

ANIMALIA Y DISCURSOS APOCALÍPTICOS EN LOS PROGRAMAS ARTÍSTICOS REGIOS DE FERNANDO I Y ALFONSO VI (SIGLOS XI-XII)

Nadia Mariana CONSIGLIERI

(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES [FFyL UBA])
(CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS [CONICET])

Discursos, retórica, *animalia*

*Ipsa autem peritia dicendi in tribus rebus consistit: natura, doctrina, usu. Natura ingenio, doctrina scientia, usus adsiduitate. Haec sunt enim quae non solum in oratore, sed in unquouque homine artifice expectantur, ut aliquid efficiat*¹.

Refiriéndose al arte de la retórica, Isidoro de Sevilla resalta en este extracto la experiencia del orador o emisor del mensaje a los fines de convencer sobre algo. Si la *inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione y officii*² conforman los pasos básicos para una construcción lógica de todo discurso, el rol de quien lo emite debe conducir a un objetivo semejante: la persuasión sobre un determinado tema. Como explica, la pericia oratoria se fundamenta en la naturaleza sustentada en cualidades innatas, en la doctrina vinculada a la ciencia y en la práctica que deviene del permanente ejercicio. Asimismo, el obispo hispalense indica la posibilidad de que cualquier hombre que esté dedicado firmemente a su oficio –más allá del específico orador– puede alcanzar la mayor eficiencia a partir del desarrollo cooperativo de tales condiciones.

Esta última concepción permite que reconozcamos las imprecisas y complejas fronteras que definían en el periodo medieval a los diferentes artífices, obradores y creadores de diversos discursos, pues pese a que hubo una tendencia preponderante a distinguir la actividad intelectual de las labores manuales, estas siempre se interrelacionaron de manera muy estrecha. Tal dicotomía había sido reintegrada en el siglo V de la mano de Marciano Cape-

¹ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, Libro II, 3, p. 354.

² *Ibidem*.

lla³, quien especificó ciertos patrones distintivos propios de las artes liberales (luego designadas como *trivium* y *quadrivium*), las cuales posteriormente, en la obra de Casiodoro, *Institutiones saecularium litterarum*, fueron, contrastadas con las artes mecánicas. Estas divisiones se implementaron paulatinamente tanto en los ambientes monásticos como en los universitarios⁴. Tal categorización, de origen clásico, generó una marcada sobrevaloración de la producción textual, la cual era considerada como núcleo del ingenio, en detrimento de las actividades plásticas y figurativas ejecutadas por diversos obradores (laicos y religiosos)⁵. Aunque, como pudimos observar en las palabras isidorianas referidas al discurso retórico, era menester la acción conjunta de la disposición natural, del aspecto intelectual y de la *praxis* como requisitos para alcanzar la perfección en cualquier oficio, en el libro XIX de sus *Etimologías*, el obispo sevillano relaciona directamente la pintura con lo físico y lo manual, reafirmando la noción platónica de la imagen como fuente de engaño, ficción, artificio y simulacro⁶. Por ende, estas concepciones ambivalentes y disímiles fueron recurrentes en la producción de variados discursos, no solo orales y escritos sino también aquellos engendrados a través de otros medios, materialidades y soportes.

Los diferentes hacedores de imágenes (miniaturistas, orfebres, pintores, tallistas, picapedreros, etc.) organizaron gran variedad de mensajes visuales aplicando particulares saberes técnicos y eruditos en sus tareas. La instrucción maestro-discípulo, el entrenamiento arduo y la práctica continua del oficio eran pasos necesarios para obtener una mejor técnica y lograr una esmerada *efectividad y eficiencia* formal, simbólica, pedagógica o doctrinal. De hecho, hasta “... la elección de la materia por componer es ya un primer y fundamental acto compositivo”⁷ y, por lo tanto, intelectual, táctico, persuasivo.

Las imágenes románicas de los siglos XI y XII se caracterizaron, tanto en la volumetría como en la bidimensión, por evidenciar resoluciones formales cada vez más corpóreas, sólidas y rotundas, a la vez que expresivas y ges-

³ Martianus Capella fue el autor de la obra *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, en la cual trata *De septem artibus liberalibus*, aunque recién hacia el siglo IX se especificó más claramente la designación del *trivium*, que junto con el *quadrivium* llegarían a marcar límites bastante definidos con las artes mecánicas o serviles (arquitectura, escultura, pintura, entre las más destacadas). Jessica JACQUES PI, *La estética del románico y el gótico*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003, pp. 151-158.

⁴ Cfr. Lênia Márcia MONGELLI (coord.), *Trivium & Quadrivium. As artes liberais na Idade Média*, Cotia, Íbis, 1999.

⁵ Enrico CASTELNUEVO y Giuseppe SERGI, “Presentación”, en IBIDEM (eds.), *Arte e Historia en la Edad Media*, Volumen II. Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes, Madrid, Akal, 2013, p. 7.

⁶ “*Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia*”, ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, libro XIX, 16, p. 1282.

⁷ Umberto ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012, p. 35.

tuales remitiendo en gran medida a modelos clásicos e, inclusive, a fórmulas retóricas de la Antigüedad greco-latina⁸. El gran desarrollo de Cluny, las vías de peregrinación a Compostela, el auge de las reliquias y los viajes a Jerusalén impulsados por las Cruzadas, estimularon la confección y circulación de imágenes y series iconográficas que obradores laicos y religiosos incorporaron gradualmente a sus trabajos, buscando efectividad visual y expresiva⁹. Estos discursos visuales antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos tuvieron gran aceptación, tanto en los ámbitos de consumo confinados a los círculos monásticos, catedralicios y a la elite privada, así como también en la visión más masiva de peregrinos, viajeros y fieles, especialmente en lo que respecta al lenguaje escultórico monumental¹⁰ —fachadas esculpidas y capiteles¹¹ así como también diversos programas murarios¹², algunos de ellos, sin embargo, ubicados en recintos de visibilidad más restringida—.

En el territorio castellano-leonés altomedieval hallamos, tanto en piedra como en códices miniados, murales y otros objetos, una importante mención zoomorfa al interior de diversos discursos apocalípticos, exegéticos y bíblicos. Particularmente en los primeros, los animales aludirán al bien o al mal, en relación al relato y en parte a las características físicas y actitudinales que se sabían sobre ciertas especies. Este contraste complementario de opuestos (inclusive traducido al lenguaje animalístico) posibilitó la construcción de una retórica persuasiva esgrimida mediante los componentes del lenguaje visual (color, línea, textura, espacio) consignados para acentuar sus simbolismos zoológico-cristianos en la esfera de tales expresiones¹³. La reiterada mención gráfica de criaturas malignas (como el dragón, la zorra, las diversas bestias

⁸ Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León, Universidad de León, 2007, p. 20.

⁹ Uwe GESSE, “La escultura románica”, en Rolf TOMAN (ed.), *El Románico: Arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, H. F. Ullmann, 2007, p. 334.

¹⁰ Cfr. Meyer SCHAPIRO, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984; Henri FOCILLON, *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid, Akal, 2005.

¹¹ Resulta muy interesante al respecto el estudio de la Dra. Inés Monteiro Arias sobre el lenguaje del románico en el ámbito escultórico, sus alcances sociales, y en especial, sobre la representación del enemigo musulmán en el contexto de estos discursos doctrinales en piedra. Cfr. Inés MONTEIRA ARIAS, *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail- Framespa, 2012.

¹² Cfr. Joan SUREDA, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, Alianza, 1985.

¹³ “Le postulat d’une symbolicité essentielle des créatures animales découle ainsi de ce contexte de représentation, où l’animal est absorbé dans le processus global de décodage et de reformulation des Ecritures. Et c’est naturellement qu’elles sont investies d’une fonction de témoignage dans un système où les signes convergent vers un horizon moral et théologique”, Arnaud ZUCKER, “Morale du Physiologos: le symbolisme animal dans le christianisme ancien (IIe-Ve s.)”, *Rursus*, 2 (2007), 1-2 [en línea]. Dirección URL: <<http://rursus.revues.org/142>> [Consulta: 22/02/2017].

apocalípticas, las ranas, etc.), nos muestra que los seres monstruosos y el mal también envistían una razón de ser en el universo de lo creado y, por contraste a la proporción, la armonía, el orden y el número, permitían que lo bueno fuera realizada pues, como sostenía Juan Escoto Eriúgena en su *De Divisione Naturae*:

*Como la verdadera razón no duda en afirmar, todas las cosas que en una parte del universo son malas, deshonestas, torpes, miserables y son consideradas crímenes por quien no puede ver todas las cosas, en la visión universal, como sucede con la belleza de un cuadro, no son ni delitos ni cosas torpes o deshonestas ni malas*¹⁴.

