

# Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre

· FRANCISCO PRADO-VILAR ·

Universidad Complutense de Madrid

*...ab animo tamquam ab oculis caliginem dispulit.*

*Eneas se detiene al pie del enorme templo, tratando de abarcarlo todo con la mirada... y descubre pintados sobre sus muros los combates de Troya, aquella guerra cuya fama tan rápidamente se ha extendido por el orbe... Atónito, exclama entre llantos: “¿Qué lugar, dime Acates, qué región de la tierra no se ha llenado todavía de nuestros sufrimientos?... Las lágrimas de las cosas de la vida aquí toman forma y se aflige el corazón ante la condición mortal del ser humano. Pero ya nada temas pues, como ves, en el recuerdo alcanzarás la salvación”. Mientras esto dice, Eneas alimenta su espíritu de la inane pintura, rompiendo a llorar una y otra vez hasta que su rostro queda velado por un raudal de lágrimas... Contempla aquí las luchas en torno a Pérgamo... más allá reconoce sollozando las tiendas de Reso, con sus lonas blancas como la nieve...*

Virgilio, *Eneida* I, 453-70



1

cuando se reencuentra con Dido vagando perdida en el inframundo por el campo de lágrimas de los suicidas. Desolado ante tan desgarradora imagen del profundo dolor causado, el héroe busca en vano la mirada de la reina, implorando perdón, pero ella ya no lo reconoce e “impasible como el mármol” se aleja “con sus ojos clavados en el suelo” (*En.* VI, 469-71).

Este descenso infernal al lugar donde conviven las sombras del pasado con los espectros del futuro, las heridas de la memoria y las incertidumbres del destino, constituye el punto de inflexión que divide en dos partes la estructura literaria de la *Eneida* y la trayectoria vital de su protagonista. Los seis primeros libros, frecuentemente calificados de odiseicos, relatan el desarraigo del héroe, su huida de la destrucción y la muerte, y su búsqueda de un hogar que mitigue su soledad –un hogar que, como se dará cuenta paulatinamente, ya sólo existe en su memoria, inalcanzable y elusivo como los fantasmas de los seres queridos que ha perdido. “Tres veces intenté abrazarla”, dice Eneas, con palabras que podrían aplicarse a todo su pasado, del encuentro con el *infelix simulacrum* de su esposa, “y tres veces se desvaneció su imagen entre mis brazos, etérea como el viento, efímera como un sueño” (*En.* II, 792-94). La segunda parte, cercana en espíritu a la *Iliada* por estar marcada por la guerra y la conquista, comienza con el retorno de Eneas al mundo de los vivos al final del libro sexto, cuando resurge transformado en el ejecutor implacable de una misión, sentar las bases de la civilización romana. El Eneas que regresa del inframundo a través de la puerta ebúrnea de los Falsos Sueños es ya otra persona,

1 Denario de Julio César (ca. 48 a. C.).  
 Anverso: Cabeza diademada de Venus.  
 Reverso: Eneas huyendo de la  
 destrucción de Troya con su padre a  
 hombros y sosteniendo el *palladium* en  
 su mano derecha. Madrid, Real  
 Academia de la Historia, n.º. 992.

3 Cáliz de la infanta Urraca (ca. 1095).  
 León, Real Colegiata de San Isidoro.

2 Descenso de Cristo al Limbo con  
 Adán y Eva (izquierda) y ascenso de los  
 bienaventurados (derecha), detalle del  
 Crucifijo de Fernando I y Sancha (ca.  
 1063). Madrid, Museo Arqueológico  
 Nacional.



2

habiendo dejado atrás, en sucesivas catarsis emotivas, una parte de su condición humana, la libertad, el amor, para dedicar su vida a la tarea marcada por el destino. Incrustadas como dos camafeos en cada una de estas partes de la épica aparecen, a modo de epítomes visuales de su significado esencial, dos famosas *ekphraseis* – descripciones de obras de arte a través de las que Virgilio dramatiza la evolución del protagonista al entrar en contacto con las imágenes que han marcado su pasado y aquellas que anuncian su destino: los murales del templo de Juno en Cartago (*En. I, 453-93*) y los relieves del escudo de Vulcano (*En. VIII, 625-31*)<sup>2</sup>.

En el libro primero, Eneas se aventura por las calles de Cartago envuelto en un manto de niebla creado por su madre Venus para que nadie pueda verlo. Deambula de incógnito por una ciudad

que está siendo construida en piedra a ritmo frenético, maravillándose ante la belleza de cada uno de los edificios, hasta llegar al templo de Juno donde se queda paralizado al descubrir unos frescos con escenas de la guerra de Troya. Pintados sobre los muros reconoce algunos de los *Pathosformeln* que esta tragedia reciente había dejado grabados, con trazos dolorosos y todavía sin cicatrizar, en su corazón: Troilo abatido de su carromato tratando de aferrarse a las riendas de sus corceles mientras su lanza, vuelta hacia la tierra, inscribe surcos en el polvo; las mujeres troyanas “suplicantes, tristes, golpeándose el pecho con las manos”; el cuerpo de Héctor siendo cruelmente arrastrado tres veces alrededor de las murallas de Troya por Aquiles; o el cadáver decapitado del anciano rey Príamo con sus manos indefensas extendidas hacia el cielo<sup>3</sup>. Más tarde, en el libro octavo, Virgilio nos cuenta cómo Eneas recibe de su madre, en los albores de las batallas decisivas que le llevarán a la conquista de Italia, un escudo forjado por Vulcano que está decorado con relieves mostrando episodios de la historia de Roma, desde el nacimiento de Rómulo hasta el triunfo de Augusto. En el centro del escudo aparece el protagonista velado de toda de la épica, Augusto, representado en el momento en que celebra, frente al templo marmóreo que él mismo había dedicado a Apolo (Febo) al lado de su palacio en el Palatino, su victoria sobre Marco Antonio y Cleopatra en la batalla de Accio (31 a.C.) – una victoria que puso final a la guerra civil y, de facto, a la República, abriendo el camino para la instauración del Imperio Romano:

El mismo Augusto, sentado en el umbral blanco como la nieve del radiante Febo va mirando los dones de los pueblos y los cuelga en sus soberbias puertas. Pasan en larga hilera los vencidos, tan diversos en su atuendo y sus armas como en su habla... Eneas asombrado contempla estas escenas del escudo de Vulcano, regalo materno. Desconoce los hechos, pero goza mirando las figuras y se dispone a cargar a sus espaldas la gloria y los destinos de sus descendientes (*En. VIII, 720-31*).

En ambas *ekphraseis*, nos encontramos a Eneas al pie de un templo: uno erigido físicamente frente a él mientras que el otro aparece figurado dentro de una obra de arte a modo de *mise en abîme* por donde se ve el futuro. Ambos templos están decorados con imágenes que implican al héroe en un proceso dialéctico de mutua interpretación a través del cual se forja su carácter,

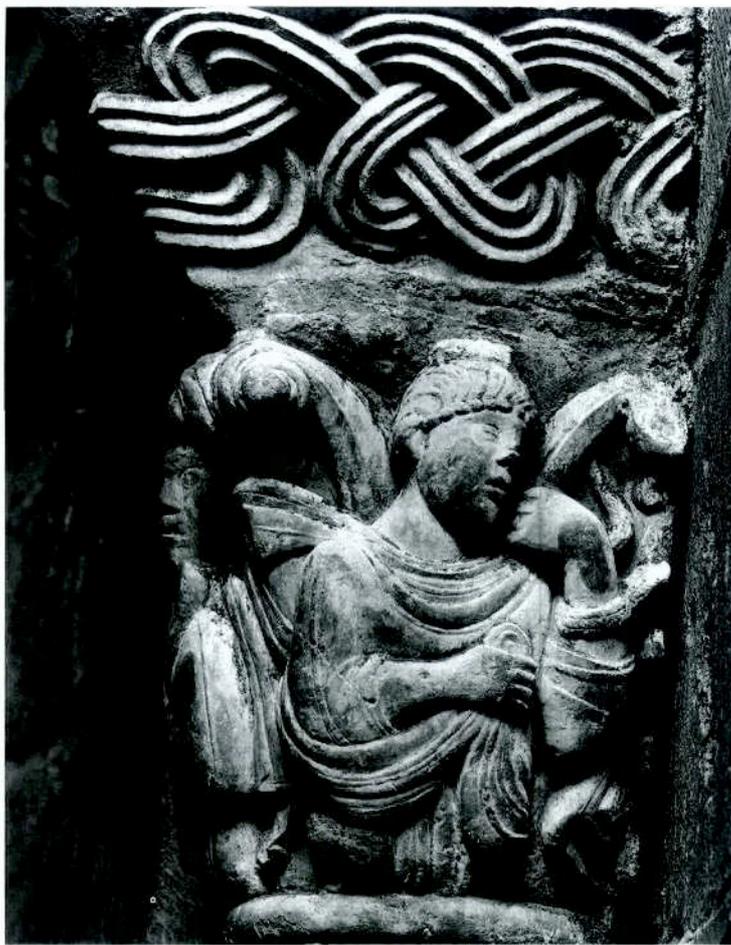
y su relación con su personal genealogía del dolor y con la del deber. En contraste con la reacción de Eneas ante las *lacrimae rerum* del “panel de *Mnemosyne*” del templo de Juno, integrado por imágenes que puede reconocer y que le conmueven, cuando mira los relieves del escudo de Vulcano, es incapaz de entender lo que allí se representa (*ignarus rerum*) y simplemente se deleita ante las cualidades artísticas y técnicas de la obra. Uno lo reduce a las lágrimas, el otro lo impulsa a la acción. La figura de Eneas llevando sobre sus hombros el escudo, cargando literalmente con el peso de la gloria de sus descendientes, se fusiona iconográficamente con la escena de su huida del incendio de Troya llevando de la mano a su hijo Ascanio (*Iulus*) y portando a su anciano padre a hombros, quien a su vez acarrea las imágenes de los dioses penates (*En. II, 707-14*). En este *Pathosformel*, repetido al principio y al final de la épica, se funden la memoria y el destino, condensando el significado esencial de toda la obra –la tragedia genealógica del héroe que ha de sacrificar su vida para servir de enlace entre el legado de sus antepasados y la gloria de sus descendientes– un motivo que se difundiría por todos los dominios de Roma al ser reproducido en el reverso de los denarios acuñados por Julio César tras su victoria sobre Pompeyo en Farsalia (48 a. C.) y más tarde incorporado a la propaganda dinástica imperial de Augusto (fig. 1)<sup>4</sup>. Una de las frases más memorables del corpus virgiliano, pronunciada por Eneas cuando se prepara a recibir la carga de su padre, da voz a la imagen: “Sobre mis anchos hombros y cuello humillado extendiendo la piel fulva de un león y me inclino a recibir el peso” (*En. II, 721-23*)<sup>5</sup>. A través de este relato genealógico se desarrolla el tema central de la épica: la *translatio imperii* –la transferencia de soberanía, de raza y de religión desde la vieja Troya hasta Roma, por medio de una dinastía elegida por los dioses (Venus, Eneas, Iulus, Julio Cesar, Augusto). El peso del padre con las estatuas de los divinos protectores de la familia es replicado por el peso del escudo en cuyo centro se representa al último de sus descendientes, Augusto, ante el templo que ha dedicado, adyacente a su palacio, a su patrón Apolo.

Habiendo transcurrido un milenio desde la publicación de la *Eneida*, durante el siglo que vio el renacer de las formas clásicas y el *pathos* de la antigüedad de la mano de artistas geniales como el Stephanus Garsia del *Beato de Saint-Sever*, el maestro de Orestes-Caín de Frómista y el maestro de Jaca, los versos de Virgilio continuaban cautivando a los lectores de la cristiandad latina que, como sus predecesores en los albores de la Edad Media, no dejaban de conmoverse con los lamentos de Dido o las lágrimas de Eneas y maravillarse ante obras de arte como las pinturas del templo de Juno y los relieves del escudo de Vulcano<sup>6</sup>. Entre estos hombres de letras estaba sin duda un monje de León que había ingresado muy joven en el principal monasterio de la ciudad, entonces dedicado a San Juan Bautista<sup>7</sup>. Allí experimentó el extraordinario engrandecimiento de la institución durante los años centrales del siglo XI gracias al mecenazgo de los reyes Fernando I y Sancha, siendo testigo directo de acontecimientos que marcaron época como la solemne dedicación del nuevo templo cons-



3

truido por los monarcas en honor a San Isidoro para celebrar la traslación de sus reliquias desde Sevilla en 1063. Mientras atendía a los actos litúrgicos en la nueva iglesia, el monje habría tenido ocasión de recorrer con su mirada las espléndidas obras de arte donadas por los monarcas, algunas de ellas como el arca de San Juan y San Pelayo, el relicario de plata de San Isidoro o el crucifijo de marfil del Museo Arqueológico Nacional todavía están entre nosotros, mientras que otras como el frontal de oro con zafiros engastados, o las coronas votivas decoradas con piedras preciosas y letras doradas pendientes ya sólo existen en la esfera de la memoria<sup>8</sup>. Entre oraciones, habría presenciado la muerte ejemplar de Fernando I en la Navidad de 1065 observando conmovido cómo el rey, despojándose de sus vestiduras áulicas para asumir el cilicio penitencial, se postraba en el suelo del templo para rezar ante el altar de San Isidoro con los ojos clavados en el arca de las reliquias. Podría también haber estado próximo al lecho de muerte del monarca, viendo cómo éste demandaba que le acercasen el crucifijo relicario de marfil que llevaba su nombre, para, entre lágrimas, poder acariciar con la mirada los relieves en torno al cuerpo ebúrneo del Redentor, alimentando su alma con escenas de salvación como la del descenso



de Cristo al limbo para rescatar a Adán y Eva (fig. 2)<sup>9</sup>. Con las yemas de los dedos, el rey podría haber tocado las manos níveas de los primeros padres, extendidas en un impulso ascendente, multiplicado *ad infinitum* al otro lado del paño de pureza de Cristo por los cuerpos de los bienaventurados que abandonan sus tumbas en dirección a la gloria. Tiempos difíciles para San Isidoro y el reino de León seguirían a la muerte de Fernando I y Sancha, cuando sus hijos, entre los que el rey había decidido repartir sus reinos para evitar discordias, acabarían enzarzándose en una serie de guerras fratricidas<sup>10</sup>. Durante este período incierto, el monje se consolaría en la fortaleza de la nueva señora de San Isidoro, la infanta Urraca, incansable protectora de la institución, del legado leonés, y del rey Alfonso VI:

Urraca, en verdad, había querido a Alfonso desde su niñez entrañablemente y con fraternal amor sobre los demás hermanos; pues, como fuese la mayor en edad, lo criaba y vestía haciendo veces de madre. Efectivamente, descollaba en prudencia y probidad, según lo que aprendimos, antes bien por experiencia que por fama: despreciadas las carnales uniones y los percederos vestidos maritales, por fuera bajo hábito laical, mas por dentro con observancia monástica, tomó por esposo verdadero a Cristo, y en todo tiempo de su vida practicó su deseado ejercicio de adornar los sacros altares y las vestiduras sacerdotales con oro, plata, y piedras preciosas<sup>11</sup>.

El monje al que me he estado refiriendo es el autor de la famosa crónica de la monarquía leonesa conocida, de forma inadecuada, como *Historia Silense*<sup>12</sup>. En ella se relatan pormenorizadamente los acontecimientos mencionados (la traslación de las reliquias de San Isidoro a León, la consagración del nuevo templo por los reyes Fernando I y Sancha en 1063, la muerte ejemplar de Fernando I en San Isidoro, etc.). En el pasaje citado el autor realiza un encomio de su patrona, poniendo énfasis en el conocimiento personal que tiene de ella y en su devoción a San Isidoro expresada en regalos como el magnífico cáliz de oro y sardónice que lleva su nombre y, posiblemente, su retrato (fig. 3)<sup>13</sup>. Al igual que sus contemporáneos en el mundo de las artes figurativas como Stephanus Garsia y el *maestro de Orestes-Caín*, este monje miró a la antigüedad clásica para componer su obra, encontrando inspiración en autores como Salustio, Suetonio (a través de Eginardo), Ovidio y Virgilio. Si bien la *Eneida* sólo aparece citada en el texto de forma puntual y aislada, toda la obra está imbuida de una cierta melancolía virgiliana<sup>14</sup>. Esta poética trágica queda condensada en una de las pocas frases literales tomadas por el monje: “vitam cum sanguine fundit” (*En.* II, 532), perteneciente al pasaje donde Virgilio relata la huida de un hijo del rey Príamo, herido mortalmente por un soldado griego, a través de las plazas y pórticos desiertos de Troya, hasta llegar frente “a los ojos y los rostros de sus padres”, momento en el que se desploma y “vierte su vida en un raudal de sangre”<sup>15</sup>. De hecho, la voz y la mirada del autor de la *Historia Seminense* son románicas de la misma forma que lo son el capitel de Orestes-Caín de San Martín de Frómista, el del Sacrificio de Isaac de la Catedral de Jaca, o el tímpano de la Portada del Cordero del monasterio donde escribió su obra, no tanto por la transferencia de elementos figurativos específicos sino por estar impregnados del *pathos* del arte clásico. En una ocasión fascinante, las imágenes de la *Eneida* irrumpen en su historia de modo espontáneo, espectral y casi imperceptible, proyectándose sobre el pergamino como si fuesen las sombras del célebre mito de Platón en las paredes de la caverna, o los personajes de la Orestíada en las pesadillas de Dido, o la escena de la muerte de Ícaro en los relieves de las puertas del templo de Apolo en Cumas, donde sólo pudo quedar registrada como una ausencia, pues el dolor había impedido a su padre Dédalo la finalización de la obra (*En.* VI, 14-37)<sup>16</sup>. Se trata del pasaje donde el monje relata la leyenda de la Cruz de los Ángeles, donada por Alfonso II al altar de San Salvador de Oviedo en 808, donde todavía se encuentra hoy tras una agitada historia de destrucciones y restauraciones. Nos cuenta que el monarca proporcionó “pondus splendidissimi auri et quosdam lapides preciosos” de su tesoro personal para que los angélicos artifices confeccionasen la obra, sin advertir que entre esas piedras había un entalle romano con la escena icónica de la huida de Eneas de Troya con su padre a hombros, similar al motivo difundido en los denarios de César<sup>17</sup>. De esta forma, flotando en los recesos metatextuales de la *Seminense*, incrustado, como una ausencia, en la *ekphrasis* del *labarum* de la dinastía astur-leonesa, hallamos el *Pathosformel* que con-

4 Capitel de una ventana del ábside norte. León, Real Colegiata de San Isidoro. (Foto: John Williams).

5 Capitel de la jamba derecha de la portada norte del transepto. León, Real Colegiata de San Isidoro.

tiene el núcleo semántico de unión entre esta obra y la *Eneida* –el tema de la *translatio imperii*, articulado a través del relato genealógico de la continuidad de una dinastía desde su patria de origen, destruida por los invasores (Troya/Toledo) hasta la fundación de la nueva ciudad imperial (Roma/León) con la consiguiente inauguración de un *imperium sine fine*. Esencial en ambas obras es la relación entre un héroe (Eneas/Fernando I) sobre el que recae el papel fundamental de sentar las bases para el triunfo final de ese imperio, y de su descendiente (Augusto/Alfonso VI) que, aunque se erige en el punto focal de cada una de las obras, encarnando la meta en la que culminarán los acontecimientos de la épica, sólo aparece “representado” de forma indirecta, como un anticipo del futuro: Augusto mencionado, primero, en las revelaciones que Eneas recibe de su padre en el inframundo y, más tarde, figurado en el escudo de Vulcano; y Alfonso VI, cuyo reinado es simplemente anunciado por el autor. Como es bien sabido, el monje expresa su propósito de escribir una biografía de Alfonso VI, pero al final sólo nos ofrece una larga crónica de sus antepasados, desde los reyes godos hasta su padre Fernando I, que es el verdadero protagonista y héroe de la obra. Por este motivo, la *Historia Seminense* ha sido descrita recientemente como una suerte de “*Hamlet* sin el príncipe”<sup>18</sup>. Primordial en las intenciones de su autor es el establecimiento de una genealogía –un registro pormenorizado de la continuación ininterrumpida de la sangre real de los godos (*stirps regalís Gotorum*), transmitida por los reyes de asturianos y leoneses hasta Alfonso VI a través de su madre, la reina Sancha, hija de Alfonso V de León. De este modo, la *Seminense* nos ofrece, como ha señalado Wreglesworth, “un estudio detallado de la ascendencia materna, y, en menor medida, paterna, de Alfonso VI, con un breve informe sobre su ascenso al poder insertado en medio de ese relato genealógico”<sup>19</sup>. Cronológicamente, la obra llega sólo hasta 1072, con el relato de las disputas fraternas que llevaron a la victoria final de Alfonso VI y la reunificación de los reinos de León y Castilla. El consejo de Urraca se presenta como decisivo por haber ayudado a Alfonso a tomar las decisiones estratégicas que determinarían su triunfo sobre sus hermanos. Así pues, la crónica cubre sólo la parte del reinado de Alfonso VI en la que éste siguió fielmente los consejos de su hermana:



5

Tratando de asegurar la gobernación del reino, llamada su hermana Urraca y otros ilustrísimos varones, con ellos tuvo secreto coloquio... Alfonso aceptó su consejo y para prevenir que se deteriorase otra vez la situación del reino, ya fuese por su muerte repentina o por la de su hermano, capturó a García y lo encarceló con todo el honor regio, excepto la libertad para dar órdenes<sup>20</sup>.

