de la última década del siglo XII, como mínimo (DURLIAT, [1963]1967: 134; CAMPS, 1988b: 25-27). Pamela Patton va más allá y afirma que el claustro no empezó a construirse hasta principios del siglo XIII. Esta autora argumenta que las noticias documentales del siglo XII que se tienen en relación a la construcción de la catedral nunca mencionan el claustro, aunque tradicionalmente, desde Gudiol y Gaya, se haya

---

<sup>429</sup> Los restos romanos han influido tanto en la ubicación inusual del claustro como en sus notables dimensiones —es un cuadrado de unos 46m de largo— para lo que es habitual en este tipo de dependencias, lo que hace suponer una previsión del recinto en el proyecto inicial.



asumido que estaba incluido en dichas alusiones de los registros. Pamela Patton prefiere considerar que las obras comenzaron antes de 1207, pero siempre dentro del siglo XIII, y no acepta la fecha de 1189, inscrita en un sillar, como prueba de que las obras estaban en curso (PATTON, 2004: 144).

Últimamente, Esther Lozano y Marta Serrano consideran que si las obras pudieron haber comenzado en tiempos de la prelatura de Hug de Cervelló (m. 1171), el testimonio de 1215 que habla de las *operi claustrum Terrachonae* podría ser entendido en referencia a la estructura arquitectónica de las bóvedas y, por tanto, término *ante quem* de su escultura (LOZANO Y SERRANO, 2010).<sup>430</sup>

Por lo que respecta a su progenie arquitectónica, el claustro se ha vinculado con otros establecimientos cistercienses languedocianos y provenzales, especialmente el de Fontfreda, así como con los claustros de Poblet y Vallbona de les Monges, aunque Tarragona sería anterior (CAMPS, 1988b: 23). En cuanto a la escultura, se han apuntado contactos provenzales y languedocianos, aunque estos últimos parecen predominar, especialmente en cuanto a repertorios ornamentales se refiere. Esta filiación estilística ya tiene precedentes en Cataluña, puesto que se ha verificado en otros centros como Ripoll y Solsona primero, después en Girona y Sant Cugat y, más tarde, se registran simultáneamente en Tarragona y Lleida. En cuanto a las figuras, los datos son demasiado dispersos que van desde Tolosa hasta Italia (CAMPS, 1988b: 168-169)

Desde el punto de vista de la iconografía del sacrificio de Isaac, el capitel con dicho tema sugiere modelos del norte de Francia datados hacia 1150, cuyo paralelo iconográfico más claro es el capitel que se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres.<sup>431</sup> Esta es la razón por la que se incluye este capitel en el presente catálogo, puesto que ejemplifica una versión del tema corriente en la escultura claustral a mediados del siglo XII. Asimismo, los ciclos abrámicos del relieve del claustro de Girona (4.2.XXVIII), cuya cronología se sitúa hacia la década de los 80

---

<sup>430</sup> Sobre las imprecisiones del término *operi* –lo mismo que *ad fabricam*– que no siempre se refiere a una campaña arquitectónica en concreto, sino a la institución que vela por el mantenimiento una obra véase BRANNER, 1976.

<sup>431</sup> Londres, Victoria & Albert Museum, capitel nº inv. A.6-1968, datado c. 1150 y procedente de la Île-de-France.

del siglo XII, y el capitel del Museo de Cluny (4.2.XXXI), de finales del siglo XII, son variantes de dicha tendencia y ambos, junto al capitel tarraconense, forman parte de una familia iconográfica catalana claramente definida. Por consiguiente, incluso si la pieza del claustro de Tarragona debe datarse en la primera década del siglo XIII, su peculiar puesta formato iconográfico remonta a mediados del siglo XII, de ahí su interés en incluir el testimonio tarraconense –aunque sea tardío– en este catálogo. El capitel tarraconense, según esta filiación, forma parte de un grupo consistente catalán, del último cuarto del siglo XII, en el que el sacrificio de Isaac se incluye dentro de un ciclo más amplio donde la representación del viaje al lugar del sacrificio, el monte Moria, es el elemento común y más significativo.

#### **4.2.XXXI.1.5. Estado de conservación**

El estado de conservación es razonablemente bueno, aunque presenta algunos *graffiti* modernos que, en negro, repasan las líneas del ojo de Abraham y han escrito unas iniciales y una fecha sobre el pecho de Isaac.

#### **4.2.XXXI.1.6. Técnica**

El relieve presenta zonas apenas desbastadas, como parte del cuerpo de Abraham, y, en general, un trabajo de modelado sumario en medio relieve.

### **4.2.XXXI.2. Datos iconográficos**

Figs. XXXI.d. y XXXI.e.

#### **4.2.XXXI.2.1. Abraham**

Abraham ocupa el lado izquierdo del capitel. Su figura, apenas desbastada, puesto que solo se ha detallado el busto, es de canon corto y está dominada por una cabeza enorme y desproporcionada. El rostro, de tres cuartos, enmarcado por cabellera, barba y bigote, trabajados en mechones gruesos y groseros, tiene una apariencia tosca, acentuada por ojos almendrados, de curvatura lisa, bordeados totalmente por los párpados, la nariz ancha y la mandíbula cuadrada del patriarca. El cuello es demasiado grueso y la parte superior de la túnica está trabajada en pliegues verticales y rectos, que se originan en el remate liso del cuello redondo. Abraham sujeta con su mano derecha, flexionada contra su cuerpo, un mango del arma, que parece ser un hacha. En su mano izquierda, y apoyado en su hombro, acarrea un objeto que tal vez pueda identificarse con la leña para el sacrificio.

#### **4.2.XXXI.2.2. Arma**

El arma que porta Abraham se ha identificado con un hacha (CAMPS I SÒRIA, 1988b: 45). Esta variante resulta un caso particularmente inusual, aunque no se pueda considerar un *unicum*, en las representaciones del sacrificio de Isaac.

#### **4.2.XXXI.2.3. Leña**

Probablemente, la leña esté representada sobre el hombro de Abraham, si se identifica como un fardo el objeto trapezoidal, que en una de sus caras muestra una serie de incisiones, paralelas y horizontales. Por consiguiente, en este relieve, el patriarca estaría figurado mientras transporta la leña durante el viaje al lugar del sacrificio.

#### **4.2.XXXI.2.4. Isaac**

Se ha representado a Isaac montado en un jumento, mientras gira su cabeza hacia atrás, en dirección a su padre Abraham. Para dar más naturalidad al escorzo, Isaac pone su mano derecha detrás suyo, sobre el lomo del animal, para asegurar su apoyo mientras tuerce el cuerpo. Con la mano izquierda sostiene las riendas del asno. Aparenta un niño aun impúber, con una melena corta separada en mechones, que va vestido con una túnica con mangas que no sobrepasa las rodillas, ceñida en la cintura, y rematada con dobladillos vistos, lisos, en el cuello y en el borde de la falda.

#### **4.2.XXXI.2.5. Carnero**

El animal, situado encima de Isaac, es llevado en volandas por un ángel, por ello las patas carecen de apoyo firme. En esta ocasión parece más un cordero que un carnero, puesto que se han omitido los cuernos. Se ha representado con un cuerpo lanoso, formado por mechones que parecen guedejas.

#### **4.2.XXXI.2.6. Arbusto**

Bajo las patas de cordero hay unas formas labradas que podrían significar el arbusto o el monte del sacrificio, o ambas cosas a la vez.

#### **4.2.XXXI.2.7. Intervención divina**

En la escena del sacrificio de Isaac tarraconense, la intervención divina es un ángel nimbado, cuyo busto surge de una nube situada en el extremo superior derecho del capitel. La mano derecha, con el índice extendido, hace el gesto de hablar con

Abraham, mientras que con la mano izquierda sujeta al cordero por los aires. Sus alas se desparraman por el cimacio liso.

#### **4.2.XXXI.2.8. Otras figuras**

En el capitel del claustro de Tarragona se ha representado el asno citado en Génesis 22:3. Aparece ensillado, con bridas pero sin estribos. Se ha representado al animal avanzando y con la cabeza agachada.

#### **4.2.XXXI.2.9. Contexto iconográfico inmediato**

Fig. XXXI.d.

Los especialistas que se han ocupado de la escultura del claustro de Tarragona han puesto en evidencia que la decoración historiada se concentra en tres zonas preferentes, una de ellas la galería meridional. Las historias del Génesis están concentradas en dos zonas, el haz de columna de la panda sur y el esquinero de las pandas norte. En la panda norte, en una ubicación contrapuesta a los capiteles del Génesis, están las escenas alusivas a la resurrección de Cristo, en la panda norte.

Esta distribución de las historias parece un poco arbitraria, por ello algunos especialistas consideran que el conjunto está desordenado (CAMPS I SÒRIA, 1988b: 29, 174; PATTON, 2004). Se ha querido ver en esta desorganización el resultado de deficiencias, tanto por las interrupciones en el apoyo financiero como en la logística, durante la construcción del claustro, en el clima de conflictos que vivía la ciudad entre los poderes allí establecidos, y en la coyuntura de cambio de sensibilidad artística que llevó del Románico al Gótico (PATTON, 2004: 178-183). Por el contrario, se ha preferido ver en la peculiar distribución de las escenas historiadas el resultado de una profunda reflexión apoyada en la exégesis (LOZANO Y SERRANO, 2012). En efecto, Esther Lozano y Marta Serrano llegan a proponer que el desorden no es tal, sino que la disposición de las escenas obligan a un desplazamiento, a una *deambulatio*, porque el discurso narrativo no es lineal. Estas autoras señalan que el programa iconográfico del conjunto gira en torno a la idea de la redención. Ponen en relación las historias bíblicas representadas con otras escenas secundarias que ilustran el combate espiritual, la psicomaquia, desplegado en los seres que habitan capiteles y cimacios.

Las escenas del Génesis que se encuentran en el pilar con el haz de columnas, en una de las dos entradas que dan acceso al patio, también están ordenadas de manera no secuencial. Las escenas que aluden al pecado y la perversidad humana en Caín o los hermanos de José se contraponen al comportamiento emblemático y ejemplarizante del propio José y también de Abraham, modelo de fe, obediencia y hospitalidad. Según estas autoras, el mensaje esperanzador se ve corroborado en las figuras monstruosas de las basas, que aparecen constreñidas (LOZANO Y SERRANO, 2012).

En el capitel de la izquierda del haz de columnas con escenas del Génesis se desarrolla un ciclo abrahámico que compendia dos pasajes clave, la Filoxenia de Abraham (*Gén.* 18) y la historia del sacrificio que, para representarla, se han escogido dos momentos, el viaje a Moria y la suspensión del sacrificio (*Gén.* 22). Parece que se pone énfasis en la figura de Abraham, más que en la idea de sacrificio simplemente. Este ciclo se puede relacionar con otros centros del territorio catalán, como el claustro de la catedral de Girona (4.2.XXVIII) y el capitel que se conserva en el Musée de Cluny (4.2.XXXI). En la misma línea de relación entre los pasajes de *Génesis* 18 y *Génesis* 22, se podría considerar el capitel de la colegiata de Alquézar (4.2.XXXIII). El resto del haz de columnas ilustran otras escenas del Génesis de los ciclos de Adán y Eva, Caín y Abel en cinco escenas, y la historia de José en dos o tres. Es interesante señalar que la elección de ciertos pasajes parece aludir a una contraposición moral entre hermanos, y al odio que ello genera. En el caso de Tarragona no tengo elementos de juicio para sugerir una disputa por herencia, pero tal vez se podría considerar una interpretación más genérica. Los segundogénitos o los hijos más pequeños de un linaje encarnan los mejores valores y despiertan, al mismo tiempo, el odio de sus hermanos mayores. El tema a estudiar es si dicha interpretación sirve de base para proyectarla en el ambiente histórico de la construcción del claustro.

#### **4.2.XXXI.3. Descripción**

El relieve del sacrificio de Isaac esculpido en el claustro tarraconense presenta una versión muy peculiar. En realidad, más que una escena, parece la combinación

de varios momentos de la historia bíblica: el viaje hacia el monte Moria, el instante del sacrificio y la intervención milagrosa. Lo más sorprendente es que el ángel salvador se aparece, llevando en volandas al cordero, antes de que los patriarcas lleguen al lugar del sacrificio, mientras estos aun están de viaje, claramente significado con el niño montado en el asno. La extrañeza que supone este ejemplar podría hacer pensar en una mala lectura del asesor de la imagen o del propio escultor, si no fuera porque esta iconografía tiene un paralelo en un capitel que se conserva en el Victoria and Albert Museum, procedente de la Île-de-France (c. 1150). En la pieza francesa se ha representado incluso una lucha entre el ángel, que agarra a Isaac por el brazo, y Abraham que, al girarse, se afana por retener a su hijo, a lomos de un asno. El detalle de la postura del animal, con la cabeza gacha, rozando el suelo, es prácticamente idéntica al del claustro de Tarragona.

Por otra parte, no faltan en el Románico ejemplos que muestran a Abraham, en su viaje al monte Moria, llevando el arma, generalmente una espada, juntamente con la llama para el holocausto. Este el caso, por ejemplo, del Cotton MS Claudius B IV (s. XI-s. XII), conservado en la British Library, donde la historia, que tiene una gran amplitud narrativa, está formada por varias escenas; en una de ellas se ve a uno de los sirvientes transportando una larga espada, y más adelante, en el desarrollo ilustrativo, zigzagueante y ascendente, se muestra a dicho sirviente entregando la espada a Abraham. El patriarca con el arma durante el viaje se verifica asimismo en el llamado Tapiz de Abraham, conservado en el Museo de la Catedral de Halberstadt (c. 1150), y, nuevamente, en el capitel procedente de Saint-Médard de Soissons, conservado en el Musée des Beaux-Arts de Soissons (c. 1150).

Sin embargo, Abraham cargado con la leña es una variante más rara, puesto que la tradición iconográfica, que remonta a la Antigüedad Tardía, ha establecido que sea Isaac quien transporte el fardo de leña, en correspondencia tipológica con Jesús cargado con la cruz.<sup>432</sup> En los paralelos que se acaban de enumerar, y que muestran a

---

<sup>432</sup> En algunos Octateucos, datados entre el siglo XI al XIII, así como en otros manuscritos bizantinos, por ejemplo, en el Cosmas Indicopleustes, datado en el siglo X (Vaticano, Ms. Gr. 699, f. 59v), ilustran unas versiones desarrolladas de Génesis 22, en las que se incluye a Isaac cargado con la leña, e incluso al asno con la carga, tal y como se ve en el Vat. 747, f. 43r (véase WEITZMANN Y BERNABÓ, 1999).

Abraham llevando el arma del sacrificio durante el viaje a Moria, se observan dos variantes para el transporte de la leña. En la miniatura del Cotton MS Claudius B IV y en el tapiz de Halberstadt, es Isaac el que carga con el fardo, mientras que en el capitel de Soissons es el asno, montado por Isaac, el que lleva la leña atada en las alforjas, con lo que, dicho sea de paso, en este caso tampoco sería fiel al trasunto tipológico.

En estrecha relación semántica con la leña, es la representación del arma del sacrificio, que constituye otro de los aspectos interesantes de la pieza tarraconense. Como ya se ha dicho, el objeto se ha identificado con un hacha. El relieve de Girona puede confirmar dicha filiación, puesto que allí se representa el hacha atado en la montura de la mula, lo que indica una tendencia iconográfica clara. Esta singularidad, de la que no conozco su apoyo exegetico, cuenta con, al menos, un paralelo iconográfico más desarrollado, aunque tardío, la Biblia Velislavova. En el extenso ciclo del sacrificio de Isaac de la Biblia Velislav (Praga, Státni Knihovna, XIII C 124, datada entre 1325-1349), no solo se ha pintado a Abraham cargado con la leña y un hacha, sino que esta herramienta resulta ser el arma escogida por el patriarca para sacrificar el carnero, mientras que utiliza una espada para ejecutar el holocausto suspendido de Isaac. Como hipótesis, podría proponerse que se trata de un caso de contaminación iconográfica, puesto que en algunos conjuntos pictóricos catalanes se ha representado el hacha como el arma homicida de Caín, por ejemplo en Sant Climent de Taüll o en Sant Quirze de Pedret.<sup>433</sup> Sin embargo, no se explicaría que, en el propio claustro tarraconense, este objeto no se haya utilizado como arma homicida para la muerte de Abel, en vez de una piedra. Una investigación en profundidad de este tema concreto debería centrarse en el análisis de un hipotético modelo, y en su evolución, en el que supuestamente se basarían tanto la Biblia Picta Velislav como el relieve del claustro de Tarragona.<sup>434</sup>

#### **4.2.XXXI.4. Bibliografía crítica**

---

<sup>433</sup> Esta tradición iconográfica tiene paralelos, por ejemplo en las pinturas murales de San Vittore (Ticino) o en los mosaicos de Palermo (cf. GUARDIA Y CAYUELA, en prensa).

<sup>434</sup> Las ilustraciones de la Biblia Velislav derivan, en última instancia, de la recensión iconográfica del Génesis Cotton, Cott. Otho B.VI conservado en la British Library de Londres (WEITZMANN Y KESSLER, 1986: 78-79), pero tampoco son descartables otras vías, como los manuscritos bíblicos iluminados sefarditas (cf. KOGMAN-APPEL, 1997).

Jordi Camps describe la ubicación del relieve con el sacrificio, en la cara *a* de su capitel 23, y señala la centralidad de Isaac montado a horcajadas en un asno ensillado, embridado y con estribos. Cabe destacar que Abraham sujeta un hacha, arma insólita en la iconografía de este tema veterotestamentario. Tras la enumeración de las particularidades iconográficas de la escena trae a la memoria el sarcófago tardoantiguo, llamado de Leocadio, que se conserva en Tarragona y que muestra este mismo tema. Cita como paralelos de la escultura catalana los ejemplares de Girona (4.2.XXVIII) y el del castillo de Camarasa (La Noguera) (CAMPS I SÒRIA, 1988b: 45). Introduce una cuestión lingüística interesante, referida a la nomenclatura de la escena, por la que se enuncia como *–sacrificio de Isaac*” o *–sacrificio de Abraham*”. Para este autor debe expresarse como sacrificio de Isaac o de Abraham, en función del protagonismo de la historia en cada representación en particular.

Por otra parte, alude al valor tipológico de la imagen como elemento fundamental que justifica la inclusión de la historia bíblica en los repertorios veterotestamentarios medievales. Camps explica que el asno, que no suele aparecer en todas en todas las representaciones, con los instrumentos del sacrificio *–aquí no los acarrea–* es la alegoría de la Sinagoga *–que rep la paraula de Déu sense comprendre-la*” (CAMPS I SÒRIA, 1988b: 46). También señala que si bien la escena puede tener un sentido eucarístico, no es el caso en claustro de Tarragona. Finalmente menciona el valor moral que la tradición exegética ha atribuido a la acción de Abraham como símbolo de la fe y de la esperanza de resurrección (CAMPS I SÒRIA, 1988b: 46). No obstante, la particular versión tarraconense no puede explicarse en función de estas tradiciones exegéticas, que además condensa, en una sola imagen, dos momentos de la historia bíblica cuyo resultado es, visualmente, singular: el sacrificio interrumpido se produce cuando Isaac, montado sobre el asno, es conducido al lugar del sacrificio. Jordi Camps sugiere que el modelo de esta composición puede ser el relieve del claustro de Girona, añadiendo que constituyen lo que denomina un *–miniciclo*” que debe ser interpretado tipológicamente, pues la Filoxenia de Abraham prefiguraría la Anunciación mientras que el sacrificio sería el tipo de la Pasión de Cristo (CAMPS I SÒRIA, 1995: 148)

Pamela Patton, en su estudio sobre el claustro de Tarragona, muestra sus reservas con respecto a la colocación original de los capiteles del ciclo abrahámico. La



presencia de estas historias en el pilar meridional rompen la lectura cronológica del Génesis, que se inician con el ciclo de Adán y Eva. La continuidad de la historia bíblica, con escenas de Caín y Abel, y de Noé, prosigue en una serie de capiteles del pilar noroccidental, totalmente desplazados de una supuesta lógica diacrónica (PATTON, 2004: 154-155). Ciertamente, el tema que más preocupa a Pamela Patton es el aspecto narrativo que se deriva de yuxtaponer elementos figurativos discretos, como son las escenas representadas en las caras de los capiteles, dentro de un programa iconográfico de conjunto: son los claustros narrativos. Otro asunto es analizar los recorridos narrativos propuestos por cada claustro en concreto. En este sentido, al claustro de Girona le corresponde un papel fundamental, donde los pilares forman los núcleos expositivos en un itinerario, tanto físico como espiritual, que se desarrolla al contrario de las agujas del reloj y se concentra en los tramos más utilizados (PATTON, 2004: 162-163). Sin embargo, el claustro de Tarragona, a causa de la ausencia de un orden cronológico en la colocación de los capiteles de las escenas bíblicas, acusa un desinterés por la narrativa en el programa iconográfico (PATTON, 2004: 170).

Otro aspecto que vincula Tarragona y Girona –y también Sant Cugat del Vallés– es la extensión de los ciclos veterotestamentarios, especialmente compuesta por ciclos de diferentes patriarcas, entre los que destaca Abraham. Esta coincidencia un modelo iconográfico local (PATTON, 2004: 164). Introduce como paralelo adicional las pinturas de Sigena y advierte de una tradición hispana de las Tablas Genealógicas de manuscritos como los Beatos, en la que los patriarcas tienen un protagonismo relevante. La ilustración de los ciclos de los patriarcas en los claustros catalanes responderían al renovado interés a partir de la obra de Pedro de Poitiers, en el siglo XII, por la genealogía bíblica y las edades del mundo, un tema que se remonta a San Agustín (PATTON, 2004: 169-170).

Esther Lozano, por su parte, piensa que no se puede descartar que el capitel con las historias de Abraham estén relacionado con los oficios de la Liturgia Pascual (LOZANO Y SERRANO, 2010: 27). Recuerdan que el tema del sacrificio, junto con el de la Filoxenia, son los dos pasajes del ciclo abrahámico más representados en el Románico. Tanto la exégesis como la liturgia justifican la aparición de las escenas representadas en los capiteles de Tarragona. La ubicación junto a los otros ciclos del

Génesis tendría como elemento común la aparición de Dios en algunos momentos especiales, son “los primeros testigos bíblicos de la presencia divina” (LOZANO Y SERRANO, 2010: 27). El momento elegido en Tarragona para mostrar el sacrificio de Isaac no es el más habitual de la plástica medieval. Esther Lozano describe a Abraham portando un hacha –cosa que, dicho sea de paso, es una rareza– y le otorga una significación tipológica, ya que prefigura a Dios ofreciendo en sacrificio a su Hijo para la Salvación humana. Esta interpretación remite al sentido eucarístico del sacrificio de Isaac (LOZANO Y SERRANO, 2010: 30).

#### **4.2.XXXI.5. Obras relacionadas**

Como se ha indicado puntualmente y en varias ocasiones, en lo que concierne al ciclo de Abraham en general, y al sacrificio de Isaac en particular, se puede trazar, con cierta solidez, una filiación iconográfica catalana que comienza, sin ningún género de dudas, en Girona (4.2.XXVIII) y que se extiende al capitel que se conserva en el Musée de Cluny (4.2.XXXII).<sup>435</sup> Es una constante del grupo el representar alguna de las etapas del viaje a Moria, con el asno como elemento común. Tanto la iconografía de la representación del viaje (*Gén.* 22:3) como la espera de los sirvientes con el animal (*Gén.* 22:5) tienen una larga historia, pues ya se representaban en época tardoantigua. Además de los modelos prestigiosos del siglo V de San Pedro del Vaticano, donde se ilustra el viaje con el asno, o de San Pablo Extramuros en Roma, donde además aparecen los sirvientes, cabe citar un ejemplo singular, como el mosaico de la sinagoga de Beth Alpha (s. VI), donde se han representado a los dos sirvientes esperando con el jumento. Sin embargo, la floración de esta versión desarrollada del sacrificio de Isaac se produce a finales del siglo XI, y continúa durante el XII. Debe destacarse que tres relieves claustrales catalanes presenten variantes con escenas del viaje (Tarragona –4.2.XXXI–), la inclusión del hacha para cortar la leña (Tarragona –4.2.XXXI–), Isaac sentado sobre el altar (Cluny –4.2.XXXII–) y la espera de los sirvientes con el asno (Cluny –4.2.XXXII–), conjuntos que, aparte de esta similitud iconográfica, han sido relacionados estilísticamente.

---

<sup>435</sup> En el caso del capitel de Cluny, no se ha representado el viaje al monte Moria, sino la espera de los sirvientes con el asno, mientras Abraham e Isaac prosiguen solos hasta llegar al lugar indicado por Dios para consumir el sacrificio (*Gén.* 22:5).

Comparte con otros ejemplares tratados en esta tesis, como la Biblia de Ripoll (4.2.VII) y la Portada del cordero de León (4.2.XV) o Armentia (4.2.XXVII), el motivo del ángel que trae el carnero sustitutorio del sacrificio.

#### **4.2.XXXI.6. Bibliografía**

BERTAUX, 1906: 238; CAMPS I SÒRIA, 1988b: 29, 45-46, 175; CAMPS I SÒRIA, 1995: 147-148, 151; PATTON, 2004: 152, 156; LOZANO, 2010a: 9; LOZANO Y SERRANO, 2010: 26-27, 30.

#### **4.2.XXXII. Musée de Cluny, capitel.**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≈ ÚLTIMO CUARTO S. XII – ESCULTURA.

#### **4.2.XXXII.1. Datos generales**

##### **4.2.XXXII.1.1. Localización original**

Desconocido. Claustro no identificado de la Catalunya septentrional. Claustro del Monasterio de Sant Pere de Rodes (Girona).

El capitel es una pieza descontextualizada que se conserva en el Musée de Cluny, en Paris, y cuyo número de inventario actual es el Cl. 19000. Según la ficha más reciente del catálogo de Dectot, esta pieza procede de un claustro de la Cataluña septentrional, pero no se puede especificar su procedencia concreta (DECTOT, 2005: 187-188).<sup>436</sup> El capitel está englobado en un conjunto de ocho capiteles, cuyo denominador común es su origen catalán. Recientes investigaciones, como se verá más adelante, han conjeturado que es verosímil identificar el claustro en cuestión como el de Sant Pere de Rodes.

Según parece, Edmond du Sommerand (1817-1885), conservador jefe del Musée de Cluny, compró en 1881 un lote de capiteles procedentes de un claustro catalán al

---

<sup>436</sup> La misma ficha de catálogo de Dectot se puede consultar en línea en la Base Joconde: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

anticuario Stanislas Baron (1824-1908).<sup>437</sup> Sin embargo Sommerand no incluyó las piezas en el catálogo que publicó en 1881, ni tampoco en la reedición de 1883 (SOMMERAND, [1881]1884). El capitel aparece consignado por vez primera con el nº 122 en el catálogo del museo publicado en 1922 (cf. HARACOURT; MONTRÉMY, 1922. p. 38). Está puesto en relación con una serie capiteles catalanes (–Art catalan, fin du XIIe siècle”) y ya lleva el actual número de inventario 19.000. Se indica que la fecha de adquisición fue 1881, aunque no revela detalles sobre su procedencia, ni siquiera que pertenecía a la colección particular de Stanislas Baron.<sup>438</sup>

#### **4.2.XXXII.1.2. Ubicación**

##### **Atribución**

Será un artículo de Francis Salet, de 1959, el que establecerá las relaciones entre los capiteles de Cluny y la escultura de los claustros de la catedral de Girona y de Sant Cugat, aunque este autor no intenta localizar su procedencia exacta.<sup>439</sup> Con la aportación de Xavier Barral, al vincular uno de los capiteles de Cluny, el nº 19004, con una pieza adscrita tradicionalmente a Sant Pere de Rodes, se estrechaba el círculo que apuntaba al monasterio ampurdanés (BARRAL, 1975).

#### **4.2.XXXII.1.3. Adscripción a Sant Pere de Rodes**

Este capitel se inscribe en un proceso de atribuciones de piezas dispersas al monasterio de Sant Pere de Rodes, en el que se ha conjeturado que este capitel en concreto podría pertenecer a su claustro. Para que la hipótesis se sostenga tendría que cumplimentar como mínimo dos requisitos. El primero es establecer las coincidencias cronológicas y de estilo con otras piezas cuya pertenencia a la escultura del conjunto está confirmada. La segunda condición que debería cumplir el capitel es que se pueda acotar la fecha de adquisición por parte del Musée de Cluny con la de la expoliación del claustro de Sant Pere de Rodes (cf. LORÉS, 1994: 59-91).

---

<sup>437</sup> Véase LORÉS, 2002: 124, y LORÉS, 1994: 74. La ficha digital de la base Joconde no indica ninguna fecha de adquisición, pero sí consigna que las piezas pertenecían a la colección privada de Stanislas Baron. La ficha de la web del Museo de Cluny lleva la fecha de adquisición, véase [http://www.musee-moyenage.fr/esp/pages/page\\_id18565\\_u112.htm](http://www.musee-moyenage.fr/esp/pages/page_id18565_u112.htm).

<sup>438</sup> HARACOURT; MONTRÉMY, 1922: 38, nº 122. Según este catálogo, los ocho capiteles que componen la serie fueron adquiridos en 1881. Cf. también LORÉS, 2002: 124.

<sup>439</sup> Véase SALET, 1959: 225-228 y LORÉS, 2002: 124.

Sant Pere de Rodes es un antiguo monasterio que pertenece al término municipal del Port de la Selva (Alt Empordà). El complejo edificado contiene estructuras que la arqueología ha datado en diversas fases constructivas, remodelaciones, intervenciones y restauraciones –sin contar las expoliaciones–, cuya cronología va desde fechas imprecisas anteriores al siglo IX hasta las últimas actuaciones de finales del siglo XX. Los conflictos bélicos del siglo XVII tuvieron un gran impacto sobre la zona del monasterio y provocaron el traslado de sus monjes a una casa más segura. A partir de entonces se inicia un período de robos y expolios –incluso detonaciones con explosivos– que irán despojando al monasterio de sus riquezas. El abandono y consiguiente deterioro del conjunto, que fue declarado monumento nacional en 1930, ha contribuido a configurar la imagen actual de lo que fuera su rico patrimonio, caracterizada por la fragmentación, dispersión y deslocalización (cf. SAGRERA (dir.), *et al.*, 1994). La integridad del conjunto de Sant Pere de Rodes es poco conocida, y la tarea de los investigadores que se han ocupado de él, como Immaculada Lorés, ha consistido en inventariar todos y cada uno de los fragmentos que pertenecían, o eran susceptibles de haber pertenecido, al complejo monacal para elaborar su reconstitución intelectual en todos sus ámbitos espaciales y en todas sus fases.<sup>440</sup>

#### **4.2.XXXII.1.4. Contexto arquitectónico**

Aparece catalogado junto a un grupo de capiteles. El conjunto de capiteles es el siguiente: La creación de Eva (Cl. 18999), Abraham y los ángeles (Cl. 19000, ant. Cl. 10755) que contiene el sacrificio de Isaac, Infancia de Cristo (Cl. 19001), Escenas de la Pasión (Cl. 19002), Leones afrontados (Cl. 19003, Cl. 19004), Animales fabulosos (Cl. 19005), Hojas lisas (Cl. 19006).

#### **4.2.XXXII.1.5. Cronología**

Último cuarto del siglo XII.

#### **4.2.XXXII.1.6. Material**

Piedra calcárea. Caliza.

#### **4.2.XXXII.1.7. Inscripciones**

---

<sup>440</sup> Los resultados de esta restitución se pueden consultar en LORÉS, 2002.

La inscripción ABRAAM está grabada en el dado del capitel.

#### **4.2.XXXII.1.8. Estado de conservación**

Falta la cabeza de Isaac y el brazo derecho de Abraham (cf. DECTOT, 2005: 188). De hecho, puede decirse que la técnica del relieve, que tiende al bulto redondo en algunas partes, ha propiciado su vulnerabilidad a las roturas.

#### **4.2.XXXII.1.9. Técnica**

Escultura. Bajo relieve.

Altura en cm: 37; anchura en cm: 27.5; profundidad en cm: 27.

#### **4.2.XXXII.1.10. Historia**

Adquirido por Stanislas Baron, anticuario, en 1881. Inventariado de nuevo en 1912. Restaurado en 1984 por Gérald Pestmal.

#### **4.2.XXXII.1.11. Localización actual**

Paris. Musée de Cluny.

#### **Número de catálogo**

Cl. 19000

#### **Otros números**

Cl. 10755

### **4.2.XXXII.2. Datos iconográficos**

Fig. XXXII.a.

#### **4.2.XXXII.2.1. Abraham**

La figura de Abraham, de canon muy corto –unas 3 cabezas y  $\frac{3}{4}$  aproximadamente– centraliza la escena. Está vestido con una camisa de puños estrechos, con cuello a caja y ceñida a la cintura; la falda parece plisada y en ella destaca un pliegue central de sección romboidal. Probablemente calza unas botas cortas. La figura presenta mutilaciones en ambas extremidades; con todo, queda claro que la mano derecha empuña el arma mientras que con la izquierda agarraba a Isaac por la cabeza, sin poder precisar nada más. La cabeza con cabellos ensortijados y

muy característicos, se ve muy desproporcionada con respecto al cuerpo, incluso la abundante barba contribuye a reforzar esta asimetría. Abraham está mirando hacia arriba, hacia el ángel que le hace indicaciones de suspender el sacrificio.

#### **4.2.XXXII.2.2. Arma**

El arma es un cuchillo de un solo filo, marcado por una acanaladura.

#### **4.2.XXXII.2.3. Altar**

El altar es un cubo alto y de superficies lisas.

#### **4.2.XXXII.2.4. Isaac**

Isaac, con la cabeza mutilada, está sentado sobre el altar, del que le cuelgan las piernas. Está representado con las manos espaldas, presumiblemente atadas, y va vestido con una larga túnica con pliegues rectos, como acanalados, algunos de los cuales cruzaban en diagonal la falda para romper la monotonía.

#### **4.2.XXXII.2.5. Carnero**

El carnero asoma su cabecita por delante de las piernas de Abraham. El animal está de pie y su cuerpo se recubre con un trenzado que sugiere el pelaje.

#### **4.2.XXXII.2.6. Intervención divina**

Un ángel alado surge de unas nubes onduladas, situadas en el ángulo superior derecho de la cara del capitel, bajo una de las torretas de la esquina. Es el busto de un joven que con su mano derecha sujeta el arma del patriarca y con la izquierda señala a Isaac. Las alas son el atributo más trabajado de esta figura, y muestran el plumaje sugerido por incisiones profundas que marcan la caña central y las plumas se distribuyen en espiga.

#### **4.2.XXXII.2.7. Contexto iconográfico inmediato**

*Fig. XXXII.b.*

Todos los temas representados en el capitel son historias del ciclo de Abraham, dos caras corresponden a Génesis 18 y las otras dos a Génesis 22. Las escenas son las siguientes: Abraham, arrodillado frente a los tres ángeles junto a la encina de Mambré (Génesis, 18, 2) y la cena ofrecida por Abraham, cuando Sara escucha a la entrada de la tienda (Génesis, 18, 6-10). Los siervos esperan junto al asno en el

momento del sacrificio de Isaac, (Génesis, 22, 5) y el ángel que detiene la mano de Abraham (Génesis, 22, 12) por otra parte. La mitad superior de la cabeza de Abraham arrodillado y la nariz de uno de los ángeles faltan, al igual que la cabeza de uno de los ángeles del retablo, una parte de la cabeza de uno de los siervos y la cabeza de Isaac.

El enmarque de elementos arquitectónicos, con torres angulares, es una de las características que ha permitido configurar un grupo de capiteles de claustros entre los que cabe destacar los de la catedral de Girona y los de Sant Cugat.<sup>441</sup> Las torretas se apoyan sobre unas columnas en bulto redondo que producen unos huecos en la superficie del capitel.

Debe mencionarse que en la cara anterior se ha representado a los dos sirvientes con la mula, que, presumiblemente, esperan el retorno de los patriarcas. Esta escena ilustra el pasaje que lee: *dixitque ad pueros suos expectate hic cum asino ego et puer illuc usque properantes postquam adoraverimus revertemur ad vos* (Gén. 22: 5).

#### **4.2.XXXII.3. Descripción**

Capitel formado por un grueso astrágalo, que sirve de base a un tambor decorado con relieves figurados, y cuyo diámetro aumenta, como es preceptivo, hasta llegar a su confluencia con el ábaco. Al mismo tiempo se produce la transición de la sección circular que nace del astrágalo a una sección recortada y compleja, aunque basada en el cuadrado, y dominada por cuatro micro-arquitecturas, esculpidas en los ángulos superiores de la cesta. La geometría resultante del capitel es singular, ya que combina la sección circular del astrágalo con una más compleja, basada en un cuadrado de lados cóncavos, en el ábaco. Con ello, la superficie resultante disponible para la labra escultórica genera cuatro caras bien marcadas, que permiten disponer cuatro escenas distintas. En el centro de cada cara cóncava, allí donde iría el florón, se alterna un dado liso, con letrero y los ángulos están rematados con microarquitecturas

---

<sup>441</sup> Immaculada Lorés matiza que el uso de marcos arquitectónicos en la escultura de capiteles no es ni una novedad ni privativo de los claustros catalanes del último cuarto del siglo XII, pero el uso de dicho recurso arquitectónico no parece arbitrario, sino que se restringe normalmente a escenas figuradas, en general de carácter bíblico (cf. LORÉS, 1991: 123).



angulares. Un encuadramiento semicircular completa el marco superior de cada cara del capitel.

Con tanto marco, el espacio escultórico resulta un tanto exiguo, pero el escultor lo ha aprovechado convenientemente. La figura central es Abraham, y así lo hace constar el epígrafe situado en el dado, ABRA(H)AM. El patriarca, vestido con una saya hasta la rodilla, ceñida a la cintura, alza el rostro barbado hacia el ángel alado que surge de una nube, y que con una mano detiene la espada de Abraham y con la otra señala a Isaac. En efecto, el patriarca está a punto de asestar el golpe mortal, puesto que empuña el cuchillo con su brazo derecho mientras sujeta el cabello de su hijo. Isaac, la figura más deteriorada del conjunto, está sentado sobre el altar con las manos a la espalda. La víctima sustitutoria, el carnero, se presenta delante de las piernas de Abraham.

#### **4.2.XXXII.4. Bibliografía crítica**

Para Little, la manera convincente de enmarcar con arquitecturas las imágenes así como el tratamiento formal de las figuras, en ocasiones identificadas con inscripciones, sugiere que el capitel formaba parte de un ambicioso programa decorativo de un claustro. En su opinión, más que a San Pere de Rodes, su filiación estrecha con el claustro de la catedral de Girona y con los de Santa María de Manresa (LITTLE, 1993a: 314).

Immaculada Lorés se ha ocupado en diversas ocasiones de la iconografía de este capitel. En una primera aproximación señalaba los paralelos con el relieve del pilar del claustro de Girona. Esta autora consideraba que ambos ejemplares mostraban puntos de contacto con los mosaicos sicilianos de la Capilla Palatina de Palermo y la catedral de Monreale. El capitel es incluso más fiel iconográficamente a los conjuntos musivarios sicilianos que el relieve del claustro ya que, entre otras cosas, también incluye los dos sirvientes del relato bíblico (LORÉS, 1991a).

Lo que resulta más significativo son las relaciones, tanto iconográficas como estilísticas, entre este capitel y las el relieve, con tema homónimo, de Girona, al que cabe añadir un capitel del claustro de Sant Cugat, en el que se representa el Banquete, pero no el sacrificio. Para Lorés, las similitudes entre Girona y Cluny son incontestables, no sólo por la reunión de los mismos pasajes, el viaje y el sacrificio,

sino, fundamentalmente, por los detalles compositivos. Sugiere que la Biblia de Rodes, a pesar de las mermas, constituye un paralelo a considerar (LORÉS, 2002: 131-133).

De hecho, las escenas del ciclo de Abraham reflejarían una práctica que se ha constatado en el arte románico catalán, y es que la miniatura ha servido de modelo al arte monumental. En este caso, el frontispicio de la biblia de Rodes habría tenido un papel fundamental a la hora de proporcionar las fuentes iconográficas a los escultores de estos capiteles. El argumento clave es que lo ~~p~~oco habitual de este ciclo en la escultura monumental indica precisamente un acceso a modelos que no estaban entre los repertorios que pudieron traer consigo los artistas que trabajaron en el claustro o, como mínimo, los que realizaron los cuatro capiteles historiados.” (CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 256-257).

Dectot considera que la historia del sacrificio tiene una menor cobertura espacial y que ello indica que las caras principales, aquellas destinadas a ser vistas preferentemente, eran las del banquete. Este autor ve más analogías, sobre todo en las proporciones de los personajes, entre este capitel y los relieves de Girona que con los otros capiteles a los que está asociado, hasta tal punto que ~~ne~~ semble partager sa provenance avec aucun autre des chapiteaux catalans du musée” (DECTOT, 2005: 188).

#### **4.2.XXXII.5. Obras relacionadas**

Como ya ha sido apuntado por la historiografía, este capitel, que combina la escena del viaje con la del sacrificio, debe ponerse en relación con el relieve de la galería meridional del claustro de Girona (4.2.XXVIII), tanto por razones iconográficas como de estilo y de composición. Sin embargo, deben añadirse la miniatura de la Biblia de León de 1162 (4.2.XXII), en la que se ha representado la espera de los sirvientes con el asno (*Gén.* 22, 4), que es exactamente el pasaje

representado en el capitel de Cluny, y el capitel del claustro de Tarragona (4.2.XXXI).<sup>442</sup>

#### **4.2.XXXII.6. Bibliografía**

HARACOURT; MONTRÉMY, 1922: nº 122; SALET, 1959: 15; LORÉS, 1991a; LITTLE, 1993a: 314 nº 162; LORÉS, 2002: 131-133 DECTOT, 2005: 188, nº 191; CASTIÑEIRAS Y LORÉS, 2008: 256.

#### **4.2.XXXIII. Claustro de la colegiata de Alquézar, capitel**

*Datos generales. Datos iconográficos. Descripción. Bibliografía crítica. Obras relacionadas. Bibliografía.*

≡ SIGLO XII – ESCULTURA.

#### **4.2.XXXIII.1. Datos generales**

##### **4.2.XXXIII.1.1. Localización original de la iglesia**

*42° 10' 19,80" N y 0° 01' 40,7" E*

Huesca, Alquézar, castillo-colegiata de Santa María (Fig. XXXIII.a). Comarca del Somontano de Barbastro, en las estribaciones de la Sierra de Guara.

##### **4.2.XXXIII.1.2. Ubicación**

Claustro (Figs. XXXIII.b. y XXXIII.c.). Posiblemente desubicado de su posición original, como el resto de capiteles, por refacción del claustro. Se ha sugerido que el claustro fuera el resultado de la ampliación del pórtico de la iglesia, y que los capiteles pertenecen a este momento anterior al claustro (DURÁN GUDIOL, 1994).

##### **4.2.XXXIII.1.3. Contexto arquitectónico**

Conjunto incompleto a causa de las reformas del siglo XIV (ARAMENDÍA, 2001: 111).

---

<sup>442</sup> Es conveniente recordar que en Tarragona el ciclo de Abraham también incluye la representación de la Filoxenia del patriarca, con la escena del banquete representada en el capitel adyacente.

La historia del sacrificio de Isaac se explica visualmente en uno de los seis capiteles historiados del claustro de Alquézar. Según algunos autores, estos capiteles son los únicos restos románicos de una iglesia anterior a la actual. Las fuentes documentales mencionan, desde finales del siglo XI, la existencia de una iglesia que formaba parte de la fortaleza de Alquézar, pero no se puede establecer si se trata de un templo anterior al que sustituyó el que se conserva actualmente.

#### **4.2.XXXIII.1.4. Cronología**

La configuración actual del claustro está formado por varias galerías de distinta antigüedad en razón del estilo utilizado. La panda norte, la más antigua tiene una serie de capiteles historiados, a la que se adosan las otras tres, ya en estilo gótico del siglo XIV. La iglesia románica de Santa María, conocida por las fuentes documentales, fue demolida en el siglo XVI por una nueva fábrica, que se construyó entre mayo de 1525 y septiembre de 1532 (UBIETO, 1949: 260; LACOSTE, 1976: 221-222).

Arco y Garay propone que como «la iglesia de Alquézar (la anterior a la actual) fue consagrada el año 1099, cabe colegir la labra de estos capiteles en el primer tercio del s. XII. San Juan de la Peña y Alquézar (comenzadas entrambas iglesias por el mismo rey Sancho Ramírez) se distancian poco cronológicamente.» (ARCO GARAY, [1921]1942: 96-7). Esta datación que propone que los capiteles decoraban la iglesia de principios del siglo XII ha tenido una implícita aceptación (Gudiol, Sonne), pero también ha sido contestada por algún autor, como Lacoste. La cuestión principal para la cronología de estos capiteles es establecer si pertenecían o no a la primera iglesia de Alquézar.

#### **La iglesia castrense. La iglesia románica.**

La tipología básica de estos recintos fortificados aragoneses consistía en una torre con murallas, que se acompañaban, a veces, por una iglesia castrense situada dentro del perímetro amurallado o en las inmediaciones.<sup>443</sup> Esta configuración parece evidenciarse en Alquézar donde, además de la torre, sufragada por un importante personaje de la corte aragonesa, el abad Banzo (1067), la documentación sugiere una

---

<sup>443</sup>YUSTE, [2006], p. 160.

iglesia de cuyo atrio procederían, según algunos expertos, los seis capiteles historiados que se encuentran actualmente en la crujía norte del claustro de la colegiata. La presencia de atrios o galerías porticadas no es demasiado frecuente en Aragón, mientras que en Castilla y León son más abundantes pero, sobre todo, a partir del siglo XII. Ello se debe, tal vez, a que las galerías porticadas son como claustros civiles adosados a una iglesia parroquial. En efecto, este tipo de construcciones se han vinculado a la “surgencia de las Comunidades de Villa y Tierra, el régimen foral, y la presencia de vecinos libres que deciden”, y este no sería el caso de Santa María de Alquézar a finales del siglo XI (ESTERAS; GONZALO; LORENZO, *ET AL.*, 2009: 150).

Durante el gobierno del segundo abad de Alquézar, Galindo (1074-1114), se llevaron a cabo en Alquézar una serie de intervenciones que afectaron a la fábrica de la fortaleza. En 1083 constan trabajos de edificación, según se desprende de la documentación, puesto que se proclama "*in anno quando fabricaverunt Alchezar*". En estas fechas Alquézar se encuentra bajo la jurisdicción de la diócesis de Roda (1080) (UBIETO, 1949: 256). Aunque es difícil precisar en qué consistieron estos trabajos constructivos, ya hay constancia documental de la existencia de una iglesia dedicada a Santa María. En efecto, un documento, fechado en 1085, consigna una venta entre un tal García y el obispo de Roda, Raimundo Dalmacio, y menciona que la lectura pública de la transacción se hizo en el pórtico de Santa María. Ubieto se pregunta con qué templo se puede identificar esta mención documental tan temprana, cuando se sabe que la iglesia de Santa María no fue consagrada hasta 1099, momento en el que recibió una serie de dotaciones de manos de Pedro I, rey de Aragón y Navarra.<sup>444</sup> Sugiere incluso la posibilidad de que fuera una mezquita, reaprovechada y consagrada como iglesia, posibilidad avalada por apropiaciones similares en Toledo, Huesca, Barbastro, Zaragoza y Tudela (UBIETO, 1949: 257). Por su parte, Durán Gudiol no tiene ningún problema en identificar este pórtico citado en las fuentes con la crujía norte del actual claustro de la colegiata (DURÁN GUDIOL, 1994: 49). Por el contrario, si se supone la construcción de una fábrica nueva en vez del

---

<sup>444</sup> UBIETO, 1949: 256-7 señala que la iglesia se consagra “cuando todavía estaban inconclusas las obras”. Véase también DURÁN GUDIOL, 1994: 49.

reaprovechamiento de un edificio preexistente, la fase edilicia de una iglesia de Santa María se puede inferir a partir de 1083, pero antes de 1085.

Otra posibilidad es que estas menciones no se correspondan con el edificio en obras, cuya consagración se menciona en 1099 (UBIETO, 1949: 257). Ubieto señala motivaciones propagandísticas y políticas que confluyen en cierto apresuramiento por parte del rey Pedro I para orquestar y difundir la noticia de una ceremonia solemne de consagración de la fábrica inacabada de una iglesia, que tuvo lugar en un enclave estratégico, Alquézar, en vísperas de la toma de Barbastro (1100). A partir de entonces, la plaza deja de tener un papel destacado en la política expansionista de la monarquía aragonesa (LACOSTE, 1976: 221). Con todo, parece consistente la datación *ante quem* de 1113 para la construcción de la capilla real de Santa María, cuando el obispo San Ramón de Barbastro (1104-1126) consagró un altar a Santa Irene y sus compañeros mártires, en vida aún del abad Galindo (UBIETO, 1949: 257; DURÁN GUDIOL, 1994: 21-22).

En resumen, parece que las fuentes documentales garantizan la existencia de una iglesia dedicada a Santa María, mencionada por las fuentes entre finales del siglo XI y principios del XII. Otra cosa es identificar los restos románicos que se encuentran en el claustro actual de la colegiata con alguna estructura de ese templo primitivo. En realidad las arcadas y capiteles románicos actualmente forman parte de un claustro cuya primera mención documental es de 1258, lo que nos ofrece una fecha *ante quem* bastante tardía de su existencia (DURÁN GUDIOL, 1994: 51). Sin embargo, algunos autores, como Durán Gudiol, han identificado el pórtico mencionado en 1085 con la arquería románica, reaprovechada como la panda norte de un claustro de planta trapezoidal (DURÁN GUDIOL, 1994: 49). Ubieto, más cauto, fecha la construcción del claustro, al que pertenecería la galería románica, en el siglo XII (UBIETO, 1949: 259). La mayoría de los autores que han tratado la escultura del claustro de Alquézar la sitúan cronológicamente entre las dos fechas clave que aportan las menciones documentales de la iglesia, esto es, entre 1099 y 1113. Lacoste, por su parte, sostiene la voz discrepante y argumenta que, en realidad, la documentación no consigna la existencia del claustro hasta el siglo XIII, y que, por tanto, esta es la datación idónea de los capiteles historiados, y sobre esta premisa basa la interpretación del conjunto escultórico (LACOSTE, 1976: 222).

En efecto, el claustro no aparece mencionado en la documentación hasta el siglo XIII. Más tarde, en 1313, se llevan a cabo modificaciones importantes, porque hacía un tiempo que amenazaba ruina. Además, con esta intervención se pretendía dar mayor suntuosidad a este ámbito.<sup>445</sup>

### **Criterios estilísticos**

Las figura de estos capiteles historiados de Alquézar tienen un estilo tosco y seco, el modelado de la anatomía de los cuerpos carece de organicidad y unos ojos inmensos dominan unos rostros alucinados. Las formas de la escultura de la colegiata de Alquézar, como capilla real que era en época de Sancho Ramírez (r. 1064-1094) no remiten en absoluto a los cánones estilísticos desplegados en la iglesia de Loarre, un referente privilegiado por cuanto comparte muchas de las circunstancias que caracterizan a Alquézar, entre otras, el de ser uno de los principales baluartes de frontera en el proceso expansivo desarrollado por la monarquía aragonesa a finales del siglo XI (cf. POZA YAGÜE, 2009).

Recientemente se ha modernizado la construcción de las primeras fases de Loarre al reino de Ramiro I, mientras que los trabajos de construcción de la fortaleza continuaron en época de su hijo, Sancho Ramírez, y a ella pertenecen los imponentes volúmenes y la escultura que caracteriza la iglesia de la capilla real. Puesto que el estilo de la escultura de Loarre es tributario del arte de la seo jaquesa parece razonable, tras las revisiones de las fechas de la escultura de Jaca en el período comprendido entre la década de los 90 del siglo XI, proponer para Loarre una datación entre 1085 y 1096 (POZA, 2009: 71). Debe recordarse que era en 1083 *in anno quando fabricaverunt Alchezar*, y si tales inmensos esfuerzos constructivos se ponían al servicio de una misma ideología expansionista y sacralizadora, existe la tentación –yo la tengo– de inferir unos principios estilísticos comunes en el proceso de configuración de la imagen del poder. Pero la escultura de Alquézar carece de la plasticidad de Loarre, con lo que no se puede establecer una comunidad de estilo entre ambas capillas reales. Realmente Alquézar queda al margen de una corriente

---

<sup>445</sup> UBIETO, 1949: 259. Este autor señala que de este documento se infiere la antigüedad del claustro, puesto que queda claro que a principios del siglo XIV presentaba un estado muy lamentable. Véase también DURÁN GUDIOL, 1994: 49-52.

escultórica cuyos rasgos distinguen la voluntad y los recursos del poder regio y caracterizan los edificios más emblemáticos del Románico Pleno, no sólo aragonés sino del sur de Francia y de los reinos occidentales hispánicos.

Jacques Lacoste hace un análisis estilístico demoledor de los relieves de los capiteles y concluye que la «rusticité de l'oeuvre ne doit pas tromper: cette sculpture échappe au monde des conventions romanes que l'on y chercherait vainement» (LACOSTE, 1976: 234). Para este autor, la escultura de Alquézar es una secuela epigonal, de peor calidad, deformada y excesiva, del estilo que caracteriza al taller que trabaja en San Juan de la Peña, que data entre finales del XII y principios del XIII. La comparación se basa sobre todo en el tratamiento de los ojos de las figuras, esos ojos inmensos y globulosos. También señala este autor ciertos paralelos iconográficos con el claustro de la catedral de Tudela, lo que corrobora la datación tardía de los capiteles historiados de Alquézar (LACOSTE, 1976: 226-7, 230, 232-4).

Cuadro resumen		
Cronología propuesta 1	1099	ARCO Y GARAY; DURAN; SONNE, 2003.
Cronología propuesta 2	1113-1120	UBIETO,
Cronología propuesta 3	s. XIII	LACOSTE, 1976.

#### **4.2.XXXIII.1.5. Material**

La piedra caliza constituye el principal material de construcción de la colegiata (MARTÍN, et al., 1994).

#### **4.2.XXXIII.1.6. Estado de conservación**

Razonablemente bueno.

#### **4.2.XXXIII.1.7. Técnica**

Talla plana a bisel.

#### **4.2.XXXIII.1.8. Historia**

Está consensuado que el origen de Alquézar es una fortaleza *-hisn-* que se remonta a época islámica, aunque no se ha establecido ningún registro arqueológico, arquitectónico o cerámico, para avalar tal afirmación, basada exclusivamente en la



toponimia y en la interpretación de la documentación. El cronista árabe Ibn Hayyan (988-1076) cita en su obra, titulada *al-Muqtabis*, un al-Qsar en la *Barbitāniya*, distrito de la Marca Superior (*al-Tagr al'ala*), con Barbastro como capital (SÉNAC, 1991). Por su parte, el geógrafo andalusí Al-Udri (1003-1085) refiere la existencia, en el siglo IX, de un *Qsar Bani Jalaf*, identificado como Alquézar, en *Sartaniya*; este *qsar* pertenecía a la familia de los Banu Jalaf, cuyos dominios se extendían por toda la zona conocida como la *Barbitāniya*.<sup>446</sup> Incluso hay una mención a la puerta de la suda (zuda) de Alquézar en las fuentes cristianas.<sup>447</sup> En la actualidad no quedan vestigios materiales de esta época andalusí, solo en su nombre, Alquézar, que deriva del árabe *al-qasr*.<sup>448</sup> A la vista del enclave natural en el que se encuentra, se supone que la fortaleza árabe fue construida aprovechando las características imponentes del terreno, en el confín septentrional del distrito de la *Barbitāniya*, situado en la Marca Extrema (*al-Tagr al-Aqbsa*) de la Marca Superior.<sup>449</sup> Aunque *al-qasr* sea equivalente al latín *castrum*, ello no implica la existencia de un hábitat

---

<sup>446</sup> Véase Fernando de la Granja, que da la versión castellana de los fragmentos del geógrafo almeriense para la Marca Superior (GRANJA, 1967). Por su parte, Cabañero dice que el geógrafo e historiador cordobés Ahmad al-Razi (m. 955) «ita [al castillo de Alquézar] como perteneciente a este distrito [la Barbitaniya]. Al-Udri precisa que esta fortaleza fue erigida en la primera mitad del s. IX a instancias de Jalaf ibn Rashid en *Sartaniyya*, es decir, en una región que no formaba parte en aquella época del dominio islámico. La razón pues de levantar este castillo, del que no se conservan restos musulmanes visibles, fue la de crear una base de operaciones adelantada desde la que poder frenar las presiones de los cerretanos (los *sirtaniyyin*)» (CABAÑERO 2006: 79).

<sup>447</sup> Philippe Sénac señala un documento de 1101 que consigna una donación de Pedro I a la iglesia de Santa María de Alquézar y se señala la existencia de una puerta de la suda, esto es, *şudda* o residencia fortificada del gobernador, situada en la parte alta de la villa (SÉNAC, 1991: 57).

<sup>448</sup> Ninguna de las estructuras de la fortaleza se han identificado como andalusinas. Sobre el término *al-qasr* en el dominio de la arquitectura véase PAVÓN, 1999: 670-674. Dice este autor que el topónimo *qsar*, equivalente del latín *castrum*, viene referido, durante los tres primeros siglos del Islam hispano, a una pluralidad de habitaciones tales como residencia fortaleza, y también "residencia palatina, palacio, ciudad regia" ubicadas, generalmente, sobre ruinas más antiguas (PAVÓN, 1999: 672). Por su parte, los autores andalusíes al-Razi y al-'Udri enumeran en la Marca Superior una serie de *qsar*, a saber, -Qsar Abbad, Qsar Bani Jalaf, Qsar Muns e Hisn al-Qsar=Alquézar, según Fernando de la Granja" (PAVÓN, 1999: 672, el subrayado es mío). El topónimo genérico *qsar* también podría identificar, según Pavón Maldonado, hábitats antiguos y con ruinas relevantes. Finalmente, *qsar* junto al término *hisn* (fortaleza) indicaría un «palacio fortificado» (*hisn al-qsar*). En resumen, parece ser que el *qsar* designa la habitación que se establece sobre los restos de un asentamiento previo, como un *castrum* (véase PAVÓN, 1999: 672ss). Sénac, al reflexionar sobre el vocabulario que las fuentes árabes utilizan para hablar de fortificaciones, dice que en el caso de Alquézar *hisn* y *qsar* se usan indistintamente (SÉNAC, 1993: 192).

<sup>449</sup> Debe notarse que, si bien se admite que la fortaleza de Alquézar se situaba en el límite superior de la Barbitaniya, uno de los distritos de la Marca Superior, según el texto de al-'Udri -que sigue a al-Razi- dice que el *qsar* estaba situado en Sartaniya (GRANJA, 1967: p.72/518-73/519), lo cual ejemplifica las dificultades que tienen los estudiosos para precisar con nitidez los límites de los distritos islámicos. En todo caso, parece que hay consenso en establecer el límite superior de la Barbitaniya en la línea formada por las fortalezas de Alquézar-Naval-Muñones-Graus, de la que Alquézar sería el punto más occidental, véase en este sentido CABAÑERO SUBIZA, 2006: 79.

inmediatamente anterior al *hisn* andalusí de Alquézar, ya que, según Sénac, no hay continuidad de poblamiento en los *husun* septentrionales (SÉNAC, 2007). Sin datos sobre la composición de la población de Alquézar en época islámica, sólo se podría extrapolar la presencia de un elemento mayoritario de *muwallads*; en lo que concierne a la persistencia de población cristiana nada podemos saber.<sup>450</sup>

Es la conquista feudal la que aporta el registro material a la fortaleza de Alquézar. Si bien no hay constancia documental de la toma cristiana, hay evidencias suficientes para afirmar que el castillo de Alquézar se conquistó durante el reinado del rey Sancho Ramírez (r. 1064-1094), hijo y sucesor de Ramiro I (r. 1035-1064), ya que el lugar se menciona documentalmente como plaza aragonesa por primera vez en 1067.<sup>451</sup> Investigaciones recientes indican que la modalidad de la toma de Alquézar fue por entrega del castillo de manos de los musulmanes o mediante su colaboración.<sup>452</sup> La documentación proporciona un término *ante quem* al registrar 1067 como el año en el que el monarca Sancho Ramírez hace una donación al abad Banzo, del monasterio de San Andrés de Fanlo, por haber sufragado la edificación de una torre en Alquézar *ad examplamentum de cristianos et malum de mauros*.<sup>453</sup>

La fortaleza de Alquézar, reconvertida en cristiana sobre un asentamiento previo islámico, devino un puntal estratégico para vigilar y controlar los territorios de la *Barbitāniya* andalusina, integrándose en el sistema ofensivo aragonés de fortificaciones en altura, articulado en base a las honores, tenencias y castillos.<sup>454</sup> Alquézar representa una de las plazas fuertes, mediante la fórmula de tenencia con

---

<sup>450</sup> Cf. SÉNAC, 2007. Se deja de lado la cuestión, demasiado compleja para los propósitos de esta tesis, de las santas Nunilio y Alodia, presuntamente originarias de la región de Alquézar.

<sup>451</sup> Ubieta expresa la problemática de la falta de evidencia documental de la pretendida toma militar de Alquézar (UBIETO, 1949: 254).

<sup>452</sup> Según Veruete, la "conquista aragonesa de plazas mediante la entrega del lugar a los cristianos por parte de la población musulmana o bien gracias a la colaboración de éstos ha quedado patente en algunos documentos. Más concretamente podemos hablar de cuatro casos referidos a Puibolea, Alquézar, Naval y Castromuñones. [...] '*presentis et futuris propter multa servitia quod michi fecistis et quia adquisistis castrum Alquezar et tulistis ad sarracenorum pesime gentis et mihi libentissimi liberastis*' (Alquézar)" (VERUETE, 2008: cap. III, p. 57, n. 209).

<sup>453</sup> Veruete afirma que se puede acotar la toma negociada de Alquézar entre "agosto de 1064 y abril de 1065", más exactamente, en marzo de 1065 (VIRUETE, 2008: 86 y 50-2). Véase también DURÁN, 1994: 15-6 y UBIETO, 1949, p. 67.

<sup>454</sup> Sobre el carácter ofensivo basado en la construcción de fortalezas y en la conquista de los *husun* islámicos como base de operaciones para la expansión territorial a costa de los dominios andalusíes, véase VIRUETE, 2008, *passim*.

castillo, del proceso feudalizador y de expansión territorial de la monarquía aragonesa, basados en el binomio *castrum et villam* (UTRILLA, 2007). La ocupación cristiana y el avance de la frontera aragonesa, llevada a cabo a las puertas de la demarcación musulmana de la *Barbitāniya*, se materializa al levantar la monarquía aragonesa una red de fortificaciones como símbolo del poder feudal y del hostigamiento a las poblaciones islámicas rurales con las que hacía frontera, y que a partir de Sancho Ramírez, visualizan toda una ideología de guerra contra el Islam (UTRILLA, 2007: 95 Y NAVARRO ESPINACH, [2006]: 88-91). Además del *castrum* existía una *villam*, pues consta la mención documental de un fuero otorgado a la villa de Alquézar el 27 de abril de 1069. Mientras Viruete acepta el documento sin problemas, Ubieto lo considera problemático por varias razones, entre ellas porque cita para 1067 tenentes que no vivieron en esa época o consigna anacrónicamente a Sancho Ramírez como rey de Navarra (UBIETO, 1949: 254. VIRUETE, 2008: 32, 51-2). El fuero que recibían los habitantes de la villa de Alquézar les otorgaba, entre otras cosas, la franqueza y la ingenuidad en agradecimiento a la entrega de Alquézar: «*Hec est carta quam facio ego Santio, gratia Dei Aragonensium rex, omnibus populatoribus Alquezeri, presente et futuros, propter multa servicia quod mihi fecistis et quia adquisistis castrum Alquezar et tulistis ad Sarracenorum, pessime gentis, et mihi libentissimo liberastis*» (VIRUETE, 2008: 32, 50-2). Si se acepta la fecha de 1069, es lícito preguntarse sobre la identidad étnica y religiosa de estos pobladores, y se puede conjeturar que estos habitantes que reciben el fuero serían los mismos que poblaban el lugar cuando era un *hisn* islámico.

Ramón de Huesca, en su obra *Teatro historico de las iglesias del reyno de Aragon*, dice que en la erección de la iglesia de Alquézar —se aplicó al Obispo de Huesca [el infante García Ramírez] que residía entonces en Jaca por incluirse dentro de los límites del Obispado Oscense demarcados poco antes en el Concilio Jacetano” (HUESCA, 1797: 280-281. Tal extremo no puede probarse. Pero en 1080 se produce un enfrentamiento entre el rey Sancho Ramírez y el obispo de Jaca, su hermano García, que incluye Alquézar en la jurisdicción de la diócesis de Jaca. El obispo de Jaca es acusado de conspirar con el rey castellano Alfonso VI para arrebatar la plaza a los aragoneses. La hostilidad entre el monarca y el obispo jaqués tuvo como consecuencia la entrega de Alquézar, con todos sus dominios, a la diócesis de Roda. Se inicia así un largo período de disputas por Alquézar que mantuvieron enfrentadas

durante siglos las diócesis de Jaca-Huesca, Roda-Barbastro-Lleida y Tortosa (UBIETO, 1049: 255).

Se puede añadir que estas pugnas entre diócesis eran producto de los desajustes provocados por la política expansionista de Sancho Ramírez, quien impuso además un cambio eclesiástico radical que dio cobertura ideológica a la ampliación territorial del monarca a costa de las tierras andalusíes. Además, esta ampliación entraba en competencia con idénticas ambiciones expansivas y dinerarias de sus vecinos cristianos más agresivos, sobre todo el reino de Castilla y los condados catalanes, enfocados sobre los mismos objetivos de la Marca Superior andalusina. El proceso llevado a cabo por Sancho Ramírez se inició con una peregrinación a Roma para infeudar su persona y su reino a la Santa Sede en 1068 y, según parece, trocar la fidelidad al monarca navarro como hiciera su padre, Ramiro I, por la del Papa (UTRILLA, 2007: 101 y GARCÍA-GUIJARRO, 2004 y MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011: 207). Las directrices de esta nueva política religiosa implicaban la sustitución efectiva de la liturgia hispana por el rito romano a partir de 1071, y con ello también se abrió las puertas a las transformaciones religiosas que estaba viviendo la iglesia occidental y que cristalizaron en la Reforma Gregoriana. Una de las facies de los nuevos tiempos en Aragón fue la implantación de canónicas agustinianas, especialmente en las fortalezas fronterizas como Alquézar y Loarre, constituidas en capillas reales en 1070 (KEHR, 1946: 113; DURÁN GUDIOL, 1991: 80-82; *Id.*, 1993: 75). En efecto, Sancho Ramírez crea la canónica de Alquézar y la consagra a Santa María en 1074 (UBIETO, 1949: 254).