En dichas representaciones visuales, la *animalia* cumplirá diferentes funciones discursivas: pedagógicas, simbólicas, doctrinales y persuasivas en relación a las diversas esferas religiosas y políticas¹⁵. Ya sea pensado como símbolo, metáfora, *exempla*, alegoría o emblema, el animal es puesto al frente de la escena discursiva medieval¹⁶: se lo precisa ver como contraste pero también como depositario de similitudes respecto del hombre, como vehículo para la comprensión de su existencia, de su contexto, del más allá y de Dios¹⁷. Además, el estudio y el reconocimiento medieval de la naturaleza y de las criaturas que la habitaban¹⁸, retomando inclusive tradiciones y tratados zoológicos de la Antigüedad greco-latina (que, hacia el siglo XIII, fueron traducidos al árabe y al latín con mayor asiduidad en la Península, junto con *El Fisiólogo*), fueron también considerados *medium* para establecer correspondencias entre el mundo terrenal y el divino: caminos de acceso a lo trascendental¹⁹.

Ahora bien, las cuestiones ligadas a la retórica de la imagen zoomorfa, en objetos y materialidades de la Hispania altomedieval, han sido histo-

¹⁴ Juan ESCOTO ERIÚGENA, *De Divisione Naturale*, V, citado en Umberto ECO, *Historia de la Belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 85.

¹⁵ Jacques BERLIOZ y Marie-Anne POLO de BEAULIEU (eds.), *L'animal exemplaire au Moyen-âge (Ve-XVe siècle). Colloque internationale coorganisé par le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval et l'Université d'Orléans, Orléans, les 26 et 27 septembre 1996*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 10.

¹⁶ Michel PASTOUREAU, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 30.

¹⁷ Como sostiene Jacques Voisenet, "les animaux s'organisent essentiellement en fonction de l'homme, par leur proximité ou leur éloignement", *Bêtes et hommes dans le monde médiéval: le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 12.

¹⁸ Cfr. Adeline RUCQUOI, "La percepción de la naturaleza en la Alta Edad Media", en Flocel SABATÉ i CURULL (coord.), *Natura i desenvolupament: el medi ambient a l'Edat Mitjana*, Balaguer, Catedra d'Estudis Medievals Comtat d'Urgell, 2007, pp. 73-98.

¹⁹ Nilda GUGLIELMI (ed.), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 9.

riográficamente poco abordadas. En el caso de los códices apocalípticos denominados Beatos, algunos autores han trabajado sus miniaturas desde perspectivas ligadas a la semiótica del espacio representacional y del color²⁰ aunque, en particular, Carlos Miranda ha tratado la retórica de la imagen en un capítulo perteneciente al libro de estudios sobre el Beato de San Andrés de Arroyo²¹. Los postulados de dicho autor hacen hincapié en que, tanto la decoración como las representaciones visuales principales, tienen una función mnemónica y práctica, siendo un complemento o reduplicación de significado del texto necesarios para la comprensión monástica de los contenidos –en este caso apocalípticos– en el marco de la *lectio* divina, con el objeto de alcanzar la *meditatio*. Se buscaba así entrenar la *memoria rerum*, fortaleciéndola mediante distintos recursos como los *loci* comunes, recurrencias captables desde estructuras ordenadas, seriadas y alternadas de los componentes visuales. Además de considerar escritores de la Antigüedad y la difusión medieval del tratado *Rethorica ad Herennium* (atribuido por san Jerónimo a Cicerón)²², Miranda sostiene que este es un campo poco estudiado y plantea realizar investigaciones futuras sobre los tratados de retórica y las técnicas mnemónicas de enseñanza monástica que se utilizaban en los *scriptoria* hispanos²³.

Considerando tal importancia del arte en los círculos monásticos (centros de producción de diversos sistemas discursivos visuales), debemos agregar a ello otro aspecto fundamental planteado por Adeline Rucquoi en referencia a los fondos que se copiaban asiduamente en las bibliotecas monásticas hispánicas altomedievales:

*Tres obras fundamentales se encuentran en casi todos los inventarios de bibliotecas que hayan llegado hasta nosotros: la Biblia, las Etimologías de Isidoro de Sevilla, redactadas a lo largo de los años 612-621, y el De natura rerum que el mismo Isidoro escribió en el 613*²⁴

²⁰ Emmanuelle KLINKA, *Analyse sémiotique des miniatures des codex du "Commentaire à l'Apocalypse" du Beatus de Liebana*, Lille, Université de Lille III, 1996; Mirelle MENTRÉ, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*. León, Institución Fray Bernardino de Sahagún y Patronato José María Quadrado, 1976; IDEM, "L'utilisation des couleurs dans la miniature mozarabe", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, 1976, pp. 417-425; Elizabeth S. BOLMAN, "De coloribus: The meaning of color in Beatus Manuscripts", *Gesta. International Center of Medieval Art*, XXXVIII/1 (1999), 22-34.

²¹ Carlos MIRANDA, "La retórica de la imagen: la mnemónica en el Beato de San Andrés de Arroyo", en Miguel C. VIVANCOS *et alii*, *Beato de Liébana: Códice del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Barcelona, M. Moleiro, 1998, pp. 339- 349.

²² *Ibidem*, p. 341.

²³ *Ibidem*, p. 349.

²⁴ RUCQUOI, *op. cit.*, p. 73.

Que las *Etimologías* (cuyo libro XII presenta una desarrollada clasificación de la *animalia*) y el *De natura rerum* isidorianos hayan sido reproducidos en gran número no es un dato menor. Revela la importancia que se le daba a la naturaleza y, en ese marco, también al conocimiento sobre los animales y los diversos seres creados. Recordemos que Isidoro de Sevilla, seguidor de Casiano, Victorino, Quintiliano (*Institutio Oratoria*) y Cicerón (*De Inventio- ne, De Oratore*), había definido la retórica²⁵ como el arte del buen decir y de lo justo²⁶, destinado a exponer y convencer sobre determinados hechos, mediante un discurso claro, para obtener un receptor benévolo, dócil y atento²⁷. Son interesantes ciertas ideas que Isidoro remarca al referirse a diferentes procesos en los que se aplica la retórica, como, por ejemplo, en el deliberativo, en donde dice que la persuasión va acompañada de la disuasión (algo que se debe desear o rechazar²⁸) además de sostener que en esta son de gran importancia la esperanza y el temor²⁹. En este sentido, la mención visual reiterada, organizada y estratégica de ciertas figuras zoomorfas, como ser las bestias en los discursos apocalípticos, se sustenta en este último punto: procurando convencer de la permanente amenaza del bien a causa del mal. Además de la necesidad de ahondar en los mecanismos retóricos visuales, dentro de los cuales la memoria es uno solo, creemos necesario también indagar los fines específicos y contextuales a los que apunta tal actividad persuasiva, percatándonos de los objetivos ideológicos que la movilizan en el panorama de diferentes objetos y materialidades.

Así, en el presente trabajo analizaremos las funciones retóricas de ciertos animales representados en visiones apocalípticas, metáforas teofánicas y cristológicas pertenecientes a dos programas iconográficos hispánicos confeccionados entre los siglos XI y XII: el Beato de Facundo y los murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León.

²⁵ Isidoro de Sevilla realiza una clasificación extensa de diferentes tipos de figuras retóricas textuales como la repetición (*anadiplosis*), la sucesión expresiva (*climax et gradatio*), la contraposición (*antístesis*), la relación de igualdad entre dos términos diferentes (*sinonimia*), entre otras. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, libro II, 21, pp. 372-383. Muchas de estas figuras presentan su contrapartida en el lenguaje visual como ser en figuras de adjunción (repetición, multiplicación, acumulación), de supresión (sinécdoque) y de sustitución (hipérbole, metáfora, alegoría), de comparación/ oposición (antítesis), etc.

²⁶ "*Rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus, [elocuentia copia] ad persuadendum iusta et bona*", *ibidem*, libro II, 1, p. 352.

²⁷ "(...) *Inchoandum est itaque taliter, ut benivolum, docilem, vel attentum auditorem faciamus: benevolum precando, docilem instruendo, adtentum excitando. Narrandum est tita, ut breviter atque aperte loquamur (...)*", *ibidem*, libro II, 7, p. 358.

²⁸ "(...) *suasio et dissuasio, id est de expetendo et fugiendo, id est de faciendo et non faciendo*", *ibidem*, libro II, 4, p. 354.

²⁹ "*In suasoria autem duae sunt quae plus valent: spes et metus*", *ibidem*.