Cuando muere García en 1090, tras haber permanecido dieciocho años en cautividad en el Castillo de Luna, Alfonso parecía estar en la cumbre de su poder y prestigio, habiendo conquistado Toledo en 1085 y conseguido aplacar las rebeliones internas surgidas entre las facciones de sus reinos, finalmente solucionadas en el concilio de Husillos de 1088<sup>21</sup>. El monje de León habría podido estar presente en las exequias reales de García celebradas solemnemente en San Isidoro, las cuales, como él mismo nos relata en su crónica, estuvieron presididas por el legado pontificio Rainiero (futuro papa Pascual II) con la asistencia en pleno de la familia real<sup>22</sup>. Por medio de uno de esos

sincronismos elocuentes de la Historia, el arte proveía, una vez más, un comentario irónico a los hechos de los hombres, pues to que mientras Alfonso VI y Urraca enterraban, no sin ciertas dosis de hipocresía, el cuerpo de su malogrado hermano, el capitel de Orestes-Caín deslumbraba a los visitantes del recién construido ábside de San Martín de Frómista. La presencia de esta representación espectacular del crimen de Caín, dotada de la pátina de la tragedia griega, en el corazón de Tierra de Campos –el área que Alfonso había heredado directamente de su padre– ofrecía una imagen sugerente del pecado original que había marcado su ascenso al poder<sup>23</sup>. No podía haber sido más apropiado que el monasterio fundado por la matriarca de la dinastía, Muniadomna, y donado por ella expresamente a su estirpe, estuviese sellado con la marca de Caín –una marca que corría por la configuración genética de la dinastía. El autor de la *Seminense* introduce un comentario revelador en esta dirección al iniciar su relato de las guerras fratricidas que siguieron a la muerte de Fernando I:

¡Entre hermanos fué tan gran discordia! Porque, ¿quién ignora que desde un principio así ocurriera entre mortales, sino el que, obsesionado con otros negocios, no puede ocuparse en el estudio de las lecturas? Escudriñad, en efecto, las gestas de los reyes, porque entre copartícipes del reino jamás hubo paz duradera. Ciertamente dicese que los reyes de España fueron de tal ferocidad, porque desde el momento en que algún régulo de su estirpe tomaba las armas en edad adulta, preparábase a *contender por fuerza, ya entre hermanos ya contra los padres, si aun estuviesen vivos, para seguir la regia autoridad él solo*<sup>24</sup>.

De hecho, en el momento de la muerte de García, ya se empezaba a gestar una cierta divergencia de intereses entre la Electra y el Orestes que habían conseguido alzarse con el poder absoluto del reino en 1072. Dotado de los complejos entramados psicológicos de una tragedia griega, este distanciamiento progresivo entre Urraca (hermana/madre/mentora/amante) y Alfonso VI tendrá unas impresionantes ramificaciones artísticas pues se saldó, no en el campo de batalla con la espada, sino en la sede de poder de la infanta, San Isidoro, a través de la piedra, la pintura y el pergamino (la Portada del Cordero, los frescos del Panteón Real y la *Historia Seminense*)<sup>25</sup>. Pudo ser en este momento

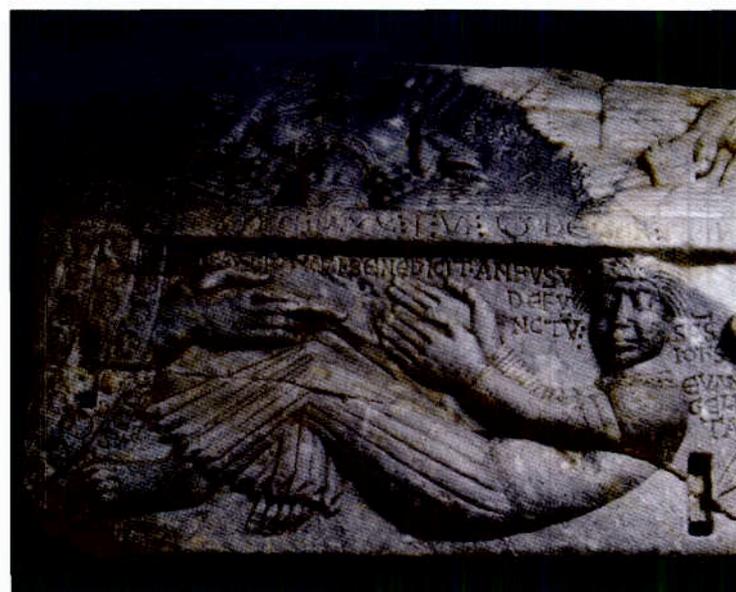
cuando la infanta encargase a ese monje de San Isidoro versado en literatura e historia una crónica de la dinastía leonesa para recordar a Alfonso la genealogía, las raíces y la naturaleza de su poder. En este sentido, no es casualidad que la *Seminense* cubra sólo la parte triunfal del reinado de Alfonso VI, presentándola como el resultado una serie de decisiones acertadas tomadas siguiendo fielmente los consejos de su hermana –decisiones que lo ponían en una buena situación para erigirse en el digno sucesor de Fernando I (el rey de León que tanto ella como la madre de ambos, la reina Sancha, habrían deseado). La visión tradicional de la *Historia Seminense* como una obra inacabada y que, si se hubiese terminado, concluiría con un elogio a Alfonso VI, ha sido recientemente cuestionada por Wreglesworth, quien la ve como una obra completa en la que la muerte ejemplar de Fernando I constituye su conclusión natural:

Escrita en un estilo solemne, repleta de alusiones literarias, la *Silense* alcanza su clímax en el lecho de muerte de Fernando I. Ya que la *Historia Silense* había presentado a Fernando como el modelo del soberano cristiano, esto es, un guerrero fértil, piadoso, próspero y victorioso, su muerte, ocurrida tras haber realizado la penitencia ante las reliquias de San Isidoro, constituyó una conclusión sumamente apropiada para la obra en su dimensión dramática y moral<sup>26</sup>.

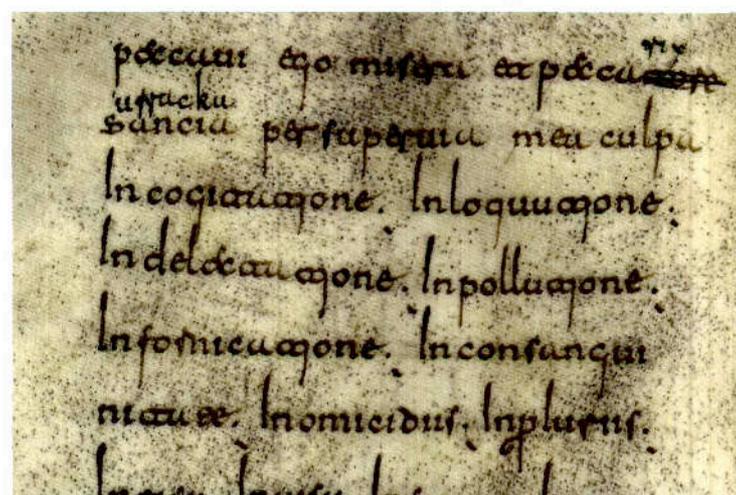
Es en contraste con la vida perfecta de Fernando I, quien se presenta como el modelo paradigmático del monarca cristiano en la historia de la dinastía leonesa, que Wreglesworth detecta una cierta “crítica en clave” a Alfonso VI codificada en el texto de la crónica.

Con estas ideas en mente, iniciaremos un recorrido por los círculos que definen el contexto histórico-artístico de San Isidoro de León, tomando a Virgilio como guía, del mismo modo que lo fue para Dante en su periplo por el reino de las sombras, ayudándole a entender el significado profundo de las imágenes que veía. Siguiendo la secuencia ekphrástica de la *Eneida*, comenzamos *in medias res* analizando los acontecimientos que se producen en 1093, año que trae una serie de hitos de enormes consecuencias históricas, tanto para el arte como para entender los factores que contribuyeron a la separación entre la infanta y su hermano. En la segunda parte realizaremos un descenso al in-

framundo de pergamino para encontrar a un personaje seminal en la génesis de la figura histórica de Alfonso VI, su madre la reina Sancha. Y en la tercera parte nos situaremos, con el rey de León, al pie del templo que estaba siendo construido por su hermana Urraca, en cuyos muros rezumaba la belleza trágica de la antigüedad en columnas marmóreas reutilizadas y en historias bíblicas como la de Abraham del tímpano del Cordero donde palpitan las formas y el *pathos* de la Orestíada del sarcófago de Husillos<sup>27</sup>. Tras la muerte de la infanta en 1101, a medida que se completaban las otras fachadas del templo, las figuras del sarcófago parecían querer apoderarse del edificio en una sucesión ininterrumpida de metamorfosis, desde la Erinia dormida del extremo izquierdo del friso que reaparece transfigurada en un capitel del ábside norte (fig. 4), hasta el amedrentado sirviente al que reencontramos, desnudo y sin la protección de su escabel, entre personajes poseídos por la cólera de las Erinias en un capitel de la portada septentrional del transepto (fig. 5)<sup>28</sup>. En esa misma década, marcada por tragedias en la familia de Alfonso VI y turbulencias políticas en el reino de León, intenta completar su historia el autor de la *Seminense*. Cada sección de este artículo se erige en una de las *ekphraseis* que ese monje podría haber incluido en la segunda parte de la obra –esa *gesta Adefonsi* que nunca llegó a escribir, quizá por falta de tiempo, o quizá por su descorazonamiento ante el ocaso del reinado de su protagonista. “Ícaro, tu también hubieras ocupado un lugar destacado en tan gran obra”, dice Virgilio en su inolvidable descripción de los relieves esculpidos por Dédalo en las puertas del templo de Apolo en Cumas, “si el dolor lo hubiese permitido. Dos veces trató de cincelar en oro tu infortunio; dos veces se desplomó su mano de padre” (*En. VI, 30-33*).



6



7

go en otro monumento esencial en la génesis y evolución del estilo, el monasterio de San Zoilo<sup>31</sup>. Curiosamente el año 1093 se nos revela como una fecha trascendental en el ciclo de la vida y la muerte en el reino de León y Castilla, pues en el otoño del mismo año la corte de Alfonso VI experimentó otros dos acontecimientos que tendrán importantes repercusiones histórico-artísticas. En septiembre, su amante musulmana Zaida daba a luz al que habría de ser su único hijo varón, Sancho Alfónsez, y pocos meses después moría su esposa Constanza, hija del duque de Borgoña y sobrina del abad Hugo de Cluny, quien únicamente le había dado una hija, que habría de convertirse en la futura reina Urraca<sup>32</sup>. Pocos años antes, la joven Urraca había sido entregada en matrimonio al conde Raimundo de Borgoña, quien albergaba esperanzas de convertirse en el sucesor de Alfonso VI al trono de León y Castilla<sup>33</sup>. Sin embargo, el nacimiento de Sancho Alfónsez y la muerte de Constanza ponían en peligro las ambiciones de este poderoso grupo borgoñón, que habría de recibir todavía otro revés en la Navidad de 1094, cuando Alfonso VI, rompiendo con su costumbre de casarse con princesas

### 1093: VITAM CUM SANGUINE FUNDIT

Polites, uno de los hijos de Príamo, huye entre flechas enemigas a través de los largos pórticos [de Troya] y cruza herido sus plazas desiertas... Cuando por fin logra llegar ante los ojos y rostros de sus padres, se desploma vertiendo su vida en un raudal de sangre... Entonces Príamo, aunque ya es también presa de las garras de la muerte, no se amedrenta, ni contiene su voz, ni frena su ira. “Por tu crimen”, dice [al asesino] “si hay en el cielo justicia... los dioses te darán lo que te mereces... por haberme obligado a presenciar el asesinato de mi hijo, violando con su muerte mi rostro de padre”.

Virgilio, *Eneida* II, 526-539

El 8 de diciembre de 1093 moría el joven Alfonso Ansúrez en circunstancias desconocidas, pero suficientemente trágicas como para que sus afligidos padres encargasen un espectacular sepulcro de mármol en su memoria (fig. 6)<sup>29</sup>. Si la corta vida de este adolescente apenas tuvo repercusiones históricas, su muerte nos ha dejado un monumento seminal para la reconstrucción de la secuencia cronológica del románico hispano, como advirtió con brillantez Serafín Moralejo<sup>30</sup>. El mismo año moría la condesa Teresa Peláez de Carrión, cuya lápida sepulcral, de menor entidad artística, es igualmente importante, al proporcionar un testimonio epigráfico de su labor de patronaz-



francesas, eligiera como esposa a una aristócrata de origen italiano llamada Berta. Los borgoñones reaccionaron rápido ante estas adversidades políticas. Reilly fecha en 1095 un documento de origen cluniacense conocido en la historiografía como el “pacto de sucesión” por el cual Raimundo y Enrique sellaron un acuerdo, con el beneplácito de Hugo de Cluny, para repartirse el reino a la muerte de Alfonso VI. Según los términos del pacto, Raimundo recibiría el reino de León y Castilla y Enrique recibiría Toledo<sup>34</sup>.

Dadas estas volátiles circunstancias, la última década del siglo XI fue un período de intensas intrigas y maniobras políticas en torno a la cuestión de la sucesión dinástica. Un análisis pormenorizado de los partidos enfrentados revela que el debate sobre

la sucesión albergaba una lucha más importante por la definición de la identidad del reino en un momento de rápida evolución y transformación (expansión territorial, cambio de rito, proyección internacional, etc.). Por una parte estaba Alfonso VI, quien se había distanciado progresivamente de los borgoñones tras la muerte de Constanza y había empezado a tomar las medidas legales necesarias para que su hijo Sancho Alfónsez fuese reconocido como heredero oficial. Si el hijo de la princesa mora acabase subiendo al trono, seguramente el reino de León y Castilla miraría hacia el sur, evolucionando hacia la creación de un imperio hispano de carácter multicultural. Sin duda el nuevo rey hubiese dado énfasis y contenido pragmático al epíteto de “Emperador de las dos Religiones” adoptado por su padre tras la conquista de Toledo en 1085<sup>35</sup>.

Por otro lado estaba el partido borgoñón liderado por el conde Raimundo quien, si llegase a ser rey gracias a su enlace con la princesa Urraca, estrecharía el yugo franco-cluniacense en el reino, arrastrando a León y Castilla hacia la esfera política y cultural europea y dando un nuevo impulso a la idea de Cruzada. El centro simbólico dinástico-religioso estaría en Sahagún, ciudad donde la reina Constanza había construido un conjunto palaciego y cuyo monasterio de los Santos Facundo y Primitivo se había convertido, desde 1080, en el principal centro de la reforma cluniacense bajo el liderazgo de Bernardo de Sédillac<sup>36</sup>. Esta facción había conseguido convencer a Alfonso VI para que abandonase San Isidoro de León, lugar escogido por su padre como centro dinástico, y construir un nuevo panteón real en el monasterio de Sahagún, transformando así la institución en el Cluny y Saint-Denis de la dinastía castellano-leonesa. De este monasterio, demolido brutalmente en el siglo XIX, nos ha llegado la mencionada lauda de Alfonso Ansúrez cuya iconografía, relacionada con la liturgia cluniacense de la muerte, refleja la tendencia ideológica de la institución que la albergaba<sup>37</sup>.

En este debate había todavía un tercer partido integrado por la vieja tradición imperial leonesa, que se consideraba continuadora directa del linaje de los reyes visigodos que habían gobernado la península en la Edad de Oro destruida por la invasión musulmana. Su capital era la ciudad de León y su centro simbólico el complejo de San Isidoro, formado por el palacio real (*domus regia*), el templo (*domus domini*), y un doble monasterio, dedicado a San Pelayo (monjas) y San Isidoro (monjes)<sup>38</sup>. Además de guardar las reliquias del santo patrón y referente cultural de la monarquía visigótica, trasladadas a León desde Sevilla en 1063 con la consecuente rededicación y reconstrucción del templo, este complejo palatino también albergaba el cementerio dinástico de los reyes de León. Fernando I, quien había heredado el reino de Castilla a través de su madre Muniadomna tras la partición de los extensos dominios de su padre Sancho III el Mayor de Navarra, se había convertido en rey de León gracias a su enlace con Sancha, hija de Alfonso V. Como última superviviente de la dinastía leonesa, Sancha luchó para mantener León como centro simbólico del imperio de Fernando I, recordándole que era el linaje real astur-leonés por el que se transmitía el

título imperial del antiguo reino visigodo<sup>39</sup>. Un famoso pasaje de la *Historia Seminense*, la cual constituye un verdadero manifiesto de la ideología del partido leonesista y está caracterizada por una marcada hostilidad hacia los francos, incide en el papel de Sancha persuadiendo a Fernando para que eligiese el cementerio real de León como lugar de enterramiento:

Entretanto Sancha, solicitando audiencia con el rey, lo persuadió para que construyese una iglesia en León como mausoleo real, donde pudiesen ser enterrados con gran esplendor los cuerpos de los reyes. Porque previamente el rey Fernando había decretado que su cuerpo fuese enterrado bien fuese en Oña o en San Pedro de Arlanza. Pero la reina por su parte, debido a que en el cementerio de León descansaban su padre el príncipe Alfonso y su hermano, el serenísimo rey Vermudo, intentó ejercer toda su influencia para que también ella y su marido fuesen enterrados con ellos después de la muerte<sup>40</sup>.