Se conoce la nómina de los primeros abades de la comunidad que se instaló en Alquézar. Según Durán Gudiol, el primero fue Sancho, abad entre 1071 y 1074 aunque Ubieto dice que la documentación no menciona una canónica antes de 1074. Este primer abad será sustituido por Galindo, personaje preeminente de la corte aragonesa, escribano del rey Sancho Ramírez y consejero de Pedro I, que fue embajador real ante el papa Gregorio VII (DURÁN GUDIOL, 1996: 21-2 y CANELLAS ; SAN VICENTE, 1981: 284). Además de la canónica, desde 1067 (o 1074) se establece una tenencia formada por tres seniores que comparten el poder en

Alquézar, Galindo Galíndez, Fort n López y Jimeno Sánchez.<sup>455</sup> En 1080 la villa de Alquézar es entregada formalmente a la diócesis de Roda después de la historia de conspiraciones que tiene como protagonista al hermano del rey Sancho Ramírez y obispo de Jaca, García Ramírez; de lo cual se deduce que hasta entonces pertenecía a la jurisdicción del obispado de Jaca.

Siguiendo con la nómina de los abades, el sucesor de Galindo, el abad García, comienza a aparecer en la documentación a partir de 1114 pero desaparece muy pronto, en 1119. En opinión de Durán Gudiol, García resulta ser el último abad del que se tiene constancia siendo sustituido a partir de entonces por la figura de un prior. Según este mismo autor, Alquézar no llegó a constituirse formalmente en canónica agustiniana, proponiendo como evidencias que no consta la confirmación papal y que ninguno de los tres abades que tuvo Alquézar se denominan como tales, sino ‘el rigos de Santa María’ (DURÁN GUDIOL, 1994: 24).

Durante el reinado de Pedro I (1094-1104) se documenta que Santa María de Alquézar se beneficia del cobro de la décima de la nueva paria –paria *nova* o *maior*– con la que ampliaba el área de recaudación de los núcleos fronterizos, comunidades rurales según apuntan todos los indicios, del entorno de Barbastro. Esta decisión del rey provocó un litigio entre Santa María de Alquézar y el monasterio de San Victori n, que hasta entonces había acaparado las décimas de las parias a las que estaban sometidas estas poblaciones rurales del distrito andalusí de Barbastro, sobre todo porque estas nuevas parias eran más cuantiosas.<sup>456</sup>

En 1114 el rey Alfonso I otorga otra carta de población alentando de esta manera ‘a repoblar el burgo nuevo de Alquézar’, esto es, unos sesenta años después de la ocupación de la plaza.<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> Ubieto afirma que la tenencia no se constata en la documentación hasta enero de 1075 (UBIETO, 1949: 255). Sin embargo Viruete sitúa el inicio de la tenencia en 1067 (VIRUETE, 2008: 52).

<sup>456</sup> Para los detalles del litigio que enfrent  a Santa María de Alquézar con San Victori n por el diezmo de las nuevas parias impuestas por el rey Pedro I, como preparación a la toma de Barbastro, véase VIRUETE, 2008.

<sup>457</sup> Véase DURÁN GUDIOL, 1994: 25 y NAVARRO ESPINACH, 2006: 89. Este nuevo fuero se podría interpretar como la sanción de unos derechos establecidos de tiempo.

Como se ha mencionado ya, la historia de los derechos sobre Alquézar, entre los siglos XI y XIII, está íntimamente ligada a las tensiones entre los reyes de Aragón, especialmente Sancho Ramírez y Pedro I, y el obispado de Jaca-Huesca. A causa de las disputas entre el rey Sancho Ramírez y su hermano García, obispo de Jaca, Alquézar y toda la antigua Barbitaniya pasan a la jurisdicción de la diócesis de Roda-Barbastro por decisión del monarca, señor de todas las iglesias de las tierras conquistadas, y ello será motivo de pleitos constantes con la diócesis oscense. En 1116, y gracias a los manejos del obispo Esteban, hombre de confianza de Alfonso I, la comarca-priorato de Alquézar junto con toda la zona de Barbastro, entre el río Alcanadre y el Cinca, vuelve a depender de la diócesis de Jaca-Huesca. Esta situación se mantiene hasta 1145, cuando Alquézar vuelve de nuevo, aunque por poco tiempo, a depender de Roda, mientras que Huesca mantiene a Barbastro dentro de su diócesis. En 1149 el conde Ramón Berenguer IV concede el priorato de Alquézar al obispado de Tortosa, recién conquistada, compensando al obispo de Roda Guillermo Pérez con el traslado de la sede rodense a Lleida, también recién conquistada en 1148<sup>458</sup>. Alquézar permanecerá durante más de un siglo regida por el obispado de Tortosa, cuyo primer obispo-prior será Gaufredo (1148-1165). Los derechos sobre Alquézar siempre fueron contestados por Huesca, pero los monarcas del momento no dudaron en mantener el *status quo* a pesar de los mandatos de la Santa Sede a favor del obispado oscense, situación que perduró hasta 1242 (DURÁN GUDIOL, 1994: 30 y ss.).

#### **4.2.XXXIII.1.9. Localización actual**

*¿in situ?* Claustro de la iglesia de la Colegiata de Alquézar (Huesca).

#### **4.2.XXXIII.2. Datos iconográficos**

Fig. XXXIII.d.

##### **4.2.XXXIII.2.1. Abraham**

Abraham está representado con una vestidura larga de mangas también largas. Unas incisiones a lo largo de esta túnica pueden indicar bien los pliegues o bien una

---

<sup>458</sup> Cf. DURÁN GUDIOL, 1994: 29ss. Sobre la concesión del priorato de Alquézar a Tortosa véase CARRERAS CANDI, 1907-1908: 193-200 y FREEDMAN, 2002.

especie de capa que pasa bajo su cuello y llega hasta los pies. Unas incisiones sobre los ojos, en la zona que correspondería a la frente, parecen dibujar un casquete que recuerda a los que a veces ornan personajes del Antiguo Testamento en el Románico (San Isidoro de León, St. Sernin de Toulouse o St. Michel de Lescure). El patriarca está inclinado sobre su hijo al que agarra por el pelo mientras sostiene el arma con la mano derecha.

#### **4.2.XXXIII.2.2. Monte**

En rigor el monte Moria no está representado, pero las dos palmeras situadas en las esquinas del capitel podrían destacar el lugar del sacrificio. Que estas palmeras sirven para separar las escenas de los lados menores del capitel puede ser una interpretación directa, pero no siempre se utilizan estos motivos para tal propósito. De hecho, la cara mayor del capitel alberga una doble escena sin ninguna separación, una el sacrificio de Isaac y otra escena relacionada con el pasaje bíblico de la aparición en Mambré, aunque su interpretación no es fácil si se toma aisladamente.

#### **4.2.XXXIII.2.3. Arma**

Del arma se distingue una hoja ancha, curvada y puntiaguda y parte del mango.

#### **4.2.XXXIII.2.4. Altar**

En forma de bloque.

#### **4.2.XXXIII.2.5. Leña**

Posiblemente esté representada sobresaliendo del altar, bajo la mano de Isaac. Esculpida en forma sumaria, por la situación, también puede confundirse con los dedos de la otra mano.

#### **4.2.XXXIII.2.6. Isaac**

Aparece vestido con túnica larga y con incisiones rectas en el borde de la falda simulando bandas decorativas, mano(s) cruzadas, torso frontal sobre el altar y piernas colgando de perfil, en una postura imposible.

#### **4.2.XXXIII.2.7. Carnero**

El cuerpo, surcado de incisiones rectas que simulan los mechones de lana del animal, está representado de perfil con la cabeza frontal, como mirando al espectador. Aparece acarreado por un ángel.

#### **4.2.XXXIII.2.8. Arbusto**

En los ángulos del capitel aparecen, como hemos dicho, dos elementos vegetales que recuerdan unas palmeras. Estos árboles no parecen funcionar en el sentido de la narración del sacrificio, esto es, de representar el arbusto de sabek en el que aparece enredado milagrosamente el carnero. Puede que más bien estén relacionados con el pasaje de Gén. 18:1-5 al que se alude en la parte inferior de esta cara del capitel, y aludan a los terebintos o robles o encinas.

#### **4.2.XXXIII.2.9. Intervención divina**

Ángel. Personaje con alas desplegadas y volando, aparece por encima de la copa de uno de los árboles. Con una mano, totalmente abierta, detiene el gesto homicida de Abraham y con la otra porta el carnero de reemplazo.

#### **4.2.XXXIII.2.10. Contexto iconográfico inmediato**

Figs. XXXIII.e. y XXXIII.f.

Los capiteles de la crujía norte del claustro de Alquézar estos capiteles se representan algunos pasajes del Génesis, un pasaje del Nuevo Testamento así como dos escenas de difícil interpretación.

El sacrificio ocupa la cara mayor del capitel juntamente con otra escena, situada debajo, que muestra una figura sosteniendo o tal vez girando un animal empalado. Esta escena parece aludir al pasaje de *Génesis* 18:7 de la Aparición en Mambré. La falta de elementos de transición entre las dos escenas sugiere una lectura unitaria de todas las caras del capitel.

#### **4.2.XXXIII.3. Descripción**

El primer capitel, según se entra por la puerta de acceso a la colegiata, adosado a la pilastra de la esquina nordeste del claustro, contiene la escena del sacrificio de Isaac como se cuenta en el capítulo 22 del Génesis. El capitel de Alquézar confirma una tendencia que ya hemos visto aparecer en la Biblia de Ripoll: el definitivo protagonismo del ángel alado asociado a la historia bíblica del sacrificio de Isaac. En



efecto, en la iglesia oscense es un ángel -en este detalle la iconografía está más acorde con el relato bíblico-, alado y volador, el que detiene el acto sacrificial. El ángel aparece acarreado él mismo el carnero que será la víctima sustituta, con lo cual la imagen difiere del versículo 13 que narra que el carnero se encontraba enredado en un arbusto.<sup>459</sup> Sobre la introducción del detalle del ángel portando el carnero ya hablamos con detenimiento en la ficha de la Biblia de Ripoll. Alquézar por su parte contabiliza como una instancia más de este motivo iconográfico y su introducción en la península en el s. XI. Como en Ripoll, la *Dextera Dei* ha desaparecido de la escena.

La representación de este pasaje comparte capitel y protagonismo con otra historia abrahámica, la Filoxenia de Abraham o Aparición en el encinar de Mambré (Gén. 18:1-15), cuya interpretación como prefiguración trinitaria ya ha sido advertida. El reparto espacial ha reservado la parte superior de la cara mayor del capitel al sacrificio y la inferior muestra con toda probabilidad la versión visual del versículo de Génesis 18:7. Este pasaje cuenta que Abraham, para agasajar a tres visitantes que acaban de presentarse «corrió al ganado, y tomó un ternero tierno y muy gordo, y se lo dio a un mozo que se apresuró a prepararlo». En efecto, en el capitel se ha representado un personaje (el mozo) sentado a la izquierda y sosteniendo la estaca que empala un animal (un ternero) con las patas delanteras sujetas por una cuerda; la estaca se apoya en un poste al otro extremo: bien puede decirse que está «preparando» el ternero que el patriarca ofrecerá a los tres visitantes.

Sin embargo, mientras el sacrificio de Isaac es autoevidente, esta escena inferior se completa con más claridad si se atiende a las figuras representadas en los lados menores del capitel. Así, en el lado menor que da a la crujía, tres figuras iguales, tocadas con sombreros triangulares, como el «*pileus*», y portando sendos bastones, esto es, ataviados como viajeros, aluden a los tres visitantes angélicos que Abraham vio aparecer delante de su tienda rodeada de encinas -o robles, o terebintos- (Gén.

---

<sup>459</sup> En rigor se aprecia perfectamente la mano con la palma abierta que detiene el gesto de Abraham, mientras que la mano que asiría el carnero ha desaparecido. Por otra parte, no hay duda de que si alguien surge de un elemento vegetal es el ángel, pero esta particularidad sólo se puede achacar a la disposición sobre un fondo plano de los elementos escultóricos.

18: 1-2).<sup>460</sup> La particularidad del gorro triangular ha llamado la atención de los estudiosos, así se destaca la componente étnica de un atuendo que identifica a los judíos.<sup>461</sup> En la otra cara, una figura femenina que se puede identificar con Sara, está preparando el pan que le acaba de encargar el patriarca: “Date prisa, amasa tres medidas de harina y cuece en el rescoldo unos panes” (Gén. 18: 6).

La crujía más antigua del claustro contiene una serie de capiteles con decoración historiada. El conjunto está formado por cuatro arcadas doveladas, dos de ellas de luz irregular, doce columnas pareadas sobre las cuales se distribuyen seis capiteles con tambores y cimacios decorados con historias bíblicas. Una ancha pilastra separa los arcos en dos tramos. Evidencias de las profundas transformaciones sufridas por esta zona del claustro es la clara asimetría de los arcos de uno de los dos tramos de arquerías al tratar de adecuar el espacio del lucilo a un sarcófago empotrado. Otra consecuencia visible de un remonte es el desorden en que aparecen las escenas representadas en los capiteles, que no están colocados según el principio básico del orden en el que aparecen en la Biblia. A ello se debe añadir la disposición totalmente heterodoxa de uno de los grupos de columnas gemelas, cuyo capitel carece de cimacio, apareciendo éste bajo la basa. Estas simples deducciones que aporta cualquier inspección ocular obligan a conjeturar una refacción que implicó un remonte desordenado, apresurado, y cuya datación debería coincidir con alguno de los datos cronológicos reseñados en las fuentes documentales. Y en este punto se impone una primera reflexión: si la colegiata de Alquézar no conserva nada anterior

---

<sup>460</sup> Ángeles con bastones también aparecen representados en uno de los capiteles de la arquería absidal de Loarre (véase POZA, 2009: 76), pero aquí no se representan ángeles sino figuras ápteras.

<sup>461</sup> Véase SAN VICENTE, Ángel. *Aragón*. 2ª ed. Madrid: Encuentro, 1981. (La España Románica; IV), que habla de figuras representadas como viajeros (por el bastón) judíos (por el gorro triangular), p. 287. Cobreros precisa que —los tres Varones [...] son representados como comerciantes judíos, véase COBREROS, Jaime. *Itinerarios románicos por el Alto Aragón: el símbolo como expresión de lo sagrado*. Madrid: Encuentro, 1989, p. 178. Lacoste compara los varones con el capitel de los peregrinos de Emaús del claustro de la Catedral de Tudela (LACOSTE, 1976: 230). El *pileus* es un gorro de fieltro de ascendencia antiquísima; en época medieval se asocia étnicamente con los judíos una forma de pileus llamado *pilleus cornutus*. Es presumible que este tipo de complemento, que podía tener un carácter discriminatorio y segregador, llegase al mundo cristiano vía el Islam, donde los no musulmanes estaban obligados a distinguirse por las vestiduras; sin embargo en el mundo andalusí no hay indicios de que la prescripción fuera tan estricta. Así como la forma del sombrero —y ciertos complementos de ropa— distinguía étnicamente a su portador tanto en el mundo islámico como en el cristiano, en el arte este atributo se puede utilizar para distinguir los personajes del Antiguo Testamento de los personajes cristianos. Por cuanto al trato a los judíos por los guerreros cristianos en la península a finales del s. XII, se conoce una decretal “*Dispar nimirum*” de Alejandro II (1061-1073) por la cual se insta a no perseguir a los judíos, sino a los moros, véase KEHR, 1946, esp. p. 85.

a principios del s. XIV, excepto la arquería con capiteles figurados que se mantuvo ¿intacta? para adosar el resto de las crujías en un estilo totalmente diferente, si no se dudó en demoler el edificio anterior de la iglesia en el s. XVI que parece implicar un desmonte y remonte arbitrario de la panda antigua, entonces, ¿para qué dedicar tanto esfuerzo en conservar unos capiteles cuyo discurso narrativo se había perdido? A menos que tuvieran un valor testimonial importante y el criterio de antigüedad jugara algún papel.

Pero no es el desorden de los capiteles lo que hace difícil la lectura iconográfica, sino la presencia de algunas imágenes cuya correcta interpretación desafía a los especialistas. Resulta que el capitel estrella, una representación trinitaria de la Divinidad en forma de personaje tricéfalo que sigue una formulación absolutamente inusual y que no es el protagonista de esta tesis, parece corroborar, siguiendo el estudio fundamental de Lacoste, la datación de la escultura de Alquézar en el s. XIII como muy pronto.<sup>462</sup> Digamos también que el estudio iconográfico de Lacoste pone de relieve que a finales del XII y principios del XIII «la sculpture espagnole révêle la préoccupation maintes fois répétée de représenter la Trinité», y si esta escultura fuera de finales del XI o principios del XII sería un ensayo demasiado precoz para un tema cuyo desarrollo es más tardío.<sup>463</sup>

Por otra parte, en un estudio reciente Harriet Sonne ha propuesto una colocación precisa de las piezas en base a una obra de Rabano Mauro (c. 776/84-856), el comentario al *Libro de la Sabiduría*.<sup>464</sup> Este texto podría proporcionar la clave interpretativa para algunas peculiaridades iconográficas que presentan estos capiteles; pero no todas. Según el reciente estudio de esta autora, el programa figurativo celebra y rememora el papel de la Sabiduría en la historia de la salvación del hombre. En base a esta propuesta, identifica la creación por un Hacedor tricéfalo de la Sabiduría Divina en la figura horizontal esculpida en el más peculiar de todos los capiteles que componen el conjunto. Esta Divina Sabiduría fue identificada con

---

<sup>462</sup>LACOSTE, 1976: 223-7.

<sup>463</sup>LACOSTE, 1976: 225; SONNE, 2003: 111. Digamos que la precocidad no es un argumento para retrasar cronológicamente una obra. Por ejemplo, el relieve con la Psicostásis de la iglesia de San Isidoro de León, de la primera mitad del s. XII, sería un ejemplo precoz de este tema mucho más frecuente a partir del s. XIII.

<sup>464</sup>SONNE, 2003, p. 108 ss.

Cristo como Logos, la segunda persona de la Trinidad.<sup>465</sup> Además el comentario de Rabano Mauro señala que la creación de la Sabiduría se sitúa “al comienzo de los tiempos, antes de que el hombre fuera creado” y este dato permite la recolocación del capitel al inicio de la serie.<sup>466</sup> Otra de las lecturas iconográficas propuestas ha reconocido en esta escena el pasaje bíblico de la creación de Adán por un Dios Trino, que remite a los primeros pasajes del Génesis y, por consiguiente, también recolocaría el capitel en un hipotético primer lugar.<sup>467</sup> En todo caso la presencia de la figura tricéfala para significar la Divinidad en su versión trinitaria parece delatar la orientación de la comunidad agustiniana establecida en Alquézar, pero también es parte de toda una “puesta en escena de la ortodoxia trinitaria” detectable en todo el reino de Aragón y Navarra.<sup>468</sup>

La hipótesis de Harriet Sonne, basada en el comentario de Rabano Mauro, no explica suficientemente la presencia del capitel de Abraham.<sup>469</sup> Lacoste, por su parte, comenta extensamente el capitel de Abraham que incluye el sacrificio de Isaac (Gén. 22) junto con tres episodios de la Hospitalidad de Abraham o Aparición en el encinar de Mambré (Gén. 18:1-15).<sup>470</sup> Este autor afirma que la composición simultánea de los dos episodios abrahámicos es completamente extraña al mundo románico, salvo tal vez un paralelo contemporáneo en el claustro de Girona.<sup>471</sup> Al ejemplo proporcionado por Jacques Lacoste se deben añadir otras instancias, también catalanas, con la representación conjunta de la Hospitalidad de Abraham y el sacrificio de Isaac. Se puede citar como paralelo en la elección de un programa iconográfico, que no estilístico, el capitel del Musée de Cluny procedente, según hipótesis verosímil, de Sant Pere de Rodés.<sup>472</sup> Asimismo, en el claustro de Tarragona se representan la Hospitalidad de Abraham y el sacrificio en dos capiteles

---

<sup>465</sup>SONNE, 2003: 117-8.

<sup>466</sup>SONNE, 2003: 120-1.

<sup>467</sup> La otra interpretación es la Asunción de la Virgen (LACOSTE, 1976: 226-7).

<sup>468</sup>GARCÍA GARCÍA, 2010: 69-89.

<sup>469</sup>SONNE, 2003: 124.

<sup>470</sup>LACOSTE, 1976: 230-1.

<sup>471</sup>LACOSTE, 1976: 230. En Girona el pasaje concreto es el de la Filoxenia de Abraham, véase la ficha de Girona con bibliografía.

<sup>472</sup> Véase la ficha correspondiente al capitel de un claustro catalán, presumiblemente de Sant Pere de Rodés, que se encuentra en el Museo de Cluny.

contiguos.<sup>473</sup> Todos los ejemplos citados, incluido el del claustro de Girona, son catalanes y de finales del s. XII. Sin embargo, en los ejemplos catalanes los visitantes bíblicos son claramente ángeles mientras que en Alquézar son figuras ápteras. La recurrencia de la combinación de los dos pasajes abrahámicos en estos ejemplos peninsulares, claustros de Girona, Sant Pere de Rodes, Tarragona y Alquézar, datados los tres primeros a finales del s. XII, me parece indicio más que suficiente para garantizar lo “románico” del recurso visual, a diferencia de la opinión de Lacoste. Para este autor, el argumento basado en la comparación con el claustro de Girona confirmaba la datación tardía de la escultura, que se corroboraba aduciendo las diferencias de la composición de Alquézar con dos ejemplos del arte de la Tardoantigüedad que introduce acertadamente como los referentes iconográficos más antiguos y prestigiosos, los mosaicos de Santa Maria Maggiore en Roma (s. V) y de San Vital en Ravenna (s. VI).<sup>474</sup> A mi entender, la presencia reiterada de estos dos pasajes abrahámicos, más o menos desarrollados, en los claustros catalanes y en el de Alquézar nos ofrece un horizonte cronológico común de finales del s. XII. ¿Se debería recordar en este punto que Alquézar pasó a depender del obispado de Tortosa entre 1151 y 1156 en una decisión salomónica del conde Ramón Berenguer IV que sentenciaba la disputa secular entre las diócesis de Jaca-Huesca y Roda-Barbastro-Lleida?<sup>475</sup>

#### **4.2.XXXIII.4. Bibliografía crítica**

No es mucho lo que se añade en la historiografía sobre las peculiaridades iconográficas del sacrificio, atendiendo mejor a la significación de prefiguración trinitaria del pasaje de Mambré con el que comparte capitel, salvo la descripción más o menos detallada de la escena (ARAMENDÍA, 2001: 111-112). Cabe citar la matización de Lacoste acerca de que el sacrificio de Isaac comparte campo figurativo de manera intencionada con la escena de la cocción del ternero para agasajar a los visitantes de Abraham (Gén 18:7) (LACOSTE, 1976: 231).

---

<sup>473</sup> Véase la ficha correspondiente al capitel del claustro de la catedral de Tarragona.

<sup>474</sup> A menos que ya no se considere románica toda la producción artística de la segunda mitad del s. XII. Lacoste dice que la “composition du chapiteau qui relate certains moments de l’histoire d’Abraham, s’avère, elle aussi, étrangère aux procédés romans”, véase LACOSTE, 1976: 230-1.

<sup>475</sup> FREEDMAN, 2002: 337. Por otra parte, en 1149 la sede de Roda se traslada a Lleida.

Los capiteles historiados de Alquézar se han relacionado con la escultura de Agüero y San Pedro el Viejo (ARAMENDÍA, 2001: 111).

#### **4.2.XXXIII.5. Obras relacionadas**

Friso del pilar SE del ala Sur del claustro de la catedral de Girona (4.2.XXVIII). Relación iconográfica: ciclos de Abraham, Filoxenia en versión lavado de pies de los ángeles y Sacrificio de Isaac.

Capitel procedente de Sant Pere de Rodes (Girona) y conservado en el Musée de Cluny (París), ref. 10000. Relación iconográfica: ciclos de Abraham, Filoxenia en versión Banquete de los ángeles y Sacrificio de Isaac.

Capitel del ala Sur del claustro de la catedral de Tarragona (4.2.XXXI). Relación iconográfica: ciclos de Abraham, Filoxenia en versión Banquete de los ángeles y Sacrificio de Isaac.

Capitel del Panteón de los Reyes de San Isidoro (León) (4.2.XII). Relación iconográfica: se han identificado dos personajes extra como los visitantes angélicos del encinar de Mambré. Conexión débil.

#### **4.2.XXXIII.6. Bibliografía**

DURÁN GUDIOL, 1990: 44; CANELLAS; SAN VICENTE, 1971: 308; LACOSTE, 1976: 230-231, 233-235; CANELLAS; SAN VICENTE, 1981: 287; ARAMENDÍA, 2001: 111-112; SONNE, 2003: 124; ENRÍQUEZ, 1987: 96; COBREROS, 1989: 178-9; BUESA, 2003: 263.



## 5. La transmisión iconográfica

*Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.*

*Walter Benjamin, Tesis de filosofía de la historia*<sup>476</sup>

### 5.1. De piedra y pergamino

#### 5.1.1. El capitel de San Pedro de la Nave.

La primera impresión que se obtiene de la revisión de la literatura científica que se ha ocupado de San Pedro de la Nave es que la escena de Daniel ha sido objeto de una mayor atención mientras que la del sacrificio de Isaac, quizá por la ausencia de elementos de comparación claros, ha quedado en un segundo plano.<sup>477</sup> La contribución de este capítulo es el estudio detallado de la escena de Génesis 22 del capitel a partir de la revisión selectiva de las diferentes aportaciones, especialmente en el campo de la iconografía, que se ha elaborado puntualmente en el apartado catalográfico. Pero antes es necesario su ubicación cronológica. Las polémicas sobre la datación de esta iglesia dificultan enormemente la tarea del análisis iconográfico de sus capiteles historiados al tiempo que justifican la inserción de la pieza en esta tesis. Si se acepta la explicación más consensuada, que precisa de un nexo hipotético entre los relieve de La Nave y la miniatura altomedieval, entonces los únicos referentes iconográficos y términos de comparación tangibles pertenecen a una realidad geopolítica, la del siglo X, completamente diferente a la época en la que se considera que se esculpieron los capiteles, en el siglo VII. En este caso, el estudio iconográfico debe asumir ciertos riesgos epistemológicos para superar la situación de estancamiento que conlleva la carencia de ejemplos, especialmente manuscritos, con imágenes equiparables y coetáneas al siglo VII.

---

<sup>476</sup> BENJAMIN, Walter. *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 79-80.

<sup>477</sup> Por ejemplo, el artículo de Géza de Francovich sobre el altar de Ratchis (Cividale del Friuli) cita en varias ocasiones a San Pedro de la Nave como término de comparación, pero se centra particularmente en el capitel de Daniel y no menciona al de Isaac (FRANCOVICH, 1961).



### 5.1.I.1. Sobre la historia de la iglesia

La adscripción cronológica de la iglesia al siglo VII es una tarea ardua pues requiere contextualizar el templo en este período histórico concreto en relación con su entorno. Sin embargo, si ya es difícil la reconstrucción del territorio de la actual Zamora en el siglo VII, más laborioso todavía resulta explicar la iglesia en este espacio caracterizado por la compleja evaluación cronológica de las huellas de la actividad antrópica.<sup>478</sup> Todo ello complica la elaboración de un panorama socio-económico, político e ideológico coherente que permita enmarcar y explicar la construcción de la iglesia de San Pedro de la Nave en su contexto.<sup>479</sup> A falta de datos concluyentes derivados de una excavación arqueológica completa del yacimiento de la iglesia, la única aproximación posible es a partir del propio edificio y las relaciones que la historiografía ha establecido con otras iglesias como Santa María de Quintanilla de las Viñas (Burgos) o San Juan de Baños (Palencia).<sup>480</sup> En realidad, son los criterios manejados por la Historia del Arte y la Epigrafía los que han datado a San Pedro de la Nave en el siglo VII. Por otra parte, el propio edificio proporciona ciertas informaciones valiosas, como por ejemplo, que la fábrica del edificio reutiliza

---

<sup>478</sup> Véase CORZO, 1986: 18-36. En los últimos tiempos ha aumentado notablemente el conocimiento de esta zona, tanto de época tardoantigua como altomedieval, con la aparición de estudios regionales que, entre otras cosas, intentan superar y matizar la visión de zona despoblada, consistente con una imagen clásica de C. Sánchez-Albornoz que veía la meseta norte como un desierto estratégico entre cristianos y musulmanes. La teoría fue pronto sometida a crítica por R. Menéndez Pidal y después, ya en la década de los setenta del siglo XX, por A. Barbero y M. Vigil (véase GARCÍA DE CORTÁZAR, 1995 y MÍNGUEZ, 1995). Aún así la parquedad de todo tipo de noticias de época tardoantigua y altomedieval sobre el espacio zamorano, incluidas las arqueológicas, alimentaban la imagen de vacío de poder político y militar, primero suevo y luego visigodo, sobre todo en la parte occidental de la provincia donde se ha ido conformando un paisaje dominado por castros o *castella*. Para unas visiones de conjunto recientes y diferentes del estado de la cuestión para el espacio zamorano, véase, por ejemplo, MARTÍN VISO, 2002a y MORIN, 2006.

<sup>479</sup> Véase MARTÍN VISO, 2002a, especialmente las páginas 31-32, donde intenta valorar la aparición de la iglesia de San Pedro de la Nave en el espacio zamorano del siglo VII. Según este autor, era un territorio marginal con respecto a los poderes suevos y visigodos, dominado por castros al oeste del territorio y *villae* al este, y del que es difícil evaluar y caracterizar los grupos humanos que lo ocupaban.

<sup>480</sup> La cuestión polémica de la adscripción de todos estos edificios a época visigoda o alto medieval hace que la simple reseña del estado de la cuestión sobrepase los objetivos de este apartado. Añadir, como ya se dijo en el capítulo catalográfico, que en 1997 se hizo una excavación de urgencia del solar primitivo de la iglesia aprovechando una bajada del nivel de las aguas, lo que ha aportado algunos datos de sumo interés (CABALLERO, 2004a).

estelas funerarias de época romana, lo que indica la preexistencia de algún asentamiento antiguo en sus inmediaciones.<sup>481</sup>

Como ya se ha dicho, en 907 el rey Alfonso III († 910) dota a San Pedro de la Nave con la villa de Perdices y todos sus términos. Este documento incorpora por primera vez la iglesia al registro escrito. La donación sería confirmada por Ordoño II Alfonso IV.<sup>482</sup> Tal vez sea más interesante la suscripción del obispo de Zamora, Atilano, que dice que estuvo presente en el acto de donación (*Atila episcopus preses fui*).<sup>483</sup> Debe señalarse que se trata de la primera “noticia cierta” del obispo Atilano de Zamora (REGLERO, 1994: 137). A mi juicio, la importancia de la suscripción de Atilano en este documento no se ha puesto de relieve suficientemente y la conexión entre el obispo zamorano y San Pedro de la Nave ha pasado desapercibida en la literatura científica que trata sobre la iglesia.<sup>484</sup> En el momento de la donación de Alfonso III, el monasterio de San Pedro de la Nave no era sufragáneo de Celanova, así que el documento debe enmarcarse en el proceso de articulación territorial de la monarquía astur-leonesa basado en la acción conjunta de San Froilán (m. 905) y San Atilano (m. c. 919), que se convertirían en obispo de León y en el primer obispo de Zamora respectivamente. Milagros Guardia nos resume algunos datos significativos de la vida de Atilano, como su procedencia riojana y su amor por los libros

---

<sup>481</sup> Véase CORZO, 1986, CABALLERO, 2004 y LARRÉN, 2004. Gómez Moreno señala que en la casa rectoral había un trozo de estela anepigráfica embutida en la pared, lo que era indicio de que el lugar se había “poblado remotamente” (GÓMEZ MORENO, 1927: 18). Sobre el entorno arqueológico de la iglesia véase CORZO, 1986: 24-26, 35-36. Larrén, por su lado, sugiere que la imposibilidad de excavar el terreno anegado por el embalse oscurece las posibilidades de conocimiento exhaustivo del lugar (LARRÉN, 2004). Véase también MORIN, 2006 sobre la arqueología de época visigoda en ese territorio.

<sup>482</sup> Véase SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 70-71, doc. 9. Pescador, por su parte, señala que las confirmaciones de Ordoño y Alfonso no tienen fecha y, aunque ella también se decanta por Ordoño II, pero en lo que respecta a la mención de un rey Alfonso sugiere que no se puede asegurar si fue Alfonso IV o V; además “están intercaladas entre la cláusula final de la donación y la relación de confirmantes, lo que dio muchos quebraderos de cabeza a quienes intentaban coordinar éstos con los reyes posteriores” (PESCADOR, 1988: 185 y doc. 1).

<sup>483</sup> Véase SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 70-71, doc. 9 y también PESCADOR, 1988: 220, doc. 1. Sobre Atilano y su misión evangelizadora relacionada con la producción de los *scriptoria* en el territorio de Zamora véase las contribuciones de GUARDIA, 2006 y LUIS CORRAL, 2009.

<sup>484</sup> Según Barroso y Morin este documento de dotación presenta graves problemas tanto de identificación de la toponimia Tunis con San Pedro de la Nave como por la datación (BARROSO; MORIN, 1997: 25-27). Tanto para la cuestión de la datación del documento como para la del topónimo véase SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 70-71. Véase también CORZO, 1986: 38.

(GUARDIA, 2006: 107).<sup>485</sup> Junto con Froilán, personaje carismático que distribuye su tiempo entre la vida pública y el retiro eremítico, se dedican, por encargo del rey Alfonso III, a organizar mediante fundaciones de cenobios las fronteras meridionales del reino –es decir, en los territorios de la actual Zamora–, entre los que se encuentran los monasterios de Tábara y, según parece, Moreruela. El monasterio de Tábara es conocido por su *scriptorium*, cuya imagen ha perdurado en el Beato escrito por Emeterio.<sup>486</sup> Por tanto, se puede conjeturar que la labor organizativa del territorio zamorano de Atilano y Froilán incluía la formación de *scriptoria* y la difusión de una imagen del poder central vehiculada, entre otros medios, a través de la producción y decoración libraria (GUARDIA, 2006).

En el marco de esta política de organización territorial llevada a cabo por agentes de la monarquía astur-leonesa cabe señalar el papel jugado por San Pedro de la Nave a comienzos del siglo X –como un núcleo privilegiado en cuanto a su relación con el poder central” (MARTÍN VISO, 2002a: 63). Corrobora esta afirmación, además de la suscripción real, la firma del obispo de Zamora, Atilano, indicando explícitamente que estuvo presente, como ya se ha señalado, en el acto de dotación de la villa de Perdices para el sustento del monasterio de San Pedro de la Nave (*Adtila episcopus ibi preses fuit*).<sup>487</sup> Este dato es suficientemente indicativo para calibrar la importancia que San Pedro de la Nave debía tener para el obispo Atilano. La presencia de Atilano en la documentación del siglo X, confirmando donaciones de los reyes Alfonso III, García I y Ordoño II, dibuja el siguiente campo de actuación del obispo zamorano: San Pedro de la Nave, Zamora (907), zona de Tordesillas, Valladolid (909), San Isidro de Dueñas, Palencia (911), Santa Eulalia y San Vicente de Eslonza, León (912), Santiago de Compostela (914 y 915), Santa Leocadia de Castañeda en El Bierzo, León (916), León (916), Pardomino, León (917).<sup>488</sup> Asimismo, el obispo zamorano es mencionado, posiblemente después de muerto, en un par de documentos: San Pedro de la Nave, Zamora (922) y San Pedro de Eslonza, León

---

<sup>485</sup> Los datos biográficos del santo se compilaron en una *Vita sancti Attilani* que se redactó en el siglo XIII (LUIS CORRAL, 2009).

<sup>486</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Ms. 1097. Sobre el monasterio de Tábara y su papel como centro productor de manuscritos iluminados véase REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001.

<sup>487</sup> Según Fernando Luis Corral debe –advertirse cómo no se hace mención explícita de la sede episcopal que ocupaba Atila” (LUIS CORRAL, 2009: 208).

<sup>488</sup> Véase el esquema completo en LUIS CORRAL, 2009: 211-212.

(929).<sup>489</sup> El documento del año 922 corresponde a la venta de un robledo llamado “Robledo Mayor” a San Pedro de la Nave y entre sus límites se menciona una fuente “*de domno Attila episcopo*” (LUIS CORRAL, 2009: 212). La conclusión de Fernando Luis Corral, a la luz de esta documentación, es que se trata de un personaje muy próximo al monarca, al que acompaña en sus desplazamientos y con el que coopera como agente regio en las actividades políticas y de organización territorial del reino. Este autor afirma que personajes como Atilano “estaban en una situación inmejorable para ayudar en la labor de propaganda ideológica que los monarcas astures necesitaban para afirmarse en el poder y sobre el territorio” (LUIS CORRAL, 213).

Iñaki Martín Viso, hablando de los monasterios zamoranos que cita la documentación en el siglo X, como es el caso de San Martín de Castañeda, Ayoó de Vidriales o San Pedro de la Nave, expresa sus dudas acerca de la posibilidad de una reconstrucción de sus iglesias en este momento, aunque no lo descarta, porque hay indicios que se explican mejor si se consideran de un período inmediatamente anterior” (MARTÍN VISO, 2002a: 63).<sup>490</sup> La hipótesis más prudente es considerar que los monasterios que aparecen en la documentación a partir del siglo X, cuyos orígenes no pueden trazarse, serían cenobios surgidos en los siglos VIII y IX y reaprovechados por los *re pobladores* astures (MARTÍN VISO, 2002a: 63). Esta misma conclusión puede extrapolarse a las fundaciones de Tábara o Morerueta (o, mejor, un cenobio junto al Esla), ubicados en sitios habitados de antiguo.<sup>491</sup>

La noticia de las fundaciones conjuntas de Tábara y de un cenobio junto al Esla – identificado con Morerueta– por parte de Froilán y Atilano, se conoce gracias a la *Vita Froilanis ep. Legionensis* (BHL 3180).<sup>492</sup> El códice más antiguo que transmite esta pieza hagiográfica es la célebre Biblia de 920, es decir, una fecha cercana a los acontecimientos relatados.<sup>493</sup> El texto incompleto de la vida de Froilán, titulado *De*

---

<sup>489</sup> LUIS CORRAL, 2009: 212. Las dos menciones a San Pedro de la Nave se consignan en el Tumbo de Celanova. *TC*, f149r, 2ªcol.-v, 2ªcol., *TC*, f149v, 2ªcol.-150r, 1ªcol. y *TC*, f149r, 2ªcol.-v, 2ªcol.

<sup>490</sup> Estos indicios van desde la presencia de elementos decorativos que parecen datarse en el siglo IX (San Martín de Castañeda) o la advocación a San Fructuoso del monasterio de Ayoó de Vidriales que parece remitirse también al siglo IX (MARTÍN VISO, 2002a: 63).

<sup>491</sup> Véase MARTÍN VISO, 2002a: 62-63, 69-70.

<sup>492</sup> Para todo lo que sigue sobre la *Vita Froilanis* véase MARTÍN, J. C., 2009.

<sup>493</sup> León, Archivo de la Catedral, MS. 6, f. 101rb-vb.

*hortodoxo uiro Froiane Legionense episcopo*, fue copiado por el diácono Juan aprovechando un espacio en blanco entre los folios 101 recto y verso. La tradición manuscrita cuenta con dos testigos más que completan la versión más antigua, uno datado a caballo de los siglos XII y XIII, y otro cuyo texto de la *Vita Froilanis* forma parte de unos añadidos del siglo XIV.<sup>494</sup>

La mención de la fundación de Tábara es explícita en el testigo más antiguo, mientras que la de Moreruela se debe a una adición posterior de finales del siglo XII en el códice de León.<sup>495</sup> En realidad, lo que dice el texto más antiguo y más cercano a los hechos, es que Froilán y Atilano, además de Tábara, fundaron otro monasterio a orillas del Esla, *Tunc deinde prospiciens loca, ubi alterum edificaret cenouium, inuenit amenum et altum locum erga flumen Estole discurrente. Construxit ibidem cenouium, ubi congregauit ducentos fere monacos sub regulari norma constitutos* (MARTÍN, J. C., 2009: 582).

Hay ciertas dificultades para identificar con seguridad los monasterios de los que habla el texto. Se piensa que la ubicación del cenobio de Tábara corresponde a la actual iglesia románica de Santa María de Tábara (Zamora), que se habría construido sobre el antiguo monasterio altomedieval (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 29-30). Más problemático es precisar el emplazamiento del otro cenobio fundado por Froilán y Atilano. La historiografía ha partido de la lección de finales del siglo XII que da el nombre de Moreruela al monasterio no identificado en la Biblia de 920. Hay varias Moreruelas en las cercanías del cenobio tabareense y la localización exacta ha sido tema disputado entre los especialistas. Si bien existe el monasterio cisterciense de Moreruela (La Granja de Moreruela, Zamora), la opinión más consensuada es la de situar la fundación de Froilán y Atilano en la iglesia de San Miguel de Moreruela de Tábara (Zamora), donde han sobrevivido algunos fragmentos altomedievales y temas decorativos de filiación prerromana junto a otros de tipo asturiano (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 31-32). Según parece la ubicación del cenobio en Moreruela de Tábara encaja mejor con la descripción de la *Vita Froilanis* que no con La Granja de Moreruela, un lugar pantanoso y tan

---

<sup>494</sup> León, Archivo de la Catedral, MS. 52, f. 258rb-260va y Lugo, Archivo Capitular, s.n., denominado *Liber breuiarius sanctus*.

<sup>495</sup> Esta adición dice *cenobium nomine morerola*.

insalubre que contrasta con el calificativo de *amenum* del texto (PRADO, 1994: 79-83). Sin embargo, los monjes del monasterio cisterciense custodiaban las reliquias de San Froilán desde mediados del siglo XII porque consideraban al obispo de León su fundador, razón por la que se ha asociado tradicionalmente al santo con el cenobio del Císter. El origen de este monasterio debe fecharse en 1143 cuando el magnate catalán Ponce de Cabrera fundó Moreruela a instancias del rey Alfonso VII (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 1999: 4). Puesto que la documentación relativa al establecimiento es consistente con esta datación, se ha propuesto que la fundación primitiva del cenobio por Froilán y Atilano fue en Moreruela de Tábara, pero que el monasterio se refundó en La Granja de Moreruela en el siglo XII.<sup>496</sup> Al inconveniente de las características del entorno del monasterio cisterciense se añade el desconocimiento de su pasado altomedieval. Sin embargo los estudios actuales sobre el territorio zamorano han permitido construir un entramado monástico entre los siglos IX y X que aprovechan los agentes repobladores de la monarquía asturleonés, como Froilán y Atilano. La mayor concentración se da en el norte zamorano (MARTÍN VISO, 2002a). Mientras que de Tábara se conocen productos surgidos de su *scriptorium* que incluyen una imagen parcial del monasterio, para el caso Moreruela no se ha conservado documentación alguna del siglo X, si acaso menciones del topónimo que no necesariamente implica la existencia de un cenobio (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001; ALFONSO, 2008). En definitiva, el reconocimiento de los restos materiales altomedievales aplicables a ambos establecimientos es muy fragmentario y los especialistas son prudentes a la hora de identificar el lugar exacto de ambos monasterios (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001). Por lo que respecta a los fragmentos conservados que constituyen el argumento material para identificar el cenobio de Tábara contienen temas ornamentales que también se repiten en San Pedro de la Nave, como por ejemplo los molinetes, los sarmientos o las flores de lis. Su indefinición estilística alude a la larga pervivencia de estos motivos ornamentales hasta los siglos IX y X (REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001).

---

<sup>496</sup> Existen tres diplomas del siglo XI que pueden relacionarse con un monasterio de Moreruela, pero el grueso de la documentación se data a partir de 1143 (ALFONSO, 2008: 62). Por otra parte, en opinión de Isabel Alonso se puede defender que el monasterio cisterciense está en el mismo enclave que el monasterio mencionado por la *Vita Froilanis* (ALFONSO, 2008).

En conclusión, en la zona de Tábara hay muy pocos indicios materiales o documentales que recuerden la acción repobladora de Froilán y Atilano, tal y como se menciona en la *Vita Froilanis*. Los argumentos para ubicar en ese territorio el segundo establecimiento fundado por los obispos repobladores de Alfonso III se basan en un documento de finales del siglo XII. Me parece que no es casual tal identificación con las estrategias llevadas a cabo por el monasterio cisterciense de Moreruela para apoderarse de las reliquias de San Froilán, que había sido enterrado en León, aprovechando que sus restos se habían trasladado, según cuentan los cronistas, al monasterio de San Juan Bautista de Valdecésar ante la amenaza de la campaña de Almanzor a finales del siglo X. Los detalles de cómo llegó el cuerpo a Moreruela es un caso de “píro latrocinio” y parece ser que el traslado tuvo lugar a mediados del siglo XII (PRADO, 1994: 127-128). Puede conjeturarse que la versión de finales del siglo XII y comienzos del XIII esté relacionada con el interés por las reliquias de este santo y su reubicación en Moreruela, y que el añadido de su nombre aplicado al cenobio no identificado en 920 sirviera para justificar el traslado.

#### **5.1.1.1.1. Una hipótesis audaz**

En la política de articulación territorial llevada a cabo por la monarquía asturleonés al norte del Duero, es el compañero de Froilán, Atilano, el que se encarga de del territorio zamorano desde su cargo de obispo. En la documentación asociada a Atilano ocupa un lugar relevante el monasterio de San Pedro de la Nave. Este cenobio también estaba situado a orillas del Esla, en un lugar ameno a juzgar por el panorama que describe el documento de dotación, caracterizado por la existencia de arboledas, pesquerías y molinos.<sup>497</sup> Es imposible hacerse una idea de su situación entre los siglos IX y X, ni siquiera cuando, a principios del siglo XX, Gómez Moreno visitó el lugar que entonces era una aldea misérrima. Sin embargo, el historiador granadino hace la siguiente descripción: “en una llanada honda y pequeña, que ciñe el río Esla en semicírculo sobre su orilla izquierda, al abrigo de altos y fragosos arribes; lugar apetecible por su clima benigno y relativa fertilidad, que debió atraer pobladores en lo antiguo, como se induce por una estela romana de carácter indígena que hay allí” (GÓMEZ MORENO, 1906: 365). No tengo elementos de juicio suficientes

---

<sup>497</sup> Véase SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 70-71, doc. 9.

sobre la cuestión de si el monasterio estaba ubicado en un lugar alto, tal y como dice la *Vita Froilanis*, si acaso una noticia de Caballero en su artículo sobre la excavación de urgencia realizada en 1997 aporta algún indicio cuando dice que el “solar de la iglesia se encuentra en las afueras de lo que era el pueblo, en su parte más alta” (CABALLERO, 2004: 81). Según Hortensia Larrén, San Pedro de la Nave correspondía a un patrón común en la zona en el que las casas aprovechaban la suave ladera del terreno mientras que la iglesia se construyó en un punto alto, dominando el pueblo” (LARRÉN, 2004: 62).

Me parece que se puede sostener la hipótesis de que el segundo cenobio del que habla la *Vita Froilanis* en la Biblia de 920 es, en realidad, San Pedro de la Nave. A juzgar por el documento de dotación, el enclave en el que se asienta la villa de Perdices (y el monasterio de San Pedro de la Nave) no es un territorio vacío, pues se señalan una serie de instalaciones económicas y límites que configuran un entramado de propiedades bien estructurado, que no puede ser el resultado de una acción reciente sino de un proceso plurisecular (MARTÍN VISO, 2002a: 56). El paisaje de las actividades económicas reflejadas en el documento de dotación de San Pedro de la Nave describe la existencia de pesquerías (*pescarias*), de molinos (molino de *Abolgamar* y de *Maurentane*), la explotación de recursos forestales (*arbores olmos*) y huertos. El panorama se completa con la existencia de villas como *Cornutellas* y *Uite* y una *uillella* llamada *Uiperas*.<sup>498</sup> Los nombres de Abolgamar y Maurentane parecen “mozárabes”, con lo cual se puede inferir la pervivencia de una población autóctona anterior al siglo X de difícil trazabilidad. Toda esta actividad económica que se percibe en el documento de 907 gira en torno a la red fluvial que forman los ríos Esla y Aliste. La cuestión es que si la iglesia de San Pedro de la Nave existía también desde muy antiguo, finales del siglo VII, se debía incardinar en el paisaje como un elemento notable de visualización del poder al servicio de algún grupo humano que habría tenido los recursos suficientes para mantener el establecimiento

---

<sup>498</sup> Véase MARTÍN VISO, 2002a: 52-56, especialmente cuando dice que algunas “aldeas presentaban una territorialización muy exhaustiva que denuncia que su conformación fue anterior a la repoblación”, y se está refiriendo a la villa de Perdices y sus términos en el documento de dotación de San Pedro de la Nave, y continúa “un entramado de este tipo difícilmente se pudo generar en una o dos generaciones, sino que fue el resultado de un fenómeno de larga duración.”



religioso.<sup>499</sup> Me parece que el interés por controlar todos estos recursos por parte del delegado del monarca astur-leonés queda justificado por la documentación, y permite especular con la idea de que se corresponda con la segunda fundación a la que se refiere la *Vita Froilanis*, tanto si se trata de reaprovechar estructuras preexistentes como si se construyeron en aquel momento. Si bien es cierto que el texto dice que Froilán y Atilano construyeron un monasterio, *construxit ibidem cenouium*, ello no significa que la iglesia ya existiera desde antiguo.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta el valor estratégico de San Pedro de la Nave relacionado con el vadeo del río Esla. El documento de dotación dice explícitamente que una de las funciones del monasterio era la de atender a la gente que pasase por el lugar como hospital de peregrinos, y ello sugiere que el monasterio no era un punto de destino sino lugar de tránsito. La iglesia se levanta en un espacio caracterizado por una red viaria muy poco desarrollada desde antiguo donde los pasos de barco son una alternativa para comunicar el territorio circundante (LARRÉN, 2004: 54-55). Es conjeturable, pues, que la importancia de la ubicación del monasterio también estuviera en relación con el río Esla, y no sólo por lo que se refiere a la explotación de sus recursos pesqueros, sino también por el control del vadeo del río mediante barca, aunque esto sea meramente hipotético ya que la documentación de 907 no lo indica explícitamente, lo que sí manifiesta es que existe un *hospicio* que alberga peregrinos. La importancia estratégica del lugar dentro del marco de avances territoriales de la monarquía astur-leonesa a finales del siglo IX y comienzos del X puede explicar la atención personalizada que le prodiga Atilano a San Pedro de la Nave e incluso que el propio obispo de Zamora tuviese intereses en la zona. Tal suposición se basa en otro documento de 922, unos años después de muerto Atilano, que hace referencia a una *fonte de domno Attila episcopo*” que limitaba con un

---

<sup>499</sup> La viabilidad de San Pedro de la Nave es una cuestión de difícil seguimiento en los turbulentos años de los siglos VIII y IX. Podría conjeturarse el mismo destino que González Rodríguez describe para los monasterios del valle del Tera: “La posibilidad de que algunos de estos viejos cenobios visigodos o fructuosianos hubieran podido superar con éxito la crisis política de finales del siglo VII y las turbulencias derivadas de la invasión musulmana son remotas. No sólo por la decadencia, el abandono o la destrucción física de los santuarios, sino porque estas instituciones perfectamente organizadas según los patrones de las reglas monásticas y la legislación visigoda necesitaban del respaldo y de la infraestructura del aparato estatal para hacer valer sus propiedades, someter a sus dependientes y hacer efectivo el cobro de sus rentas y derechos.” (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, 2007: 98)

robledo en una transacción en la que figura el abad de San Pedro de la Nave. Al menos el diploma evidencia que la toponimia de la zona estaba relacionada con el nombre del obispo, en este caso, en la otra orilla del río Esla, cerca de Videmala (LUIS CORRAL, 2009: 211).<sup>500</sup> Tras este análisis cabe preguntarse si toda esta actividad del obispo Atilano, como agente del monarca, consistente en dotar a un monasterio con suficientes recursos para garantizar su viabilidad tuvo alguna repercusión en la visualización y exhibición iconográfica del poder a través de la fábrica y de la decoración de la iglesia. De todos los datos mencionado no puede inferirse una construcción *ex novo* de la iglesia, pero cabe la posibilidad de que se hiciera algún tipo de reforma que adecuase el edificio a la ideología imperante. En el diploma de 907 Alfonso III concede la iglesia a perpetuidad al abad Servodeo de San Pedro de la Nave y a todos sus monjes para que recen por él sin cesar, indicando de manera explícita la existencia de un templo: *eclesie sancte perpetualiter concedimus ut pro nostra delicta in eodem loco Deo exorare non ceset* (SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 70-71, doc. 9).

Parece difícil entender las razones por las que San Pedro de la Nave se hizo dependiente de Celanova, en Orense, cuando se puede vincular al cenobio con Zamora desde la fundación de su obispado. El obispado zamorano no dura más allá del siglo X en esta primera fase iniciada con Atilano y no se restaura hasta el siglo XII, en un contexto de disputas territoriales por el control eclesiástico zamorano entre las sedes arzobispales de Toledo, Braga y Santiago de Compostela. Se puede decir que el florecimiento de San Pedro de la Nave es parejo al de Zamora y de su sede episcopal como enclave de enorme importancia estratégica para el control territorial de los nuevos dominios conseguidos por Alfonso III. La sede del obispado zamorano no perdura más allá del siglo X, pues a finales de esa centuria la nómina de obispos se interrumpe, y las diócesis circundantes se disputan su control. Ello concuerda con la propia historia del monasterio a tenor de la documentación conservada. El diploma de 907 incluye las confirmaciones de los dominios del monasterio de Ordoño II y Alfonso IV. Es posible que dichas menciones completen

---

<sup>500</sup> De hecho, en el documento de 907 parece dar a entender que el monarca Alfonso III también tenía propiedades colindantes en la zona cuando dice *et per termino de nostro orto ubi leuat Naragos* y, más adelante, *ad alio nostro orto*.

el período de máxima relevancia del cenobio para el poder central, siempre dentro del siglo X. En los límites de este período se puede conjeturar que San Pedro de la Nave pasó a ser dependiente de Celanova, que conservó los documentos que especificaban el dominio del monasterio zamorano sin que podamos saber si habrían más diplomas con otro tipo de informaciones.

A partir de aquí, sólo hay datos aislados de difícil interpretación. Se sabe que Astorga y Orense eran los dos obispados tardoantiguos que se mencionan en el *Parrochiale Suevum* en cuyo dominio territorial integraban el territorio zamorano (MARTÍN VISO, 2002a: 61).<sup>501</sup> No hay datos fiables que permitan entender cómo pasa el monasterio zamorano a ser priorato de Celanova. La integración de San Pedro de la Nave al monasterio recién fundado y consagrado en 942 por San Rosendo coincide tal vez con la estrategia de expansión territorial centrada en el sur de Galicia (SÁNCHEZ PARDO, 2010), pero la realidad es que no se conoce el momento exacto en el que La Nave entró en la esfera territorial de Celanova. De hecho, el dominio sobre el monasterio zamorano resulta muy excéntrico con respecto al área patrimonial y de influencia de Celanova entre los siglos XI y XIII, concentrado especialmente en Orense.<sup>502</sup> Por otra parte, es de sobras conocido que la familia de San Rosendo estaba estrechamente relacionada con la monarquía astur-leonesa y ya se ha visto que San Pedro de la Nave también había sido objeto de su atención a través del obispo de Zamora, sin embargo no se puede inferir nada concreto a tenor de estos detalles.

Es probable que, ya en el siglo XII, San Pedro de la Nave dejase de tener la importancia de conector estratégico con los territorios más occidentales de Zamora, que en aquel momento eran fronterizos con Portugal. Es probable que en este período coincida con el inicio del lento declive del monasterio, pues no se ha conservado ningún diploma que refiera un incremento patrimonial. Esta suposición se basa en los estudios de Martín Viso sobre el tema (MARTÍN VISO, 2002b). Según este autor, en 1125 el río Esla hacía de frontera y distinguía dos áreas políticas y de dominio, una

---

<sup>501</sup> El *Parrochiale Suevum* es un documento redactado en la segunda mitad del siglo VI en el que se recoge la organización administrativa eclesiástica del reino suevo. Naturalmente San Pedro de la Nave no consta en esta relación, pero se supone que tal vez el territorio donde se ubicará el monasterio correspondía a la diócesis de Orense.

<sup>502</sup> Cf. ANDRADE, 1997: 70.

portuguesa y otra castellano-leonesa. Esta interpretación puede desprenderse de la elección del lugar escogido para la entrevista entre Alfonso VII y doña Teresa de Portugal, en Ricobayo, a orillas del río, lo que reflejaría un límite entre esos dos círculos de autoridad central, que incluía por consiguiente la Tierra de Alba en el sector portugués.” (MARTÍN VISO, 2002b: 58). Según este panorama, San Pedro de la Nave, situado en el otro margen del río, en la Tierra del Pan, quedaba en los confines de la zona leonesa. De todas formas, la situación fronteriza generalmente parece conllevar mayores oportunidades económicas, aunque en esta época son más importantes otros enclaves a orillas del río Esla, como Manzanal del Barco o Ricobayo (MARTÍN VISO, 2002b: 57-58).

Se puede concluir que San Pedro de la Nave disfrutó de un breve período que duraría aproximadamente un siglo en el que tuvo un papel privilegiado con respecto a la política expansionista de la monarquía astur-leonesa. La vinculación documental directa con uno de los agentes de este poder central, Atilano, del que se dice que llevó a cabo fundaciones de monasterios, permiten inferir que San Pedro de la Nave fue uno de ellos. Más difícil es extrapolar la materialidad de estas actuaciones, en el sentido de suponer la construcción del edificio a finales del siglo IX o simplemente reutilizando un establecimiento preexistente; aún así el texto de la *Vita Froilanis* dice que construyeron un cenobio: *Tunc deinde prospiciens loca, ubi alterum edificaret cenouium, inuenit amenum et altum locum erga flumen Estole discurrente. Construxit ibidem cenouium, ubi congregauit ducentos fere monacos sub regulari norma constitutos* (MARTÍN, J. C., 2009: 582).<sup>503</sup>

Por otra parte, los temas decorativos no figurativos de San Pedro de la Nave han sido un argumento para defender su datación en época visigótica, sin embargo, cuando se refieren a San Miguel de Moreruela de Tábara constituyen vestigios de gran indefinición estilística que, por su larga pervivencia, pueden adscribirse a época altomedieval. Algunos de estos tema decorativos, como los molinetes o las lengüetas,

---

<sup>503</sup> Se ha considerado a Froilán y Atilano más como promotores de fundaciones que como fundadores materiales, especialmente por lo que respecta a las fundaciones en territorio tabarense, donde la epigrafía revela la figura del abad Arandiselo como fundador del monasterio de Tábara. Cf. REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001, p. 29-63 (esp. p. 60-61), y MARTÍN VISO, 2002a: 69-70. Sobre los métodos *re pobladores* véase REGLERO, 1994.

aparecen en las estelas funerarias que se encontraron durante el desmonte de la iglesia y cuya cronología es altoimperial en las piezas que se pueden datar (GIMENO, 2004)<sup>504</sup>. En cuanto a los temas figurativos sólo pueden compararse con la producción de miniaturas del siglo X, en la que Tábara, el otro monasterio fundado conjuntamente por Froilán y Atilano, tuvo un papel relevante. En mi opinión, el análisis iconográfico de los capiteles historiados debe intentar abrir nuevas vías de interpretación que permitan ajustar la creación de la imagen en su contexto.

### **Tunis o Turris: «What's in a name?»**

*What's in a name? That which we call a rose*

*By any other name would smell as sweet.*

*Shakespeare. Romeo and Juliet (II, ii, 1-2)*

Finalmente queda por apuntar la cuestión del nombre San Pedro y San Pablo de Tunis que aparece en el documento de 907. Se ha dicho que, aunque en el diploma se lee claramente Tunis, ello no significa que el copista cometiese un error de transcripción (SÁEZ Y SÁEZ, 1996: 71). Corzo desarrolla un poco más esta cuestión y opina que Tunis es una lección defectuosa –aunque sea la forma que aparece en el documento del Tumbo de Celanova– del topónimo Turris, mucho más frecuente (CORZO, 1986: 38). La idea de una torre asociada a un monasterio del siglo X está perfectamente documentada en la miniatura del Beato de Tábara (GALTIER, 2001: 374-389; GUARDIA, 2006). Según Martín Viso, los monasterios, como unidades de poder, también se constituyeron en puntos de defensa militar del territorio zamorano (MARTÍN VISO, 2002a: 63). Por la situación geográfica en la que se encontraba San Pedro de la Nave, la hipotética existencia de una torre se podría relacionar con algún sistema de defensa en función de la red fluvial.

Durante la excavación de urgencia en el solar de la iglesia de San Pedro de la Nave que se hizo en 1997 aprovechando un descenso del nivel de aguas del embalse

---

<sup>504</sup> Sobre la longevidad tipológica de muchos de los temas que aparecen en San Pedro de la Nave véase recientemente, por ejemplo, ALMEIDA FERNANDES, 2010.

de Ricobayo, se descubrieron los cimientos de un recinto occidental, iguales y coetáneos a los de la iglesia, y los de una habitación de planta cuadrangular en el ángulo noroccidental con una pileta central. El recinto occidental, ha sido identificado como un pórtico y el espacio cuadrangular como un posible baptisterio (CABALLERO, 2004a: 86-90).<sup>505</sup> Estos ámbitos sufrieron ruina en un momento determinado, tal vez coetáneo al colapso documentado por Arce Sainz y Caballero (1997: 250) en su estudio estratigráfico, destrucción que ya fue supuesta desde el primer artículo de Gómez Moreno (1906). Según estas conclusiones, no es posible conjeturar la existencia de una torre que diese nombre al monasterio, aunque haya existido una construcción de planta cuadrangular adosada a la iglesia. La estructura cuadrangular, según comenta Caballero, contenía una posible pila en el centro. Estos espacios registran un momento de ruina, pero la habitación noroccidental se reutilizó y se amortizó la pila (CABALLERO, 2004: 89-90, 96, 108-110). Se supone una demolición tardo medieval de las habitaciones adosadas (CABALLERO, 2004: 97, 110).

Aunque no sea más que una extrapolación sugerente, la planta cuadrangular de la habitación noroccidental descubierta por las excavaciones trae a la memoria la imagen de la miniatura de la torre tabareense. Lo cierto es que tanto le nombre de *turris* como la existencia de una torre no son más que especulaciones, pero contribuirían a visualizar un paisaje de monasterios con torres-campanario en el territorio zamorano de época altomedieval.

### **5.1.1.2. El conjunto escultórico y su problemática**

San Pedro de La Nave ofrece un conjunto escultórico notable que ha sido analizado y descrito en numerosas ocasiones. En este capítulo sólo se enunciarán, en primer lugar, los principales modelos explicativos del edificio puesto que San Pedro

---

<sup>505</sup> Ya Gómez Moreno, Ferrant y Camps pensaban que era necesaria la existencia de un pórtico que sirviera de descarga a los empujes del aula y cuyos cimientos buscaron sin éxito o, según parece, sin reconocerlos. Esta circunstancia impidió su reconstrucción ante la falta de evidencias, con lo que ahora se tendría una imagen muy diferente de los volúmenes interpretados del edificio (CABALLERO, 2004: 102-104).

de La Nave ha generado una ingente cantidad de bibliografía cuya revisión excede con mucho el ámbito de este trabajo.<sup>506</sup>

#### **5.1.1.2.1. Dos estilos escultóricos**

Los presupuestos básicos que marcó Gómez Moreno hace ya más de un siglo, en 1906, han servido de pauta para todas las aportaciones posteriores. Su artículo estableció, para los elementos escultóricos, dos grupos claramente diferenciados por estilo, técnica, iconografía y disposición espacial. Según Gómez Moreno, las diferencias que se aprecian entre los relieves escultóricos de estos conjuntos se pueden explicar como la obra de dos decoradores diferenciados y sucesivos en el tiempo, pero siempre situados entre los siglos VII y VIII (GÓMEZ MORENO, 1906: 370).

El primer escultor se caracteriza por el empleo de la talla a bisel, de estilo tosco y por el predominio casi total de esquemas geométricos o vegetales simples, aunque aparecen algunos elementos figurativos dispersos. Este primer decorador o maestro es anterior porque desarrolla su trabajo en zonas murarias más bajas, que corresponden a un momento constructivo previo a los tramos que decora el segundo maestro. La labor de este primer taller se desarrolla en forma de banda decorada desde el ábside hasta la pared oriental del crucero. El friso cumple funciones constructivas y decorativas, tales como impostas, cimacios, frisos o marcos de ventanas (CORZO, 1986: 111). El conjunto escultórico que se atribuye al segundo taller recorre los muros en forma de friso algo más estrecho y a mayor altura que el anterior funcionando como imposta de las bóvedas en algunos tramos (CORZO, 1986: 118). En el anteábside y en los muros orientales del transepto, coexisten ambas bandas a diferentes alturas. También son del segundo taller las impostas de las ventanas de los transeptos, abiertas en el muro oeste, y los cimacios, capiteles y basas de las columnas del crucero. Es en este último sector donde se concentra toda la decoración figurada y narrativa, y la mayor parte de la epigrafía publicitaria de la

---

<sup>506</sup> La última elaboración historiográfica de San Pedro de la Nave, desde el punto de vista de la arqueología así como las referencias bibliográficas a las que remite se pueden consultar en UTRERO, 2004a: 65-75; véase también la contextualización historiográfica de Fernando Regueras (1996: 5-10). Para un reciente estado de la cuestión de la escultura véase el capítulo dedicado a ella en VIDAL 2004: 445-469.

iglesia. La técnica de los relieves del segundo taller denuncia mayores pretensiones volumétricas y hay un mayor interés en el modelado. Si bien se aprecia claramente la presencia de dos estilos escultóricos, no todos los expertos están de acuerdo en su interpretación.