El Beato Facundo: entre el Cordero y las bestias apocalípticas

La regencia de Fernando I y Sancha en tierras castellano-leonesas, entre 1038 y 1065, implicó la edificación de un consistente aparato iconográfico destinado a justificar su poder. Accediendo al trono leonés por derecho de consorte y bajo una situación política que requería de mecanismos de estabilización y legitimación³⁰, el monarca buscó consolidar la memoria dinástica de su linaje haciendo uso de diferentes *medios*³¹ visuales; aspecto que seguirá promoviendo enfáticamente Alfonso VI y su linaje próximo³².

Fernando I utilizó un *corpus* reiterado de representaciones político-religiosas con el objetivo de construir una imagen regia poderosa a la vez que justa: “el tipo de monarca ideal significaba en la época el alcance de éxitos políticos por la vía de la guerra unidos a una concepción cristiana de la existencia. La obligación era ser un *rex bellator*, pero también un *rex pius*”³³. En este sentido, fueron cruciales las contiendas bélicas emprendidas contra el poderío musulmán, obteniendo como resultado (además de una creciente extensión territorial de su reino castellano-leonés más allá del Duero³⁴) importantes beneficios económicos gracias a la aplicación del sistema de parias y tributos con los reinos taifas asediados. Tales enfrentamientos dieron lugar a una importante circulación de objetos reapropiados del enemigo y adoptados como botines de guerra, entre ellos cajas, arquetas, píxides y otras tallas en marfil, los cuales eran elementos suntuosos utilizados como dádivas en las políticas regias islámicas ya desde tiempos de las cortes omeyas del al-Andalus³⁵, ade-

³⁰ Carlos de AYALA MARTÍNEZ, *Sacerdocio y reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII*, Madrid, Sílex, 2007, p. 269.

³¹ Según Hans Belting, los medios posibilitan la corporalización de las imágenes en diversos aspectos y tipologías; son vías de concreción, vivencia y manifestación de la esfera icónica. “El concepto de imagen solo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio (...) El medio se caracteriza por comprender como forma (transmisión) de la imagen las dos cosas que se distinguen como obras de arte y objetos estéticos (...) y se aproxima a la conciencia del cuerpo”, *La antropología de la imagen*, Buenos Aires, Editorial, 2007, p. 17.

³² Fernando I, a través principalmente de la actividad de su *scriptorium* regio (gran centro de producción libraria) y Alfonso VI y sus descendientes, emprendedores de grandes empresas arquitectónicas y programas pictóricos, demostraron haber sido monarcas que desplegaron ampliamente el uso de las imágenes con el propósito de avalar su autoridad. Cfr. John WILLIAMS, “Fernando I and Alfonso VI as patrons of the Arts”, *Anales de Historia del Arte*, 2, (2011), pp. 413-435. Dirección URL: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/37493/36291>> [Consulta: 21/02/2017].

³³ Elisa RUIZ GARCÍA, “*Arma regis*: Los libros de Fernando I y doña Sancha”, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 18, (2014), p. 140 [en línea]. Dirección URL: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/05_Ruiz_Elisa.pdf> [Consulta: 24/02/2017].

³⁴ Bernard F. REILLY, *The Contest of Christian and Muslim Spain: 1031-1157*, Cambridge-Oxford, Blackwell, 1992, pp. 35-39.

³⁵ Noelia SILVA SANTA-CRUZ, “Dádivas preciosas en marfil: la política del regalo en la corte omeya andalusí”, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 24,

más de constituir, bajo estas circunstancias bélicas, testimonios materiales del dominio cristiano sobre *el otro*.

Por otra parte, el afianzamiento de los vínculos con Cluny posibilitaron a Fernando I fortalecer un marcado neogoticismo, otro aspecto fundamental y necesario para la reafirmación de su legitimidad dinástica leonesa³⁶. En este sentido, la construcción de la imagen regia se consolidó mediante la combinación de elementos del pasado (que pretendieron demostrar la herencia y el origen real) junto con la introducción de elementos nuevos, también ligados al poder eclesiástico³⁷, que a su vez evidenciaron su carácter activo y dirigente. Así, promovió una verdadera *renovatio imperi* que, en las expresiones visuales se manifestó con la adopción de las nuevas resoluciones románicas de origen ultrapirenaico. Sumado a ello, el emprendimiento, en el marco de su reinado, de la denominada *translatio Isidori* a la Iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo en 1063, con la consagración del templo al santo hispano³⁸, acentuó la importancia de dicho centro como un punto nodal de peregrinaje a Santiago.

Prueba de este contexto social, político y cultural dinámico –en el cual la conservación de ciertos modelos iconográficos y soluciones estilísticas del pasado se interceptaban con la adopción de nuevas tendencias– es la confección del Beato de Fernando I y Sancha (también denominado Beato de Facundo en vínculo directo al escriba, quizás también uno de los dos miniaturistas que lo ilustraron)³⁹. Este ejemplar de los *Comentarios al Apocalipsis* del Beato de Liébana fue confeccionado en 1047 y se trató de un expreso encargo monárquico; fue producido en el *scriptorium regio* y, a su vez, destinado a una biblioteca regia. Tales motivos justifican su fina manufactura, evocando un *climax* de lujo y esplendor aristocrático en la totalidad del códice⁴⁰. En este, el uso insistente de una materialidad ostentosa, especialmente dada por la incorporación de oro en las miniaturas⁴¹ y por el recurrente uso del color

(2014), p. 528 [en línea]. Dirección URL: <http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48292> [Consulta: 15/02/2017].

³⁶ Cfr. Charles Julian BISHKO, “Fernando I y los orígenes de la alianza castellano leonesa con Cluny”, *Cuadernos de historia de España*, 47/48, (1968), 31-135.

³⁷ CASTELNUEVO y SERGI, *op. cit.*, pp. 8-9.

³⁸ Cfr. Geoffrey WEST, “La ‘Traslación del cuerpo de san Isidoro’ como fuente de la Historia llamada Silense”, *Hispania Sacra*, 27 (1974), 365-371.

³⁹ Beato de Facundo o Beato de Fernando I y Sancha (1047). Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14.2.

⁴⁰ “*It is the only Beatus commission certainly destined for a royal library, and this is reflected in its sumptuous character*” –John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 3, The Tenth and Eleventh centuries*, Londres, Harvey Miller publishers, 1998, pp. 9-10–.

⁴¹ En base a los fundamentos neoplatónicos y mediante una operatoria simbólica, se había asimilado el oro con la idea de luz (pues este produce destellos, reflejos), a la vez que la luz era una manifestación divina, suprema, trascendental. En las imágenes medievales, el oro (y, por ende, el dorado) se utilizó comúnmente en sectores destinados a una iconografía referida a

púrpura⁴² –en particular, en los primeros folios, destinados a “presentar” a los comitentes del libro– contribuyeron a destacar la figura del soberano asimilándola a una parafernalia de corte imperial.

Esta rica materialidad ornamental, junto con la intención de seguir reproduciendo el género apocalíptico en el marco de esta *renovatio* artística y política, lejos de reclamar fundamentos milenaristas, procuró reforzar la idea redentora del reinado de Fernando I. Así, tal viraje estilístico de mediados del siglo XI fue impulsado por un fuerte patronazgo regio. Como sostiene Joaquín Yarza Luaces:

*Desde hacía unos años trabajaban para el rey o para la corona diversos artesanos del marfil e iluminadores, algunos de los cuales conocían lo que se venía haciendo en Europa, aunque no habían renunciado a lo que les ofrecía la tradición hispana*⁴³.

Tal transición estilística, presente en dicho códice, fue aceptada también por John Williams, quien reiteró la importancia de los lazos creados con la abadía de Cluny en el correspondiente impacto de las influencias gálicas que intervinieron en el consolidado estilo ‘mozárabe’, todavía presente en el manuscrito leonés⁴⁴. De esta manera, vemos en dicho Beato el desarrollo de un incipiente estilo románico⁴⁵ como fruto de estos intercambios y diálogos iconográficos y pictóricos; estilo que se mostrará plenamente consolidado en posteriores manuscritos, tallas en marfil y trabajos de orfebrería encargados por la pareja real⁴⁶.

Cristo y al ámbito divino, así como también a la figura del gobernante terrenal. Además de este valor simbólico, el oro era una material rico y costoso, por lo cual fue utilizado en lugares estratégicos y de importancia significativa en manuscritos y demás obras materiales del periodo.