A la muerte de Sancha, la infanta Urraca se situó a la cabeza del infantazgo de San Isidoro, siguiendo con devoción el paradigma de mecenazgo de su madre y sus lealtades políticas a León. Comenzando alrededor de 1080 con la erección del Panteón Real, la infanta llevó a cabo un ambicioso programa constructivo en San Isidoro que continuaría tras su muerte, ocurrida en 1101, dejando iniciada la fábrica románica del templo con la parte de la cabecera y el cierre occidental hasta la Portada del Cordero ya concluidos<sup>41</sup>. La falta de consenso entre historiadores del arte sobre la correcta datación de la secuencia cronológica para las diferentes partes de la fábrica románica de San Isidoro ha impedido que se haya subrayado suficientemente un hecho clave: la monumental expansión de San Isidoro promovida por la infanta Urraca coincide con la decisión de Alfonso VI de abandonar León y convertir a Sahagún en el principal centro residencial y dinástico, sede de un conjunto palatino y un nuevo panteón real<sup>42</sup>.

La práctica total destrucción de Sahagún, dejándonos San Isidoro como el más importante conjunto monumental del reino de León durante el reinado de Alfonso VI, ha creado la falsa impresión de que debe reflejar su legado como patrón de arte y concordar con su proyecto político e ideológico. Pero, como

he tratado de demostrar, Alfonso VI tuvo poco o nada que ver con las campañas románicas de San Isidoro y, al contrario, sus políticas y patronazgo artístico –centrados en Sahagún, en la Catedral de Santiago de Compostela, y, de modo especial, en la construcción de Cluny III, una empresa financiada casi en su totalidad por la monarquía hispana– eran contrarias a los intereses de la institución y de la tradición leonesa defendidas por su principal benefactora, la infanta Urraca. En este contexto de divergencia de intereses entre Urraca y Alfonso con relación a la cuestión de León propongo que deba interpretarse la frenética actividad de patronazgo de la infanta en San Isidoro al final del siglo XI, reflejada principalmente en las tres obras mencionadas: el Panteón Real, la Portada del Cordero y la *Historia Seminense*<sup>43</sup>.

Para entender las raíces profundas de la lealtad de la infanta Urraca a la causa leonesa, el modelo y dirección ideológica de su patronazgo artístico en San Isidoro, y la medida en que los cambios estratégicos realizados por el rey pudieron haber sido contemplados por la infanta no sólo como una traición a León y San Isidoro, sino a los incansables esfuerzos de su madre y de ella misma para promover la figura histórica de Alfonso VI, es necesario retrotraernos una generación, al inframundo del pergamino, para encontrarnos con la figura catalizadora de la madre de ambos, Sancha. Un diálogo con Sancha pondrá de manifiesto tanto las bases de la victoria de Alfonso VI en las batallas fratricidas, como las raíces artísticas que hicieron posible la genealogía que, a través del capitel de Orestes-Caín de Frómista, culminará en el tímpano de la Portada del Cordero.

### **MISERA ET PECCATRIX: LA MATERNIDAD DEL PERGAMINO**

Ego misera et peccatrix Sancia / Urracka per supervia mea culpa  
in cogitatione, in loquutione, in delectatione, in pollutione, in  
fornicatione, in consanguinitate, in omicidiis...

Pocas imágenes expresan de forma más íntima la unión entre la infanta Urraca y su madre Sancha que el fol. 179v del *Liber cantorum et orarum*, devocionario privado de la reina fechado en 1059 (fig. 7)<sup>44</sup>. Sobre un miasma de restos foliculares, en el lado



9 Ceremonia de presentación dinástica, *Liber diurnus* (1055). Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad de Santiago, Ms. 609 (Res. 1), f. 3v.

10 Eliseo con la mujer sunamita y su hijo. Biblia visigótica de 960. León, Real Colegiata de San Isidoro, códice II, fol. 147v.

artístico de San Isidoro –una institución que ambas se esforzaron en consolidar como la expresión monumental inigualable del legado dinástico leonés. Además de los claros paralelos entre las intervenciones arquitectónicas y las donaciones de objetos suntuarios a San Isidoro por parte de Sancha y Urraca (dotación de piezas litúrgicas, edificación y engrandecimiento del Panteón Real y las sucesivas campañas constructivas de la iglesia palatina), es, sin duda, en las comisiones en pergamino donde encontramos un paradigma más claro para comprender el significado primordial de la reconstrucción monumental de San Isidoro promovida por la infanta Urraca en la última década del siglo XI y el papel común desempeñado por estas dos mujeres en la “creación” de la figura histórica de Alfonso VI.

El suntuoso libro de horas que la reina Sancha regaló a Fernando I en 1055, conocido como *Liber diurnus* (Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, MS. 609 [Res. 1]), da testimonio del papel fundamental de la reina en la definición simbólica de la monarquía leonesa, tanto en su pasado como en su futuro. *Un ex-libris figurado* (fol. 3r) proclama en todas direcciones la doble titularidad del manuscrito: “Fredinandi regis sum liber. Fredinandi Regis necnon Sancia regine sum liber”. Pero es el colofón (fol. 208v) –un poema en hexámetros escrito sobre fondo púrpura– donde de forma más elocuente se registra la voz del libro celebrando en primera persona a Sancha como su única “genetrix”: Sancia ceu uoluit / quod sum regina peregit / era millena nouies / dena quoque terna / Petrus erat scriptor Fructosus denique pictor”<sup>46</sup>. Precede a este colofón, en el fol. 207v, el llamado “cronicón”, también escrito en letras de oro sobre un tapiz púrpura de connotaciones imperiales –un obituario de los reyes de León formado por una lista de los antecesores inmediatos de Sancha (fig. 8). “Este cuadro parlante”, como apunta Díaz y Díaz, “constituye una de las claves para mejor comprender todo el sentido de nuestro manuscrito”<sup>47</sup>. La lista comienza con el abuelo de Sancha, Vermudo II, y termina con la fecha de la coronación de Fernando I como rey de León. Aparecen registrados de forma sucinta los nombres de cada rey y sus respectivas esposas, así como las fechas de su muerte, pero se reserva una mención especial al último descendiente masculino del linaje leonés, el hermano menor de Sancha, Vermudo III, del que se dice que murió heroicamente en el campo

del pergamino donde se hace más patente la carnalidad de la página, aparecen inscritas palabras como *pollutione* y *fornicatione*, que forman parte de un acto de contrición originalmente creado para ser recitado por Sancha pero más tarde adaptado para uso de Urraca con la adición de su nombre encima del de su madre<sup>45</sup>. Madre e hija no sólo compartieron una larga lista de pecados en el contexto de esta confesión –sabemos que algunos como fornicación, consanguinidad y homicidio fueron realmente atribuidos a Urraca por sus enemigos– sino un compromiso profundo con el legado dinástico leonés. No repararon en nada para promover su causa, condonando incluso el fratricidio: Sancha permaneció al margen mientras su joven hermano, el rey de León Vermudo III, moría luchando contra su esposo; y Urraca indujo al asesinato de su hermano Sancho y al encarcelamiento de por vida de su otro hermano García. Pero esta común causa política no sólo tuvo como resultado crímenes fratricidas, sino que inspiró un paralelo patronazgo

de batalla “*in bello pugnator fortis*”. La contienda referida es, paradójicamente, la batalla de Tamarón (1037) donde la derrota de Vermudo propició el ascenso al trono de León de Fernando I y Sancha. En vez de culpar a Fernando por la muerte de su hermano, Sancha parece haberla contemplado simplemente como un avatar de la historia, y, de hecho, la configuración ideológica del manuscrito sugiere un cierto esfuerzo por parte de la reina para transformar esta tragedia dinástica en una victoria para León. El acróstico, el colofón y el obituario son esenciales para comprender el significado de la miniatura más famosa del *Liber diurnus*, el retrato real que aparece en el fol. 3v (originalmente fol. 6v) donde se formula, en clave figurativa, la genealogía editorial y la ideología dinástica que, como hemos visto, aparecen expresadas, de forma discursiva, a través de las otras tres páginas (fig. 9).

En un escenario áulico adornado con una cortina diáfana hace su aparición la pareja real flanqueando un personaje menor que sujeta un libro dorado. Moralejo calificó a esta miniatura como el primer “retrato de corte” y el primer “cuadro de historia” del arte hispano<sup>48</sup>. Su condición de “retrato” viene dada por su nuevo “naturalismo” románico, evidente en el alto grado de individualización de las figuras y su inmediatez teatral, generada por su superposición al marco en diferentes niveles de recesión y la temporalidad transitoria del entramado gestual. Debuta aquí en el ámbito leonés, sin duda para celebrar un acontecimiento memorable, una poética visual cuya filiación estilística se encuentra, como Moralejo señaló acertadamente, en el entorno gascón del *Beato de Saint-Sever*. Su condición de “cuadro de historia” viene dada porque la representación del monarca coronado y vestido de púrpura imperial puede reflejar un momento histórico concreto –el nuevo estatus alcanzado por Fernando I como emperador de todas las Españas (*imperator totius Hispaniae*) tras haber derrotado a su hermano mayor, el rey García III de Navarra, en la batalla de Atapuerca (1054)<sup>49</sup>. Con esta victoria, Fernando I consiguió reunir el título imperial simbólico adquirido a través del linaje leonés de su esposa, y el extenso poder territorial que había ostentado su padre Sancho el Mayor antes de la división de sus dominios entre sus hijos. Sin embargo, el obituario antes mencionado, que registra a Fernando como heredero del linaje real leonés mientras ignora por completo su legado castellano y navarro, pone claramente de manifiesto la inclinación ideológica del manuscrito. De hecho, a través de esta “memoria selectiva” del obituario, Sancha estaba absorbiendo de forma efectiva a Fernando I en el linaje leonés, transformando así la muerte de su hermano Vermudo III en una victoria de hecho para León al asegurar la continuación de la sangre imperial a través de sus descendientes.

Al entender el manuscrito como un monumento dinástico que enfatiza el papel de Sancha en la continuación del linaje leonés, podemos aproximarnos de forma más precisa al significado original del misterioso “retrato de corte”. En base a una serie de precedentes iconográficos bastante remotos y dispersos, la figura central se ha interpretado tradicionalmente como el



10

retrato de uno de los autores del manuscrito, cuyos nombres –Petrus (escriba) y Fructuosus (iluminador)– se registran en el colofón. Aunque parezca plausible a primera vista, esta interpretación se cae por su propio peso ante un simple análisis formal de la miniatura<sup>50</sup>. Dicha figura luce ropajes reales, idénticos a los que viste el monarca, y se muestra descalza, siguiendo una fórmula ritual<sup>51</sup>. Su menor estatura no viene dictada por la escala jerárquica, que contradiría las premisas estilísticas de un manuscrito que de forma tan clara hace ostentación de su nuevo estilo naturalista, sino que se refiere a la edad del personaje, subrayada por su rostro y la expresión inocente con la que mira hacia Sancha. Es indudable que estamos ante un “puer” como el que se representa en una composición similar de la llamada Biblia visigótica de 960 o *Codex Biblicus Legionensis* (Real Colegiata de San Isidoro, Códice II, fol. 147v), donde el hijo de la mujer sunamita aparece entre Eliseo y su madre (fig. 10)<sup>52</sup>. De forma intuitiva, Moralejo nos aproximó a la clave interpretativa de esta escena al describir su composición como una suerte de “Anunciación interpolada con la figura del escriba”<sup>53</sup>. Afortunadamente contamos con un documento contemporáneo, el llamado *Privilegio de Nájera*, que nos permite probar que, de hecho, este retrato de corte fue intencionadamente compuesto siguiendo la pauta de una Anunciación. El privilegio podría relacionarse, desde el bando opuesto, con la victoria militar a la que se alude en la miniatura del *Liber diurnus*, ya que contiene el documento fundacional de Santa María de Nájera otorgado por el rey García de Navarra en 1052, tan sólo dos años antes de su derrota y muerte a manos de su hermano Fernando I en la batalla de Atapuerca. El espectacular pergamino iluminado que contiene esta acta fundacional, conservado en la Real Academia de la Historia, data de 1054, cuando la reina Estefanía,

viuda de García, confirma la dotación<sup>54</sup>. Está decorado, en la parte superior, con una Anunciación, formada por las imágenes de la Virgen y Gabriel ocupando las esquinas, y en la parte inferior, con los retratos de los monarcas García y Estefanía flanqueando un modelo de iglesia. La clara identidad de estilo y lenguaje gestual entre estas figuras y las miniaturas del *Liber diurnus* hacen plausible que hayan sido realizadas por un mismo artista –el Fructuoso que firma el *Liber diurnus*, quien pudo haber llegado a León al ser contratado por Fernando I tras la muerte de su patrón<sup>55</sup>. Es notable que, a la hora de diseñar los retratos de Fernando I y Sancha, el artista no siguiese los modelos empleados en los de García y Estefanía, sino el esquema compositivo de la Anunciación: Sancha constituye la imagen especular en reverso de la Virgen (fig. 11), mientras que Fernando I reproduce el lenguaje gestual de Gabriel, quien, en el privilegio, señala con su dedo la inscripción “Ave Sponsa Dei, replet te gratia tui Filii” (fig. 12). El paradigma compositivo de la Anunciación pudo haber sido adoptado en el retrato de corte para subrayar la relación maternal entre Sancha y el personaje central, probablemente uno de los hijos de la pareja real, que, vestido con un atuendo áulico similar al de su padre, se presenta como el continuador del linaje imperial leonés celebrado en el manuscrito. De hecho, este uso iconográfico del tipo de la Anunciación para aludir a la dimensión materna de la reina encuentra su paralelo literario en la *Historia Seminense*, donde, como Havens Caldwell ha señalado, se relatan los nacimientos de los hijos de Sancha mediante fórmulas literarias derivadas de los pasajes bíblicos que describen los nacimientos de Isaac y de Jesús<sup>56</sup>. No es casual que las miradas y gestos de los monarcas confluyan en este personaje que se erige en el punto focal de toda la composición. Fernando I parece instruirlo con su mano derecha en un gesto de *adlocutio* a la vez que lo conmina con el dedo índice de su mano izquierda a que se vuelva hacia Sancha, como si le estuviese enseñando el origen del privilegio dorado que sostiene en sus manos. Este objeto no debe ser tanto una representación del *Liber diurnus* como tradicionalmente se asume, sino de una parte de él, es decir, de la parte que registra en letras de oro el linaje imperial leonés<sup>57</sup>. El príncipe estaría sosteniendo su *testamentum* dinástico, el registro dorado del linaje que debería continuar y mantener vivo.

En el manuscrito se articula otra serie de analogías bíblicas para incidir en aspectos de la soberanía regia que pueden ayudarnos a explicar las razones por las que se representa al heredero descalzo. Ya señaló Moralejo las similitudes entre el retrato de Fernando I y la imagen del rey David en la letra I que introduce el salmo 30 “In te domine speravi” en el fol. 29v (fig. 13). Esta identidad iconográfica entre el monarca leonés y el rey de Israel sirve para poner énfasis en la dimensión sacra de la dinastía leonesa al establecer un enlace análogo con la genealogía real bíblica. El hecho de que el rey David se represente descalzo sobre suelo sacro, como rey ungido de Israel, nos proporciona un elemento comparativo para explicar la similar disposición de la figura del heredero en el retrato de corte<sup>58</sup>. La *Historia Seminense* menciona varias unciones regias en la monarquía astur-



11a



11b

leonesa, notablemente la de Ordoño II y la de Fernando I, quien fue ungido en la catedral de León por el obispo Servando<sup>59</sup>. Sin adentrarme aquí en la controversia historiográfica en torno al tema de la unción regia, suscribo las razonables conclusiones de Carlos de Ayala quien interpreta el nuevo énfasis dado por Fernando I a la unción y a la ostentación de la corona real en relación a su necesidad de adquirir legitimidad en el trono leonés: “Puede que en esta ocasión no debemos cuestionar un acto que, si por un lado proporcionaba al nuevo rey sacralidad legitimadora, por otro, suponía una plástica toma de posesión de la resistente capital del Reino”<sup>60</sup>.

Este análisis suscita dos preguntas relacionadas entre sí: ¿Qué acontecimiento motivó la creación de una miniatura de esta entidad artística y ceremonial, y cuál de los tres hijos de Fernando I y Sancha es el personaje que se representa en ella? Podemos avanzar una respuesta al examinar las implicaciones dinásticas de la victoria de Atapuerca a la luz de la ideología leonesa de este manuscrito y del papel fundamental que juega Sancha en su formulación. Según la *Historia Seminense*, Fernando I anunció oficialmente su decisión de dividir sus reinos entre sus tres hijos en un gran concilio celebrado en León en diciembre de 1063. Una decisión de esta magnitud, sin embargo, debió haber tenido un largo proceso de gestación durante el cual se prepararía a los infantes familiarizándolos con sus territorios para, de esa forma, evitar que fuesen percibidos como implantes extranjeros por los estamentos de poder locales. Así Ermelindo Portela, teniendo en cuenta las regiones escogidas por Fernan-

11 a) Virgen de la Anunciación, *Privilegio de Nájera* (acta fundacional de Santa María la Real) (1054), Madrid, Real Academia de la Historia; b) Reina Sancha, *Liber diurnus*.



12a

12 a) Fernando I, *Liber diurnus*; b) Arcángel Gabriel, *Privilegio de Nájera*.



