

Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales

por *Carlos Cid Priego*

1. PROPÓSITO

Estas páginas no pretenden descubrir obras que ya están tratadas en la bibliografía específica, intentan entresacar de ellas las viejas ilustraciones que tuvieron el propósito de evocar seres humanos de existencia real y con nombres personales, y reagruparlas temáticamente para lograr una panorámica y valoración concretas. La abundancia de bibliografía disculpa aquí el exceso de citas y la deseable, pero imposible, profusión de ilustraciones¹.

Mayor preocupación es la ideológica. Hay excelentes monografías sobre el retrato en general o referentes a épocas o aspectos del mismo, pero desconocemos un análisis específico dedicado a la retratística altomedieval. En los estudios sobre los códices suelen encontrarse algunas líneas sobre miniaturas de este carácter, casi siempre como curiosidades algo marginales, y las exposiciones generales de los retratos abrevian al máximo o incluso prescinden de los primeros siglos medievales por considerarlos carentes de verdaderos retratos. Creemos que merecen mayor atención y un enfoque menos restringido. Ya es hora de superar estrechos conceptos ochocentistas, y recapacitar en si el habitual punto de vista respecto al retrato es el único válido o si puede existir otro que acaso se aproxima mucho al que tuvieron en aquellos remotos tiempos. Quisiéramos rescatar estas figuras de esa especie de vergüenza de la falta de parecido y llamar la atención sobre la actividad que entonces consideraron retrato, coincida o no con la de nuestros días.

Pese a la escasez o falta de retratos altomedievales, el material europeo es tan abundante que se ha impuesto la reducción a España². Se prescinde igualmente de monedas, esculturas y otras artes, para contemplar la producción ilustradora de libros ligada a los monasterios, o al menos al mundo eclesiástico. Perdida la maniatada visigoda y la asturiana³, el prerrománico se limita a lo mozárabe, al que se añade el románico hasta que los inicios del naturalismo gótico prelude lo que con el paso del tiempo será el retrato realista, polo opuesto del que aquí se trata.

2. EL PROBLEMA DEL PARECIDO Y LA RELATIVIDAD DE LOS CONCEPTOS DEL SIGNIFICADO DEL RETRATO

La idea ingenua y vulgar de que el retrato es la reproducción fiel de los rasgos físicos de una persona -la que excluye el altomedieval-, cae por la base en cuanto se recapacita en que la obra de Arte no tiene más realidad material que la de una superficie de dos dimensiones y unos trazos y colores, y que nada de esto es *fiel* ni remotamente semejante al cuerpo vivo y tridimensional del modelo. La materialidad artística no es más que otra ficción cuyo valor consiste en servir de apoyo a la imaginación y a la sensibilidad, y éstas sólo funcionan correctamente en un contexto cultural y temporal compartido por toda una so-

ciudad, o al menos por los artistas y los contempladores. Cuando éstos estén muy alejados, deberán hacer un esfuerzo para adaptar a otros ámbitos su pensamiento y tiempo mental, en caso contrario no entenderán nada o sus interpretaciones serán radicalmente falsas. En resumen, no existe verdadero retrato realista en el sentido absoluto del término, el supuesto realismo en el Arte es un ilusionismo.

La definición facilona de retrato sirve de poco y las complejas abren un laberinto de posibilidades. Según la Real Academia de la Lengua Española, retrato es «Pintura, dibujo, grabado, fotografía o efigie que representa determinada persona o cosa», lo que es incompleto y poco sustancioso para nuestro propósito, pero no compromete a que la representación se limite a un código concreto y único de comunicación. Galiene y Pierre Francastel comienzan así la introducción a su conocido libro *El Retrato*: «Todavía ayer el problema parecía muy simple: el retrato era "la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo", así lo expresaba Littrè sin el menor problema... Ahora, después de las experiencias de los impresionistas, cubistas, fovistas y abstractos, esta definición no corresponde más que a una parte, muy limitada, del contenido antiguo del término. Los diccionarios más recientes buscan ya enriquecer la definición con matices y correcciones: "El retrato - leemos en la *Encyclopaedia Britannica*- es una evocación de ciertos aspectos de un ser particular, visto por otro". Con esta fórmula ya no es cuestión de imagen fiel, sino de recuerdo, solamente, de ciertos aspectos, sometidos éstos a la reserva de una visión del otro, de la que inmediatamente se piensa que puede ser subjetiva.

Si es evidente que de una noción del retrato como imagen fiel de su *modelo* se ha pasado a la de un conjunto de signos donde cada uno, sea éste el pintor o el espectador, reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada, y que esto ha transcurrido en un lapso de tiempo que puede ser alcanzado todavía por nuestros recuerdos vividos, no existe ningún motivo para pensar que la noción sobre el retrato no ha de sufrir igualmente variaciones en relación a otras épocas ni de que jamás haya cambiado, cuando efectivamente lo está haciendo a ojos vista.