#### ***5.1.1.2.2. Los modelos explicativos***

##### **Dos proyectos sucesivos**

El tema de los dos talleres es fundamental para la comprensión del edificio. El hecho de que los relieves decorados cumplan a veces funciones arquitectónicas implica que estaban previstos en el plan inicial. Este principio es la base de los análisis que se han hecho de la iglesia. Se ha pensado que la zona de transición entre ambos estilos podría reflejar una cesura en los trabajos –tal vez una modificación o hasta un cambio de diseño–, sin que se conozcan las causas de la interrupción. Gómez Moreno consideraba en su primer artículo sobre La Nave que el segundo estilo es posterior cronológicamente al primero a causa de una reforma cuyas razones no aclara (GÓMEZ MORENO: 1906: 370; GÓMEZ MORENO, 1927: 64). Posteriormente, en 1966, afirma que el segundo decorador también es responsable del ~~abovedamiento~~ del crucero”, mientras las naves del aula quedarían sin decorar. El segundo maestro se incorporó a las obras cuando se había llegado a los hastiales del crucero y faltaba la bóveda (GÓMEZ MORENO, 1966: 128-129). En los muros del anteábside y en el oriental del crucero conviven, a diferente altura, los frisos decorados en estilos diferentes; en estos tramos, el friso del primer estilo no tiene ninguna función arquitectónica, mientras que los relieves del segundo sirven de imposta a las bóvedas. Esta zona de coexistencia de los dos estilos es la que marca, según Gómez Moreno, el cambio de maestro (GÓMEZ MORENO, 1966: 130).

Ramón Corzo (1986) retoma el análisis de la escultura a partir de la lectura de Gómez Moreno y trata de explicar las razones del cambio de maestro, sin cuestionar la datación tradicional del siglo VII. Este autor defiende que las dos fases constructivas sucesivas responden a dos proyectos diferentes pero muy próximos en el tiempo, y se superponen a un edificio, también visigodo, anterior al actual. El primer proyecto dibujaría una planta cruciforme, de carácter monacal, y llegaría hasta la séptima hilada en casi todo el perímetro de la iglesia, la que corresponde al



friso decorado del primer estilo. El segundo proyecto adaptaría lo ya hecho a una planta basilical y funcionaría como iglesia parroquial. Según Corzo, este cambio de planes fue consecuencia de un planteamiento erróneo, que se evidenció en una deformación del área del crucero y que impedía su cubrición. Una vez detectado el fallo, se colocaron las columnas para corregir la irregularidad en planta del crucero. Pero este trabajo ya no lo hizo el primer taller, sino que interviene otro que, además, replantea toda la planimetría cambiando la estructura cruciforme por la basilical en la zona occidental. En su hipótesis sobre dos planes edilicios sucesivos la presencia de los dos estilos decorativos encaja perfectamente. Adviértase, de paso, que desde esta perspectiva parece difícil hablar de un programa decorativo unitario.

### **Un proyecto unitario**

Por su parte, Fernando Arce y Luis Caballero (1997), en la lectura estratigráfica de los paramentos de la iglesia, sitúan toda la decoración en el momento de construcción del edificio. Estos autores aceptan la existencia de dos escultores o talleres con estilos diferentes, pero desempeñan su cometido trabajando simultáneamente. La ausencia significativa de decoración en el aula, a diferencia de su proliferación en la cabecera y el crucero, podría deberse al colapso posterior que sufrió la zona occidental aunque como argumento *ex silentio* no sea concluyente (ARCE SAINZ; CABALLERO, 2004: 153-158, 169). Teniendo en cuenta que la decoración no sólo es un recurso ornamental, sino que también cumple diferentes funciones arquitectónicas, la propuesta de un proyecto unitario para la construcción de la iglesia implica que debió estar pensada también en el plan original, así los dos estilos se explican haciendo que trabajen dos talleres diferentes al mismo tiempo. Desde esta otra perspectiva, se podría defender un programa iconográfico coherente y unitario para los dos maestros. Por su parte, Luis Caballero ha planteado dudas sobre la datación visigoda de La Nave y ha considerado la posibilidad de retrasar la fecha de construcción al siglo IX, en época de repoblación.<sup>507</sup>

### **Las columnas del crucero**

---

<sup>507</sup> Véase especialmente CABALLERO, 1994-1995 y ARCE SAINZ; CABALLERO, 1997.

La zona del crucero, donde está el capitel con el sacrificio de Isaac, constituye un foco de atención importante en los modelos explicativos reseñados. La clave es la falta de cimentación para las columnas del crucero pues, si se hubiesen previsto en el planteo inicial del edificio que tal y como está concebido, quedarían trazas de ello. El arquitecto Ferrant, responsable del traslado de la iglesia, comenta sorprendido que las ~~e~~columnas del crucero, las desmontadas [occidentales] nó tenían cimientos (...) pues bién, las dos columnas apoyaban sobre las soleras (...) y estas a su vez descansaban en el firme. Mas yo creo que si estas columnas se hubiese pensado colocarlas cuando se comenzó la iglesia hubieran prolongado el cimiento del muro que va de N(orte) a S(ur), en el trozo que ocupa la nave central, aunque no hubiese sido más que con una simple losa de pizarra y tan sólo con el fin de trabar en su base la columna con el muro. Digo esto porque el cimiento del muro N(orte) del portal N(orte) corre hasta en el espacio vacío de la puerta” (CABALLERO, 2004a: 86).<sup>508</sup> Según parece, Ferrant está contestando a unas preguntas de Gómez Moreno, lo que revela un interés especial de éste último por las columnas (ARCE SAINZ; CABALLERO, 2004, 166). Lo cierto es que en su artículo de 1906 ya pensaba que las cuatro columnas del crucero eran un añadido y que ~~quizá~~ no estaban previstas á los comienzos” (GÓMEZ MORENO, 1906: 370), por lo que se puede inferir que las palabras de Ferrant serían una corroboración de sus primeras impresiones.

En 1997 Caballero excavó parcialmente el solar primitivo de la iglesia, aprovechando una bajada del nivel de las aguas. Se constató que la ausencia de cimientos es muy significativa en este edificio porque, según ha revelado esta excavación, trazan toda la planta de la iglesia, incluso en los huecos de las puertas (CABALLERO, 2004a: 84). Según Caballero este hecho no implica que las columnas no estuviesen pensadas desde el principio, bien al no tener función estructural o bien ~~por~~ la cercanía de la propia roca pues tampoco recorre el cimiento de pizarra todo el desarrollo de la arcada del aula al sobresalir más la roca.” (ARCE SAINZ; CABALLERO, 2004: 169). Sin embargo, este autor también menciona la falta de cimientos bajo las columnas occidentales del crucero como un dato insólito, porque precisamente en esta zona no había roca superficial de sustitución. Se pensó que esta ausencia ~~se~~

---

<sup>508</sup> Según Arce Sainz y Caballero, el subrayado es de Gómez Moreno.

debía a su robo selectivo, pues parecía que, aunque las columnas no tuvieran función constructiva y no soportaran la presión de los arcos que aparentemente descargan, no es lógico que se colocaran sin cimientos.” (CABALLERO, 2004a: 86).

El tema de las columnas es fundamental para las argumentaciones de Ramón Corzo, para quien precisamente el crucero delata en su planta un proyecto inicial erróneo, y de ahí la necesidad de unas columnas que, aunque sin función estructural, servirían para corregir la distribución irregular del espacio central (CORZO, 1986: 85). Los fustes de las columnas situadas en la zona oriental son de menor altura que las occidentales. La diferencia de altura se compensa con basamentos más bajos, pero más anchos, para las columnas occidentales. Las basas también varían en altura entre los pares de columnas orientales y occidentales. Los capiteles del sector occidental son más anchos y sobresalen de sus cimacios, también de mayor amplitud, por todo el perímetro del capitel, a diferencia de los cimacios de la zona oriental que enrasan con el capitel en el lado del anteábside. Visualmente se ha conseguido un equilibrio entre los diferentes elementos de las columnas del crucero con las del arco de triunfo, que son obra del primer taller. Sin embargo, la distribución en altura de estos cimacios, que marcan el arranque de los arcos del crucero, no corresponden a ninguno de los dos frisos que recorren los muros hasta el crucero. Según Corzo esta anomalía parece —como si fuera una organización arquitectónica independiente que rompe incluso la distribución regular de las hiladas.” (CORZO, 1986: 91).

En conclusión, los cimientos, al dibujar la planta de la iglesia en base a la proyección obtenida con los datos de la excavación parcial y de urgencia contribuyen a refutar la hipótesis de una modificación del proyecto inicial constructivo, pero, tanto a partir de la literatura clásica como de las anotaciones del desmonte y de los resultados de dicha excavación, no puede descartarse que el crucero sufriera alguna intervención posterior a la construcción del edificio que implicase las columnas.<sup>509</sup> Además se han registrado indicios suficientes de una ruina del edificio, en un momento indeterminado, que produjo el hundimiento de las bóvedas del transepto y del cimborrio provocando un colapso violento del aula desde el crucero hasta el

---

<sup>509</sup> La conclusión de un planta unitaria descartaban la hipótesis de Corzo, cf. CABALLERO, 2004: 106.

hastial (ARCE SAINZ; CABALLERO, 1997: 250).<sup>510</sup> Aunque se ha defendido que el proyecto unitario también englobaba a toda la decoración (ARCE SAINZ; CABALLERO, 1997: 247), es conjeturable que semejantes destrozos afectaran a la integridad del crucero, así que las basas, columnas y capiteles situados en la zona crítica debieron ser concebidos después del momento de ruina pues, de haber existido antes, presentarían signos del colapso de las bóvedas y el cimborrio: determinar su cronología es el quid de la cuestión para las escenas representadas en los capiteles.

### **5.1.I.3. Ubicación y morfología del capitel**

La escena bíblica de Génesis 22 se halla esculpida en la cara más ancha del capitel suroeste del crucero. Se trata de un capitel con cimacio entrego, sobre columna, basa y losa; los diferentes elementos están trabados con espigas de hierro emplomadas (CORZO, 1986: 53-54).<sup>511</sup> Aunque la morfología troncopiramidal del capitel es poco frecuente son muy escasos los estudios comparativos. Gómez Moreno considera que los capiteles del crucero pertenecen a una segunda fase escultórica pero mantienen cierto isomorfismo con los del arco toral. El arqueólogo granadino añade que la forma de estos capiteles se desvía de la norma clásica en su fase paleobizantina típica de los siglos VII y VIII (GÓMEZ MORENO, 1906: 370-1). M<sup>a</sup> de los Ángeles Sepúlveda completa la descripción de la configuración morfológica del capitel indicando que tienden “a la triangulación, mediante el achaflanamiento de las esquinas, que se decoran con motivos vegetales” (SEPÚLVEDA, 1991: 133). Esta autora cita algunos paralelos, como ciertas piezas visigodas, que normalmente se califican como cimacios e impostas o algún tenante de altar. Señala que los modelos para esta tipología de capitel se encuentran en la escultura arquitectónica procedente de centros bizantinos como Constantinopla y Rávena que datan desde el siglo VI al siglo XV. Sepúlveda cita una pieza que pertenece a la iglesia beocia de Panagia Skripou, pero destaca que es del siglo IX. Como paralelos más cercanos menciona algunos ejemplares hispanos, alguno coetáneo al capitel de San Pedro de la Nave como el capitel de los Evangelistas de Córdoba (siglo VII), pero otros son más

---

<sup>510</sup> Se ha especulado que la ruina se produjo recién construida la iglesia, cf. ARCE SAINZ; CABALLERO, 1997: 250.

<sup>511</sup> Sobre los fustes de las columnas véase GÓMEZ MORENO, 1927: 61-62 y CORZO, 1986: 55-56.

tardíos, como el de las iglesias asturianas de San Salvador de Valdediós y de Priesca (SEPÚLVEDA, 1991: 133-4).

la forma troncopiramidal que está en la base morfológica de estos capiteles zamoranos recuerda las zapatas de algunas torres-campanario altomedievales. Uno de los ejemplos que se ha puesto en relación con San Pedro de la Nave son los capiteles esculpidos con relieves de la torre de San Pedro de Cardaña (Burgos), datados hacia finales del siglo X y comienzos del XI. La morfología de esta torre castellana también se ha comparado con el campanario ilustrado en el Beato de Tábara (Zamora), del siglo X. El burgalés es un ejemplo de torre monástica cuya escultura es comparable con el arte altomedieval de Navarra y Aragón (MONTEVERDE, 1958-1959). En todo caso, sería la propia tipología del capitel la que habría incentivado su decoración historiada, en una suerte de experimentación sin solución de continuidad, anticipándose a la plástica románica que explotará la figuración en este tipo de elementos arquitectónicos.

Parece evidente que la forma de los capiteles del arco de acceso al ábside inspira los capiteles del crucero, pero en estos la forma es más compleja y recuerda el sistema de triangulaciones en el tratamiento de las superficies de los capiteles asturianos, como los de Santa Cristina de Lena. No obstante, los capiteles de La Nave representan una versión más elaborada, con un cuidado exquisito de cada una de las facetas buscando el suavizado de sus contornos.

#### **5.1.1.3.1. Topología iconográfica**

El capitel con el sacrificio de Isaac hace *pendant* con otro capitel, también historiado, situado enfrente, en el tramo noroeste del crucero, y que representa en su cara mayor el tema bíblico de Daniel en la fosa con los leones. En las caras menores laterales aparecen representados San Felipe apóstol, mirando hacia el este, y Santo Tomás, mirando al oeste. Desde una perspectiva general de la localización por temáticas de los elementos esculpidos, se constata que los únicos capiteles historiados se ubican próximos al sector del aula, siendo los más alejados del santuario. Esta peculiaridad ha inducido a M<sup>a</sup> de los Ángeles Sepúlveda a pensar en un programa iconográfico unitario y con direccionalidad oeste-este, ~~de~~ de los pies a la cabecera, desde lo narrativo a lo simbólico, pasando de un lenguaje medianamente realista, fácil de entender, al más conceptual, que se hace progresivamente más

esquemático” (SEPÚLVEDA, 1991: 134-5). Esta observación refleja claramente un prejuicio que diría casi iconoclasta en la historiografía que estudia el arte medieval y que se puede formular como sigue: la abstracción geométrica indica un proceso intelectual basado en el simbolismo, apto sólo para iniciados, mientras que lo figurativo, en tanto que realista y fácil de entender, está relacionado con la ignorancia y tiene una función pedagógica y meramente ilustrativa. Para el caso de La Nave que nos ocupa, Sepúlveda dice que la explicación puede estar en que los fieles, más ignorantes, ocupaban los pies de la iglesia, hasta el crucero, y más allá se situaban los clérigos, a los que un simple símbolo bastaba para entender lo representado” y añade más adelante que las inscripciones que abundan en los capiteles occidentales e historiados contribuyen, por mor de redundancia, a clarificar las imágenes (SEPÚLVEDA, 1991: 135, cf. 136).

#### **5.1.1.4. Algunas cuestiones formales e iconográficas**

Como ya se ha dicho, aunque la datación aceptada de San Pedro de la Nave se sitúa a finales del siglo VII, hay una corriente de opinión, especialmente activa en los últimos años, que aspira a resituar cronológicamente la iglesia en época de repoblación, esto es, en el siglo IX. Tanto si La Nave es del siglo VII como si se data en el siglo IX, constituye el ejemplo más temprano de la escena del sacrificio de Isaac esculpida en un capitel de un morfología singular. Mejor aún, tanto el capitel de Daniel como el de Abraham son definitivamente unos pioneros, ya que la presencia masiva de decoración historiada en capiteles no comienza hasta el siglo XI, lo que constituye una gran originalidad de la iglesia zamorana. La representación esculpida de Génesis 22 ocupa la cara mayor que mira a poniente y que, en plano, adopta la forma aproximada de un triángulo –o un trapecio isósceles– invertido, cuyo lado menor se trunca con un perfil ligeramente redondeado (aunque este efecto es más evidente en el capitel de Daniel). La colocación de los distintos componentes figurativos está supeditada a la superficie resultante y condiciona su lectura además de imponer ciertas restricciones compositivas al trabajo del escultor.

##### **5.1.1.4.1. De los modelos**

M<sup>a</sup> de los Ángeles Sepúlveda no sólo admite que el modelo pueda ser una miniatura como sugería Schlunk (1945 y 1970) sino que dice que el diseño de la escena parece inducir el trabajo de un miniaturista trabajando sobre la piedra, incluso

habla de un acabado en color, ya que parece que quedan restos de policromía aunque no se pueda determinar su datación (SEPÚLVEDA, 1991: 137).

Ramón Corzo da una noticia muy interesante que aporta un paralelo formal, no iconográfico, como matiza el mismo autor.<sup>512</sup> Se trata una arqueta de marfil que se conserva en el Museo Glencairn de Pennsylvania, y que ha sido datada entre los siglos VIII al X (LITTLE, 1993b: 141) o en la primera mitad del siglo XI (BANGO, 2006: 83). Según una tradición la arqueta proviene de la desaparecida abadía francesa de Saint-Evrault-d'Ouche, que la recibió como parte de una donación procedente de los monarcas navarros. Corzo en su estudio no tenía apenas datos de la pieza y, aunque no descartaba que el marfil fuera posterior, veía ciertas características similares en el tratamiento de las formas y la composición de las figuras. Este autor conjeturaba un centro como Toledo o Córdoba donde podían circular modelos semejantes (CORZO, 1988: 185-186). A mi juicio, la comparación tiene sentido, especialmente por las semejanzas en el tratamiento de las ropas, con plegados de direccionalidad doble y excéntrica que parten la falda en dos, tal y como se ve en las vestiduras de los soldados de la arqueta y en el vestido de Abraham. Incluso se puede apreciar cierta afinidad en el efecto del pelo como una corona que acaba abruptamente a la altura de los ojos de ciertos personajes, aunque el tratamiento es muy diferente. Para Bango, desde ~~un~~ punto de vista plástico, tal como reiteradamente se ha dicho, una tradición hispana que arranca en creaciones hispanogotas, como los capiteles de San Pedro de la Nave, y llega al siglo XI.” (BANGO, 2006: 84). También se han establecido paralelos con la miniatura riojana del siglo X (BANGO, 2006: 84). Esta manera de utilizar paralelos de forma retrospectiva es lo que Coroneo llama el *escamotage* metodológico (CORONEO, 2003: 137) con el que se hace una especie de ~~historia~~ “historia del arte inversa”, parafraseando el método de la ~~ingeniería~~ “ingeniería inversa”.

---

<sup>512</sup> Aunque la referencia que utilizó Corzo señalaba erróneamente que pertenecía a la colección Pitcairn, del Museo de Filadelfia (CORZO, 1988: 185-186), por las fotos que adjunta se trata claramente de la arqueta conservada en el Museo Glencairn. Sobre esta arqueta véase LITTLE, 1993b: 141 y BANGO, 2006: 83.

Por lo que respecta a los lados menores, tal y como se ha representado a los apóstoles Pedro y Pablo se ha dicho que “parecen sacados de un díptico bizantino” (REGUERAS, 1996: 32).

#### **5.1.1.4.2. De la iconografía**

«La ausencia de prueba no es prueba de ausencia.» Carl Sagan.<sup>513</sup>

«El verdadero conocimiento consiste en decir que sabes algo cuando lo sabes, y decir que no lo sabes cuando lo ignoras.» Confucio, *Analectas* 2.17

Helmut Schlunk advirtió relaciones iconográficas entre los capiteles historiados de San Pedro de la Nave y la miniatura altomedieval hispana (SCHLUNK, 1945). Para conciliar la diacronía entre el capitel del siglo VII y las miniaturas del siglo X introdujo la hipótesis que suponía la existencia de una miniatura de época visigótica, que sirvió tanto de prototipo como de hilo conductor.<sup>514</sup> Después de casi setenta años en los que se ha incrementado el conocimiento sobre el tema, no se han encontrado pruebas de la existencia de una miniatura de época visigótica, pero tampoco se puede probar que no haya existido. Puesto que la refutación o la confirmación de su hipótesis aportaría algo de luz al tema de la transmisión iconográfica del sacrificio de Isaac entre el capitel y la miniatura, vale la pena revisar los términos específicos de su propuesta que afecten a las cuestiones tratadas en esta tesis.

Ante todo, es necesario eliminar ciertos sesgos cognitivos que se podrían derivar de la hipótesis de Schlunk, como el argumento *ad ignorantiam*. En efecto, el

---

<sup>513</sup> SAGAN, Carl. *El mundo y sus demonios. La ciencia como una luz en la oscuridad*. Barcelona: Planeta. 2001.

<sup>514</sup> En el artículo de 1945, Schlunk construyó su magnífica hipótesis en dos fases. Primero debía probar que la escultura historiada adscrita a época visigótica tenía como modelos miniaturas: “Nuestras conclusiones de que las representaciones con figuras, en el arte visigodo, se basan directa o indirectamente en prototipos con miniaturas, parece confirmarse por completo” (SCHLUNK, 1945: 261). Incluso identifica la fuente como un Apocalipsis ilustrado. Y, en segundo lugar, intentó establecer la relación con la miniatura altomedieval a través de los Beatos como transmisor iconográfico de un prototipo de época visigótica, así concluye que “No parece dudoso que hubo miniaturas en el siglo VII, y que éstas sirvieron de prototipo al primer ilustrador de los Beatos” (SCHLUNK, 1945: 264). Dicho sea de paso, cabe recordar que Domínguez Bordona no descartó la posibilidad de una miniatura visigoda: “La carencia de manuscritos miniados durante los dos siglos que siguen a la invasión árabe, no excluye la posibilidad de representaciones mucho más antiguas, esto es, de una miniatura propiamente visigótica” (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 3). El mérito de Schlunk fue el de proponer relaciones específicas.



enunciado de la hipótesis de Schlunk podría incurrir en una falacia que se apoya en una proposición que resulta verdadera mientras nadie pueda encontrar un argumento que la refute. Sin embargo, incumbe al que afirma aportar la prueba, no al que niega: *Probat qui dicit, non qui negat*. Uno de los métodos para sortear las dificultades de dicha falacia es establecer que se conocen todos los factores que permitan llegar a una conclusión, y para ello se precisa encontrar evidencias positivas o, en caso contrario, se debe suspender todo juicio ante la falta de datos suficientes. Contrastar las similitudes iconográficas entre el capitel y la miniatura es un indicio de primer orden.

En el caso concreto del sacrificio de Isaac, Schlunk basaba su argumentación en que Isaac estaba encima del altar, cosa que es evidente en la miniatura altomedieval que presenta dicho tema pero es más discutible en el relieve del capitel de La Nave (SCHLUNK, 1945: 245-246). En efecto, un primer examen de estas representaciones no permite trazar una filiación inmediata. Uno de los aspectos que más distingue al relieve de las miniaturas es la composición de la escena. En el capitel la imagen es ambigua y tal y como están colocadas las figuras puede parecer que Isaac está encima del altar, o mejor, que hay partes de su cuerpo, como la cabeza y las manos, que están inclinadas sobre él. Abraham e Isaac están situados uno frente al otro y la acción va de derecha a izquierda; en medio de las dos figuras se ha colocado el altar, cuya forma ha sido objeto de controversias como se ha visto en el apartado catalográfico (4.2.I). Debe mencionarse que se añadió otro detalle iconográfico que aumentaba la intensidad dramática al asunto, y es la forma en la que Abraham agarra el cabello de su hijo por un mechón, dando la sensación de que la violencia del gesto aumenta la inestabilidad de la postura de Isaac (SCHLUNK, 1945: 259; VIDAL, 2004: 460).<sup>515</sup>

El versículo 9 de Génesis 22 indica de manera explícita que Abraham puso a su hijo Isaac encima del altar.<sup>516</sup> Las representaciones del sacrificio de Isaac que se han conservado pertenecen mayoritariamente a contextos funerarios, de lo que se infiere

---

<sup>515</sup> Sobre el motivo iconográfico del mechón, véase CAYUELA, 2008.

<sup>516</sup> *veneruntque ad locum quem ostenderat ei Deus in quo aedificavit altare et desuper ligna composuit cumque conligasset Isaac filium suum posuit eum in altari super struem lignorum* (Gen. 22:9).

que la casuística puede arrojar una visión falseada de cuáles eran las tipologías iconográficas más comunes. Aun así, a partir de los datos conservados se puede concluir que existen algunas tendencias iconográficas claras, no obstante, es más difícil discernir si van asociadas al medio en el que se expresan. A partir del análisis de las representaciones más antiguas de este tema bíblico, la mayoría procedentes de entornos cristianos, se desprende que los esquemas compositivos más utilizados muestran a Isaac de pie o arrodillado en el suelo, independientemente del medio utilizado, ya sean relieves de sarcófagos, pinturas catacumbales o vidrios dorados, por citar algunos ejemplos. Si aparece el altar, generalmente en forma de ara pagana, Isaac se sitúa cerca pero nunca encima.<sup>517</sup> A mediados del siglo IV empiezan a surgir los primeros ejemplares que ya sitúan a Isaac encima del ara, donde continúa arrodillado, incluso en algunas ocasiones parece sentado sobre él, pero este último caso es muy poco frecuente. Desde el principio los patrones que se utilizaron para componer las primeras representaciones del sacrificio de Isaac se apartan claramente del relato bíblico.<sup>518</sup> Esta desviación del texto del Génesis no tiene correlato exegético y ha hecho pensar a estudiosos como Hans-Jürgen Geischer que los modelos deben buscarse en la iconografía pagana, aunque los referentes paganos que propone muestran a veces a la víctima arrodillada, esta nunca aparece encima de un ara (GEISCHER, 1967: láms. 14d-17e).<sup>519</sup> Cuando Isaac empieza a aparecer encima del altar hacia mediados del siglo IV, según Geischer, se trataría de una corrección de la postura para adaptarla al relato bíblico (GEISCHER, 1967: 132, n. 29).

Estos esquemas iconográficos se originan en Roma y desde allí se difunden a otros lugares del Imperio, bien a través de la exportación de piezas suntuarias como sarcófagos, o bien mediante la imitación de unas obras muy prestigiosas e influyentes, como los frescos perdidos de la basílica de San Pedro del Vaticano y los de San Pablo Extramuros, datados en la segunda mitad del siglo V (ROMANO, 2000:

---

<sup>517</sup> Para la iconografía tardoantigua del sacrificio de Isaac véase los repertorios recogidos por SMITH, 1922, WOERDEN, 1961 y GEISCHER, 1967.

<sup>518</sup> En algunas ocasiones se ve fuego ardiendo en el ara. Es presumible que el mundo tardoantiguo estableciese una relación directa entre el ara y el fuego, con lo que sería difícil situar a Isaac encima de la llama ardiente y visualizar la interrupción del sacrificio sin que se pudiera objetar que Isaac no podía salir indemne del holocausto.

<sup>519</sup> Un ejemplo hispano con Isaac francamente sentado sobre el ara es el sarcófago columnado de época teodosiana procedente del yacimiento tardoantiguo del Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete) y que se conserva en la Real Academia de la Historia, véase SOTOMAYOR, 1975: 199-205, nº 35.

136). En estas pinturas romanas Isaac aparece arrodillado y desnudo encima de un altar que ya no es un ara pagana.<sup>520</sup> Estos frescos se conocen a través de unos dibujos del siglo XVII pero en general la crítica acepta que el ciclo veterotestamentario ha conservado su aspecto antiguo (KESSLER, 1989: 121). Las pinturas vaticanas ejercieron una enorme influencia iconográfica no sólo en su tiempo sino a lo largo de toda la Edad Media, y la tradición de representar a Isaac sobre el altar parece consolidada en el siglo VI a juzgar por los mosaicos de San Vital de Rávena.

Un repaso de los ejemplares tardoantiguos muestran a Isaac dando la espalda a Abraham, mientras que en el capitel los dos personajes están frente a frente. Tal vez la colocación primitiva de las figuras con Isaac de espaldas a Abraham, esquema que goza de una larga pervivencia en el mundo bizantino, ilustre la versión griega de la historia bíblica. El texto de los Setenta dice que Abraham empuñaba una μάχαιρα (cuchillo), lo que presupone un sacrificio por degüello, de ahí que el verdugo se coloque detrás de la víctima.<sup>521</sup> Como se sabe, el griego fue la lengua de la Iglesia de Roma en los primeros tiempos de su existencia, hasta que entre los siglos III y IV fue desplazado paulatinamente por el latín y a este idioma se adaptó la liturgia.<sup>522</sup> Esta peculiaridad lingüística puede informar la resolución iconográfica del motivo y su evolución. En efecto, cuando se traduce este pasaje del Génesis del griego al latín, se cambia el arma que utiliza Abraham por una espada, así la Vulgata trae la lección *gladium*. Los sarcófagos del siglo IV muestran a Abraham situado detrás de Isaac y empuñando una espada, lo que sugiere una ejecución por decapitación.<sup>523</sup> Para dar mayor verosimilitud a la acción, el gesto del patriarca implica que extienda el brazo para coger impulso con la espada, pero la postura de Isaac resulta anómala. Se puede

---

<sup>520</sup> Cf. WOERDEN, 1961: 226 y KESSLER, 1989: figs. 1 y 2.

<sup>521</sup> Cf. WOERDEN, 1961: 230. Sobre la máchaira véase QUESADA, 1994. Sobre el significado ambiguo de máchaira véase GEISCHER, 1967: 134. Sobre las versiones hebreas del arma sacrificial de Abraham véase GUTMANN, 1984: 116, n. 4.

<sup>522</sup> Cf. Bardy, 1940: «L'Église romaine est restée pendant longtemps fidèle à l'usage de la langue grecque dans la liturgie. «La Tradition apostolique» de saint Hippolyte nous montre clairement qu'au début du troisième siècle, on ne songeait pas encore à remplacer le grec par le latin pour la célébration de l'Eucharistie et pour les autres offices liturgiques. À quel moment s'est faite cette substitution? Il est difficile de le dire. Dom Morin a fait valoir naguère deux passages de Marius Victorinus pour essayer de prouver que, jusque dans le troisième quart du quatrième siècle, la prière eucharistique à Rome était prononcée en grec.» (p. 109).

<sup>523</sup> Se ha interpretado esta modificación en la iconografía del tema como una adaptación a la representación de la muerte del mártir, con lo que se entendía a Isaac como una figura prototípica, véase CLEMENS, 2007.

conjeturar, en base a esta argumentación, que la posición de las figuras se fue modificando para adecuarse a la versión latina y hacer más verosímil la acción del sacrificio, por ello se dispusieron uno enfrente del otro, como se veía en los frescos de San Pedro del Vaticano y San Pablo Extramuros (siglo V). El capitel zamorano presenta esta fórmula en que se ve a Isaac enfrente de Abraham, otra cosa es decidir qué tipo de arma empuña.<sup>524</sup>

Schlunk había propuesto una filiación que relacionaba la iconografía del capitel zamorano con una tipología frecuente en la decoración de ladrillos, como el que se conserva en el Museo del Bardo de Túnez, datado en el siglo V (Fig. I.j), y que, en palabras del historiador alemán el parentesco es tal ~~que~~ deben derivarse, probablemente, de un prototipo parecido” (SCHLUNK, 1945: 259). Los ladrillos, fechados en los siglos V y VI (MAREC, 1959; YACOUB, 1996: 45), tienen la particularidad de representar a Isaac con venda; a partir de este detalle y por la configuración general de la escena representada, Gutmann descartó cualquier parecido con el capitel de San Pedro de la Nave en el análisis sobre la iconografía de estos ladrillos (GUTMANN, 1984: 120-122). Efectivamente, las diferencias son tales que cabe descartar cualquier parecido iconográfico entre estos ladrillos norteafricanos y el capitel zamorano.

No obstante, la producción seriada tardoantigua del Norte de África sigue siendo un campo fértil de indagación. Gutmann planteaba que en La Nave Isaac no tiene todo el cuerpo encima del altar, sino que está arrodillado con la cabeza inclinada sobre el altar. Este autor ha apuntado como modelo una serie de piezas de cerámica tardoantiguas, también norteafricanas, donde Isaac está arrodillado frente a Abraham con la cabeza inclinada sobre el altar, situado en medio de las dos figuras. Abraham

---

<sup>524</sup> El éxito de la representación de la espada tendrá una larga duración, de tal manera que Lutero (1483-1546) señala en su comentario de Génesis 22 que el arma que portaba Abraham no era una espada sino un cuchillo, y añade que las pinturas que así lo figuran son incorrectas (GUTMANN, 1984: 115). Lo mismo señala Jean d'Espagne, un teólogo protestante del siglo XVII que se siente molesto porque las pinturas que representan el sacrificio de Isaac lo hacen de manera errónea y traicionan lo que dice el texto bíblico (GUTMANN, 1984: 116). Con respecto a esta crítica de ciertos teólogos a las desviaciones del arte con temática bíblica como presentar a Isaac arrodillado, Edward Kessler señala que tales representaciones no son una traducción errónea del texto bíblico, sino una interpretación visual tan legítima como la exégesis basada en glosas y comentarios (KESSLER, E., 2001). Las críticas de los teólogos protestantes venían a reivindicar una lectura literal del texto bíblico (GUTMANN, 1984: 121) y una postura iconoclasta ante la falsedad de las imágenes.

sujeta al hijo por el cabello como si estuviera empujando la cabeza hacia abajo (Fig. I.i). Una pieza de estas características, procedente de Túnez y conservada en una colección particular de Nueva York, parece sugerir la trasposición a la temática cristiana de motivos procedentes de ambientes paganos, especialmente del mundo del circo y las ejecuciones públicas (LUCCHESI-PALLI, 1979a; SALOMONSON, 1979).<sup>525</sup> La versión más completa que circulaba con esta cerámica también incluye el viaje al lugar del sacrificio con Isaac cargando la leña y Abraham llevando el fuego (SALOMONSON, 1979: fig. 44). Esta modalidad de representación de dos episodios sucesivos formando un ciclo también es frecuente en la iconografía romana, se encuentra en algunos sarcófagos y es especialmente remarcable su figuración en las pinturas de San Paolo fuori le Mura (SALOMONSON, 1979: 36).

Hay constancia arqueológica de la difusión de este tipo de cerámica a la Península Ibérica. En el Museo Arqueológico de Madrid se conserva un plato procedente de las excavaciones de Belo (Bolonía, Cádiz) donde se muestra a Abraham caminando y portando una espada y a Isaac con un fardo a la espalda, en alusión probablemente al viaje a la montaña del sacrificio (*Gen* 22: 6).<sup>526</sup> Otro ejemplar más interesante porque muestra la iconografía que señalaba Gutmann como paralelo iconográfico del sacrificio de San Pedro de la Nave, es un fragmento de procedencia norteafricana con la escena del sacrificio, hallado en 1993 en la provincia de Salamanca (GARCÍA DE FIGUEROLA Y GARCÍA MARTÍN, 1995: 287-291). Estos fragmentos responden en todo a otros ejemplos de vajilla norteafricanos fechados en el siglo IV. Resulta, por tanto, que la intuición de Gutmann se corroboraría con un testigo cercano al territorio de San Pedro de la Nave y señalaría

---

<sup>525</sup> Frecuentemente esta cerámica norteafricana exhibe temática pagana con escenas cruentas del circo como luchas de gladiadores o con animales salvajes, incluso diversas modalidades de ejecuciones. En la cerámica de Nueva York el sacrificio de Isaac, tal y como está figurado, está a medio camino entre la iconografía del circo, pues aparecen un león y un oso junto al carnero, y el sacrificio carece de la típica *Dextera Dei*. Estos detalles pueden hacer dudar del tema representado, pero hay otras piezas que completan la imagen de la cerámica de Nueva York con los elementos que faltan, como el arbusto y la Mano de Dios utilizando exactamente el mismo modelo, véase MAREC, 1959: 151-152, fig. 3, BOURGOIS, 1969 y SALOMONSON, 1979: figs. 29, 30a y sobre todo la fig. 44.

<sup>526</sup> Palol identificó la escena como un sacrificio de Isaac (PALOL, 1967: 366) y así lo aceptan SCHLUNK Y HAUSCHILD, 1978: 141, il. 34 y SALOMONSON, 1979: 36, il. 28, pero algunos autores niegan esta interpretación, véase BOURGOIS, 1969: 34.

el alcance de este tipo de piezas de época tardoantigua en Hispania (GUTMANN, 1984).<sup>527</sup>

La pregunta es si realmente puede establecerse una filiación entre el modelo norteafricano y el sacrificio de La Nave. Hay evidentes puntos en común que sugieren razones de peso, como la composición en la que el altar está en medio de los patriarcas, uno frente al otro, con Isaac arrodillado y Abraham agarrándole la cabeza. En el fragmento publicado por Salomonson una *Dextera Dei* inmensa surge de un árbol frondoso; esta mano recuerda también al capitel zamorano. No obstante, también hay diferencias, como las vestiduras de los patriarcas que en las cerámicas norteafricanas son la túnica *exomis* tanto para Abraham como para Isaac. En estas piezas Abraham suele llevar barba mientras que en La Nave es imberbe, Isaac tiene las manos atadas a la espalda mientras que en capitel zamorano cruzan por delante, ni siquiera la figuración del carnero es comparable. Tampoco es similar la postura del cuerpo de Abraham que implica un manejo del arma distinto, ni el lugar de la aparición milagrosa que fuerza al patriarca a mirar hacia atrás en las cerámicas. Estas divergencias son realmente numerosas y la versión de San Pedro de la Nave parece que haya sufrido modificaciones dentro de un proceso evolutivo a partir de un modelo antiguo. Por ejemplo, se ha dicho que la vestimenta de Abraham en el capitel es un *armilausea*, una pieza abierta y sin mangas, que aparece representada en algunas ilustraciones de manuscritos del siglo X, como es el caso de los escribas representados en el *scriptorium* del Beato de Tábara (MENÉNDEZ PIDAL, 2003b: 125; REGUERAS Y GARCÍA-ARÁEZ, 2001: 46).

De manera incidental debe añadirse que el sacrificio de Isaac figurado en ciertas cruces irlandesas, datadas entre los siglos VIII al X, presentan la misma iconografía vista en la cerámica norteafricana, como por ejemplo la gran cruz de Monasterboice, del siglo IX, o la cruz de Moone, Co Kildare, del siglo X.<sup>528</sup> Un pasaje muy conocido

---

<sup>527</sup> Fernando Regueras, sin mencionarlo, incluye una ilustración de este tipo de representaciones de origen norteafricano (REGUERAS, 1996: 31).

<sup>528</sup> En las cruces irlandesas Abraham aparece generalmente sentado en una silla con respaldo alto; otra característica es que no presentan la *Dextera Dei*, aunque en las cruces de Monasterboice y Arboe parece que un ángel traiga el cordero (SCHAPIRO, [1943]1987). Además de las dos citadas, hay cinco cruces irlandesas más con la representación del sacrificio de Isaac: Ullard, Abbey, Arboe, Castle Dermot (2) y Kells (2).

de Beda, en su *The Lives of The Holy Abbots of Weremouth and Jarrow Benedict, Ceolfrid, Easterwine, Sigfrid, and Huetberht* (Vol. IV, p. 375), cuenta que en uno de sus viajes a Roma el abad de Wearsmouth, Benedict Biscop (628–689), se trajo consigo toda una serie de objetos, como libros sagrados y pinturas de santos, entre los que se describe un ciclo de pinturas con temas neotestamentarios y veterotestamentarios. Entre los temas descritos se incluye a Isaac cargado con el fardo de leña a la espalda, haciendo pareja tipológica con una imagen de Cristo con la cruz a cuestas. Cabe destacar este hecho porque ya se ha visto que en las cerámicas norteafricanas tiene tanto protagonismo la representación del sacrificio de Isaac como la del viaje de los protagonistas al lugar del sacrificio. Esta modalidad en forma de ciclo narrativo parece reflejar un modelo romano de extraordinario prestigio, como eran las pinturas murales de San Pedro del Vaticano y San Pablo Extramuros.<sup>529</sup> Se puede concluir que en la entramado de relaciones iconográficas que vincula al Norte de África, la Península Ibérica e Irlanda, Roma surge como el nodo que centraliza muchas de las conexiones detectadas.

En mi opinión se puede argumentar una larga pervivencia del modelo en la Península Ibérica si se introduce en el análisis la placa de marfil del Hermitage. Esta pieza, como se ha visto en el catálogo, se ha datado tradicionalmente a principios del siglo XI, pero en el catálogo *raisonné* del Museo Hermitage de San Petesburgo que aparecerá próximamente, Marta Kryzhanovskaya ha resituado la placa entre los siglos IX y X, en razón de los paralelos estilísticos que se pueden establecer con el capitel de Zamora.<sup>530</sup> El esquema iconográfico de la placa del Hermitage también resulta muy similar a las cerámicas norteafricanas, y la comparación con el capitel, como insinúa Kryzhanovskaya me parece adecuado. Incluso el arbusto de la placa ebúrnea resulta afín al del capitel y las diferencias se pueden explicar por la falta de espacio a nivel del suelo en el ejemplar zamorano, donde el carnero aparece a media altura. No obstante, la sustitución de la *Dextera Dei* por el ángel alado sólo se puede

---

<sup>529</sup> cf. Salomonson, 1979: 35-36. Sobre los ciclos pictóricos romanos véase VISCONTI, 2006a: 375 y 2006b: 413.

<sup>530</sup> Agradezco a la Sra. Ekaterina Nekrasova, conservadora de las colecciones de Arte Medieval del Museo Hermitage, la información que me remitió por correo electrónico de fecha de 9 de octubre de 2012.

constatar en la Península en el siglo XI.<sup>531</sup> En resumen, se puede reconstruir una filiación iconográfica de largo recorrido en la que el capitel de San Pedro de la Nave sería una de sus representantes; esta familia iconográfica no se parece al grupo de manuscritos hispanos con los que tradicionalmente se había vinculado al sacrificio de La Nave. Se puede concluir que no hay evidencias concluyentes de la relación iconográfica que se había establecido entre el capitel y los manuscritos hispanos altomedievales. Otra cosa diferente es la conexión entre el texto del epígrafe del capitel y la leyenda que acompaña una sola miniatura altomedieval, la del f. 21v de la Biblia de 960 que se conserva en el Archivo de San Isidoro de León.

#### **5.1.1.4.3. La epigrafía relacionada con la escena del sacrificio de Isaac**

Sobre la escena se hay una inscripción que alude al relato bíblico que se ilustra y dice así: + VBI HABRAAM OBTVLIT ♥ ISAC ♥ FILIVM SVVM ♥ OLOCAVPSTVM DNO ♥. Según Helena Gimeno Pascual el desarrollo completo de la inscripción sería → *ubi Habra(h)am obtulit · Is(a)ac · filium suum · (h)olocâupstûm D(omi)no*” (GIMENO, 2004: 256).

A partir de la lectura de Gómez Moreno (1906: 371) sólo se producen pequeñas variaciones que no afectan a la comprensión del texto (GIMENO 2004: 255 n. 49).<sup>532</sup> Las formas antiguas de la epigrafía de La Nave ha sido uno de los argumentos fundamentales para datar la iglesia en el siglo VII.<sup>533</sup> La mayoría de los autores que se han ocupado de la epigrafía han corroborado la datación tradicional propuesta por Gómez Moreno.<sup>534</sup> Helena Gimeno ha matizado esta cuestión a partir de los análisis

---

<sup>531</sup> Hay, sin embargo, un ejemplo del siglo IX que debe ser mencionado. Se trata de un manuscrito misceláneo que contiene la Psicomaquia de Prudencio (Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 412). Este texto contiene una introducción que alude a Abraham, y en la familia de manuscritos iluminados de la Psicomaquia se suele representar el sacrificio de Isaac. Véase <http://www.europeanregia.eu/es/manuscritos/valenciennes-bibliotheque-municipale-ms-412/es>. Por su parte, Salomonson identifica como un ángel, en este caso áptero, la figura con vestimenta militar que acompaña una escena del sacrificio en una cerámica norteafricana (SALOMONSON, 1979: 36).

<sup>532</sup> Véase también GODOY, 1995: 331. En general, para la tradición textual y la polémica visigotista a la luz de la epigrafía véase Gimeno (2004: 260-264), donde se abordan en detalle todos los argumentos técnicos y se hace un estado de la cuestión.

<sup>533</sup> Gómez Moreno dice que es el argumento decisivo más que todo otro” (Gómez Moreno, 1927: 60).

<sup>534</sup> Cabe señalar a Navascués, discípulo de Gómez Moreno, que estudió la epigrafía del reloj de San Pedro de la Nave (ICERV 347) en un artículo de 1937 (NAVASCUÉS, 1937). Véase también RAMÍREZ, 1988. Por su parte, Javier de Santiago considera que las *explanations* de esta iglesia



de nuevos hallazgos epigráficos en el norte peninsular, que han permitido elaborar una visión menos rígida que sugiere que en la epigrafía de este territorio peninsular persiste una tendencia al clasicismo (GIMENO 2004: 252-255). Según esta autora, todas las características visigóticas de la epigrafía de La Nave se pueden encontrar en inscripciones que van del siglo VI hasta el siglo X (GIMENO, 2004: 262-263). Las formas de las letras así como la interpunción en forma de *heredae* se sigue utilizando en época postvisigótica y, en todo caso, no sirven de argumento definitivo para la datación del edificio. Los epígrafes presentan varios errores, como la ausencia de la letra *h* en la palabra *(h)olocaustum* o la confusión en la palabra *h̄abra(h)am*, que deben atribuirse a la poca pericia del *ordinator* o del mismo *lapidista* (GIMENO, 2004).

De todas formas, la abundancia de inscripciones concentradas en los capiteles historiados ha sido un tema que ha causado cierta perplejidad. De una parte están los rótulos que compilan la escena bíblica representada. Javier de Santiago se ha pronunciado sobre la procedencia del texto y ha señalado que su origen es una cita inspirada en el texto bíblico. Este procedimiento era habitual en otro tipo de manifestaciones escriturarias del siglo VII, como la *legislación*, las actas de los Concilios y las famosas pizarras, realidad que parece original de la Hispania visigoda” (SANTIAGO, 2009: 326). Más adelante sugiere en la iglesia de San Pedro de la Nave, los epígrafes tendrían una función pedagógica y publicitaria (SANTIAGO, 2009: 327).

Creo que merece la pena hacer una extrapolación del corpus románico de inscripciones de la escultura de las Islas Británicas con el objetivo de trasladar algunas reflexiones del estudio de este conjunto epigráfico al análisis concreto de San Pedro de la Nave. El corpus británico incluye una categoría de inscripciones que glosan o identifican las escenas representadas. La identificación se hace a veces mediante un etiquetado sencillo, nombrando simplemente las figuras representadas. Sin embargo, en otras ocasiones, se utilizan fórmulas más complejas. Por ejemplo, un epígrafe de Ipswich contiene un texto en inglés antiguo (Old English) que

---

(ICERV 347), especialmente las que se exhiben en los capiteles, deben considerarse como *propaganda religiosa*” (SANTIAGO, 2009: 326)

identifica la escena de la siguiente manera: HER S(AN)C(T)E [M]IHA[E]L FEHT WID ÐANE DRACA (–Aquí San Miguel lucha contra el dragón”). Me interesa destacar el uso de la fórmula –Her”, similar a la –Vbi” de la iglesia zamorana. Según el estudioso de estos epígrafes británicos, John Higgitt, esta fórmula tiene una larga tradición y ya se encuentra en una serie de arquetas francas del siglo VIII, con el texto comenzando por –Her” o en el Tapiz de Bayeux usando la versión latina –Hic”. Se ha sugerido que el comienzo con la fórmula Her (o Hic) es la transposición en escultura de un intermediario literario que corresponde a una manera de interpelar a la audiencia, dirigiendo su atención a la narración que se describe (HIGGITT, 2008). En mi opinión la presencia de la fórmula vbi tiene el mismo sentido, es decir, es el testigo de un texto donde se interpela de alguna manera al público con el fin de visualizar la narración bíblica. Además, la fórmula vbi tiene paralelos en piezas de marfil del siglo VIII, como el díptico de Genoels-Elderen, tal y como apuntara Gómez Moreno (1906: 371), así como en productos textiles del siglo XI tan significativos como el Tapís de la Creació, donde Palol llama la atención sobre el uso de la fórmula vbi como una incapacitación típicamente hispana (PALOL, 1986: 100-102). Por tanto, se puede resumir que hay una cierta tradición europea occidental, que parece iniciarse en el siglo VIII, que utiliza textos que comienzan por *hic* o *vbi* en representaciones de escenas sobre los medios más diversos, tales como la piedra, el marfil o los textiles. En este estadio parcial de conclusiones, parece que *vbi* sea una fórmula preferentemente hispana, aunque no exclusiva, mientras que *hic* sea más propia de las Islas Británicas y de la Francia normanda.

Por otra parte, la presencia de los rótulos como ALTARE o LIBER han llamado la atención de los estudiosos, es lo que se ha llamado la –sobreabundancia informativa” (VIDAL, 2004: 466) para clarificar las imágenes a fuerza de etiquetarlas con inscripciones reiterativas (SEPÚLVEDA, 1991: 135, cf. 136). Se ha pensado que era redundante identificar un altar o un libro, y de aquí ha sobrevenido toda la cuestión del altar representado en el capitel del sacrificio. Desde Schlunk (1970) se ha señalado que la sustitución del ara pagana por el altar cristiano quedaba reforzada por la inscripción †ALTARE. También se ha señalado su semejanza con el altar hallado

durante el desmontaje de la iglesia, lo que explicaría su morfología tan peculiar y la necesidad de identificarlo porque resultaba un anacronismo.<sup>535</sup>

La presencia de letreros explicativos concentrados en los capiteles historiados implica un público que sepa leer, por lo que no me parece que inferir que la figuración se corresponde con la ignorancia del espectador laico es un constructo del pensamiento contemporáneo aplicado a las mentalidades medievales.<sup>536</sup> Para Helena Gimeno el origen de los epígrafes debe estar en los códices donde se pusiera en estrecha relación la imagen con el texto, lo que explicaría la partícula *ubi*, pues según esta autora no tiene sentido su uso en los rótulos de los capiteles (GIMENO, 2004: 266). Existe unos ejemplos interesantes, naturalmente del siglo X, para ponderar el valor de esta redundancia epigráfica. En el códice Albeldense o Vigilano, manuscrito de temática conciliar confeccionado en el escritorio de San Martín de Albelda (La Rioja), se ha figurado el tema veterotestamentario de Adán y Eva.<sup>537</sup> Este tema es frecuente en Beatos y Biblias; por ejemplo, aparece representado dos veces en la Biblia de 960, una vez en las Tablas Genealógicas y otra acompañando al texto del Génesis, como la escena del sacrificio de Isaac. La duplicidad en la aparición de Adán y Eva también ocurre en el Beato Morgan, en este caso además de en las Genealogías, la pareja primordial aparece representada en el Mapamundi. La particularidad del Vigilano, sin embargo, es que incluye una leyenda rodeando la miniatura y otros letreros interesantes.

A efectos de comparación con el capitel de San Pedro de la Nave, la particularidad del rótulo que se desarrolla en una cenefa por el margen de la página es que se inicia con una cruz (+) y una incipitulación VBI y todo el texto en letra capital con los refuerzos marcados. Estas peculiaridades recuerdan los epígrafes grabados en un medio duro y no pintados sobre soporte cartáceo. Según Soledad de Silva, en la miniatura el ~~artista~~ lo que pretende fundamentalmente es *narrar*, contar mediante la pintura lo sucedido en el alborear de la humanidad, y lo hace literalmente siguiendo el texto, convirtiéndose estas imágenes en una ayuda para que el lector comprenda más fácilmente lo acaecido, o bien el texto facilita la mejor comprensión,

---

<sup>535</sup> Véase el desarrollo del tema en la bibliografía crítica del capítulo catalográfico 4.2.I.

<sup>536</sup> Cf. KESSLER, 1994.

<sup>537</sup> El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, d.l. 2.

de la imagen, lo cual es menos frecuente en la iconografía codicológica” (SILVA, 1984: 168). La cuestión es que en la miniatura se repite el mismo fenómeno que en el capitel del sacrificio, la redundancia, pues además del rótulo explicativo cada elemento iconográfico tiene una leyenda identificadora, ADAM, EVA, SERPENS Y LIGNVM FIGI. Se puede aducir, me parece, que se trate de un mecanismo semejante en el uso intensivo de la rotulación iconográfica tanto en el capitel del sacrificio de San Pedro de la Nave como en el ejemplar específico del códice Vigilano.<sup>538</sup>

### ***5.1.II. La miniatura del sacrificio de Isaac en la Biblia de 960***

En la Biblia de León de 960 hay dos miniaturas con el sacrificio de Isaac, como ya se ha visto en el apartado catalográfico dedicado a este manuscrito. La primera se encuentra en el f. 7v decorando las Tablas Genealógicas mientras que la segunda, en el f. 21v, ilustra el pasaje de Génesis 22, lo cual es excepcional aunque ello parezca contradictorio, pues la mayoría de miniaturas del sacrificio de Isaac no suelen acompañar al texto bíblico. Debe destacarse que, por un parte, la pintura del f. 21v es el único testimonio de toda la miniatura hispana que presenta una leyenda comparable al epígrafe del capitel de San Pedro de la Nave. Por otra, las dos representaciones del sacrificio de Isaac de la Biblia de 960 presenta un esquema iconográfico semejante.

#### **5.1.II.1. Análisis iconográfico**

Debe recordarse que aunque Schlunk había establecido correspondencias entre el capitel de San Pedro de la Nave y la miniatura altomedieval en virtud de una característica común, que Isaac estaba situado encima del altar (SCHLUNK, 1945: 245-246), no es posible mantener tal relación iconográfica.<sup>539</sup> Según Joseph Gutmann, no se puede aceptar que exista este vínculo iconográfico entre el capitel con el sacrificio de Isaac de San Pedro de la Nave y las miniaturas con el mismo tema de los manuscritos altomedievales hispanos donde está yaciendo sobre el altar (GUTMANN, 1988: 119). La razón es que en el capitel de La Nave Isaac aparece de rodillas sobre el lado inclinado del capitel y no encima del altar. En la miniatura de

---

<sup>538</sup> Otras representaciones altomedievales de la pareja primordial carecen del abundante aparato textual del códice Vigilano.

<sup>539</sup> Véase apartado 5.1.I.4.2

la Biblia de 960 Isaac sí aparece totalmente estirado sobre un altar en forma de Tau, en una postura cuyo único precedente conocido más antiguo es la pintura mural de la Sinagoga de Dura Europos, Siria (c. 244-45).<sup>540</sup> Williams ya había sugerido que el sacrificio de Dura podía ser un término de comparación a causa de este particular pues consideraba que el prototipo de la miniatura del sacrificio debía ser muy antiguo (WILLIAMS, 1963: 60).

Por su parte, Gutmann no estima convincente establecer un parentesco iconográfico entre la escena del sacrificio de Isaac en la sinagoga de Dura Europos y la de la Biblia de León de 960 del f. 21v (GUTMANN, 1984: 118-119 y GUTMANN, 1988: 25). Una de sus particularidades iconográficas de la miniatura de la Biblia de 960 es que Isaac está estirado sobre el altar, una fórmula que está más en consonancia con la narración veterotestamentaria, y por este detalle iconográfico se asemeja a la pintura mural de Dura Europos.<sup>541</sup> Debe añadirse que este detalle no es exclusivo del f. 21v de la Biblia de 960, sino que se repite continuamente en toda la miniatura hispana altomedieval; no obstante, se mantienen los términos de comparación establecidos por la crítica. Sin embargo, para Gutmann pesan más las diferencias que no las semejanzas entre estos dos ejemplares, como la posición frontal *versus* la figuración de espaldas en Dura, el carnero enredado a diferencia del animal junto al arbusto, etc. (GUTMANN, 1984: 119).<sup>542</sup> Ahora bien, el sacrificio de Dura Europos constituye asimismo un *unicum* en el arte judío y no se conocen paralelos para sacarlo de su aislamiento.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> Cf. BRINK, 2002: 142. Debe añadirse que en la misma escena del sacrificio de Isaac de Dura Europos aparece por primera vez la *Dextera Dei* subrogando al ángel que según el texto bíblico intervino para suspender el sacrificio: *et ecce angelus Domini de caelo clamavit dicens Abraham Abraham qui respondit adsum* (Gen 22:11).

<sup>541</sup> Según la Vulgata se indica concretamente que Abraham puso a Isaac encima del altar, sobre el haz de leña: *Isaac filium suum posuit eum in altari super struem lignorum* (Gén. 22:9). Para los lectores de la Biblia en inglés el sentido es claramente que Abraham depositó estirado a su hijo. Por ejemplo la versión King James de *Gen. 22:9* dice: *—laid him on the altar upon the wood*” (nótese el subrayado).

<sup>542</sup> Bien mirado, el carnero de Dura no es tan diferente de otras figuraciones cristianas, de hecho está junto al arbusto pero no está atado, como alguna vez se ha dicho.

<sup>543</sup> —*Agin the suggestion of scholars that medieval Jewish art continues the iconography established in the Dura paintings is without foundations*” (GUTMANN, 1984: 119). No obstante, para Weitzmann y Kessler, las imágenes que acompañan al sacrificio de Dura, como la representación de la fachada del templo o los objetos litúrgicos, forman un programa iconográfico que tiene continuidad en la decoración de sinagogas, como puede verse en el mosaico pavimental de la sinagoga de Beth

### 5.1.II.1.1. “Hackeando” el arquetipo

El análisis textual e iconográfico de la Biblia de 960 arroja unos indicios que han guiado los estudios sobre este códice. Por lo que al texto se refiere, la Biblia de 960 contiene el texto de la Vulgata. Es bien sabido que la intervención hispana en la historia de la Vulgata es muy antigua y se inicia con la entrada en la Península de una traducción jeromínica de primera mano (WILLIAMS, 1999c: 180). Según Teófilo Ayuso, el arquetipo del texto de esta biblia procede de la recensión que hiciera un autor enigmático llamado Peregrino allá por el siglo V.<sup>544</sup> Este mismo autor afirmaba que el arquetipo peregriniano también estaba ilustrado (AYUSO, 1960: 173 y 199; AYUSO, 1961: 9; AYUSO, 1965: 148-167). Por el contrario, Fischer data el arquetipo en el siglo IX (FISCHER, 1961: 21).<sup>545</sup>

En cuanto a la miniatura, en la primera aproximación que se elaboró sobre el tema, Neuss pensaba que la miniatura hispana procedía, en última instancia, de modelos cuyas formas se podían vincular con el Norte de África. Neuss no apreciaba en la miniatura hispana una tradición con intencionalidad tipológica sino más bien un carácter ilustrativo (NEUSS, 1922: 146). Por su parte, en opinión de Kurt Weitzmann las miniaturas de la Biblia de 960 derivaban de modelos muy antiguos tras el análisis del método usado para su ilustración, el llamado “estilo papiro”. En esta manera de maquetar las páginas la relación entre el texto y la imagen es directa, es decir, las miniaturas están intercaladas en el texto, sin ningún tipo de caja, sin enmarcar y sin fondos en segundo plano. El procedimiento ya se utilizaba en la ilustración de obras escritas en rollos de papiro. Muchos de los ejemplos que Weitzmann utilizó provenían de campo científico, ya que este “tipo de textos, por su misma naturaleza, necesita y ha necesitado, en todas las épocas, de la ilustración por medio de diagramas” (WEITZMANN, [1947]1990: 43).

---

Alpha, concluyendo que “The overall programmatic similarity of the Beth Alpha synagogue to the first decorative program of the Dura synagogue suggests that the complex of imagery was rooted in an old and well-established tradition of synagogue design” (WEITZMANN; KESSLER, 1990: 155). Sin embargo, ya se ha visto que los modelos iconográficos eran transversales y no se restringían a grupos religiosos específicos.

<sup>544</sup> Sobre Peregrino véase especialmente lo que dice AYUSO (1953: 520-522).

<sup>545</sup> El texto de la Vulgata está acompañado de un aparato de glosas marginales que constituyen el testimonio de una versión más antigua de la Biblia, la llamada *Vetus Latina*. Puesto que estas glosas afectan tanto a los libros del Antiguo Testamento como a los del Nuevo, se ha inferido un prototipo del siglo VII, según Fischer (cf. WILLIAMS, 1999c: 192).

Williams, después de una primera fase de aceptación del método de Weitzmann, en sus últimos estudios dedicados a la Biblia de 960 critica la posibilidad de conjeturar un arquetipo iluminado tardoantiguo.<sup>546</sup> Para este autor, del hecho de que exista una larga tradición textual bíblica en la Península Ibérica no se deduce inmediatamente la producción de manuscritos bíblicos iluminados (WILLIAMS, 1999c: 185). Al mismo tiempo, Williams intenta refutar el argumento del formato de Weitzmann, quien había utilizado la Biblia de 960 como testimonio medieval de una tradición muy antigua con precedentes helenísticos. A partir del ejemplo de la Biblia de 960, Weitzmann dedujo que “también la ilustración de la Biblia comenzó con imágenes de columnas y sin marco”, pero admite que al no poderse restituir el arquetipo en el que se ilustró por primera vez el Antiguo Testamento no se puede inferir el principio utilizado en su ilustración (WEITZMANN, [1947]1990: 61-62). El hecho de que justamente Weitzmann no haya podido encontrar más que la Biblia de 960, es decir un manuscrito medieval del siglo X, como indicio de un sistema ilustrativo arcaico de los libros bíblicos, es para Williams una anomalía y una refutación más que una prueba (WILLIAMS, 1999c: 208). En realidad, la crítica de Williams se ha dirigido a la línea de flotación de la hipótesis de Weitzmann siguiendo el ejemplo de Lowden en su estudio sobre los Octateucos.<sup>547</sup>

Como ya han hecho constar varios autores, la distribución de las miniaturas en la Biblia de 960 es muy irregular; así, el libro del Génesis sólo cuenta con dos ilustraciones, Adán y Eva comiendo el fruto prohibido (f. 15v) y el Sacrificio de Isaac (f. 21v).<sup>548</sup> Ambas miniaturas están intercaladas a continuación del texto que ilustran. En el caso del sacrificio de Isaac, la composición desborda los márgenes de

---

<sup>546</sup> Ayuso considera la Biblia de 960 junto con la Biblia de Oña de 953 copiada por Florencio derivan de un arquetipo del siglo V, la “Biblia de S. Peregrino”, que “debió de ser una Biblia miniada e historiada” (Ayuso, 1960: 173). Sobre la filiación de las miniaturas del grupo de manuscritos al que pertenece la Biblia de 960 y que derivan de un mismo arquetipo denominado lambda ( $\Lambda$ ) (FISCHER, 1961: 8) véase también WILLIAMS, 1963 WILLIAMS, 1965 y WILLIAMS, 1967.

<sup>547</sup> Cf. LOWDEN, 1992. Últimamente el método filológico aplicado al estudio de la transmisión pictórica de Weitzmann ha sido sometido a severas críticas que se pueden resumir en el aserto de la “tiranía del arquetipo” (cf. WILLIAMS, 1999b: 5), abriendo una nueva línea de investigación que prefiere centrarse en los métodos de la producción libraria. El rechazo a los principios elaborados por Weitzmann ha llegado a la obliteración del método. Ciril Mango prefería mantener una actitud abierta y ajustar los beneficios del sistema de Weitzmann a las posibilidades reales que tiene su aplicación aunque se reconozcan sus límites (MANGO, 1989).

<sup>548</sup> Cf. DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929: 18 y WILLIAMS, 1963: 56-60.

la columna de texto y por ello parte del cuerpo de Abraham o la *Dextera Dei* aprovechan es espacio vacío del intercolumnio central.

Gran parte de las particularidades iconográficas que presenta la miniatura del f. 21v de la Biblia de León coincide con la ilustración del mismo tema en una serie de Beatos del siglo X, entre los que el Beato Morgan sería posiblemente el testimonio más antiguo (c. 940).<sup>549</sup> Se puede concluir que hay una tradición iconográfica consistente del sacrificio de Isaac en la miniatura altomedieval hispana, pero solo es posible retrotraerla al siglo X. Es cierto que en la Península Ibérica se han preservado un buen número de ejemplares tardoantiguos con la representación del sacrificio de Isaac en otros medios no cartáceos, pero ninguno es comparable a la fórmula iconográfica que siguen las miniaturas, ni siquiera el relieve del capitel de San Pedro de la Nave.<sup>550</sup> En principio, debe aceptarse que si existió una tradición pictórica no ha quedado constancia alguna.<sup>551</sup> Otra peculiaridad del grupo iconográfico de la miniatura altomedieval hispana es que, salvo la miniatura del f. 21v de la Biblia de 960 y otra del *Liber Commicus* de 1073, la presencia del sacrificio de Isaac según el modelo ya comentado se concentra en un género textual conocido como las Tablas Genealógicas.<sup>552</sup>

Como se ha dicho, uno de los rasgos iconográficos de este modelo es que Isaac yace tumbado sobre el altar, de tal manera que su representación sistemática abarca desde el siglo X hasta finales del siglo XII.<sup>553</sup> Resulta además que el ejemplar de Dura es el único que se puede invocar como paralelo y antecesor para todo este grupo iconográfico hispano tan específico. Sin embargo, ante la falta de evidencias positivas, la coincidencia entre el sacrificio de Dura Europos y el de la Biblia de 960 –y con ella, otras miniaturas altomedievales hispanas con dicho tema– debe considerarse un producto de la casualidad. Una de las razones de más peso es que la

---

<sup>549</sup> Cf. FISCHER, 1961: 22.

<sup>550</sup> Esta afirmación será matizada más adelante.

<sup>551</sup> Cf. DOMÍNGUEZ BORDONA, 1929, WILLIAMS, 1999c y YARZA, 1997.

<sup>552</sup> Las Biblias románicas se excluyen del razonamiento con vistas a simplificar el análisis.

<sup>553</sup> La serie está formada por el Beato Morgan, Ms. M644, f. 6r, la Biblia de 960, Ms. cód. 2, f. 7r y f. 21r, el Beato de Girona de 970, f.11r, el Beato Facundus de 1047, f. 13r, el *Liber Commicus* de 1073, Cód. 22 RAH, Biblia de 1162, Ms. cód. III (1), f. 3r y f.18, Beato Rylands, MS lat. 8, f. 9 y el Beato de San Pedro de Cardeña, f. 3r (3. XXV). La miniatura con el sacrificio de Isaac de el Beato de Saint-Sever presenta muchas alteraciones con respecto al modelo iconográfico hispano, y la del Beato de Turín se aleja totalmente exhibiendo una iconografía no convencional.



sinagoga de Dura quedó sepultada desde mediados del siglo III a causa del sitio persa que sufrió la ciudad, cuando fue convertida en parte de las fortificaciones defensivas, quedando oculta hasta su descubrimiento en 1921, y por ello no es posible utilizarla como término de comparación. El problema no es valorar el alcance concreto de las pinturas de Dura, sino el de estimar la transversalidad del uso de modelos iconográficos entre grupos religiosos diferentes considerados estancos, como el judío y el cristiano, especialmente si se plantea desde el punto de vista del mecenazgo. Si la composición de los talleres no dependía de su afiliación religiosa, las fórmulas iconográficas podrían circular en los ámbitos más diversos, pero en realidad no se conoce el funcionamiento de estos talleres tardoantiguos.<sup>554</sup> Así, aunque la pintura de Dura sea un *unicum* que no ha formado una progenie iconográfica, ella misma debió haber tenido un modelo del que fue copiado (GUTMANN, 1984: 120) y cuya transmisión podría trazar vías imprevisibles. El problema es que la relación con la miniatura altomedieval hispana es una cuestión altamente especulativa.