12b

do para educar a sus hijos, ha sugerido que “la decisión sobre los lugares de educación correspondió a un plan ya establecido de la división”<sup>61</sup>. Sancha puede haber sido una de las personas de la corte que estaba más interesada en la partición de los reinos, ya que la coronación de uno de sus hijos como rey de León aseguraría la continuación de un linaje leonés independiente que compensaría, en cierta medida, la muerte de su hermano Vermudo III. El período que sigue a la victoria de Atapuerca, cuando se consolidó el dominio de Fernando I sobre unos territorios extensos y heterogéneos, daría a la reina la oportunidad perfecta para promover la partición y el nombramiento simbólico del heredero de su reino. De hecho resulta razonable, en vista del papel crucial jugado por la reina en otras decisiones importantes como la elección del panteón real, que la designación del heredero al reino de sus antepasados recayese en gran medida sobre ella. Este retrato de corte, entonces, podría ser parte del esfuerzo de Sancha para promover y solidificar la elección como heredero del reino de León de Alfonso, que tenía aproximadamente 18 años cuando se realizó el manuscrito<sup>62</sup>. La perplejidad mostrada por muchos historiadores ante la decisión del monarca de dejar León, el reino más importante, a Alfonso, en lugar de cederlo a su primogénito Sancho, podría encontrar respuesta en esta miniatura pues en ella quizá esté codificado uno de los argumentos esgrimidos por Sancha para reafirmar a su esposo de que la decisión de conceder ese honor a Alfonso tenía precedente bíblico. Salomón tampoco era el primogénito de David, pero fue coronado rey de Israel gracias a la ayuda de su madre Betsabé. La selección de cánticos del

*Liber diurnus* ofrece un entramado evocador de referencias a la sucesión entre los dos reyes bíblicos. En los folios 169v-170v encontramos una súplica de Salomón ante el altar del Señor, y frente a la asamblea de Israel, que contiene los versos:

Tú has cumplido, en favor de mi padre David, la promesa que le habías hecho, y hoy mismo has realizado con tu mano lo que había dicho tu boca. Y ahora, Señor, Dios de Israel, cumple en favor de tu servidor David, mi padre, la promesa que le hiciste, diciendo: ‘Nunca te faltará un descendiente que esté sentado delante de mí en el trono de Israel, con tal que tus hijos vigilen su conducta, caminando conforme a mi Ley, como has caminado tú’. Y ahora, Dios de Israel, que se verifique la promesa que hiciste a mi padre, tu servidor David (II Crónicas 6, 15-17)<sup>63</sup>.

Más significativa todavía es la presencia del cántico davidico “*Benedictus Dominus Deus Israhel patris nostri*” (fol. 179r), que habría de tener un significado muy especial tanto para Fernando I como para Alfonso VI, y cuya versión íntegra (en el manuscrito sólo se cita parcialmente) contiene los versos: “concede a mi hijo Salomón un corazón íntegro, para que observe y cumpla todos tus mandamientos, tus testimonios y tus leyes, y edifique el Templo que yo te he preparado”. Según la famosa elegía narrativa que concluye la *Historia Seminense*, Fernando I recitó este cántico en San Isidoro poco antes de morir, al desprenderse simbólicamente de su reino entregándolo a Dios. Años más tarde, Alfonso VI, en el documento de 1073 por el que dona el monasterio de San Isidro de Dueñas a Cluny con motivo del ani-

13 Inicial historiada con el retrato del rey David, *Liber diurnus* (1055). Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad de Santiago, Ms. 609 (Res. 1), fol. 29v.

14 Triple arcada oriental del Panteón Real de San Isidoro de León.  
a) Crucifixión con los reyes Fernando I y Sancha; b) Agnus Dei, epígrafe dedicatorio y ciclo del Zodíaco; c) Natividad.

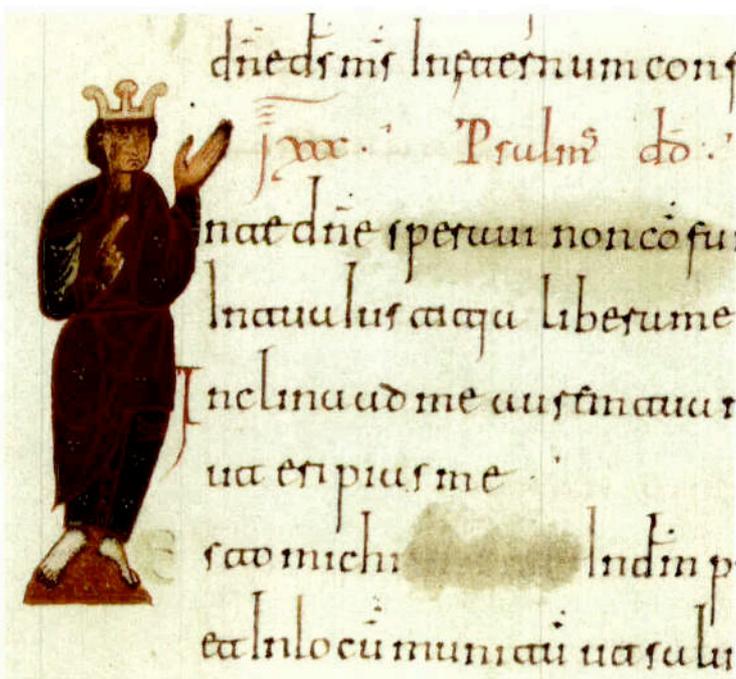
versario de la muerte de Fernando I, recitará el mismo cántico en memoria de su padre<sup>64</sup>. Así pues, la analogía entre Fernando I y el rey David, explícitamente promovida en la iconografía del manuscrito y en algunas de sus oraciones, se extendería también a la presentación de su heredero, Alfonso, como el nuevo Salomón, quien aparece en el retrato de corte descalzo, evocando la idea bíblica de la unción regia<sup>65</sup>.

Esta identificación del significado de la miniatura como la ceremonia, más o menos privada, de presentación del heredero del reino de León permite explicar el otro aspecto del manuscrito que ha desconcertado a los especialistas, esto es, el hecho de que registre y ensalce el linaje leonés del poder real de Fernando I mientras que se ignora su legado dinástico castellano y navarro. Ello vendría dado porque el códice celebra la presentación del continuador de esa línea dinástica, y no de las otras. Adicionalmente, también ayuda a explicar el hecho de que se conmemore de forma tan ostentosa la memoria de Vermudo III en un libro que se presenta como un regalo al hombre que fue responsable de su muerte<sup>66</sup>. Quizá fuese parte de la estrategia

de Sancha para persuadir a Fernando de reparar ese infortunado avatar de la historia por medio de la elección de Alfonso como heredero de un reino independiente de León. En conclusión, esta miniatura, además de ser el primer “retrato de corte” y el primer “cuadro de historia” del arte hispano, se nos revela como el primer “retrato de una familia real española” –sin duda un digno, enigmático e ideológicamente complejo preludeo románico a *Las Meninas* en nuestra historia del arte<sup>67</sup>.

Este grupo de manuscritos da testimonio de la implicación directa de Sancha en la regeneración y perpetuación de la dinastía leonesa. Se propuso llevar a cabo sus planes por medio de una doble estrategia: la consolidación retrospectiva de la memoria dinástica (el obituario) y el asentamiento prospectivo de una línea de sucesión verdaderamente leonesa, tanto por sangre como por educación. Su patronazgo artístico en varios frentes responde a la necesidad de intervenir activamente en un momento histórico en el que los dos vectores de la ecuación, la memoria dinástica y la descendencia leonesa, estaban en peligro. Primero con su victoria en la redirección de Fernando I hacia la causa leonesa, y después con la promoción y nombramiento de su hijo Alfonso como rey de León, Sancha podía cantar victoria en ambos frentes. A la muerte de la reina, Urraca no sólo heredaría su posición como *deo vota* al frente del infantazgo de San Isidoro sino también su papel como principal promotora de la dinastía leonesa y fiel defensora de Alfonso VI. Pero desde 1080, Alfonso se irá apartando de León, un distanciamiento que parecía traicionar tanto al legado dinástico leonés (con la creación del nuevo panteón real en Sahagún) como al futuro del linaje (con el nombramiento del hijo de la concubina mora como heredero al trono). Así pues, una generación más tarde, León se enfrentaba a una serie de retos similares a los que se había enfrentado Sancha, y Urraca, al igual que su madre, responderá con una estrategia parecida de patronazgo artístico en San Isidoro y con un intento de atraer de nuevo a Alfonso VI a la causa leonesa, como Sancha había hecho con Fernando I.

El *Liber diurnus* presenta un interesante paralelo conceptual y estructural para entender el planteamiento ideológico unitario y la estructura general de las intervenciones románicas de Urraca en San Isidoro, erigiéndose en su paradigma en perga-



13

mino. Como el *Liber diurnus*, el mecenazgo artístico de Urraca estaba dirigido primordialmente al rey de León en un momento en que éste necesitaba que se le recordase su obligada lealtad a la tradición leonesa. Al igual que el *Liber diurnus*, el programa de Urraca fue concebido para promocionar a la dinastía leonesa retrospectivamente, a través de la consolidación monumental de la memoria dinástica (la construcción del Panteón Real, que encuentra su semilla ideológica en el obituario de los reyes de León del manuscrito), y prospectivamente, a través de la formulación de la genealogía del perfecto príncipe cristiano –la Portada del Cordero que, al igual que el frontispicio del *Liber diurnus*, articula una declaración de las condiciones para la selección del continuador adecuado de la dinastía y una exposición de las virtudes que ha de reunir el monarca leonés ideal.

### SUB INGENTI TEMPLO: EL DILEMA DEL PRÍNCIPE

Señor, Dios de nuestros padres Abraham, Isaac e Israel, conserva para siempre estos mismos pensamientos en el corazón de tu pueblo y dirige su corazón hacia ti.

Concede a mi hijo Salomón un corazón íntegro, para que observe y cumpla todos tus mandamientos, tus testimonios y tus leyes, y edifique el Templo que yo te he preparado.

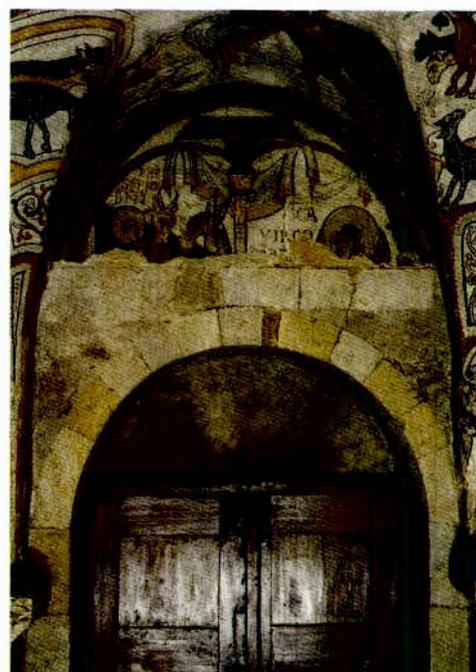
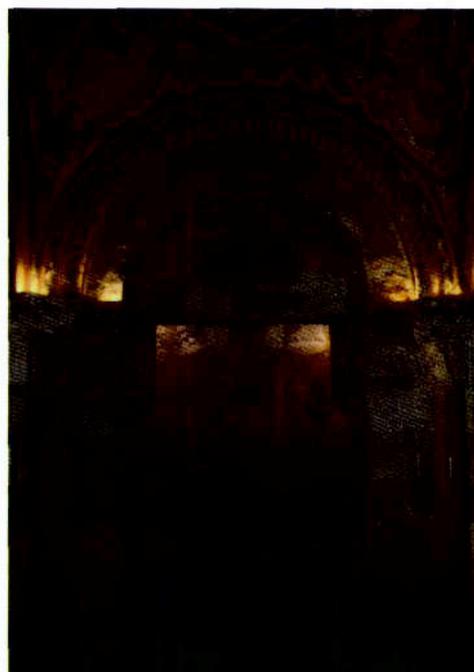
I Crónicas 29, 18-19

El programa penitencial del Panteón Real se transfigura, como ha señalado Serafín Moralejo, en una conmemoración perpetua de los últimos días y de la muerte piadosa de Fernando I, descrita en la solemne elegía que concluye la *Historia Seminense*<sup>68</sup>. El conjunto pictórico del muro este del Panteón, que forma una pseudo-fachada, articulada en tres arcos, de la iglesia de San Isidoro, despliega varias referencias a la muerte del rey. El arco central, que enmarcaría la puerta a la que se accedía desde la basílica por el arco polilobulado, presenta un tímpano con

el *Agnus Dei* sostenido por ángeles rodeado por una arquivolta decorada por los signos del Zodíaco –un esquema que se repetirá en la Portada del Cordero (figs. 14 y 15)<sup>69</sup>. Bajo el *Agnus Dei* puede verse una placa con el epígrafe de dedicación de la iglesia en el que se enfatiza la conexión entre San Isidoro y la dinastía leonesa, no sólo por su condición de fundación real sino también por haber sido el lugar en el que se produjo la muerte ejemplar de Fernando I:

La iglesia que aquí ves, anteriormente dedicada a San Juan Bautista, y hecha de barro, fue levantada en piedra por el muy excelente rey Fernando y la reina Sancha. Condujeron aquí desde Sevilla el cuerpo del Arzobispo Isidoro. Fue dedicada el 21 de Diciembre de 1063. Después, el 26 de Abril de 1065, trajeron de Ávila el cuerpo de San Vicente, hermano de Sabina y Cristeta. En el mismo año, el rey, de vuelta de su lucha en Valencia contra las fuerzas enemigas, murió el 27 de Diciembre de 1065. La reina Sancha entonces se dedicó a Dios<sup>70</sup>.

Tradicionalmente se ha pensado que esta placa pertenecería a la iglesia dedicada por Fernando I y Sancha en 1063, y que más tarde habría sido colocada donde está hoy por la infanta cuando construyó el panteón en honor a su padre. Sin embargo, el tono y contenido del epígrafe, así como la mención detallada de las circunstancias de la muerte de Fernando I, inducen a pensar que pudo haber sido creado *ex professo* en el momento de erección del panteón románico, o poco antes de la muerte de Sancha, y no es descartable la idea de que su autor fuese el mismo monje que luego se encargó de escribir la *Historia Seminense* bajo el patrocinio de Urraca. No sólo es el epígrafe una especie de epítome narrativo e ideológico de la *Seminense*, sino que comparte con ella las reminiscencias clásicas, como se refleja en la frase *olim fuit luteam quam nuper excellentissimus fredenandus rex et sancii regina edificaverunt lapideam* que reproduce un *topos* extendido en la Edad Media procedente de la vida de August-



14a

14b

14c



15

to de Suetonio, donde se alaba al emperador por haber reedificado Roma en mármol habiéndola recibido de barro (*De Vita XII Caesarum, Divus Augustus, 28.3*)<sup>71</sup>. Los dos frescos situados bajo los arcos que flanquean esta puerta, que está enmarcada por columnas marmóreas reutilizadas, desarrollan por extenso los temas del epígrafe, aludiendo de nuevo al patronazgo de Fernando I en San Isidoro y su muerte modélica. Bajo el arco izquierdo se representa una monumental Crucifixión con los retratos de Fernando I y Sancha arrodillados a sus pies, recordando el majestuoso crucifijo de marfil donado por los monarcas a San Isidoro, a modo de *memento* del drama litúrgico de sus últimos días en los que esa cruz ebúrnea seguramente jugó un papel protagonista. La muerte del monarca transcurrió durante la octava de Navidad, a la que se alude en el fresco de la Natividad que, situado bajo el arco de la derecha, constituye el *pendant* del de la Crucifixión<sup>72</sup>.

Con la conmemoración monumental de la muerte de su padre, Urraca no sólo estaba celebrando su memoria, sino el recuerdo de su decisión trascendental de elegir San Isidoro como centro de la dinastía, justo en un momento en el que su sucesor había abandonado la institución para construir un nuevo panteón real en Sahagún. La ejemplar muerte de Fernando I en San Isidoro, emulando a la del santo patrón de la institución, confirmaba que su elección había recibido el beneplácito divino y ofrecía a Alfonso VI un modelo a seguir. No es mera coincidencia que tanto el Panteón como la *Historia Seminense* concurren en la celebración solemne de la muerte Fernando I y presenten al monarca como paradigma del rey cristiano, ya que ambas obras, como he apuntado, fueron realizadas bajo la promoción de la

infanta Urraca con el común propósito de erigirse en monumentos dinásticos y, a la vez, en espejos de príncipes.

En este sentido, se hace necesario retomar aquí las observaciones de Wreglesworth sobre la *Seminense* para aproximarnos a la relación de esta obra con las promociones monumentales de Urraca. Como he señalado, este autor ha observado en la crónica una crítica en clave a Alfonso VI que contrasta con la vida ejemplar de Fernando I, a quien se presenta como el perfecto monarca leonés. Esta crítica se refleja en el uso selectivo que el autor hace de sus fuentes principales, Salustio, Isidoro y la Biblia, especialmente los *Libros de los Reyes*, tanto en la fraseología utilizada como en el uso de paralelos históricos y bíblicos para emitir juicios sobre la monarquía. Así, los capítulos iniciales de la *Seminense* están inspirados en las introducciones de las dos monografías históricas de Salustio, la *Conjuración de Catilina* y la *Guerra de Yugurta*, presentando reflexiones similares sobre los orígenes del poder real, la causas del castigo divino, y el declive moral y los errores de los soberanos cuyos reinados conocen un buen comienzo y derivan hacia un mal fin. En este último tema también inciden otras dos fuentes manejadas extensamente por el monje, los *Libros de los Reyes* y las *Sententiae* de Isidoro<sup>73</sup>. Ambas obras incluyen comentarios, con una clara intención moralizadora y ejemplarizante, sobre las figuras bíblicas de David y Salomón, a quienes hemos encontrado en el *Liber diurnus* como espejos para los monarcas leoneses.

David y Salomón son los dos principales modelos regios de los *Libros de los Reyes*, donde se presenta al primero como el prototipo de rey piadoso al que se debe la consolidación de la alianza entre Dios y su reino y la erección del templo de Jerusalén. Los paralelos entre David y Fernando I por su patronazgo de San Isidoro son evidentes, y se subrayan insistentemente en la *Seminense*, siguiendo una tradición en el uso de analogías bíblicas que tiene su antecedente directo en el *Liber diurnus*. Como he señalado en mi análisis de este códice, paralelos similares se establecen entre Alfonso VI y Salomón: ambos alcanzaron el estatus de heredero ungido sin ser los primogénitos; sus hermanos mayores se rebelaron contra esa decisión pero Salomón/Alfonso VI consiguieron finalmente ser coronados reyes de Israel/León gracias a la ayuda de sus madres Betsabé/Sancha/Urraca. Salomón continuó las campañas constructivas iniciadas por su padre pero también erigió templos a otros dioses, empezando así a desviarse del camino recto, en aspectos que recuerdan a la trayectoria seguida por Alfonso VI en la segunda parte de su reinado. Salomón tomó a varias extranjeras como esposas con la intención de conseguir alianzas políticas, entre las que se encontraba la hija del Faraón, un paralelo con la concubina musulmana Zaida<sup>74</sup>.

Al igual que en la *Seminense*, donde se usaba la analogía bíblica para insertar un comentario sobre el carácter y las condiciones que ha de reunir el perfecto rey leonés, la Portada del Cordero articula, recurriendo a una historia bíblica, una exposición sobre el dilema que en esos momentos se le presentaba al rey de

15 Portada del Cordero, León,  
Real Colegiata de San Isidoro.

16 a) Infanta Urraca. *Tumbo A*.  
Santiago de Compostela, Archivo de la  
Catedral de Santiago, Ms. 1, fol. 33r;  
b) Reina Sancha. *Liber diurnus*;  
c) Sara. Tímpano del Cordero, León,  
Real Colegiata de San Isidoro.