⁴² El púrpura fue un color utilizado asiduamente en zonas destinadas a personajes privilegiados, que ostentaban riqueza y esplendor. Su mención y uso, sin embargo, suelen ser complejos. Había sido empleado ya desde la Antigüedad romana como signo de poderío del emperador y, en tiempos tardoantiguos y paleocristianos, fue en parte trasvasado a ciertos elementos vinculados a la iconografía de Cristo en *Maiestas domini* (en mantos, silla curul). No obstante su asimilación al concepto de riqueza y a los soberanos romanos, también es tratado en el texto de Beato en relación a Babilonia, al lujo y al pecado. “(...) Allí donde el hebreo dice rico, el latín con frecuencia traduce por *purpureus* y las lenguas vulgares por púrpura”, PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 149 n.

⁴³ Joaquín YARZA LUACES, “La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha”, en Joaquín GONZÁLEZ ECHEGARAY *et alii*, *Beato de Fernando I y Sancha*, Barcelona, M. Moleiro, 2006, p. 67.

⁴⁴ “(...) the reform interests of Fernando, esteemed patron of the Burgundian abbey of Cluny, led to more significant cultural contacts with transpyrenean developments than occurred at this date in Aragon. (...) As a result of Fernando’s opening of León to Gallic influences, the traditional ‘Mozarabic’ style underwent a subtle transformation in the *Facundus Beatus*”, WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, p. 10.

⁴⁵ WILLIAMS, “Fernando I and Alfonso VI as patrons of the Arts”, p. 413.

⁴⁶ “Fernando’s instrumental role, as patron, in the introduction of a new Romanesque style in north-central Spain was to be most clearly revealed in a series of commissions for manuscripts,

En este contexto discursivo y material, encontramos una importante retórica animalística protagonizada tanto por especies conocidas y cotidianas como por bestias de carácter híbrido. Esta fauna encarna significados positivos o negativos, principalmente aludiendo a los contenidos propios del Apocalipsis. En algunos casos, lo hace también referenciando de manera directa a las figuras de los monarcas castellano-leoneses (especialmente en los folios iniciales) y, dado que el mensaje total del código recalca las ideas de salvación, redención y triunfo divino, al tratarse de un encargo regio, podemos pensar que este discurso reivindica también indirectamente su poder monárquico. La paloma, el gallo, ciertos pájaros y el cordero reclaman fundamentos sagrados, mientras que numerosos animales como zorras, leopardos, ranas, dragones, mantícoras, bestias híbridas, grifos, etc. dan cuenta de lo maligno. En un diálogo dialéctico, estas especies interactúan plástica y significativamente.

Dentro de los folios preliminares, la inicial Alfa (Figura 1) presenta un notorio aparato icónico, en el cual la *animalia* cumple un rol retórico fundamental. Como explicamos anteriormente, en este caso la materialidad elegida, el fondo púrpura que remite a la noción de *rex* y de *imperator*⁴⁷ junto con las múltiples áreas con uso de oro, exponen las ideas de sacralidad y jerarquía regias. El Alfa, con su formato triangular, ocupa prácticamente todo el folio y estructura equilibradamente la composición, presidida por la figura divina que sostiene un pequeño omega (forma a su vez replicada e invertida que construye el travesaño de la letra primordial⁴⁸). Iniciando el código y remitiendo a las ideas de principio y fin⁴⁹, aquí los animales empiezan a jugar funciones discursivas importantes. El travesaño de la letra alfa está rematado por dos criaturas con cabezas draconianas, de cuyas bocas salen ángeles. Cabecillas similares aparecen en el nodo de remate de dicha letra, intercalándose con el extremo *horror vacui* de las lacerías. En la parte superior, dos roleos están conformados por mamíferos que atacan elegantes aves. La voracidad de los cuadrúpedos, con reminiscencias felinas, contrasta con el carácter inocente de los pájaros. Como afirma Joaquín Yarza Luaces, este motivo recuerda indirectamente la miniatura marginal del zorro y el gallo que aparecerá más adelante, pues encarna una lucha zoomorfa que simbolizaría, desde la perspectiva de la iconografía cristiana, el enfrentamiento apocalíptico del mal contra el bien, la oposición entre los herejes y los píos⁵⁰. No obstante, la monumentalidad y elegancia de la letra, sumadas al fuerte dinamismo de los animales, podrían sugerir la intención de mostrar también la potencia imperial del monarca, muchas veces representada desde

ivories and metalworks toward the close of his reign", WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, p. 38.

⁴⁷ Joaquín YARZA LUACES, "Las miniaturas", en GONZÁLEZ ECHEGARA, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁸ En el primer folio escrito (f. 18r) que sigue a estas ilustraciones iniciales a folio completo, encontramos la clara mención "(...) A et w. (...)".

⁴⁹ Apoc. 1, 8.

⁵⁰ YARZA LUACES, "Las miniaturas", p. 92.

la iconografía oriental, mesopotámica e inclusive islámica a partir de la lucha entre un animal fuerte contra otro débil⁵¹.

Del folio siguiente, que representa al Cordero y la Cruz adorados (Figura 6), nos interesa solo mencionar que, en este, también aparecen las letras griegas alfa y omega, además de las palabras *pax*, *lux*, *rex*, *lex* que vinculan simbólicamente el reino de Dios con el de Fernando. Asimismo, el *Laberinto* (Figura 7) es un *ex libris* que contiene la dedicatoria de la obra a los reyes. En el diagrama ortogonal, la F de Fernando y la S de Sancha, conforman los nombres de ambos y las frases: *Fredenandus rex Dei gratia memoria libri* y *Sancia regina memoria libri*. Pese a que aquí se prescinde de la cita animalística, el desarrollo discursivo en relación a los folios anteriores, la repetición de la paleta cromática y de esquemas compositivos geométricos regulares (triangulares, cruciformes, ortogonales) posibilita consolidar el mismo programa glorificante político-religioso.

Otro animal que aparece en gran medida, en dicho códice, es el gallo. Lo vemos tanto en la miniatura del *Arca de Noé* (Figura 2), junto a otros animales domésticos, como en una miniatura marginal en la que está siendo atacado por una zorra (Figura 3). Siguiendo a Mateo⁵², Beato equipara la zorra con los herejes quienes, mediante el engaño y el disimulo, ejercen la rapiña⁵³. En la ilustración, el ave se asemeja a un gallo, aunque el texto refiere a la palabra *gallina*, continuando con la alusión a Mateo⁵⁴. Más allá de si se trata de uno u otro, lo notorio es que hay una referencia a un ave frágil, un animal inocente que es atacado por otro feroz. Esto también queda demostrado por el lenguaje plástico, pues la estructura formal curvilínea del ave se distingue totalmente de la rigidez lineal de la zorra. Nuevamente, la retórica animalística revela el enfrentamiento del bien contra el mal e inclusive Joaquín Yarza Luaces vinculó este motivo con el de los roleos de la letra Alfa⁵⁵.

Por su parte, el Cordero, desde su faz apocalíptica y redentora, fue asimilado a la figura del Pantócrator, como emblema de sacrificio y victoria sobre la muerte y el pecado, estando en muchos casos asociado a la aparición de los cuatro vivientes. En *Teofanía y mensaje a Juan* (Figura 4) observamos esta idea de gloria divina. Juan se postra ante el ángel junto con los veinticuatro

⁵¹ Noelia SILVA SANTA-CRUZ, "El combate de animales en el arte islámico", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, VI 11, (2014), pp. 13-15. Dirección URL: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Combate%20de%20animales%20en%20el%20arte%20isla%CC%81mico.pdf>> [Consulta: 15/01/2017].

⁵² Mt 8, 19.

⁵³ "*Vulpicula enim fallax est animal et insidiis semper intentum rapinam fraudis exercet. Nicil tutum, nicil otiosum, nicil patitur esse securum, quod inter ipsa ospitia hominum predam requirat. Hereticos autem uulpes conparat*" –*Beati Liebanensis, Tractatus de Apocalipsin* (ed. de Roger Gryson y Marie-Claire de Bievre, Turnhout, Brepols, 2012, t. 2, lib. VI, 4. 36, p. 698).

⁵⁴ "*Simplex semper domus habitat; hereticus uero in fouea est, tamquam fraudulenta uulpes gallinae illi euangelicae dolum semper intendens, de qua scriptum est: Quoties uolui congregare filios tuos sicut gallina pullos suos, et noluisti! Ecce relinquetur domus uestra deserta*". *Ibidem*, lib. VI, 4. 40-41, p. 699.