Pero justamente la iconografía del sacrificio de Isaac muestra un fenómeno de estas características, en el que una determinada receta compositiva se encuentra representada en un contexto indudablemente judío y se vuelve a repetir de manera inopinada en la ilustración de un manuscrito medieval cristiano. Carol Lewine, en su tesis sobre el manuscrito del *Carmen Paschale* de Sedulio, datado en el siglo IX, establece un vínculo iconográfico entre la miniatura del sacrificio de Isaac de este códice con el mosaico de pavimento de la sinagoga de Beth Alpha, datada en el siglo VI (LEWINE, 1970: 47-49; GUTMANN, 1984: 120-122).<sup>555</sup> La comparación resulta ciertamente insólita, pero es del todo verosímil. En el manuscrito belga Abraham aparece, como siempre, amenazando a Isaac con un arma, pero, a diferencia de otro tipo de representaciones, el patriarca está a punto de arrojar a Isaac, vendado, a las llamas que queman sobre el altar. En el mosaico judío, la venda de Isaac puede identificarse con la extraña forma que sobresale de su cuello, como si fuera una mala lectura de la cinta porque solo quedan los extremos, pero también puede dar la sensación que se haya caído debido al impulso violento con que Isaac es arrojado a

---

<sup>554</sup> Véase Brink que considera que eran grupos estancos que lo único que compartían era el mismo texto, y que posiblemente nunca sabremos si hubo interacciones entre judíos y cristianos en lo que respecta al tema del sacrificio de Isaac (BRINK, 2002: 145).

<sup>555</sup> Antwerp (Bélgica). Museum Plantin-Moretus, Ms. 17.4, f. 8.

las llamas (cf. GUTMANN, 1984: 121).<sup>556</sup> La opinión más consensuada es que el modelo del mosaico judío depende de fuentes cristianas, griegas para más señas.<sup>557</sup> Lewine adjunta a la filiación iconográfica de este prototipo los ladrillos norteafricanos con los que Schlunk comparó el sacrificio del capitel de la Nave, y que también incluyen el detalle de la venda de Isaac (SCHLUNK, 1945: 259; LEWINE, 1970: 50). Esta autora concluye que el prototipo de las miniaturas del manuscrito de Sedulius podía ser tanto norteafricano como griego (LEWINE, 1970: 51). El modelo directo del manuscrito, sin embargo, procede de la biblioteca de un obispo de East Anglia, un tal Cuduuinus o Cuthwine, del que se sabe que viajó a Roma y se trajo manuscritos ilustrados (LEWINE, 1970: 2).<sup>558</sup>

De manera semejante, con todas las reservas y las matizaciones posibles, no puede descartarse del todo una filiación entre los manuscritos altomedievales hispanos y las pinturas de Dura Europos, o mejor, con el modelo de dichos frescos y de cuya circulación no han sobrevivido otros testimonios. No se está diciendo aquí que haya una relación directa entre Dura Europos del siglo III, situada en los márgenes orientales sirios del Imperio Romano, y la Península Ibérica del siglo X, sino que ambas instancias son derivaciones locales de unos prototipos creados en algún centro creador y difusor de modelos iconográficos. No obstante, la cuestión es muy elusiva y otra vez se plantea el problema del argumento *ad ignorantiam*.

Lo que más llama la atención del grupo hispano altomedieval con la representación del sacrificio de Isaac es su homogeneidad iconográfica y que se circunscribe, salvo dos casos, a un texto concreto como son las Tablas Genealógicas, cuyos testimonios más antiguos son del siglo X.<sup>559</sup> Las dos excepciones son precisamente la miniatura del f. 21v de la Biblia de 960, y la del *Liber Commicus* de

---

<sup>556</sup> Otra interpretación del mosaico propone que Abraham está apartando a Isaac de las llamas porque ya se ha producido la intervención divina (BRINK, 2002: 143).

<sup>557</sup> El mosaico de Beth Alpha está firmado en griego por sus autores, Marianos y su hijo Hanina; se ha conjeturado que estos autores serían judíos helenizados que habrían tomado el prototipo de una fuente griega. Cf. LEWINE, 1970: 49; GUTMANN, 1984: 120.

<sup>558</sup> Tanto si el manuscrito es el original que Cuthwine se trajo de Roma como si es una copia carolingia es irrelevante para este estudio, cf. LEWINE, 1970: 2.

<sup>559</sup> Las Tablas Genealógicas pertenecen a un grupo de textos introductorios añadidos a algunos códices hispanos, especialmente Biblias y Beatos. En los Beatos, estas adiciones tienen un acentuado sentido cristológico (WILLIAMS, 1994b: 52). En las Biblias del grupo Λ, al que pertenece la Biblia de 960 por su texto de la Vulgata, se contabilizan tres representantes más con Tablas Genealógicas.

1073.<sup>560</sup> Hay una predominancia cuantitativa de representaciones del sacrificio de Isaac en las Tablas Genealógicas, unos preliminares que introducen y acompañan a los textos principales de muchos Beatos y Biblias hispanas. Ahora bien, no todas las Tablas Genealógicas que se conservan están decoradas con escenas bíblicas ni todas contienen el tema del sacrificio.

### **5.1.II.1.2. Las Tablas Genealógicas**

Las Tablas Genealógicas constituyen un género interesado en trazar la sucesión de linajes de la historia bíblica sin limitarse a las ramas principales, sino que incluye otras familias secundarias.<sup>561</sup> Según algunos autores, las Tablas Genealógicas dependen del *Liber Genealogus anni 427* (cf. FISCHER, 1961: 21; ZALUSKA, 1984: 241, 252; ZALUSKA, 1986a: 142) en paralelo a la genealogía según San Lucas (ZALUSKA, 1984: 252); según otros autores el texto se corresponde con el *Libri Generationis* de Hipólito (cf. WILLIAMS, 1963: 48). Lo que sí parece estar consensuado en la literatura científica que se ocupa de este tema es que las Tablas genealógicas no dependen de ninguna fuente carolingia, sino que son un producto circunscrito a los talleres hispanos, por ello se ha pensado que remiten a un modelo ilustrado de época visigótica (KLEIN, 2002: 51). Las Genealogías constan de casi 600 nombres organizados en diagramas que consisten en medallones unidos por líneas o cadenas, llamados *stemmata* bíblicos. Las generaciones se distribuyen en grupos más grandes, las edades (*aetates*) que coinciden con el linaje de un patriarca. Las tres primeras normalmente van introducidas por una miniatura historiada, así se puede ver como primera ilustración de las Tablas genealógicas a Adán y Eva, después a Noé sacrificando dos palomas y en tercer lugar a Abraham en el momento de sacrificar a su hijo. Una miniatura final normalmente representa la Anunciación de la Virgen o la Adoración de los Magos. Las restantes edades no van acompañados de escenas historiadas, y sólo en la rama IIb aparecen una serie de bustos dentro de los medallones representando a los personajes más relevantes de los linajes. Unas Tablas genealógicas completas contienen las siguientes ramas: Adán y Eva y su

---

<sup>560</sup> El parecido entre la miniatura del *Commicus* con el f. 21v de la Biblia 960 es asombroso aunque presenta algunas diferencias, poco significativas a mi entender, y omite la leyenda.

<sup>561</sup> Sobre la naturaleza de las Tablas Genealógicas y su lugar dentro del género cronístico véase ZALUSKA, 1984 y ZALUSKA, 1986a.

descendencia, Noé y sus descendientes, los descendientes de Sem, los descendientes de Tara, Abraham y sus descendientes, los descendientes de Isaac hasta Esaú y sus hijos, los descendientes de Jacob por Lea, David y sus descendientes y, finalmente, los ancestros de Cristo.<sup>562</sup>

### **La transmisión de las Tablas Genealógicas**

La opinión acerca de qué tipo de manuscritos es su principal transmisor también está dividida. Williams, por ejemplo, opina que pasaron a los Beatos por influencia de los manuscritos bíblicos, entre otras cosas, por cuestiones de adecuación de contenidos (WILLIAMS, 1963: 48-49; cf. WILLIAMS, 2005: 20).<sup>563</sup> Otros autores, como Neuss, piensan que las genealogías proceden originalmente de una tradición textual del comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, dado que forman parte de todas las familias de los Beatos (cf. FISCHER, 1961: 21).<sup>564</sup> Parece ser que un grupo de Biblias hispanas con el texto de la Vulgata –en concreto se trata de la familia del grupo  $\Lambda$  del que forma parte la Biblia de 960– aporta pruebas de que sus Tablas Genealógicas proceden de un Beato. Dice Fischer que “el mejor orden y la mejor división del espacio” en los Beatos es el argumento clave, ya que, por ejemplo, la Biblia de León “estrecha las dos páginas de las tablas de Adán y las tres páginas de los hijos de Noé en una página respectivamente. Lo decisivo está en que no sigue la tradición pura de Beato sino que reproduce un error que aparece por vez primera en la familia IIa por el que la primera parte de los hijos de David viene transferida a la hoja precedente, en la que está la descendencia de Jacob.” (FISCHER, 1961: 21-22).

Resulta que el Beato Morgan es el manuscrito más antiguo de que presenta esta confusión en sus Tablas Genealógicas, y el mismo error también se encuentra en las Genealogías de la Biblia de 960, con lo que se puede establecer un vínculo entre ambos manuscritos. Asimismo, son estos ejemplares que contienen el texto de las Tablas Genealógicas los primeros que incluyen escenas historiadas entre las que se

---

<sup>562</sup> Cf. KLEIN, 2002: 51.

<sup>563</sup> Se puede inferir que Díaz y Díaz también pensaba lo mismo cuando dice que la compilación de los manuscritos llamados Beatos contienen “unos esquemas genealógicos sacados de los prolegómenos a las Biblias” (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 483). Shailor también piensa que en origen las Tablas genealógicas proceden de las Biblias (SHAILOR, 1991: 169).

<sup>564</sup> La opinión es antigua, por ejemplo Ramsay opinaba que las Tablas genealógicas casi seguro fueron compiladas por Beato (RAMSAY, 1902b: 422).

cuenta la miniatura del sacrificio de Isaac. Según una interpretación de los indicios disponibles, las Tablas Genealógicas del grupo de Biblias de la familia  $\Lambda$  derivan de un Beato de la rama IIa, que resulta ser su *terminus post quem* (FISCHER, 1961: 22).<sup>565</sup> John W. Williams, por su parte, opina que probablemente el prototipo de las Tablas Genealógicas anexadas a las biblias no tenía miniaturas (WILLIAMS, 1963: 49) y que su texto se podría remontar al siglo V, aunque su inclusión en el Beato no se habría hecho hasta el siglo X (WILLIAMS, 1980: 208). Este autor añade que la falta de consistencia en la iconografía de las Tablas permite pensar que no había una tradición establecida para su ilustración (WILLIAMS, 1963: 49).

Quien más ha estudiado estos *stemmata* bíblicos es Yolanta Załuska, autora a la que seguiremos en sus conclusiones (ZALUSKA, 1984 y ZALUSKA, 1986a). Para Załuska, las genealogías tienen un peso importante tanto en las Biblias y Beatos como en el género de las crónicas cristianas dentro de una visión diacrónica del tiempo. Otra peculiaridad es que el texto de estas genealogías hispanas permite inferir un arquetipo que sigue la tradición de la *Vetus Latina* y una evolución ulterior que presenta añadidos y correcciones, desiguales en función de la recensión, tomados de la Vulgata e incluso de las *Etimologías* de Isidoro (ZALUSKA, 1986a: 143-144). Para esta autora todas las recensiones de las Tablas Genealógicas proceden de un modelo común que, a su vez, ya presentaba una versión corrompida del arquetipo. Esta autora ha advertido por ciertos indicios que el modelo ya estaba organizado en medallones.<sup>566</sup> Esta conclusión no se puede extrapolar a la cuestión de si dicho modelo también presentaba las escenas historiadas. Por otra parte, las variantes de la recensión textual han permitido concluir a Yolanta Załuska que tanto el Beato Morgan como la Biblia de 960 representan una versión más alejada del modelo porque no sólo muestran una gran dependencia de la Vulgata sino que también se han ayudado de las *Etimologías* de Isidoro (ZALUSKA, 1986a: 143-144). Otra vez aparecen conectados el Beato y la Biblia, los manuscritos más antiguos que incluyen

---

<sup>565</sup> Las biblias de la familia  $\Lambda$  con Genealogías son: Biblia de León de 960 lleva miniaturas, mientras que la Biblia de San Millán de la Cogolla de finales del siglo XII, conservada en la Academia de la Historia de Madrid (*Aemil.* 2-3) y la Biblia de Calahorra (último tercio del s. XII) las omiten. El manuscrito emilianense contiene, no obstante, una representación del sacrificio de Isaac ilustrando el pasaje de Génesis 22 en el f. 21r.

<sup>566</sup> Cf. ZALUSKA, 1984: 252. Los indicios se evidencian en la nómina femenina ya que se han dejado dos medallones de mujeres sin pintar.

la miniatura del sacrificio de Isaac. Es curioso comprobar la relación entre un manuscrito confeccionado en un *scriptorium* castellano y otro vinculado al monasterio zamorano de Tábara.

Zaluska también ha determinado que las Tablas Genealógicas de los Beatos, que aparecen entre los años 40 a 70 del siglo X, pertenecen a dos recensiones textuales diferentes, cada una con su propia tradición textual (ZALUSKA, 1984: 242).<sup>567</sup> Resulta, además, que los Beatos zamoranos de Morgan y Tábara pertenecen a una recensión textual diferente y, por tanto, derivan de dos prototipos distintos.<sup>568</sup> Y resulta que los dos contienen miniaturas con escenas bíblicas que también corresponden a dos versiones de un mismo esquema iconográfico. En la versión del Morgan no aparece el carnero, mientras que en la de Tábara sí.<sup>569</sup>

### **El formato**

Las Tablas Genealógicas están concebidas como diagramas basados en medallones que forman *Tabulae generationum* o *stemmata* bíblicos y constituyen el precedente para otras genealogías así concebidas (ZALUSKA, 1986a: 143). Es relevante mencionar que esta característica es afín al tipo de ilustración que Weitzmann utilizó como precursor del «estilo papiro». Las Tablas Genealógicas no son propiamente un diagrama como los que se utilizan en las obras de carácter científico, pero utilizan sus recursos gráficos para explicar ideas teóricas de una manera geométrica. Es sabido que en la Edad Media también hizo un uso extensivo de ilustraciones en forma de diagramas para expresar ideas teóricas de algunas disciplinas como la lógica o para explicar gráficamente datos científicos (EVANS, M.W., 1980). Estos esquemas y diagramas ayudaban a la comprensión de las relaciones entre conceptos que implicaban un orden superior y otro inferior y que expresaban claramente la noción de jerarquía. Uno de los campos en los que se

---

<sup>567</sup> Zaluska ha distinguido seis recensiones textuales de las Tablas Genealógicas (cf. Zaluska, 1984: 242). Véase también el cuadro 0.

<sup>568</sup> Para Zaluska esta posibilidad no es compatible con la opinión de Williams según la cual «l'ensemble des «motifs» bibliques, à savoir les généalogies, les portraits des Évangélistes et le cycle de Daniel, aurait été intégré au commentaire de Beatus en même temps, d'après un modèle unique et en fonction d'une pensée créatrice unique» (ZALUSKA, 1984: 242).

<sup>569</sup> Ya se ha comentado en el apartado catalográfico que la miniatura del sacrificio de Isaac fue recortada del folio que iluminaba y sólo se ha conservado los vestigios de la *Dextera Dei* y del carnero.

alcanzó un gran desarrollo fue en el de la genealogía.<sup>570</sup> Otras disciplinas no científicas más susceptibles de crear diagramas eran la exégesis y la lógica. Este tipo de representaciones gráficas tiene verdaderamente un valor pedagógico: es arte y argumento (EVANS, M.W., 1980). Es decir, el verdadero utilitarismo del arte medieval no era adoctrinar a los iletrados sino servir como dispositivos de apoyo a la memoria.<sup>571</sup> Algunos libros medievales estaban ilustrados exclusivamente con diagramas (*figurae* o *schemata*), sin texto de soporte; tales diagramas incluso se convirtieron en temas de inspiración para el arte monumental (EVANS, M.W., 1980).

Está justificado considerar la posibilidad de que este tipo de textos con esquemas y diagramas haya sido el medio principal de transmisión de la iconografía específica del sacrificio, y no la ilustración de Biblias como la de 960. Se ha comprobado que una de las propiedades de estos diagramas es que generalmente se transmiten sin demasiadas variaciones, con lo que se ha inferido que algunos esquemas medievales están preservando la forma que tenían sus modelos de la Antigüedad (EVANS, M.W., 1980). No sé si es posible extrapolar esta misma idea a las escenas bíblicas que acompañan las Tablas Genealógicas.<sup>572</sup> En este caso concreto, debe estudiarse el valor de estas miniaturas, es decir si tenían una función mnemotécnica, exegética, simbólica o simplemente decorativa.<sup>573</sup> Seguramente el análisis detenido de su maquetación podría ofrecer datos interesantes.

¿Pero las Tablas Genealógicas a qué tipo de diagramas pertenecen? Una de las fórmula más utilizada se basaba en el crecimiento orgánico cuyas mejores metáforas las ofrece la naturaleza, especialmente las estructuras arborescentes. La imagen del árbol que se subdivide en ramas tiene una direccionalidad de crecimiento ascendente,

---

<sup>570</sup> Véase KAPLISH-ZUBER, 1991.

<sup>571</sup> Además de EVANS, M.W., 1980, cf. CARRUTHERS, [1998]2008. Con respecto a la ilustración de los Beatos, se ha dicho que –su objeto era probablemente el de servir de apoyo visual que contribuyese a memorizar el texto, por lo que constituían una parte intrínseca de la práctica monástica y espiritual de la lectura de la Biblia, o *lectio divina*, que consistía en la lectura, la memorización, la meditación y la contemplación” (KLEIN, 2002: 16). Véase también MENTRÉ, 1976, p. 81 y ss. y WERCKMEISTER, 1980: 168-171.

<sup>572</sup> En todo caso, el estudio de sus miniaturas es una cuestión pendiente. Véase no obstante el reciente artículo dedicado al Códice de Roda, BRAH 78, que toca estas cuestiones relativas a las escenas historiadas (CARLOS, 2011) y también los estudios de WILLIAMS, 1963 y ZALUSKA, 1984.

<sup>573</sup> Aunque es un testimonio tardío, Pedro de Poitiers, utilizará este tipo de diagramas como un dispositivo mnemotécnico para el aprendizaje de la historia (CARRUTHERS, [1990]2008: 328-329). Cf. el apartado siguiente.

lo que contrasta con los árboles genealógicos, que invierten el sentido y suelen representar su *stemma* de manera descendente. La excepción más importante a la representación del árbol genealógico lo constituye el árbol de Jesé, que representa la Genealogía de Cristo (EVANS, M.W., 1980). Otros diagramas genealógicos, como el *Arbor consanguinitatis* recuerdan más una estructura de enrejado escalonado que un árbol propiamente.<sup>574</sup> En el caso de las Tablas Genealógicas de la miniatura hispana, la presencia de los círculos, algunas veces incluyendo los bustos de los personajes aludidos, ha sugerido su posible ascendencia de los árboles genealógicos romanos descritos por Plinio (*Hist. Nat.* xxxv, 2) y Séneca (*De beneficiis* iii, 28, 2), donde los *stemmata* se pintaban en la paredes y llevaban los nombres de los antecesores o sus retratos (*imagines pictas*) (WILKINS, 1925: 62).<sup>575</sup> Las representaciones genealógicas derivaron en otros diagramas diferentes como el *Arbor iuris*, utilizado por San Isidoro, pero las Tablas Genealógicas no están emparentadas gráficamente con este tipo de esquemas (CONRAT, 1909).<sup>576</sup> Las primeras conjeturas elaboradas por Williams sugieren la existencia necesaria de un arquetipo muy antiguo que adapta una fórmula pagana como la que se deduce de la descripción de Plinio o Séneca (WILLIAMS, 1980: 209). Este último autor habla de pinturas con las imágenes y los nombres de los antepasados que se exhibían en las paredes de las casa: *Qui imagines in atrio exponunt et nomina familiae suae longo ordine ac multis stemmaturn inligata flexuris in parte prima aedium conlocant, non noti magis quam nobiles sunt?* (Séneca, *De beneficii*. III. 28. 2)

### Crónicas

Además de las Biblias y los Beatos, las Tablas Genealógicas también se han transmitido en manuscritos cuyos textos principales son crónicas. Un testimonio hispano importante de este último tipo de manuscritos es el código de Roda. Sin

---

<sup>574</sup> Por ejemplo, el Beato Morgan también incluye una miniatura con el *Arbor consanguinitatis* en el f. 237r, que sigue a una Tabla de Consanguineidad tipo enrejado rectangular en el f. 236v. Díaz y Díaz señala que el tratado *de adfinitatibus* precede normalmente al Comentario a Daniel de Jerónimo en la mayoría de los códices que lo incluyen (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 337). Este mismo autor también afirma que el grupo de manuscritos que presentan este texto es un subconjunto del grupo que contiene el Comentario de Daniel y los enumera, cf. DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 484.

<sup>575</sup> Cf. WILLIAMS, 2005: 20.

<sup>576</sup> El diagrama del *Arbor iuris* aparece ilustrando el capítulo VI titulado *—De agnatis et cognatis—* del libro IX de las Etimologías de San Isidoro. Por otra parte, en las representaciones genealógicas basadas en el evangelista Mateo del Árbol de Jesé no es usual la figuración del sacrificio de Isaac.



embargo, las Tablas Genealógicas que presenta carecen de escenas historiadas salvo la miniatura final con la Adoración de los Reyes Magos del f. 206v (WILLIAMS, 1963: 48-52; SILVA, 1999: 188; WILLIAMS, 1993: 235, CARLOS, 2011).<sup>577</sup> Asimismo, debe destacarse un manuscrito relacionado pero no hispánico, el manuscrito Plut. 20.54 de la Biblioteca Laurenziana (s. XI) que contiene unas genealogías prácticamente idénticas.<sup>578</sup>

Siguiendo el mismo esquema de medallones conectados deben citarse las ilustraciones de crónicas como el *Chronicon Universale* de Ekkerhard (c. 1100), y el *Compendium Historiae in Genealogia Christi* de Pedro de Poitiers. Por ejemplo, este último tipo de genealogías se copiaba no solo en manuscritos sino también en rollos. Su composición más antigua data de hacia 1230 y se realizó en Inglaterra (WILLIAMS, 1980: 208-209). Según hace constar su autor la compilación Pedro de Poitiers (*Petrus Pictavensis*) tenía una función pedagógica como recurso mnemotécnico (CARRUTHERS, [1990]2008: 328-329). Los personajes veterotestamentarios representados en el *Compendium* inauguraban cada una de las seis edades en las que se había dividido la historia desde la Creación de Adán y Eva, siguiendo una tradición que remonta a San Agustín. Según William Monroe, los rollos de pergamino con las Genealogías de Cristo de Pedro de Poitiers continúa una tradición del uso de diagramas para representar conceptos teóricos y exponerlos visualmente (MONROE, 1978: 92). Las versiones más antiguas del *Compendium* suelen adoptar la forma de manuscritos con hojas mientras que en las más tardías se utilizaban rollos de pergamino, pero en todos los casos el desarrollo se hacía de

---

<sup>577</sup> Este código se puede consultar en <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/i18n/consulta/registro.cmd?id=101>. Eso no quiere decir que Abraham e incluso Isaac no estén representados en el código de Roda, pues justamente cada folio lleva una banda superior decorativa que empieza o acaba con una cabeza. Tal vez cada una de estas cabezas represente el antecesor de la rama, en el caso de Abraham, además se han dibujado dos cabezas más cuya identificación es tan hipotética como la que se acaba de sugerir, pero que se podrían identificar con Isaac e Ismael.

<sup>578</sup> Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 20.54. El manuscrito contiene: I. Iunilius Africanus Iunilii, *Instituta regularia de addiscendis Sacris Litteris in forma dialogi, iussu Primasii episcopi Aticensis, vel Adurentini, exce[r]pta ab ore Paulli Persae et in duos libros divisa. [Cum] Epistola noncupatoria [ad Primasium].* II. *Isidori iunioris Chronographia, cum prologo; Isidorus iunior [Pacensis].* III. *Liber Chronicae expositus a Sancto Hieronymo Presbytero.* IV. *Tabulae generationem ab Adam usque ad Melchi* (fols. 38-45). Fischer hablaba de una crónica española, que identifico con la crónica de San Isidoro —es tal vez idéntica con las que nos ofrece  $\Lambda^{HC}$  (FISCHER, 1960: 22). Texto digitalizado en: <http://teca.bmlonline.it/TecaViewer/index.jsp?RisIdr=TECA0000278388>

arriba abajo para una lectura descendente.<sup>579</sup> Entre las escenas que pueden aparecer representadas en el *Compendium* está el sacrificio de Isaac, pero no aparece en todos los ejemplares tal como ocurría en los manuscritos hispanos de Beatos y Biblias. No obstante, la diferencia más notable con respecto a los manuscritos hispanos es que la miniatura se inserta normalmente dentro del medallón, particularidad que únicamente se observa en el Beato de Saint-Sever.<sup>580</sup> Finalmente, una versión del esquema del *Compendium* migró a otro tipo de libros, como testimonia el manuscrito bíblico, datado entre los siglos XIV-XV y conservado de la Universitat de Barcelona, Sig. Ms. 762, aunque no incluye el sacrificio de Isaac.<sup>581</sup>

Aunque no hay evidencias de que el *Compendium* de Pedro de Poitiers se pueda comparar con las Tablas Genealógicas, el concepto básico que distribuye las genealogías en forma de medallones conectados por líneas debe ser tenido en cuenta. La mayor diferencia con respecto a las Tablas Genealógicas de filiación hispana es que los diagramas con sentido descendente parten de un nodo central que inicia un eje centralizado marcando claramente el linaje principal, mientras que las ramas secundarias se dibujan en los lados de la página. Cuando estas genealogías se copian en rollos evidencian el sentido descendente de la lectura genealógica desplegándose de arriba a abajo.

### **Biblias**

Una serie de Biblias románicas del Norte de Europa, entre las que destaca la Biblia de Floreffe (Londres, British Library, Add. 17737-17738), datada en el tercer cuarto del siglo XIII, incluyen Tablas Genealógicas como las hispanas (cf. ZALUSKA,

---

<sup>579</sup> Algunos ejemplares del *Compendium* de Pedro de Poitiers en formato rollo son el MS. 75.3 que se conserva en el Museum de Cleveland o el MS Typ 216, conservado en la Houghton Library, Harvard University (Cambridge, Mass), datados ambos en la primera mitad del s. XIII. En formato manuscrito se puede citar el Add MS 61725 de la British Library (principios del s. XIII).

<sup>580</sup> Como ejemplos se pueden citar los rollos MS. Lat. th. b. 1 (R), de mediados del siglo XIII, o el MS. Barlow 53 (R), datado c. 1420-1430, y conservados en la Bodelian Library, donde la escena aparece inserta en medallones, circular y almendrado respectivamente. Una versión en forma de manuscrito con sacrificio de Isaac en medallón central se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, Latin 15254 [ff. 3-9], f. 5.

<sup>581</sup> Esta Biblia está digitalizada y se puede consultar en <http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/03692846455795884532268/index.htm> (cf. PIGGIN, 2009-2013)

1986A: 144).<sup>582</sup> Estas biblias, dos de ellas mosanas, pueden relacionarse con los monjes premonstratenses. Los estudios sobre sus genealogías han reconocido un linaje hispano en el texto con interpolaciones que apuntan a varias obras de Isidoro. En cuanto a la fuente para las Tablas Genealógicas se ha determinado la Biblia de León como el término de comparación más relevante (ZALUSKA, 1986a: 146). Relacionada con estas biblias se ha añadido otra, en este caso hispana, la Biblia de Burgos (ZALUSKA, 1986a: 146-147). Asimismo, la Biblia de Ripoll (Vaticano, Biblioteca Vaticana, lat. 5729) también contiene unas Tablas Genealógicas, aunque en este caso no está organizada con medallones, sino en forma de texto continuo. Yolanta Zaluska ha puesto en evidencia su parentesco textual con el grupo Floreffe-Parc-Foigny-Burgos (ZALUSKA, 1986a: 148). Según esta autora, estas biblias presuponen un arquetipo más antiguo y diferente del que el que se infiere por los Beatos y Biblias hispanas. La Biblia de Ripoll está enriquecida con glosas tipológicas, pero este tipo de comentarios exegéticos experimentará un intenso desarrollo en las biblias septentrionales. Pero la cuestión es que en el siglo XI en Catalunya convergen las dos tradiciones, una representada por la Biblia de Ripoll y otra por el Beato de Girona, una representada en texto sin decorar y la otra organizada gráficamente en diagramas y miniaturas, lo cual es significativo aunque no se pueda calibrar su verdadero alcance, ya que si en algo se distinguen las producciones librarias ilustradas, especialmente las procedentes de *scriptorium* de Ripoll, es por su afición a los diagramas.

### **Mitógrafos**

Se mencionará un último tipo de obras que presenta una organización de la página con esquemas afines a los de las Tablas Genealógicas. Los diagramas arborescentes de Boccaccio (1313-1375), en su obra *Genealogia Deorum*, presentan un sistema que combina círculos y hojas de árbol como grafo de relaciones de parentesco entre los diversos dioses (WILKINS, 1925). Otro ejemplo notable es el manuscrito misceláneo Vat. Pal. lat 1741, compuesto en Heidelberg (c.1450-

---

<sup>582</sup> Las otras dos son la Biblia de Parc (Londres, B.L., Add. 14788-14790), datada hacia 1148, y la Biblia de Foigny (Paris, B.N., lat. 15177-15180), del siglo XII avanzado.

1500).<sup>583</sup> Aunque su *incipit* asegura que se trata de las *fabularia supra XII libros metamorphoses*, según parece el texto no tiene nada que ver con Ovidio sino que es una versión del mitógrafo tardoantiguo *Fabius Planciades Fulgentius* (fl. fin. del s. V– princ. del s. VI), tal y como indica la referencia a Diofante Lacedomonio.

### **La hipótesis de Piggin**

Jean-Baptiste Piggin es un estudioso preocupado por cuestiones tipográficas que se ha dedicado a investigar sobre el tema de estos *stemma* genealógicos y ha expuesto la hipótesis de que el sistema basado en círculos conectados entre sí deriva de un arquetipo tardoantiguo en forma de rollo, que ha datado hacia el siglo IV o V. Este autor piensa que el manuscrito del siglo XI de la Biblioteca Laurenziana es el mejor testigo del arquetipo (PIGGIN, en prensa).

Entre las consideraciones que hace este autor cabe destacar una que afecta a la impaginación de los diagramas. Hasta ahora se ha comentado que los gráficos en forma de árbol tienen dos sentidos, ascendente o descendente. Sin embargo, en las Tablas Genealógicas hispanas la distribución es algo más compleja. Las Genealogías se han organizado en hojas, y cada rama genealógica se inicia en el extremo superior izquierdo, lo que presupone un desarrollo lateral con los medallones ramificándose de manera descendente.

### **Las miniaturas del sacrificio de Isaac**

En las Tablas Genealógicas, cuando incluyen escenas historiadadas normalmente son Adán y Eva junto al Árbol del Pecado, Noé ofreciendo en sacrificio dos palomas y el sacrificio de Isaac. Estas historias inician las tres primeras edades. Están situadas en la parte superior izquierda de la página, generalmente delimitadas por un marco.<sup>584</sup> El único caso que la escena se incluye en un medallón es el Beato de Saint-Sever, como se ha comentado más arriba.

---

<sup>583</sup> Pal. lat. 1741 Manuscrito misceláneo (prob. Heidelberg, 2<sup>a</sup>. Mitad siglo XV) [http://digi.vatlib.it/view/bav\\_pal\\_lat\\_1741](http://digi.vatlib.it/view/bav_pal_lat_1741)

<sup>584</sup> Algunas miniaturas presentan un marco en forma de L invertida con los brazos rectos con o sin remates florales. El Beato de Girona solo marca el suelo con una banda mixta, mitad recta mitad curvilínea. La biblia de León presenta como variante una U cuadrada y su copia de 1162 encierra la miniatura en un marco sin aberturas.

En el caso de las representaciones del sacrificio en la Biblia de León de 960, la cuestión principal es discernir si la miniatura de las Genealogías fue el modelo de la que se insertó en el capítulo correspondiente del Génesis. Tal y como se ha dicho, las recensiones textuales que ha estudiado Zaluska aportan un terreno firme para evaluar las variantes iconográficas que presentan las miniaturas, según se ve en el cuadro adjunto.

#### **Cuadro de recensiones textuales**

<b>Recensiones textuales según Zaluska, 1984, completado con la relación iconográfica.</b>		
<b>α</b>	Corresponde a los Beatos de la Rama IIb: T, G, Tu, R, Pc, H Ro (Códice de Roda) Texto casi sin retocar de la Vulgata.	<u>Sacrificio con carnero</u> (T, G, Tu, R). Sólo cabecitas en los medallones (H) Sólo diagramas –anicónico– y miniatura Anunciación de los Magos (Pc, Ro)
<b>β</b>	Transmitida por dos Beatos de la rama IIa: M y J (Beato Facundus). Le y Biblia de 1162. Fi (Fragmento Vit. 14.2). Texto corregido con la Vulgata y con interpolaciones de las <i>Etimologías</i> de San Isidoro. Biblia de Ávila <sup>585</sup> .	<u>Sacrificio sin carnero</u> . Fi tiene el espacio reservado para las miniaturas que no se realizaron. Ávila lleva sólo la miniatura de Noé, muy desarrollada con arca y el sacrificio de las palomas. Abraham e Isaac en bustos
<b>σ</b>	S	<u>Sacrificio sin carnero y sin <i>Dextera Dei</i></u> .
<b>γ</b>	U. Ma (Biblia de San Juan de la Peña)	Sin sacrificio. Sólo cabecitas (U). Bustos con atributos simbólicos o no (Ma)
<b>δ<sub>1</sub></b>	Ac (Biblia Emilianense, RAH Ms. 2-3)	<u>Sin sacrificio</u> . Sólo diagramas. Miniatura final de Cristo en mandorla. Esta biblia tiene la representación del sacrificio en el f. 21r, con carnero pero con ángel en vez de <i>Dextera Dei</i> .
<b>δ<sub>2</sub></b>	Ca (Biblia de Calahorra)	<u>Sin sacrificio</u> . Sólo diagramas.

La principal diferencia entre las miniaturas es la presencia o no del carnero. Así en la familia β, a la que pertenecen las Tablas Genealógicas de la Biblia de 960 no llevan el carnero. De hecho, una comparación entre la representación de las Genealogías y la del f. 21v que acompaña al texto bíblico muestran precisamente esta diferencia. Por tipología iconográfica, la ilustración del f. 21v pertenece a la recensión α, con lo que se puede conjeturar en una migración de la miniatura desde otras Tablas Genealógicas. Debe notarse que a esta recensión α pertenecen dos Beatos cuyo *scriptorium* de origen ha sido localizado en Tábara.<sup>586</sup> También se ha de

<sup>585</sup> La Biblia de Ávila es un manuscrito copiado y decorado en Italia, taller umbro romano, datado en el 2º cuarto del siglo XII.

<sup>586</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, cód. 1097B y Girona, Museo de la Catedral, Num. Inv. 7(11).

señalar la presencia del Códice de Roda en esta familia, indicio que revelará su interés más adelante.

Si las miniaturas de las Tablas Genealógicas fueron creadas por la generación de Magius y Florencio, hacia mediados del siglo X, o ya estaban insertas en sus arquetipos es algo que no se puede probar por el momento. Según Williams, ante la falta de otros indicios, la participación de Magius es fundamental en la renovación de la ilustración de los Beatos, llegando a decir que es el creador de un arquetipo pero no que el Beato Morgan sea el origen de la nueva compilación pictórica (WILLIAMS, 1994b: 29).

En resumen, las ilustraciones del sacrificio de Isaac en la miniatura altomedieval hispana siguen un modelo iconográfico homogéneo de base, pero se pueden distinguir dos grupos en función de la ausencia –o presencia– del carnero. En el caso específico de la Biblia de León, hay un elemento más relacionado con el animal, se trata del arbusto en el que aparece enredado. Este mismo detalle también lo ofrece el *Commicus* realizado en San Millán de la Cogolla en 1073. Justamente, el planteamiento compositivo del cordero cuyo cuerpo parece atravesado por el tronco del arbusto es el detalle que pone en relación la miniatura con el relieve de San Pedro de la Nave, y no la disposición de Isaac sobre el altar. El tema del carnero enredado en el matorral es un elemento esencial para la exégesis cristiana, pues es la prefiguración de Cristo suspendido en la cruz (WOERDEN, 1961; SCHAPIRO, 1943[1987]: 271). Isidoro de Sevilla, por ejemplo, recoge esta interpretación: *Cornibus ergo haerens aries crucifixum Dominum significabat. Vepres autem spinae sunt. Spinae iniquos, et peccatores significant, qui suspenderunt Dominum in cruce.* (Isidoro de Sevilla, *Mysticorum Expositiones Sacramentorum Seu Quaestiones In Vetus Testamentum*. PL. LXXXIII, col. 251)

Por otra parte, todas estas miniaturas con el sacrificio (excepto el Beato de Saint-Sever) muestran un altar en forma de Tau. Al margen de las interpretaciones sobre la cronología y el uso de este tipo de altares en la iglesia hispana, hay una cuestión semántica que repercute directamente en la interpretación del sacrificio de Isaac. En las *Etimologías* de San Isidoro se explica que Tau significa supervivencia y salvación, pues era una sigla utilizada por los antiguos para contabilizar los supervivientes de una batalla (ISIDORO DE SEVILLA, *Etim.* I, 24). No cabe duda que se

puede extrapolar sin dificultad este sentido a la historia del sacrificio de Isaac, en la que el patriarca sale ileso de la orden divina que imponía su sacrificio (*Gén. 22*). En círculos no hispanos, la letra Tau también ha adoptado un sentido semejante, en estrecha relación con la liturgia eucarística. Una de las miniaturas más usuales en los sacramentarios es el sacrificio de Isaac. Asociado a esta ilustración está la Tau como letra inicial del *Te igitur*, las primeras palabras del canon de la misa. Esta Tau no solo se había asociado con la letra de Ezequiel que simboliza la sangre del cordero pascual, sino que también simboliza los brazos de la cruz (WOOLF, 1957: 807-808). Así, la Tau es un símbolo universal en el mundo occidental, no solo hispano, que engloba tanto un sentido tipológico si se asocia con el sacrificio de Isaac en tanto que prefiguración de la Crucifixión, sino que además incluye un simbolismo eucarístico, tanto en las representaciones de las Tau de los sacramentarios carolingios como al representar el altar en forma de Tau en la miniatura hispana. Sin embargo, en las Tablas genealógicas debería descartarse el sentido eucarístico.

### **5.1.II.1.3. La leyenda**

A esta miniatura, como a otras de esta biblia, le acompaña una leyenda explicativa. La miniatura está situada en íntima relación con el pasaje que ilustra, justo después del verso 18 del capítulo 22 del Génesis. Sin embargo, el texto de la leyenda no tiene ningún parentesco con el texto bíblico, y sí guarda un parecido notable con la inscripción de La Nave, como observara en su día Schlunk (1945: 246). El rótulo dice así: *ubi abraham obtulit filiu(m) suu(m) holocaustum*. Este texto no ha sido estudiado desde el punto de vista escriturario.

En algunos libros la relación entre texto e imagen se acentúa aun más ya que éstas derivan del texto bíblico que ilustran, muchas veces de manera literal. En otras ocasiones, como en el Libro de Daniel, las leyendas difieren del texto bíblico, y no siempre acompañan cabalmente la miniatura que representan (WILLIAMS, 1963: 20-21), cosa que también ocurre en la miniatura del sacrificio de Isaac. Se ha planteado si las leyendas de la Biblia de 960 se escribieron antes que las miniaturas, para cumplir una función de guía, o bien después de haber realizado las pinturas. Según Williams, algunas leyendas están dispuestas de una manera que si se hubiesen escrito como guías solo habrían entorpecido la labor del miniaturista (WILLIAMS, 1999c: 196).

### **5.1.III. «vbi abraham» como conector**

La argumentación de Schlunk (1945) para sugerir la hipotética existencia de una miniatura visigoda se basaba, además de las similitudes iconográficas, en la presencia en algunos manuscritos de unas leyendas con un texto muy similar al rótulo epigráfico de los capiteles de La Nave. El texto de la inscripción que acompaña la escena del sacrificio de Isaac en el capitel, + VBI HABRAAM OBTVLIT ♥ ISAC ♥ FILIVM SVVM ♥ OLOCAVPSTVM DNO ♥, es particularmente similar al de la leyenda de la miniatura con tema homónimo en la Biblia de León de 960, *ubi abraham obtulit filiu(m) suu(m) holocaust(um)*. Ahora bien, esta miniatura es la única que presenta un letrero semejante, otras representaciones del sacrificio de Isaac en la miniatura altomedieval hispana no llevan este rótulo y ni siquiera aparece en las Tablas Genealógicas de este códice bíblico. El texto de estas inscripciones no corresponde a la Vulgata, pero tampoco se encuentra en ningún comentarista latino de Génesis 22, especialmente ninguno anterior al siglo VII (cf. WOERDEN, 1961: 215-220, JENSEN, [2000] 2005 y DASSMANN, 2002).

#### **5.1.III.1. Vbi como síntoma hispano**

En un buen número de publicaciones, Ayuso aisló una serie de elementos extrabíblicos que aparecen interpolados en muchos códices bíblicos hispanos. Este autor había identificado en estos elementos interpolados algunos aspectos específicos que le permitían elaborar la hipótesis de la existencia de una *Vetus Latina* propiamente hispana. Ciertos elementos extrabíblicos, que aparecen en gran número en los sumarios de los códices hispanos, empiezan por la palabra *UBI* y forman un grupo que Ayuso bautizó como la «serie Ubi» (AYUSO, 1945: 43 y 1948: 149). Dicha serie se encuentra en todos los libros desde Génesis hasta Macabeos, excepto Ruth (AYUSO, 1960-61: 301). Según este autor, la serie *UBI* no aparece en las recensiones bíblicas conocidas y concluye que es específica de la *Vetus Latina* hispana (AYUSO, 1948: 149-155).

La presencia de inscripciones y leyendas que también empezaban con la palabra *Ubi* en numerosos monumentos y miniaturas de códices peninsulares llamó la atención de algunos estudiosos. Por ejemplo, Jesús Enciso se dedicó a recoger letreros en manuscritos que presentaban la palabra *UBI* inicial para corroborar las hipótesis de Ayuso. Uno de los ejemplos citados por Enciso es La Nave, pero no



parece haber consultado el artículo de Schlunk y por ello no cita las leyendas de la Biblia de 960; no obstante, proporciona otros ejemplos de este mismo códice (ENCISO 1954: 91-95). Enciso no restringe su búsqueda a los manuscritos, sino que incluye otro tipo de soportes y cita la arqueta de reliquias de San Miguel de la Cogolla, que lleva el siguiente rótulo: *ubi leouigildo rege cantabros occidit* (ENCISO, 1954: 93). En resumen, el sondeo de *ubis* llevado a cabo por Enciso proporciona un grupo notable de ejemplos, pero no aparece la fórmula exacta de los letreros que se investigan en este apartado; esta lista parece sugerir que las fórmulas iniciadas por *UBI* constituyen un particularismo hispano. Sin embargo, las aportaciones de otros autores han revelado que la fórmula *UBI* está más extendida.

Pere de Palol, en su estudio del Tapís de la Creació de Girona de 1986, vuelve a retomar el tema extensamente y amplía la nómina de los *UBI* con un letrero del tapiz (PALOL, 1986: 100-102). Se conocen además algunos ejemplares extrapeninsulares que también presentan la fórmula *UBI*, como las placas de marfil de Genoels-Elderen, conservadas en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas y cuya procedencia es tema de debate. Justamente la existencia del marfil belga lleva a Palol a configurar en un panorama más complejo en lo que se refiere a la circulación de patrones textuales e iconográficos que incluyan la palabra inicial *UBI*, sin embargo este autor piensa que el origen es efectivamente hispano (PALOL, 1986: 102). Últimamente, Helena Gimeno ha señalado que la forma *UBI* no tiene sentido como inscripción identificativa de un relieve si no procede de un códice “donde la escena y su rótulo condensaban en una sola imagen lo que se iba narrando” (GIMENO, 2004: 266). Por su parte, Gudiol i Cunill comentaba en su libro sobre la miniatura catalana que las leyendas clarificadoras que las acompañan suelen ir precedidas de *—Ubi* o de *Hic ubi*, recordant així la indicació que es posava en els primitius models hel·lenístics a qualsevol il·luminador, per indicar allò que hi tenia de dibuixar, se li escrivia precedit de la paraula *facis*” (GUDIOL I CUNILL, 1955: 104).

Según parece que la forma + *UBI* también tiene una tradición antigua como *titulus* de pinturas murales. Herbert Kessler ha estudiado el uso de algunas fórmulas, tales como +*HIC*, +*SIC* y +*UBI*, usadas en todos los períodos de la Edad Media. Según este autor, las inscripciones que comenzaban de esta manera servían para organizar la experiencia que el espectador debía tener de la escena representada, por tanto estaban

vinculadas a la recepción de las imágenes. Kessler afirma que en el caso de *UBI* la imagen es la oración principal, mientras que la inscripción se convierte en la cláusula subordinada. Señala además que el uso de *UBI* en las pinturas desaparecidas de San Pablo Extramuros del siglo V. Kessler piensa que esta práctica se puede poner en relación con las pinturas de Dura Europos donde se prodigan letreros que empiezan con la fórmula aramea *KD* (–euando”); reconoce no obstante que establecer tal vínculo es altamente especulativo (KESSLER, 1994: 36-37 y n. 37).<sup>587</sup> Tras esta breve revisión se puede determinar que la fórmula *ubi* no parece restringida al ámbito hispano, pero es necesario investigar la procedencia del texto para determinar el origen. En este sentido, parece lógico pensar que los textos litúrgicos hispanos aporten algún dato valioso.

#### **5.1.III.1.1. Una ojeada a la liturgia hispánica**

La identificación de la procedencia del texto de las inscripciones, tanto la del capitel de San Pedro de la Nave como la de la miniatura de la Biblia de León, podría contribuir a fijar su filiación textual y su ámbito de difusión. María de los ángeles Sepúlveda, en su estudio sobre el programa iconográfico de San Pedro de La Nave, ha señalado la importancia de Génesis 22 para la liturgia. Este hecho explicaría la inclusión de la escena del sacrificio de Isaac en el ámbito eclesiástico destinado a los fieles, como ilustración visual de las lecturas veterotestamentarias incluidas en la liturgia (SEPÚVELDA, 1991: 135). Por tanto, se puede conjeturar que una posible fuente de los textos debería buscarse en la literatura litúrgica.

El texto de la Vulgata no se impuso definitivamente hasta el siglo VII. La liturgia mozárabe mantuvo, junto a la Vulgata, muchos textos de la *Vetus Latina* (MORANO 1999: 281 y 287). En la Vigilia Pascual se hacía una serie de lecturas del Antiguo Testamento, y entre ellas, la historia del sacrificio de Isaac. El *Liber commicus* era el leccionario que contenía las lecturas bíblicas para sermones y para la misa (PINELL 1998: 41-42 y 316-318). Hay dos tradiciones hispanas distintas para la Vigilia Pascual, la tradición A y la B, pero en ambas se recoge la lectura de Génesis 22

---

<sup>587</sup> En efecto, las pinturas de Dura Europos son un importantísimo documento epigráfico por el número de inscripciones plurilingües que presenta, lo cual indica la convivencia texto-imagen en épocas muy antiguas y en círculos no cristianos, cf. FINE, 2010.

dentro de la synaxis bíblica. De todas formas, la lectura de Génesis 22 no es exclusiva del rito pascual hispánico, sino que está testimoniada en casi todas las tradiciones litúrgicas, tanto occidentales como orientales. Por otra parte, las lecturas bíblicas asociadas a la Vigilia Pascual están constatadas desde épocas muy primitivas (WOERDEN, 1961: 219-220). En Milán el segundo Domingo de Cuaresma se llamaba Domingo de Abraham (BRINK, 2002: 146). Asimismo, estas lecturas bíblicas servían para difundir las interpretaciones tipológicas del Antiguo Testamento glosadas por los exégetas (BERNAL, 1964). Además es probable que fuesen el canal más habitual por el que los fieles podían reconocer y entender las imágenes que representaban el sacrificio de Isaac en las iglesias; de la misma manera que se ha defendido que el *Ordo commendationis animae* informa las escenas veterotestamentarias en ambientes funerarios, como las catacumbas (MARTIMORT 1947) y los relieves esculpidos en los sarcófagos.

Los textos homiléticos que dan la lección dedicada a Génesis 22, como el del *Liber commicus*, no coinciden con el texto de las inscripciones que se están tratando en este apartado. Como se ha visto en el catálogo, el f. 93r del códice 22, un *Liber Commicus* que se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid (1073), recoge el texto de Génesis 22 que se leía en la Vigilia Pascual y va ilustrado con una miniatura con el sacrificio de Isaac. Su iconografía sigue el modelo genérico de la miniatura altomedieval hispana. La miniatura, sin embargo, no lleva rótulo explicativo. Por otra parte, en la Biblia de 1162, cuyo modelo sería parcialmente la Biblia de 960, tampoco aparece la leyenda en la miniatura que acompaña al texto bíblico de Génesis 22, aunque sí hay letreros que identifican a los participantes del drama. En resumen, la lectura de Génesis 22 se hacía en un período litúrgico concreto del año, durante la Vigilia Pascual, y el libro utilizado, el *Commicus*, no presenta ni la variante con *UBI* ni la misma formulación textual que aparece en las leyendas.

### **5.1.III.2. Unos textos viajeros: Itineraria a Tierra Santa**

#### ***5.1.III.2.1. Peregrinaciones a Tierra Santa***

Melitón de Sardes, exégeta cristiano del sacrificio de Isaac, hizo el primer viaje conocido a Tierra Santa según consta en la *Historia Eclesiástica*, IV 26,14 de Eusebio. Otros viajeros que visitaron los lugares santos de la Biblia han dejado

escritos relatos de sus viajes. Uno de los más conocidos y estudiados, por diversas razones, es el de la peregrina del siglo IV, Egeria, de supuesto origen gallego. De los siglos IV al VII se conservan una serie de relatos de peregrinos occidentales, conocidos como *itineraria*. Este tipo de literatura se caracteriza por ser una relación de datos heterogéneos de las diferentes etapas del viaje a Tierra Santa con indicaciones de las distancias. Si se permite la comparación, es como si de una moderna guía turística se tratase, donde aparecen los lugares bíblicos que se visitan, con datos sobre la existencia de edificios de culto y explicaciones de tradiciones relacionadas con los diversos lugares de Tierra Santa. De esta manera, el peregrino podía rememorar en el lugar que estaba viendo el acontecimiento bíblico correspondiente, configurándose así una geografía sagrada que se servía de diferentes métodos para marcar los sitios, muchas veces de manera arbitraria, con la aureola de la santidad, eran los *ipsissima loca* (MARAVAL, 1985: 23-60).

Uno de estos relatos de peregrinación es el *De situ Terrae Sanctae*, datado en el siglo VI y atribuido a un tal Theodosius. En esta narración como en los otros *itineraria*, se señalan los lugares relacionados con la Biblia usando muchas veces la partícula *ubi*. El *De situ* ofrece múltiples ejemplos: –De Hierusalem usque in Silona, ubi fuit arca testamenti domni, milia VIII” (GEYER (ED.), [1898]1965: 116, línea 4.1) o –Piscina Siloe a lacu, ubi missus est Hieremias propheta, habet passus numero C” (GEYER (ED.), [1898]1965: 118, líneas 8.1-2).

Uno de los lugares de obligada visita en la ciudad de Jerusalén era el Gólgota, donde había un altar que la tradición quería que fuese el que Abraham construyó para sacrificar a su hijo Isaac. El texto dice así: –In ciuitate Hierusalem ad sepulcrum Domini ibi est Caluariae locus; ibi Abraham obtulit filium suum holocaustum [...]” (GEYER (ED.), [1898]1965: 116, línea 7.17; nótese el subrayado). Este fragmento es prácticamente idéntico a las inscripciones de La Nave y, especialmente, de la Biblia de León de 960. Sin embargo la diferencia importante es que no comienza con la partícula *ubi*, aspecto que se discutirá un poco más adelante.

### **Historias de manuscritos: De situ Terrae Sanctae y un texto geográfico del Códice de Roda**

La mejor edición del texto de Theodosius, *De situ Terrae Sanctae*, es la de Paul Geyer, que apareció en el volumen XXXVIII del *Corpus Scriptorum*

*Ecclesiasticorum Latinorum* en 1898, titulado *Itinera Hierosolymitana saeculi IIII-VIII*. La primera recopilación de manuscritos que contenían el *De situ* la llevaron a cabo en 1879 A. Molinier y T. Tobler, bajo los auspicios de la Société de l'Orient Latin. Las deficiencias que presentaba, sobre todo de carácter filológico, estimularon una nueva edición por parte de J. Gildemeister en 1882, lo que provocó una acalorada reacción por parte de A. Molinier. La crítica de Molinier aporta ciertas indicaciones sobre el autor y la fecha de redacción del texto. La mayoría de los manuscritos que había consultado el propio Molinier llevaban como título *de situ Terrae Sanctae*, y solo uno de los que había utilizado señalaba expresamente que el autor era Theodosius, personaje por otra parte desconocido hasta entonces, y del que únicamente se sabía que era diácono o arcediano. Gildemeister considera que era de procedencia norteafricana –opinión que ha prevalecido–, por la aparición en el texto de la frase “~~re~~ligio Wandalorum”. Sobre la fecha de confección del texto parece haber acuerdo, aproximadamente antes de 527, ya que no aparecen mencionados en el relato los edificios que construyera en Jerusalén el emperador Justiniano (527-565). En todo caso, hay una colección de concilios norteafricanos conocida como *Collectio Theodosii*, que también se atribuye al archidiacono cartaginés Theodosius, asimismo fechada hacia 530, y cuyo único manuscrito se conserva en la Biblioteca Capitular de Verona (ms. LX [58]). La crítica actual no se pronuncia sobre la procedencia de Theodosius. En cuanto a las fuentes usadas para la recopilación de este itinerario, Wilkinson opina que es una mezcla de itinerarios, libros litúrgicos y, tal vez, exégesis bíblica (WILKINSON, [1975] 2002: 10).

La edición de Geyer se basa principalmente en los siguientes manuscritos: P, cod. Parisinus 4808, del siglo IX, H, cod. Haganus 165, del siglo VIII y G, cod. Guelfervytanus (Weissenburg 99), del siglo VIII. El resto son de los siglos XII y XIII, además de la edición de Gildemeister de 1882. Pues bien, el aparato crítico de Geyer señala que los manuscritos más antiguos, esto es, H y G traen *ubi/hubi* en vez de *ibi*. Por tanto, es posible considerar la existencia de la formulación *ubi* para las versiones más antiguas.

Por otra parte, en la catedral de Roda de Isábena (Huesca), se guardó hasta finales del siglo XVII un manuscrito que acabó “entre los desechos de una librería, al parecer del arcediano D. Diego Joseph Dormer” (GARCÍA VILLADA, 1929: 114). Tras

una estancia de casi dos siglos en tierras de Lleida, García Villada lo identifica como un valioso manuscrito que se creía perdido y que sólo se conocía por algunas copias. En él se conservaban crónicas antiquísimas (GARCÍA VILLADA, 1929: 115). Se trata de un códice misceláneo en el que se aprecian varias manos, lo que no es nada sorprendente dado el tipo de manuscrito. Se distinguen dos sectores, A y B, datados a comienzos del siglo X y a finales del XI respectivamente. Actualmente se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid, registrado con el número 78. No se conoce el *scriptorium* del que salió, pero se ha relacionado con el área riojana (RUIZ GARCÍA, 1997: 404-405).

Dado el carácter misceláneo del manuscrito, no todo su contenido ha despertado el mismo interés. En 1949, Leclerq dio a conocer algunos fragmentos inéditos, entre ellos uno de temática geográfica (LECLERQ, 1949: 7-9). En 1956, Julio Campos lo vuelve a editar como fuente documental del uso del latín vulgar. El fragmento se encuentra en los folios 214r a 215r. Este último autor identificó el texto como una “eopía de una parte del itinerario *De situ Terrae Sanctae* de Theodosius” (CAMPOS, 1956: 196). En el f. 215r se lee:

propheta in cuitate Ierosolimam

ad sepulcrum Domini, ubi est

Calbaria locus; ibi / Abraam ob-

tulit filium suum in olocaustum;

A partir del estudio filológico, Campos señala que el texto conserva ciertos rasgos que se pueden datar en el siglo VII o antes, junto con voces que no aparecen hasta el siglo IX. Concluye que, si se parte de la hipótesis de que no concuerda con ninguno de los códices de la edición de Geyer, → sin perder de vista que en bastantes lecciones coincide con el G. del Theodosius, que es del siglo VIII, hay que suponer fundadamente que en el siglo VII o principios del VIII hubo un ejemplar prototipo del Rodense, completo o compendio, procedente de un arquetipo común del siglo VI, pero contaminado con textos o datos de otro itinerario para nosotros desconocido, o añadidos por cuenta de su autor [...]; este prototipo fue la primera redacción del Rodense.” (CAMPOS, 1956: 207).

### **5.1.III.2.2. Fragmentos de un rompecabezas: de Tierra Santa al Noroeste de Hispania**

Las peregrinaciones a Tierra Santa no tuvieron el beneplácito de la iglesia desde el primer momento, la Jerusalén terrenal carecía de interés para los primeros cristianos. La costumbre de viajar a Tierra Santa comenzó como una necesidad de tocar físicamente los *ipsissima loca*, una práctica más afín a la religiosidad popular que a los tratados espirituales de los Padres de la Iglesia. A partir del siglo IV, hay un proceso de cristianización de cada uno de los rincones de Jerusalén asociados a la actividad de Jesús y sus discípulos, al tiempo que se intenta someter al olvido, literalmente borrar del mapa, los lugares santos judíos. Uno de los recursos para llevar a cabo este proceso fue desasociar las tradiciones adscritas al lugar judío y transferirlas al nuevo lugar cristiano. El lugar del sacrificio de Isaac, Moria, es un buen ejemplo (PRAWNER, 1980: 765-768).

La tradición judía asociaba el monte Moria al monte Sion, donde estaba el Templo. A partir del siglo IV, el monte Moria ya no está vinculado al Templo, sino que se ha trasladado al Gólgota. Según Prawner, las tradiciones cristianizadas no se escogen de manera casual sino por su valor tipológico (PRAWNER, 1980: 766-767). Los *itineraria* que se conservan del siglo VI constituyen un catálogo de este proceso de reemplazo y cristianización, lo que implica un cierto grado de popularización de estas tradiciones adquiridas. Es el *Breviarius de Hierosolyma*, datado a principios del siglo VI por Geyer, el primero —y sólo en su forma A— en narrar que el Gólgota era el mismo sitio del sacrificio de Isaac: “*Ubi obtulit Abraham Ysaac filium suum in sacrificium in ipso loco, ubi crucifixus est Dominus*” (GEYER, [1898] 1965: 107-112, esp. 110). Nótese, de paso, la formulación tan parecida al *De situ* y a las inscripciones.

En el Gólgota hay un altar que visitaban todos los peregrinos, se trataba de una mensa lúnea situada —según especifica Theodosius— a los pies de la colina del Calvario, a la que se accede por unos escalones. En algunos manuscritos del relato que escribió Adomnan, a finales del siglo VII, según las experiencias relatadas por el peregrino Arculfo, un obispo galo, se conservan planos de los edificios de Tierra Santa (WILKINSON, [1975] 2002: 18-19). En algunos de estos planos que muestran los edificios del Gólgota aparece un rectángulo con una inscripción identificativa que

dice *mensa lignea in loco altarius Abraham*. Beda, que nunca estuvo en Palestina, compiló a principios del siglo VIII un relato que trataba sobre los Lugares Santos, que tuvo una gran difusión. También iba acompañado de planos, pero los que se conservan no muestran el altar de Abraham (WILKINSON, [1975] 2002: 379-383). Durante el siglo XIII, en la Jerusalén cruzada, el lugar del sacrificio de Isaac volvió a ser identificado con la montaña del Templo (SCHEIN, 1984: 188).

En resumen, a partir del siglo IV hay un interés creciente por los lugares físicos relacionados con la Biblia y en el siglo VI se compila un catálogo de sitios santos que han ido acumulando una serie de tradiciones en origen judías. Se produce un fenómeno de cristianización y sacralización del lugar, como manifestación geográfica de la tipología que vinculaba historias veterotestamentarias con el Nuevo Testamento. Este fenómeno afecta al lugar del sacrificio de Isaac, y especialmente el altar tiene una importancia visual de primer orden, para marcar el lugar tipológicamente interpretado. En resumen, el altar del sacrificio de Isaac ha sido cristianizado a partir del siglo VI, y los indicios de este proceso se encuentra en relatos y planos contemporáneos en los que se muestra su ubicación. Lo que no se conoce es la forma que tenía la *mensa lignea* que vieron esos peregrinos.

Estos relatos de peregrinación se difunden por todo el occidente latino. El de Theodosius, de cuyo texto se han señalado las semejanzas con las inscripciones de La Nave y la Biblia de León de 960, también había llegado a la península y prueba de ello es la versión del Códice de Roda. El interés hispano por viajar a Tierra Santa en peregrinación no es nuevo. Egeria es un excelente testimonio, pero no el único, pues hay documentadas peregrinaciones de personajes gallegos durante el siglo V (TORRES, 1955). A partir de aquí, la interpretación de los datos es más problemática.

Valerio del Bierzo, monje de una personalidad muy peculiar que vivió en el siglo VII, escribió una carta dirigida a los monjes del Bierzo, en la que propone el ejemplo de Egeria, mujer y peregrina a Tierra Santa, para sobreponerse antes las penurias que surgen en el camino interior de la vida cristiana, vista como una peregrinación (ARCE, 1996: 9-17). La *Epistola de Beatissimae Echeriae laude* demuestra que Valerio conocía el texto del *itinerarium* de Egeria, porque en ella se reproducen algunos fragmentos. El texto indica, además de un interés por este tipo de relatos en la Hispania del siglo VII, la posible existencia de, al menos, el manuscrito que utilizó



Valerio. Otro indicio, este indirecto, señala la posibilidad de que existiera otro manuscrito en el monasterio de San Salvador de Celanova. En la carta de dotación que hiciera san Rosendo para la consagración del monasterio, fechada a 26 de septiembre de 942, hay una lista de libros destinados a la biblioteca en la que aparece la referencia *ingeriarum Geriae* que se ha identificado como *Itinerarium Egeriae*. Díaz y Díaz dice que ~~probablemente~~ [ningún manuscrito] llegaría a tener el interés para nosotros que ofrecería este ejemplar de la peregrinación de la inquieta dama occidental. En efecto, todo parece indicar que en el siglo VII manejó una copia bastante completa de este texto Valerio del Bierzo [...]” (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 198). Como prueba circunstancial, a partir del siglo X, San Pedro de La Nave pasa a depender de Celanova hasta el siglo XIII. Se debe añadir que, además de los itineraria de Egeria y de Theodosius, hay documentadas versiones del siglo IX o anteriores del *Itinerarium Burdigalensis* (CAMPOS, 1956: 183-195) y del relato del presbítero leonés Iacintus, una ~~narración~~ “narración personal” de un viaje a Belén y Jerusalén (CAMPOS, 1957: 77).

En resumen, se puede decir que en la península circulan *itineraria* que seguramente evidencian un interés, al menos entre los siglos VII y XI, por los relatos de peregrinos y los monumentos y tradiciones que venían de Tierra Santa. El capitel de San Pedro de La Nave y la miniatura del f. 21v tienen inscripciones con un texto muy cercano a uno de estos relatos, el *De situ*, y ambos monumentos guardan relación geográfica y cronológica con las zonas en las que quedan testimonios de este interés. Ir más allá sería aventurado.

### **5.1.III.3. La Nave y la Biblia de 960 no están aisladas**

Como se ha visto, el hecho de que la leyenda tal y como está formulada solo se encuentre en el capitel de San Pedro de la Nave y en la Biblia de 960 es uno de los argumentos que indicaban, sin lugar a dudas, el carácter típicamente hispano de una tradición que remonta sus orígenes a época visigoda, y, en definitiva, su aislamiento en el contexto europeo.

Existe un grupo muy interesante de manuscritos con el texto de la *Psychomachia* de Prudencio, en los que, como ilustración inicial, aparece el sacrificio de Isaac.<sup>588</sup> En realidad, esta familia iconográfica está poco estudiada. En lo que concierne a este estudio, interesa destacar que en dos de estos códices una leyenda especial acompaña al dibujo del sacrificio.

Uno de los manuscritos prudencianos es el Burmann Q3, códice carolingio que se conserva en la *Bibliotheek der Universiteit de Leyden*, datado en el segundo cuarto del siglo IX (Fig. Ad. 8).<sup>589</sup> No se sabe con seguridad su origen, pero se considera que procede de un *scriptorium* del Norte de Francia. La miniatura con el sacrificio de Isaac está situada antes del *incipit* de la *Psychomachia* del f. 120r. En la escena de esta miniatura, Abraham agarra por el pelo a Isaac, desnudo, situado sobre el altar. Tal es la violencia del gesto de Abraham, que parece que Isaac vaya a caerse. Sobre la escena hay una leyenda que resulta especialmente interesante en la que se lee VBI ABRAHAM OBTVLIT FILIVM SVVM ISAAC. Este manuscrito muestra exactamente el mismo modelo, salvo ligeras variaciones, que la miniatura con el mismo tema del f. 97r del Ms. 9987-91 de la *Bibliothèque Royale de Bruselas*, datado en el siglo X (Fig. Ad. 9). Su procedencia es insegura pero podría adscribirse a un centro del Nordeste de Francia. El texto también corresponde a la *Psychomachia* de Prudencio, y asimismo, lleva una inscripción idéntica al códice holandés: VBI ABRAHAM OBTVLIT FILIVM SVVM ISAAC. Debe añadirse que la *Bibliothèque Municipale de Lyon* guarda otro manuscrito de la *Psychomachia* de Prudencio, datado en el siglo XI, y catalogado como Ms. P. A. 22. En el f. 2 está la miniatura del sacrificio de Isaac aunque presenta diferencias iconográficas con respecto a los dos citados anteriormente. Esta ilustración también va acompañada de un rótulo, pero en este caso es distinto: ABRAHAM FILIVM SVVM ISAAC D(OMI)NO OFFERT.