16a



16b



16c

León y Castilla. A través de la tragedia genealógica de la historia de Abraham, el tímpano dramatiza la complicada situación de un padre que tiene que tomar decisiones trascendentes respecto a su descendencia dinástica. En el momento en el que el tímpano fue concebido, Alfonso VI se enfrentaba a una combinación de los dos dilemas más difíciles que se le habían presentado a Abraham. Sancho Alfónsez era el fruto de su unión con una concubina musulmana –como Ismael–, pero era también su primogénito y heredero –como Isaac–, 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. El tímpano del Cordero emerge de esta coyuntura histórica, como un intento de presentar un modelo bíblico a un padre impaciente que insistía en la pretensión de que su único hijo fuese reconocido como heredero legítimo. Puede entenderse como una advertencia de la facción

leonesista, encabezada por la infanta Urraca, quien demandaba de él que, al igual que había hecho Abraham, renunciase a su hijo más querido, en espera de que su nuevo matrimonio diera como fruto un heredero de madre cristiana<sup>75</sup>. Al morir la infanta en 1101, con la Portada del Cordero recién construida, Alfonso estaba ya tomando pasos firmes para confirmar a Sancho como heredero. Según Reilly, la confirmación se produjo en el Concilio de Carrión de 1103 y fue reconocido oficialmente como heredero en el Concilio de León de 1107<sup>76</sup>.

A los pies del templo en construcción, Alfonso VI podría haber intuido que el dilema de Abraham era realmente el suyo –la decisión crucial a la que había de enfrentarse en los últimos años de su reinado. También podría haber intuido de quién era la mano que escribía sobre los muros esa lección monumental, ya que sus huellas habían quedado figuradas, literalmente, en

la piedra. Ciertamente, al igual que el *Liber diurnus* y la *Historia Seminense*, el drama bíblico del tímpano articula un discurso ideológico matriarcal disfrazado dentro de una narrativa aparentemente patriarcal. El frontispicio del *Liber diurnus* ofrece un antecedente iconográfico e ideológico para descubrir la confrontación espectral que se produce en el tímpano entre Urraca, como encarnación de la tradición matriarcal de la dinastía leonesa, y Alfonso VI, a través de las figuras bíblicas de Sara y Abraham. El énfasis en la figura de la reina Sancha en la miniatura del *Liber diurnus*, presentándola como la matriarca proveedora de legitimidad de la dinastía (aspecto en el que incide la *Historia Seminense* al usar un lenguaje derivado de la descripción bíblica del nacimiento de Isaac para relatar el de los hijos de Sancha), encuentra su eco en la figura de Sara en el tímpano, madre de Isaac y guardiana de la prole legítima de Abraham. Las semejanzas formales entre el retrato de Sancha, que se origina, como hemos visto, en la imagen de la Virgen del *Privilegio de Nájera*, y la figura de Sara, no son mera coincidencia. Una simple comparación entre el retrato de la reina, el de la infanta Urraca en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago, y la figura de Sara, revela que ésta última está caracterizada como una *deo vota* leonesa –una asociación que no podía pasar desapercibida a ningún espectador de la época (fig. 16). Más sorprendente todavía es la cabeza de Abraham, que parece reproducir conscientemente el tipo facial usado para la representación de los reyes de León en la retratística contemporánea. Efectivamente esta cabeza supone una desviación radical respecto a los modelos formales del taller, y encuentra sus paralelos más directos en los retratos reales como el de Fernando I en el *Liber diurnus* o, más claramente, en la figura de Alfonso VI en el *Tumbo A* (fig. 17). Aunque este manuscrito está datado ca. 1130, Moralejo ya apuntaba, con su sagacidad para trazar filiaciones formales, que el estilo figurativo del retrato de Alfonso VI nos remitía a la tradición hispano-languedociana definida ca. 1100<sup>7</sup>. Cabe especular que esto podría deberse a que el miniaturista basó su composición en un modelo particular dentro de esa tradición, es decir, algún retrato de Alfonso VI de ca. 1100 hoy perdido del que el Abraham del tímpano tam-

bién se hace eco (compárense la barba, ojos, rizos de pelo en la parte posterior de la cabeza, disposición de los pies, etc.).

Si bien la iconografía del tímpano responde, en parte, a esta coyuntura política concreta, éste se enmarca dentro del programa general de la portada, donde se articula una declaración más amplia que presenta el nacimiento del príncipe cristiano legítimo como un acontecimiento sancionado por Dios, en el marco de un discurso sobre la identidad y la misión de la monarquía cristiana. El hecho de que, en algunos aspectos de su programa iconográfico, la Portada del Cordero se haga eco de la puerta central que conecta el Panteón Real con el templo de San Isidoro (Agnus Dei, ciclo de los signos del Zodíaco) ha llevado a algunos especialistas a la conclusión de que también comparten un significado principal con una dimensión funeraria<sup>78</sup>. Estas similitudes ponen sin duda de manifiesto una concepción programática unitaria y una continuidad cronológica entre la construcción y decoración del Panteón y la de la nueva iglesia románica con la Portada del Cordero, pero sus funciones y el énfasis de su programa iconográfico son diferentes. Cuando pasamos del Panteón a la Portada, estamos cruzando la división fundamental en la estructura de la genealogía –la línea temporal que separa la ascendencia de la descendencia. La transición del Panteón a la Portada es una transición desde la memoria a la profecía, desde el espacio litúrgico de la conmemoración de los muertos al espacio público de la “unción” del heredero<sup>79</sup>. De hecho, desde el punto de vista sacramental, nos movemos desde la penitencia, que en el Panteón se pone de manifiesto a través de la iconografía de los capiteles y los frescos, al bautismo, definido en la Portada por la particular modalidad de exégesis iconográfica de los signos del Zodíaco.

Como observó Moralejo, el Zodíaco leonés se inspiró en un sermón del obispo del siglo IV Zenón de Verona, quien lo cristianizó otorgando a cada signo un significado espiritual<sup>80</sup>. Su sermón está concebido como respuesta a las cuestiones de los neófitos que preguntaban cuál era el horóscopo de su “nuevo nacimiento” tras el bautismo<sup>81</sup>. Como muestra del proceso de interpretación textual y formal que se lleva a cabo en el Zodíaco leonés, me centraré en la secuencia de cuatro signos cuya sintaxis compositiva contiene, como ya he señalado, la presencia fantasmagórica del friso de la Orestíada del sarcófago Husillos (fig. 18)<sup>82</sup>. Sagitario es, según Zenón, “el demonio mismo... armado con todo tipo de feroces armas e hiriendo en todo momento los corazones de los humanos” y, de esta forma, aparece en León representado como un centauro con pelo desordenado que lanza flechas<sup>83</sup>. Enlaza así iconográficamente con la figura de Ismael en el tímpano, incidiendo en la identificación de los musulmanes con el diablo, que tiene su paralelo en la propaganda política del momento. Los cristianos, sin embargo, no tienen nada que temer contra este signo porque, como dice Zenón citando a San Pablo (Efesios 6: 11, 16), están protegidos contra “los dardos mortales del demonio” por la “armadura de Dios” y el “escudo de la fe”. Capricornio, a quien Zenón define como un símbolo de la pasión desbordada “que conduce a



17a



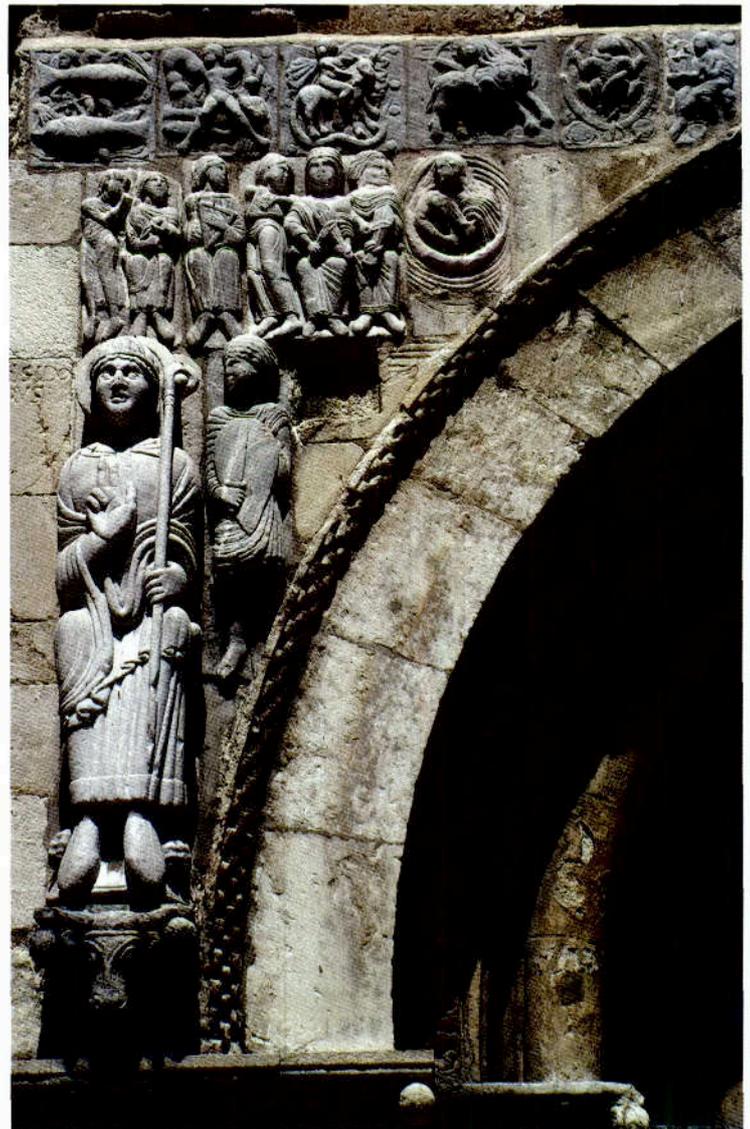
17b

17 a) Alfonso VI. *Tumbo A*. Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral de Santiago, Ms. 1, fol. 26v;  
b) Abraham. Tímpano del Cordero. León, Real Colegiata de San Isidoro.

18 Portada del Cordero: friso del Zodíaco, David con sus músicos y San Isidoro (Foto: Manuel Veiras).

algunos a la locura, a otros a la histeria, a otros los convierte en asesinos o adúlteros, o enemigos de la religión, o ciegos de avaricia”, aparece en León representado como una figura desnuda cabalgando un animal astado con una larga cola escamada –una iconografía que recuerda a la de uno de los capiteles del ábside de San Martín de Frómista<sup>84</sup>. Frente a estos signos demoníacos se presentan los dos signos siguientes que simbolizan las aguas salvíficas del bautismo, poniendo de manifiesto la iconografía sacramental que informa todo el ciclo. “Noster Aquarius”, explica Zenón, vierte sus chorros salvíficos sobre los dos Peces, que son los dos pueblos de los judíos y de los gentiles que viven con el agua del bautismo, sellados por un solo signo en el pueblo de Cristo. Finalmente Piscis cierra el ciclo mostrando un pescador remando en su barca, una posible alusión a los que administran el bautismo como “*piscatores hominum*” a semejanza de los apóstoles. Moralejo propuso entender este Zodíaco cristianizado en conexión con la interpretación de Williams de la iconografía del tímpano como un discurso de propaganda anti-islámica, sugiriendo que podía representar un ejemplo temprano de la reacción contra el *revival* de la astrología de origen musulmán que se produjo tras la conquista de Toledo<sup>85</sup>. Sin embargo, al igual que su dimensión funeraria, el contenido anti-islámico de la iconografía (tanto en el Zodíaco como en el conjunto de la portada) no constituye el significado primordial del programa iconográfico sino un aspecto del mismo que ha de ser entendido en el contexto de un discurso general sobre la naturaleza y misión de la monarquía cristiana. De hecho, se podría interpretar este Zodíaco cristianizado como un espejo moral dentro de la tradición pedagógica de instrucción de príncipes, que tiene precedentes cercanos en León, como el mencionado manuscrito que Sancha regaló a su primogénito en 1047. El Zodíaco, en conjunto con el drama genealógico del tímpano, y con las imágenes del rey David y de San Isidoro, que aparecen bajo esta sección del friso, forman una declaración definitoria del perfecto monarca leonés: legitimidad genealógica (tímpano), carácter moral y destino (Zodíaco), precursor y modelo bíblico (David) y misión militar (subrayada por la dimensión anti-islámica del programa iconográfico y por el soldado cristiano situado al lado de la figura de San Isidoro). Ese soldado que, con su escudo protector, mira hacia el santo patrón de la iglesia tendría como

fin el afirmar el papel preeminente de San Isidoro como el divino defensor de la Reconquista y a León como su capital, anticipando propiciatoriamente el milagro que ocurriría cincuenta años más tarde cuando el santo se apareció a Alfonso VII para luchar al lado de las tropas cristianas en la conquista de Baeza (una estatua ecuestre de San Isidoro “matamoros” que hoy corona esta portada conmemora el milagro).



18

19 Sacrificio de Isaac. Timpano del Cordero. León, Real Colegiata de San Isidoro.

20 Esquema con la descendencia románica de las figuras del sarcófago de la Orestíada de Husillos (Serafin Moralejo).



19

Es otro hecho conmovedor de la historia que, poco después de ser proclamado oficialmente heredero al trono de León y Castilla, Sancho, el hijo de la princesa musulmana, habría de morir combatiendo a los almorávides en el batalla de Uclés (1108)<sup>86</sup>. “Ismael” se había convertido verdaderamente en “Isaac” pero, esta vez, sin una mano divina que interrumpiese el sacrificio, obligando a Alfonso/Abraham a ser testigo de la inmolación de su primogénito al servicio de Dios (fig. 19). Volviendo al pie del templo tras la tragedia de Uclés, el rey podría haber contemplado atónito cómo el tímpano se transfiguraba en una imagen especular de su propio dolor. En el transcurso de una década, la Portada del Cordero había pasado de ser el “escudo de Vulcano” presentado a Alfonso VI por su maternal hermana a modo de lección edificante en clave figurativa sobre la carga que había de asumir para propiciar la gloria de sus descendientes, a convertirse en el “templo de Juno” donde las lágrimas de las cosas de su vida parecían tomar forma.

**PLORAVERUNT LAPIDES:  
LAS LÁGRIMAS DE LAS COSAS**

Ocho días antes de morir Alfonso VI, Dios hizo que se produjese una gran maravilla en la iglesia de San Isidoro en la ciudad de León... Agua empezó a manar a través de las piedras que están delante del altar del santo, donde pone los pies el sacerdote cuando celebra misa... Este signo fue un presagio de las tristezas y tribulaciones que había de sufrir España tras la muerte de este rey; sin duda ésta fue la razón por la que las piedras lloraron y el agua brotó.

*Chronicon Regum Legionensium*<sup>87</sup>

Alfonso VI fallecerá tan sólo un año después de la infortunada muerte de su heredero en la batalla de Uclés, quedando el reino en manos de su hija Urraca, con la que se iniciará una etapa turbulenta para el reino de León y para San Isidoro. Como he señalado, las obras en el nuevo templo románico continuarían, aunque de forma más lenta, tras la muerte de la infanta Urraca, expandiendo el plan general aprobado bajo su dirección. Otro proyecto emprendido gracias al impulso de la infanta, la *Historia Seminense*, también se terminaría durante los años inciertos que siguieron a su muerte y a la de su hermano, circunstancia que explica las fluctuaciones de tono y perspectiva que han he-



20

cho que los especialistas no se pongan de acuerdo respecto a la valoración general de la obra. Autores como Wreglesworth ven en ella un texto pesimista que articula una crítica amarga sobre la situación contemporánea, reflejando el enfoque de un monje que está escribiendo durante los años de agitación que siguen a la muerte de Alfonso VI, cuando los paralelos que había intuido entre este rey y Salomón parecían estar haciéndose realidad. En cambio, otros investigadores, como Fletcher y Barton, la interpretan en términos más optimistas y esperanzados como un espejo de príncipes “destinado a confortar e instruir a un presente infeliz por medio de modelos de un pasado tranquilizador”<sup>88</sup>. Lo cierto es que ambas lecturas se ajustan a la realidad de la obra porque en ella, al igual que en la *Eneida*, se combinan de forma indisoluble una poética elegíaca de la pérdida y la ausencia con una ideología victoriosa de conquista y de guerra<sup>89</sup>. Esta doble voz viene dada porque, en vez de percibir la *Seminense* como el producto del tiempo en el que fue terminada, debemos de contemplarla como un proyecto que evolucionó a lo largo de una serie de años, en el transcurso de los cuales cambiaron los acontecimientos históricos y, con ellos, la visión de la vida y el temperamento de su autor. Iniciada a instancias de la infanta Urraca, la *Seminense*, al igual que la Portada del Cordero, fue originalmente concebida como un espejo de príncipes dirigido a un rey adulto que necesitaba ser reeducado en las alianzas fundamentales que debía de mantener y en las decisiones correctas, aunque difíciles, que debía tomar. Pero, al pasar el tiempo, las advertencias que la infanta y el autor de esta obra habían intentado trasladar a Alfonso VI en clave bíblica e histórica, a través de la piedra y el pergamino, se habrían hecho realidad. De esta forma, tras la muerte de su

patrona, el viejo monje concluyó su obra en un tono pesimista, contemplando cómo el reino de León se desintegraba ante sus ojos y San Isidoro languidecía olvidado por la nueva reina. Lo que había comenzado como un espejo de príncipes acabó convirtiéndose en una elegía por una Edad de Oro perdida, en la que las gestas triunfales de los reyes se impregnan de una cierta tristeza ancestral. Como registra el *Chronicon Regum Legionensium*, esa tristeza parecía rezumar a través de las piedras de San Isidoro que, milagrosamente, *lloraron* por las tribulaciones a las que el reino había de enfrentarse tras la muerte del monarca.