Los historiadores futuros tendrán dificultades para detectar los *retratos* «de nuestra época»⁴.

Así, y de acuerdo al grado de exigencia en el dominio del carácter particular que atribuimos a la noción de retrato, se pueden encontrar ejemplos en las épocas más lejanas o se puede negar su existencia en todo momento anterior a aquel en que surge el género realista, o sea, el correspondiente a épocas más recientes. Si uno retiene la definición que considera el retrato como imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones humanas a las que se ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, a su gran mayoría. Si retenemos en cambio la fórmula *algunos aspectos*, nuestro campo de investigación será entonces mucho más amplio. El retrato altomedieval responde precisamente a la segunda fórmula, y su mejor definición es que consiste en *un conjunto de signos*⁵.

John Pope-Hennessy comienza así el capítulo I de su precioso libro sobre el retrato renacentista: «la pintura de un retrato es algo empírico. El problema artístico que plantea es un problema que todos podemos concebir con independencia del contexto temporal en que se produzca, y una gran parte de su fascinación se debe a que es consecuencia de la interacción de dos fuerzas, el artista y el modelo, y no depende de la acción de uno de ellos. Pero el retrato, como otras formas del arte, es una manifestación de convicciones»⁶.

Incluso autores de una generación anterior admiten y tratan el retrato altomedieval, aunque con reservas, caso, entre muchos, de J. F. Sánchez Cantón

en su ejemplar *Retratos de los Reyes de España*⁷. Más sorprendente es que a finales del siglo XVI Pablo de Céspedes respondiera a alguien que le reprochaba la falta de parecido de un retrato: «¿Ahora sabe Vuestra Merced que los retratos no se han de parecer? Basta que se haga una cabeza valiente»⁸. Y su contemporáneo Francisco Pacheco opinaba que «la pintura aspira a cosas mayores y más dificultosas que hacer una cabeza del natural»⁹. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Los rechazos del retrato *sin parecido fiel* responden a la aceptación como verdad exclusiva de un concepto del mundo que comenzó con el racionalismo del Renacimiento (aunque no sin excepciones) y culminó en el materialismo mecanicista del siglo XIX, que creyó auténtica realidad únicamente lo que se ve y lo que se toca, y exactamente igual que se ve y se toca, con la seguridad de que la información de los sentidos humanos se identifica con la realidad absoluta. Pero el siglo XX ha desmentido esa supuesta realidad. Einstein demostró la relatividad del conocimiento, la Física atómica y los potentes microscopios electrónicos, grandes telescopios y radiotelescopios, muestran visiones muy diferentes, insospechadas, del mundo; la Física cuántica subatómica muestra que al nivel elemental fallan las leyes creídas inamovibles, que la lógica no sirve para nada y que hasta la realidad de la materia es cuestionable; la causalidad desaparece y la sustituye el principio de indeterminación. El psicoanálisis ha revolucionado los conceptos de persona, de moral y de culpa, que ya no son los mismos de antaño. En otros campos se demuestra que la percepción humana es útil para sobrevivir en nuestro mundo cotidiano, pero que éste es básicamente subjetivo y en modo alguno es el de las auténticas realidades.

La *lectura* de la obra también plantea un dilema de difícil solución. Cuando Platón intentaba explicar por qué Sócrates no escribió, afirmó: «Esto es lo terrible de los escritos: parece que hablan como si estuvieran vivos y pensarán; pero si se les interroga sobre algo de lo que dicen con intención de aprender, dan a entender siempre una sola y misma cosa»¹⁰. Esto puede aplicarse tanto al libro como a la imagen artística en el sentido de *obra cerrada*, incapaz de ampliar el conocimiento más allá de sí misma. Si se dice que algo es verde, o se pinta de verde, no cabe duda, pero la información no pasa de ahí. Frente a esta limitación hay la elección de lo que Umberto Eco llama la *obra abierta*, que no se agota en lo que comunica porque espera siempre del lector (o del contemplador) la cooperación interpretativa. Obviamente hay que admitir como consecuencia la indeterminación¹¹.

En el planteamiento de Platón no pasaríamos del concepto mimético del retrato, en el de Eco las amplias posibilidades incluirían el retrato no parecido, pero intensamente simbólico, del alto Medievo. Y evidentemente a muchos les cuesta trabajo adoptar esta última posibilidad. César Tejedor Campomanes escribe con acierto: «Si el mundo es un *texto* (un *tejido de hechos o fenómenos*) que admite muchas lecturas o traducciones a diversos lenguajes, no se nos ofrece en una situación de *desnudez*. Ya está vestido y oculto tras el pretexto (los romanos llamaban *praetexta* a una de sus togas) de la cultura: la realidad nos aparece ya *leída* e interpretada por los convencionalismos sociales. También por los convencionalismos científicos, es decir, por los llamados *paradigmas científicos* (según la expresión conocida de Kuhn): hay *modelos de lectura* vigentes en cada momento de la historia. Seguirlos es hablar el mismo lenguaje de la comunidad; contravenirlos es pasar a la marginalidad o iniciar una revolución cultural»¹². A veces es preciso aceptar la marginación o provocar la revolución.