El tema de la difusión de la *Psychomachia* en Europa y su fortuna en la Edad Media queda totalmente fuera del alcance del este trabajo, pero cabe apuntar

---

<sup>588</sup> Sobre los manuscritos ilustrados de la *Psychomachia* véase STETTINER, 1895-1905 y WOODRUFF, 1929.

<sup>589</sup> Se trata de un manuscrito misceláneo que se compone de un *Tractatus ad grammaticam* (f. 1-8) y de *Aurelii Prudentii Clementis Carmina* (f. 9-181).

someramente algunas cuestiones del método exegético de Prudencio que se relacionan con la inclusión de las miniaturas del sacrificio de Isaac.

### **5.1.III.3.1. La Praefatio de la Psychomachia de Prudencio**

El prefacio de la Psychomachia de Prudencio trata de la figura del patriarca Abraham. En este texto Aurelio Prudencio reelabora la interpretación paulina que ve a Abraham como prototipo de la fe: *non enim per legem promissio Abrahae aut semini eius ut heres esset mundi sed per iustitiam fidei*” (*Rom.* 4: 13). Prudencio considera la Fe como la reina de las virtudes en el verso 716, *Virtutum regina Fides*, y también en 823. En otro texto de Pablo se interpreta a Isaac como hijo de la promesa de una Nueva Alianza, que corresponde a una Jerusalén distinta y libre (*Gálatas* 4: 21-31). Justamente los últimos versos de la Psychomachia, tras la victoria de las virtudes sobre los vicios, concluyen con un parlamento de la Fe donde anuncia que, acabada la lucha, aun falta una tarea por realizar, la construcción del templo de la nueva Jerusalén (804-813).

Prudencio recoge la tradición de la exégesis alegórica que desde Filón, pasando por el tratado ambrosiano De Abraham, ve en la figura del patriarca un proceso de purificación y de abandono progresivo de la carnalidad, simbolizado por sus victorias contra los reyes de *Gén.* 14. Sólo tras este proceso de purificación el creyente está preparado para la alianza con el Señor (*Gén.* 15). Este es el ejemplo que deben seguir los cristianos, expulsar del alma los vicios y restaurar la paz interior para que Dios acepte las ofrendas en el altar o el sacrificio del mártir (*Psychomachia* 769-778), como aceptó el sacrificio de Isaac. Una vez purificada el alma es posible la construcción de un nuevo *templum*; Isaac significa la promesa de la *hereditas* espiritual y el templo es la verdadera herencia .

Desde esta perspectiva, esta justificada la presencia de una miniatura con el sacrificio de Abraham en los manuscritos de la Psychomachia. Sin embargo la inscripción con que se acompaña la imagen no remite al texto prudenciano. Se considera que las leyendas que acompañan las miniaturas de estos manuscritos no estaban en el arquetipo, sino que fueron añadidas con posterioridad (WINSTEDT, 1904: 167).

La presencia de unos textos tan parecidos a la inscripción de La Nave y a la leyenda de la Biblia de 960 en los manuscritos de Leyden y de Bruselas, que acompañan sendas miniaturas con el sacrificio de Isaac, complica inusitadamente el horizonte cultural y añade más incógnitas a las consideradas hasta ahora, pero debe subrayarse que su existencia proporciona nuevos testimonios que anulan el aislamiento proverbial de las obras hispanas. Por otra parte, las dataciones de los manuscritos francos son consistentes con la Biblia de 960, y San Pedro de la Nave vuelve a quedar como testigo más antiguo, si se acepta la datación tradicional de la iglesia zamorana. Se han introducido numerosas incógnitas en un terreno ya de por sí inseguro y complejo, pero creo que pueden contribuir a ampliar las perspectivas de estudio de las obras hispanas.

## 5.2. La imagen como exégesis

### 5.2.1. El capitel del Panteón de los Reyes

Se ha conjeturado que la ubicación, así como la morfología y la función ideológica, del cementerio real del complejo isidoriano son testimonio de una larga tradición que se inicia en el panteón creado por Alfonso II (791 – 842) a los pies de la iglesia de Santa María de Oviedo.<sup>590</sup> Sin embargo, una vez que León se convierte en la nueva *urbs regia* no se retoma la idea de constituir un panteón para la dinastía leonesa hasta que Ramiro II (931-950) planificó, al parecer, un mausoleo dinástico en San Salvador de Palat del Rey.<sup>591</sup> Ramiro II cederá una parte de los terrenos anexos al palacio de San Salvador, en un área situado al suroeste de la muralla, para edificar un monasterio para su hija Elvira. Se añadía la novedad de que la infanta real, como *domina*, debía velar por el cementerio que se construyó para el linaje junto a la iglesia del monasterio, como parte de las funciones de lo que se ha denominado el *Infantazgo*.<sup>592</sup> Prácticamente no quedan indicios acerca de la

---

<sup>590</sup> Acerca de este panteón véase ALONSO ÁLVAREZ, 2007, ALONSO ÁLVAREZ, 2008 y CARRERO, 2007. Sobre críticas a la hipótesis de una tradición hispana de panteones occidentales véase WILLIAMS, 2011: 107ss.

<sup>591</sup> Véase GARCÍA MARTÍNEZ, 2005: 57, ISLA, 2006: 41ss, ALONSO ÁLVAREZ, 2007 y, recientemente, MARTIN, 2011: 155.

<sup>592</sup> Véase MARTIN, 2008a; MARTIN, 2010: 155 y MARTIN, Georges, (en prensa).

ubicación del cementerio.<sup>593</sup> Sampiro (†1041), en su crónica, menciona que el sarcófago del rey Ramiro II estaba situado junto a la iglesia de San Salvador: *—in sarchofago iuxta ecclesiam sancti Saluatoris, ad cimiterium quod construxit filie sue domne Geluire*” (PÉREZ URBEL, 1952: 332; PÉREZ URBEL Y GONZÁLEZ, 1959: 168). No hay vestigios documentales de que este cementerio tuviese continuidad tras el ataque de Almanzor sobre la ciudad de León en 994 ni tampoco han aparecido restos de sepulturas.<sup>594</sup>

El cronista Lucas de Túy (c. 1238), canónigo de San Isidoro, destacó la figura de Alfonso V (999-1027) como el organizador de un nuevo mausoleo real anexo a la iglesia de San Juan Bautista, que será conocida posteriormente como San Isidoro, al noroeste del León medieval.<sup>595</sup> La crónica del tudense consigna que el monarca

---

<sup>593</sup> Algunos autores se han preguntado si se podía relacionar el contraábside de la iglesia de Palat del Rey con el cementerio regio (BANGO, 1992: 104; ALONSO ÁLVAREZ, 2007). Georges Martin sugiere que, en un principio, el mausoleo dinástico era un anexo doméstico del palacio de San Salvador de Palat del Rey: se trataba de un suplemento en un espacio privado véase MARTIN, Georges, (en prensa).

<sup>594</sup> Cabe señalar que según la *Crónica del obispo Pelayo* los cuerpos de los reyes sepultados en León y Astorga, así como las reliquias del santo Pelayo, fueron trasladados por Vermudo II (982–999) a Oviedo ante la amenaza del ataque de Almanzor (ALONSO ÁLVAREZ, 2007).

<sup>595</sup> Véase TÚY, 1926: 335. De la lectura de la historiografía que se ha dedicado a este tema parece desprenderse que, según el cronista Sampiro, el monasterio de San Pelayo, normalmente asociado con el de San Juan Bautista, está documentado desde 966 y que allí se enterraron las reliquias del santo cuando llegaron a León desde Córdoba (véase, por ejemplo, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1992: 4; MCCLUSKEY, 1994: 38; BOTO, 2007: 52; BOTO, 2009: 155). Personalmente no he podido confirmar tal noticia en la crónica de Sampiro (PÉREZ URBEL, 1952: 340; PÉREZ URBEL Y GONZÁLEZ, 1959: 171). No obstante la versión es conocida por la historiografía antigua (Risco, Yepes) y la repiten autores como GÓMEZ MORENO ([1925]1979: I, p. 179), véase VIÑAYO, 2002: 534. La referencia más antigua que he podido contrastar junto con el tudense (TÚY, 1926: 321), es una noticia de la *Crónica General* de Alfonso X, donde se afirma que el rey Sancho mandó *—fazer un monesterio en León en que cuedaua meter el cuerpo de sant Pelayo*” en tanto los emisarios del rey iban a Córdoba a buscar el cuerpo del mártir (MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1906: 422). Algunos autores sugieren que en el monasterio (o monasterios) de San Juan Bautista y San Pelayo ya existiría un cementerio episcopal organizado (BOTO, 2007: 52; BOTO, 2009: 155), y que la sede del Infantazgo se trasladó desde San Salvador de Palat del Rey al monasterio de San Pelayo en 968, mucho antes del saqueo de Almanzor. Con el Infantazgo también se transfirió el cementerio de obispos (BOTO, 2009: 156). Esta reconstrucción de los hechos obliga a preguntarse si el panteón real también fue desplazado a la nueva ubicación en San Juan Bautista y San Pelayo, puesto que la principal misión del Infantazgo era su custodia. Gerardo Boto, por ejemplo, basa sus argumentos en la Crónica de Sampiro, que permite inferir el dato cuando dice que los restos del mártir Pelayo fueron sepultados *—eum religiosis episcopis in ciuitate Legionensy tumulauit*” (PÉREZ URBEL, 1952: 340; BOTO, 2009: 155). Therese Martin muestra muchas reservas sobre la existencia de San Pelayo y San Juan Bautista antes del siglo XI, véase MARTIN, 2006: 34-35. Por su parte, Amancio Isla propone que los obispos estaban enterrados en el cementerio de la catedral de Santa María de León, mandada construir por el rey Ordoño (c. 871–924). Por una noticia de Sampiro se puede conjeturar la existencia de un recinto funerario catedralicio donde, tal vez junto a los obispos, se enterraron el propio Ordoño II y su hermano Fruela II *—in aula sancte Marie virginis sedis Legionensis*” (PÉREZ URBEL, 1952: 318). Según Amancio Isla, la

recogió los huesos de reyes y obispos que se hallaban en la ciudad y los trasladó a la iglesia de San Juan Bautista, recién construida *ex luto et latere*, donde los depositó bajo un altar dedicado a San Martín.<sup>596</sup> El dato ofrecido por Lucas de Túy de que Alfonso V construyó la iglesia de San Juan Bautista, y que lo hizo con materiales pobres, coincide con una tradición firmemente establecida por la epigrafía. Así lo consigna la lápida de dedicación de la iglesia en 1063, *–ΘΛΙΜ ΦΥΙΤ ΛΥΤΕΑ [...] ΕΔΙΦΙΚΑΥΕΡΥΝΤ ΛΑΠΙΔΕΑ*” y el epígrafe del sepulcro de Alfonso V, *et fecim ecclesiam hanc de luto et latere*, que conocemos por su epitafio del segundo tercio del siglo XIII.<sup>597</sup> Sin embargo, se ha señalado que la contraposición *lutea/lapidea* es un *topos* extendido en la Edad Media que hunde sus raíces en el mundo romano (PRADO-VILAR, 2009: 209). En resumen, la tradición ha establecido que Alfonso V, al mismo tiempo que reunía los huesos de los reyes precedentes, inauguraba el nuevo cementerio dinástico con las sepulturas de sus padres, y para ello trasladó los restos de Vermudo II (982–999) desde el monasterio de Carracedo, en el Bierzo, y los enterró en *–sepulchro de marmor*” (TÚY, 1926: 335), junto al de su esposa Elvira (DECTOT, 2004; ALONSO ÁLVAREZ, 2007).

No hay informaciones fiables acerca de dónde se pudo situar exactamente el cementerio de Alfonso V, pero la ubicación del panteón románico actual y, es de suponer, la tradición de Santa María de Oviedo, sugieren un cuerpo occidental como localización preferente.<sup>598</sup> También debería considerarse la mención de Sampiro

---

construcción de la iglesia sobre los terrenos del palacio real a instancias del rey Ordoño *–ponía en evidencia el estrecho contacto entre el monarca y los preladados leoneses, los obispos de la sede regia, con los que ahora va a compartir sepultura*” (ISLA, 2007: 38). Véase recientemente BOTO, 2012a: 538-539.

<sup>596</sup> Gerardo Boto señala que es significativa la titularidad específica e independiente del cementerio con respecto a San Juan Bautista (BOTO, 2007: 54).

<sup>597</sup> Se ha señalado que la contraposición *lutea/lapidea* es un *topos* extendido en la Edad Media que hunde sus raíces en el mundo romano (*cf.* PRADO-VILAR, 2009: 209). Por su parte, la *Crónica General* de Alfonso X no dice de barro, sino de *ladriello et de cal* (MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1906: 463). Por no citar toda la bibliografía que se hace eco de los materiales empleados en la edificación de San Juan Bautista, baste reenviar a lo que dice Gerardo Boto al respecto, por ejemplo, en BOTO, 2007: 65 y BOTO, 2009: 158-159. En cuanto al epitafio conservado de Alfonso V corresponde, según María Encarnación Martín, con el grupo de *renovaciones* o inscripciones con letra del siglo XIII sobre lápidas de difuntos de los siglos X y XI, y en este caso concreto, el texto se inspira en fuentes cronísticas (MARTÍN LÓPEZ, 2004: 943, y 951-953). Para Boto no se trata de una *renovatio*, sino de una *–redacción ex professo*” (BOTO, 2007: 65); también son del mismo parecer SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2005 y MARTÍN, 2006: 47-48.

<sup>598</sup> Isidro Bango considera que el mausoleo leonés copia al ovetense ya desde el momento de construcción de la primera iglesia de San Juan Bautista, la de Alfonso V, donde el perímetro del banco

acerca del cementerio anexo, vinculado al Infantazgo, a la iglesia de San Salvador, aunque no se especifica su posición, lo que podría considerarse como el precedente leonés del panteón de Alfonso V.<sup>599</sup> Es cierto que contamos con las noticias del siglo XIII. Lucas de Túy señala que el rey enterró a sus padres en la “parte occidental de essa yglesia” (TÚY, 1926: 335) y lo mismo repite la *Crónica General* de Alfonso X, “et enterrol [a su padre, Vermudo II] contra occidend en essa eglesia de sant Johan [Bautista]” (MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1906: 464); si acaso, la ventaja de la historia alfonsina es que nos da la fecha del año 1001 de la Encarnación del Señor tanto para la construcción de la iglesia de *ladriello et cal* como para la organización del cementerio real occidentalizado. Pero en el siglo XIII el Panteón de los Reyes ya existía tal y como lo conocemos hoy en día, con lo cual es presumible que las atribuciones hechas al Panteón por estas fuentes medievales pueden levantar sospechas de anacronismo.<sup>600</sup>

La documentación leonesa aporta algunas noticias que podrían indicar la existencia de un cementerio relacionado con San Juan Bautista (y San Pelayo). De 1042 data la última escritura redactada por Sampiro, y en ella dicho cronista señala que deseaba enterrarse en la catedral de Santa María donde está enterrado su rey, Vermudo III (MARTIN, 2006: 40). Esta noticia supone varios problemas de interpretación que no pueden resolverse en esta tesis, pero sugiere como mínimo que debe tomarse con cautela la existencia de un panteón dinástico firmemente establecido. Al fin y al cabo, unos setenta años más tarde Alfonso VI no pensará en San Isidoro como su lugar de sepultura, aunque sabemos positivamente que el Panteón ya existía como recinto monumentalizado, o, tal vez, más precisamente, dicha necrópolis se monumentalizó como reacción a la decisión del monarca de enterrarse en Sahagún. Otro documento, fechado en 1043, menciona que una mujer llamada Fonsina hace una donación a los mártires San Pelayo y San Juan Bautista

---

corrido del panteón actual es la huella de un espacio funerario interno, cerrado y aislado del exterior, separado por un muro y con acceso desde la iglesia, compatible con Santa María de Oviedo (BANGO, 1992: 102-105). Véase también SENRA, 1997: 126.

<sup>599</sup> Véase supra nota 592.

<sup>600</sup> Véase la misma advertencia en MARTIN, 2006: 39. Según Gerardo Boto, la construcción de San Juan Bautista no pudo ser de ladrillo y cal puesto que “esta manera de trabar los muros con materiales dispares fue practicada desde fines del siglo XII” (BOTO, 2007: 65), y ello sugiere otro anacronismo más inducido por las fuentes medievales del siglo XIII con respecto a San Isidoro.

*–eius reliquie recondite sunt in arcisterium qui est fundatum in ciuitatem et sedis legionense intus muri ubi domini mei sunt tumulati”*. En este caso, el problema radica en la identificación de estos *domini*, de los que cabría discernir si se trata de los santos o bien de los reyes (MARTIN, 2006: 37, n. 20; BOTO, 2009: 159). También es interesante una mención de 1052 donde se nombra a *–Froyla Abbas Sancti Pelagii, item cimiterii legionensis”*. Para Therese Martin, el hecho de que el abad de San Pelayo fuera el encargado del cementerio puede ser indicio de su importancia y de su posible adscripción real (MARTIN, 2006: 37, n. 21).

Por otra parte, cabe preguntarse por las razones que indujeron a Alfonso V a organizar el cementerio real en una iglesia cuya advocación es eminentemente bautismal, pues es de sobras conocido que San Juan Bautista es la figura a la que se consagran normalmente los baptisterios. Eventualmente, el bautismo encierra una carga simbólica y litúrgica de gran riqueza que incorpora las nociones de muerte y resurrección. Según la exégesis, las fuentes bautismales tienen una simbología sepulcral y ciertas pilas tardoantiguas se concibieron como tumbas. Tradicionalmente los baptisterios se situaron cerca de las puertas y la ubicación occidental, también frecuente aunque no exclusiva, condensa todo el simbolismo funerario del bautismo. Es sabido que la liturgia bautismal no impone ni las formas de las pilas o piscinas ni la ubicación física del lugar donde se realiza el sacramento, pero su disposición a los pies del templo cuenta con una larga tradición que *–resulta porcentualmente abrumadora”* en época tardoantigua (GODOY, 2004: 483-485). Con estos precedentes, se podría sugerir la existencia hipotética de un baptisterio en la iglesia de San Juan Bautista de León, conjetura a la que se puede añadir como indicio circunstancial la pila bautismal de San Isidoro, aunque su datación es tema de debate (MARTIN, 2006: 33-34; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2007: 21). Otro indicio puede extraerse de las palabras de Manuel Valdés, para quien *–Hama la atención que el cronista ponga en boca de Fernando I una oración que habla del valor simbólico de la luz («... que mi alma sea puesta a la luz que no tiene fin») pues es un tema funerario que se enriquecerá a partir del siglo XIII con la liturgia de la candelá.”* (VALDÉS, 2001: 76). Según Cristina Godoy, la relación entre el agua y el fuego es comparable a la dicotomía luz y tinieblas y tiene su origen en el relato del bautizo de Cristo, cuando Juan dijo que será Cristo quien bautice y lo hará en el fuego (Lc 3, 16). Por ello se llevaba a cabo una ceremonia de purificación del agua bautismal mediante el fuego



en la que se sumergía tres veces el cirio pascual, ritual que se conservó en la liturgia hispana, el «*Ordo ad sanctificandum lumen*» de la Vigilia Pascual (GODOY, 2004: 484-485; BERNAL, 1954: 286).<sup>601</sup> En cierto modo se puede plantear una afinidad entre los ritos bautismales y funerarios, y ello sugiere la posibilidad de una polivalencia espacial y/o funcional de ciertos ámbitos en una iglesia dedicada a San Juan Bautista.

En resumen, por las crónicas medievales se deduce que se había organizado un espacio de enterramientos en San Isidoro desde los inicios del complejo, constituido de una parte por un osario con los restos de los reyes astur-leoneses reunidos a partir de Alfonso IV y depositados bajo un altar dedicado a San Martín, y de otra, por las sepulturas individualizadas del linaje de Alfonso V.<sup>602</sup> El osario no se ha conservado, pero Ambrosio de Morales dice que lo había visto en un rincón del lado del Evangelio, en el interior de la capilla de Santa Catalina, que es así como se conocía al Panteón de los Reyes.<sup>603</sup> No todos los autores consideran que este espacio situado a los pies del templo isidoriano fuera un recinto funerario. Para Therese Martin, por ejemplo, el Panteón no fue concebido como tal, sino que es producto de la reorganización llevada a cabo en el s. XIII (Martin, 2006: esp. 76-78).<sup>604</sup>

Por razones evidentes de estilo, el anexo funerario que se ha preservado no puede identificarse con una construcción de la época de Alfonso V. La epigrafía de San Isidoro nos aporta datos relativos a otro momento constructivo de su iglesia pues, según consta en la lápida de dedicación de San Isidoro, los reyes Fernando y Sancha reconstruyeron la iglesia de Fernando V en materiales pétreos: HIC, QUAM CERNIS,

---

<sup>601</sup> Según parece, en la pila bautismal de San Isidoro también está representado el cirio pascual, véase MARTIN, 2006: 33, n. 8.

<sup>602</sup> Antonio Viñayo especifica dos espacios diferenciados, por una parte, el osario, que se dispuso en la cabecera de la iglesia, y por otra, el panteón familiar, situado *in occidentali parte* (VIÑAYO, 1995: 7). Véase también lo que dice Gerardo Boto sobre la problemática de la interpretación de este fragmento cronístico (BOTO, 2009: 160 y nota 22).

<sup>603</sup> —Alli en aquella capilla al lado del Evangelio en el rincon está uno como cubo redondo, y allí dentro dicen estan todos estos Reyes, que agora allí se truxéron, y son estos: el Rey Don Alonso, el Monge. Los Infantes Don Ordoño, y Don Ramiro, hijos del Rey Don Fruela el Segundo, cegados juntamente con el Rey Don Alonso el Monge, y enterrados todos en el Monesterio de Ruyforco. El Rey Don Ramiro el Segundo, traído del Monesterio de Palaz de Rey. Don Ordoño el Tercero, Don Sancho el Gordo, traídos del mismo Monesterio ó de Oviedo, donde los habian llevado. Don Ramiro Tercero, traído de Destriana, que tambien se dice esto. Y pudo ser lo traxesen de Astorga” (MORALES, [1574]1791: 467-468. Véase también MARTÍN LÓPEZ, 2004: 947-949.

<sup>604</sup> Otras voces discrepantes son Klein y Williams (cf. BOTO, 2012b: 108).

AULAM S. JOANNIS BAPTISTÆ OLIM FUIT LUTEAM, QUAM NUPER EXCELLENTISSIMUS FREDENANDUS REX ET SANCTIA REGINA ÆDIFICARUNT LAPIDEAM. El mismo epígrafe señala que la ceremonia de consagración tuvo lugar el 23 de diciembre de 1063. La fecha de la dedicación es el corolario de un evento capital para la historia del complejo, como fue la traslación de las reliquias de San Isidoro desde Sevilla, lo que conllevó un cambio en la advocación de la iglesia. La información epigráfica y cronística de la placa conmemorativa se ha relacionado con los restos arqueológicos hallados en el interior de la iglesia plenorrománica.<sup>605</sup> Las obras de restauración de la iglesia llevadas a cabo a principios del siglo XX por Juan Crisóstomo Torbado (MÉLIDA, 1910; DÍAZ-JIMÉNEZ, 1917: 92-94), y los trabajos posteriores de reparación e instalación de un nuevo suelo en 1971 en el interior de la iglesia (WILLIAMS, 2011a), revelaron unas trazas que muestran que la posición y anchura de las naves de la iglesia coinciden con los ejes de las del Panteón y de ello se han deducido dos interpretaciones posibles pero divergentes. De un lado, Bango considera que el Panteón románico, fue reedificado por Fernando I y Sancha. Como prueba señala que el zócalo que traba las arcadas es el testigo de un muro perimetral antiguo, correspondiente a la fábrica de Alfonso V, que integraba, aunque separado, el panteón en el interior de la iglesia (BANGO, 1992: 104-105). De otro, se ha interpretado que el recinto cementerial se anexó con posterioridad a la construcción de la iglesia fernandina, ajustándose a la distribución espacial y a los ejes del edificio de San Isidoro preexistente. Esta es la hipótesis defendida en primer lugar por Williams (1973: 177) y confirmada por Boto (2012: 104).

Lo que parece razonable es aceptar la premisa inicial de que ya existía un cementerio real cuando el monarca Fernando I decide enterrarse en San Juan Bautista, después San Isidoro, a instancias de la reina Sancha, pero la identificación de la necrópolis con el recinto del Panteón actual está sujeta a interpretaciones.<sup>606</sup> Por otra parte, no es posible colegir sin matizaciones que la decisión final del monarca de

---

<sup>605</sup> Sobre el tema véase WILLIAMS, 1973; BOTO, 2007; BOTO, 2009 y WILLIAMS, 2011a.

<sup>606</sup> La llamada *Historia Silense*, escrita en León entre 1109 y 1118, confirma la existencia de un cementerio dinástico en época de los reyes Fernando I y Sancha al que denomina como *regum ciminterio* (PÉREZ URBEL Y GONZÁLEZ, 1959: 197-198; DECTOT, 2004; BOTO, 2009: 159). La expresión se enmarca en el momento de la decisión de Fernando I, a instancias de su esposa Sancha, de enterrarse en San Isidoro en vez de hacerlo en el monasterio de San Pedro de Arlanza, como tenía previsto.

enterrarse en el nuevo San Isidoro de León sea el desencadenante no solo de la monumentalización del recinto funerario que hoy día conocemos, sino de la reconstrucción de la iglesia para adecuarla al prestigio de las reliquias del santo sevillano al tiempo que magnificaban el templo que acoge el mausoleo real en el que Fernando I ha decidido, finalmente, sepultarse. El problema es verificar la conexión entre estos datos discretos para elaborar un discurso coherente porque, como se sabe, correlación no es causalidad. En realidad, lo que conocemos son datos puntuales y aislados cuyas vinculaciones son meramente hipotéticas. Un momento crítico para el devenir del panteón regio lo relata la llamada *Historia Silense*, escrita en León entre 1109 y 1118, confirma la existencia de un cementerio dinástico en época de los reyes Fernando I y Sancha al que denomina como *regum ciminterio*, cuando el monarca decide enterrarse en San Juan Bautista–San Isidoro (PÉREZ URBEL Y GONZÁLEZ, 1959: 197-198; DECTOT, 2004; BOTO, 2009: 159).<sup>607</sup> La cuestión es si la decisión de Fernando I de fijar su sepultura en San Juan Bautista-San Isidoro es coetánea con la monumentalización del espacio a los pies de la iglesia o fue otra circunstancia la que provocó la construcción del *regum ciminterio*. En realidad, las últimas investigaciones está haciendo más patente la dialéctica que debe establecerse entre el panteón isidoriano y el que Alfonso VI erigió en Sahagún, en una contextualización nueva de la cuestión. En efecto, para Gerardo Boto, las –causas eficientes, y hasta las formales, de la monumentalización del panteón leonés no pueden advertirse sin el desafío sahumantino y las emociones contrapuestas que suscitó éste. Del mismo modo, y a la inversa, tampoco se comprende la erección del cementerio del monasterio de San Facundo sin el afán de Urraca por continuar concentrando bajo sus pies las tumbas ocupadas por los soberanos pretéritos, a cuya memoria y salvación pretendió contribuir.” (BOTO, 2012b: 94).

Una vez repasados someramente los datos documentales más relevantes sobre el Panteón, entendido como marco no solo estructural sino también histórico e ideológico, ha llegado el turno de interrogar el objeto escultórico en sí mismo.<sup>608</sup> Como ya se ha comentado en el capítulo dedicado al capitel, la correcta visualización

---

<sup>607</sup> Se vuelve a insistir sobre la cautela respecto a las informaciones aportadas por estas fuentes posteriores a los hechos relatados y los monumentos conservados.

<sup>608</sup> En esta tesis no se pretende un estudio profundo y de conjunto sobre el Panteón, simplemente se ha tratado de resumir aquellos aspectos más significativos para contextualizar el tema.

de las escenas veterotestamentarias debe hacerse desde el exterior del recinto del Panteón, así que cuando este se monumentaliza se ha tenido en cuenta una deambulacion perimetral y externa, y no sólo un acceso restrictivo desde el interior de la iglesia. Por otro lado, lo que parece claro para los historiadores del Arte es que el estilo de la escultura del Panteón es diferente de todo lo conocido en la tradición hispana (MARTIN, 2007: 106); otra cosa es discernir su filiación. Esta misma impresión se obtiene cuando llega el momento de analizar la iconografía del sacrificio de Isaac del Panteón de los Reyes, pues lo primero que salta a la vista es la ruptura iconográfica con respecto a la tradición hispana anterior. Para abordar el estudio de las transmisiones iconográficas en San Isidoro de León se debe trascender la proverbial oposición entre tradición hispana y románico ultrapirenaico, vinculada a posturas ideológicas que parecen autoexcluyentes, y estudiar meticulosamente el caso sin presunciones teleológicas.<sup>609</sup>

### 5.2.I.1. Iconografía

La cronología del capitel, aunque se aceptase la fecha más moderna de 1080, confirma que es la versión más antigua en escultura del sacrificio de Isaac de todo el románico hispánico.

Una de los principales argumentos que se han utilizado a la hora de valorar la iconografía de las representaciones románicas de este tema bíblico es que cuenta con una larga tradición hispana (BANGO, 1989: 149). Con esta premisa como punto de referencia metodológico, es viable proponer que se debería encontrar algún ejemplar anterior que presente analogías iconográficas con el capitel del Panteón como término de comparación; por el contrario, se tomará el argumento *ex silentio* como prueba de la no existencia de una filiación. En efecto, si nos remontamos a la plástica tardoantigua contamos con un número significativo de piezas que representan este pasaje del Antiguo Testamento, sobre todo en sarcófagos tanto de

---

<sup>609</sup> Véanse las reflexiones de Gerardo Boto en su reciente artículo sobre el tema: —Scha procurado demostrar que el férreo principio de continuidad histórica fue interpretado como guión —bandera y también línea argumental— por los sucesivos herederos del trono. Y digo trono, en singular, porque en esa lectura, que construyeron los cronistas del siglo XIII y en la que asientan sus presupuestos distintos historiadores e historiadores del arte, se certifica un encadenamiento progresivo, vertebrado, teleológico y, a la postre, circular: se parte de la enajenada Toledo para regresar a la resarcida Toledo.” (BOTO, 2012a: 536-537).

importación como producidos en talleres hispanos.<sup>610</sup> En la frontera entre el mundo tardoantiguo y el medieval debe añadirse el capitel de San Pedro de la Nave que, por motivos cronológicos, es un *unicum* dentro del panorama iconográfico hispano del tema del sacrificio de Isaac. En el arte altomedieval hispano, la miniatura acumula el grupo iconográfico más nutrido en representaciones del sacrificio de Isaac, y es el conjunto que, a mi juicio, constituye el horizonte referencial preferente. En un rápido sondeo por la miniatura altomedieval hispana, se puede concluir que todas las ilustraciones del sacrificio de Isaac –salvo la del Beato de Saint-Sever– siguen unos parámetros iconográficos comunes, aunque con las variantes lógicas inherentes a su expresión material individualizada. Este esquema es tan singular que puede decirse que constituye una auténtica tradición iconográfica exclusivamente hispana de este tema veterotestamentario. Esta cuestión debe tenerse en cuenta a la hora de analizar el Panteón y su escultura, ya que en los debates sobre este recinto se ha defendido tanto su filiación dentro de una corriente tradicional hispana como lo contrario, un prototipo de la adaptación de modelos ultrapirenaicos: la iconografía del sacrificio de Isaac podría contribuir a esclarecer la cuestión. En este sentido, y como prolegómeno, es especialmente interesante llamar la atención sobre la miniatura que aparece en el Beato realizado bajo la promoción directa de los reyes Fernando I y Sancha.

La producción de obras de arte en el reinado de Fernando I y Sancha hace aflorar una serie de contradicciones que parecen evidenciar una tensión provocada por el encuentro de dos tradiciones artísticas, una propiamente hispana y otra ultrapirenaica. Esta situación en el campo artístico está reflejando la implantación de una ideología de autoafirmación llevada a cabo por la dinastía navarra injertada en la rama astur-leonesa que se acababa de instalar en León. Uno de los corolarios de esta política fue la traumática sustitución de la vieja liturgia hispana por la romana, pero manteniendo una firme voluntad de continuismo con el linaje astur. Esta diglosia puede ejemplificarse en los códices comisionados por la pareja real de Fernando y Sancha caracterizados –*sensu largo*– por la dualidad entre temática tradicional de sus textos y su expresión formal, cuyo vocabulario artístico denota la adopción de las

---

<sup>610</sup> Se pueden consultar los catálogos iconográficos de estos sarcófagos en las obras clásicas de BOVINI, 1954, SOTOMAYOR, 1975 y SCHLUNK Y HAUSCHILD, 1978.

novedades románica. Así, la ilustración del *Beato Facundus*, también llamado *Beato de Fernando y Sancha* y datado en 1047 (4.2.X), muestra ya indicios que presagian el nuevo lenguaje formal del Románico, aunque textual e iconográficamente representa la continuación en el siglo XI de la tradición hispana (YARZA, 2005: 160; WILLIAMS, 2011b: p. 413-414; RUIZ GARCÍA, 2011).<sup>611</sup> Por la decoración miniada del siguiente códice promovido por los monarcas es el *Diurno de don Fernando I*, también llamado *Libro de Horas de Fernando I* (1055). Con este manuscrito ya se puede hablar de un lenguaje formal plenamente románico con relación a una tradición textual hispana (GALVÁN, 2001: 39; WILLIAMS, 2011b: 413-414).<sup>612</sup> En la actualidad, Williams es reticente a mantener la sugerencia de Gómez Moreno que veía similitudes entre el Diurno y el Beato de Saint-Sever, ligado a ciertos “síntomas aquitanos” como es el culto a San Antolín que aparece entre las festividades del *Diurnal* (WILLIAMS, 2011b: 420). Otros autores opinan que la intencionalidad ideológica del manuscrito enfatiza el linaje astur-leonés y olvida el componente navarro-castellano en la genealogía del nuevo monarca Fernando I (PRADO-VILAR, 2009: 205). Esta explicación, sin embargo, no resuelve el dilema que proponen estos objetos suntuarios, entre una voluntad por resaltar la continuidad de la monarquía astur-leonesa desde la ideología, pero sin servirse de su herencia artística sino que se expresa en un lenguaje pictórico introducido desde territorios navarros.<sup>613</sup>

Esta misma disparidad se ha argumentado del *Liber mozarabicus canticorum et horarum*, datado en 1059.<sup>614</sup> Las novedades románicas ultrapirenaicas que se detectan en la producción libraria de los reyes Fernando I y Sancha pueden

---

<sup>611</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14-2 (Olim B. 31).

<sup>612</sup> Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, ms. 609 (Res. 1). Según Bishko, debe matizarse el tradicionalismo hispano a ultranza del texto del *Diurnal*. Este profesor norteamericano señalaba que en el *Diurnal* se habían introducido festividades no hispanas, como la de San Antolín, lo que era síntoma de cierto interés de la reina por Cluny: —The fact that the *Liber Diurnus*, copied at Sancha's express order to be used in the devotions of Fernando and herself, includes not only the Feast of San Antolín but also other non-Hispanic material such as four *cantici romenses*, discloses the Queen-Empress was no strict traditionalist but willing to accept Gallican and Roman interpolations passing into peninsular liturgical codices” (BISHKO, [1968]1980)

<sup>613</sup> La miniatura con el retrato de los reyes del *Diurnal* sigue el esquema compositivo y el estilo de la Anunciación del Privilegio de Nájera, en el que se ha basado (cf. PRADO-VILAR, 2009: 205-206).

<sup>614</sup> Salamanca, Biblioteca General Universitaria, ms. 2668. Emmanuelle Klinka, al tratar sobre este último manuscrito, valora esta síntesis entre la conservación de tradiciones textuales hispanas revestidas con el nuevo lenguaje románico atendiendo a razones utilitarias: —En tal contexto, la introducción de novedades formales e ideológicas era útil para la monarquía de León y, además, se fundaba en la tradición hispánica” (KLINKA, 2012).

explicarse por las interacciones entre los poderes cristianos hispanos, personificados en el siglo XI por la dinastía navarra, y el ámbito cluniacense aquitano, aunque, al parecer, tales contactos ultrapirenaicos tenían una larga historia (KLINKA, 2012). Paralelamente, la elección de los textos para su copia seguiría una tradición de raíz hispana, como parece mostrar claramente la copia del Beato. Es significativo, además, que el Beato es el primer códice de estas características que no va destinado a un monasterio sino a una biblioteca regia (WERCKMEISTER, 1978-1980: 171; YARZA, 1994b: 272; GALVÁN, 2001: 38; GALVÁN, 2002: 57).

La importancia litúrgica de los libros comisionados por Fernando I y Sancha fue puesta de relieve por Werckmeister en su estudio sobre los primeros Beatos románicos, entre ellos el *Beato Facundus*, y la liturgia de difuntos (WERCKMEISTER, 1980). En este punto, cabe señalar la costumbre de los reyes Fernando I y Sancha de celebrar los oficios nocturnos de un *ordo* especial, no presente en la liturgia hispana, cuyos textos se encuentran recogidos en el *Diurnal* y en el *Liber Canticorum et Horarum*. Los reyes seguían este *ordo* nocturno que se celebraba desde Pascua hasta Pentecostés, el único período en la liturgia hispana donde se leían pasajes del Apocalipsis; según Werckmeister, aquí entraba en juego el interés por el Beato, que hasta entonces había sido un producto de consumo monacal y no áulico (WERCKMEISTER, 1980: 172-173).

Aprovechando la senda abierta por Werckmeister, cabe recordar brevemente el desarrollo de la vigilia pascual hispana, aunque muchos de sus ritos no le sean privativos sino comunes a otras liturgias. Las lecciones de la vigilia pascual se iniciaban el Sábado Santo y comenzaba con un rito lucernario que conllevaba la bendición del cirio. Después se hacía una serie de lecturas del Antiguo Testamento, y entre ellas, la historia del sacrificio de Isaac. A continuación se bendecían las fuentes bautismales y se administraba el bautismo. Además la misa con la que finalizaba la vigilia pascual aludía especialmente a la celebración del bautismo y los textos eucológicos que la formaban y que desarrollaban “el tema de la victoria de Cristo sobre la muerte y el pecado” (PINELL, 1998: 279-280). La serie de lecturas del Antiguo Testamento, que se leían antes del bautismo, servían para descubrir en ellas que la voluntad de salvación que Dios ya se había manifestado desde los tiempos del Génesis (PINELL, 1998: 316). Tras la tercera lectura veterotestamentaria –que en la

llamada tradición B es justamente la de Génesis 22—, el obispo salía del coro y se dirigía al baptisterio para abrir las fuentes clausuradas durante la Cuaresma y celebrar el bautismo mientras se iban leyendo las siguientes lecturas bíblicas, entre ellas la quinta que corresponde con el paso por el Mar Rojo, de clara simbología bautismal y funeraria (PINELL, 1998: 317-318).<sup>615</sup> Así que el sacrificio de Isaac se leía bien como preludeo a la procesión encabezada por el obispo precedido de la cruz que se dirigía al baptisterio, o bien, estando ya en el baptisterio, pero después de la lectura del paso del Mar Rojo.<sup>616</sup> En este punto se me ocurre preguntarme en qué iglesia celebrarían Fernando I y Sancha la vigilia pascual y cuál sería el recorrido litúrgico y físico que harían los reyes en estas procesiones desde el coro de la iglesia hasta el baptisterio, rememorando las historias bíblicas del sacrificio de Isaac y del paso del Mar Rojo. Llama la atención la presencia de estos mismos temas del Antiguo Testamento en los capiteles del Panteón, pero puede ser casual pues las correspondencias son circunstanciales e incompletas; por poner un ejemplo, en la vigilia pascual no se leía la historia de Números que también se muestra en el capitel de Moisés. Implícitamente, estoy sugiriendo que en San Isidoro se puede trazar un recorrido procesional que desde el interior de la iglesia accede al Panteón, pero no por la puerta de comunicación interior, sino por el acceso abierto en el muro norte de la iglesia y siguiendo el pórtico, girando por la Capilla de los Arcos y entrando por una de las arcadas en el Panteón. Esta propuesta no implica en absoluto que se quiera identificar el Panteón actual como escenario de las procesiones ejecutadas por los reyes Fernando I y Sancha, pero sí se puede conjeturar que la iconografía del recinto ha perpetuado en la piedra la memoria ritual de dichas peregrinaciones.<sup>617</sup>

Continuando con el códice del Beato, interesa sobremanera para la cuestión iconográfica del capitel del Panteón la miniatura que lleva con el sacrificio de Isaac en las Tablas Genealógicas. El *Beato de Fernando I y Dña. Sancha* resulta un testimonio precioso para evaluar la iconografía del sacrificio de Isaac en un período tan crucial, esto es, a mediados del siglo XI. Como ya se ha visto en su estudio catalográfico (4.2.X) este manuscrito sigue fielmente la tradición hispana de la

---

<sup>615</sup> En la tradición A el sacrificio de Isaac era la sexta lectura.

<sup>616</sup> Véase la relación completa de las lecturas en las dos versiones en BERNAL, 1954: 5-9.

<sup>617</sup> No obstante, el claustro actual es un claustro procesional, con salida desde la basílica (LLAMAZARES, 2007: 235).



iconografía del sacrificio de Isaac, caracterizada principalmente por mostrar a Isaac vestido y completamente estirado sobre un altar en forma de *tau*, con Abraham, nimbado, y la *Dextera Dei* que interrumpe el sacrificio.<sup>618</sup> En este Beato no aparece el carnero sustitutorio (Fig. X.a.) pero otros manuscritos con semejante esquema sí lo llevan, como el Beato de Girona, por ejemplo (Fig. VI.a). Sin embargo, dentro de este grupo de los Beatos, sólo el códice de Saint-Sever permite establecer una serie de comparaciones provechosas con el capitel del Panteón de los reyes, tanto por datación, ya que fue compuesto durante el abadiazgo de Gregorio de Montaner, entre 1028 y 1072, como por cuestiones iconográficas.<sup>619</sup> Prácticamente las mismas diferencias iconográficas que separan este manuscrito aquitano del grupo hispano de Beatos son las que lo acercan al capitel del Panteón de San Isidoro.

#### **5.2.1.1.1. Isaac está desnudo sobre un altar de forma cúbica**

A diferencia del *Beato de Fernando I y Sancha* (1047), el referente más próximo al que podemos acudir, el capitel del Panteón no presenta el altar en forma de Tau sino de bloque cúbico, tratado con cierta perspectiva. Esta característica pertenece a un esquema iconográfico de representaciones en las que, además del altar en forma de bloque, Isaac figura sobre la mesa, ya sea vestido, ya desnudo, y frente a él está situado Abraham que generalmente agarra a su hijo de forma más o menos violenta. Así puede verse en el capitel leonés y en la miniatura de Saint-Sever, donde cabe destacar como elemento común sustancial la desnudez de Isaac. La novedad adicional se introduce en el Panteón, donde el ángel sustituye a la *Dextera Dei* que previamente se ha omitido en la miniatura aquitana. A juzgar por los ejemplares conocidos, el origen del motivo del altar cúbico se encuentra en Roma, en las pinturas murales de San Paolo fuori le Mura ( Fig. Ad. 11) y, según parece, en las del antiguo San Pedro del Vaticano, ambos frescos datados en la segunda mitad del siglo V (ROMANO, 2000: 136).<sup>620</sup> El Beato de Saint-Sever y el capitel de San Isidoro

---

<sup>618</sup> Fernando Galván dice que en esta obra aún está presente la tradición pictórica del siglo X (GALVÁN, 2002: 57)

<sup>619</sup> París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 8878.

<sup>620</sup> Las representaciones tardoantiguas del altar más típicas el ara romana en Occidente y en Oriente son muy comunes las aras en forma de cipo con remates denticulares, véase SMITH, 1922 y WOERDEN, 1961.

recogen una fórmula iconográfica equivalente que no tiene precedentes en ámbito hispano, pero que en el caso aquitano podrían trazarse ciertas vías de filiación.

La representación de Isaac desnudo aparece en época tardoantigua, pero no es nada frecuente en los sarcófagos tardoantiguos salvo, casualmente, en dos piezas de talleres locales aquitanos. En efecto, tanto el sarcófago procedente de Saint-Orens d'Auch y que se conserva actualmente en el Musée de Saint-Raymond de Toulouse, como el de la iglesia de Saint-Vincent de Lucq-de-Béarn (Fig. Ad. 12.), ambos del siglo IV, Isaac aparece totalmente desnudo. Williams y Moralejo habían advertido la posible relación entre las dos figuras que aparecen en el capitel del Panteón con la pieza de Saint-Orens porque compatibilizaba la posible interpretación de un mismo motivo iconográfico, la datación hacia 1080 y la figura de Bernard de Sédirac como personaje indispensable en la introducción de los cluniacenses en el reino leonés. En la línea argumental que se presenta aquí resulta más cómodo establecer las comparaciones con el sarcófago de Lucq-de-Béarn, ya que pertenecía al mismo dominio territorial que el monasterio de Saint-Sever.

Es curioso que sólo estos dos sarcófagos tardoantiguos aquitanos muestren a Isaac desnudo porque no era el modelo más habitual en la plástica asociada a las sepulturas. Como ejemplo significativo se puede mencionar uno de los ejemplares más antiguos y excepcionales que se encuentran en Aquitania, el sarcófago de la iglesia de Ste.-Quitterie (Aire-sur-l'Adour), datado a principios del siglo IV. Esta pieza presenta bastantes rasgos iconográficos que se pueden encontrar en la iconografía más normalizada del sacrificio de Isaac en los sarcófagos, y, entre ellos, que Isaac está vestido. Por su parte, los dos sarcófagos aquitanos no son productos romanos, su piedra es mármol local y su talla tan peculiar que se ha sugerido que existía un taller local en el valle del Garona (CAZES, 2008: 331). También se ha puesto de relieve la curiosa anatomía carnosa de sus figuras, cuyos muslos hinchados recuerdan la expresión de Lyman al describir el modelado de algunos capiteles de Saint-Sever (LYMAN, 1969: 35). Entre el sarcófago tardoantiguo y la escultura románica de la zona hay un cierto aire de familia. Así pues, resulta que en el suroeste de Francia, y especialmente cerca de Saint-Sever, confluye un variado registro de tipologías iconográficas tardoantiguas para la figura de Isaac, y entre ellas, su precoz desnudez. En cuanto a la posición de Isaac en relación con el altar, la iconografía de

estos sarcófagos aquitanos se limita, sin embargo, al detalle comentado pero, por lo demás, carecen del altar cúbico e Isaac se arrodilla directamente sobre el suelo produciendo un efecto sensiblemente diferente al del manuscrito de Saint-Sever.

Por otra parte, aunque en la Península Ibérica también se conserva un número apreciable de sarcófagos tardoantiguos con la escena del sacrificio no hay antecedentes de la desnudez de Isaac y tenemos que esperar al siglo XI para encontrarla ampliamente representada en los condados catalanes, con las Biblias de Ripoll y de Rodes, y luego en el Beato de Turín y, por primera vez en la escultura, en el capitel leonés. Según una tradición no confirmada, de San Justo de la Vega (León) procede un bellissimo sarcófago tardoantiguo, conservado en el Museo Arqueológico de Madrid, que cuenta entre sus relieves con la representación del sacrificio de Isaac, vestido con túnica *exomis*. Este sarcófago se instaló en la catedral de Astorga, al menos de desde el siglo XVI, y según una tradición popular sirvió de sepulcro temporal para el rey Alfonso III († 910).<sup>621</sup> Este ejemplar habría sido un excelente modelo por varios y excelentes motivos. Se evidencia, a mi entender, que la pieza era conocida previamente en una época lo bastante cercana, tanto a nivel geográfico como de cronología relativa por su uso altomedieval con respecto al Panteón, como para ser considerada un prototipo susceptible de difusión iconográfica y/o estilística. Si la proximidad crono-geográfica es un factor importante, no lo es menos su posible reutilización, pero este es un argumento inasumible.<sup>622</sup> Además, siendo como es un relieve, no cabe duda de que los escultores medievales que labraron el capitel del Panteón habrían tenido un modelo cuya reproducibilidad era mucho más eficiente que una miniatura, por no hablar de la identidad de uso funerario<sup>623</sup>. Parece evidente que hubo otros criterios que primaron para la elección del modelo iconográfico: no se recupera el tema indiscriminadamente, hay ciertos criterios que prevalecen y cuya explicación es muchas veces elusiva, como el de la desnudez. Parece adecuado concluir que esta particularidad puede funcionar como “fósil director”, ya que nos indica es que el recurso no es autóctono de los reinos hispanos y que en su utilización

---

<sup>621</sup> Sotomayor expresa sus dudas por prudencia científica acerca de la veracidad de esta noticia que no tiene garantías de historicidad, véase SOTOMAYOR, 1975: 47.

<sup>622</sup> Véanse las reservas de la nota anterior.

<sup>623</sup> Sobre la reutilización de sarcófagos antiguos véase MORALEJO, [1983]2004.

pueden confluír dos vías, la aquitana y, por qué no, la catalana.<sup>624</sup> Además, tanto las miniaturas de las Biblias catalanas, como la del Beato bearnés como la del Panteón leonés son todas representaciones prácticamente coetáneas.

A partir de aquí, se puede hacer una composición de la filiación del motivo, y el mejor candidato para, primero, hacer la ruptura con el modelo dado y, después, recoger una serie de tradiciones y elaborar un esquema renovado y diferente, pero con proyección posterior, es el Beato de Saint-Sever. En efecto, en el sacrificio de Isaac de este manuscrito congrega una manera de hacer local que presenta una peculiaridad, la desnudez de Isaac, con una tradición iconográfica cuyo modelo prestigioso es el romano, que comprende a Isaac desnudo sobre un altar en forma de bloque cúbico.<sup>625</sup> Parece lógico, pues, sugerir la hipótesis de que en Saint-Sever se da el proceso de desarrollo de un nuevo patrón iconográfico con enormes potencialidades de transferencia a otras técnicas, como la escultura.<sup>626</sup> No corresponde a la presente investigación seguir profundizando en este tema, ni siquiera saber los senderos que ha recorrido hasta llegar a la Aquitania, simplemente interesa su aislamiento como dato relevante. Sin embargo, es necesario justificar el interés de Saint-Sever como nodo vital en una red compleja de interacciones que expliquen su posición clave con respecto al Panteón leonés en el desarrollo iconográfico del sacrificio de Isaac.

### **El «retour d'influénces»**

La abadía benedictina de Saint-Sever, que alcanza su máximo esplendor a finales del siglo XI, pertenecía en origen a los dominios de Guillaume-Sancho, conde de Gascuña, promotor de su construcción y cuyas donaciones por parte de su familia son constantes entre 988 y 1032. Esta abadía forma parte de la política de articulación territorial que lleva a cabo el conde Guillaume-Sancho en su territorio y

---

<sup>624</sup> Lo que tal vez sugeriría que la vía aquitana y la catalana tengan un origen común.

<sup>625</sup> Los sarcófagos aquitanos presentan muchas más peculiaridades con respecto a la iconografía más estándar del sacrificio de Isaac en los territorios occidentales del Imperio romano, pero no son pertinentes en esta comparación con el capitel del Panteón de San Isidoro. Por ejemplo, es notable la presencia de Sara, detalle que también se repetirá en el Beato del siglo XI, donde el busto de Sara aparece en un medallón cercano a la escena del sacrificio; la representación de Sara no acompaña al sacrificio en ningún otro Beato.

<sup>626</sup> Zaluska ha determinado que Isaac desnudo es un rasgo distintivo de la recensión de Saint-Sever (ZALUSKA, 1984: 247).

que se basa en el establecimiento de prioratos y abadías, como la de St.-Vincent de Lucq-de-Béarn, fundada en 981 (SUAU, 1986: 78-79). Se ha considerado a Guillaume-Sancho el restaurador de la vitalidad económica y política de la Gascuña. Guillaume-Sancho es duque de Borgoña por herencia y añade a sus dominios patrimoniales los territorios de l'Agenais, el Bazadais y la Gascuña occidental, tomando por ello el título de conde de Gascuña (SUAU, 1986: 80). Esta política expansionista será continuada por sus hijos, especialmente por Sancho-Guillaume, que mantendrá el interés por la abadía de Saint-Sever. Después de 1032, sin embargo, se abre una crisis sucesoria que afectará al juego de fuerzas políticas establecido desde Guillaume-Sancho y que marcan el declive del condado. Saint-Sever se libra de la decadencia gracias al impulso de su abad, el monje cluniacense Gregorio de Montaner (1028-1072), miembro de la familia de los vizcondes de Montaner. Las miras expansionistas de este abad iban más allá de la abadía bearnesa, pues llegó a ser obispo de Lescar hacia 1061.

Se sabe que el Beato de Saint-Sever, el primero no hispano, lleva un *ex libris* a nombre de Gregorio de Montaner y ello ha servido para establecer su abadiazo como arco referencial cronológico para la manufactura del códice en el *scriptorium* de Saint-Sever. Williams sugiere que los paralelos más próximos al manuscrito aquitano son el Beato Facundus (1047) y, sobre todo, el Diurnal (1055) y el Privilegio de Nájera, lo que permitía trazar una suerte de relación entre la Gascuña y León.<sup>627</sup> Hay una evidente conexión entre la Gascuña y Navarra, pues los condes de Gascuña eran de origen navarro.<sup>628</sup> El propio Sancho-Guillaume había pasado su juventud en San Millán de la Cogolla. Para Williams, las peculiaridades del Beato aquitano se explican mejor tras los cambios detectables sólo en los manuscritos comisionados por los reyes Fernando I y Sancha, esto es, a partir de 1047 y, por tanto, se insinúa una cronología de mediados del siglo XI (WILLIAMS, 1986: 260-262). Esta premisa debe tenerse en cuenta a la hora de reconstruir el modelo del Beato de Saint-Sever y aislar sus características para trazar su lugar de procedencia;

---

<sup>627</sup> El *Privilegio del Rey D. García de Nájera, dado el 12 de diciembre de 1052, en favor del Monasterio de Santa María de Nájera, su viuda doña Estefanía mando copiar y confirmar el documento a 5 de septiembre de 1054* se conserva en Madrid, en la Real Academia de la Historia.

<sup>628</sup> Cabe recordar la relación entre el Panteón y el tesoro isidoriano y Aquitania planteada por ROBB (1945).

si el arquetipo hubiese llegado demasiado pronto –se ha sugerido hacia 1014–, no podría incluir las novedades que le asemejan a los códices comisionados por los reyes leoneses. De todas formas, no todas las diferencias del Beato de Saint-Sever venían en su modelo. Se han detectado numerosas fuentes iconográficas no hispánicas en la confección del Beato aquitano como para poder concluir que hubo un esfuerzo importante de reconfiguración bajo la responsabilidad de *Stephanus Garsia Placid[us]* (KLEIN, 1986). Otra cuestión llamativa es que durante el abadiazgo de Gregorio de Montaner la familia de los Sancho se había extinguido sin descendencia, por lo que cabe preguntarse qué interés tendría el monje franco cluniacense por rehacer una copia totalmente renovada de un texto cuyo valor litúrgico era nulo y cuyas vinculaciones de progenie se habían perdido.<sup>629</sup>

En todo caso, la presencia de modificaciones en el esquema iconográfico del sacrificio puede alentar la conjetura que fue en Saint-Sever donde se inició el proceso de alteración. Debe señalarse que la miniatura con el sacrificio está ilustrando un texto muy específico, las Tablas Genealógicas. Según las investigaciones llevadas a cabo por Yolanta Załuska, su redacción textual difiere de todas las tradiciones que esta autora ha identificado y concluye si cabe preguntarse si la versión –elle n’a pas été faite à Saint-Sever, directement pour notre manuscrit” (ZALUSKA, 1984: 243): la pregunta que se impone es si para la miniatura también se hizo una elaboración *ad hoc*. Según Załuska el programa iconográfico se asemeja a la recensión  $\alpha$  de las Tablas Genealógicas, que corresponde a la rama IIb (cf. apartado 0), pero se ha enriquecido con algunos retratos en medallón, como el de Sara, que son exclusivos de esta recensión pictórica (ZALUSKA, 1984: 244). Para la miniatura del sacrificio de Isaac observa Załuska una particularidad que es propia del Beato de Saint-Sever, y es que encierra las escenas historiadas en medallones, cosa que no ocurre en los otros Beatos. Debe acordarse con esta autora que en estas miniaturas confluye una mejor realización técnica pero una mayor simplificación iconográfica, pues aunque se mantiene el carnero, como en el grupo IIb, falta la *Dextera Dei* (ZALUSKA, 1984: 247). Se deja para posteriores investigaciones analizar los detalles y el alcance de estas transformaciones. Por ahora se debería trazar el camino de vuelta a León, y

---

<sup>629</sup> Salvo que se hubiese redactado entre 1028 y 1032, lo que quedaría invalidado por las reflexiones mencionadas más arriba.

debe pensarse que sería de la mano de escultores que habían asimilado estos cambios y que los implementarán en el capitel del Panteón. En León, a diferencia de Saint-Sever, se añade el ángel como agente salvador, lo que supone incluir una novedad que había aparecido en el siglo XI, tal y como ya se ha dicho en el apartado dedicado a la Biblia de Ripoll. En este punto, el problema consiste en explicar los detalles del camino de vuelta pues las huellas de su trazabilidad son muy difusas.

Tal vez el modelo de explicación más sencillo sea suponer que en Saint-Sever se conoce entre 1028 y 1072 unos esquemas compositivos e iconográficos diferentes del hispano basado en el altar en forma de Tau y en Isaac desnudo. No podemos conjeturar el medio. Podemos, sin embargo, traer a colación un ejemplar en escultura para utilizarlo como término de comparación. Se trata del capitel del coro de la abadía de Conques, datado a mediados del siglo XI, durante el abadiazgo de Odolric (1035-1065). Esta pieza presenta similitudes pero también diferencias, sobre todo a nivel compositivo, con respecto a los ejemplos en cuestión, el manuscrito de Saint-Sever y el capitel de León. Isaac está desnudo y sentado frontalmente sobre un altar cuya tipología es de bloque despiezado en sillares con forma de trapecio invertido y con la tabla de la mesa sobresaliendo en voladizo; técnicamente se puede hablar de bloque cuadrangular para describir el altar. Isaac marca el eje de la composición pues, además de ocupar el frente del capitel, tiene cada uno de los brazos alzados en posición orante y sus manos son asidas por dos personajes que le flanquean. Abraham, que agarra la mano derecha de Isaac, es una figura tosca y de canon corto. El patriarca está en posición frontal pero con la cabeza girada hacia el hijo. Tiene el cabello liso con raya central, pero hacia las sienes presenta una especie de trenzado, también lleva bigote y una barba partida. Está vestido con una túnica corta y de manga larga, con plisados horizontales ligeramente ondulados provocado por un cinturón que sólo se intuye. El vestido se complementa con un manto anudado en un hombro que deja un borde triangular sobre la falda de la túnica. Con la mano derecha, semiextendida a su costado a la altura de la cabeza, blande una espada o un cuchillo enorme. Si se compara la figura del Abraham de Conques con la del Panteón de León se observa un cierto aire de familia, sobre todo en lo que se refiere al canon muy corto de la figura, la postura del cuerpo, el tratamiento de la cabeza y los pliegues, el efecto del faldón corto del que surgen las piernas; no hay, sin embargo, una total identidad, simplemente una manera de hacer estándar pero suficientemente

flexible como para producir acabados diversos. Las peculiaridades de labra de cada escultor proporcionan las diferencias en los detalles, por ejemplo, en Conques, a diferencia de León, los ojos tienen agujeros y los pliegues son abundantes haciendo un efecto de plisado que no se ve en el capitel del Panteón. La otra figura es un ángel, pero orientada al revés de como se ve en el capitel del Panteón y esta ubicación varía mucho la composición del tema con respecto a León. No obstante, el ademán del ángel no es tan diferente y, mientras en Conques agarra la muñeca de Isaac, en León hace lo propio con la de Abraham. Lo que llama más la atención es el gesto de la otra mano, que también se corresponde entre los dos capiteles y se diferencia de otros tantos ejemplares románicos conocidos de ángeles interviniendo en el sacrificio de Isaac: se trata de la manera en que se recoge el borde del manto, como si este pudiera entorpecer su acción.

Se puede resumir, pues, que las afinidades entre el capitel de Conques y el del Panteón leonés son suficientemente significativas como para poder marcar una relación entre ellas. El capitel del Panteón presenta unas particularidades que no son autóctonas sino que se detectan en mayor número fuera de la Península. El manuscrito de Saint-Sever podría tener relación con León, más concretamente con su producción libraria, pero este nexo es dirección León–Saint-Sever y no se puede probar el camino de retorno de una forma directa. Llegado el modelo al *scriptorium* de Saint-Sever, prefieren un formato diferente para el tema del sacrificio que se diferencia en que Isaac está desnudo y el altar tiene forma de bloque, y se prescinde de la *Dextera Dei*. En el sacrificio de Conques aún se mantiene la mano de Dios pero se añade el mediador angélico y alado. Me parece conveniente sugerir la filiación foránea de la iconografía del sacrificio de Isaac en el capitel del Panteón de León basada en estos dos precedentes identificables.<sup>630</sup>

Debe concluirse este capítulo aceptando, por coherencia, la interpretación de Williams con respecto a los dos personajes que acompañan el sacrificio (WILLIAMS, 1984). En el sarcófago de Lucq-de-Béarn se repite la iconografía del ángel áptero y triplicado. Se me ocurre que, tal vez, en León los dos personajes y el ángel hayan

---

<sup>630</sup> No se ha considerado –hasta donde yo sé– la presencia de un obrador de Conques en León, pero sí en Santiago que habría trabajado en las partes más antiguas de la cabecera.



formado parte de un grupo similar, pero que uno de ellos se haya convertido en un verdadero ángel con alas. Todo esto implica, por supuesto, considerar la procedencia no local del taller que manufacturó el capitel del Panteón, pero debe señalarse también que en cada nueva instancia de la representación del sacrificio de Isaac se incorporan y se modifican detalles, ya sean estilísticos o iconográficos, o ambos, que sugieren un proceso creativo dinámico y evolutivo, sometido a cambios en función de los requisitos de cada nueva instanciación propios de un arte en continua actividad. En este punto, debe traerse a la memoria el apunte de David Robb en que observaba justamente la identidad en el tratamiento en sogueado de la barba y el bigote de Abraham y el de Cristo del crucifijo de marfil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional del tesoro isidoriano (ROBB, 1945: 173).<sup>631</sup> Esta comparación es muy sugerente y se podría añadir otros detalles, como el tratamiento del cabello y, especialmente, del flequillo de Abraham. En el capitel de Abraham se observa como se ha labrado el flequillo del patriarca en forma de mechones ondulados e individuales que acaban en un rizo en forma de caracol, el mismo recurso se ve en las figuras de algunos apóstoles del arca de los marfiles de 1059 para las reliquias del Bautista y de San Pelayo que se conserva en la Real Colegiata de San Isidoro de León<sup>632</sup>. En mi opinión, es el escultor el que se inspira en una pieza cuyo prestigio debía ser proverbial. La cruz del Museo Arqueológico Nacional se ha identificado con la donación que los reyes Fernando I y Sancha otorgaron a San Isidoro en 1063, coincidiendo con la dedicación del templo de San Juan Bautista y de San Pelayo de León. La importancia de este tipo de donaciones requería su consignación en un documento notarial.<sup>633</sup> El arca no fue incluido en la donación porque ya existía previamente, según constaba en un letrero hoy desaparecido pero que recogió Ambrosio de Morales en el siglo XVI fue mandada hacer en 1059 (COSMEN, 2001: 229; BANGO, 2001a: 224; GALVÁN, 2002: 55-56). La importancia dada a este tipo de piezas sugiere un potencial de influjo en la elaboración de obras realizadas sobre otros medios, como por ejemplo, la piedra. En el caso del capitel con el sacrificio de

---

<sup>631</sup> En cuanto al tratamiento de las cabezas de los capiteles del Panteón, dice Robb: “The general head type of the figured capitals is also closely related to that of the ivories, being long and ovoid with a pointed chin the effect of which is accented by the beards of some and carries over in the beardless ones as well in which the jaw is heavy and protuberant.” (ROBB, 1945: 173).

<sup>632</sup> Sobre el Arca de los marfiles o de San Pelayo, véase COSMEN, 2001: 229.

<sup>633</sup> Véase Bango, 2001a. Ver sobre todo Galván Freile, en Enciclopedia del Románico en León, Arte y Monarquía en León.

Isaac, la imitación se reduce a dos rasgos puntuales, como si el escultor quisiera mostrar su propia destreza al imitar un modelo de referencia: está haciendo unas citas pero está creando al mismo tiempo.<sup>634</sup>

## 5.2.1.2. Interpretaciones discretas

### 5.2.1.2.1. Ángeles en el umbral

Se ha asociado la monumentalización del Panteón de San Isidoro de León a la decisión de Fernando I de enterrarse en él, independientemente que haya sido construido en vida del rey o por su hija Urraca. En este punto, interesa señalar una peculiaridad de la ritualización de la muerte del monarca que, en palabras de Raquel Alonso, fue un «acontecimiento rodeado de circunstancias excepcionales que se encuentran igualmente, según las crónicas, en la muerte, anunciada por angélicas voces, de Alfonso I (m. 757).» (ALONSO ÁLVAREZ, 2007). En efecto, la *Historia Silense* relata la aparición de coros angélicos anunciando la muerte de Fernando I de la siguiente manera: «*ut si iam hora terribilis mortis sibi imminere videretur, ipsa cum angelicis choris intervenientibus | anima eius a potestate tenebrarum libera, ante tribunal Christi sui redemptoris illesa presentaretur*» (SANTOS COCO, 1921: 89). Me parece que también debe remarcarse la importancia de los ángeles en la limitación y definición del espacio funerario del Panteón.