Al pie del enorme templo, al igual que el héroe de la antigua épica, su patrona y su rey, el viejo monje podría haber recorrido con la mirada las lágrimas de las cosas de la vida que allí tomaron forma, en tragedias ancestrales que parecían hablar de los sufrimientos del presente. Por un momento, se diría que la distancia temporal de milenios se disolvía en la identidad de los gestos –ofreciendo testimonio pétreo de la perpetua sincronía del dolor humano, inescrutable y profundo como el espacio vacío delineado entre las manos de aquella nodriza y Orestes, Yaveh y Abraham, Cristo y los primeros padres, Alfonso Ansúrez y Dios... o en los círculos trazados en el polvo por la lanza de Troilo. Pero, sobre los muros del templo, también podría el monje haber alimentando su alma con otros signos de esperanza, como *noster Aquarius* que, con sus aguas bautismales, trae un anuncio de renacimiento y restauración (fig. 20). Su genealogía artística, enraizada en el eterno retorno del mito, nos recuerda que, incluso en la distancia y a través de los velos de la memoria, siempre nos quedará Frómista... a la luz de un nuevo amanecer. *Forsan et haec olim meminisse iuvabit.* ❧

#### • NOTAS •

- 1 Este artículo constituye la segunda parte de F. Prado-Vilar, “*Saevum facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, 324, 2008, pp. 173-199. Ambos han de leerse conjuntamente pues forman un díptico articulado por una serie de correspondencias estructurales, metodológicas, temáticas y poéticas a través de las que se codifican aspectos fundamentales del análisis histórico-artístico.
- 2 Entre la amplia bibliografía sobre la *ekphrasis* virgiliana, mi pensamiento ha sido influido de modo especial por M. C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, Yale University Press, New Haven, 1998; J. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago, 1993; y P. DuBois, *History, Rhetorical Description, and the Epic: From Homer to Spenser*, Boydell and Brewer, Cambridge, 1982.
- 3 Para una discusión teórica de los

- trazos delineados en el polvo por la lanza de Troilo, como una forma de articulación mimética de la Historia a medio camino entre la escritura y la figuración: F. Meltzer, “The Spearpoint of Troilus”, en *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 48-54.
- 4 Para varios denarios de este tipo en la colección de la Real Academia de la Historia: F. Chaves Tristán, *Monedas Romanas I. República*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2005, pp. 132 y 282.
- 5 “Haec fatuus latos umeros subiectaque colla / veste super fulvique insternor pelle leonis, / succedoque oneri”. Para una lectura de la *Eneida* usando el psicoanálisis como marco teórico: E. J. Bellamy, *Translations of Power. Narcissism and the Unconscious in Epic History*, Cornell University Press, Ithaca, 1992, pp. 38-81.
- 6 El estudio clásico sobre la influencia persistente de la figura de Virgilio

- en la Edad Media, en sus múltiples reencarnaciones como poeta, profeta, mago, ingeniero, etc., es: D. Compagretti, *Virgil in the Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, 1997 (originalmente publicado en italiano en 1885, cito aquí la nueva edición en inglés por contener la excelente introducción de J. M. Ziolkowski).
- 7 La *Eneida* cuenta con una presencia documentada en los monasterios hispanos de la Alta Edad Media, especialmente en el territorio leonés. Ya aparece en el inventario de libros de 882 contenido en uno de los manuscritos más antiguos conservados en la península (MS. R.II. 18 de la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial), así como en el catálogo de libros del importante cenobio de Abellar, fundado por Alfonso III en las afueras de León en 905 (M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, León, 1983, pp. 43 y 236-240, esp. p. 238). Es co-

- nocida también la noticia de la visita de Eulogio de Córdoba al monasterio de Leire en el siglo IX, de donde se llevó una *Eneida* a su regreso a al-Andalus (M. C. Díaz y Díaz, *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*, El Albir, Barcelona, 1976, p. 31). Un excelente estudio sobre la influencia de Virgilio en la cultura hispana altomedieval es: J. L. Moralejo, “Sobre Virgilio en el Alto Medioevo hispano”, *Secció Catalana de la SEEC. Actes del VIè. Simposi*, Barcelona, 1983, pp. 31-51.
- 8 Para estos objetos: A. Franco Mata, “El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 9, 1991, pp. 35-67; e I. G. Bango Torviso, “La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI”, en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, catálogo de exposición, I. G. Bango Torviso (ed.), Junta

- de Castilla y León, Valladolid, 2001, pp. 223-227.
- 9 Para un estudio de la iconografía de este crucifijo en relación con la liturgia penitencial, en el que se avanza la hipótesis de que pudo haber sido concebido expresamente para su uso por el rey en sus últimos días: O. K. Werckmeister, "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", en *Actas del simposio para el estudio de los códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana*, vol. I, Madrid, 1980, pp. 165-192. Para su filiación estilística en el entorno de las artes suntuarias de la zona del canal: M. Park, "The Crucifix of Fernando and Sancho and Its Relationship to North French Manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 77-91.
- 10 Las fuentes indican que el primero en rebelarse contra el testamento de Fernando I fue su hijo mayor Sancho, descontento con la decisión de su padre de dejarle el reino de Castilla. Con el consentimiento tácito de Alfonso, quien había heredado el reino de León, Sancho depuso a su hermano menor, García, que ocupaba el trono de Galicia, enviándolo al exilio a Sevilla y apoderándose de su reino. Más tarde Sancho derrotó a Alfonso y anexionó el reino de León. Con la ayuda de su hermana, la infanta Urraca, a la que Fernando I había legado el infantazgo de San Isidoro, Alfonso regresó de su exilio en Toledo, conspiró para asesinar a Sancho y engañó a García convenciendo para regresar de Sevilla, encarcelándolo luego de por vida en el Castillo de Luna en las montañas de León y consiguiendo así reunir bajo su dominio todos los territorios de su padre en 1072. Véase B. F. Reilly, *The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI, 1065-1109*, Princeton University Press, Princeton, 1988, pp. 14-92. Para la importancia de estos acontecimientos en el contexto de mi estudio: Prado-Vilar, "Saevum facinus", p. 189.
- 11 M. Gómez-Moreno (trad.), *Introducción a la Historia Silense*, Madrid, 1921, p. LXXI. Para la versión latina: J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla (eds.), *Historia Silense. Edición crítica e introducción*, CSIC, Madrid, 1959, pp. 122-123.
- 12 La *Historia Silense* ha permanecido durante mucho tiempo en una especie de limbo historiográfico debido a las posturas irreconciliables de los especialistas respecto a cuestiones básicas

como su fecha y lugar de composición y el origen e intención de su autor. Este debate, sin embargo, se mantiene abierto de forma artificial bien sea por los intereses personales de estudiosos como Pérez de Urbel, quien, siendo monje de Silos, se aferraba a una atribución de la obra a este monasterio, hoy completamente descartada, o por las indecisiones de otros que adoptan el escepticismo a ultranza como posicionamiento científico (la atribución a Sahagún es igualmente rechazable por la presencia marginal de esta institución en la obra, frente al protagonismo narrativo e ideológico de San Isidoro). De hecho cualquier análisis razonable de la abundante evidencia interna, contextual y paleográfica conduce a la misma conclusión alcanzada por Gómez-Moreno cuando afirmó que la obra fue escrita "en León y, casi con certidumbre, en su iglesia real de San Isidoro" (*Introducción*, p. LX). Para un excelente resumen del entramado de datos que apoyan la hipótesis de que el autor fue un monje que ingresó en el monasterio de San Isidoro cuando todavía estaba bajo la advocación de San Juan Bautista, a la que se referiría el misterioso nombre de *domus seminis* donde éste afirma que recibió el hábito monacal en su juventud (explicado por Díaz y Díaz como un error de los sucesivos copistas tratando de expandir la abreviatura en letra visigótica *domus sci inhis*, *domus Sancti Iohannis*), y que la escribió bajo el patrocinio de la infanta Urraca, a quien elogia y confiesa haber conocido personalmente, véase S. Barton y R. Fletcher, *The World of the Cid. Chronicles of the Spanish Reconquest*, Manchester University Press, Manchester, 2000, pp. 9-23; y Díaz y Díaz, *De Isidoro al siglo XI*, p. 190, n. 139. En este artículo ofrezco evidencia adicional de la estrecha identidad ideológica entre esta crónica y otras obras realizadas con el impulso de la infanta Urraca. Creo que es apremiante que los especialistas alcancen un consenso para liberar a esta magnífica obra del título engañoso de *Historia Silense*. Aquí adoptaré el nombre de *Historia Seminense*, propuesto por Menéndez Pidal y retomado por otros autores como Francisco Rico (véase su "Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla", *Ábaco*, 2, 1969, pp. 76-81) —un título más apropiado y evocador por ser fiel al dato proporcionado por los manuscritos que conservamos y, al mismo

tiempo, mantener el carácter enigmático de su origen, evitando asociaciones que son patentemente falsas.

- 13 El ostentoso camafeo con un rostro de rasgos individualizados, incrustado, no por casualidad, en el eje axial donde aparece el nombre de URRACCA trazado en filigrana de oro en la parte inferior del cáliz, es con toda probabilidad un retrato de la infanta. Los especialistas han expresado opiniones diversas (véase *Maravillas de la España Medieval*, p. 335), desde considerarlo una obra antigua, algo que debe ser descartado, hasta verlo como un añadido posterior. Sin embargo, aspectos formales como los bucles del pelo de la zona de la frente concuerdan con representaciones contemporáneas del taller escultórico de San Isidoro de la última década del siglo XI, tanto en capiteles (cfr. fig. 4) como en la retratística regia que, como señalaré, está reflejada en el Abraham del Timpano del Cordero (cfr. rizos de la barba). Otro retrato de la infanta aparecía en uno de sus regalos más fastuosos, hoy perdido pero conocido por una descripción del siglo XVIII: un crucifijo de oro con piedras preciosas y Cristo de marfil a cuyos pies se representaba a Urraca arrodillada con la inscripción "Urraca, Regis Ferdinandi filia, et Sanciae Reginae donavit" (J. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro*, Salamanca, 1732, p. 383).
- 14 Como ya señalaba José Amador de los Ríos, "proyéctase en todas partes la sombra del gran coloso de la antigüedad" (*Historia crítica de la literatura española*, Imp. de José Rodríguez, Madrid, 1861, vol. 1, p. 167), observación reafirmada por Gómez-Moreno, quien ofrece una extensa lista de las frases tomadas literalmente de Salustio y Eginardo, concluyendo que "no es en modo alguno una crónica sino una pieza literaria de corte clásico" (*Introducción*, p. LX). Sobre la melancolía en la *Eneida*, véase el penetrante libro de W. R. Johnson, *Darkness Visible: A Study of Vergil's Aeneid*, University of California Press, Berkeley, 1976.
- 15 Para éste y otros giros poéticos de reminiscencias clásicas: Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. XXVI-XXVII. Esta frase es usada por el monje durante el episodio del sitio de Zamora para describir la muerte del rey Sancho II de Castilla, quien, atravesada su espalda por una lanza, "echó de sí la vida al par con su sangre" (Gómez-Moreno, *Introducción*, p. LXIX; Pérez de Urbel,

*Historia Silense*, p. 121). Procedente de la *Eneida*, la misma frase fue retomada por el autor de la *Iliás latina*, un epitome de la *Iliada* de Homero escrito en latín en los círculos imperiales romanos del s. I d.C. y de amplia circulación en la Edad Media. Como ha señalado G. West, hay indicios de que el autor de la *Seminense* conocía esta obra ("Una nota sobre la 'Historia Silense' y la 'Iliás Latina'", *Boletín de la Real Academia Española*, 55.205, 1975, pp. 383-387). Si es un hecho común en la historia de la literatura que las influencias más profundas son aquellas que no aparecen citadas literalmente, esto es especialmente cierto en la recepción de Virgilio y la *Eneida* en la Edad Media. Mientras que obras donde se acumulan las frases literales tomadas de la épica virgiliana no delatan sino el conocimiento superficial de la obra por medio de alguno de los numerosos repertorios aforísticos que circularon, otras, como es el caso paradigmático de las *Confesiones* de San Agustín, quien explícitamente reniega de Virgilio arrepintiéndose de haberse conmovido por las lágrimas de Dido en su juventud (*Conf.* 1.13.20-21), muestran una influencia acentuada de la *Eneida* tanto en la articulación de su voz, imbuida de un *pathos* cristiano, como en la estructura de la épica vital que relata (véase, por ejemplo, S. McCormack, *The Shadows of Poetry: Vergil in the Mind of Augustine*, University of California Press, Berkeley, 1998). La *Eneida* ha ejercido una similar influencia tácita en la mirada analítica y el lenguaje descriptivo de historiadores desde la época romana (véase R. Syme, *Tacitus*, Clarendon Press, Oxford, 1957, pp. 357-358), hasta la Edad Media cuando fue apropiada en el ámbito de los romances y de las narrativas de legitimación nacional y dinástica (véase L. Patterson, "Virgil and the Historical Consciousness of the Twelfth Century: The Roman d'Enéas and Erec et Enide", en *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*, University of Wisconsin Press, Madison, 1987, pp. 157-195). La lectura paralela de la *Eneida* y la *Historia Seminense* que desarrollo en esta introducción no pretende satisfacer planteamientos positivistas de cuantificación de influencias directas, sino que tiene un fundamento hermenéutico, convirtiendo a la épica virgiliana en un entorno metodológico que permite un análisis más profundo y multidimensional tan-

- to de la *Seminense* como de las obras de arte que emergen del mismo contexto histórico.
- 16 Para la *ekphrasis* de las puertas del templo de Apolo en Cumas, situada al comienzo del libro sexto, entre el desembarco de Eneas y su descenso al inframundo, véase M. C. J. Putnam, "Daedalus, Virgil, and the End of Art", en *Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1995, pp. 73-99.
- 17 M. Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. LXXXIII-LXXXIV; J. Pérez de Urbel, *Historia Silense*, pp. 139-140. Para el entalle de Eneas de la Cruz de los Ángeles, situado en el anverso del brazo superior: F. Salcedo Garcés, "Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 121, 1987, pp. 73-101, esp. pp. 75-80; y C. Cid Priego, "Las gemas romanas antiguas decoradas de la 'Cruz de los Ángeles' de Oviedo", *Empuries*, 48-50, vol. 1, 1992, pp. 246-253.
- 18 J. Wreglesworth, "Sallust, Solomon and the *Historia Silense*", en *From Orosius to the Historia Silense: Four Essays on the Late Antique and Early Medieval Historiography of the Iberian Peninsula*, D. Hook (ed.), University of Bristol, Bristol, 2005, pp. 97-129, esp. p. 97.
- 19 *Ibid.*, p. 101.
- 20 Gómez-Moreno, *Introducción*, p. LXXI; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, pp. 122-124.
- 21 Para este concilio: C. de Ayala Martínez, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el occidente peninsular, siglos VII-XII*, Sílex, Madrid, 2008, pp. 332-339. Para sus consecuencias histórico-artísticas: Prado-Vilar, "Saevum facinus", pp. 173-174 y *passim*.
- 22 M. Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. LXXI-LXXII; J. Pérez de Urbel, *Historia Silense*, p. 124. Para una exposición de las diferentes versiones sobre la muerte de García, véase E. Portela Silva, *García II de Galicia. El Rey y el Reino (1065-1090)*, La Olmeda, Burgos, 2001, pp. 140-146.
- 23 "Así, a Alfonso, que le era querido sobre todos sus hijos, dio el gobierno de Tierra de Campos y sometió a su autoridad todo el reino de los leoneses; constituyó también a Sancho, su hijo primogénito, rey sobre Castilla; y además a García, el más joven, puso al frente de Galicia; aun así transmitió a sus hijas todos los monasterios de todo su reino, en los que hasta el fin de su vida vivieran sin enla-
- ce marital" (Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. CXXXII-CXXXIII; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, pp. 204-205).
- 24 Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. LXVIII-LXIX; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, p. 120.
- 25 Los rumores maliciosos, y probablemente infundados, sobre la relación incestuosa entre Urraca y Alfonso empezaron a circular muy pronto, haciéndose eco de ellos las fuentes islámicas. Véase R. Menéndez Pidal y E. Lévi-Provençal, "Alfonso VI y su hermana la infanta Urraca", *Al-Andalus*, 13, 1948, pp. 157-166; y T. Cantarella, "Doña Urraca and Her Brother Alfonso VI: Incest as Politics", *La Coronica*, 35.2, 2007, pp. 39-68.
- 26 Wreglesworth, "Sallust, Solomon and the *Historia Silense*", pp. 108-109.
- 27 Véase Prado-Vilar, "Saevum facinus", pp. 186-191.
- 28 Agradezco a John Williams por haber llamado mi atención sobre la relación entre el capitel del ábside norte y el sarcófago, en un enriquecedor intercambio de ideas que retoma el que comenzó hace más de una década en nuestro primer encuentro al amparo del Pórtico de la Gloria. Por su parte, el capitel de la portada norte fue ya puesto en conexión con una de las Erinias del sarcófago por S. Moralejo en su: "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*, vol. 1, Granada, 1976, pp. 427-434, esp. p. 430.
- 29 Su padre era Pedro Ansúrez, uno de los personajes más importantes de la corte de Alfonso VI, cuya familia promocionó activamente la implantación cluniacense en León y Castilla. Véase J. Rodríguez, *Pedro Ansúrez*, León, 1966; S. Barton, *The Aristocracy in Twelfth-Century León and Castile*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 275-277; y B. F. Reilly, "The Rediscovery of Count Pedro Ansúrez", en *Cross, Crescent and Conversion. Studies on Medieval Spain and Christendom in Memory of Richard Fletcher*, S. Barton y P. Linehan (eds.), Brill, Leiden, 2008, pp. 109-126.
- 30 S. Moralejo, "The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", en *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, B. F. Reilly (ed.), Fordham University Press, Nueva York, 1985, pp. 63-100.
- 31 Para la importancia de estas dos ladas en la datación del románico dinástico: Prado-Vilar, "Saevum facinus", p. 198, n. 63.
- 32 Para este contexto histórico: Reilly, *Alfonso VI*, pp. 231-259.
- 33 Su primo Enrique también se había asentado en la corte y se casaría más tarde con otra hija del rey llamada Teresa. Para las fechas y circunstancias de la llegada de Raimundo de Borgoña a León y Castilla y el proceso de formación del poderoso "nexo borgoñón" en la corte de Alfonso VI alrededor de 1087, véase B. F. Reilly, "Count Raimundo of Burgundy and French Influence in León-Castilla (1087-1107)", en *Church, State, Vellum and Stone. Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, T. Martin y J. A. Harris (eds.), Brill, Leiden, 2005, pp. 85-109.
- 34 Reilly, *Alfonso VI*, pp. 251-252; e *ibid.*, "Count Raimundo of Burgundy", pp. 85-109. C. J. Bishko ha propuesto una fecha más tardía para el "pacto de sucesión", véase su "Count Henrique of Portugal, Cluny, and the Antecedents of the Pacto Sucessório", en *Spanish and Portuguese Monastic History, 600-1300*, Variorum Reprints, London, 1984, cap. IX, pp. 155-190.
- 35 Alfonso VI utilizó el título de *al-Imbratur-dhu-l-Millatayn* (Emperador de las dos Religiones) en cartas enviadas a diversos soberanos musulmanes tras la conquista de Toledo. Estas cartas se recogen en una crónica árabe del siglo XIV titulada *al-Hulal al-Mawshiyya* por lo que algunos especialistas han cuestionado su autenticidad. Sin embargo, A. Mackay y M. Benaboud han argumentado convincentemente en favor de su validez histórica: "The Authenticity of Alfonso VI's Letter to Yusuf b. Tšufn", *Al-Andalus*, 43, 1978, pp. 231-237; e *ibid.*, "Alfonso VI of León and Castile, *al-Imbratur-dhu-l-Millatayn*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 2, 1979, pp. 95-102. Para una traducción española de la crónica: A. Huici Miranda (trad. y ed.), *Al-Hulal al Mawshiyya. Crónica árabe de las dinastías Almorávide, Almohade y Benimerin*, Tetuán, 1952. Para una bibliografía más completa sobre este tema: Reilly, *Alfonso VI*, p. 181, n. 74.
- 36 Bernardo de Sédirac fue curiosamente objeto de una sátira en latín titulada la *Garcineida* escrita alrededor de 1099, según indica el incipit, por un canónigo de Toledo llamado García, quien titula su obra *Garssuinis* para evocar el título
- en latín de la épica de Virgilio, *Aeneis*. Haciendo uso de escritores clásicos como Juvenal, Horacio, Plinio y, sobre todo, Terencio, el autor relata en tono irónico y burlesco su viaje a Roma acompañando al recién nombrado arzobispo de Toledo, Bernardo de Sédirac, y cómo allí, con la intercesión de los mártires Albino y Rufino (nombres simbólicos de la plata y el oro) logran comprar los favores de Urbano II. Por la feroz crítica que se hace en la obra al arzobispo y al papa cluniacenses, M. R. Lida de Malkiel la interpreta como un ejemplo de la reacción del clero hispano autóctono contra la intrusión franco-cluniacense ("La *Garcineida* de García de Toledo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 246-258). F. Rico suscribe esta opinión considerando la *Garcineida* como una obra maestra de la literatura hispano-latina ("Las letras latinas del siglo XII", pp. 42 y 49-50). Sin embargo, en una nueva edición de esta obra se aboga por una autoría no hispana: M. Pérez González (ed. y trad.), *La Garcineida*, Universidad de León, León, 2001.
- 37 La relación de su iconografía con la liturgia funeraria cluniacense ha sido estudiada por D. Hassig, "He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez", *Gesta*, 30.2, 1991, pp. 140-153. Para una colección de estudios sobre el monasterio y sus restos arqueológicos: V. Herráez Ortega, M. C. Cosmen Alonso, et al. (eds.), *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún: esplendor y decadencia de un monasterio medieval*, Ediciones Universidad de León, León, 2000.
- 38 Para el contexto de esta discusión, véase el excelente artículo de J. J. Williams, "León: The Iconography of the Capital", en *Cultures of Power: Lordship, Status, and Process in Twelfth-Century Europe*, T. N. Bisson (ed.), University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1995, pp. 231-258.
- 39 Para un interesante estudio sobre el papel de Sancho en la promoción de León y de San Isidoro: S. Havens Caldwell, *Queen Sancho's "Persuasion": A Regenerated León Symbolized in San Isidoro's Pantheon and its Treasures*, Center for Medieval and Renaissance Studies, Binghamton University, State University of New York, Nueva York, 2000.
- 40 M. Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. CXXVI-CXXVII; J. Pérez de Urbel, *Historia Silense*, pp. 197-198.