⁵⁵ Joaquín YARZA LUACES, "Las miniaturas", p. 210.

ancianos, evidenciando la destrucción de los malignos⁵⁶. En la miniatura, esta revelación teofánica de Dios (quien está nimbado en un trono pupúreo y con el libro abierto) es acompañada por el Tetramorfo. Los seres evangélicos se inclinan de a pares (Mateo y Marcos, Lucas y Juan) ante el Supremo. Los últimos tres presentan cabezas zoomorfas de perfil, en correspondencia con los animales que los simbolizan: león, buey y águila, siendo tal cualidad especificada por el *titulus: ubi quator animalia et seniores adorant tronum*. La idea de alabanza y triunfo divino que enuncia la *Explanatio* de Beato⁵⁷ queda también manifestada desde el lenguaje pictórico.

No podemos dejar de mencionar el gran número de híbridos y bestias que sostiene esta iconografía apocalíptica, reforzando el combate contra el mal. Una miniatura que sintetiza esta idea, es aquella en la que *El Cordero vence a la bestia, al dragón y al falso profeta* (Figura 5). El Apocalipsis establece que los diez reyes se enfrentarán al Cordero pero que Este finalmente los vencerá. La bestia, en donde está sentada la mujer, son los pueblos, las muchedumbres, las naciones y las lenguas; todos ellos claudicarán finalmente ante el triunfo del Cordero⁵⁸. Las miniaturas de la Familia II, incluyendo el Beato de Facundo, no respetan de manera estricta tal descripción textual⁵⁹. Por el contrario, vislumbramos un marcado interés por mostrar al Cordero vencedor y la antítesis bien-mal. Encabeza nuestra ilustración el Cordero, el cual sostiene la cruz en actitud redentora. El ocupa un área demarcada mediante una forma semicircular, imitando la inmensidad del firmamento azul estrellado⁶⁰. En contrapartida, los desnudos reyes decapitados, las dos bestias cuadrúpedas y la serpiente draconiana flotan derrotados, mientras la mujer es omitida en la ilustración. Así, la antítesis animalística es expresada una vez más desde la retórica propia de la imagen.

El Panteón de los Reyes: entre seres teofánicos, apocalípticos y mamíferos cotidianos

Tanto Fernando I como su hijo Alfonso VI, además establecer una efectiva continuidad en sus campañas militares contra los musulmanes, impartieron un activo patronazgo regio a través de encargos y donaciones, el cual

⁵⁶ Apoc. 19, 1-10.

⁵⁷ “*Et ceciderunt uiginti quattuor seniores et quattuor animalia, et adorauerunt deum sedentem in trono dicentes: ‘Alleluia’. In affectum boni amoris sanctorum corda conuersa sunt, et pro exultatione et iocunditate perceptarum promissionum adorauerunt deum in laude (...)*”. *op.cit.*, lib. X, 3. 3-4, pp. 849-850.

⁵⁸ Apoc. 17, 14-18.

⁵⁹ YARZA LUACES, “Las miniaturas”, p. 244.

⁶⁰ “*Et agnus vincet eos, quoniam dominus dominorum est et rex regnum, et qui cum eo uocati et electi et fideles. Vocati ad fidem multi sunt, sed electi, qui ecclesiam faciunt, pauci reperiuntur*”, *op. cit.*, lib. IX, 3.2, pp. 825-826.

quedará asociado a la dinastía familiar leonesa y, en particular, a la esposa e hija del primero⁶¹. La política alfonsina buscó estrechar más las relaciones con Cluny y con nobles de origen borgoñón. En medio de las contiendas entre hermanos por los reinos heredados de su padre Fernando I, hacia 1072, el rey Sancho tuvo graves enfrentamientos tanto con Alfonso como con doña Elvira (infanta de Toro), mientras su otra hermana, Urraca, resistió en Zamora y brindó su apoyo a Alfonso. Otro aspecto fundamental del reinado de este último consistió en brindar continuidad al cambio de rito iniciado por Fernando I en el concilio de Coyanza (1055), celebrándose en su tiempo el concilio de Burgos (1080). Además, procuró entablar buen diálogo con Roma, no sin encontrar, a nivel local, resistencias monásticas a las modificaciones litúrgicas.

Alfonso VI prosiguió con las iniciativas bélicas (ahora contra los almorávides) y la conquista de Toledo de 1085⁶² logró posicionarlo en un lugar más favorecido para llevar a cabo la expansión territorial de su reino. Bernard F. Reilly sostiene que el territorio toledano no fue más que un aislado apéndice meridional del reino cristiano aunque sirvió como barrera de la monarquía castellano-leonesa contra los invasores y de obstáculo para la comunicación y cooperación de las divididas regiones musulmanas⁶³. Asimismo, en vínculo directo con el proyecto papal de consolidar una cristiandad íntegra y universal, la monarquía castellano-leonesa dio inicio a una contienda más decisiva contra el islam; una *guerra santa* que contaba con el aval pontificio y, al mismo tiempo, con una fuerte impronta local ofensiva⁶⁴. El final de su reinado supuso un periodo de crisis. Más allá de la figura poderosa del arzobispo Diego Gelmírez y las controvertidas relaciones con Roma, Alfonso VI tuvo que lidiar con la derrota de Uclés en 1108 y con el problema sucesorio provocado por el fallecimiento de Sancho, el heredero al trono, accediendo al poder ante su muerte (acontecida en 1109) su hija Urraca I.

En la trama de este largo ciclo de enfrentamientos entre los miembros de su propio linaje, de reformas eclesiásticas y de campañas contra el islam, el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León experimentó nuevas transformaciones edilicias. El programa murario pictórico que trataremos aquí fue concretado a inicios del siglo XII, constituyendo el apogeo de un estilo románico ya consolidado.

⁶¹ “(...) Fernando was as active as his son in the Reconquest, and one may suspect that although his will and support were constant, the extraordinary range of patronage associated with the Leonese royal family was deeply indebted to his wife and daughter”, WILLIAMS, “Fernando I and Alfonso VI as patrons of the Arts”, p. 435.

⁶² José MIRANDA CALVO, “La conquista de Toledo por Alfonso VI”, *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 7 (1976), 101-151.

⁶³ Bernard F. REILLY, *El Reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI: 1065-1109*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudio Toledanos –Instituto de Estudios Visigótico-mozárabes de San Eugenio, 1989, p. 393.

⁶⁴ de AYALA MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 330.

El epitafio de la tumba perteneciente a la infanta Urraca –el cual expresa *ampliauit ecclesiam istam et multis muneribus ditavit*– estaría indicando que la monumentalización del Panteón de los Reyes fue promovida por ella a partir de 1072, momento en el que se hizo cargo de su infantazgo leonés⁶⁵. En lo referente a la historia de su arquitectura, recordemos que, hacia el año 966 y con motivo del arribo a León de las reliquias de San Pelayo, Sancho el Craso había mandado construir un monasterio dedicado a San Juan Bautista, el cual posteriormente resultó destruido por una de las incursiones de Almanzor. Tras ello, Alfonso V dispuso una nueva planta, erigiendo los pies de la iglesia y el nártex y destinándolo a servir de cementerio regio. Luego, la reina Sancha y su esposo navarro, Fernando I, ampliaron y enriquecieron el templo de San Juan y San Pelayo (consagrándolo en 1063 a San Isidoro con motivo del traslado de sus reliquias), a la vez que ennoblecieron el panteón⁶⁶. Debemos considerar este plan de reformas arquitectónicas como otra de las acciones políticas e ideológicas tendientes a legitimar el linaje real, en este caso enalteciendo el recinto que albergaba los cuerpos de sus antepasados. Sin embargo, no nos detendremos aquí en los pormenores de tales modificaciones edilicias aunque destacaremos que la puerta flanqueada por contrafuertes resultó cegada por la construcción del templo plenorrománico, pasando a conformar un absidiolo luego dedicado a santa Catalina, al que se le incorporó (hacia la segunda mitad del siglo XI) un *Agnus Dei* pintado y una serie zodiacal⁶⁷.

Gerardo Boto Varela, postula en concordancia con las investigaciones de John Williams, que “(...) todo el espacio abovedado (cementerio real, capilla de los arcos, pórtico norte) y el piso bajo de la torre, corresponde a un mismo y único proyecto (...) que desde las bancadas hasta las bóvedas constituye una unidad constructiva incoada y concluida durante el periodo de infantazgo de Urraca”⁶⁸. Dicha infanta había desarrollado un verdadero señorío político-económico, reuniendo el patrimonio de sus padres y procurando preservar la memoria del linaje, conjeturándose que fue ella quien mandó a pintar las bóvedas. Antonio Viñayo González postuló, en la década de los '70, que las pinturas se habían realizado entre 1160 y 1170⁶⁹, aunque recientes investigaciones plantean que la decoración mural habría sido concluida hacia 1100, con posterioridad a la muerte de la infanta. Además, dado que recién en 1149,

⁶⁵ Gerardo BOTO VARELA, “Arquitectura medieval. Configuración espacial y aptitudes funcionales”, en Constantino Robles GARCÍA y Fernando Llamazares RODRÍGUEZ (eds.), *Real Colegiata de San Isidoro. Historia, Arquitectura y Arte*, León, EDILESA, 2008, p. 70.