Si se toma como referencia el ángel del sacrificio de Isaac se aprecia que marca un eje perfecto entre el interior y el exterior del Panteón, desde este punto de vista puede considerarse que es una figura de intermediación entre dos mundos tanto física como semánticamente. La importancia del ángel también se destaca en el otro capitel historiado, situado en la cara oeste del pilar. El protagonismo del ángel en la historia de Balaam –está identificado mediante un epígrafe ANGELVS– se marca por su situación central que no solo indica la transición entre dos narraciones diferentes sino que también constituye el eje de la pieza y uno de los centros destacados del pilar cruciforme; en efecto, si trazásemos una línea imaginaria entre el capitel del sacrificio y el de Balaam se vería que la posición de los ángeles coincide

---

<sup>634</sup> Sobre el tema de las imitaciones y copias véase el artículo clásico de MORALEJO, [1987]2004.

perfectamente.<sup>635</sup> La visión epifánica de los ángeles, en tanto que seres divinos, también queda bien patente en la iconografía del mausoleo. La tradición exegética es ambivalente con respecto a la figura de Balaam.<sup>636</sup> Durliat ha señalado que las interpretaciones hostiles presentan a este personaje como el paradigma del falso profeta, aludiendo a la epístola de san Judas que amenaza a aquellos que sigan la vía de Balaam pues serán confundidos en el día del Juicio: *—Ay de ellos, que han seguido la senda de Caín y se dejaron seducir del error de Balam por la recompensa y perecieron en la rebelión de Coré.*” (Jud. 1:11). En un reciente artículo he tratado someramente la relación entre el tema de Balaam y la burra y el Sacrificio de Isaac a través de la visión teofánica (CAYUELA, 2012). La visión tiene un sentido escatológico y salvífico destacado, pues asegura la salvación del creyente en el día del Juicio Final. Según una corriente exegética bizantina de raíz siria Abraham es un visionario. La presciencia del patriarca, manifestada en el momento del sacrificio de Isaac, le permitió ver literalmente la Crucifixión, no su prefiguración tal y como repite la exégesis tradicional.<sup>637</sup> Por otra parte, es conjeturable que la posición del ángel en el medio de los dos capiteles historiados del pilar noroccidental marquen la frontera entre lo visible y lo invisible, entre el pecado y la redención además de entre la vida y la muerte. El pilar noroccidental es un umbral que explicita el sentido escatológico vinculado a la liturgia de paso: fuera quedan los que no ven y dentro los que tienen acceso a la divinidad. Pero todo tránsito requiere su preparación y ello recuerda el ritual expiatorio de Fernando I, llevado a cabo en los últimos días antes de morir. La iconografía esculpida del Panteón tal vez marque un itinerario litúrgico, de remembranza y de meditación.<sup>638</sup> Sin embargo, no hay indicios para saber qué necesidad había en cambiar el esquema iconográfico del capitel del sacrificio de Isaac con respecto a la tradición manuscrita. Cabe pensar en un deseo de renovación alentado por las corrientes que se detectan en el siglo XI en los condados catalanes y en Francia y, que en última instancia, derivan de los modelos prestigiosos romanos

---

<sup>635</sup> Seehausen también señala la posición central del ángel y su mediación salvadora (SEEHAUSEN, 2009: 17).

<sup>636</sup> Sobre la iconografía de Balaam véase POZA YAGÜE, 2011.

<sup>637</sup> Así se explica en un poema del autor sirio Jacob de Sarug (h. 450–520/1), véase CAYUELA, 2012: 42.

<sup>638</sup> Véase Boto sobre la estudiada disposición de los capiteles con temas de condena de vicios como la lujuria y concluye que es *—obvia la correspondencia de estos argumentos con los valores simbólicos de los respectivos puntos cardinales*” (BOTO, 2012b: n.46).

antiguos. Esta explicación quizá resuelva parcialmente el interrogante. Si se supone una interpretación del sacrificio como ejemplo veterotestamentario de salvación, la tradición hispana de manuscritos había resuelto magníficamente esta idea con el altar en forma de Tau. San Isidoro, en sus *Etimologías*, explica las siglas que los antiguos utilizaban para contabilizar las bajas y los supervivientes del ejército. Si el soldado había muerto se ponía una Θ (Zeta) delante del nombre y una T (Tau) si era un superviviente (ISIDORO DE SEVILLA, *Etim.* I, 24). Es muy sugerente la idea de que toda la serie de manuscritos hispanos que representan a Isaac estirado sobre un altar en forma de Tau han tenido presente el sentido simbólico transmitido por San Isidoro, adaptándolo a la economía de la acción salvífica de Dios expresada ya en el Antiguo Testamento. Sin embargo, en el capitel el altar más bien recuerda una caja.

Por otra parte, la desnudez tan prominente de Isaac es otra característica del capitel del Panteón que rompe con la tradición bien establecida en la miniatura hispana, donde aparece siempre vestido. También conviene examinar la postura con más detenimiento. Normalmente en la miniatura hispana Isaac se figura normalmente en postura de decúbito supino aunque a veces tiene las piernas flexionadas. En el capitel, a diferencia de estas representaciones mencionadas, se puede decir que la postura de la figura de Isaac, semitumbado, incorporando el torso ayudándose con el codo y mirando hacia el frente, recuerda a la Eva del fragmento de dintel de St.-Lazaire de Autun . Un paralelo más cercano lo tenemos en el tímpano de la catedral de Jaca, en la postura del personaje situado bajo las patas del león. Tanto la Eva de Autun como el personaje del tímpano de Jaca se han asociado a ceremonias de penitencia públicas.<sup>639</sup> La diferencia es que en Jaca el personaje va vestido según marcaba el ritual del Miércoles de Ceniza para la Penitencia pública sacramental (MORALEJO, [1977]2004b y MORALEJO, [1979]2004). Moralejo, por ejemplo, había explicado que los capiteles con tema neotestamentario de la puerta que conectaban la iglesia con el Panteón reflejaban los pormenores de la celebración penitencial y muerte escenificada del rey Fernando I, y había visto connotaciones penitenciales en

---

<sup>639</sup> Para el caso de Autun véase WERCKMEISTER, 1972 y para Jaca, MORALEJO, [1977]2004b y MORALEJO, [1979]2004.

la postura del leproso (MORALEJO, [1979]2004: [153-154]).<sup>640</sup> La *Historia Silense* relata los acontecimientos de la muerte del rey. En esta crónica se explica que, procedente de Valencia y sintiendo llegada la hora de la muerte, se dirigió hacia la iglesia de San Isidoro, suplica a los santos allí cuyas reliquias se conservaban allí, San Isidoro y San Vicente, que se unan a los coros angélicos para suplicar por su alma y ayudarla a liberarse de los poderes de las tinieblas para presentarse ilesa ante el tribunal de Cristo redentor (SANTOS COCO, 1921: 89). La penitencia pública del monarca seguía al pie de la letra la muerte ejemplar de San Isidoro, e incluso ambos estuvieron tres días en estado de arrepentimiento. Con sus trabajos, Moralejo añade un sentido penitencial y no sólo funerario a la iconografía esculpida del Panteón, pero lo restringió a los dos capiteles neotestamentarios.

Por su parte, el estudio de Werckmeister sobre la Eva de Autun permite utilizar algunas de sus conclusiones. Este autor relaciona la escena de la resurrección de Lázaro con el relieve de Eva, que escenifica el momento en que los padres primigenios se esconden de Dios tras cometer el pecado, a partir de la exégesis desarrolla por San Agustín. La vinculación pivota sobre la pregunta de Dios reclamando dónde se habían escondido Adán y Eva (Gén. 3,9) y la pregunta que Jesús hace a las hermanas de Lázaro acerca del lugar en el que le habían enterrado (Jn 11,34). El hecho de Dios-Cristo no sepa dónde están los primeros padres o Lázaro no es signo de ignorancia –Dios es omnisciente–, sino que es una alegoría del Juicio Final dónde Cristo no reconoce a los pecadores y les conmina a que se aparten de él (Mat. 7,23). Es decir, la salvación del pecador depende de que Cristo le vea y le reconozca. San Agustín vincula esta asociación entre vista y salvación a partir del Salmo 25, 18: –Mira mi aflicción y mi trabajo: Y perdona todos mis pecados.” (Agustín, *Tract. in Io.*, XLIX, 20, C.C.L., XXXVI, p. 430). Esta exégesis agustiniana fue ampliamente repetida durante la Edad Media (WERCKMEISTER, 1972: 14-15). Tanto la posición de Eva como su desnudez podrían ponerse en relación con el Isaac del Panteón; se diferencian, no obstante, en que la actitud del patriarca no es de arrepentimiento ni tiene su mano sobre la mejilla.

---

<sup>640</sup> La interpretación penitencial también la dan autores como ROBB (1945), WALKER (2000). Véase también GUARDIA, 2011: 322 y SILVA, 2010: 127-135.

El tema de la desnudez medieval también se ha explorado a la luz de la visión y la visualidad. Según Thomas Dale, la imagen esculpida, que podía tocarse, mirarse e, incluso, escucharse a través de la liturgia, jugó un papel importante como estimulador de visiones espirituales: era un medio interactivo entre lo corpóreo y lo espiritual (DALE, 2010: 63-64). Este autor estudia la desnudez desde el punto de vista de la exposición de la sexualidad y de su vicio, la Lujuria, pero de su discurso se pueden extrapolar argumentos válidos para el caso que aquí se estudia. La desnudez servía a la exégesis bíblica para diferenciar el texto en su literalidad frente a sus sentidos oscuros, es decir, la aprehensión directa de la Escritura despojada de sus vestiduras exegéticas (CARRUTHERS, [1998]2008: 220). Se puede conjeturar que la imaginería desarrollada en la escultura del Panteón pueden remitir a ciertas celebraciones litúrgicas, pero lo que interesa destacar es el sentido dinámico del rito, que el acto de moverse evoca un viaje iniciático espiritual (DALE, 2010: 74-76). En este sentido, la funcionalidad del capitel del sacrificio podría ser la de escenificar un momento determinado del oficio recreando y actualizando su visualización; el problema está en identificar lo que debía visualizarse y rememorarse ante el capitel.

Karl Werckmeister (1978-1980) relacionó la iconografía del crucifijo con el oficio de los muertos en ocasión del ritual penitencial de Fernando I, e incluso llegó a sugerir que el crucifijo fuera utilizado en la mismísima ceremonia fúnebre del monarca (WERCKMEISTER, 1980: 174-180). Prado-Vilar, en un estudio reciente, considera factible tal posibilidad (PRADO-VILAR, 2009: 197-198). Examinando las figuras de algunas de las almas, se puede decir que presentan una disposición del cuerpo similar a la figura de Isaac del capitel del Panteón, especialmente aquellas cuyo cuerpo se apoya en el codo dibujando un escorzo parecido. El desnudo de Isaac se asimila a la representación de los cadáveres que resucitan en la cruz de Fernando I, cuyo tema iconográfico muestra el Descenso de Cristo a los Infiernos y las vicisitudes de las almas tras su resurrección (WERCKMEISTER, 1980). El *Descensus ad inferos* es el relato del viaje post-mortem de Cristo al mundo del Hades elaborado en relatos al margen del canon en el mundo bizantino (FRANK, 2010). La narración de la estancia de Jesús en el Infierno incluye actos tales como la plegaria por los muertos, el bautismo, la victoria sobre el demonio y la liberación de los justos. Hacia el siglo V, los relatos del Descenso a los infiernos se integraron en las celebraciones de la Pascua y sirvieron de motivo de meditación durante las horas de la vigilia

nocturna. Exégetas sirios como Efrén (c. 306–373) o Romano Melodio († c. 555) desarrollaron en sus himnos esta temática. La colección de himnos de Efrén tuvo continuidad y desarrollo en la iglesia siria dando lugar a composiciones en forma de diálogos que se recitaban dramatizados durante los oficios nocturnos de Semana Santa: por ejemplo, el martes, Abraham e Isaac (y a veces Sara y Dios también participaban) debatían entre ellos (FRANK, 2010: 62-63). Ya se ha dicho que Werckmeister señaló que tanto en el *Diurnal* como en el *Liber Canticorum et Himnorum* aparecen recogidos un *ordo* especial, que no aparece en el *Liber Ordinum* visigótico, para la celebración de los oficios nocturnos que comenzaban en Semana Santa: el *Ordo nocturnalis in resurrectione domini, a prime die Pasce usque ad Pentecosten* (WERCKMEISTER, 1980: 172).<sup>641</sup> Werckmeister trazaba una filiación entre las miniaturas de los diversos códices comisionados por los reyes Fernando y Sancha y ampliaba la relación al crucificado de marfil que se conserva en el Arqueológico. Toda esta producción artística puede relacionarse con la liturgia pascual: las lecturas apocalípticas le son propias, la adición de un *ordo* nocturno especial, incluso los frontispicios con la representación del Alfa en el *Diurnal* y en el Beato hacen alusión a la cita bíblica del Apocalipsis, “Yo soy el Alfa y el Omega, el principio y el fin” (Apoc. 1:8), cuya perícopa se leía el domingo de Resurrección. Werckmeister sugiere que la producción libraria atribuida al mecenazgo de los reyes debe relacionarse con la capilla real de San Isidoro y con la función funeraria de la iglesia (WERCKMEISTER, 1980: 173). Para confirmar esta hipótesis hace una sugerente interpretación iconográfica del Crucifijo de marfil, donado en la ceremonia de 1063 (GALVÁN, 2002). Los bordes del anverso de la cruz están decorados profusamente con multitud de figuras humanas y animales contorsionadas (Fig. Ad. 10). Algunas de las figuras humanas están saliendo de sus tumbas, y entre ellas se distingue a Jesús portando una cruz con mango y debajo a Adán y Eva postrados. Jesús y Adán aparecen repetidos, el primero situado bajo el *suppedaneum* y Cristo resucitado y nimbado, portando una cruz, está sobre la cartela superior. Se completa el conjunto con dos ángeles y una paloma sobre la figura de Cristo resucitado. Se ha sugerido que el tema desarrollado en los bordes ilustra el pasaje de Mateo, 27: 52-53,

---

<sup>641</sup> Debe recordarse también que el *Diurnal* presentaba interpolaciones textuales no hispanas (BISHKO, [1968]1980).

que relata que cuando Jesús expiró en la cruz, los sepulcros fueron abiertos, y muchos cuerpos de los santos que habían dormido, se levantaron; y saliendo de los sepulcros, después de su resurrección, vinieron a la santa ciudad y aparecieron a muchos”. La resurrección de los muertos junto con una versión del *Descenso ad inferos* remite nuevamente a pasajes rememorados durante el ciclo pascual. La peculiaridad de esta pieza de marfil es la representación de las figuras humanas y animales retorciéndose. Estas figuras están desnudas porque deben interpretarse como cadáveres que resucitan. De nuevo Werckmeister ha dado las claves para elucidar su significado, pero ha señalado que su funcionalidad no es pascual sino funeraria y que los temas representados en la cruz aparecen en el Oficio de difuntos visigótico, donde se exponen los peligros, personificados por bestias, por los que pasan las almas de los difuntos en su viaje al Más Allá. Ello justifica la hipótesis de que la cruz fuera elaborada *ex profeso* para formar parte del ritual fúnebre de Fernando (WERCKMEISTER, 1980: 176-180).

No obstante, no debe descartarse una suerte de polivalencia de la cruz y, en general, de todo el imaginario relacionado de una u otra manera con San Isidoro. Ya se ha comentado que la liturgia siria y, por extensión, la bizantina cargó de leyendas los himnarios de los oficios nocturnos relacionados con la liturgia pascual, en forma de diálogos de personajes bíblicos y personificaciones muchas de ellas infernales y relacionadas con la muerte. Los exégetas bíblicos utilizaron un método que fusionaba el género mesopotámico de las disputas con la narración bíblica, siguiendo la técnica agádica hebrea que consistía en completar los relatos bíblicos con detalles no explicados en los textos canónicos (UPSON-SAIA, 2006: 191-193). El formato de diálogo en la exégesis siria se basaba, según Kristi Upson-Saia, en congelar la historia bíblica como marco para el desarrollo del diálogo (UPSON-SAIA, 2006: 195). Me parece que este método exegético puede invocarse para explicar la representación del sacrificio de Isaac del capitel del Panteón, donde dos personajes parecen dialogar y referirse a la escena del sacrificio siguiendo la técnica siria del “freeze-frame”.<sup>642</sup>

---

<sup>642</sup> No he podido consultar el poema del diálogo entre Abraham e Isaac, simplemente constato su existencia dejando para otra ocasión profundizar en esta vía. Además, cabría esperar la presencia de obras de Efrém en las bibliotecas hispanas, pero es otra cuestión que también se deja para posteriores investigaciones, aunque se puede mencionar que en San Millán de la Cogolla, en el siglo XI, hay



Me interesa concentrarme en la concepción elaborada a partir de las obras de escritores sirios, como Efreem, acerca del Más Allá que no era ni el Paraíso ni el Infierno.<sup>643</sup> Este lugar, al que llamaron Sheol, el Hades, era el lugar en el que reposaban los muertos en sus sepulcros y a donde fue Jesucristo en el intervalo entre la crucifixión y la resurrección. Es allí donde Cristo rescata a Adán, que simboliza a la Humanidad, y lo lleva al Paraíso haciéndole pasar a través de la cruz: Cristo es el segundo Adán que redime al primero, y con él a todos los hombres (BUCHAN, 2004: 62). En uno de estos diálogos de Efreem habla la Muerte personificada. Entre otras cosas, la Muerte se regodea en sus apetitos rememorando todas las bestias y los hombres que ha devorado: es la Muerte Glotona o la Devoradora. Efreem también utiliza metáforas relacionadas con la digestión para hablar de Sheol, el lugar donde reposan los muertos, es el estómago de la Muerte. Pero con la Crucifixión de Jesús, al que no puede devorar pues no tiene cuerpo, la Muerte empieza a darse cuenta que tendrá que vomitar sus víctimas desde las entrañas del Sheol.<sup>644</sup> La resurrección vista como regurgitación también es frecuente en los himnos de Romanos, cuyos sermones, conocidos como *kontakia*, se cantaban en las iglesias de Constantinopla, normalmente en los oficios nocturnos de varias fiestas del año litúrgico (FRANK, 2010: 63-65). La hipótesis que se plantea es que el Crucifijo de Fernando I y Sancha muestra una versión de este lugar de ultratumba al que desciende Cristo post-mortem y que todavía no es el Infierno. La figura bajo el *suppedaneum* se ha interpretado tradicionalmente como Adán (ANDRÉS, 2007: 176). Aquí se propone que la figura bajo la Cruz puede representar al Hades personificado, que parece tener problemas gástricos (FRANK, 2010: 66-67).<sup>645</sup> Este detalle iconográfico procedente de la himnografía de ascendencia siria informa algunas imágenes bizantinas de la *Koimesis* que representan al Hades–Infierno personificado. Esta figura aparece bien bajo el crucificado y con el ombligo atravesado por la cruz o como una figura

---

evidencias de que se conocían oraciones atribuidas a este autor sirio (DÍAZ Y DÍAZ, 1979: 180). Sobre el conocimiento de la obra de Efreem en Europa véase GANZ, 1999.

<sup>643</sup> Moralejo dice que Efrén el Sirio celebraba la Anástasis como una especie de “ensayo general” o de prefiguración del Juicio Final (cf. MORALEJO, [1985]2004d: 312-313).

<sup>644</sup> Por otra parte, la himnografía siria en general y Efreem en particular utilizan la metáfora de vestidura para referirse Encarnación de Cristo, el cuerpo de Jesús es la vestidura en la que el Verbo se hizo carne (BUCHAN, 2004: 62; UPSON-SAIA, 2006: 191).

<sup>645</sup> Romano Melodio dice en uno de sus himnos: “Since in His descent He has attacked my stomach, So that I vomit forth those whom I formerly devoured” y también “I am pierced in the stomach; I do not digest the One whom I devoured.” (FRAZER, M.E., 1974: 159).

encadenada amenazado por la cruz victoriosa que porta Cristo (FRAZER, M.E., 1974).<sup>646</sup> Es de suponer que una posible vía de difusión del pensamiento exegético sirio se haya diluido tanto en la liturgia como en el arte bizantino, especialmente en época post-iconoclasta (FRANK, 2010 y FRAZER, M.E, 1974).

La pregunta que cabe hacer en este punto es qué tiene que ver todo esto con el capitel del sacrificio de Isaac. Si toda la producción artística comisionada por los reyes Fernando y Sancha son la expresión de una nueva ideología dinástica que será perpetuada por sus descendientes, la concepción y la recepción de cada una de las piezas forman una especie de ecosistema que se realimenta de su uso. La liturgia puede poner en contexto toda esta producción artística escenificando un diálogo entre los objetos implicados. La interpretación tipológica más corriente del sacrificio de Isaac glosa la historia veterotestamentaria como una prefiguración de Jesucristo en la cruz. Por otra parte, ya se ha dicho varias veces que, según la exégesis bizantina de origen sirio, en el momento mismo del sacrificio de Isaac, Abraham es testigo de una revelación epifánica en la que ve literalmente la Crucifixión (MCCARRON, 1998). Se puede insinuar una especie de conexión entre el Crucificado del Museo Arqueológico Nacional y el capitel del Panteón. En las procesiones de la vigilia pascual que se encaminaban al baptisterio, el oficiante iba precedido por la cruz y mientras tanto se leía el pasaje de Génesis 22; es decir que un oficio litúrgico, además de la exégesis, también pone en relación la historia bíblica y la cruz. Es imposible concretar más en este momento, pero cabe añadir, como ya se ha dicho, que la manufactura del capitel presenta ecos de la labra de la cruz de marfil, con lo que podría considerarse anterior a la escultura.

En resumen, la hipótesis que se puede plantear es que la figuración del sacrificio de Isaac juega un papel específico en los oficios pascuales, concretamente podría constituir un punto escenográfico en la procesión estacional que salía del templo por la puerta norte, recorría el pórtico, se paraba en los capiteles según la lectura correspondiente para celebrar el rito del Bautismo del Sábado Santo. Por el contrario, la puerta de acceso entre la iglesia y el Panteón formaría parte de ceremonias de tipo

---

<sup>646</sup> No es esta la forma exacta del Crucifijo leonés, pero la figura parece retorcerse amenazada por la cruz. No obstante, en el Beato de Girona la cruz aparece sobre la tumba de Adán envuelto en el sudario.

funerario *strictu sensu* cuyo itinerario era diferente. Es decir, las piezas esculpidas del Panteón pueden tener un significado distinto en función del orden de visualización, como si fueran imágenes referenciales polivalentes. Los monjes estaban habituados a almacenar palabras en la memoria que luego combinaban en diferentes niveles de significación (CARRUTHERS, [1998]2008) y es conjeturable que un recinto diseñado con imágenes para la meditación y rememoración adopte esta versatilidad semántica.<sup>647</sup>

#### **5.2.1.2.2. Propuesta intempestiva**

Ya se ha dicho que el itinerario iconográfico del Panteón tiene un foco importantísimo en el pilar compuesto noroccidental pues allí se concentra prácticamente todo el imaginario del Antiguo Testamento. Como nueva hipótesis de partida se propone que en el Panteón subyace un programa escultórico unitario, lo que supone que hay alguna explicación para la elección de las historias que decoran estos relieves. La metáfora inicial para comprender la escultura del Panteón es que esta constituye una red compleja donde los capiteles actúan como nodos y están conectados referencialmente entre ellos. En una instalación concebida así, el pilar noroccidental funcionaría como un *hub* o concentrador de significados en el cableado iconográfico del recinto. Aunque no es la intención de esta tesis investigar los secretos iconográficos de la escultura del Panteón en su conjunto, la comprensión del capitel del sacrificio de Isaac pasa ineludiblemente por establecer vínculos con su contexto entendido como un todo homogéneo.<sup>648</sup>

En el capitel occidental se muestran dos escenas veterotestamentarias dispuestas a modo friso corrido (MORAIS, 2008: 110) y sin nexo aparente. Se representa, de norte a sur, a un hombre de medio cuerpo que lleva a un niño sobres sus hombros condensando el relato del paso del Mar Rojo al que sigue Moisés con las tablas de la ley y, a continuación, el ángel ante Balaam y la burra.<sup>649</sup> El capitel restante que decora la cara sur de este pilar representa unos leones rampantes. Tal vez se pueda

---

<sup>647</sup> Aunque era un templo áulico estaba servido por monjas y monjes.

<sup>648</sup> Véase la propuesta de Seehausen sobre la ubicación espacial de los capiteles historiados del pilar noroccidental (SEEHAUSEN, 2009: 15-16).

<sup>649</sup> Sobre la iconografía del capitel con las historias de Moisés y Balaam véase, entre otros, MORALEJO, [1989]2004: [127-128]; MORAIS, 2008: 108-111 y VIÑAYO, 1995: 24 y 27.

establecer la relación –que no el significado– entre los relatos del Éxodo y de Números a partir de la segunda profecía de Balaam, cosa que, a su vez, permite hacer una conexión no sólo con el capitel de los leones rampantes sino con el extrañísimo capitel del unicornio.<sup>650</sup> Dice el segundo oráculo de Balaam (Núm. 23: 18-24), en el versículo 22, que *Deus eduxit eum de Aegypto cuius fortitudo similis est rinocerotis* y en el versículo 24 que *ecce populus ut leaena consurget et quasi leo erigetur non accubabit donec devoret praedam et occisorum sanguinem bibat*. Con este pasaje relativo a la salvación del pueblo de Israel se reafirma el poder del Dios utilizando a Balaam como instrumento oracular. Esta alusión podría servir para vislumbrar la asimilación de una historia del peculiar profeta Balaam junto al paso del Mar Rojo. En el mismo versículo se nombra al *rinocerotis*, que no es sino una versión del unicornio: en efecto los unicornios aparecen en varias ocasiones más en la versión griega de la Biblia hebrea traduciendo lo que en la hebrea eran toros salvajes (SCHAPER, 1994: 118).<sup>651</sup> Siguiendo esta lectura y mientras se rodea el pilar, llegamos a los leones rampantes representados en el machón sur que podrían simbolizar al pueblo de Israel, porque como dice el versículo “~~he~~ aquí un pueblo que se alza como leona y que se yergue como león” (Núm. 23: 24). De esta exégesis referida a las profecías de Balaam, Moisés, los israelitas y los unicornios, me interesa destacar el énfasis en el poder de Dios para intervenir en los asuntos humanos y salvar a los justos, como lo hizo en el caso de Isaac. Me parece que las palabras que Dios puso en los labios de Balaam, “~~No~~ se ve iniquidad en Jacob, no hay en Israel perversidad. Yahvé, su Dios, está con él. Rey aclamado es en medio de él; el Dios que de Egipto le ha sacado es para él la fuerza del unicornio.” (Núm, 23: 21-22), son extremadamente pertinentes en el Panteón donde Fernando I había decidido enterrarse finalmente. La ceremonia penitencial que representó en sus últimos días

---

<sup>650</sup> En este lugar sólo se busca trazar los posibles vínculos entre las escenas representadas pero no se pretende explicar su significado. Para una interpretación más detallada de este capitel con las escenas del Éxodo y de Número véase MORÁIS, 2008: 108-110.

<sup>651</sup> Véase también el tercer oráculo de Balaam (Num. 24: 8), o Salmos, 21: 21-22: *erue a framea animam meam et de manu canis unicam meam | salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam*. Este salmo recuerda las oraciones fúnebres (*salva me ex ore leonis*), al tiempo que incorpora a los perros, otro de los animales representados en el Panteón justo en el capitel correspondiente [al de Balaam y Moisés] al lado de la muralla [que] se ornamenta con grandes hojas de las que emergen dos cabezas de perro de regular tamaño” (VIÑAYO, 1995: 27). El capitel de Daniel, situado enfrente de los leones o leonas rampantes, como en una asociación de ideas a través de las imágenes, trae a colación que en el libro bíblico también se hace alusión a los unicornios (Daniel 8:5).

podría tener su correlato pétreo en la escultura de este recinto funerario, aunque con un desarrollo exegético mayor y extremadamente elaborado que amplifica la justificación dinástica. Por otra parte, la metáfora del unicornio ocupa un lugar destacado en textos con tintes mesiánicos y, entre ellos, en otro oráculo de Balaam, el tercero (Núm, 24), que repite la cita del paso del mar rojo y del unicornio (SCHAPER, 1994: 126).<sup>652</sup> También en la visión de Abraham hay una interpretación mesiánica del sacrificio de Isaac interrumpido por la aparición de la víctima sustitutoria, el carnero. Lo más destacable es, sin embargo, la historia de cuernos subyacente. El mesianismo de estos textos caracterizados por la presencia del unicornio interesan por el valor que adquiere el cuerno de este animal, un valor que simboliza el estatus regio. No es momento de profundizar en este tema, pero recuérdese que a Moisés también se le representa con el cuerno símbolo de la realeza (véase SCHAPER, 1994: 123). Este mesianismo puede ser interpretado también en clave particular y *ad hoc* para justificar la transferencia de poder y el advenimiento de una nueva dinastía que, aunque ha cometido actos más que reprobables, encarna el destino y la función del rey por voluntad divina: según esto, otra vez estamos delante de un compendio de exégesis visual.

El *excursus* precedente sobre unicornios parece tener una relación más bien circunstancial con el sacrificio de Isaac, representado en el mismo pilar que la historias de Moisés guiando al pueblo de Israel y Balaam y la burra. Cabe decir, no obstante, que en una leyenda judía se explica que el primer sacrificio que ofreció Adán a Dios fue el de un unicornio. Pues bien, en este material legendario el animal de un solo cuerno que sacrifica Caín está íntimamente relacionado con el carnero sacrificado por Abraham, reemplazando a Isaac: son criaturas que pertenecen a la nómina de la creación primordial (SCHAPER, 1994: 133-134) y que aluden al poder

---

<sup>652</sup> El mesianismo de este pasaje viene significado por los (oscuros) pasajes que dicen —Yérguese sobre Agag; su rey; exaltarás su reino. El Dios que de Egipto le ha sacado es para él como la fuerza del unicornio.” (Núm. 24:7-8) y —Álzese de Jacob una estrella; surge de Israel un cetro, que aplasta los costados de Moab y el cráneo de todos los hijos de Set” (Núm. 24:17). Señalar que Agag es traducido en la versión de los Setenta como Gog y que el cetro que surge de Israel como el Hombre, véase la discusión en SCHAPER, 1994.

divino transmitido a través de la realeza.<sup>653</sup> No estaría de más recordar que en la Biblia la unción real, que consagra el poder del elegido por Dios, se hace mediante un cuerno: –Samuel tomó entonces el cuerno en donde llevaba el aceite, y lo ungió como rey en presencia de sus hermanos. Y a partir de ese día el espíritu del Señor estuvo sobre David” (1 Samuel 16:13). En el *Chronicon mundi* del tudense se explica que, al casarse Fernando I con Sancha y al entroncar con el linaje leonés por la herencia que corresponde a una mujer, –es consagrado y ungido y no simplemente coronado, lo cual confiere a la ceremonia el carácter de lo sacro.” (véase DELPY, 2000: 99-100).

Pero esta interpretación unitaria solo es posible si se puede deambular libremente alrededor del pilar, por fuera y por dentro, así que cuando posteriormente se tabicaron los vanos occidentales del Panteón para utilizar la habitación resultante entre el Panteón y la muralla como osario, conocido como la Capilla de los Arcos (VIÑAYO, 1995: 27; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, 2005: 489) se interrumpió la posibilidad de una lectura en circunvalación.<sup>654</sup> Therese Martin ha defendido la readaptación en el siglo XIII de este espacio occidental como cementerio regio, no su construcción *ex profeso* como Panteón (MARTIN, 2006: 76-77). Para esta autora, el recinto era una zona de tránsito que pertenecía al palacio.<sup>655</sup> Se puede conjeturar que una intencionalidad tan cuidada, o mejor, tan sofisticada, en el programa figurativo de este recinto debe ser indicativo de alguna funcionalidad específica que va más allá de decorar una zona de paso, sin mencionar la magnífica decoración pictórica. En mi opinión, en este recinto del Panteón hay más de un itinerario iconográfico que obliga a unas lecturas en deambulación. Hay, sin embargo, un obstáculo importante. En efecto, la altura y grosor del zócalo que delimita el recinto del panteón en su lado septentrional impide su franqueo, tanto de dentro a fuera como al revés. De todas formas, cabe recordar que Gerardo Boto ha puesto de manifiesto que el nivel de circulación tanto del interior del Panteón como el del pórtico están rebajados unos 20

---

<sup>653</sup> En el tapiz de la creación de Girona aparece el unicornio entre los animales a los que Dios da nombre. Esta sería una pieza prácticamente coetánea, pues se ha datado hacia la segunda mitad del siglo XI.

<sup>654</sup> Hoy día la reja tampoco contribuye a la visualización seguida del pilar noroeste.

<sup>655</sup> La opinión de Martin no ha sido aceptada por gran parte de la crítica, véase como ejemplo Boto que dice que el –Panteón leonés nunca fue un nártex transitable, sino un habitáculo destinado exclusivamente *ad tumulandum*” (BOTO, 2007: 71).

cms. dejando visibles los fundamentos, mientras que la cota original sólo se conserva en la Capilla de los Arcos (BOTO, 2007: 67-68). Así pues, si el nivel del suelo actual no es el original puede pensarse que el obstáculo físico del zócalo no sería tan insalvable.

Desde el punto de vista de la decoración escultórica del Panteón, puede proponerse un análisis que trace una direccionalidad externa–interna y separe en tres zonas iconográficas los capiteles, donde una primera zona periférica en L estaría formada por el pórtico y la Capilla de los Arcos, una segunda línea la formarían los capiteles veterotestamentarios que rodean el recinto y, finalmente, el centro simbólico lo constituiría los capiteles con temas del Nuevo Testamento. Me queda la duda si los capiteles del muro sur, especialmente el del unicornio, deben ser considerados como zona de transición, no sólo entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, sino entre el piso inferior y el superior.

En resumen, marcando la entrada al Panteón, porque sugiero que esa era otra entrada dentro de una lógica de accesos segregados, se han colocado temas veterotestamentarios, mientras que los neotestamentarios están situados en el interior, en el muro que lo separa de la iglesia. Así que se puede conjeturar un itinerario iconográfico desde el exterior occidental al interior oriental. La idea de que la iconografía del Panteón activa un itinerario de lectura (*Leserichtung*) iconográfica ha sido formulada recientemente por Seehausen (SEEHAUSEN, 2009:1-2). El movimiento está implícito en el proceso de comprensión de conjunto de un espacio con esculturas y/o pinturas en el marco de una narrativa visual (SEEHAUSEN, 2009: 2-3). Seehausen, sin embargo, afirma que hay una direccionalidad este-oeste en la narrativa iconográfica, íntimamente relacionada con su funcionalidad como panteón dinástico (SEEHAUSEN, 2009: 4).

Por otra parte, esta entrada, como toda portada medieval, simboliza una zona de tránsito entre dos estados, ya sea la transición entre la condición pecadora de la humanidad y la remisión de los pecados o entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El acceso cristiano también debe ir acompañado de un cambio de actitud moral encaminada a la penitencia mediante una postura física de reverencia o, como se afirma, por ejemplo, en el dintel de la Puerta Real de la catedral de S. Geminiano de Módena, *–Hinc vos pergentes cum corpore flectite mentes–* (KENDALL, 1993:

112). En este sentido, se podría conjeturar si la expresión del epígrafe conmemorativo, SANCIA REGINA DEODICATA PEREGIT, tiene un sentido adicional al de información notarial de que la reina Sancha concluyó las obras de la iglesia, y sirve también para marcar su límite físico, aunque para corroborar tal sugerencia debería conocerse al menos la posición exacta de su ubicación original.<sup>656</sup> En esta lógica de accesos, se puede sugerir que los visitantes “vivos” acceden a través del pórtico y giran por la Capilla de los Arcos, haciendo un recorrido en los que ven las advertencias tales como como la lujuria que está representada en el pasillo.<sup>657</sup>

La entrada no era, sin embargo, a la iglesia, sino a un recinto funerario y/o bautismal. Esta funcionalidad bautismal viene sugerida por la antigua advocación del templo a San Juan Bautista. En la entrada del castillo de Loarre había una inscripción sobre la mandorla del Cristo en la que se leía FONS EGO SUM VITA, formando parte de un epígrafe con un marcado eco apocalíptico (ESPAÑOL, 2005-2006: 13). Francesca Español señala que este texto situado sobre la portada de Loarre advierte a los que lo franquean que “acceden a la «fuente de vida» o, lo que es lo mismo, a la Jerusalén Celestial” (ESPAÑOL, 2005-2006: 17). El bautismo es, según los comentaristas bíblicos, la puerta para acceder a la iglesia; el bautismo ha adquirido también un sentido apocalíptico. El origen está en la segunda visión apocalíptica: “Luego el ángel me mostró un río de agua de vida, claro como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero” (Apoc. 22:1). Para interpretar esta visión se recurrió a dos textos proféticos del Antiguo Testamento. Uno de ellos fue Ezequiel 47:1, donde se dice: “El hombre me trajo de vuelta a la entrada del templo, y vi que brotaba agua por debajo del umbral, en dirección al oriente, que es hacia donde da la fachada del templo. El agua corría por la parte baja del lado derecho del templo, al sur del altar.” (CALDWELL, 1993: 115). La propia iglesia de San Isidoro ha protagonizado milagros en los que el agua ha brotado del altar, rememorando tal vez no sólo su primigenia advocación sino su relación con la muerte. El óbito de Alfonso VI fue presagiado

---

<sup>656</sup> La pieza ha estado colocada en diversos lugares, Boto afirma que actualmente se encuentra en el sitio original, “sobre el timpanillo de la puerta occidental de la iglesia fernandina” (BOTO, 2009: 184).

<sup>657</sup> Según dice Therese Martin, para “llamar la atención de los laicos se solían representar los castigos que traerían estas transgresiones en las puertas de las iglesias románicas o en otras zonas de acceso público” (MARTIN, 2007: 109).



por un milagro de este tipo y la iglesia protagonista no es Sahagún, donde iba a enterrarse el monarca, sino San Isidoro. Según cuenta el *Chronicon Regum Legionensium* de Pelayo de Oviedo, *—sed octo dies antequam ex hoc sæculo migraret, fecit Deus in Legionensem urbem in Ecclesia Santi Isidori Episcopi magnum prodigium. In Nativitate Sancti Joannis Baptistæ hora sexta in lapidibus qui sunt ante altare Sancti Isidori, ubi tenet Sacerdos pedes, quando Missam celebrat non per juncturas lapidum, sed per medias petras cepit manare aqua, videntibus cunctis Civibus, tan nobiles quam ignobilibus una cum Episcopis, videlicet Pelagio Ovetensi, & Petro Legionesi, & hoc fuit factum tribus diebus V. Feria, & VI. Sive & Sabbato.*” (FLÓREZ, 1758: 474).<sup>658</sup>

### 5.2.1.2.3. Afinando la cronología

La cronología de las pinturas son un *terminus ante quem* para el Panteón, ya que la representación de la Natividad fue parcialmente obliterada al abrir la puerta en el muro oriental.<sup>659</sup> Además, si la datación de la decoración pictórica, como últimamente se acepta, no dista demasiado de la edificación del Panteón, se debería estimar la posibilidad de una cierta homogeneidad entre el programa escultórico y el pictórico.<sup>660</sup> La adscripción de las pinturas al mecenazgo de la infanta Urraca, entre 1072 y 1101, sirve de primera aproximación. Por otra parte, y como ya se ha dicho, el capitel con el sacrificio de Isaac cita al menos dos obras del tesoro, el Arca de los marfiles de 1059 y el Crucifijo del Museo Arqueológico de Madrid, donado en la ceremonia de consagración de 1063.<sup>661</sup> Ello daría como resultado el *terminus post*

---

<sup>658</sup> Véase PRADO-VILAR, 2009: 214-215.

<sup>659</sup> Véase WALKER, 2000 y VIÑAYO, 2002.

<sup>660</sup> Creo que se debería considerar si la elección del tipo de bóvedas fue intencionada ya que su morfología ofrece un buen lienzo para recibir pinturas. Sin embargo, Milagros Guardia señala al respecto que *—es oportuno comprobar las deficiencias del decorador que se ocupó del Panteón de San Isidoro de León, que, con dificultades y distorsiones, intentó adaptar un complejo programa, posiblemente creado en otro medio artístico, a la cubierta de este espacio.*” (GUARDIA, 2011: 227).

<sup>661</sup> No hace falta recordar otra vez que una parte muy importante de la crítica historiográfica ha señalado la dependencia entre la decisión final de Fernando I por enterrarse en San Isidoro y la construcción del Panteón en el período que media entre esta resolución y su muerte en 1065, o la muerte de su esposa Sancha, en 1067. Sin embargo, me perturba la idea de que en la misma ceremonia de consagración de la iglesia de San Isidoro de 1063, Fernando I hizo una partición del reino cuando menos problemática (CALDWELL, 1986: 19). Al primer hijo, Sancho, no le legó el territorio leonés, sino el condado castellano reconvertido en reino. Me pregunto cómo se puede conciliar el sentido de monumentalización de un cementerio dinástico en un territorio no vinculado a la primogenitura. Otra cosa, muy diferente, es que los avatares de la historia hicieran de Alfonso, el segundo hijo, el heredero del linaje, y si se quiere, de la estirpe astur. Es conjeturable que la ambición de hacer de San Isidoro

*quem* para la escultura de este recinto. También se ha comentado una cierta comunidad de estilo e iconográfica entre el capitel leonés y otro con el mismo tema en Conques, cuya datación se ubica durante el abadiazgo de Odolric (1035-1065). Se ha identificado la presencia de talleres procedentes de Conques durante la primera fase de la construcción de la catedral de Santiago de Compostela (1075-1087), es decir, durante el periodo vinculado directamente al mecenazgo de Alfonso VI (1066-1109). No puede descartarse que algún taller de Conques participara, hacia 1075, en la escultura del Panteón de San Isidoro que, según este relato, se enmarcaría en la promoción regia llevada a cabo por los hijos «leoneses» de Fernando I y Sancha, esto es, por Urraca y Alfonso. John W. Williams ha puesto como límite para la edificación de este espacio la fecha de 1090, pues considera que el lenguaje decorativo de su escultura no participa de las particularidades que se evidencian en la escultura de edificios emblemáticos como Jaca, Santiago de Compostela II o la propia iglesia plenorrománica de San Isidoro (WILLIAMS, 2011a: 106). Se sabe que Alfonso VI decide enterrarse en Sahagún en 1080, poco después de su boda con Constanza de Borgoña, y para ello decide construirse un mausoleo a los pies de la iglesia de los Santos Facundo y Primitivo, para lo que imitará el panteón familiar de San Isidoro de León (SENRA, 1997: 129 y nota 74, 137). Este dato adelanta en una década el límite propuesto por Williams, con lo que, en resumen, se puede acotar un arco cronológico que iría de 1075 a la década de los 80 para la construcción del Panteón de San Isidoro de León.<sup>662</sup> Es la época en que los hermanos llevan a cabo una política conjunta con un ideario común.<sup>663</sup> Pero desde la boda de Alfonso VI con Constanza hubo un distanciamiento entre los hermanos, y es muy significativo que Alfonso VI no eligiera el Panteón de San Isidoro como su lugar de enterramiento, sino Sahagún.<sup>664</sup> En todo caso, la irrupción cluniacense que Alfonso VI sancionó significó una dura competencia para la institución del Infantazgo, ya que cuestionaba una de sus funciones privativas, como era el cuidado de la memoria

---

un verdadero centro ideológico y dinástico del reino se haya de atribuir a la infanta Urraca (CALDWELL, 1986).

<sup>662</sup> Si las pinturas murales son de cerca 1100, el intervalo de veinte años no deja de ser significativo.

<sup>663</sup> Sobre las relaciones entre la producción artística y la política en los reinados de Fernando I y Alfonso VI véase PRADO-VILAR, 2008 y PRADO-VILAR, 2009.

<sup>664</sup> Véase últimamente BOTO, 2012b.

dinástica y del cementerio regio: los ángeles cluniacenses venían a expulsar a los ángeles leoneses.

### ***5.2.II. El relieve del sacrificio de Platerías***

La placa del sacrificio de Isaac encastrado en la Portada de Platerías resulta un reto muy interesante como ejercicio de análisis iconográfico, tanto por su ubicación descontextualizada como por su estado de degradación (Fig. XIV.c.) .

#### **5.2.II.1. Iconografía**

Aunque el estado del relieve del sacrificio de Isaac es tan lamentable, se ha intentado encontrar algún paralelo iconográfico a la fórmula utilizada en la placa de Platerías. Como ya se ha dicho en el catálogo, Porter había notado ciertas similitudes con las columnas esculpidas de las catedrales góticas de Senlis y Chartres. Dada la distancia no sólo cronológica sino estilística, Moralejo presume que las concomitancias son fruto del azar. Sin embargo, vale la pena retomar la propuesta de Porter. Aunque no se puede negar que las similitudes puedan deberse a los límites impuestos por el soporte, que obran en favor de la casualidad, pero si se compara la placa de Compostela especialmente con el relieve de Senlis el parecido formal es notable –salvando las distancias–, y especialmente evidente en la forma de empuñar el arma. Puesto que el sacrificio de Platerías es anterior, parece que, aunque sin quererlo, hizo escuela (Fig. XIV.c.).

Santiago, Senlis y Chartres coinciden en una formulación genérica de la escena idéntica, constituida por las figuras de los patriarcas erguidos, el cordero a los pies, y el arma sacrificial como elemento dramático en una composición muy poco dinámica. En los tres ejemplos falta la intervención divina, cuya ausencia para Moralejo era signo de incapacidad del escultor (MORALEJO, [1969]2004: 41). Es posible que los tres escultores hayan llegado independientemente al mismo esquema y disposición de los elementos iconográficos en función del espacio disponible, pero lo que sí se constata es una tendencia que tiene como antecedente el relieve compostelano. Otro ejemplo tardío apunta en esta dirección. Se trata de la jamba esculpida con el sacrificio de Isaac en la portada occidental de la Catedral de Trani. En este caso la estrechez del espacio es incluso más evidente, pero en la iglesia apulia la escena es más narrativa, no tan estática, hasta el punto que el escultor ha

encontrado la manera de integrar el ángel en la acción; aquí, no obstante, se pone de manifiesto la eficacia compositiva de colocar el cordero a los pies de los patriarcas.

La forma incompleta del carnero también es destacable y así lo hace constar Moralejo ([1969]2004: 41). Este aspecto está mejor resuelto en Senlis, Chartres y Trani. Hay, sin embargo, un ejemplo muy notable que podría servir de paralelo. Se trata de un capitel con representación del sacrificio de Isaac de Saint-Sernin de Toulouse, donde la cabeza del carnero aparece de manera inopinada e inorgánica representando al animal incompleto. En realidad es un excelente modelo para el relieve de Compostela, ya que unas pocas modificaciones permiten adaptarlo a una placa estrecha prescindiendo naturalmente de la figura del ángel, por falta de espacio y de imaginación del escultor. La postura de Isaac en el capitel tolosano, con sus piernas flexionadas, permitiría explicar la absurda colocación de las piernas en Compostela, que serían el resultado de una figura de rodillas recolocada para estar de pie.

Un último apunte iconográfico tiene que ver con la insistencia con la que se ha emparejado el relieve del sacrificio con el del David músico. Ambas piezas, descontextualizadas, se supone que hacía pareja en el friso que corría por encima de los tímpanos de la “~~P~~orta Francígena”. Así se expresó, por ejemplo, Moralejo, que además de invocar razones formales –ambas placas tienen la misma altura aunque diferente anchura– también ofrece argumentos tipológicos, si el sacrificio es la figura de la crucifixión, también la cítara de David, hecha de madera y de cuerdas es un símbolo de la cruz (MORALEJO, [1977]2004c: [106-107]). En el mismo sentido se han expresado las restituciones propuestas especialmente por Castiñeiras y Nodar (CASTIÑEIRAS, 2009b, CASTIÑEIRAS Y NODAR, 2010 y CASTIÑEIRAS, 2011). A estas justificaciones se puede añadir otro ejemplo próximo donde también aparecen David y sus músicos en un conjunto dominado por el tema del sacrificio de Isaac en el tímpano, nos estamos refiriendo a la portada sur de San Isidoro de León. La combinación de idénticos temas tal vez denote un mismo sentido iconográfico.

### **5.2.II.2. Interpretación**

La placa con el sacrificio de Isaac se encuentra actualmente embutida en un contrafuerte de la portada de Platerías, pero no hay pruebas positivas de la ubicación original. El consenso científico no duda, sin embargo, en señalar la primitiva puerta

norte como firme candidata para restituir el sitio original de la pieza del sacrificio de Isaac, a tenor de su formato y sus dimensiones, y se ha avanzado su localización exacta en el friso situado sobre las dos entradas, en relación con los relieves con escenas del Génesis alusivas a la Caída de Adán y Eva.<sup>665</sup> Se conocen algunos ejemplos donde el sacrificio de Isaac se sitúa en el tímpano, como en San Isidoro de León, la iglesia sueca de Källs Nöbbelöv o Santa Maria Maggiore de Tuscania, pero no es tan frecuente verlo en un friso por encima de las portadas.<sup>666</sup> Sin embargo, resulta más usual encontrar este tema decorando capiteles que enmarcan aberturas, ya sean puertas o ventanas; más adelante, el sacrificio se situará en las columnas que decoran las portadas esculpidas de Chartres y Senlis o, naturalmente, el Pórtico de la Gloria, por ejemplo. Esta representación también es habitual en las mismas hojas de las puertas, como las puertas de bronce de San Zeno de Verona (s. XI) (Fig. Ad. 13.) o las del santuario de Monte Sant'Angelo (s. XI) (Fig. Ad. 6.), por citar unos ejemplos señeros. Se puede concluir que hay una conexión entre las entradas a la iglesia como recinto sagrado y el tema del sacrificio de Isaac ocupando sus elementos constitutivos, pero tal vez sea una relación circunstancial.

Por otra parte, últimamente se ha insistido en un panorama en el que se presenta un fondo cultural común en las vías de peregrinación cuyos vértices son Santiago y Jerusalén, pero con un importante lugar de paso, la Apulia italiana a partir del ejemplo del cortejo angélico de la Catedral de Monopoli (1107-1117) que también se repite por ejemplo en Conques y en Loarre. Este motivo decorativo ha revelado un nexo iconográfico entre la Apulia y otros centros de peregrinación. Por lo que se refiere específicamente a Santiago de Compostela, podemos mencionar la existencia de una capilla en el transepto dedicada a San Nicola de Bari, formando parte de los que se ha caracterizado como la articulación de una topografía sagrada dentro del edificio en función de una cultura de peregrinación (CASTIÑEIRAS, 2003). Por esta razón interesa la catedral de San Nicola Pellegrino de Trani, donde se encuentra un relieve esculpido con el sacrificio de Isaac flanqueando la puerta (Fig. Ad. 15.). En efecto, la portada central de la fachada occidental de la catedral de Trani presenta una

---

<sup>665</sup> Véase, por ejemplo, MORALEJO, [1969]2004, CASTIÑEIRAS, 2009b, CASTIÑEIRAS Y NODAR, 2010 y CASTIÑEIRAS, 2011.

<sup>666</sup> Debe recordarse, sin embargo, la metopa con el sacrificio de Isaac en la portada sur de San Martín de Artaiz.

rica decoración escultórica atribuida a un tal Bernardo y a su hijo Eustasio, activos a finales del siglo XII (BELLI D'ELIA, 2003: 171-186, esp. 178-182). El relieve con el sacrificio de Isaac está situado ocupando la jamba norte, en la cara que mira a las hojas de la puerta . Ciertamente no se puede hablar de coincidencia temporal, ya que Compostela es muy anterior y Trani en particular, y la cultura apulia en general, son receptoras de motivos y repertorios decorativos nuevos en el siglo XII, gracias a sus contactos con la escultura monumental francesa, ya sea directamente o en su versión de Tierra Santa y Sicilia (BELLI D'ELIA, 2003: 180). Lo que interesa de Trani es que representa otra alternativa a la localización de un relieve cuyo formato escultórico es mucho más largo que ancho, similar a la placa de Compostela, y que está destinado a decorar una portada.<sup>667</sup> Cabe la posibilidad de que la placa con el sacrificio de Compostela pudiese decorar una de las jambas de la portada, y que incluso que se hubiera convertido en modelo prestigioso para otras representaciones del sacrificio de Isaac. Pero es notorio que la placa de Compostela no podía estar en las jambas de la ~~Porta~~ Francígena”.

Se sabe por la descripción del Calixtino que había figuras de apóstoles situadas en los montantes de las puertas de la fachada norte así como en la meridional. Ahora bien, si se consideran los vestigios situados en las jambas de la portada de Platería, se observa que no todos los relieves de los largueros son apóstoles. De hecho, resulta especialmente interesante el posible Moisés, puesto que indicaría la presencia de un personaje veterotestamentario. Aunque el Calixtino señala claramente que en la portada norte eran apóstoles y los identifica exactamente como Pedro, Pablo, Juan y Santiago, deja la mención de los apóstoles de la portada sur en un limbo informativo. Así pues, no parece viable considerar la ubicación de la placa del sacrificio en las jambas de la puerta Francígena. Pero se puede especular, sin embargo, con la posibilidad de situar el sacrificio en la portada meridional, e incluso se podría relacionar con el Moisés. Aymeric Picaud no cita ningún personaje

---

<sup>667</sup> Con todo, la escultura de esta portada de la catedral de Trani se ha puesto en relación con Souillac o el claustro de la Daurade, aunque se trata ~~però~~ di rimandi specifici, difficili da giustificare a tanta distanza di tempo e di spazio, se non attraverso mediazioni non ancora precisate. Nulla d'altronde, nell'economia dell'insieme, ricorda i portali di Francia con la loro sintassi complessa [...]” (BELLI D'ELIA, 2003: 180). Hacer la comparación con Compostela es aún más atrevido, pero creo que han quedado claros los límites de la hipótesis.

veterotestamentario en el libro V del Calixtino, ni siquiera el David músico. Lo cierto es que actualmente sólo resta un único apóstol identificable situado en la jamba oriental de la puerta occidental de Platerías, se trata de San Andrés.<sup>668</sup> De las otras figuras empotradas en las jambas, las que ocupan el montante oriental de la puerta derecha se consideran reaprovechas de la portada norte, con lo que no se puede saber cuál era la figura original que ocupaba este emplazamiento, pero de ello se deduce que al menos una de las jambas de Platerías sufrió modificaciones. Además, puesto que el Calixtino no nombra explícitamente los apóstoles de los montantes de Platerías, como hiciera para la Porta Francígena, no son verificables todos los detalles de la portada a través de la descripción de la “Guía del Peregrino”, lo que da un amplio margen para la especulación (MORALEJO, 1992[2004]: 230-235). Por último, quiero señalar que se ha sugerido que no toda la escultura que Aymeric describe respondería a la configuración original de Platerías a causa de los efectos destructivos, especialmente en esta portada, de la revuelta urbana de 1117 (MATHEWS, 2000: 4).

Aunque la propuesta es arriesgada y no tiene ningún apoyo positivo verificable, quisiera destacar la interpretación que hace Moralejo de una iconografía complementaria desplegada en las dos portadas del crucero mostrando la Caída y el Pecado Original en una, y la Redención en la otra.<sup>669</sup> En la portada norte se desarrolla el tema de la Caída, mientras que la Salvación simplemente se evoca. En la portada sur se alude someramente a la Caída mientras que se desarrolla el tema de la Redención con escenas como la Adoración de los Magos, entendida como el anuncio de la Salvación, o la Curación del Ciego, interpretada simbólicamente como la restitución de la vista que prelude la iluminación y para la cual es necesario

---

<sup>668</sup> Sin embargo, este San Andrés podría pertenecer originalmente a la escena de la Transfiguración, cuyos despojos se encuentran en la parte central del friso que corre sobre los tímpanos de Platerías, véase CASTIÑEIRAS, 2003: 31.

<sup>669</sup> Véase MORALEJO, 1969[2004] y también MORALEJO, 1985[2004]. Esta interpretación ha servido de punto de referencia a autores como DURLIAT, 1990, SENRA, 2003 o CASTIÑEIRAS, 2009b, por poner unos ejemplos.

previamente tener fe. Debe recordarse en este punto que Abraham es el prototipo de la fe así como de la sumisión a la autoridad.<sup>670</sup>

Por otra parte, interesa señalar que la iconografía de la placa que representa a Abraham resucitando se ha interpretado como una referencia a Juan, 8:56 y su pertinencia con el tema de la Transfiguración, representado en el friso sobre los tímpanos en virtud del epígrafe que reza TR/A[N]SFIGV[RATI]O IHESV. Según el texto del Calixtino, tanto en la portada meridional como en la occidental se representaba el tema de la Transfiguración, y en el caso de Platerías indica ciertos detalles que hoy en día pueden apreciarse, como la figura del apóstol Santiago entre *duas arbores cipressinas* (MORALEJO, 1992[2004]: 232). Aunque Aymeric no menciona en ningún momento la pieza de Abraham resucitando, Moralejo piensa que este relieve ocupa su lugar original en Platerías (MORALEJO, 1992[2004]: 232). En cuanto al significado iconográfico de esta figura, la dificultad radica en interpretar el otro epígrafe que ilumina la placa de Abraham, SVRGIT HABRAHA[M] DE TVMVLO. Desde López Ferreiro esta inscripción se ha puesto en relación con el versículo del Evangelio de Juan, 8:56, que dice: —Abraham, vuestro padre, deseó con ansia ver mi día, lo vió y se regocijó” (LÓPEZ FERREIRO, 1900: 107). Por su parte, para Azcárate, el tallo vegetal que acompaña la figura de Abraham hace referencia a la —generación temporal de Cristo, ya que, como tenemos indicado en el Evangelio de San Mateo, en Abraham se inicia la Genealogía de Cristo.” (AZCÁRATE RISTORI, 1963: 15-16). Sin embargo, Moralejo es reticente a aceptar esta interpretación en bloque y sin matizaciones. Según este autor la única teofanía que tuvo Abraham fue la de Mambré (*Gén.* 18). Además de la interpretación trinitaria de esta pasaje, nos dice Moralejo que algunos exégetas reconocían en los tres ángeles la imagen mística de Cristo transfigurado, entre Moisés y Elías y prosigue: —With this latter interpretation, representation of Abraham at the feet of Christ would parallel those of the prophets or other Old Testament figures as witnesses of the New Testament events they

---

<sup>670</sup> Véase Durliat, 1990: 351. También es sugerente la lectura que hace Barbara Abou-El-Haj: —Christ healing the blind, the quintessential miracle that equates physical with spiritual blindness and demands faith as a prior condition for healing, depicted here in conventional postures of authority and submission that, indeed, would have been deployed in penitential rituals. Nonetheless, as with the Betrayal, the Healing of the Blind also provides a suggestive, if inoperative, typology for recent events in Compostela where precisely the absence of spiritual subordination on the part of the "allies of Judas" was remedied not with penance but with fealty.” (ABOU-EL-HAJ, 1997: 172).



profesied” (MORALEJO, 1992[2004]: 232-233). Sin embargo, la placa tiene una dimensión escatológica derivada de la propia iconografía y del epígrafe que la acompaña, pues la imagen figura la resurrección de Abraham junto a la leyenda SVRGIT HABRAHA[M] DE TVMVLO.

Algunos personajes bíblicos han sido testigos de la presencia de Dios, generalmente en forma de fenómenos atmosféricos, son la *Doxa* de la versión de los LXX y la *Gloria* de la Vulgata. Estas revelaciones han tenido lugar en momentos muy especiales, como cuando Moisés recibió las Tablas de la Ley en el Monte Sinaí (Ex 19: 16-25) o en el pasaje de la Transfiguración en el Monte Tabor (Mt 17: 1-9; Mc 9: 2-9; Lc 9: 28-36), son los *doxa* históricos. Otros *doxa* son eternos y proféticos, como los de las visiones de Isaías (6: 1-4), Ezequiel (11: 22-23 and 43: 1-4), y la de Esteban durante su martirio (Actas 7: 55). Finalmente, están los *doxa* escatológicos que anuncian la Segunda Venida al final de los tiempos. San Pablo mismo experimentó uno de estos *doxa* en su camino a Damasco, siguiendo la tradición de las luces cegadoras de algunos *doxa* históricos (LOERKE, 1981: 15). Es muy sugerente identificar la figura de la jamba occidental de la puerta izquierda como Moisés, que tuvo una visión teofánica, y que estuviera relacionado con el friso de la Transfiguración de Platerías. Esta vinculación fue establecida en el ábside del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, el monasterio fundado en la misma montaña donde Moisés recibió las tablas de la Ley. Y es que en la teofanía del Sinaí se prefigura la Transfiguración, que a su vez anticipa la Parusía del final de los tiempos. (MIZIOLEK, 1990: 52). El problema es introducir la figura de Abraham en este complejo contexto iconográfico y exegético, y así lo pone de manifiesto Moralejo (1992[2004]: 232-233).

A mi parecer, falta una pieza hermenéutica del ciclo de Abraham. Y no se trata de la teofanía de Mambré, sino del episodio de Génesis 22. La exégesis bizantina de raíz siria había relacionado explícitamente *Gén 22* con *Jn 8:56* (MCCARRON, 1998: 62-63). En cierto poema del sirio Jacob de Sarug (h. 450–520/1) se toma como punto de partida, el *exordium*, el texto evangélico de *Jn 8:56*, que se vuelve a repetir al final, para comentar el sacrificio de Isaac, que era entendido como prueba a la que se somete al patriarca. Según McCarron, que ha estudiado este texto en detalle, el poema en el que Jacob de Sarug interpreta el sacrificio de Isaac —alludes to John 8:56, where

Abraham's joy is linked to seeing the day of salvation. Jacob will set out to demonstrate that indeed it is possible that Abraham saw the day of the Lord and rejoiced. The crux of Jacob's interpretation lies in the blazing beauty of the mystical symbols that kindled Abraham's mind. Abraham saw the "day" depicted by mystical symbols in the Lamb", no en Isaac (MCCARRON, 1998: 64). La exégesis bíblica siria constituye la base del acervo hermenéutico bizantino.<sup>671</sup> Esta tradición exegética vincula el sacrificio de Isaac con *Jn* 8:56, y en este pasaje se dice que Abraham verá el "día" del Señor, entendido también desde el punto de vista tipológico, como prefiguración de la Pasión, que es el tema del tímpano derecho.

Desde este marco de referencia, se puede añadir que en la portada de Platerías se pone de relieve la Encarnación de Cristo y la visibilidad de Dios. Esta cuestión, la visión de Dios, fue un tema de debate de enorme trascendencia en la teología cristiana que afectaba radicalmente a la aceptación de las imágenes. Rechazar las imágenes basándose en que Dios era invisible comprometía la Encarnación de Cristo entendida como el momento en el que Dios se hizo visible (KESSLER, 2000: 29-52). Por otra parte, algunas corrientes exegéticas cristianas, partiendo de la interpretación hebrea del *Aqedah*, han puesto de relieve la capacidad visionaria de Abraham en el momento de la interrupción del sacrificio. En este sentido, la lectura del sacrificio, entendida como reflexión teológica, es más afín al programa iconográfico de la portada meridional que al de la Francígena. Como se ha visto, la tradición exegética bizantina de raíz siria ha relacionado el pasaje de *Génesis* 22 con *Juan* 8:56, pasaje en el que Abraham expresa su regocijo al *ver* el día de la Salvación (MCCARRON, 1998). Si se sigue este hilo interpretativo, tiene sentido relacionar el relieve del sacrificio con la placa de mármol que representa a Abraham levantándose de la tumba donde el tema clave era la Transfiguración, otra narrativa anclada firmemente en la capacidad de ver lo espiritual. Esta interpretación tanto del relieve de Abraham como el del sacrificio resultarían un caso interesantísimo de exégesis orientada a la imagen, en la que se pone de manifiesto la capacidad de glosar el texto bíblico a través del arte en un decorado exegético de imágenes.

---

<sup>671</sup> Reconozco que hay una dificultad en identificar las vías precisas por la que esta interpretación hermenéutica de origen sirio llega a Compostela. Se me ocurre que es preciso revisar el papel que pudo jugar Roma como difusor de corrientes exegéticas de procedencia bizantina –lo que engloba también a autores sirios–, especialmente durante el período de la crisis iconoclasta.

Según Castiñeiras, el programa compostelano resulta más complejo que un “ordenado relato bíblico”, y ha señalado las supuestas reminiscencias a la Reforma Gregoriana (CASTIÑEIRAS, 2009b: 273). En este sentido, si el sacrificio de Isaac jugase un papel, su papel premonitorio, en la concepción iconográfica de las fachadas del crucero, tendría más sentido si se relaciona con la de Platerías, puesto que es allí, en el tímpano derecho, donde se narra la Pasión de Cristo, y es bien conocido que el sacrificio de Isaac ha sido interpretado como prefiguración veterotestamentaria del sacrificio de Cristo. Toda esta reflexión iconográfica va un poco más allá de la tendencia general a la hora de atribuir un programa coherente a las fachadas de Santiago de Compostela. Williams juzga que se debe a la orientación formalista de la Historia del Arte como disciplina, así como su sospecha en una “disinclination to anticipate a Spanish contribution in this area led to an under appreciation of the creative use here of a coordinated program of sculpture as message.” Este autor continúa diciendo que el estado caótico de Platerías ha impedido cualquier esfuerzo serio a encontrar un mensaje en la fachada abarrotada, y no sólo a causa de los relieves descontextualizados, sino que en los mismos tímpanos se observa un desorden incomprensible (WILLIAMS, 2008: 226). En mi opinión, si se puede reconstruir una lectura iconográfica unitaria que ponga en contacto las dos figuras de Abraham sería factible ir más allá explorando esta misma línea. Aunque se deje en este punto, la cuestión no ha sido más que enunciada, y faltaría revisar en detalle otros aspectos relacionados, como la predilección de situar el sacrificio cerca de las entradas al recinto sagrado. Es una puerta que se ha abierto y que espero poder resolver en el futuro.

### ***5.2.III. La pintura mural con el sacrificio de Isaac de Sant Quirze de Pedret***

Una iglesia sin historia ni feligreses (“a church without worshippers or history”), esta era la expresión de Josep Pijoan para describir la situación del edificio a principios del siglo XX (PIJOAN, 1911: 72). Gómez Moreno, por su parte, comenzaba el capítulo que dedicaba a Sant Quirze de Pedret, en su libro *Iglesias Mozárabes*, con la expresión “parece de historia” (GÓMEZ MORENO, 1919, p. 59). Aunque

actualmente no se pueda convenir con la extrema afirmación de estos autores, no es menos cierto que la práctica ausencia de documentación es lo que caracteriza al edificio, al menos en lo que concierne a los primeros siglos de su historia.<sup>672</sup> En efecto, es muy poco lo que se sabe con certeza de la iglesia de Sant Quirze de Pedret y la escasa documentación anterior al siglo XIII que alude al edificio es ambigua, está sujeta a conjeturas diversas y lo que se sabe documentalmente no se corresponde con los momentos clave de las fases arquitectónicas, arqueológicas o decorativas que se han podido reconocer. La arqueología, por su parte, ha datado los vestigios materiales más antiguos del templo a finales del siglo IX y principios del X, pero las pinturas que nos interesan, donde aparece representado el sacrificio de Isaac, son de una época posterior cuya exactitud es tema de controversias y debates.<sup>673</sup> Lo único que se puede argumentar es que son posteriores a una primera decoración mural, datada recientemente a principios del siglo XI (MANCHO, 2012c), y anteriores a las drásticas reformas hechas en el edificio, según parece, en el siglo XIII (LÓPEZ; CAIXAL, 1995).