41 Su epitafio, aunque escrito en el siglo XIII, indica que llevó a cabo una ampliación de la iglesia, que ahora se acepta como referente al Panteón Real y la basílica románica en su plan inicial y primeras fases constructivas. Excavaciones arqueológicas a principios del siglo XX revelaron que la nueva iglesia románica promovida por Urraca era una basílica de tres naves con tres ábsides de disposición similar a la Catedral de Jaca. El estilo escultórico de las partes del edificio asignadas con unanimidad a esta campaña (cabecera y Portada del Cordero) confirma la presencia de talleres jaqueses (véase J. J. Williams, "San Isidoro de León: Evidence for a New History", *Art Bulletin*, 55, 1973, pp. 171-184). Recientemente, habiendo realizado una reevaluación de los restos arqueológicos e interpretación de la estratificación de paramentos, G. Boto Varela ha publicado una serie de estudios con un excelente aparato gráfico, que dan una idea más precisa de la morfogenésis de este complejo conjunto arquitectónico: "Arquitectura medieval. Configuración espacial y aptitudes funcionales", en *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la Monarquía Leonesa*, C. Robles García y F. Llamazares Rodríguez (coords.), Edilesa, León, 2009, pp. 51-103; e *ibid.*, "Morfogenésis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa", en *Siete maravillas del románico español*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 151-192. Una contribución importante al entendimiento del patronazgo de la infanta Urraca en San Isidoro y su papel determinante en la ideología y concepción general del monumento es S. Havens Caldwell, "Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal*, 7, 1986, pp. 19-25. Para la tipología del Panteón Real y la fortuna de sus tumbas: I. G. Bango Torviso, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 93-132; J. L. Senra, "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: Pórticos y galileas", *Gesta*, 36, 1997, pp. 122-144; y R. Sánchez Ameijeiras, "The Eventful Life of the Royal Tombs of San Isidoro in León", en *Church, State, Vellum and Stone*, pp. 479-521. Por razones de espacio, debo restringir

las citas bibliográficas sobre San Isidoro a aquellas publicaciones que son esenciales para los argumentos aquí expuestos, teniendo que dejar sin mencionar importantes estudios de autores como Antonio Viñayo, Isidro Bango y Joaquín Yarza que han contribuido a nuestro conocimiento de aspectos fundamentales de la problemática de este conjunto artístico.

42 La *Primera crónica anónima de Sahagún* menciona que Alfonso VI comunicó su decisión de ser enterrado en Sahagún a sus hermanas poco antes de la conquista de Toledo (1085): "conjuró a sus hermanas... a doña Hurraca e a doña Elvira, e aún a todos los de su parentela e mayores de su casa, que a doquiera que el postrimero día le fallase el su cuerpo, fuese traído e enterrado açerca de San Fagún. E de aquel tienpo en adelante, amó mucho este monasterio así como propio palacio suyo. E engandesçiollo, e consigüentemente a los monjes de Sant Fagum amó e onrró con todo corazón" (A. Ubieta Arteta [ed.], *Crónicas anónimas de Sahagún*, Anubar Ediciones, Zaragoza, 1987, pp. 15-16). Apuntando en esta dirección, Rose Walker considera que el "razonamiento más convincente" para explicar la construcción del nuevo panteón por la infanta debe encontrarse en "la rivalidad entre Sahagún y San Isidoro y en la necesidad de Urraca de reinventar la institución del *infantado* con un nuevo disfraz cluniacense aceptable", intentado así reivindicar a San Isidoro otra vez como "un centro preeminente de intercesión litúrgica" ("The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession", *Art Bulletin*, 82, 2000, pp. 200-225, esp. pp. 221-222). Dejando a un lado mis ligeras discrepancias con Walker en cuanto al peso que otorga a la cuestión del cambio litúrgico como factor motivador de la intervención de Urraca en San Isidoro, su excelente artículo ofrece la mejor exposición de la evidencia arqueológica, estilística y documental que conduce a una correcta secuencia cronológica para las campañas constructivas de San Isidoro y el papel de la infanta como principal promotora.

43 La infanta Urraca, quien es de forma incuestionable la figura clave para entender el significado de San Isidoro, ha sufrido recientemente una suerte de *damnatio memoriae* en la primera monografía sobre el edificio publica-

da en inglés: T. Martin, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Brill, Leiden, 2006. La tesis principal de la autora es que "el significado de San Isidoro en su contexto histórico sólo puede entenderse claramente cuando reconocemos a la reina Urraca [r. 1109-1126, hija de Alfonso VI] como su patrona principal" porque "fue el único miembro de la familia real que tenía la necesidad apremiante de producir una obra pública de tal envergadura", con el fin de "asentar su lugar como la poderosa... heredera de su padre" (pp. 2-28). No es éste el lugar para una reseña detallada del libro de Martin, de cuyas tesis discrepo, tanto en su premisa central como en lo que considero un excesivo celo para plegar la escasa evidencia histórica y re-datar partes del edificio en apoyo de sus hipótesis, obviando bibliografía y fuentes esenciales que las contradicen. Como aquí señalaré, las campañas artísticas más importantes de San Isidoro, es decir, las que cimentan su lugar único en la historia del arte (Panteón Real con su decoración pictórica y escultórica, y las primeras campañas de la basílica románica que comprenden la cabecera, la sección occidental, y la Portada del Cordero) no pueden entenderse sin la infanta, la cual, de hecho, tenía razones suficientes, y bien documentadas, para emprender esta monumental obra. La construcción del templo románico continuó de forma ininterrumpida, si bien más lenta, tras la muerte de la infanta en 1101, siguiendo el proyecto inicial, el cual experimentaría cambios posteriormente (expansión del transepto) más por razones estructurales y funcionales que ideológicas. Significativamente, como ha apuntado Boto Varela basándose en la lectura estratigráfica de paramentos ("Arquitectura medieval", pp. 81-83), la tipología del arco polilobulado que aparece en la puerta que comunicaba el templo románico con el Panteón —una tipología que se repite de forma monumental en los grandes arcos polilobulados del crucero y que Martin presenta como una de las creaciones principales de la reina Urraca para invocar la memoria de su padre aludiendo a Toledo— pertenece sin duda a la misma campaña constructiva que la Portada del Cordero, que incluso Martin no puede sino asignar a la época de la infanta ca. 1100. Cuando se construyó la Portada del Cordero, como dejaré

aquí apuntado, es posible que otras dos fachadas para un crucero sin transepto estuviesen al menos proyectadas sobre el pergamino, y piezas escultóricas realizadas en esa campaña pudieron ser montadas más tarde al expandirse el transepto. De hecho, esta continuidad que se percibe en elementos arquitectónicos se hace más patente, si cabe, en la escultura, cuya evolución estilística indica una sucesión inmediata de fases entre la Portada del Cordero (ca. 1100), galería norte y portada septentrional del transepto (ca. 1105) y la portada meridional o del Perdón (ca. 1110 aunque cabe la posibilidad de una fecha ligeramente más tardía), que fueron realizadas en la etapa que sigue a la muerte de la infanta, como ya apuntó de forma acertada M. Poza Yagüe en su interesante artículo "Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, pp. 9-28. Para corroborar esta secuencia no hay más que seguir el rastro de las Erinias desde el mencionado capitel que decora una ventana del ábside norte (fig. 4), perteneciente a la fase de la Portada del Cordero, hasta el que ocupa la jamba derecha de la portada septentrional del transepto (fig. 5), que muestra 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. En una tentativa reciente de reconstruir la portada norte, Martin, repitiendo argumentos ya expuestos en su libro, la desplaza sin evidencia convincente a la época de la reina Urraca, enmarcándola dentro del mismo contexto ideológico que formula para el resto del edificio ("Una reconstrucción hipotética de la Portada Norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León", *Archivo Español de Arte*, 81, 2008, pp. 357-378). Sin embargo, una datación más temprana se ve reafirmada por las cronologías correlativas de dos conjuntos escultóricos relacionados con las portadas de San Isidoro (una relación compleja que desgranaré en un próximo estudio): las portadas del transepto de la Catedral de Santiago de Compostela (realizadas entre 1101 y 1111, siendo la más temprana la fachada norte o Francigena) y la Porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse, que estudios recientes sitúan en la primera década del siglo XII. Para un estado

de la cuestión referente a las portadas compostelanas: M. A. Castiñeiras, "La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo", en *Siete maravillas del románico español*, pp. 227-289.

44 Para este manuscrito (Biblioteca de la Universidad de Salamanca, MS. 2668): Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, pp. 349-350; y M. A. Castiñeiras, "Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha", *Propaganda e Poder: Congresso Peninsular de História da Arte, Lisboa, 1999*, Lisboa, 2001, pp. 71-94. Para una bibliografía completa: *Maravillas de la España Medieval*, pp. 232-234.

45 T. Martín señala incorrectamente que "El nombre [de Sancha] fue... tachado y sustituido por el de Urraca", cuando, en realidad, el nombre de Urraca fue simplemente añadido encima del de Sancha (las únicas correcciones ocurren en palabras a las que se cambió el género de masculino a femenino para adaptarlo al de la lectora, i.e., de *peccatore a peccatrix*). Aparentemente sin haber prestado demasiada atención al manuscrito, y siguiendo la inclinación general de sus investigaciones, Martín aventura la idea de que el nombre de Urraca puede referirse a la reina en vez de a la infanta (*Queen as King*, p. 58, n. 84). En la misma línea la autora americana asigna también a la reina Urraca el papel de patrona de la *Historia Seminense*, aun cuando ésta no aparece nombrada ni una sola vez en la obra (*Queen as King*, p. 7).

46 "Sancha la reina como era su voluntad me hizo lo que soy en la era mil, y noventa, y tres más: Pedro fue mi escriba, pero Fructuoso mi decorador" (M. C. Díaz y Díaz, "El códice de Compostela. Tradición y Modernidad", en *Libro de horas de Fernando I de León. Edición facsímil de manuscrito 609 (Res. I) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, M. C. Díaz y Díaz (coord.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995, pp. 11-50, esp. p. 48.

47 Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, p. 286.

48 S. Moralejo, "Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I", en *Libro de horas de Fernando I de León*, pp. 55-63, esp. p. 56.

49 Narrando esta batalla, el autor de la *Seminense* nos ofrece otra muestra de su sensibilidad clásica al describir los primeros rayos de luz del amanecer en el que tuvo lugar la contienda con la ima-

gen de Titán (el Sol en la literatura latina) emergiendo sobre las olas: "Mane itaque factu, quum primo Titan emergetur undis" (véase M. R. Lida de Malkiel, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", *Revista de Filología Hispánica* 8, 1946, pp. 77-120). Incluye este pasaje un penetrante relato de las tensiones emotivas de Fernando I, dividido entre su sangre navarra y su corona leonesa. Aunque expresó su deseo de capturar a su hermano vivo, los militares leoneses de su ejército todavía recordaban que García había ayudado a Fernando en la derrota y muerte de Vermudo III en la batalla de Tamarón y "siendo en su mayoría de la parentela del rey Vermudo... según creo por instigación de la reina Sancha, anhelaban singularmente vengar por sí la común sangre" (Gómez-Moreno, *Introducción*, p. CXIX; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, p. 187).

50 Aunque esta interpretación pasa por alto detalles importantes de la miniatura, se ha convertido en una *topos* inamovible por la propia inercia de su repetición, dejando así en el olvido las reticencias iniciales mostradas por expertos de la categoría de M. C. Díaz y Díaz. Resulta instructivo recordar las dudas y fluctuaciones del análisis de este investigador ante los problemas que plantea esta escena: "en que aparecen el rey, la reina y un personaje que se discute si será el copista, pero en todo caso alguien que representa, de modo más o menos simbólico, a los autores del códice o al responsable de su copia, acaso el abad o superior del centro en que se ejecutó, aunque le falte la tonsura; que la figura más bien represente un noble es hipótesis de Sicart muy verosímil, a que sólo cabe oponer la dificultad de que ningún personaje de esta calidad es mencionado en las diferentes noticias sobre la ejecución del códice" (*Códices visigóticos*, pp. 279-292, esp. p. 282). En el estudio más detallado que realiza Díaz y Díaz para la edición facsímil del manuscrito, niega categóricamente que se trate de un retrato de uno de los artífices: "no es el escriba, como se dice a menudo, y tampoco el decorador, que haría desaparecer injusta e increíblemente la figura de aquél; quizás sea un personaje simbólico, el responsable del códice" ("El códice de Compostela", p. 47). Como veremos, este investigador acertaba en calificar como "muy verosímil" la teoría de Angel Sicart quien, de hecho, se

aproxima a la correcta interpretación al apuntar que este personaje debe pertenecer a los círculos aristocráticos de la corte (*Pintura medieval: La Miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 27-37, esp. pp. 32-33).

51 Resulta extraño que J. Williams concluya "decididamente" que el atuendo de este personaje "no corresponde al empleado por figuras laicas" (*The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, catálogo de exposición, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994, p. 291, n. 1) —una afirmación refutada por el hecho de que el rey viste exactamente las mismas ropas.

52 Para una introducción a este códice, véase el volumen de estudios que acompaña a la edición facsímil: *Codex biblicus Legionensis: veinte estudios*, Real Colegiata de San Isidoro, León, 1999.

53 Moralejo, "Notas a la ilustración", p. 56.

54 Para el texto de este documento: F. Fita, "Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26, 1895, pp. 173-174; y M. Cantera Montenegro, *Colección documental de Santa María la Real de Nájera*, vol. 1. (siglos X-XIV). Fuentes documentales del País Vasco, Eusko Ikaskintza, San Sebastián, pp. 17-22. El hecho de que el texto del pergamino de la Real Academia presente interpolaciones y que partes de su decoración hayan sido repintadas en épocas posteriores ha conducido a diversos especialistas a cuestionar la datación de las miniaturas en el siglo XI. Sin embargo, un análisis directo del pergamino y la consideración de la evidencia iconográfica y estilística comparativa dejan poca duda de que fueron realizadas en la fecha del documento. Para un estado de la cuestión y bibliografía completa: F. Galván Freile, "Documento de la fundación del monasterio de Santa María de Nájera", *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*, vol. I: *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, pp. 287-290. Agradezco a la Dra. Carmen Manso Porto, Directora del Departamento de Cartografía y Artes Gráficas de la Real Academia de la Historia, por permitirme examinar este documento.

55 Es significativo que Fernando I aparezca como uno de los testigos firmando el Privilegio de Nájera, tanto en el texto de la dotación original de 1052 como la corroborada en 1054 por la, ya

viuda, Estefanía. Esta conexión estilística de las miniaturas del *Liber diurnus* con el entorno de la Rioja tiene su paralelo en otros aspectos del manuscrito para los que Díaz y Díaz ha señalado una filiación similar: "La novedad que significan ciertas partes del códice en el aspecto textual no podía lograrse más que en conexión íntima con la Rioja, un mundo tradicional de encuentros" ("El códice de Compostela", p. 50). Estas miniaturas representan una muestra de lo que hubo de ser un trasvase más generalizado de artistas desde la corte de García de Nájera hasta la de Fernando I en León tras la muerte de aquel rey. La *Historia Seminense* da testimonio del mecenazgo de García al informar que fue enterrado en la iglesia de Santa María de Nájera "que él había construido devotamente desde sus comienzos y adornado pulcramente con plata, oro y vestiduras de seda" (Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. CXIX-CXX; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, pp. 187-188). Tenemos conocimiento documental de algunas de las obras suntuarias encargadas por García y Estefanía para ese templo, las cuales presentan estrechas similitudes con las que fueron donadas por los monarcas leoneses a San Isidoro. Antonio de Yepes describe, por ejemplo, un frontal de altar "cuajado de planchas de oro de martillo y en él mucha imaginaria de bultos de oro, que estaba guarnecido con 14 piedras preciosas, 24 granos muy grandes de aljófar y 23 esmaltes grandes" con una inscripción poética que recuerda al lenguaje dedicatorio del *Liber diurnus* y al de las inscripciones de otros objetos del tesoro de San Isidoro: *Haec Rex piissimus fecit Garsias benignus et Stefania me factum, sub honore Mariae scilicet Almanis decus artificis venerandi* (*Crónica General de la Orden de San Benito*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1960, vol. 3, p. 87). Así pues, Nájera se erigiría en el puente para la llegada a la corte leonesa de orfebres germanos, de miniaturistas formados en el entorno gascón y de maestros de la eboraria. Una generación más tarde, esa tradición figurativa volverá a Nájera convertida en plástica monumental, haciendo que la ciudad riojana se constituyese de nuevo en encrucijada catalizadora de transferencias artísticas, esta vez siguiendo un flujo de oeste a este (véase Prado-Vilar, "*Saevum facinus*", p. 185).