⁶⁶ Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica: Panteón Real de San Isidoro*, León, Librería Isidoriana, 1979, p. 5.

⁶⁷ BOTO VARELA, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁹ Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, *La Colegiata de San Isidoro, León*, León, Everest-León, 1971, p. 7.

durante el reinado de Alfonso VII, se produjo la consagración de la parte nueva de la iglesia, se ha considerado este último año como fecha *ante quem* de la datación del ciclo pictórico⁷⁰.

Utilizándose la técnica del temple, las pinturas muestran ciertas reminiscencias arcaizantes, bizantinas y de tradición local, aunque con una sólida impronta de rasgos románicos, gestados por las influencias ultrapirenaicas. Inclusive, dentro del lenguaje escultórico, gran cantidad de figuras presentes en los capiteles del recinto acusan esta tendencia románico-gálica (se observan relaciones iconográficas y estilísticas con Saint-Sernin de Tolouse)⁷¹ claramente acogida por vía cluniacense, por la dinámica socio-cultural activa del camino de Santiago y por las alianzas matrimoniales entre miembros reales y cortesanos de ambas zonas.

Considerando esa franja temporal amplia, resulta interesante la tesis de Therese Martin, quien sostiene que, si bien la mayor empresa arquitectónica del panteón fue patrocinada por la infanta Urraca, las pinturas datarían del año 1109, habiendo sido ejecutadas bajo el encargo de la reina homónima, a juzgar por los particulares rasgos iconográficos que presenta⁷². Fundamentando su hipótesis en base a la disposición y función espacial de este recinto, estima que la plasmación del programa pictórico sirvió como medio propagandístico de la reina, quien procuró asentar su rol femenino en el trono (vínculo con la figura de María, recurrente en varios motivos de los frescos), a la vez que enlazarse permanentemente con la figura de su padre, sus raíces visigóticas (dadas por sus ancestros) y su memoria hacia ellos (especialmente a Fernando I y Sancha en la escena de Crucifixión, donde aparecerían retratados orando y en carácter penitencial⁷³). La autora argumenta que dicho recinto era un espacio liminal entre el entorno secular del palacio y el ámbito sagrado de la iglesia: un punto de control, de propaganda y de difusión ideológica de los sectores privilegiados que transitaban asiduamente por esos ambientes⁷⁴.

Ahora bien, los murales policromos se extienden sobre las seis bóvedas cuatripartitas del recinto de planta rectangular, sumando las pinturas de los laterales este y oeste. Las tres naves están determinadas por dos grandes columnas estructurales. Las bóvedas de arista son alargadas y están

⁷⁰ SUREDA, *op. cit.*, p. 334.

⁷¹ WILLIAMS, "Fernando I and Alfonso VI as patrons of the Arts", pp. 431-432.

⁷² "Following a description of the imaginery, I will address the iconographic peculiarities that suggest the patronage of Queen Urraca and allow me to narrow the dating of the frescoes to around 1109", Therese MARTIN, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden-Boston, Brill, 2006, p. 135.

⁷³ Miguel CORTÉS ARRESE, "Pinceladas bizantinas. Pintura románica en el Panteón Real", en Constantino Robles GARCÍA y Fernando Llamazares RODRÍGUEZ (eds.), *Real Colegiata de San Isidoro. Historia, Arquitectura y Arte*, León, EDILESA, 2008, p. 151.

⁷⁴ MARTIN, *op. cit.*, p. 132.

rematadas por arcos de medio punto, los más estrechos, peraltados. Miguel Cortés Arrese apoya la explicación de Antonio Viñayo González, para quien dicha iconografía responde a las nueve partes de la división de la hostia según la misa hispánica, partes correspondientes a los principales momentos de la vida de Cristo: encarnación, nacimiento, circuncisión, epifanía, pasión, muerte, resurrección, glorificación y reinado. Aunque abolido este rito oficialmente a instancias de Alfonso VI en el mencionado concilio de Burgos, es evidente que este tipo de liturgia respondía a la tradición defendida por dicha dinastía regia⁷⁵.

El programa pictórico responde a tres temáticas iconográficas fundamentales: la infancia de Cristo (anuncio a los pastores y matanza de los inocentes), el Apocalipsis (entrega del libro al ángel y Cristo Pantocrátor) y la Pasión (última cena y prendimiento). También encontramos otras escenas en los muros como la Anunciación y la Visitación o la huida a Egipto, además de pequeñas imágenes vinculadas al relato evangélico. En dichas pinturas, se despliegan ciertas especies animales, que funcionan discursivamente en vínculo con estos grandes ejes temáticos (Figura 6)⁷⁶.

En la Natividad, advertimos una columna central de la cual cuelgan cortinajes y de la que parten dos arcos graficados que dividen el espacio pictórico (Figura 7). Hacia un lado, se halla la Virgen (SANCTA VIRGO MARIA) y, hacia el otro, el pesebre con Cristo Niño (PRESEPIO DOMINI) que está siendo observado por una mula y un buey, animales benévolos vinculados al sacrificio. Sus cabezas de color ocre, sus miradas cómplices y pacíficas, propias de la gestualidad pictórica románica, crean un climax cálido y familiar acorde a dicho acontecimiento sagrado. Asimismo, el sector destinado a la Epifanía (hoy bastante deteriorado), nos muestra a uno de los magos montando un caballo negro de porte y andar majestuoso (Figura 8). Cabe destacar que Isidoro de Sevilla, en el libro XII de sus *Etimologías* destinado a *De animalibus*, consideraba estos animales tanto como ganado (*pecus*) como bestias de carga (*iumenta*), pues estaban destinados a la alimentación y, por su gran fuerza física, a servir a los hombres en el trabajo e inclusive en la guerra (como es el caso de los caballos)⁷⁷. En ambos casos, estos animales son utilizados retóricamente con el fin de evocar ambientes de familiaridad y compañerismo, acordes al tópico de la infancia de Cristo.

No obstante, la mayor cantidad de mamíferos cuadrúpedos la hallamos en la parte de la bóveda que contiene el *Anuncio a los pastores* (Figura 9).

⁷⁵ CORTÉS ARRESE, *op. cit.*, pp.148-151.

⁷⁶ Véase en el apéndice de figuras, el *Esquema gráfico de los animales en el programa iconográfico del Panteón de los Reyes (San Isidoro de León)* —esquema realizado por la autora—.

⁷⁷ “*Iumenta nomina inde traxerunt, quod nostrum laborem vel onus suo adiutorio subvectando vel arando iuvent. Nam bos carpenta trahit, et durissimas terrae glebas vomere vertit; equus et asinus portant onera, et hominum in gradiendo laborem temperant*”, ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, libro XII, 1, p. 888.

El ángel se aparece a tres hombres inmersos en sus actividades campestres cotidianas. Sobre un fondo blanco, destaca una importante variedad faunística. Los animales son representados de manera solitaria o agrupados a modo de abanico de a dos o de a tres. Se enfatiza la superposición de los cuerpos, además de que la alternancia de cabezas gachas y elevadas permite un justo equilibrio de los pesos compositivos. Carneros, dos machos cabríos enfrentados a modo de espejo (con una clara reminiscencia a una iconografía de raigambre arcaica que representaba animales en lucha), vacas, cabras, ovejas, cerdos y hasta un perro que bebe leche de un cuenco, son testigos nodales de la escena. Sus cuerpos presentan tonos que van desde azules, verdes y violetas neutralizados hasta saturados rojos, naranjas y amarillos. La musculatura de los cuadrúpedos está acentuada linealmente, inclusive mediante ligeros pasajes de valor, que crean sensación visual de volumetría: otro rasgo propio de ese particular estilo románico.

Este ambiente remite al *locus amoenus* de la literatura clásica de Ovidio y Virgilio, un tipo paisajístico bucólico y costumbrista. Allí, los animales presentan actitudes diversas: miran, observan, pastorean, luchan o interactúan entre sí, siempre adaptando sus comportamientos a este clima idílico, ameno y apacible. Al mismo tiempo, la naturaleza y la vegetación circundante, con árboles florecidos, insinúan un tiempo eterno pero, a su vez primaveral⁷⁸, de renacimiento y renovación. De hecho, diversos relatos y representaciones sobre la naturaleza empiezan a ser utilizados con mayor asiduidad tanto en las nuevas expresiones romances como en las manifestaciones pictóricas del siglo XII⁷⁹. De la misma forma, la disposición centrípeta de los mamíferos, en la composición cuadrangular, contribuye a mostrar que las diferentes criaturas creadas son también testigos de la sacralidad de esta revelación.