### 5.2.III.1. La documentación

La sorpresa que produce la calidad inusitada de la decoración mural románica de esta modesta iglesia sugiere la voluntad de un comitente de rango (YARZA, 1995: 28; PAGÈS, 2005: 68; GUARDIA Y MANCHO, 2008 y, recientemente, PAGÈS, 2011: 163). Y los promotores importantes suelen dejar rastro documental. Pero en el caso de Sant Quirze de Pedret los archivos no proporcionan apenas datos que puedan aclarar el misterio de la excelencia de sus pinturas románicas y de la complejidad de su programa iconográfico. Tampoco se conserva el acta de consagración de la iglesia y la documentación existente ni siquiera ha resultado fiable para establecer cronologías seguras.

Pedret (*Petreto*) es mencionado en el *capbreu* que se creía redactado tres días después de la consagración de la Seu de Urgell, donde se anotaban los derechos y censos que pagaban las parroquias al obispado. Así que la primera mención de Pedret

---

<sup>672</sup> Últimamente Carles Mancho confirma que uno de los problemas de Pedret es que “esta en un límb documental insalvable” y concluye que el balance documental “és missèrrim” (MANCHO, 2003: 123-4).

<sup>673</sup> Véase una reflexión crítica sobre el tema en GUARDIA Y MANCHO, 2008.

está en función de la cronología de esta consagración que tradicionalmente venía datada en 819 (ORDEIG, 1993) o 839 (BARAUT, 1978). Ya hace algún tiempo que se ha recolocado, no sin discrepancias, el documento de consagración en fechas que van desde la 2ª mitad del siglo IX hasta el siglo XI, mientras que el *capbreu* ha sido modernizado al siglo XI e incluso al siglo XII, arrastrando a esta época la mención documental que se pensaba más antigua de la iglesia de Sant Quirze de Pedret (BARAUT, 1978: 32-3, 37; RIU, 1999a: 24-7).

Resituada cronológicamente la «cabrevación» de la Seu d'Urgell, la mención más antigua de Sant Quirze de Pedret parece ser el acta de consagración y dotación, con fecha de 20 de octubre de 984, de la iglesia parroquial, sujeta al monasterio de Sant Llorenç de prop Bagà, bajo la triple advocación de Sant Miquel, Santa Maria i Sant Pere, y firmada por toda la familia condal de Cerdanya y el obispo Sala (981-1010) de la Seu de Urgell como máximas autoridades.<sup>674</sup> En este diploma se consigna la donación por parte de un levita Francó de un franco alodio que incluye una iglesia. Pero este documento está dañado justo en el espacio correspondiente al nombre de la advocación del templo. Lo que sí puede leerse es que el lugar al que hace referencia la concesión es Nesplosa en la montaña de Pedret, situada en el condado de Berga: «...cum ipsa ecclesia sancti [...] qui est in comitatu Bergitano in monte Petreto in locum vocitatum Nesplosa» (BARAUT, 1978: 106). Parece razonable suponer que se trate de la iglesia de Sant Quirze y no de otra desconocida y situada en el mismo término.<sup>675</sup> Este documento de 984 se ha complementado con la mención de dos mansos en Pedret dentro del lote que el conde Oliba Cabreta y su mujer donaron un año antes a la iglesia abacial de Sant Llorenç prop Bagà.<sup>676</sup> Resumiendo, la documentación manifiesta cronológicamente la existencia de dos mansos situados *in Pedredo*, donados a la abacial de prop Bagà en 983 por los condes Oliba Cabreta y su mujer Ermengarda, y una iglesia *in monte Petreto in*

---

<sup>674</sup> El territorio episcopal de la Seu de Urgell contaba con cuatro distritos mayores: Urgell, Cerdanya, Berguedà y Pallars, es por eso que aparecen reunidos en un mismo documento los condes de Cerdanya y el obispo de Urgell para la consagración de una iglesia en el Berguedà (RIU, 1999a: 26).

<sup>675</sup> Véase CASTELLANO, 1995: 185 y Mancho, 2003: 123. Según Montserrat Pagès los detalles que proporciona el documento de 984 "impossibiliten el dubte que pugui tractar-se d'una altra església que la de Sant Quirze de Pedret" (PAGÈS, 2005: 70).

<sup>676</sup> Véase BARAUT, 1978, doc. n° 39, p. 102-5.

*locum vocitatum Nesplosa* que formaba parte de un franco alodio cedido en 984 por el levita Francó a la parroquial de prop Bagà.<sup>677</sup> Según Anna Castellano esta documentación atestigua como mínimo la existencia en el siglo X de un núcleo de población organizado en dos mansos que servía una iglesia (CASTELLANO, 1995: 185; CASTELLANO, 1997: 8). Ahora bien, el vínculo entre mansos e iglesia es un constructo de la historiografía. Por otra parte, los documentos hablan del lugar, *locum vocitatum Nesplosa*, de Pedret sin mencionar ninguna *villa*, *villulis* o *villarunculis*, términos que aluden a asentamientos alrededor de una iglesia. Parece ser que por *locum* se entendía la configuración de tierras de cultivos próximas a corrientes de agua, como es el caso de Pedret –o de Nesplosa, que así llamaban al lugar– (CASTELLANO, 1995: 188). Por otra parte, como se ha puntualizado en alguna ocasión, vale la pena reseñar que se hace mención al condado de Berga cuando aún no existía, pues según consta la donación se hace en vida del conde Oliba Cabreta (c. 920-990).<sup>678</sup> Las actas que mencionan Pedret son copias posteriores, así que este extremo también debe ser tenido en cuenta porque pueden presentar ciertos anacronismos.<sup>679</sup>

La arqueología, como se verá más adelante, ha establecido que la construcción de la iglesia data de finales del siglo IX, y ha identificado una segunda fase constructiva importante iniciada a mediados del siglo X. Por tanto, no hay pues correspondencia entre los restos materiales y la documentación a la hora de sincronizar momentos cruciales de cambios. En el caso de Sant Quirze de Pedret, las transformaciones físicas del edificio o las campañas decorativas no requieren de expresión documental, ya que no implican cambio en la posesión.

Otro tema es decidir el tipo de posesión fiscal al que estaba sometida la iglesia de Sant Quirze tras la sujeción al monasterio de prop Bagà. Se ha indicado que esta donación de 984 permite descartar un carácter parroquial para esta primera época (SERRA I ROTÉS, 1985b: 211; CASTELLANO, 1997: 8-9). Este extremo no me parece

---

<sup>677</sup> Véase BARAUT, 1978: 103, 106, documentos nº. 39 y nº 40.

<sup>678</sup> Véase GUARDIA Y MANCHO, 2008: 125.

<sup>679</sup> Otro ejemplo sería la utilización del acta de consagración de la Seu d'Urgell datado en 839 para dibujar un panorama en el s. IX de unas montañas superpobladas que justificaban las oleadas de roturaciones en zonas más llanas (véase JARRET, 2010).

tan evidente porque justamente el abad de Sant Llorenç prop Bagà constituye como parroquial la iglesia de Sant Miquel, a la que se dota con el alodio de Francó que incluye una iglesia, probablemente nuestra iglesia. Desconozco qué impedimentos hay para que la iglesia de Pedret sea parroquial mientras está sujeta al monasterio de prop Bagà, ya que la norma, al menos a finales del siglo X, cuando se dotaba una iglesia parroquial, como era el caso de Sant Miquel de prop Bagà, es que se incluyeran otras, también parroquiales, como sufragáneas.<sup>680</sup> En realidad, el primer instrumento que atestigua que Sant Quirze era parroquia es un documento de 1248, perteneciente al diplomatario del monasterio de Sant Pere de la Portella, donde se dice explícitamente *in parochia Sancti Quirici de Pedreto* (BOLÒS, 2009: doc. 82, p. 318-9).

A partir de aquí, sin más datos directos ya que no se sabe a ciencia cierta quien erigió la primitiva iglesia del siglo IX ni quién era el levita Francó de 984, se podría recurrir a inferencias y generalizaciones prudentes. Se supone que Pedret se organiza en función de las políticas de repoblación territorial llevadas a cabo por los condes de Cerdanya siguiendo la línea de la cuenca del Llobregat. En las donaciones de 983 y 984 se ve aparecer el manso y el franco alodio como protagonistas de una práctica jurídica que daba lugar a un documento legal escrito. La presencia del levita Francó es más difícil de valorar, aunque recuerda vagamente a la figura del “empresario” rentista de unas tierras en zona de frontera.<sup>681</sup> Por la magnitud de la donación se ha relacionado a este levita con otro Francó, posible vizconde de Berga, que aparece citado entre 897 y 929, pero la base argumental es muy frágil, además de la referencia a un vizconde antes de la existencia del condado mismo sería un anacronismo (SERRA I ROTÉS, 1985: 36; PAGÈS, 2005: 70; GUARDIA Y MANCHO, 2008: 125).<sup>682</sup> Se ha de encontrar el encaje entre los dos mansos *cum terras et vineas*

---

<sup>680</sup> Véase RIU, 1999b: esp. p. 634. Otra cosa es saber cuál sería la situación de la iglesia donada por Francó respecto a la Seu de Urgell mientras era sufragánea de Sant Miquel, véase CASTELLANO, 1995: 187.

<sup>681</sup> Tal vez porque el caso más conocido es el de otro levita, el levita Guillem, al que la seo de Vic cedió de manera vitalicia la concesión de sus tierras en la marca de la Segarra (FELIU, 2010: 59).

<sup>682</sup> Sobre el Francó posible vizconde del Berguedá véase SERRA I ROTÉS, 1985: 36-7. Sobre la institución vizcondal del siglo no se sabe gran cosa, ni de les precises funcions dels vescomtes, competència jurisdiccional, la seva creació o nomenament, vincles de dependència amb el respectiu comte, i sobretot, tal com s'havia esdevingut abans amb els comtes, com s'opera el pas de la seva

y el franco alodio *cum ipsa ecclesia* para construir la imagen global del espacio, el hábitat y la propiedad en el caso de Pedret. Según los estudios de población de la montaña en estos siglos medievales, el manso era el tipo de explotación agropecuaria del territorio característico de un poblamiento semidisperso. Pero así como el edificio religioso se habría conservado, nada sabemos de la localización ni del alcance territorial de estos mansos de Pedret a finales del siglo X. Posteriormente la recurrencia documental sobre la existencia de varios mansos en Pedret es continua y especialmente intensa entre los siglos XIII y XIV.<sup>683</sup>

Se ha de reseñar que, justamente la mención de una iglesia formando parte de un franco alodio, introduce el tema de la modalidad con implicaciones fiscales de la posesión del templo. Sobre este aspecto se carece de datos concretos, pero se han propuesto varias hipótesis, entre ellas la de fundación condal o iglesia propia. Aunque se sabe que no todas las iglesias propias estaban en manos de laicos, el hecho de que Francó sea levita entraría dentro de la normalidad pues, según parece, los levitas eran laicos al servicio de la iglesia.<sup>684</sup>

Pero a tenor de la documentación podemos contemplar la posibilidad con ciertas garantías de verosimilitud de que cuando se realizaban las pinturas románicas que interesan aquí, Sant Quirze ya no estaba sujeta al monasterio de prop Bagà. En efecto, el *capbreu* del s. XI pone de manifiesto que Sant Quirze de Pedret pagaba una prestación -cuatro jamones (*pernas*)- a la Seu de Urgell.<sup>685</sup> A decir de los expertos, la información aportada por este instrumento sugiere además, dentro de los límites de la prudencia que impone la falta de datos concretos, que en ese mismo siglo XI Sant Quirze habría sido desvinculado del monasterio de prop Bagà y habría adquirido el carácter de iglesia parroquial.<sup>686</sup> Más inquietante sería precisar la datación en el siglo

---

condició de mer funcionari a la de propietari del càrrec que es fa transmissible per herència” (PONS, 2006: 28).

<sup>683</sup> Véase BOLÒS, 2009: 75-6. Estas menciones de mansos en Pedret se alargan hasta el s. XVIII.

<sup>684</sup> Sobre las particularidades de las iglesias propias véase CASTELLANO, 1995: 185-6. Véase también CASTELLANO, 1997: 9, RIU, 1999b: 636; MANCHO, 2003; PAGÈS, 2005: 70 y GUARDIA Y MANCHO, 2008: 125.

<sup>685</sup> No parece que sea un diezmo muy elevado ya que otras parroquias vecinas añadían diversas cantidades de otros productos adicionales (BARAUT, 1978: nº 3, 54-6; CASTELLANO, 1995: 188).

<sup>686</sup> CASTELLANO, 1995: 187-9. La desvinculación al monasterio puede apuntarse porque “a partir d’aquests anys manca tota documentació que relacioni aquest monestir amb Pedret.” (CASTELLANO, 1997: 9, véase también CASTELLANO, 1995: 188)



XI de la «cabrevación» donde aparece la parroquia de Pedret, puesto que en caso de ser de principios del siglo XI el período de vinculación con el monasterio de prop Bagà habría sido realmente corto. Además, a partir de 1064 se detecta la actividad del monasterio colindante de Sant Pere de la Portella en lugares muy relacionados con el término de Pedret (CASTELLANO, 1995: 188-9, BOLÒS, 2009). Todas estas circunstancias se deben tener muy presente a la hora de analizar las pinturas románicas, datadas tradicionalmente como mínimo a finales del siglo XI.

También se ha relacionado con la iglesia una mención del siglo XII. Se trata de un documento datado el 20 de marzo de 1168 que alude a la consagración de un oratorio dedicado a san Víctor y san Miquel en Pedret. La consagración corrió a cargo del obispo de la Seu de Urgell, Arnau de Preixens, a instancias de su fundador Bertrand de Avià. No todos los estudiosos, sin embargo, coinciden en aceptar que este documento se refiera a Sant Quirze de Pedret.<sup>687</sup> Curiosamente, la iglesia tiene su momento de esplendor económico, en base a las rentas que del lugar se podían extraer, entre los siglos XIII y XIV, cuando disminuye su interés artístico. En estos siglos varios instrumentos que hacen mención de Pedret tienen su origen en el diplomatario de Sant Pere de la Portella, lo que indica un intervencionismo creciente de este monasterio sobre los derechos de los términos colindantes (CASTELLANO, 1997: 9; BOLÒS, 2009: 21).<sup>688</sup> Una mención de 1306 en la que Sibila de Pallars le reclama a Jaime II el *castell* de Pedret, confiscado anteriormente por la corona. En 1320 Pedret pasa al patrimonio real de manera definitiva (CASTELLANO, 1997). La primera visita parroquial de la que se tiene constancia es de 1312.

Pedret entra en decadencia en el último tercio del siglo XIV, a causa de los estragos de la Peste Negra, y en 1592 pierde la categoría de parroquial para pasar a

---

<sup>687</sup> Es el caso de Montserrat Pagès, quien rechaza taxativamente la posibilidad afirmando que se trata de un edificio diferente y aceptando los argumentos de Anna Castellano que ha identificado este oratorio mencionado por la documentación con la capilla de Sant Miquel de les Canals (PAGÈS, 2005: 71). En efecto, Anna Castellano propone su hipótesis con argumentos muy sólidos tales como la materialidad del oratorio citado documentalmente, las prestaciones que pagaba y a quién, así como los términos que se utilizan en el instrumento para calificar el oratorio entre otras razones (CASTELLANO, 1995: 189-90). Estos argumentos también son aceptados por MANCHO, 2003: 124 para descartar que la mención de 1168 se refiera a Sant Quirze de Pedret.

<sup>688</sup> La parroquia de San Quirze de Pedret aparece mencionada por primera vez en el diplomatario del monasterio de Sant Pere de la Portella en 1248 (BOLÒS, 2009: 143).

ser sufragánea de la iglesia de la Baells (CASTELLANO, 1995: 190-2; CASTELLANO, 1997: 10).

Además de los instrumentos notariales, en la literatura se puede encontrar una visión complementaria de vida, de amor, de guerra y de muerte, como reflejo del ambiente social, cultural y político que contempló las pinturas románicas de Pedret y su ensoñación del más allá. Se trata de los poemas de Guillem de Berguedà (c. 1138-1196), que bien se pueden calificar de arma política, donde se retrata y se vilipendia lo más florido de la sociedad señorial de la zona. Justamente Guillem de Berguedà fue enemigo acérrimo del obispo Arnau de Preixens, *fals coronat d'Urgel*, uno de los personajes a los que más denigró en sus serventesios. La época del trovador coincide en el tiempo y en el espacio con la vigencia de las pinturas románicas de Sant Quirze, que quizá también hayan servido de instrumento visual de la política.

### **5.2.III.2. La arqueología**

Sobre la cronología fundacional del templo, la arqueología ha establecido que a finales del siglo IX se levantó un edificio de planta de nave única, dando así por concluida una polémica cuyas facciones defendían un proyecto inicial de tres naves frente a la secuencia de nave única y adición posterior de naves laterales. Los datos aportados por los trabajos arqueológicos, llevados a cabo en Sant Quirze de Pedret entre 1989 y 1995, permiten dibujar una secuencia cronológica de sus fases constructivas (LÓPEZ Y CAIXAL, 1992; LÓPEZ Y CAIXAL, 1995).

Por otra parte, la decoración mural románica es tema de controversia con unos términos que van de finales del siglo XI al principios del siglo XII.<sup>689</sup> Estos murales románicos tapaban otra capa pictórica anterior, lo que indica dos campañas decorativas sucesivas en la iglesia de Sant Quirze antes del siglo XIII. Esta segunda campaña pictórica románica quedará tapada parcialmente, a su vez, por unas modificaciones realizadas en el siglo XIII (LÓPEZ y CAIXAL, 1995).

La decoración prerrománica salió a la luz tras los arranques practicados en 1937 de las pinturas románicas, que formaban parte de una campaña de protección del

---

<sup>689</sup> Para una crítica reciente de las diferentes propuestas cronológicas véase GUARDIA; MANCHO, 2008.

patrimonio ante el conflicto bélico de la Guerra Civil. Además del descubrimiento de las pinturas, románicas y prerrománicas, del ábside central, la campaña del 37 produjo como resultado el descubrimiento de las pinturas de las paredes del arco triunfal, donde está representado el sacrificio de Isaac, y algunos restos de unas crucifixiones en el muro original de la nave mayor.<sup>690</sup> Al finalizar la contienda las pinturas se trasladaron desde Barcelona al Museu Diocesano de Solsona en 1940, donde todavía se conservan (YARZA, 1986: 350; CARBONELL, 1990: 67; AINAUD, 1993: 64).

Esta primera capa altomedieval es el término *post quem* de las pinturas románicas. Según la arqueología, hacia el siglo XIII, una serie de modificaciones radicales que afectaron a la fábrica de la iglesia proporcionan el término *ante quem* para la segunda decoración pictórica. La reforma más contundente del siglo XIII fue la construcción de unos muros de refuerzo y el cegado de los arcos ultrapasados para abovedar la nave central, con lo que se sellaba una buena parte de las pinturas del muro del arco triunfal y el sacrificio de Isaac quedaba parcialmente oculto. Gudiol proporciona el testimonio escrito y gráfico del descubrimiento de la escena con el sacrificio de Isaac (GUDIOL, 1937: 110-111). Esta evidencia implica la constatación de que la representación de Génesis 22 sólo fue visible durante un período relativamente corto, como máximo entre finales del siglo XI y unas pocas décadas del siglo XIII, y, por tanto, la unidad del programa iconográfico original había perdido no sólo ya su funcionalidad sino, tal vez, incluso su inteligencia.

#### **5.2.III.2.1. Las fases constructivas**

Las intervenciones arqueológicas y restauradoras sobre la iglesia han constatado cuatro fases constructivas que, a su vez, han provocado alteraciones de su fisonomía, no sólo en épocas pasadas sino en estos últimos años de la vida del edificio. La configuración original del templo ha sido objeto de polémica ya desde que se descubriera la iglesia y sus pinturas. Los términos del debate se situaban entre quienes defendían una estructura original de tres naves y los que sostenían un edificio de nave única y ábside trapezoidal, después ampliado a tres naves con las

---

<sup>690</sup> Sobre el tema de las crucifixiones véase MANCHO, 2012c: 517-519.

laterales rematadas por absidiolas de planta en arco de herradura (LÓPEZ y CAIXAL, 1992: 316).

Los trabajos de arranque de las pinturas, llevados a cabo en 1937 y descritos por Gudiol, señalaban vestigios de un incendio.<sup>691</sup> Según este autor, hacia 1150 a consecuencia del fuego que habría afectado a la cubierta de madera se decidió cubrir la nave mayor con bóveda de cañón apuntada. Para ello se cegaron los arcos que se abrían en la pared norte de la nave central y se regruesaron sus muros (GUDIOL, 1937: 113). Las obras realizadas en ese momento taparon parcialmente la decoración de la pared del arco triunfal que daba a la nave central afectando la legibilidad de la escena del sacrificio de Isaac, que no volvió a salir a la luz hasta 1937.<sup>692</sup> Es importante, pues, para hacer una interpretación lo más detallada posible de la escena del sacrificio de Isaac como parte integrante de un programa pictórico determinado, establecer la configuración espacial en la que se había dispuesto y sus avatares. Por otra parte, parece obligado admitir que gracias a que se selló durante tantos siglos esa parte de la decoración, hoy se conserva lo suficiente como para identificarla, como puede apreciarse en las fotografías publicadas por Gudiol en 1937.

Durante el siglo XX el edificio ha sido restaurado en dos ocasiones. La primera de las dos restauraciones llevadas a cabo por el Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local (SPAL) de la Diputación de Barcelona, dirigida por Camil Pallàs entre 1959 y 1964, quiso restituir la imagen del edificio en un momento concreto, la que se pensaba que debería tener en el siglo X. Esta intervención y la que le siguió han sido polémicas por la contundencia con que se modificaron las estructuras que habían sobrevivido buscando recrear la imagen ideal y congelada de un determinado momento arquitectónico, que en el caso de Pedret sería la versión

---

<sup>691</sup> La arqueología es un poco ambigua en la confirmación de este extremo, por ejemplo, los arqueólogos hablan de indicios de un incendio en 1992 (LÓPEZ y CAIXAL, 1992: 361 y ss.) mientras que en 2002 se sugiere lo contrario (LÓPEZ, 2002: 168).

<sup>692</sup> Siguiendo la cronología que presenta Gudiol dice que hacia 1120 se hacen las pinturas románicas y hacia 1150 se llevan a cabo las modificaciones que, según hemos visto, tapan parte de la decoración mural de la nave central, la conclusión es que el programa iconográfico íntegro sólo estuvo visible en un período de 30 años (GUDIOL, 1937: 113). Los últimos estudios arqueológicos nos dan un margen algo más amplio, al menos de un siglo de vigencia.

interpretada del edificio del siglo X, destruyendo para ello elementos posteriores.<sup>693</sup> Este principio rector implicaba, entre otras actuaciones, rehacer en forma de herradura de esa época el arco de acceso a la capilla mayor (GONZÁLEZ, 1998: 103). De todas formas, tanto la restauración dirigida por Camil Pallàs, de principios de los 60, como la de 1989-95, dirigida por Antoni González Moreno-Navarro, han ayudado a clarificar las fases constructivas del edificio.

El primer edificio de Sant Quirze de Pedret era de nave única con cabecera trapezoidal, con un acceso abierto en el muro de poniente. La nave probablemente estaría cubierta con una techumbre de madera mientras que el grosor de los muros de la cabecera sugieren una bóveda de herradura, como la que se conserva. La transición entre la nave y la cabecera se hacía por un arco triunfal, tan ancho como el actual (LÓPEZ Y CAIXAL, 1995: 210-211).<sup>694</sup> Esta fase inicial se ha podido datar a finales del siglo IX y comienzos del siglo X gracias al material cerámico depositado en el estrato fundacional (LÓPEZ; CAIXAL, 1992; LÓPEZ; CAIXAL, 1995; GONZÁLEZ, 1996; GONZÁLEZ, 1998; LÓPEZ, 2002). Estos datos arqueológicos de la primera fase no coinciden con las probables alusiones documentales a la iglesia. Como ya se ha comentado, la mención documental de Pedret que se podía datar en el siglo X, el *capbreu* relacionado con la consagración de la Seu d'Urgell, ha sido modernizado al siglo XI, con lo que el dato queda invalidado.

Se carece, por tanto, de referencias documentales que permitan integrar el edificio en su contexto –la ausencia más importante es el acta de consagración– y no queda más remedio que inferirlo por otras estrategias heurísticas. Utilizando el razonamiento deductivo se puede argumentar que la implantación del hábitat de Pedret obedece a la política de articulación territorial, basada en el establecimiento de mansos como unidades de explotación agraria, de los señores de la época, en una difusa zona fronteriza con al-Andalus y todo ello sin poder refutar la preexistencia de asentamientos habitados sin interrupciones en las montañas. La creación de la

---

<sup>693</sup> Véase LÓPEZ; CAIXAL, 1995: 194. Sobre los criterios de restauración de Camil Pallàs véase LACUESTA, 2000.

<sup>694</sup> En la primera restauración de Camil Pallàs el arco se había reconstruido con una luz menor a la actual, puesto que se pensaba que el arco original era de menores dimensiones que el que se conserva actualmente.

infraestructura eclesiástica se plasmaría en la construcción de iglesias como Sant Quirze, que funcionarían como establecimientos polivalentes de control señorial, visualización del poder y remedio espiritual para los habitantes de los mansos. Lo que sí se ha constatado es que a finales del siglo IX, entre 899 y 907, se produce un incremento considerable con respecto a épocas anteriores de menciones notariales que hablan de consagraciones de iglesias en el área del Berguedá, aunque no hay ninguna indicación en este sentido relativa a Sant Quirze de Pedret. El inicio de este período de consagraciones masivas coincide con el nombramiento de Guifré como conde de Girona-Besalú y Barcelona, entre 878 y 897, en un proceso de articulación del territorio basado en tres pivotes fundamentales, el militar, el civil y el eclesiástico, plasmados materialmente en forma de castillos, mansos, iglesias y monasterios, en un proceso vertebrador que sigue la línea de los valles fluviales (CASTELLANO, 1995: 185; JUNYENT, 1973: 7-27). Ahora bien, los detalles de esta ordenación no se conocen con precisión en todos los casos. Por ejemplo, para Sant Quirze de Pedret no hay indicios documentales que permitan afirmar si se trata de una fundación condal o bien de una iglesia propia, fundada por un particular. Anna Castellano se decanta por esta última opción entre otras cosas por la figura del levita Francó en un documento del siglo X, que atestigua un propietario particular que dona una iglesia situada en Pedret como parte integrante de una serie de bienes de los que puede disponer libremente (CASTELLANO, 1995: 186-7; CASTELLANO, 1997). En realidad se sugiere la hipótesis de una posible transmisión hereditaria de una iglesia fundada por los antecesores de Francó en el siglo IX y cuya acta de consagración se habría perdido. Aunque la figura de la iglesia propia fundada por particulares eran edificios incluidos dentro de sus posesiones, al ser un lugar sagrado debían ser consagrados por el obispo (CASTELLANO, 1995: 185). Una última opción, tal vez menos probable, es que fuera una iglesia levantada por los mismos habitantes del lugar. Recientemente se ha propuesto, a partir de la interpretación de una sepultura infantil situada a pie del altar, que la iglesia podría haber sido fundada como una *cella memoriae* de algún infante vinculado con la casa condal (PAGÈS, 2011).

En una fase constructiva siguiente se añadieron dos naves laterales con planta de herradura, coronadas por absidiolas abovedadas. Las embocaduras a los ábsides también consistían en arcos en forma de herradura apoyados en columnas con capitel, basa y fustes lisos, todo ello muy rudimentario. Sólo queda *in situ* la nave

septentrional ya que la meridional ha sufrido importantes modificaciones a lo largo de la historia del edificio. La comunicación entre las naves laterales y la central se resolvió abriendo cuatro accesos amplios, rematados igualmente por arcos dovelados en forma de herradura, dos a cada lado del muro perimetral de la nave central original, de los que los más orientales enrasaban con el muro del arco triunfal. Esta situación de los arcos orientales hace decir a Barral que la iglesia de Pedret posee “un veritable transepte que no ultrapassa els murs laterals” (BARRAL, 1981: 180). La nave septentrional presentaba además un desnivel importante, que se salvaba con cuatro escalones, con respecto al suelo de las otras dos.

Por otra parte, se han confirmado las huellas de un altar que guardaba dos lipsanotecas en el ábside central, mientras que no se han encontrado restos de altares en las absidiolas, aunque se entiende que este altar corresponde a la primera fase (GUDIOL 1937: 111, 113; VIGUÉ 1985: 216; LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 344). La cuestión es que en esta segunda fase hay recursos suficientes como para llevar a cabo la ampliación del edificio, multiplicando sus dimensiones internas. Esta fase de ampliaciones se ha datado en función de la cronología tradicional de las pinturas altomedievales, esto es, a mediados del siglo X.<sup>695</sup> Sin embargo, como bien señala Mancho “aquesta decoració és impossible de datar per motius intrínsecs, i només la construcció de l'edifici, com a *terminus post quem*, i la decoració romànica que cancel·la l'anterior, com a *terminus ante quem* ens permeten d'establir un marc per a la mateixa”.<sup>696</sup> Debe añadirse que, a tenor de los restos conservados, no se trataría de una decoración integral de las tres naves del edificio, pero sí sería muy ambiciosa pues afectaría la nave central y la cabecera mayor, aunque en realidad estos muros son los únicos a los que las pinturas sirven como su término *ante quem*.<sup>697</sup> Por lo que respecta a la datación tradicional a mediados del siglo X de esta decoración, según recientes estudios, un análisis riguroso de su iconografía nos sitúa mejor en un panorama del siglo XI que hacia 950 (GUARDIA; MANCHO, 2008: 126; MANCHO, 2012c: 585-586). Finalmente, debe señalarse que la conexión cronológica entre las

---

<sup>695</sup> Véase la contribución más reciente sobre el tema de las pinturas altomedievales de Pedret en MANCHO, 2012c.

<sup>696</sup> Véase GUARDIA; MANCHO, 2008: 124-6.

<sup>697</sup> Véase LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 352.

reformas y la documentación es imprecisa, pero debería ponerse en relación con el acta de consagración de la parroquia de prop Bagà es de 984.

Según los arqueólogos que han restaurado Sant Quirze de Pedret la tercera fase, la que nos interesa, corresponde plenamente al siglo XI. Esta fase es la más confusa y en ella se han incorporado elementos arqueológicos cuya datación es imprecisa, y que también vienen condicionados por la datación de una capa pictórica románica que cubrió las pinturas altomedievales (LÓPEZ; CAIXAL, 1995: 222-224). En realidad, para datar esta fase los arqueólogos se han basado en las cronologías propuestas por la historia del arte (LÓPEZ; CAIXAL, 1995: 223), actuando como un fósil director y condicionando la arqueología (GUARDIA; MANCHO, 2008: 124). Sin embargo, recientes estudios, basados en nuevos análisis estilísticos e iconográficos, proponen una cronología más moderna, del segundo o tercer decenio del siglo XII (GUARDIA; CAYUELA, en prensa).

Como ya se ha dicho, durante el s. XI, Sant Quirze de Pedret cesa su dependencia del monasterio de Sant Llorenç prop Bagà según se deduce de su aparición en la «cabrevación» de la Seu d'Urgell. Se ha argumentado que este cambio implicaría la reasignación de la condición de la iglesia monacal (si alguna vez lo fue) a la de iglesia parroquia en este momento. En este mismo período aparecen menciones del lugar de Pedret en el diplomario del monasterio de Sant Pere de la Portella, donde se consigna en 1064 una donación de unas tierras situadas en Pedret a favor de la Portella (CASTELLANO, 1995: 188). Sin embargo, tanto el programa iconográfico de las pinturas, como su calidad artística, sugieren la voluntad de un comitente importante que la documentación no puede desvelar.

En realidad, no hubo interés en modificar la configuración arquitectónica del templo para realizar la decoración románica, así que el soporte físico disponible para desplegar un programa iconográfico complejo consistía en una pequeña iglesia de tres naves, de las cuales reciben decoración las dos absidiolas laterales y la cabecera de la nave mayor. También se pintaron los muros de las embocaduras de los arcos de entrada a los ábsides laterales y del santuario central, así como sus respectivos intradoses. Por otra parte, quedan restos de pintura en el tramo oriental de las paredes norte y sur de la nave central, pero su alcance occidental no es ni siquiera conjeturable. Según Gudiol, en 1937 quedaban restos de una crucifixión en los muros



primitivos de la nave central, que a su vez tapaban otra crucifixión anterior (GUDIOL 1937: 110). Estos restos han desaparecido aunque hay fotos anteriores a 1964 que podrían coincidir con la descripción de Gudiol (MANCHO, 2012: 517-519). Está claro que la morfología en herradura de sus arcos no resultaban un impedimento al gusto de ese momento decorativo, al menos no se consideró necesario reformarlos y sus formas se cubrieron sin más con pinturas. No fue hasta el siglo XIII cuando, en una operación de *aggiornamento*, se eliminaron las impostas llevándose con ellas las escenas pintadas que las decoraban (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 361).

Ya se ha apuntado que hacia el siglo XIII un incendio pudo ser la causa probable de las remodelaciones de la cuarta fase, tal y como sugirió Gudiol en 1937 (GUDIOL, 1937: 111). La arqueología es ambigua a la hora de corroborar fehacientemente este suceso.<sup>698</sup> Lo que sí se ha podido establecer es la magnitud de unos trabajos de reforma que implicaron el derrumbe del sector occidental de la nave sur (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 360-361). Estas modificaciones deben ser tenidas en cuenta porque afectaron de manera radical a las pinturas, que son su término *post quem*. La cubrición de la nave central con una bóveda de medio cañón apuntado implicó el regruesamiento de los muros y el cegado de los arcos de acceso a la nave norte, y con ello la ocultación parcial del sacrificio de Isaac, entre otras escenas. El muro resultante se aligeró con dos arcos formeros en los que se instalaron capillas. No cabe duda de que el interior cambió drásticamente, completándose con el afeitado de las jambas del arco triunfal haciéndolo de medio punto. Todas estas modificaciones desnaturalizaron la integridad y la unidad del programa decorativo preexistente. En ese momento se hizo un nuevo acceso al edificio, una portada en estilo románico tardío, que se abría directamente a la nave central presuntamente en el lugar que ocupara uno de los arcos de herradura de acceso a la nave central (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 361-362).

Una tercera mención documental del siglo XII podría estar relacionada con Pedret. Como se ha indicado más arriba, se trata de la consagración, datada en 1168, de un oratorio dedicado a san Víctor y san Miquel en Pedret. El promotor fue

---

<sup>698</sup> Véase LÓPEZ, 2002: 168: “Tradicionalmente, estos hechos se han asociado a un incendio, no comprobado por procedimientos arqueológicos.”

Bertrand de Avià y fue consagrado por el obispo de la Seu de Urgell, Arnau de Preixens. Debe añadirse que uno de los elementos más enigmáticos es la torre-campanario, cuyo cuerpo se correspondía con el tramo oriental de la nave meridional. Se ha determinado la preexistencia de otra estructura similar en este mismo sector, también recrecida, pero no se ha podido precisar ni su alcance ni su funcionalidad, aunque se ha especulado con que fuera un campanario por la presencia entre el material de relleno del entorno de la fachada sur de capiteles en forma de zapatas (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 362-3 y 368).<sup>699</sup> Entre estas peculiaridades debe añadirse la cubierta interna de este tramo de la nave sur, que también predice una estructura más alta.

Es cierto que se carece de datos contrastable, pero no deja de resultar llamativa la destrucción de los dos tercios de la nave meridional. Cabe especular si las obras del hipotético primer campanario habrían debilitado la estabilidad de la fábrica de la nave meridional. También se puede sugerir la hipótesis de que este supuesto primer campanario se pueda identificar con el oratorio consagrado en 1168 que mencionan las fuentes. Debe añadirse en este punto que ese cuerpo sudeste no sólo servía de tránsito a la absidiola sur sino que albergaba un altar del que no se tenía constancia en las fases anteriores.<sup>700</sup> Este altar, ya existente en el siglo XIII, contenía una lipsanoteca desaparecida, descubierta en las primeras excavaciones arqueológicas de los años 60 (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 363).<sup>701</sup> Por otra parte, las obras que modificaron este cuerpo, el presunto campanario primero, se debieron realizar antes del siglo XIII, con lo que se puede plantear una datación para su construcción en el siglo XII.<sup>702</sup> Además ninguno de los cambios estructurales o decorativos que ha sufrido Sant Quirze de Pedret en los siglos medievales han dejado huella documental, pero la consagración de un altar sí acostumbraba a reflejarse en los instrumentos notariales. Aunque es sugerente pensar que tal vez la consagración del oratorio en 1168 pueda

---

<sup>699</sup> La otra propuesta que barajaban los arqueólogos es que las zapatas formaran parte de las ventanas del cuerpo occidental entendido como porche (LÓPEZ MULLOR; CAIXAL MATA, 1992).

<sup>700</sup> Se encontraron vestigios de este altar en la primera intervención arqueológica de 1960, véase LÓPEZ; CAIXAL, 1995: 270.

<sup>701</sup> La advocación a San Miguel del oratorio consignado en la documentación puede traer a la memoria la tradición de capillas superiores dedicadas al arcángel.

<sup>702</sup> Según parece, este cuerpo meridional no tiene el mismo aparejo que otro, situado a poniente, datado en el siglo XI y relacionado con la iglesia abacial de Sant Llorenç prop Bagà (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 368)

relacionarse con esta estructura y con el altar del cual se tiene constancia al menos en el siglo XIII, hay ciertos problemas que conviene mencionar. En primer lugar, el documento señala la edificación *ex novo* del oratorio *—qui oratorium illud de novo edificaverat*”, lo que, según la interpretación que se haga, puede argumentarse que se trata de una referencia a la construcción de un edificio aislado. En segundo lugar y más importante, la crítica especializada ha desvinculado la relación del oratorio con Sant Quirze de Pedret, y se ha identificado con la iglesia de Sant Miquel de les Canals, en el término de Vilada.<sup>703</sup>

De todas formas, esta mención es demasiado tardía y tampoco proporcionan ningún indicio objetivo para adivinar la identidad del promotor de las pinturas románicas, y eso que un magnate como Bertrand de Avià, aliado del obispo de la Seu de Urgell, podría ser un excelente candidato. Pero tal vez lo que sí se pueda sugerir es una actividad continuada de personajes poderosos, que intervenían directamente en el acondicionamiento del templo y del lugar de Pedret.<sup>704</sup>

### **5.2.III.2.2. Algo de historia**

Se puede intentar dibujar un panorama que sirva de marco histórico a la vigencia y visibilidad del programa decorativo completo de la iglesia de Pedret. Si se toma como punto de partida el documento de 1168, este dato sitúa cronológicamente el territorio en el período de conflictos armados entre Guillem de Berguedà i el obispo de Urgell, Arnau de Preixens. Según Martín de Riquer, Arnau de Preixens hizo fortificar, en unas fechas que van entre 1167 y 1194, un manso en Avià para contrarrestar militarmente al belicoso *En Guillem* (RIQUER, 1971). Es el propio trovador quien da la noticia en unos versos que dicen: *Ben fo ver q'en Berguedan / fe bastir lo bisbe gamus / per forsa.l soler d'Avian, / on a morz cent homes e plus / non per als mas car l'ausei dire / c'az homes pojava desus* (SANTANDREU; VIGUÉ, 1985: 44). De Riquer insistía en la dificultad de interpretación de estos versos porque están mal transcritos, seguramente por culpa de los copistas. Por ejemplo, en el caso que

---

<sup>703</sup> Véase BARAUT, 1978, doc. 86, p. 176-177. Para la identificación con la capilla de Sant Miquel de les Canals véase CASTELLANO, 1995: 189-190.

<sup>704</sup> Esta cuestión ya se ha señalado recientemente: *—la continua redecoració i intervenció des del segle X fins el XIII. Això ens parla, per força, d'un edifici important per a algú amb recursos, no només econòmics, sinó fonamentalment intel·lectuals*” (GUARDIA; MANCHO, 2008: 132).

nos ocupa, el del *soler d'Avian*, dice que —es conserva en un únic manuscrit amb corrupcions evidents i aquesta cita no es comprenia; hi havia tota mena de conjeitures i el vers era impossible d'entendre sense reconèixer que es tractava d'un topònim, llavors resulta que és la casa que encara existeix al costat de Santa Maria d'Avià” (FÍGOLS, 1996: 35). Esta opinión del prestigioso filólogo ha marcado la ubicación del castillo de Avià, mencionado en las fuentes documentales y del que no quedan vestigios, para ubicarlo en una casa cercana a la iglesia de Santa Maria de Avià (cf. SANTANDREU; VIGUÉ, 1985: 44). Pero ocurre que, en realidad, en Avià no hay constancia de ninguna casa conocida como —Sler” (cf. CORTÉS, 1996).

Los poemas de Guillem nos hablan de la actividad constructiva de Arnau Preixens, *lo bisbatz*, en el Berguedà. Por tanto, no puede extrañar si el personaje aparece mencionado documentalmente en 1168, consagrando un oratorio en Pedret, también en el Berguedà, patrocinado por un tal Bertrand de Avià. Puede ser significativo la existencia de una casa muy cercana, situada al sur de la iglesia de Sant Quirze. Los arqueólogos no saben que función tenía, tal vez un recinto monacal, pero según parece sus estructuras son muy antiguas y han sido datadas hacia 1000/1025 (LÓPEZ; CAIXAL, 1992: 354). Sin embargo, según Montserrat Pagès es improbable que se trate de un monasterio ya que, por situación estratégica y cronológica —advocarien per l'existència d'una torre o petita fortificació” (PAGÈS, 2005: 69). Se podría conjeturar que la casa se correspondería con el manso —Soler”, situado en el término de Pedret y mencionado en el diplomatario de Sant Pere de la Portella en el año 1304 (BOLÒS, 2009: 75, 689; doc. 123).<sup>705</sup> Así, cuando el trovador Guillem de Berguedà hablaba del *soler d'Avian*, muy bien podía referirse al manso —Soler” de Bertrand de Avià. Esta identificación corroboraría el carácter militar de la casa en el siglo XII. Tal vez, esta hipotética fortificación de Sant Quirze sería un caso de —encastillamiento” de una iglesia parroquial, al fin y al cabo, cuando Sibila de Pallars reclama al rey Jaime II la devolución de Pedret, hace referencia a un *castell* (CASTELLANO, 1997: 9).

---

<sup>705</sup> Con todo, debe decirse que aparecen otros mansos llamados Soler situados en otros lugares. Para construir esta hipótesis, se ha supuesto una pervivencia del nombre del manso desde el siglo XII, pues el manso —Soler” está documentado en 1304.

Hay ciertos indicios que apuntan en la dirección de relacionar unos Avià de la ciudad de Berga, Pedret y la nobleza rival de Guillem de Berguedà. En 1174 consta un Ramón d'Avià de Berga que vende unos pastos al monasterio de Poblet. En este documento aparece la firma como testigo de Pere de Berga, vecino territorial, rival importante y objeto de calumnia en varios serventesios del trovador (SANTANDREU, 2006: 33-35). En 1286 otro Ramón d'Avià legó dinero en su testamento para la obra del puente de Pedret, «*et operi pontis de Pedreto. VI. denarios*» (SERRA ROTÉS, 1985b: 211). Se puede sostener, por un lado, que existe cierta reiteración del apellido Avià en la ciudad de Berga y, por el otro, la presencia documental de una serie de magnates llamados Avià que actúan en las «infraestructuras» de Pedret en 1168 y en 1286.<sup>706</sup>

Esta hipótesis permite enmarcar ciertas remodelaciones que afectaban al conjunto a la iglesia de Pedret y sus alrededores, en un período de turbulencias señoriales que tuvo lugar en el siglo XII. Con las reformas iniciadas por el príncipe-conde Ramon Berenguer IV (1113-1162) se modificó radicalmente el marco de referencia del entramado de dependencias, fidelidades y relaciones vasalláticas en los condados catalanes con lo que se ha llamado «la teoría del principat», y que dio cobertura legal e ideológica a la preeminencia del conde de Barcelona por encima del resto de magnates y condes (FARIAS, 2008: 36). La imposición de estas doctrinas de reafirmación del poder y de la primacía del conde de Barcelona continuó con su hijo, el rey-conde Alfonso II de Aragón y I de Catalunya, llamado el Cast (c. 1152-1196), otro trovador. En este proceso, algunos grupos nobiliarios vieron peligrar su independencia y sus privilegios, y un claro exponente es Guillem de Berguedà, heredero del vizcondado de Berga, aunque nunca utilizó el título. Otros señores, sin embargo, nobles y dignidades episcopales de la zona, como por ejemplo el obispo de Urgell, el vizconde Ramon Folc III de Cardona y Hug IV, señor de Mataplana, apoyaron con su fidelidad al monarca. Todos estos magnates fueron objeto de burlas, insultos y amenazas de los serventesios del trovador Guillem. Uno de estos enfrentamientos tuvo un final trágico: el vizconde Ramon Folc III de Cardona fue

---

<sup>706</sup> Normalmente las infraestructuras viarias solían ser una cuestión de estado. Hay numerosos ejemplos de monarcas que financian la construcción de puentes para favorecer la articulación territorial, como el caso de Ramiro I de Aragón que deja recursos en su testamento de 1059 para los puentes de Cascabiello y Aragón (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2011: 201).

asesinado a traición por Guillem de Berguedà el 3 de marzo de 1175. En cuanto a las guerras de Guillem de Berguedà con el obispo de Urgell, Arnau de Preixens, se han situado entre 1170 y 1173 (SERRA, 1996).

Se pueden concluir los términos de esta hipótesis secundaria diciendo que, si se considera válido el instrumento notarial de 1168, la construcción del oratorio de Pedret señalaría la actividad constructiva continuada de magnates en la segunda mitad del siglo XII, lo que confirmaría la importancia del lugar. A ello se puede añadir la noticia de Guillem de Berguedà según la cual Arnau de Preixens ha fortificado un manso para luchar contra él hacia las mismas fechas (1170-1173). Como corolario se podría identificar la casa situada al lado de la iglesia de Sant Quirze con la fortificación de un manso, denunciada en el serventesio del trovador. Con todo ello se podría redimensionar Pedret como uno de los enclaves estratégicos en el marco de estas luchas señoriales en el Berguedà. Debe añadirse que desde Pedret se divisa perfectamente la sierra de Queralt y el lugar donde estaba el castillo de Berguedà-Madrona, propiedad de la familia vizcondal de Guillem, así que se toman al vuelo las palabras de Montserrat Pagès, cuando dice que «Pedret és un mirador excel·lent, estratègic i ben amagat, d'una part de la ciutat de Berga, més precisament del castell de Berga» (PAGÈS, 2005: 68-69).

El problema que no se ha resuelto es el de situar la campaña de decoración románica de Sant Quirze de Pedret en un contexto histórico apropiado. De hecho, no se sabe nada de los promotores de las pinturas. Lo único que se puede indicar es la actividad relacionada con Pedret, de una familia de señores berguedanos, los Avià, al menos desde el último tercio del siglo XII, pero podrían ser los agentes de alguna familia condal. Cabe recordar aquí a la condesa Sibilla de Pallars, mujer de Hug de Mataplana, conde de Pallars, señor de Berga, que reclama el *castell* de Pedret en 1306. Una familia condal, como los Mataplana, podrían ser serios candidatos para resolver la promoción de unas pinturas como las de Sant Quirze de Pedret, pero cabe estudiar en profundidad esta posibilidad. Tampoco se sabe si el obispado de Urgell tuvo algún tipo de intervención intelectual en el programa o bien el cercano monasterio de Ripoll jugó algún papel. De lo que más se ha escrito es de la realización material y artística de un(os) maestro(s) pintor(es), con una personalidad bien definida, que ha sido bautizada como el «maestro de Pedret». En este contexto

lleno de imprecisiones debe valorarse cuál es la función específica de la representación del sacrificio de Isaac.

### **5.2.III.3. Análisis formal y descriptivo**

En el ámbito dedicado a Sant Quirze de Pedret, en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, se reconoce la escena del sacrificio de Isaac por la presencia de los dos patriarcas bíblicos en la enjuta izquierda que da a la nave del arco triunfal. Sus figuras aparecen en una franja que recorre de arriba a abajo el extremo septentrional de dicho muro. Esta franja vertical y estrecha corresponde a la impronta del muro que emparedó y preservó la escena, todavía oculta cuando Emili Gandía tomaba medidas de la iglesia en 1921 (Fig. XVII-p). Es verosímil que otros restos de pinturas cercanos de la enjuta, ahora informes y de los cuales se me antoja imposible identificar sus elementos constituyentes, mostrarían los detalles restantes que caracterizan la iconografía completa de la representación del sacrificio de Isaac . Esta suposición se justifica por el cómputo del espacio disponible, no porque sea ineludible reunir en una representación de la escena del sacrificio veterotestamentario todos sus componentes iconográficos.

El estado de las pinturas es deficiente, con todo, la escena se puede leer a grandes rasgos aunque los detalles sean confusos.<sup>707</sup> Tanto la figura de Abraham como la de Isaac son fragmentarias, al haber quedado ambas recortadas longitudinalmente, cosa que evidencia a las claras las vicisitudes y las reformas que han afectado al edificio. No se puede identificar con precisión ningún otro elemento de la historia bíblica, pero es indudable que la escena representa el momento cumbre del relato bíblico, la suspensión del sacrificio (*Gén. 22, 9-13*).

#### **5.2.III.3.1. Algunas observaciones sobre el aspecto actual de la pintura**

Al margen de las mermas de material pictórico y del estado de deterioro de algunos de los fragmentos, ciertos indicios sugieren una restauración que alteró algunos elementos, especialmente el rostro de Isaac. A primera vista, tal y como se ve expuesto en el Museo actualmente, Isaac carece de la gracia antiquizante de, por

---

<sup>707</sup> En alguna ocasión, no obstante, se ha identificado la escena con la recepción del alma de san Quirze en los brazos de Abraham (VIGUÉ; BASTARDES, 1978: 191).

ejemplo, el Caín del intradós. Sin embargo, si se observa una fotografía en blanco y negro del Arxiu Mas (Fig. XVII.j.), que no puede ser anterior a 1937, se notan ciertas diferencias en la cara de Isaac.<sup>708</sup> En efecto, en la foto del Arxiu Mas no se ve la línea negra que perfila la nariz del joven, y los ojos tampoco aparecen tan marcados. Estas alteraciones han modificado notablemente la expresión del rostro: en la foto antigua Isaac sí tiene un aire clásico, y melancólico (Fig. XVII.l.). ¿Tales diferencias son producto de la restauración de los años 80, de la que hablan algunos autores?<sup>709</sup> Pero la pregunta clave es cuándo se realizó el traspaso a positivo. Este pudo producirse después de su arranque en 1937, pero también cuando ingresaron en el Museo de Solsona, en 1940. Para colmo de confusiones, según Ramón García en un artículo de La Vanguardia de 1976, al finalizar la guerra la *mayoría* no habían sido aún traspasadas al positivo. El doctor Llorens las reclamó como pertenecientes al patrimonio artístico de la diócesis. El museo cuidó de traspasarlas al positivo y de su instalación adecuada”.<sup>710</sup> Según Carles Mancho, en un inventario interno del Museo, inédito, de 1965 se afirma que, inmediatamente después de la guerra, el Comisario de Recuperación del Patrimonio Artístico, José María Muguruza, entregó las pinturas de Pedret, Caserres y Cardona al entonces director del Museo de Solsona, Antoni Llorens i Solé, ~~amb~~ amb la condició de que el Museu o el Bisbat es fessin càrreg del traspàs de les que encara quedaven per a traspassar i d’instalar-les degudament, puix altrament, em digué, és millor que es quedin a Barcelona” (MANCHO, 2012c: 492). Sin embargo, en dicho inventario también se indica que había algunas pinturas traspasadas y otras no, y que la identificación y entrega de las pinturas así como los trabajos de traspaso a positivo los habría realizado Llopart, que había intervenido en los arrancamientos del 37. En definitiva, es difícil saber si la escena del sacrificio de Isaac formaba parte del lote de pinturas que no se habían traspasado en Barcelona, ni si las restauraciones y modificaciones detectadas se llevaron a cabo en Solsona.<sup>711</sup>

---

<sup>708</sup> Se trata de una fotografía del Archivo Mas, con nº de registro MB-112, cuya localización me ha sido confirmada por Carmen Perrotta, a la que estoy muy agradecida por sus diligencias.

<sup>709</sup> Se sabe que los frescos fueron limpiados y restaurados antes de la inauguración del nuevo Museu Diocesà i Comarcal de Solsona que tuvo lugar el 26 de noviembre 1983. Véase BRACONS, 1984: 295: ~~han~~ han rebut tractament”; cf. también YARZA, 1985a: 218 y CARBONELL, 1990: 67.

<sup>710</sup> La cursiva es mía, cf. GARCÍA, RAMÓN, 1976.

<sup>711</sup> Según me ha informado Roser Piñol, parece que no hay registro en el Museo de Solsona sobre cualquier intervención hecha sobre las pinturas de Pedret.



### 5.2.III.3.2. La relación fondo/figura

El fondo se ha solucionado en tres bandas de colores distintos y diferentes alturas que, a diferencia de otras pinturas murales como Sant Climent de Taüll, por poner un ejemplo, respetan cierto convencionalismo naturalista en su cromatismo. Así hay dos bandas inferiores que parecen indicar el suelo sobre el que se disponen las figuras, una de un color ocre y la otra es más rojiza, mientras que la mitad superior es de un color azul oscuro, como indicando el cielo de un paisaje al aire libre. Aunque puede que esta división del fondo en bandas de colores simplemente sea un recurso técnico con resultado estético como el que se ha verificado que se utilizó en Sant Joan de Boí, donde la separación de fondos en bandas sigue la lógica de las *pontate*. Ese parece ser el mismo procedimiento que se siguió en Sant'Angelo in Formis. Este sistema de *pontate* también permite una división clara del trabajo en la que los ayudantes pintan los fondos, mientras que las figuras las trabaja el maestro (GIANNINI, 2010: 28/29). Debería estudiarse si es el mismo caso en Pedret: así, se puede conjeturar que en una *pontata* se habría resuelto la figura de Isaac y la parte inferior de la figura de Abraham, y en la siguiente se pintaría el torso desde la mano que empuña el arma hasta la cabeza nimbada del patriarca. Ahora bien, el recurso técnico de separar en bandas cromáticas el fondo de las pinturas murales se puede rastrear en conjuntos romanos antiguos como los frescos correspondientes a la gran intervención decorativa del papa Juan VII (705-707) que tuvo lugar en Sta. Maria Maggiore de Roma. En ocasiones la técnica se ve utilizada con algo más de naturalismo que en Pedret, ya que el suelo se representa mediante una línea ondulada, pero esta banda para marcar la zona de los pies es casi omnipresente (Fig. XVII.m.) .<sup>712</sup>

Es interesante notar como no hay una norma ni en el número ni en los intervalos de la disposición de las bandas, sino que su configuración parece depender de la composición a pintar y, como hipótesis, se puede plantear que sirven de guía al pintor para colocar las figuras correctamente en el espacio mural: las bandas son al

---

<sup>712</sup> Véase, por ejemplo, el ascenso al calvario en el muro izquierdo del presbiterio de Sta. Maria Antiqua del papa Juan VII (705) y la curación del ciego, también del presbiterio de Sta. Maria Antiqua (WILPERT, 1916, figs. 162, y 164, respectivamente).

pintor lo que el pautado es al escriba y al miniaturista.<sup>713</sup> En todos los casos se observan una serie de pautas básicas: la franja superior guía la posición de las cabezas de los personajes, ya vengan estas por encima de la línea superior de la banda, siguiendo la línea de los ojos, o por debajo, a la altura del cuello, por ejemplo, las posibilidades son múltiples. La otra franja clave marca la línea de los pies y el plano sobre el que se disponen las figuras. Estos indicios podrían ser reveladores, a mi parecer, porque ayudan a comprender el trabajo del pintor, su *modus pingendi*, a la hora de plantear el dibujo sobre la pared. Además, se puede conjeturar, a partir de estos indicios, que esta técnica de división del fondo en franjas horizontales ayuda a traspasar un dibujo desde una versión reducida a su versión monumental sin demasiados problemas, y el proceso al revés también resultaría relativamente fácil. Ya en el terreno de la especulación, cabe suponer la presencia de un taller especializado en Pedret, y no de unos artesanos ocasionales sin tradición específica ni formación previa. Este obrador utiliza unas técnicas y unas estrategias pictóricas sofisticadas, que le permitirían desplazarse con modelos, que trasladarían sin demasiadas dificultades a una superficie monumental, cuya compartimentación previa sería independiente de cualquier configuración muraria que presentase el edificio a decorar.

### **5.2.III.3.3. Elementos adicionales**

La escena estaba acompañada de un rótulo que tal vez identificara los nombres de los patriarcas; en las condiciones actuales sólo se puede reconocer una capital A y que se presume etiquetaría a Abraham, pues está situada al lado izquierdo de su cabeza. Un marco, predominantemente rojo con bordes blancos, rodea esta representación del sacrificio de Isaac por sus lados rectos superior y derecho, siendo el doble de ancho este último con respecto al primero. La banda vertical bicolor,

---

<sup>713</sup> Mercè Marquès comenta brevemente los fondos en franjas horizontales de la pintura románica catalana y observa que pertenecen al repertorio de formas geométricas simples que sirven para la distribución del espacio pictórico (MARQUÈS, 2009: 271). Por otra parte, haciendo un rápido y breve repaso a la historia de la pintura mural medieval, se observa que esta compartimentación del fondo en franjas horizontales, pintadas de diversos colores, no es frecuente, si es que se existe algún ejemplo, en la pintura tardoantigua romana anterior al siglos VI. Que yo conozca, uno de los primeros ejemplos con el fondo organizado en bandas de colores podría ser el fresco de la tumba de los santos Félix y Aducto de las catacumbas de Comodila (h. 528). En esta pintura, el sitial de la Virgen marca las líneas horizontales básicas de la composición, continuadas por las tres bandas del fondo con el suelo en marrón, medio campo hasta el cuello de la Virgen y parte superior del trono en azul grisáceo y, finalmente, una franja superior en un tono azulado muy claro.

marrón y roja, queda dividida en medio por una línea punteada blanca, como si de un perlado se tratase, un motivo ampliamente difundido en todo el Románico. Posiblemente otra banda separaba la escena del sacrificio con el cuadro de la escena inferior, pero no queda casi nada ya que esta zona está muy dañada. Se puede inferir un diseño de diamantes y rectángulos alternados con separaciones perladas sobre fondo blanco si tenemos en cuenta el divisor correspondiente a la enjuta meridional del arco de triunfo. Según parece, en Sant Joan de Boí se comienza a trabajar a partir del marco geométrico, con lo que se podrías extrapolar el mismo *modus pingendi* para Pedret (GIANNINI, 2010: 28/29). Se puede decir bien poco del alcance de la escena hasta llegar a la curvatura del arco, ya que es el área más fragmentaria y dañada del fresco. La figura de Abraham sobrepasa el marco con la manga, el volante inferior de la túnica y el pie, acentuando el dinamismo de la acción que compensa la disposición estática y frontal de las figuras.

En los fragmentos informes, próximos a los patriarcas, no se puede reconocer ningún detalle iconográfico que indique si fue la mano divina o el ángel quien interrumpió el sacrificio de Isaac, ni si aparecía milagrosamente el carnero enredado en el arbusto o bien era llevado en volandas por un ángel, etc. Yarza, por ejemplo, adivina las alas de un ángel, extremo que no he podido corroborar (YARZA, 1986: 354). De hecho, no se sabe con certeza si la disposición de los fragmentos en la representación muraria es exacta pues pasaron unos años entre los arranques y su colocación en el museo.<sup>714</sup>

Betty Al-Hamdani presentó en 1989 un proyecto de restitución de las pinturas del arco triunfal (AL-HAMDANI, 1989: 15). En ella se decantaba claramente por situar la mano izquierda de Abraham sobre la cabeza de Isaac, hipótesis ciertamente verosímil si atendemos a la casuística iconográfica de este particular, pero que, de momento, no se puede contrastar (Fig. XVII.n.). Las conjeturas sobre el resto de elementos son

---

<sup>714</sup> La instalación actual, que implicó el desmontaje de otra anterior, se inauguró el 26 de noviembre de 1983 (PAGÈS, 2005: 81). Tal como se ha comentado más arriba, el lado izquierdo de la enjuta no enrasa con la esquina, cosa que sí pasaba en su emplazamiento original. Este razonamiento junto con los avatares sufridos por estas pinturas, permiten dudar de la disposición actual de los fragmentos informes próximos a la escena de los patriarcas. Por otra parte, cabe preguntarse sobre la identidad de las personas que realizaron los montajes del museo de Solsona, y saber si alguna de ellas había participado en los arranques y, por tanto, habían visto cómo estaban dispuestos los fragmentos sobre la pared original.

más aventuradas, aunque no del todo imposibles. Esta autora ha situado en el espacio restante disponible el altar, el arbusto y se ha inclinado por dibujar la *Dextera Dei* en vez del ángel o además del ángel. Pero ¿dónde está el carnero?

#### **5.2.III.3.4. Problemas de estilo e iconografía**

Desde el inicio de la literatura que se ha ocupado de la pintura mural románica de Pedret se han establecido vínculos estilísticos y temáticos con el arte de la Lombardía.<sup>715</sup> Este territorio se debe entender en su contexto medieval, esto es, además de la actual Lombardía se debe añadir parte de la Emilia, de la Suiza italiana, del Piamonte y del Véneto (LOMARTIRE, 2008: 31). Esta hipótesis completaba, como corolario, el constructo teórico que explicaba la arquitectura catalana del siglo XI a partir de la llegada de maestros constructores lombardos, especialmente de la zona de Milán, y la misma procedencia se había conjeturado de los pintores que trabajaron en Catalunya, activos según la historiografía tradicional a partir del último tercio del siglo XI. En opinión de Gudiol y Cook, esta irrupción de artesanos foráneos en Catalunya encajaba perfectamente dentro de la corriente de pensamiento del mutacionismo, que explicaba una renovación de las técnicas del fresco antes de 1100 en territorios como la Lombardía, y que permitía introducir una serie de “elementos de raigambre helenística y clásica” a los formularios bizantinos (COOK Y GUDIOL, 1980: 26).

A Josep Pijoan se le ha de atribuir el mérito de ser uno de los primeros en relacionar la pintura mural catalana en general, y la de Sant Quirze de Pedret en particular, con el Norte de Italia, durante el X Congreso de Arqueología que tuvo lugar en Roma en 1912. En aquella reunión Pijoan comparó las pinturas de Pedret con el estilo de San Pietro al Monte di Civate, especialmente parangonable en el tratamiento de las cabezas (PIJOAN, 1922). El problema, sin embargo, consistía en explicar la precedencia de Pedret respecto a sus paralelos italianos, como señala Al-Hamdani (1989: 17). Diversos autores han completado las semejanzas estilísticas con conjuntos lombardos del Norte de Italia como San Vincenzo a Galliano (h. 1007), San Carlo in Prugiasco (finales del siglo XI) y, últimamente, San Martino a Carugo

---

<sup>715</sup> Véase por ejemplo PIJOAN, 1922; RICHERT, 1926; DEMUS, 1970; COOK Y GUDIOL, 1980; YARZA, 1985a; YARZA, 1986.

que, tras una reciente revisión se ha datado entre 1130 y 1167.<sup>716</sup> Otto Demus, que también apuntó las similitudes con Civate, prefería hablar de formación común más que de dependencia (DEMUS, 1970: 150; SUREDA, 1990). Yarza por su parte ha defendido la procedencia lombarda de los dos maestros pintores –no un solo maestro– que decoraron Pedret, es decir son el foco de creación de un estilo (YARZA, 1985a; YARZA, 1986). Pero, como dice Sureda, estas relaciones –salvo la de Galliano– penalizan una cronología temprana, de finales del siglo XI, para Sant Quirze (SUREDA, 1990). Esto es más evidente si se admite la procedencia lombarda de los artesanos, ya que necesariamente implica precedencia tanto técnica, como estilística como de coincidencia de repertorios figurativos; otra cosa será el programa iconográfico que se puede pensar que dependía del promotor de las pinturas. Para complicar el asunto, Pedret y toda la pintura catalana debe subordinarse a las fluctuaciones cronológicas que también padecen estos paralelos italianos, no siempre bien establecidas, que sirven de punto de partida estilístico y que van desde finales del s. XI a principios del s. XII (SUREDA, 1990; GUARDIA; MANCHO, 2008). El análisis iconográfico contribuye a complicar más si cabe el panorama, sobre todo el cronológico. Así, a las comparaciones estilísticas que apuntan al Norte de Italia, las recientes investigaciones señalan cada vez con más insistencia el papel jugado por la Italia central y meridional en lo que a repertorios iconográficos se refiere, con paralelos bien establecidos, como la cripta de la catedral de Anagni, del siglo XIII.<sup>717</sup> En toda esta red de contactos, debe destacarse la situación de escritorios de miniaturas, como Girona, en los que se advierte un interés destacable por los temas apocalípticos desde finales del siglo XI y comienzos del XII; y tal vez se debería añadir la presencia del Beato en la Seu d'Urgell, no como centro creador, pero sí entendido como receptor de esta tendencia.

La complejidad de la cuestión del estilo ha generado múltiples aproximaciones en las que el sacrificio de Isaac prácticamente ha quedado ausente. Sin embargo, se han realizado algunas propuestas, como Yarza, que reconoció al maestro más clasicista de los dos que, según este autor, trabajaron en Pedret, en la –espléndida”

---

<sup>716</sup> Para Carugo y su relación con Pedret y Catalunya véase, por ejemplo, ALFANI, 2006. Para el resto véase el estudio de YARZA, 1985a.