- 56 Havens Caldwell, *Queen Sancha's "Persuasion"*, p. 7.
- 57 Una vez más Díaz y Díaz nos ha dejado un valioso testimonio del proceso de evolución de su pensamiento al registrar no solo sus conclusiones, sino las inconsistencias que percibía en su propia tesis: "No puedo por menos de llamar la atención sobre el hecho de que el libro que se entrega en la miniatura está dibujado como una pieza en oro... Quiero recalcar que, en la figura, el libro que se ofrenda o entrega no se dibuja como volumen en forma de rollo, que es todavía el modo frecuente de representarlo en otras miniaturas de la época, de acuerdo con una antigua tradición tenazmente conservada; que aquí se presente un libro resulta, por consiguiente, en la monarquía leonesa en 1055, una novedad si se compara, por ejemplo, y sin ir más lejos, con el Beato de Fernando I, ejecutado... en León unos años antes" (*Códices visigóticos*, pp. 282-283, n. 69).
- 58 Notando el excepcional protagonismo otorgado a esta figura, J. Yarza propuso identificarlo como el rey David (*Arte y Arquitectura en España 500-1250*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 167-168). Ciertamente, este personaje aparece descalzo al igual que el retrato del rey David en la inicial del salmo 30, sin embargo, la ausencia de corona, su menor tamaño y la actitud reverente que muestra hacia los monarcas, cuestionan esta interpretación. De todas formas, Yarza se aproximó indirectamente a su contenido simbólico.
- 59 Para la unción de Ordoño II: Gómez-Moreno, *Introducción*, p. XCIV; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, p. 155. Para la de Fernando I: Gómez-Moreno, *Introducción*, p. CXVI; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, p. 183.
- 60 C. de Ayala Martínez, *Sacerdocio y Reino*, p. 269. La unción paradigmática de la Biblia es la del rey David por parte del profeta Samuel, quien, siguiendo los designios de un ángel que le señaló a David como el elegido de Dios, "tomó el cuerno de aceite, y lo ungió en medio de sus hermanos" (1 Samuel 16:13). Esta escena aparece representada en el Antifonario de la Catedral de León (Archivo de la Catedral, MS. 8, fol. 271v) acompañada de un "officium in ordinatione sive in natalicio regis" en el que A. Galván Freile ha visto un reflejo de la oración pronunciada en la ceremonia de unción que se llevaría a cabo en la Catedral de León ("La presentación de la unción regia en el Antifonario de la Catedral de León", *Archivos Leoneses*, 49, 1995, pp. 135-145). P. Linehan, por su parte, ha expresado su escepticismo respecto a la existencia de esta ceremonia considerando las noticias que tenemos de ella como interpolaciones del autor de la *Historia Seminense*—hecho que, dadas las concordancias ideológicas que estamos explorando entre la reina Sancha y su *Liber diurnus* y la infanta Urraca y su *Historia Seminense*, es en sí notable (*History and the Historians of Medieval Spain*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 128 y *passim*). La unción del sucesor de David, Salomón, se celebra en una arqueta de marfil del siglo XI, hoy en el Glencairn Museum de Pensilvania pero de posible procedencia hispana, que, como ha propuesto Isidro Bango, pudo haber sido utilizada como crismera para contener las ampollas de aceite de la unción regia ("Crismera", en *La Edad de un Reyno*, pp. 83-87). En una de sus caras se representa el recibimiento del pueblo a Salomón tras su unción, mostrándolo montado en la mula de su padre David, acompañado por Sadoc, el sacerdote que lo ungió, y el profeta Natán.
- 61 Portela Silva, *García II*, p. 23. Un documento de la catedral de León indica que García fue enviado a Galicia para ser educado por el obispo Cresconio en 1053 (J. M. Ruiz Asencio, *Colección Documental del Archivo de la Catedral de León (775-1230)*, vol. 4, León, 1987, doc. 1090, p. 288). A. Sánchez Candeira señala como lugares probables para la educación de Alfonso y Sancho, León y Castilla respectivamente, véase su *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1999, pp. 228-229.
- 62 Para la fecha de nacimiento de Alfonso VI: Reilly, *Alfonso VI*, p. 20. Un precedente para la inclusión y promoción de uno de sus hijos por parte de Sancha en un manuscrito de su patronazgo viene dado por el código MS. &L3 de la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, fechado en 1047, en cuyo exlibris figura el nombre de la reina y de su primogénito Sancho. Este manuscrito contiene las *Etimologías* de San Isidoro y un apéndice con el tratado de astrología titulado *De celo vel quinque circulis distinguuntur*, compuesto por partes de dos obras de Beda: *De rerum naturam* y *De temporum ratione*, acompañados de una explicación mitológica de los signos del Zodiaco. Esta selección de textos y el hecho de que el código pertenezca a Sancho, que entonces tendría 12 años, sugiere que podría haber sido concebido con una intención pedagógica para la educación del príncipe. Es de resaltar que otro laberinto en el fol. 24 de este manuscrito contenga un *memento mori* al hermano fallecido de Sancha, Vermudo III de León "vivat in Christo Veremundo". Véase Díaz y Díaz, *Códices visigóticos*, pp. 381-383; *ibid.*, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, 1979, pp. 111-132, esp. pp. 117y *passim*; y M. A. Castiñeiras, *El calendario medieval hispano*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996, pp. 24-25, n. 37.
- 63 Al final de este cántico, en el fol. 170v, aparece una de las pocas iniciales figuradas de esta sección del *Liber diurnus*—un personaje de pie con las manos juntas en actitud de humildad y súplica, que forma la letra L de la primera palabra del cántico "Luce clara fulgebis", correspondiente a la visión de Tobit de la nueva Jerusalén. Aunque esta figura ha de referirse, en principio, a Tobit (así lo ve Moralejo, "Notas a la ilustración", p. 61) no deja de ser significativo que su cuerpo se extienda verticalmente marcando los versos que concluyen el mencionado cántico donde Salomón, en actitud suplicante al igual que esta figura, concluye su larga petición diciendo: "¡Señor Dios, no rechaces a tu ungió, acuérdate de los favores concedidos a David, tu servidor!".
- 64 C. J. Bishko, "The Liturgical Context of Fernando I's Last Days According to the So-Called 'Historia Silense'", en *Spanish and Portuguese Monastic History 600-1300*, cap. VII, pp. 47-58.
- 65 El libro de cánticos del *Liber diurnus* contiene una enigmática *lacuna* que podría haber esclarecido aspectos de su significado simbólico. Se trata de un folio desaparecido entre el fol. 134 y el fol. 135, el cual, en palabras de Díaz y Díaz, fue "cortado a cercén" porque "con seguridad que la decoración general excitó la codicia de algún desalmado" ("El código de Compostela", pp. 30-31). Considerando las porciones de texto conservadas en las páginas que lo circundan, se puede deducir que este folio perdido llevaría sólo algunas líneas del éxiplicit del salterio y del incipit de los cánticos dejando amplio espacio para una gran miniatura que haría las funciones de frontispicio figurado del libro de cánticos.
- 66 El autor de la *Historia Seminense*, manifestando de nuevo la ideología leonesista común a su patrona y a la reina Sancha, realiza un elevado encomio de Vermudo III y confiesa que "escribiendo la muerte de tan gran rey... soy embargado por el dolor siempre", tras lo cual dedica a este suceso un pasaje de corte clásico de notable belleza lírica (Gómez-Moreno, *Introducción*, pp. CXV-CXVI; Pérez de Urbel, *Historia Silense*, pp. 182-183). El peregrinaje posterior del *Liber diurnus* hasta tierras gallegas pudo haber sido determinado por una necesidad similar de reparación del fratricidio dinástico una generación más tarde. Nada sabemos de las circunstancias y fecha de la llegada del código a Santiago, pero si la infanta Urraca heredó el *Liber cantitorum* de su madre, es muy probable que Alfonso heredase el *Liber diurnus* de su padre, especialmente teniendo en cuenta que el manuscrito celebraba su *testamentum* dinástico. Cabe la posibilidad de que el rey usase este suntuoso objeto propagandístico, en el que se le ensalza como el sucesor ungió de su padre, en el contexto de su campaña de legitimación en Galicia, donde, como demuestran las revueltas de los magnates y el clero gallegos, se le veía como un usurpador del trono de García. Quizá fuese tras la deposición del obispo rebelde de Santiago, Diego Peláez, en el famoso concilio de Husillos de 1088, cuando Alfonso enviase al nuevo obispo electo, el abad Pedro de Cardena, a tomar posesión de la sede compostelana con el *Liber diurnus* como regalo obispo.
- 67 Otro hito medieval, aunque de menor entidad artística, en esta historia de retratos de familias reales hispanas es la miniatura que representa a Alfonso X y la reina Violante con su hijo Fernando de la Cerda en el Tombo de Toxos Outos (Archivo Histórico Nacional, MS. 1002-B, fol. 21r), del siglo XIII, la cual ofrece un sugestivo punto de comparación en cuanto a la relación gestual entre el infante y sus padres. Véase Sicart, *Pintura medieval*, pp. 109-128, esp. pp. 120-121; *Maravillas de la España medieval*, pp. 126-127; y F. J. Pérez Rodríguez, *Os documentos do Tombo de Toxos Outos*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2004, pp. 11-12 y 66-69.
- 68 S. Moralejo, "Le origini del programma

- iconográfico dei portali nel Romanico spagnolo”, en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Edizioni Panini, Módena, 1989, pp. 35-51, esp. pp. 40-41.
- 69 M. Castiñeiras interpreta el simbolismo de este portal en conexión con la iconografía apocalíptica de la *Porta Coeli*, como pasaje liminal de transición entre el cementerio real y el espacio sagrado del templo, símbolo de la Jerusalén celeste (“El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León”, *Compostellanum*, 45.3-4, 2000, pp. 657-694).
- 70 Para el texto latino: A. Suárez González, “Al pie de la letra. Inscripciones y manuscritos de los siglos X al XVI”, en *Real Colegiata de San Isidoro*, pp. 195-219, esp. p. 198.
- 71 Una reciente discusión de este *topos* en el contexto de San Isidoro en Boto Varela, “Arquitectura medieval”, pp. 65-66. Para las relaciones entre la escritura epigráfica y la cronística: A. Suárez González, “¿Del pergamino a la piedra? ¿De la piedra al pergamino? (Entre diplomas, obituarios y epitafios medievales de San Isidoro de León)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 33.1, 2003, pp. 365-415.
- 72 Esta pintura fue parcialmente destruida cuando se derribó la pared para abrir una entrada de acceso a la nueva basílica románica completada más tarde, una clara indicación de que los frescos pertenecen a la etapa de la construcción del panteón y no a la etapa de finalización de la iglesia, como intenta proponer T. Martin al datarlos en la época de la reina Urraca (*Queen as King*, pp. 132-152).
- 73 Para la frase de la *Historia Semínense* en la que el autor afirma haber meditado sobre los *Libros de los Reyes* para escribir su crónica, véase Wreglesworth, “Sallust, Solomon and the *Historia Silense*”, pp. 109-110. Cabe señalar que la anteriormente citada Biblia del 960, uno de los manuscritos más preciados de la biblioteca del monasterio de San Isidoro, y que por tanto el monje pudo haber manejado, está iluminada con 93 escenas narrativas del Antiguo Testamento, la mayoría de las cuales pertenecen, precisamente, al Éxodo y a los *Libros de los Reyes*. Véase J. J. Williams, “The Bible in Spain”, en *Imaging the Early Medieval Bible*, J. J. Williams (ed.), University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1998, pp. 179-218, esp. pp. 185 y *passim*.
- 74 La Biblia presenta las malas acciones de Salomón en la segunda parte de su reinado como la razón por la que Yaveh provocó la división de Israel y Judá, acabando así con el periodo del reino unido. Autores cristianos, como Agustín e Isidoro, incidieron en esta crítica achacando la caída de Salomón a la fornicación, a casarse con extranjeras y a adoptar falsos dioses. Para una equiparación similar entre David y Salomón y los reyes de León Fernando II y su hijo Alfonso IX: S. Moralejo, “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, en *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36; *ibid.*, *Iconografía Gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, 2004; y R. Sánchez Ameijeiras, “El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en tiempos de Alfonso IX”, en *Alfonso IX y su época. Pro Utilitate Regni mei*, A Coruña, 2008, pp. 307-326. Para una visión general de la identificación de monarcas hispanos con reyes bíblicos: E. Carrero Santamaría, “El confuso recuerdo de la memoria”, en *Maravillas de la España Medieval*, pp. 85-93.
- 75 En los años en los que el tímpano fue concebido, Sancho Alfonso estaba consolidándose progresivamente como el heredero designado por Alfonso, una elección que se veía cada vez como más inevitable porque Berta, su esposa italiana, murió en 1099 sin descendencia (Reilly, *Alfonso VI*, p. 295).
- 76 Véase Reilly, *Alfonso VI*, pp. 327-344. Según este autor, Alfonso VI se casó con Zaida en 1106, tras haberse bautizado con el nombre de Isabel, para así legitimar a su hijo. Zaida/Isabel moriría un año más tarde (*Alfonso VI*, pp. 338-339).
- 77 “Ésta remite... a una tradición languedociana definida hacia 1100... A la misma tradición estilística remiten, en cuanto a diseño, algunas esculturas de la portada de las Platerías de la catedral compostelana” (S. Moralejo, “Las miniaturas de los Tumbos A y B”, en *Los Tumbos de Compostela*, M. C. Díaz y Díaz, F. López Alsina, S. Moralejo (eds.), Edilán, Madrid, 1985, pp. 45-62, esp. p. 48. Para un excelente estudio reciente del *Tumbo A*: R. Sánchez Ameijeiras, “Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el *Tumbo A*”, en M. C. Díaz y Díaz, F. López Alsina y R. Sánchez Ameijeiras, *Tumbo A. Libro de Privilegios Reales, que contiene este Libro intitulado de la Letra A*, Testimonio, Madrid, 2008, pp. 145-216.
- 78 Véase Poza Yagüe, “Entre la tradición y la reforma”, *passim*. Ciertamente el programa de la portada alberga referencias funerarias que remiten al Panteón Real, notablemente con el *Agnus Dei*, pero éstas han de entenderse como un aspecto más del discurso general de legitimidad genealógica.
- 79 El nombre de Portada del Cordero, de acuñación moderna, contribuye a enmascarar su significado simbólico y su función en el contexto palatino de la Plaza de San Isidoro, a la que sirve de telón de fondo. Testimonios como el de la celebración de la boda de la infanta Urraca (hija de Alfonso VII) y el rey García de Navarra en 1144, descrita con detalle en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, apuntan a esta plaza como un espacio representativo de celebraciones áulicas, en conexión con el palacio real que allí se encontraba (véase *Crónica del Emperador Alfonso VII*, M. Pérez González [ed. y trad.], Universidad de León, León, pp. 91-92). Si tenemos en cuenta que cuando se proyectó la Portada del Cordero ya estaba planeada la construcción de otras dos fachadas que, con un contenido general teofánico y evangélico similar al de las que hoy cierran el transepto, servirían de articulación iconográfica para la iglesia propiamente dicha, se deduce que la del Cordero había de cumplir una función híbrida diferente, a modo de Portada Real tanto del templo como del conjunto palatino —una función áulico-religiosa puesta de relieve en el siglo XVI cuando se coronó esta fachada con el monumental escudo de Carlos V. Para un estudio histórico de los usos de esta plaza: M. D. Campos Sánchez-Bordona y M. L. Pereiras Fernández, *Iglesia y ciudad, su papel en la configuración urbana de León: Las Plazas de San Isidoro y Regla*, Universidad de León, León, 2005, pp. 267-269.
- 80 S. Moralejo, “Pour l’interprétation iconographique du portail de l’Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7, 1977, pp. 137-173.
- 81 La interpretación alegórica del Zodiaco realizada por Zenón se enmarca en la tradición de escritores cristianos que trataron de poner la astrología pagana al servicio de la cosmología cristiana, para expresar ideas espirituales y morales. Los teólogos cristianos se oponían firmemente a las creencias astrológicas paganas sosteniendo que, bajo el signo de Cristo, la astrología y el horóscopo eran irrelevantes. La concepción evangélica del bautismo como un nuevo nacimiento implicaba que, a partir de ese momento, el alma humana no estaba sujeta a los caprichos del destino o a la influencia de los astros sino que estaba regida por la gracia de Dios. Sin embargo, como las tradiciones astrológicas contaban con un gran arraigo popular entre la población pagana, los predicadores, como Zenón, hicieron uso de ellas con una finalidad didáctica reinterpretándolas en sentido cristiano. Véase S. C. McCluskey, *Astronomies and Cultures in Early Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 29-48, esp. p. 39.
- 82 Véase Prado-Vilar, “*Saevum facinus*”, pp. 186-187, fig. 20.
- 83 El texto en latín en: Moralejo, “Pour l’interprétation iconographique”, pp. 172-173.
- 84 Véase Prado-Vilar, “*Saevum facinus*”, p. 182, fig. 11.
- 85 Para una discusión de la interpretación de J. Williams: Prado-Vilar, “*Saevum facinus*”, pp. 189-190.
- 86 Véase Reilly, *Alfonso VI*, pp. 345-363.
- 87 “Fecit Deus in Legionensem urbem in ecclesia Sancti Isidori episcopi magnum prodigium. In Nativitate Sancti Iohannis Baptiste hora sexta, in lapides qui sunt ante altare Sancti Isidori, ubi tenet sacerdos pedes, quando Missam celebrat, non per iuncturas lapidum, sed per medias petras cepit manare aqua... Hoc signum nichil aliud protendit nisi luctus et tribulationes que post mortem predicti Regis evenerunt Hispanie; ideo ploraverunt lapides et manaverunt aquam” (*Crónica del Obispo don Pelayo*, B. Sánchez Alonso (ed.), Madrid, 1924, pp. 84-86).
- 88 Barton y Fletcher, *The World of the Cid*, p. 21.
- 89 Para este concepto en la *Eneida*, véase el magistral ensayo de A. Parry, “The Two Voices of Virgil’s *Aeneid*”, en *The Language of Achilles and Other Papers*, Clarendon Press, Oxford, 1989, pp. 78-96.



## COPYRIGHT INFORMATION

TITLE: Lacrimae rerum: San Isidoro de Le%on y la memoria del padre

SOURCE: Goya no328 JI/S 2009

The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited. To contact the publisher:  
<http://www.flg.es>