De manera privilegiada, la bóveda apocalíptica que contiene a Cristo Pantocrátor ubicado en una mandorla, nimbado, con el alfa y el omega y el libro abierto, está enmarcada por el Tetramorfo (Figura 10). Mientras que, en la miniatura del Beato de Facundo, los seres evangélicos ostentaban cuerpos más esquemáticos y geométricos, en la pintura mural, éstos presentan claras características antropomorfas acentuadas por sus túnicas excesivamente drapeadas, aunque con las cabezas zoomorfas propias de cada evangelista. Sus rasgos animalísticos se asemejan a las especies tratadas en el ciclo pictórico aunque aquí, al estar nimbadas, revelan que no se trata de criaturas mundanas. Los *tituli*: MATEUS OMO/ LUCAS VITULO/ MARCUS LEO/ JOHANNES AQUILA sustentan tal iconografía. Debajo de este motivo, se

⁷⁸ CORTÉS ARRESE, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁹ Joaquín YARZA LUACES, "Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares", en Francisco CALVO SERRALLER (ed.), *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 30-32.

encuentra un gran arco-entrada al templo primitivo, con arquivoltas pintadas profusamente.

En el mismo eje que Cristo Pantócrator, está el *Agnus Dei* flanqueado por ángeles tenantes y rodeado por los signos zodiacales (apenas conservados), además de la figura de la paloma. En el sector en donde se plasma la entrega del libro, son representados dos pavos reales, también aludiendo a la idea de renacimiento y resurrección, pues están acompañados por la escena de Crucifixión del muro este. También, hay dos ciervos bebiendo agua en la arquivolta meridional del arco de apoyo de la bóveda del Pantocrátor: animales que demarcan la liturgia y la Iglesia. Mientras, en el intradós que separa esta bóveda de tal escena apocalíptica, se despliega un completo calendario que muestra personajes alegóricos de los meses. Mayo (MAGIVUS) aparece como un caballero armado con escudo, que está montado sobre un caballo marrón (Figura 11). Isidoro de Sevilla, también reconoce que algunos animales fuertes podían ser utilizados para la guerra, para fines bélicos o defensivos, denominándolos *armenta*⁸⁰. Por su parte, Octubre (OCTOBER) es representado como un campesino que sacude bellotas de un roble para que coman dos puercos que tienen actitudes dinámicas: uno de ellos mira hacia el árbol y otro parece hurgar el suelo (Figura 12). Finalmente, en noviembre (NOVENBER) se explicita la matanza de dicho animal. Su anatomía contiene una gran solidez formal y su postura parece representar su chillido premonitorio a su violento final (Figura 13).

Esta continuidad iconográfica revela el carácter redencionista que ciñe el programa pictórico del panteón, también vinculado con las figuras de Elías y Enoch que flanquean la Última Cena. Ya enlazada a la Pasión, encontramos en esta peces, panes y copas ubicados sobre la mesa, en tanto símbolos de salvación, de manera similar al que sostiene Tadeo (TADEVVS) (Figura 14). En el ángulo suroccidental, aparece la imagen del gallo de la Pasión al lado de Matías (Figura 15). Es una representación del ave en actitud típicamente románica: con cuello estirado, cresta, cola parada, pico abierto y en posición de trino, con características muy parecidas al modelo de gallo de la torre que sería emblema de San Isidoro de León⁸¹. La inscripción superior, GALLVS, lo encuadra en alusión a la profecía de Cristo. Vuelve a mencionarse pictóricamente en el sector del prendimiento, en el edículo de las negaciones de Pedro, esta vez con su pico abierto de manera acusatoria y amenazante con los *tituli* superior (GALLVS CANTABIT) e inferior (ET CVNTRISTATVS EST PETRUS).

Finalmente, agregaremos que este universo pictórico animal está acompañado por representaciones zoomorfas propias de los capiteles del recinto.

⁸⁰ “*Item quoque armenta, vel quod sint apta armis, id est bello; vel quod his in armis utimur*”, ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, libro XII, 1, p. 888.

⁸¹ VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica: Panteón Real de San Isidoro*, p. 33.

En ellos, aparecen palomas bebiendo agua que apelan a la resurrección, junto con otros cuadrúpedos alados (Figura 16). Escenas veterotestamentarias como Daniel en el foso de los leones y el sacrificio de Isaac con el cordero invocan la redención, así como motivos animalísticos variados como la representación de caballos (Figura 17) dialogan temáticamente con la fauna pintada de las bóvedas.

Algunas reflexiones finales

A partir del análisis realizado sobre estos dos programas iconográficos castellano-leoneses, esbozaremos algunas reflexiones finales. Encontramos afinidades expresivas vinculadas a la misma disciplina pictórica aunque aplicada en diferentes soportes materiales: pergamino en el códice y piedra enlucada en los murales. En ambas obras, se desarrollan los códigos visuales del lenguaje románico: incipiente aún en el Beato y consolidado ya en el Panteón, el cual tiende a utilizar modalidades comunicacionales más expresivas y gestuales.

El Beato de Facundo, un códice de plena temática apocalíptica, contiene muchas otras menciones a una fauna de tipo bestial y también tiende a aludir, a través de grupos animalísticos en lucha, al combate entre el bien y el mal. Toda esta retórica está acompañada por signos visuales que interceptan las insignias regias fernandinas (vinculadas a la idea de redención) y las visiones teofánicas (encarnadas por la constante figura del Cordero y el Tetramorfo). Estos últimos, aunque plasmados plásticamente en menor cantidad respecto al gran número de bestias, contienen sin embargo una sólida simbología vinculada al bien y subrayan el mensaje redentor que vuelve a emerger al final del relato apocalíptico.

El ciclo murario del Panteón de los Reyes –ya sea concretado algunos años posteriores a la muerte de la infanta Urraca o bajo el patronazgo de la Reina Urraca I según la postura de Therese Martin– presenta una extensa y diversa *animalia*. Abundan los animales cotidianos, comunes y frecuentes aunque expresando simbolismos particulares. Estas figuras zoomorfas, junto con Cristo en *Maiestas Domini*, el Cordero y el Tetramorfo, a la vez que los pavos reales, los ciervos y los gallos, insisten en demarcar una ideología glorificadora, triunfal y de redención al linaje familiar regio.

De esta manera, consideramos que la representación de animales en discursos primordialmente apocalípticos fue una estrategia retórica utilizada, en estos dos casos específicos, para avalar una ideología redentora, triunfal y redencional en el marco de mensajes simbólicos y propagandísticos promovidos por la monarquía hispánica de finales del siglo XI e inicios del XII.

APÉNDICE DE FIGURAS



FIGURA 1. *Inicial Alfa.* Beato de Facundo o Beato de Fernando I y Sancha (1047). Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14.2, f. 6r. [Fotos autorizadas para uso público por la Biblioteca Nacional de España / Copyright ©Biblioteca Nacional de España].



FIGURA 2. Arca de Noé. Beato de Facundo o Beato de Fernando I y Sancha (1047). Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14.2, f. 109r.

qui in oratione mance non habitaui.
Proinde quantum posset homo
incedit quibetia fidem et obsequium
aquum mundiciarum religio-
mance curadiua. nactiatur ei
uulper fobear habita. Uulpicula
autem pullus est animal calidus
sompas. In hac autem rupinam fraudis
perceat.



nihil avium. nihil oqorum. nihil
puarum. ore secum. quod inas
lpra hominum opraque ppaum
requira. horeticos autem uulper
compunia. Deniq cum qatit uocua
horeticos. horeticos gcludia.

Duo discipuli uaruna. unus dpra
requira. alas dpra dimia me
primum lre arpedire pua m m.
Cadit uia. oratur repeluna

mortuos uos. aume requira. ea
uade adunaga regnum dei.

Alori dpra. Uulper fobear habita.
caldeo filius hominis qui habun
dauna linguia. non habet
ubi cupia suum talinea. Lauque
ualloqur dm non eulais utraum
pellat. tal fraudan. qui repadiatua
fraudalarum. eliqua innocatam
dicat. Sequente. Sal hoc dicat

eul puaum lum tebeua mortuum.
Ida diabolum. dequo dicatua. et
obliuiscere domum puaum. hoc
illi non dpra. Inquo uulper habi
tare conpgra. Uulper autem
plurimq fraudis et animal. ani
mum fobear putant. calnfobear
sompas. laore claudunt. Iam una
horetica qui domum sibi parare
non reuna. tal arum conpagonis
aut alior dpra conuauat.