<sup>717</sup> Véase AL-HAMDANI, 1972-3, *passim*; YARZA, 1985: 228 y ss.; YARZA, 1986, y la contribución más reciente y completa de GUARDIA; CAYUELA, en prensa.

figura de Abraham y en las telas de su vestido (YARZA, 1986: 356), y Al-Hamdani comparó la cabeza de un santo en un fragmento de fresco del convento de Sant'Ilario en Revello (Piamonte) con la cabeza de Abraham (AL-HAMDANI, 1989: 19, Fig. 6).<sup>718</sup>

#### **5.2.III.4. Iconografía**

En lo que concierne a los análisis específicos sobre la iconografía del sacrificio de Isaac, Yarza señala que, en ausencia de contexto narrativo veterotestamentario, la imagen tiene un carácter eucarístico. De acuerdo con esto, diversos autores han puesto de relieve que la ubicación topográfica de esta escena bíblica en el muro del arco triunfal, juntamente con otros temas representados en el interior del ábside, contribuye a reforzar el sentido sacrificial del altar. En efecto, el altar del ábside mayor deviene el foco sobre el que converge simbólicamente toda la imaginaria desplegada en la iglesia. También se ha insistido en el valor tipológico que tiene el sacrificio de Isaac como prefiguración veterotestamentaria del sacrificio de Cristo. En concreto, para Al-Hamdani, la presencia de las escenas del sacrificio de Isaac y las de Caín y Abel que se desarrollan en el intradós del arco, todas ellas situadas cerca del altar, funcionan como tipos veterotestamentarios del sacrificio de Cristo en la cruz que se rememora en el santuario. Esta autora dice que los modelos se han de buscar en tierras germánicas, y aporta algunos ejemplos para el caso de Caín y Abel, pero no señala ninguno para el de Abraham. Asimismo, se ha sugerido la posibilidad de que el monasterio de Ripoll, por proximidad geográfica, hubiese tenido algún papel en la aportación iconográfica de un repertorio tan rico de imágenes como el desplegado en Pedret. Yarza ha mencionado la conexión sacrificial entre la escena bíblica y algunas imágenes del interior del ábside, mientras que Al-Hamdani ha señalado que existe una relación temática cuyo nexo es el sacrificio infantil, que en Pedret toma forma al representar asociados los sacrificios de Isaac, el martirio de Sant Quirze y la aparición de las almas bajo el altar interpretados como los Santos Inocentes, todos ellos paradigmas de fe y modelos a seguir por los cristianos. (YARZA, 1985a: 232; YARZA, 1986: 356; AL-HAMDANI, 1989: 22-4; CARBONELL, 1990: 69). Recientemente se ha profundizado en la insistencia entre los sacrificios

---

<sup>718</sup> Los contactos entre la pintura catalana y la italiana de Revello ya habían sido apuntados con anterioridad, véase WETTSTEIN, 1971: esp. 110.

infantiles y la presencia de una sepultura de niño cerca del altar, con la posible funcionalidad de la iglesia como *cella memoriae* (PAGÈS, 2011), y cuyo correlato se podría reflejar en la iconografía del conjunto pictórico románico, que si bien desarrolla un tema apocalíptico, se evitan los pasajes más negativos, y se pone el énfasis en la ideología de la iglesia triunfante (GUARDIA; CAYUELA, en prensa). En este contexto, la inclusión del pasaje bíblico del sacrificio de Isaac se explicaría porque se trata del sacrificio de un niño.

Desde muy antiguo la exégesis del pasaje bíblico vio en Isaac el tipo de Cristo y en su sacrificio el tipo de la crucifixión, aunque el sentido eucarístico podría estar directamente relacionado con la oración de la misa *–supra quae*” de la liturgia romana. La presencia de sacrificios del Antiguo Testamento en la decoración de las iglesias implica el refrendo visual de lo que allí se conmemora, la eucaristía y el sacrificio de Cristo: la Nueva Ley cancela a la Antigua en una lectura tipológica. Por ejemplo, esta intención eucarística es sugerida de manera clara en ciertos objetos litúrgicos del siglo XII destinados a la celebración de la misa, como altares portátiles, crucifijos o frontales de altar, la mayoría de ellos procedentes de talleres de orfebres de la región mosana (cf. STIENNON; LEJEUNE, EDS., 1972). Por otro lado, es casi una constante historiográfica que se otorgue un significado eucarístico del sacrificio de Isaac según la ubicación espacial cercana al altar de algunas representaciones del tema. Sin embargo, la casuística no es tan extensa como su éxito en la literatura científica: el ejemplo más emblemático, y obvio, es el mosaico situado en el *bema* de San Vital de Ravenna (s. VI), del que se ha dicho que sería una representación *ad hoc* de la oración *–supra quae*” (WOERDEN, 1961: esp. p. 241). También se puede mencionar la pintura a la encáustica de la iglesia del monasterio de Santa Catalina del Sinai (s. VII) (cf. WEITZMANN, 1964). En realidad, y a juzgar por los ejemplos indicados, parece más bien una costumbre bizantina. A mi entender, el caso específico de Pedret es más complejo de evaluar. Se ha comentado más arriba que hay constancia gráfica y documental de la existencia de la representación de una crucifixión románica –pintada encima de otra crucifixión anterior– en la pared de la nave central de la iglesia de Pedret (cf. MANCHO, 2012c: 517). Es curioso que, justamente la crucifixión, el antitipo de sus precedentes veterotestamentarios y el suceso principal conmemorado en la misa, se encuentre más alejada del altar que las historias bíblicas tomadas como prefiguraciones. Si se tuviera que trazar un sentido

en el recorrido, según un criterio secuencial de las imágenes que ilustran los relatos bíblicos, se tendría que empezar por el intradós del arco en dirección hacia la nave y, en consecuencia, el desarrollo cronológico de las narraciones bíblicas se alejarían del altar, en vez de converger en él. Según los indicios que tenemos de la disposición de las pinturas, una lectura de la topografía del programa iconográfico completo desvirtuaría la interpretación tipológica y eucarística que tiene al altar como centro de la exégesis, aun así, esta interpretación no es ni excluyente ni descartable en absoluto (cf. GUARDIA, 2011: 407-408).

El tema que cohesiona el conjunto pictórico representado en Pedret gira en torno a la idea de la iglesia triunfante, que se asocia con otras ideas complementarias, como la del juicio, tal es el sentido que puede expresar en el ciclo apocalíptico y también los temas desarrollados en la absidiola meridional. Posiblemente, este sentido judicial informe también las pinturas del muro del arco triunfal. La presencia del trono vacío en las pinturas del ábside mayor es un «*signe d'advertiment de la imminència del judici de Déu*» (YARZA, 1986: 350). También las pinturas de la absidiola meridional con la parábola de las vírgenes aluden al juicio y a la severidad del juez-Cristo, además de tener un sentido eclesiológico claro en la personificación de la Iglesia (YARZA, 1985a: 229; LORÉS, 1992: 129). Esta interpretación se podría aplicar al resto de escenas del conjunto pictórico: el juicio a los mártires personificado en el santo patrono de la iglesia y su madre, san Quirze y santa Julita, y como juicios divinos podrían entenderse también tanto las escenas veterotestamentarias de Caín y Abel como el sacrificio de Isaac.

En cuanto a los modelos, ya se ha visto que, ante la ausencia de precedentes locales, se señalan continuamente paralelos foráneos tanto para estilo como para la iconografía. Autores como Yarza y Al-Hamdani han situado el ciclo apocalíptico de Pedret al margen de la tradición hispana de los Beatos, y lo han con la llamada tercera rama de las ilustraciones del texto apocalíptico según Klein relacionado con tradiciones europeas. Esta filiación de ciclos apocalípticos europeos, que comparten un origen italiano común, también se ha señalado en el caso de las ilustraciones apocalípticas del volumen IV de la Biblia de Rodes (cf. GUARDIA; CAYUELA, en prensa). Además, la irrupción de estos temas en la pintura monumental, y sin una



tradición previa, es una circunstancia más que no colabora a una datación temprana de los frescos de Pedret.

En el caso del sacrificio de Isaac, el tema está ausente en la pintura mural precedente de ámbito local, y tampoco se prodiga en la pintura mural románica coetánea, no sólo de los condados catalanes sino de toda la península o de los territorios de la actual Francia. Esto no significa que no haya una tradición local iconográfica del sacrificio de Isaac, que la hay, y es muy rica y compleja. El tema del sacrificio aparece en las dos Biblias románicas catalanas del siglo XI, que contienen sendas representaciones del sacrificio de Isaac. Estas Biblias se confeccionaron en Ripoll,<sup>719</sup> un centro de enorme importancia cultural que se halla muy cercano a Pedret. Además, existe todo un elenco en la ilustración hispana de manuscritos, que llega incluso a formar una serie iconográfica extraordinariamente homogénea. En efecto, la ilustración de Génesis 22 aparece frecuentemente en las Tablas genealógicas en la miniatura de los reinos occidentales de la península de los siglos X al XIII. También se puede encontrar numerosas, diversas e interesantísimas muestras de sacrificios de Isaac en toda la escultura local y peninsular. Sin embargo, un repaso detenido de todos estos ejemplos no permite establecer puntos de conexión iconográfica significativos con lo que se ve en Pedret.

Por otra parte, la comparación con modelos italianos ofrece un panorama distinto, aunque tampoco resulta ni concluyente ni satisfactorio. En primer lugar, es cierto que las representaciones del sacrificio de Isaac es un tema más común en la pintura mural italiana. Según parece, Italia cuenta con una tradición compositiva e iconográfica del sacrificio de Isaac que se remonta a dos modelos de prestigio del siglo V, los frescos de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano y los de la de San Pablo Extramuros (Fig. Ad. 11.), que ejercieron una gran influencia iconográfica hasta los tiempos de Pietro Cavallini en el siglo XIII (WOERDEN, 1961: 226). Pero un atento repaso de las pinturas murales italianas más o menos coetáneas a Sant Quirze de Pedret, no ofrece ningún resultado positivo a la hora de encontrar un paralelo compositivo para el sacrificio de Isaac (cf. WOERDEN, 1961 y GERHARD, 2002). En

---

<sup>719</sup> Los primeros dos o tres volúmenes de la Biblia de Rodes se copiaron en Ripoll, según la mayoría de los especialistas.

la decoración de las iglesias italianas parece seguirse un criterio tipológico en la ordenación espacial de los programas iconográficos, con las variantes que se quiera, que sigue los modelos prestigiosos romanos de San Pedro y San Pablo Extramuros. Esta organización espacial consiste en colocar secuencialmente a un lado del muro de la nave central o en las naves laterales, por ejemplo, escenas del Antiguo Testamento, y en el otro, escenas del Nuevo; esta ordenación propicia una lectura tipológica visual: *exterior velat, interior revelat* (TOUBERT, [1990]2001: 113 ss). Ciertamente, no todas las decoraciones murales siguen este criterio y, en este sentido, el caso de San Giacomo di Grissiano (Trentino-Alto Adige), de mediados del siglo XII (Fig. Ad. 16.) , podría servir de paralelo a Pedret, puesto que dos pasajes de Génesis 22, el viaje a Moria y el sacrificio, ocupan todo el arco de acceso al ábside central (GERHARD, 2002: 154-163). Finalmente, entre los diversos conjuntos pictóricos italianos con los que se ha puesto en relación al programa de los frescos de Pedret, tan sólo en Anagni encontramos una representación del sacrificio de Isaac formando parte de un ciclo de Abraham, en la capilla de Santo Tomás Becket (cf. KESSLER, 2002), del que se puede concluir que tampoco representa un término de comparación válido.

Más arriba se ha dicho que los estudios iconográficos sobre el conjunto de Sant Quirze de Pedret se han centrado en la temática apocalíptica de su programa pictórico románico. A pesar de ello, el análisis de la iconografía de la escena del sacrificio ha contado con algunas contribuciones valiosas como la de Yarza o Al-Hamdani, pero en realidad, el tema ha quedado al margen de la mayoría de los estudios. Esta circunstancia es perfectamente comprensible ante los retos que supone la interpretación del ciclo apocalíptico de Pedret,<sup>720</sup> así que la historia veterotestamentaria, fácilmente identificable, ha pasado más desapercibida. ¿Pero en realidad es fácilmente identificable? La respuesta es que sí aunque el tipo iconográfico utilizado es insólito.<sup>721</sup>

De un análisis pormenorizado de todas las representaciones conservadas del sacrificio de Isaac emerge una taxonomía de esquemas y patrones iconográficos que

---

<sup>720</sup> Véase la más reciente contribución en GUARDIA; CAYUELA, en prensa.

<sup>721</sup> En realidad, solamente en una ocasión se ha identificado la escena con la recepción de Sant Quirze en el seno de Abraham (VIGUÉ; BASTARDES, 1978).

puede servir de herramienta de trabajo. La frecuencia de cada uno de estos patrones compositivos es variable, pero, justamente, el modelo seguido por la pintura de Sant Quirze de Pedret es ciertamente singular. El sacrificio de Isaac de Pedret se puede relacionar, en primera instancia, con una miniatura armenia del Evangelionario de Etchmiadzin (Erevan, Biblioteca de Matenadaran, Ms. 2374), fechada en el siglo X. Los límites de comparación los impone el sacrificio de Sant Quirze dado su estado de conservación.

Si se confronta la pintura de Pedret y la miniatura del Evangelionario de Etchmiadzin se observan ciertos elementos comunes indican un principio compositivo similar (Fig. Ad. 17.). La característica más relevante que distingue a este esquema con respecto al resto de representaciones habituales del sacrificio es la posición frontal, según el punto de vista del espectador, de las figuras de los patriarcas Abraham e Isaac. Esta disposición de los protagonistas del drama es, sin duda, poco frecuente. La frontalidad de los personajes congela un tanto la acción y el dramatismo de la escena; por otro lado la frontalidad es un rasgo muy común en el arte oriental en general, y en el bizantino en particular. Sin embargo, ya se ha visto que, en Pedret, el pintor consigue dotar a sus figuras de dinamismo a través de los detalles, como el *flying-fold* de Abraham. En este sentido, la capacidad expresiva es más intensa que la del miniaturista armenio, mucho más riguroso en la estricta frontalidad. Con todo, se pueden establecer analogías entre la pintura y la miniatura en los detalles, como por ejemplo, en el gesto con el que Abraham empuña el arma, en la postura de su cuerpo, especialmente en la colocación de las piernas, en la ancha aureola del nimbo y en la vestimenta. También es muy similar la pose erguida de Isaac, sin nimbo y con los brazos que desaparecen tras el cuerpo, lo que indica que tiene las manos atadas a la espalda, e incluso, se puede mencionar la sensación que produce la expresión de su rostro, como si estuviera ausente del drama cuando en realidad es la víctima.

#### **5.2.III.4.1. El evangelionario de Etchmiadzin**

La historiadora del arte armenia, Sirarpie Der Nersessian, hizo un detallado estudio de la miniatura del Evangelionario Etchmiadzin, en parte, para matizar ciertas opiniones del profesor vienés Josef Strzygowski. Según Strzygowski la ilustración de las miniaturas iniciales de este manuscrito dependía servilmente de artistas y

modelos sirios del siglo VI, como el Evangelionario de Rabula (Florenca, Biblioteca Medicea Laurenziana de Florenca, Ms. Plut.01.56), fechado en 586. Esta filiación dejaba casi todas sus miniaturas en situación de diacronía con respecto al texto del manuscrito. En realidad, el manuscrito está perfectamente fechado en 989 para el texto, pero contiene tres series de miniaturas, un grupo a página completa como frontispicio, otras marginales y una serie al final del manuscrito, sin contar las tapas de marfil también decoradas con imágenes, cuya pertenencia original al manuscrito, así como su datación, no estaba bien establecida. La serie final de miniaturas se había datado hacia el siglo VII, pero Der Nersessian discutía a Strzygowski el grupo inicial en el que se incluye el sacrificio de Isaac.

Según esta autora, estas ilustraciones iniciales eran coetáneas del texto, y por consiguiente se debían datar en el siglo X. Su estilo mostraba no solo la fase formativa de una escuela de miniaturistas armenios sino la existencia de una tradición local, pero de matriz bizantina antigua, con una personalidad diferente de la siria (STRZYGOWSKI, 1891; NERSESIAN, 1933). El arte armenio es, en lo que a tradición clásica se refiere, un receptor tardío, y de segunda mano, de modelos procedentes de centros más helenizados, como los sirios, los palestinos o los alejandrinos (cf. KOUYMJIAN, 1981). A esta miniatura se debe añadir otra ilustración muy similar del sacrificio de Isaac, conservada en otro Evangelionario, al que se conoce como “Segundo Evangelionario de Etchmiadzin” (s. X).<sup>722</sup> Las variantes iconográficas de este ejemplar, de menor calidad, responden, según Der Nersessian, a que se copia otro manuscrito del mismo grupo y no directamente al Evangelionario de Etchmiadzin (NERSESIAN, 1933: 352). Las diferencias que presenta la miniatura jerosolimitana son suficientes, a mi entender, como para no entrar en la nómina de paralelos compatibles con Pedret.

En este punto del análisis, lo que interesa señalar es las posibilidades que ofrece uno de los argumentos utilizados por Strzygowski para confirmar, además de los elementos sirio-bizantinos, la antigüedad de las miniaturas del evangelionario de Etchmiadzin, que este autor llevaba hasta el siglo VI. En el caso de la ilustración del sacrificio de Isaac, Strzygowski compara la iconografía de la miniatura armenia con

---

<sup>722</sup> Jerusalén, Patriarcado armenio, Ms. 2555.

la píxide de marfil conservado en el Museum für Byzantinische Kunst de Berlín, datado hacia 400, en base a la particularísima versión del altar, al que se accede por una escala que ambas representaciones comparten, y que tanto las distingue del resto de imágenes del sacrificio de Isaac, hasta el punto de convertirse en un *topos* de la historiografía del arte bizantino.<sup>723</sup> Ciertamente, la comparación con el marfil berlinés es un argumento de obligada atención, pues su tipo iconográfico forma parte de una serie bien definida, que está integrada mayoritariamente por píxides. Para Der Nersessian, es cierto que toda la miniatura armenia de los siglos IX al XI presenta motivos iconográficos arcaicos, pero esta observación, según Der Nersessian, apunta al prototipo utilizado y no a las copias, así para esta autora estos manuscritos ilustrados son un producto local tardío que utilizó modelos bizantinos tardoantiguos (NERSESIAN, 1933: 346-50).

Lo que interesa retener de esta controversia es que la píxide de Berlín pertenece a un tipo iconográfico tardoantiguo, no demasiado difundido, de raigambre bizantina (lo que no significa necesariamente que se trate de un taller constantinopolitano, sino que oriental tiene un sentido amplio, referido a un taller sirio-palestino o palestino), al cual pertenecen un número restringido de objetos, casi todos píxides. Es importante destacar que la clave iconográfica en la que descansa la serie es la presencia de un altar, de formato poco corriente, al que se accede mediante unas escaleras. La forma insólita de este altar se ha relacionado con Tierra Santa, más concretamente con la iglesia del Gólgota, donde la tradición cristiana había trasladado desde el siglo VI la ubicación de Moria, la montaña donde sucedió la historia del sacrificio. Esta identificación completaba espacialmente la interpretación tipológica y era relatado en esos términos por los peregrinos que visitaban Jerusalén.<sup>724</sup> Aunque el particular del altar no se puede comparar con Pedret, por falta de datos, se puede realizar un breve repaso a los componentes del grupo de píxides para comprobar su pertinencia a este asunto.

---

<sup>723</sup> Véase STRZYGOWSKI, 1891: 65-6, según este autor otro rasgo que delata la antigüedad del modelo iconográfico del evangeliario armenio son los círculos que decoran la túnica de Isaac. Para la píxide de Berlín véase VOLBACH, 1976: 104, il. 82; ST. CLAIR, 1978.

<sup>724</sup> Sobre la identificación de las píxides con un producto de Tierra Santa basándose en la presencia de las escaleras sobre las que se eleva el altar, véase AINALOV [1900]1961: 94-100, ST. CLAIR, 1978: 27 y WOERDEN, 1963: 228-9. Sobre el altar de Abraham en el Gólgota, véase el apartado 5.1.III.2 y la bibliografía a la que se remite.

Lo primero que debe destacarse es la frecuencia en la elección del tema del sacrificio de Isaac para decorar este tipo de objetos, las píxides. La explicación más inmediata es que la funcionalidad eucarística de las píxides justifica una iconografía de simbología adecuada. En el siglo IX era corriente colgar píxides sobre el altar y también se utilizaban como contenedores de reliquias (VOLBACH, 1976: 103). Sin embargo, si se hace una comparación minuciosa entre todos los marfiles y los fragmentos de la escena que se conserva en Pedret, las analogías se reducen a un par de ejemplares. En efecto, tanto la píxide del Reinisches Landesmuseum Trier, fechado hacia la 1ª mitad del siglo V, como el marfil de Roma, conservado en el Museo dell'Alto Medioevo, datado a caballo de los siglos VI y VII, son las que presentan un mayor parecido con la pintura de Sant Quirze de Pedret. Coinciden en presentar la misma postura que hemos visto y descrito tanto en Pedret como en el evangelionario armenio para Abraham; por el contrario, la figura de Isaac sólo es equiparable en el caso romano.<sup>725</sup> Debe reseñarse, no obstante, que la píxide romana se encontró en una sepultura longobarda de Nocera Umbra (VOLBACH, 1976: 106), con lo cual se trata de un objeto sin ningún impacto iconográfico en época medieval, ya que formaba parte de un ajuar funerario tardoantiguo.

En resumen, la filiación que acabamos de trazar para el sacrificio de Isaac, que se ha puesto en relación con la pintura mural de Sant Quirze de Pedret, arroja un saldo más bien sorprendente. Compositivamente se puede comparar con dos miniaturas armenias del siglo X, que siguen modelos bizantinos, y para las que se ha especulado con un arquetipo iconográfico que se remontaría a la Tardoantigüedad. La cronología arcaica del esquema iconográfico queda atestiguada por una serie de objetos de marfil, datados entre los siglos V y VII, y cuya localización geográfica se concentra en Italia y Alemania, pero que se consideran objetos de exportación, salidos de talleres palestinos, antioquenos (píxide de Berlín,) o ravenaicos (píxides de Roma y de Renania). Se desconoce la procedencia exacta del arquetipo que informa los ejemplos citados, aunque se ha especulado con un producto de Tierra Santa (ST. CLAIR, 1978: 27, VOLBACH, 1976: 103). Si existió un taller ravenaico que conocía el modelo iconográfico, no parece haber creado escuela, puesto que el sacrificio de

---

<sup>725</sup> Para la píxide renana (s. V) véase VOLBACH, 1976, p. 105, il. 82, y para la romana, véase VOLBACH, 1976, p. 106, il. 83.

Isaac que decora el bema de San Vital sigue el modelo romano, mientras que la fórmula utilizada en Sant'Apollinare in Classe (Rávena) no es comparable.

Por otra parte, cabe preguntarse si el modelo de la miniatura armenia del siglo X sería una píxide o, tal vez, sería mejor pensar que se copió de otra miniatura. De todas formas, hay una cierta coexistencia entre ambos medios artísticos, el trabajo de marfil y la ilustración de libros, y el propio Evangelionario de Etchmiadzin es una prueba, ya que sus tapas son de marfil y están decoradas con escenas figurativas, aunque no aparece ninguna escena del sacrificio de Isaac. Estas tapas son del siglo VI, pero se desconoce la localización del taller de origen, cuestión que ha sido objeto de un cierto debate (SINGELENBERG, 1958). Lo único concreto que se sabe es que se reutilizaron en el manuscrito del siglo X. Es difícil evaluar hasta qué punto este dato podría sugerir que tanto artesanos eborarios como miniaturistas compartían el mismo registro de modelos iconográficos. En todo caso, cabe pensar que además de píxides, la difusión del tema iconográfico se hiciera mediante la ilustración de manuscritos, que estaban destinados a “mercados” afines –si se permite la expresión–. Otra cosa es el alcance de la recepción de un tipo de objeto, puesto que las píxides llegan hasta Italia y Alemania, pero su iconografía no parece tener impacto ni secuelas, o de otro, ya que los manuscritos se restringen a un ámbito cultural muy definido, el armenio, pero evidencian una reutilización medieval dentro de un territorio muy restringido.

En resumen, la situación en este caso es equiparable a la historiografía que ha establecido vínculos iconográficos entre Pedret y la Capadocia (cf. Véase ALFANI, 2006 y LOMARTIRE, 2008). Aparentemente, esta filiación colocaría el fresco de Pedret en una especie de *hapax* iconográfico, un *unicum* más aislado todavía de lo que está el Evangelionario de Etchmiadzin, cuya situación al fin y al cabo se puede explicar. Soy consciente que la dificultad para justificar los paralelos descritos, puesto que a lo impropio de la cronología se añade que el contexto geográfico es totalmente inadecuado de Pedret, lo que obliga a hacer muchos equilibrios epistemológicos.

#### **5.2.III.4.2. Iconografía como exégesis: de visiones y teofanías**

¿Cómo explicar una similitud iconográfica y compositiva entre ejemplares tan alejados no sólo en el espacio-tiempo sino, sobre todo, culturalmente? ¿Cómo desentrañar el enigma de la pervivencia de este esquema iconográfico reapareciendo

en Armenia en el siglo X y luego, aisladamente, en el siglo XII en el otro extremo del Mediterráneo, tras una cierta popularidad durante los siglos V al VII? Antes de rebuscar en dudosos e insostenibles contactos directos, vale la pena recordar una consideración metodológica previa de todo estudio científico: correlación no es causalidad. En la investigación de la Historia del arte medieval se trabaja en realidad con fósiles, piezas descontextualizadas, restos aislados de un sistema que, en su día, fue una red viva de interacciones dinámicas, pero que hoy ya no existe, lo que convierte la restauración intelectual de su topología en una tarea extremadamente ardua. Y en el caso de los contactos entre Bizancio y Occidente la cuestión es aún más difusa y oscura.<sup>726</sup>

Abriendo un poco más el objetivo, y mirando todo el muro del arco triunfal desde la nave vemos que solamente se han podido identificar cuatro personajes repartidos en dos escenas: los patriarcas Abraham e Isaac en la escena del sacrificio, y los santos Quirze y Julita, otro *unicum* en la pintura mural románica de las iglesias catalanas. La identidad de estos santos viene indicada por el rótulo que acompaña a una de las figuras del cuadro medio situado en el muro sur del arco triunfal, S. IVLITA, y como la advocación de la iglesia es a San Quirze, todo indica que el otro personaje fragmentario que acompaña a santa Julita es su hijo mártir. Ahora bien, es más difícil saber de qué escena concreta se trata, entre los muchos suplicios que se detallan en las diferentes versiones de su martirologio.<sup>727</sup> También se ha vinculado al ciclo de estos santos el cuadro situado bajo el sacrificio de Isaac, donde se representa un personaje sentado en un sitial, así como la escena de la enjuta meridional situada encima de las figuras de los santos en la que aparece la figura de un soldado (PALUMBO, 2006-2007: 35). Simplemente por cuestiones de simetría y organización de la lectura de los registros, la escena con soldado parece más en consonancia con el cuadro de los patriarcas que con el ciclo hagiográfico de san Quirze. Yarza sugirió en que se podía identificar como Abraham y Melquisedec (YARZA, 1985a: 354). Una composición muy semejante, que representa a estos dos personajes

---

<sup>726</sup> Creo que las consideraciones de Demus sobre esta cuestión mantienen su vigencia, véase DEMUS, [1970] 2008: 3-49.

<sup>727</sup> Sobre las escenas de san Quirze y santa Julita en Pedret véase, por ejemplo, YARZA, 1985a: 232, YARZA, 1986: 356 y PALUMBO, 2006-7: 34-6. Véase una propuesta de identificación en GUARDIA; CAYUELA, en prensa.



veterotestamentarios, se encuentra en Anagni, si acaso, la diferencia más relevante es que el supuesto patriarca-soldado de Pedret no lleva nimbo y carece de rótulo. En todo caso, tal vez pueda defenderse algún tipo de relación iconográfica entre el ciclo de san Quirze y santa Julita y el sacrificio de Isaac.

### **Excursus bizantino**

Ahora, si se me permite, se inicia un largo *excursus* orientador para tratar de reconducir esta cuestión. Como se ha mencionado más arriba, una cierta idea judicial parece revelarse en los temas escogidos para decorar Pedret. Este sentido está presente no sólo en las figuras de Pedret, sino que también es una constante de la pintura románica catalana. Baste recordar a los arcángeles Miguel y Gabriel, vestidos con el *loros* bizantino, en Sant Pere del Burgal, en Santa Maria d'Àneu, en Era Mare de Diu de Cap d'Aran (Tredòs), en Santa Eulàlia d'Estaón o en Sant Joan d'Esterrí de Cardós por poner los ejemplos más destacados. Esta presentación bizantina de ángeles indica, para Jacques Bousquet, que ha estudiado el tema, más que un contacto directo con Bizancio, la existencia de un poso de tradiciones locales tardoantiguas que dotan a los condados catalanes de una especie de permeabilidad a las sucesivas oleadas de bizantinismo que invaden los diversos territorios europeos durante la Edad Media. Este autor destaca la especial vinculación del motivo frecuente en Catalunya con la Lombardía, aunque es un tema que se repite en toda Italia (BOUSQUET, 1974: 14 y ss.). Los arcángeles con *loros* y cartelas recuerdan el valor semántico de ciertas imágenes, que tiene como origen el contexto de la burocracia y del funcionamiento de la corte bizantina, entendida no sólo como un modelo de prestigio sino también como una réplica de la corte celestial. La traslación de las ceremonias cortesanas a la iconografía de las iglesias se puede seguir en un tema tan típico del arte bizantino como es la *Deësis*, entendida como el icono de Cristo entre la Virgen y San Juan Bautista.

Según parece, el término *Deësis* aplicado al tema iconográfico es un invento de los historiadores del arte bizantino desde finales del siglo XIX, porque no hay evidencias positivas de que el tema iconográfico de Cristo entre la Virgen y el Bautista recibiese tal nombre en época bizantina. En realidad, la *Deësis* define un tema de plegaria e intercesión protagonizado por testigos privilegiados de la divinidad de Cristo. En algunos ejemplos la *Deësis* forma parte del contexto del

Juicio Final, donde la Virgen y el Bautista actúan como abogados de la Humanidad. Hay una familia de términos relacionados con *Deësis* que, en época bizantina, se aplicaban a las súplicas y ruegos, especialmente a las peticiones jurídicas escritas presentadas al emperador. Paralelo al uso jurídico de la corte bizantina, se desarrolló un sentido cristiano para caracterizar las peticiones y súplicas dirigidas a Dios o a un santo, que se hacían en forma de plegaria de intercesión. Tanto en la liturgia como en la literatura patristica griega, el término invoca la intercesión de santos y apóstoles que presentan los ruegos a la corte angélica, versión celeste del palacio imperial: Cristo es un *Basileus* rodeado de los funcionarios de su corte, que son los ángeles y los santos. Así como el ciudadano ordinario no puede acceder directamente al emperador si no es a través de mediadores, el cristiano ordinario, a su vez, necesita la intermediación de algún santo para que Dios escuche su ruego, y la petición se llama δέησις (*deësis*) (WALTERS, 1968: 311-318).

Tras la crisis iconoclasta, la figura del Cristo entronizado como gobernante supremo adquiere un papel primordial en la decoración de las iglesias. Uno de los casos más paradigmáticos es el mosaico del tímpano, situado sobre la puerta imperial del nártex de Santa Sofía (Estambul), donde se muestra a Cristo entronizado con un libro abierto que muestra la inscripción, en griego, “Que la paz esté con vosotros. Yo soy la Luz del Mundo”. A los pies de Cristo aparece la figura prosternada –en *proskynesis*– del emperador León VI (886-912), identificación que, si es correcta, sirve para datar el mosaico (WALTERS, 1968: 332; GRABAR, 1998: 288). El lema del Emperador como la Luz del Mundo que, según parece, se remonta a tiempos precristianos del Imperio Romano, retoma su vigencia en el Bizancio de los siglos X y XI. En términos cristianos, la figura de Cristo se adapta a la versión del gobernante supremo del universo que, en el tímpano de Santa Sofía, invita al *basileus* León VI, como su vicario, a traer la luz y la paz a su imperio, al tiempo que el emperador reconoce y acata al Juez y Gobernante supremo, Cristo (WALTERS, 1968: 332).

Cuando se representa a Cristo como supremo Juez en el mundo bizantino, hacia finales del siglo XI, la Virgen y el Protomártir aparecen como los abogados de la humanidad en el día del Juicio Final. Las figuras de los testigos también son importantes dentro de un contexto judicial: la Virgen, el Bautista, el protomártir San Esteban o los profetas Ezequiel e Isaías atestiguan que han contemplado la

divinidad de Cristo, son testimonios privilegiados de la teofanía divina (WALTERS, 1968: 333, n. 90 y GRABAR, 1998: 249). Aunque el tema de los donantes introducidos en presencia de la divinidad por santos también aparece en los ábsides de las iglesias de Roma desde el s. IV, el sentido judicial toma relevancia en Bizancio a partir del siglo IX. De hecho, durante la crisis iconoclasta, tanto iconódulos como iconoclastas recopilaron antologías y florilegios, con textos escogidos de la patrística, que les sirvieran como pruebas y justificantes de una tradición para defender los argumentos de cada facción (FINNEY, 1994). Tras la victoria iconódula, en el siglo IX, también se organizó una galería de una serie de personajes que fueron testigos de teofanías: es el espinoso tema de la visión de Dios (GRABAR, 1998: 258 y ss.). En los concilios de Constantinopla de 861 y 869-870 se introduce una nueva consideración que afectaba directamente a la cuestión de las imágenes: “repudiar las imágenes, sobre todo las de Cristo, es arriesgarse a no reconocerlo el día de la resurrección de los muertos.” (GRABAR, 1998: 258). He aquí el argumento clave para favorecer la nómina de santos que han tenido la visión privilegiada de la divinidad. Además de los ángeles que contemplan constantemente el misterio divino, de la Virgen y de san Juan Bautista, en la lista se añaden otros personajes que pudieron gozar de la divina visión de Dios. Este es el caso de los profetas veterotestamentarios Ezequiel e Isaías, a los que también se añadieron ciertos santos y mártires, como el protomártir San Esteban, pues en su martirio tuvo una teofanía (GRABAR, 1998: 249).

La proliferación de estas figuras intercesoras y visionarias se puede constatar en las iglesias capadocias. En este contexto ideológico y doctrinal, y enlazando con los santos que aparecen en Pedret, las figuras de San Quirce y su madre, Santa Julita, en posición estática cumplen una función intercesora cerca del *bema* de algunas iglesias bizantinas de la Capadocia, datadas entre los siglos IX y X. Sin embargo ya en el siglo VIII, al margen del contexto doctrinal que se acaba de exponer, se puede encontrar a San Quirce y Santa Julita representados como intercesores, como se ven en la capilla de Teodoto de Sta. Maria Antiqua (Roma). En estos frescos romanos se despliega, además, un extenso ciclo narrativo de su martirio (PALUMBO, 2006-2007: 33-34). Tal vez el dogma posticonoclasta reutilice y reinterprete una misma tradición iconográfica a conveniencia, como se esgrimían los mismos textos de autores de los siglos preiconoclastas para defender o rechazar las imágenes en el siglo IX. La

cuestión es que, según parece, la representación de los santos Quirce y Julita en posición estática está relacionada con una funcionalidad de mediación que viene de antiguo. Este es un tema que tiene continuidad temporal y así, como figuras frontales, aparecen intercediendo por la salvación de los difuntos, esto es, en un contexto funerario, en los mosaicos de finales del siglo XII de la catedral siciliana de Monreale (Fig. Ad. 3.).<sup>728</sup>

Se me antoja que la pervivencia de ciertos motivos y esquemas iconográficos depende de la flexibilidad con la que puedan adaptarse a las circunstancias, lo que permite intercambiar sin problemas la identidad de los protagonistas. En Pedret la frontalidad es el rasgo distintivo de la escena del sacrificio de Isaac, caso muy poco frecuente en las representaciones de este tema bíblico, mientras que los santos patronos parecen estar representados ilustrando alguna escena de su martirio, no en la posición frontal que se acaba de ver cuando se quiere significar su papel mediador. De todas formas, parece como si un esquema compositivo que muestra las figuras en posición frontal se adapte mejor a un contexto teofánico y de intercesión. Así, en el tema de los mártires y en el del sacrificio de Isaac, la correspondencia entre la ubicación topográfica de las escenas y su sentido sacrificial puede mantenerse, pero también puede sugerirse una nueva función de intercesión, donde el argumento central es que tanto los santos Julita y su hijo como Abraham son protagonistas de sendas teofanías. En efecto, una mirada más atenta al fragmento que resta de la posible escena de suplicio de Sant Quirce y Santa Julita de Pedret, se ve tanto a la madre como al hijo que están mirando fijamente un semicírculo del que salen unas líneas como rayos de luz, fórmula típica del imaginario bizantino, y que representan y visualizan las manifestaciones de Dios.

En el caso de Abraham la interpretación teofánica se puede suponer porque en la mayoría de ejemplos y versiones del sacrificio se presenta el instante mismo de la intervención divina, ya sea mediante la *dextera dei* o bien a través de la aparición de un ángel, lo que indicaría una teofanía. Pero no resulta tan claro es que Abraham sea considerado como uno de los personajes del Antiguo Testamento que han gozado de una revelación divina, de hecho el texto bíblico más bien habla de que fue una voz la

---

<sup>728</sup> Véase BRODBECK, 2010.

que interpeló al patriarca para suspender el sacrificio: es el arte el que ha dado forma visual, a veces antropomorfa, al sonido de la voz y, por tanto, no se podría hablar de teofanía en un sentido estricto.

### **Por los monasterios de Siria**

¿Fue Abraham testigo de una revelación epifánica durante el sacrificio de Isaac? Jacob de Sarug (h. 450–520/1), exégeta sirio celebrado como uno de los grandes doctores de la iglesia oriental, comentarista de los arcanos de las Sagradas Escrituras, escribió una homilía sobre *Génesis 22*. Para Jacob de Sarug, la lectura del Antiguo Testamento era totalmente cristológica, por lo que desarrolla una exégesis tipológica pero con un tono simbólico muy acentuado. Uno de los poemas homiléticos llamados *mémrâ* que se le atribuyen, el número 109, está dedicado a hacer una lectura tipológica del sacrificio de Isaac desde una perspectiva que enfatiza el protagonismo activo de Abraham. Este autor sirio relaciona el pasaje de Génesis 22 con Juan 8:56, donde Abraham expresa su regocijo al *ver* el día de la salvación. Según la interpretación de Jacob, Abraham, en su presciencia, vio el Cordero del Juicio Final, pero lo vio no en Isaac, sino en el cordero que apareció milagrosamente según el relato bíblico: es una *activación* epifánica del símbolo místico. En el poema, Dios habla con Abraham y le dice que no mate a su hijo porque su sangre no redime. Para Jacob de Sarug, Abraham no percibe la prefigura de la crucifixión, Abraham *ve literalmente* la crucifixión. Es muy interesante el lenguaje pictórico que utiliza el poeta sirio para expresar la visión de lo inefable. Jacob de Sarug sigue una corriente de pensamiento generalizada en los intérpretes sirios, según la cual la visibilidad es parte del símbolo inefable que algunos visionarios privilegiados, como Abraham (*Génesis 22*). El testimonio de estos visionarios, que han podido ver y mirar, tendrá un gran valor al final de los días (Juan 8:56). El uso del lenguaje pictórico en la homilética siríaca relacionada con el sacrificio de Isaac reutiliza la técnica poética griega de la *ekphrasis*. Para Jacob de Sarug, el símbolo místico es todo color, y Abraham es el pintor. Por ejemplo, en la descripción del viaje a Moria, Abraham es el *pintor* que pintará la imagen de Jesús con *colores divinos* reconociendo la montaña, a la que llama *Gólgota*, gracias a su ojo profético (MCCARRON, 1998).

La homilía de Jacob de Sarug sigue una tradición exegética inaugurada con la obra de Efrén el Sirio (c. 306-373), al que llamaban “arpa espiritual”, autor de una

gran influencia en Oriente y conocido en Occidente, que vivió en los confines orientales del imperio romano. Una parte del interés por la exégesis siríaca es que ha preservado multitud de elementos judaicos, que sólo se conocen gracias a estos textos (BROCK, 1981: 2). Efrén es el precursor de la literatura exegética y tipológica siria, y tuvo una enorme repercusión en la configuración de la concepción bizantina sobre la Anástasis como una especie de “ensayo general” o de prefiguración del Juicio Final (véase el apartado 5.2.I.1). Efrén también trató el tema de *Génesis 22* desde este punto de vista exegético en algunas de sus obras, especialmente en sus *Sermones in Abraham et Isaac*: en esta homilía, casi una *ekphrasis*, parece estar describiendo realmente una pintura del sacrificio (BROCK, 1981: 2; BERNABÓ; WEITZMANN, 1999: 88). En resumen, existe toda una tradición específica que interpreta *Génesis 22* en un contexto homilético, desde una perspectiva tipológica y simbólica, que comparte con la literatura homilética siríaca algunas características en su estructura, a saber, el desarrollo de diálogos en forma de disputas, eco mesopotámico de la cultura siria, y la influencia de la *ekphrasis* griega (BROCK, 2008: 368). Esta tradición siríaca introduce el tema de la visión, pero algunas veces el que ve es Isaac y otras veces es Abraham. En lo que se puede establecer una coincidencia es en que se relaciona de manera consistente la historia de *Génesis 22*, y específicamente a Abraham, con Juan 8:56 (BROCK, 1981: 13). En este pasaje joánico se menciona una visión como “revelación” teofánica: “Abraham, vuestro padre, se regocijó pensando en ver mi día; lo vio y se alegró.” (Juan 8:56). La cuestión es saber si el tema y su simbología tuvieron difusión más allá de los monasterios sirios y cuáles fueron las vías de transmisión. Aunque cabe recordar en este punto, la representación de Abraham saliendo de su túmulo y la invocación de este mismo pasaje de Juan 8:56 en la Portada de Platerías (cf. 5.2.II).

Se sabe de la importancia de la literatura homilética en los medios cristianos orientales, más incluso que los escritos patrísticos, para la difusión de temas exegéticos, entre ellos la cuestión de las visiones teofánicas de personajes del Antiguo Testamento. Se sabe también que la “himnografía bizantina” es el resultado de la interacción entre diferentes centros del Oriente cristiano, tales como el monasterio de San Sabbas de Palestina, los monasterios de Stoudion y de la “Gran Iglesia” de Constantinopla, y la comunidad monástica del Monte Athos. El abanico cronológico para la creación del *corpus* va desde el final de la crisis iconoclasta hasta

el siglo XIV, aunque los materiales que componían este *corpus* circulaban con anterioridad a estas fechas en colecciones menos sistematizadas. En la compilación se pueden detectar elementos siríacos especialmente relacionados con las visiones teofánicas de personajes veterotestamentarios, procedentes de las creaciones exegéticas de Efrén y Jacob de Sarug.<sup>729</sup> Por otra parte, hay algunos productos de esta himnografía siríaca, incluyendo obras de Efrén o a él atribuidas, que se conocen únicamente por testimonios armenios. Este hecho indica, sin duda alguna, no sólo una conexión entre ambas culturas, siria y armenia, ya sea directamente o vía el marco bizantino, sino también la difusión y pervivencia de la himnografía siríaca. Por último, se debe añadir que Efrén también fue conocido por vía directa en el mundo latino, pues San Jerónimo que, según parece leyó la obra poética de Efrén, le dedica el capítulo 115 de su *De Viris Illustribus* (BROCK, 2008: 366-8).<sup>730</sup>

Aunque se acaba de describir someramente un panorama muy complejo de interacciones en todas direcciones, lo que nos interesa subrayar es la noción que desarrolla la himnografía bizantina, a partir de materiales muy antiguos, que interpreta una serie de teofanías veterotestamentarias en clave cristológica. Y es que la intención de este tipo de exégesis que se explica en las homilias no es abolir la antigua Ley, sino reinterpretarla a la luz del cristianismo (BUCUR, 2007: 110). En realidad, el *bema* de San Vital de Rávena (s. VI), que se había citado como paralelo de Pedret, por su ubicación con valor eucarístico—, se puede entender desde esta perspectiva exegética, que pone el acento en la revelación teofánica y cristológica, y así todos los elementos de la decoración adquieren un sentido unitario. En efecto, en el caso de San Vital, y sin intención de exhaustividad, el hecho de escoger los pasajes de la filoxenia de Abraham junto con el sacrificio, y coronar ambas escenas con un medallón con una cruz que sostienen dos ángeles, junto a la presencia de Jeremías y Moisés en las enjutas, recuerda en todo la interpretación que circulaban en

---

<sup>729</sup> Véase BUCUR, 2007. Además de que existe un corpus de Efrén en griego llamado “*Ephrem Graecus*”, no debe olvidarse que la Siria tardoantigua era bilingüe siro-griega y que ni Efrén ni Jacob de Sarug vivían en un medio aislado, sino que hubo interacciones entre la cultura literaria siria y la griega, véase BROCK, 1999.

<sup>730</sup> Efrén es traducido del griego en el siglo VII y su obra disfrutó de una rápida difusión, cuyo tema recurrente es el juicio final. Las bibliotecas hispanas contaron con obras del poeta sirio, pero no es posible reconstruir el corpus con precisión (DÍAZ Y DÍAZ, 1983: 202).

colecciones de sermones acerca de las visiones teofánicas protagonizadas por algunos personajes del Antiguo Testamento, entre ellos Abraham.

Esta lectura del mosaico de San Vital introduce nuevas variantes en las vías de transmisión que se están planteando. En primer lugar, se puede añadir un nuevo valor al sentido eucarístico para explicar el conjunto que incluye la representación del sacrificio de Isaac. En segundo lugar, podría ser un indicio de que este tipo de literatura exegética ya era conocida al menos desde el siglo VI, y que se había aplicado a la decoración de una iglesia. En tercer lugar, implica que la difusión de este tipo de exégesis homilética había llegado a la península itálica, acercando a Occidente las líneas de pensamiento que se desarrollaban en el oriente bizantino. Sin embargo, el ejemplo musivario de San Vital no provee el modelo iconográfico para Pedret, sino que se prefiere el modelo institucionalizado en las basílicas de San Pedro y San Pablo de Roma.

De todas formas, se debe recordar que es en época posticonoclasta, cuando aparecen las nóminas de videntes de teofanías, en las que se incluyen también a santos actuando como intercesores con relación al desarrollo del tema del Juicio Final, y también es en ese momento cuando se recogen sistemáticamente las “himnografías bizantinas” que contienen el tema de los visionarios del Antiguo Testamento. En la red de conexiones que se han vislumbrado tan superficialmente se distinguen otros nodos interesantes y sensibles. Se ha visto como en Armenia reaparece, en el siglo X, el modelo iconográfico que es comparable con Pedret, pero cuyo arquetipo iconográfico estaría relacionado con talleres de Tierra Santa. Se ha visto también como las corrientes exegéticas orientales se difundían en sermones destinados a las homilías. Pero no se puede establecer una conexión entre todos estos indicios, y relacionarlos con Pedret. En todo caso, parece necesario hacer algunas matizaciones sobre la iglesia de Sant Quirze y su programa iconográfico. Hay muchas evidencias que indican un procedencia romana, o del centro y del mediodía italiano para la iconografía de Pedret. Como se ha dicho, hay una tradición consolidada en Italia en cuanto a la iconografía específica y al esquema compositivo del sacrificio de Isaac, que tiene en las pinturas murales de San Pedro del Vaticano y San Pablo Extramuros sus modelos de prestigio. Por ello, me parece significativo



que, precisamente para el sacrificio de Isaac de Pedret, se haya seleccionado una iconografía tan especial y con paralelos tan alejados.

### **De vuelta a Occidente**

Llegados a este punto, vale la pena recordar de nuevo el ejemplo del relieve compostelano, que se encuentra encastrado en la fachada de Platerías (véase el apartado 5.2.II). Esta pieza muestra una composición que, en términos generales, se puede comparar con la de Pedret. En este sentido, lo más destacable es el principio de composición que presenta a los patriarcas erguidos, uno delante del otro, y el cuchillo como clave iconográfica para reconocer la escena. Ya se ha dicho que el esquema se repite, por ejemplo, en Senlis y en Chartres, y, aunque sean unas piezas góticas, su inclusión en la serie es relevante.<sup>731</sup>

La facultad visionaria de Abraham había sido puesta de relieve por San Agustín en el pasaje de la Filoxenia de Mambré. Esta historia del ciclo abrahámico ha sido interpretado por la exégesis tradicional como una alusión trinitaria. San Agustín, por su parte, mencionaba que algunos círculos estaban más interesados en la cuestión teofánica, puesto que Dios se apareció a Abraham —en figura de Tres varones, quienes no hay duda de que fueron ángeles, aunque hay algunos que imaginan haber sido uno de ellos Nuestro Señor Jesucristo, de quien se dice que antes de volverse carne mortal era visible.” (*La ciudad de Dios*, XVI, 29). Así pues, el patriarca fue testigo de al menos dos teofanías importantes, una cuando vio a Cristo en forma de ángel antes de su encarnación, y otra a Cristo como el Cordero Pascual del final de los tiempos que, según algunos autores, pudo visionar en el momento del sacrificio de su hijo Isaac.

Es importante señalar que, en Sant Quirze de Pedret, hay una expresa vinculación entre el sacrificio de Isaac y el tema del Apocalipsis, pero desde un punto de vista optimista. Tal vez la idoneidad del tema veterotestamentario pueda explicarse por una elaborada exégesis que se recogió en el acervo hermenéutico bizantino. Cabe

---

<sup>731</sup> Pueden enumerarse otros ejemplos hispanos que se han descartado en el presente catálogo por su datación tardía, como son Santa María de Bareyo (Santander), San Juan de Amandi (Asturias) y la ermita de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo (Palencia), todas datables a principios del siglo XIII. Estas piezas se caracterizan por presentar a los patriarcas erguidos y uno al lado del otro, en una composición de extremada rigidez.

la posibilidad de que estas tradiciones hubiesen llegado a Occidente de manera diluida, puesto que el conocimiento de Dios también había sido uno de los grandes temas presentes en las reflexiones teológicas. Yves Christe ha apuntado en diversas ocasiones el papel que podría haber jugado Juan Escoto Eriúgena (s. IX), como precursor intelectual de la concepción de la visión de Dios en el siglo XII. Escoto Eriúgena se expresa como lo hacen los teólogos iconódulos bizantino y se interesa enormemente por las cuestiones teofánicas. La tradición apocalíptica que invadió los repertorios figurativos occidentales desde finales del siglo XI desarrollan enormemente la imagen de las teofanías románicas. El principio del conocimiento de Dios está relacionado con la cuestión estética de sus representación (CHRISTE, 1969: 40). Es en el mismo momento en el que se está elaborando una nueva definición de la visión de Dios, *facie ad faciem*, de la Segunda Parusía (CHRISTE, 2006: 280). Aunque no se han podido identificar con precisión las vías de transmisión iconográficas del sacrificio de Isaac de Pedret, me parece que debe señalarse la estrecha relación con el tema apocalíptico que con una interpretación tipológica, o incluso eucarística. Aunque en Sant Quirze de Pedret las vías de transmisión de la iconografía del sacrificio de Isaac son elusivas, me parece que con su presencia en esta iglesia se quiso poner de manifiesto el testimonio de Abraham, el pintor que pinta con colores divinos, que *vio* el final de los días (Juan 8:56).



## 6. Conclusiones

*On translations: "our capacity for extracting sense from degraded signals"*<sup>732</sup>

La iconografía del sacrificio de Isaac no presenta demasiados problemas a condición de que se mantenga una distancia prudencial. Sin embargo, cuando el tema se examina de cerca, aparecen las contradicciones y las ambigüedades. Las preguntas dejan de tener respuestas y surgen nuevas preguntas con respuestas aun más elusivas. La historia veterotestamentaria de Génesis 22, 9-13 cuenta como Dios propone a Abraham una prueba inmensa de fe, la de sacrificar a su propio hijo Isaac, el hijo que el patriarca y su mujer Sara lograron engendrar, contra toda lógica natural, en la ancianidad. Esta narración bíblica, de intenso dramatismo, tuvo a desde el siglo III d.C. su correlato en imágenes y, a partir de ese momento, se inicia una larga historia iconográfica.

El tema es inabarcable, por ello se ha planteado la investigación desde un punto de vista práctico, el de aplicar el principio taxonómico en que se basa la ciencia, para pasar de lo continuo a lo discreto y dividir lo inmenso en partes más pequeñas y manejables. Se ha considerado estudiar un grupo reducido de obras y formar con ellas un catálogo exhaustivo. Este proceso metodológico, sin embargo, tiene implicaciones epistemológicas que también se han considerado acerca de la organización del conocimiento. Una de las decisiones asociadas con la creación del catálogo ha sido el desarrollo en paralelo de un programa informático para gestionar tanto la información que se iba recopilando durante el proceso de investigación, como el material gráfico indispensable en los estudios de Historia del Arte. La sistematización de todo este material ya constituye, de por sí, una aportación destacable porque puede servir para futuras investigaciones que precisen de los datos recopilados en esta tesis. Una de las tareas más laboriosas y arduas ha sido, sin duda alguna, el estudio individualizado y, a veces, pormenorizado, de las treinta y tres piezas, puesto que este cometido supone tener una visión actualizada de las

---

<sup>732</sup>SCALIGER (SEUDÓNIMO). Translate: carry over. (20 de Noviembre de 2011) En blog: *New APPS: Art, Politics, Philosophy, Science*. [En línea] <http://www.newappsblog.com/2011/11/translate-carry-over.html>

problemáticas que plantean cada una, así como su contextualización, un estado de la cuestión bibliográfico lo más completo posible, así como la correspondiente documentación gráfica. Por otra parte, la recopilación de las piezas no se ha limitado a las que se han incorporado a la tesis, sino que se han compilado más de trescientos ejemplares, lo que supone una labor suplementaria que no puede reflejarse en este trabajo, pero que ha constituido el material de comparación básico para un análisis eficiente y lo más completo posible.

Una de las consecuencias de este tipo de sistematización taxonómica es la aparición de algunas características y propiedades, no previstas inicialmente. El hecho de partir de un marco teórico definido sirve como marco de referencia y como punto de apoyo a las dudas que inevitablemente aparecen en el desarrollo de la tesis. Sin embargo, los planteamientos iniciales sufren modificaciones a consecuencia del flujo natural de la investigación, entendida como aventura intelectual. En mi caso, la premisa inicial era estudiar las relaciones texto-imagen desde la perspectiva de la iconografía, cuyo potencial heurístico para el análisis de los contenidos de las imágenes ha sido probado satisfactoriamente, a pesar de los abusos y los sesgos que puede conllevar. El campo de experimentación, las representaciones del sacrificio de Isaac, resultaba muy prometedor, porque se trata de una imagen cuyo origen textual es incontestable, con una vastísima historia exegética, anclada no solo en la tradición cristiana sino también en la judía. Aun así, abundan los motivos iconográficos que difieren de los textos, lo que resulta llamativo.

Durante el proceso de elaboración de los datos se ha hecho evidente una presunción de partida, el desequilibrio en la atención historiográfica que han recibido las obras estudiadas. El capitel de San Pedro de la Nave o el tímpano de San Isidoro de León son piezas que han aportado un volumen de información notable, pero otras, como Santa María de Piasca, no han pasado del nivel enunciativo.

El estudio catalográfico ha contribuido a aislar una serie de motivos iconográficos que se van repitiendo y que van conformando unos grupos específicos. Unos ya habían sido puesto de relieve por la historiografía, como la afinidad entre el capitel de San Pedro de la Nave y la miniatura de la Biblia de León, en virtud de una leyenda muy similar.

Debe destacarse, por ejemplo, que el grupo de ilustraciones de las Tablas genealógicas presentan ciertos elementos comunes, como el altar en forma de Tau sobre el que Isaac aparece invariablemente estirado, y que no tienen parangón con otras obras ni peninsulares ni foránea, con lo que se puede concluir que forman una familia iconográfica específica. Al obtener esta referencia, se ha podido completar la serie con otras miniaturas que no aparecían en las Tablas genealógicas, pero cuyo esquema compositivo y peculiaridades formales eran afines, como por ejemplo la miniatura que acompaña el texto bíblico de Génesis 22 en la Biblia de León de 960, o la que ilustra la lectura de la historia veterotestamentaria en el *Liber Commicus* del siglo XI. Por otra parte, algunos especialistas, como Załuska o Klein, que han estudiado el tema desde otros puntos de vista, se han servido de la presencia o ausencia de ciertos elementos del sacrificio de Isaac en las Tablas genealógicas, como el carnero, para formar varias ramas de transmisión iconográfica que se corresponden con familias de transmisión textual diferentes, la  $\alpha$  y la  $\beta$  estudiadas por Załuska. El hecho de que la miniatura está incluida en las Tablas genealógicas restringe las posibilidades de encontrar el tema a una familia concreta de manuscritos del Beato, la familia II, que, a su vez, distingue las ramas a y b por la ausencia (IIa) o presencia (IIb) del carnero. Al mismo tiempo, esta recurrencia permite trazar un mapa de distribución de los *scriptoria* en los que se confeccionaron estos manuscritos, que revelan puntos clave en la historia del avance de la frontera entre los reinos y condados hispanos con Al-Andalus. Por ejemplo, es destacable la importancia que tienen algunos centros creadores y difusores. Es el caso de Tábara, en el reino de León, o Valeránica, en Castilla. Algunos manuscritos presentan el tema por duplicado, como la Biblia de León de 960, que lleva la miniatura en las Tablas genealógicas y en el texto, y la copia que se hizo de este manuscrito en 1162, pero, sin embargo, muestran las diferencias advertidas para las ramas  $\alpha$  y  $\beta$ , lo que permite suponer la variedad de los repertorios iconográficos en los *scriptoria*.

La aparición del tema coincide en el tiempo con la importancia que adquieren determinados centros y que han determinado su propia historia. Es el caso de San Isidoro de León, de Compostela o Jaca. En ocasiones, se produce una repetición del tema que resulta cuando menos curiosa, porque se dan en períodos cortos de tiempo. Por ejemplo, en San Isidoro de León el tema del sacrificio de Isaac se repite tres veces en la escultura, en el capitel del Panteón de los Reyes (c. 1080), en el tímpano

del Cordero (c. 1100) y en un capitel de la ventana del muro norte (c. 1110). En un lectura entusiasta de los datos, se podría decir que la importancia estratégica de un centro se mide por el número de sacrificios que se le pueden asociar. San Isidoro de León, además de las tres esculturas ya mencionadas, ha sido el depositario de varios manuscritos con el sacrificio de Isaac, como la Biblia de León de 960, copiada en Valeránica (Castilla), con dos miniaturas, el Beato de Facundus, muy relacionado con la capilla real, una miniatura, y, finalmente, la Biblia de León de 1162, la única copiada con seguridad en San Isidoro, con dos miniaturas. De alguna otra pieza, como el marfil del Hermitage, no constan indicios fiables de adscripción a ningún centro, pero León se ha caracterizado por un tesoro de este tipo de objetos que permite, cuando menos, plantear la adscripción. Cabe señalar, pues, la coincidencia entre el apogeo de la actividad de la dinastía astur-navarra en León y la acumulación de representaciones del sacrificio de Isaac.

Otros centros importantes, como Santiago de Compostela, también cuentan con dos representaciones del sacrificio de Isaac, mientras que en Jaca solo aparece una vez, aunque de una calidad excepcional. En la distribución espacial de las obras, llama la atención la importancia de Zamora, donde se congregan varios ejemplares importantes, como San Pedro de la Nave o Santa Marta de Tera, así como un *scriptorium*, Tábara, de enorme trascendencia para la transmisión iconográfica y textual de las familias de Beatos. Catalunya resulta también muy interesante, tanto por la cantidad como por la diversidad en la casuística iconográfica. En la tradición de manuscritos, cabe destacar que hay una relación directa entre la importancia del centro y la aparición del tema, con lo que resulta evidente que en Ripoll o en los *scriptoria* de Girona se ilustre el sacrificio de Isaac. También se observa una proximidad entre estos centros intelectuales y las muestras del tema en otros medios, preferentemente el escultórico. Debe señalarse que solo hay una pintura mural con la representación del sacrificio en Sant Quirze de Pedret.

Si se puede establecer una relación, ni que sea circunstancial, entre la importancia histórica de algunos centros y la constancia de alguna obra del sacrificio, las ausencias también son destacables. Es el caso de Asturias en general, y de Oviedo en particular. También debe reseñarse que una zona de valor estratégico crucial en el período histórico considerado, como es Palencia, no haya aportado ningún ejemplar.

Lo mismo ocurre con Barcelona. En resumen, el catálogo ha ido configurando un mapa con unas redes de interacciones complejas, que debe ser evaluado y ponderado, pero que permite hacer algunas reflexiones que van más allá de los límites que presupone estudiar un tema iconográfico tan específico.

En cuanto a los períodos crono-artísticos, la distribución cuantitativa es gradual. En el siglo VII se ha conservado una obra, el capitel de San Pedro de la Nave. Desde ese momento hasta el siglo X no aparecen ejemplares nuevos con el tema, lo que, en principio, pone de manifiesto la situación convulsa tras los acontecimientos del 711. Estas circunstancias históricas, entre el siglo VII y el siglo XII, se reflejan en un mapa de distribución de las representaciones del sacrificio de Isaac. Es conocido que Abraham es el padre de las tres religiones, pero es especialmente notorio que una de ellas, la cristiana, hizo imágenes de temas religiosos de forma consistente, y eso se aprecia con claridad en este tipo de inventarios. El siglo X se caracteriza por la aparición simultánea de un número significativo de ilustraciones muy similares del sacrificio, concentradas en la iluminación de manuscritos, y cuyo prototipo iconográfico resulta, cuando menos, enigmático. Asimismo, el reparto de las obras sobre el mapa, entre los siglos X, con cinco ejemplares, y el XI, con siete, marca nítidamente la línea de frontera con Al-Andalus, revelando el vacío notorio de Asturias. El siglo XII muestra la explosión numérica, con un total de 17 obras, que puede dividirse en dos grandes períodos. Uno coincide con las primeras décadas del siglo, entre 1100 y toda la década de 1120. El segundo tramo empieza a partir de 1150, pero se observa una acumulación relevante durante el último tercio del siglo XII. Todas estas observaciones deben ser analizadas en profundidad y matizadas, puesto que expresan los resultados de un número limitado de ejemplos, pero que deberían completarse con otros catálogos más amplios para que la visión de conjunto pueda ponderarse. Por ejemplo, se puede explicar la ausencia de obras entre los siglos VIII y X como se ha hecho, desde una perspectiva histórica concreta. Pero, solo una comparación con otros territorios, así como análisis del contexto político-cultural y religioso, pueden ofrecer un panorama equilibrado pero completo, exento de desviaciones y de apriorismos o lecturas sesgadas.

En cuanto a la contribución de la interpretación de la transmisión iconográfica se ha partido de los criterios básicos de discriminación, entre los que prevalece el



significado tipológico de la imagen. Esta explicación se basa en la hermenéutica que, ya desde los primeros padres de la iglesia, vio en la historia bíblica de Génesis 22 la prefiguración de la Pasión de Cristo. También se han considerado otros valores significativos, relacionados fundamentalmente con el contexto en el que se ubicaba la obra. Los estudios anteriores han puesto de relieve que, en ambientes funerarios, el sacrificio de Isaac se interpreta como la promesa de salvación del creyente, o en espacios cercanos al altar, la historia veterotestamentaria tiene un valor eucarístico. En general, el sentido tipológico es uno de los más invocados para explicar el tema en las obras medievales.

Con esta premisa, se ha partido de un enfoque basado en las relaciones entre texto e imagen, con el fin de experimentar las posibilidades que se derivan del análisis de las transmisiones iconográficas. De los diversos estudios realizados, emerge una nueva perspectiva que va más allá de la mera explicación tipológica. En efecto, las imágenes del sacrificio de Isaac se han utilizado preferentemente en contextos en los que se justifica la visión o la representación de la divinidad una vez encarnada.

En las leyendas con *vbi* se observa la necesidad imperiosa de señalar visualmente, de rememorar la visión de un acontecimiento especial. Su importancia se deriva de que durante ese momento Abraham tuvo una teofanía, tuvo la presciencia de la Encarnación de Cristo. En los ejemplos con la leyenda *vbi* se incita a activar la visión y la fe en las huellas, que son las palabras y son las imágenes, con una actualización en presente del hecho que se rememora. El texto y la imagen invitan a volver al lugar *donde* Abraham sacrificó a su hijo, Isaac.

Por otra parte, la inclusión repetida del tema en las Tablas genealógicas de los manuscritos hispanos debe ponerse en relación con la narración de una historia de la Encarnación, que es la miniatura que culmina este tipo de textos. Las miniaturas que ilustran el devenir de las generaciones, además de señalar con la selección de ciertos pasajes bíblicos los momentos inaugurales de las Edades de la Humanidad, lo que parecen subrayar es la insistencia en algunos episodios, como el del sacrificio de Isaac, que prefiguran la visibilidad de Dios mediante teofanías. Se puede decir que el texto y la imagen se complementan como ejercicio hermenéutico en una argumentación persistente sobre el tema de la Encarnación.

Esa misma conclusión se puede obtener del estudio de las obras que representan el sacrificio de Isaac, a juzgar muchas veces por el contexto en el que se encuentran. Resulta interesante constatar la proximidad del sacrificio de Isaac en relación con temas apocalípticos o de representaciones teofánicas. Sorprendentemente, las apariciones del tema tienen que ver más con marcos figurativos en los que el asunto predominante es escatológico, como la Liturgia Pascual, el Descenso a los Infiernos, o el Juicio Final y la Segunda Parusía. Este marco iconográfico se constata, con idiosincrasias y siguiendo variantes diversas, en el Panteón de los Reyes, en Sant Quirze de Pedret, en Artaiz, en la Portada de Platerías, en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, o en Armentia. No se puede descartar una funcionalidad litúrgica relacionada con la celebración de la Pascua para los ciclos abrahámicos situados en los claustros, como los de Girona, Tarragona, o el capitel conservado en Cluny pero procedente de un claustro catalán. A este grupo debe añadirse el capitel geminado de Alquézar, con una propuesta compositiva muy particular, pero cercano a una visión teofánica.

En algunos casos se ha podido detectar un fondo bizantino, ya sea en el fondo o en la forma, en las que emergen ciertas figuras de la exégesis siria, especialmente Efrén el sirio y Jacob de Sarug. Dicha huella ha sido advertida por otros autores en algunos conjuntos evocados en esta tesis, como por ejemplo en el Pórtico de la Gloria, donde el bizantinismo se manifiesta tanto en las fuentes exegéticas como en el estilo. Es sabido que en el mundo bizantino la cuestión sobre las imágenes fue un tema capital, pero lo que produce perplejidad es su adaptación en Occidente. Se pueden intuir varias vías, pero la época carolingia, con la figura de Juan Escoto Eriúgena, y su reactualización en el siglo XII debe ser tomada en cuenta como un parámetro modulador de extrema importancia (Christe). Otra cosa diferente es revelar sus detalles. El arte medieval es un arte fundamentalmente religioso y la cuestión de las representaciones de Dios siempre han estado presente, con mayor o menor intensidad, tanto en Oriente como en Occidente. La Encarnación da carta de naturaleza a la representación de la Divinidad. Siempre se ha relacionado la censura cristiana a las imágenes como una herencia del Judaísmo y el precepto establecido en el Segundo Mandamiento, y el arte medieval se ha debatido permanentemente en una confrontación interna entre el verbo y la imagen.