Simplex sompas domum habitaui.
horeticus uero lnfobear et aumquam
fraudalarum uulper galline illi
euangelice dolum sompas. Inadant
dequu scriptum est. Quocqur
uolui congregare filios tuos. uia
galline pullos suos euoluat.

Ecce relinquetur domus aia dpra.

Mario fobear habita. quia domum

quam habitaia perdidit.

Hoc animal. neq manuata.

aliquando neq ulli uiu et uia

cibo uale. Unde apatit.

horeticum pora unum conpagonam

deuati. Non enim deo dicat ppe.

et cibis et uafucium uoluntatam

pua mei qui in ego et. quin equa

dit aut apuacubus suis liqua

mandat dicat. Cupite nobis

uulper puaum garmunat

uineis. Hoc et quod minoram

uineum non malora garmunat.

Caldeo rumon uideat eorum

legubia uideat fuculus. et clumit

FIGURA 3. La zorra y el gallo. Beato de Facundo o Beato de Fernando I y Sancha (1047). Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14.2, f. 197r.

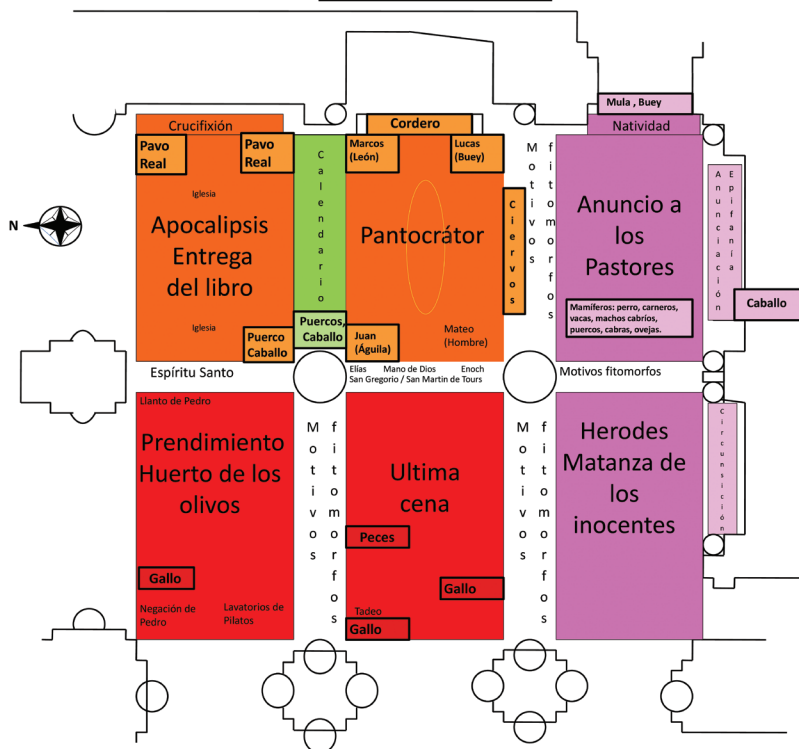


FIGURA 4. *Teofanía y mensaje a Juan.* Beato de Facundo o Beato de Fernando I y Sancha (1047). Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14.2, f. 238 r.



FIGURA 5. *El Cordero vence a la bestia, al dragón y al falso profeta.* Beato de Facundo o Beato de Fernando I y Sancha (1047). Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14.2, f. 230v.

Animales en el programa Iconográfico del Panteón de los Reyes (San Isidoro de León)



Referencias

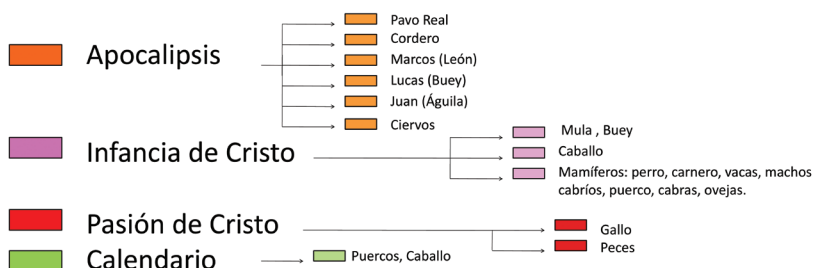


FIGURA 6. Esquema gráfico de los animales en el programa iconográfico del Panteón de los Reyes (San Isidoro de León). [Esquema realizado por la autora].



FIGURA 7. *Natividad.* Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León, murales finalizados a inicios del siglo XII. [Fotos autorizadas para uso público por el Museo San Isidoro de León / Copyright © Museo San Isidoro de León].



FIGURA 8. *Epifanía.* Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León; murales finalizados a inicios del siglo XII.



FIGURA 9. *Anuncio a los pastores.* Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León; murales finalizados a inicios del siglo XII.



FIGURA 10. *Pantocrátor.* Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León; murales finalizados a inicios del siglo XII.



FIGURA 11. *Mes de Mayo (Calendario)*. Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León; murales finalizados a inicios del siglo XII.

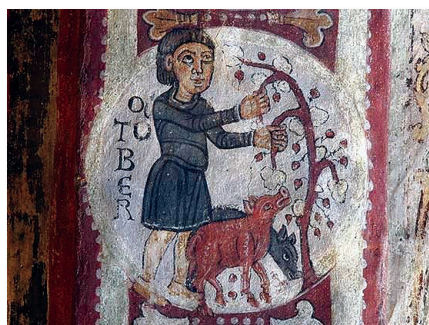


FIGURA 12. *Mes de Octubre (Calendario)*. Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León; murales finalizados a inicios del siglo XII.



FIGURA 13. *Mes de Noviembre (Calendario)*. Murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. Pintura al fresco. León; murales finalizados a inicios del siglo XII.

ÍNDICE

• Juan Antonio BONACHÍA HERNANDO (1953-2016)	11
• Nora GÓMEZ (1954-2016)	13
• Jonathan RILEY-SMITH (1938-2016).....	15
• Joaquín YARZA LUACES (1936-2016).....	17

Pensamiento político y Guerra Santa en los reinos hispánicos de la Edad Media

Fermín MIRANDA GARCÍA, Guerra Santa y propaganda política en la España Medieval	21
Carlos de AYALA MARTÍNEZ, Sentimiento apocalíptico y movimiento cruzado	25
Nadia Mariana CONSIGLIERI, <i>Animalia</i> y discursos apocalípticos en los programas artísticos regios de Fernando I y Alfonso VI (siglos XI-XII)	45
Hernán M. GARÓFALO, El lenguaje del “combate” y la violencia como instrumento político. Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla (siglos V-VII).....	75
Gustavo GIORDANO, Almanzor y el Rey Lobo: Los límites de la construcción del enemigo musulmán en la obra de Rodrigo Ximénez de Rada.....	93
Paola MICELI, Tierra, naturaleza y obligaciones en las <i>Partidas</i> de Alfonso X	105
Fermín MIRANDA GARCÍA, La lucha contra el Islam y los orígenes del reino en la historiografía medieval navarra como ejercicio de propaganda política	115
Martín F. RÍOS SALOMA, La cronística castellana de la baja Edad Media y la legitimación de la guerra contra el Islam: Memoria, discursos, representaciones	141
Fernando Carlos RUCHESI, El ejército y la guerra en la construcción de la cohesión. El caso de los visigodos: siglo V y comienzos del VI.....	161

VARIA

Esteban GREIF, Hospitales y práctica médica en el Reino Latino de Jerusalén: El Hospital de San Juan de Dios de los Caballeros Hospitalarios y la medicina bizantina (1099-1187)	187
Armando TORRES FAUAZ, Mutación del pensamiento político y sofisticación administrativa en el ducado de Borgoña: El papel de los primeros juristas (1230-1290).....	209

Notas críticas

• AYALA MARTÍNEZ, Carlos de; HENRIET Patrick y PALACIOS J. Santiago (eds.), <i>Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica. Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)</i> (Gustavo GIORDANO)	231
• LADERO QUESADA, Miguel Angel, Guzmán. <i>La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282-1521)</i> (Andrea NAVARRO) ...	232
• RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel, <i>La cruzada en tiempos de Alfonso X</i> (Daniel PANATERI).....	236
• SOLÓRZANO TELECHEA, Jesús; ARÍZAGA BOLUMBURU Beatriz y SICKING Louis (eds.), <i>Diplomacia y comercio en la Europa Atlántica Medieval</i> (Santiago BARREIRO).....	238
Resúmenes de los artículos	241
Summary of articles	247
Sommaire des articles	251
Libros recibidos en la redacción de la revista	255
Nómina de autores	257