Toda descripción de lo observable está mediatizada por la subjetividad del observador, depende de éste y varía con cada uno, es relativa, es decir, depende

del sistema referencial. Con razón se anticipó Kant cuando afirmó que «conocemos sobre las cosas lo que nosotros hemos puesto precisamente en ellas». Ante el descrédito y la relatividad de la realidad ya es hora de abandonar los viejos prejuicios del periclitado siglo XIX, y aceptar que toda nuestra civilización, incluídas la moral, costumbres, economía y política actuales son inservibles por obsoletas y están abocadas a un cambio drástico. El Arte no es una excepción. Buena parte de los retratos del siglo XX recogen ya el cambio, y a partir de los cubistas de Picasso (recuérdese el de Kahnweiler) el parecido fiel con los modelos es tan distante como en los retratos medievales.

Quienes niegan la legitimidad de los retratos altomedievales deberían hacer lo mismo con todas las imágenes, si fueran consecuentes. El paisaje simbólico bizantino o medieval de Occidente reflejan escasamente la Naturaleza, y a pocos de les puede poner nombre de lugar natural hasta entrado el siglo XVIII¹³. Si se rechaza el retrato simbólico habría que eliminar del Arte todo lo que no aspire al realismo literal, lo que sería absurdo.

Cuando se cambia de época y cultura varían también las nociones del espacio, la perspectiva, el colorido, las proporciones, sin que sea posible decidir qué visión es la verdadera -si alguna lo es- ni lícito pretender que la nuestra actual es la única valedera. Ni siquiera son invariables las imágenes pretendidamente exactas y objetivas de los aparatos que hoy nos invaden y sustentan la ilusión de realismo. Basta comparar los resultados de varias tomas de una misma persona en pocos minutos con cámara fotográfica, otra cinematográfica o en pantalla de TV. Un mediano observador advertirá enormes diferencias ¿podrá precisar cuál es la exacta?

Para que exista retrato debe haber una relación entre modelo e imagen, la intención de establecer esa alusión por parte del artista, la posibilidad de reconocimiento e identificación por la del espectador, que no es necesaria y exclusivamente naturalista y fisionómica, la presencia de suficientes elementos para establecer esta relación de dependencia. El código de comunicación altomedieval era muy diferente del nuestro, definía al retratado por su ropajes, complementos y objetos característicos de su situación y función social (coronas, armas, báculos, mitras, útiles de escritura, etc.) escenas y actitudes propias de su estado o circunstancias y definitivas de los personajes. Y también la escritura que los acompaña: nombres propios, categoría o profesión (*rex, episcopus, scriba*), enriquecida a veces con textos explicativos diversos y hasta de fechas exactas. Y piénsese que la escritura tenía un valor diferente y mayor que hoy en la obra de Arte.

En el fondo, y de modo inconsciente, estos retratos participan de la vieja magia simpática que identifica imagen y modelo sin exigir la coincidencia literal. Esta idea persiste hasta la actualidad en la actitud de odio o afecto por las reproducciones de personas públicas o privadas, desde el monumento hasta la foto de carnet.

Esto explica que durante milenios se hayan hecho retratos sin parecido, justamente evitado por razones mágicas. El ejemplo del antiguo Egipto es muy claro. Los retratos de los faraones no ofrecían más semejanza que el nombre grabado en caracteres jeroglíficos. Eran sus dobles, en ellos el *ba* o alma habitaría si se destruía el cuerpo momificado. Junto a este sustituto las figuras de los servidores en las tumbas eran respondientes que acudían a las órdenes de su señor. Y algo semejante ocurría con los *kuroi*, estatuas impersonales de los atletas vencedores tres veces en los Juegos Olímpicos, divinizados después de su muerte. La dualidad humana es algo experimentable y que siempre estuvo presente como cuerpo y alma, soma y psique, consciente y subconsciente. El retrato, parecido o no, es en el fondo la imagen de ese *otro* que convive con nosotros, el *alter ego* que es mejor o peor, que nos desvía, incomoda o censu-

ra y advierte, y del que es imposible liberarse. de su importancia cultural da idea la cantidad de obras literarias famosas que se inspiran en este tema¹⁴. Los retratos y autorretratos altomedievales deben contemplarse también en este contexto. Aquellos hombres se proyectaron en las miniaturas y se identificaron con ellas para sobrevivir de algún modo, y su época no es un *hiatus* desierto en la producción retratística, al contrario, es abundante, pero hay que verla sin prejuicios. Aquellos artistas se afanaron en una actividad que ellos consideraron retrato y autorretrato, y para ellos lo fue. No deben excluirse porque utilizaran conceptos y procedimientos distintos de los nuestros¹⁵.

3. LA ETAPA MOZÁRABE

3.1. Ser y apariencia

Las figuras de los retratados y autorretratados en las miniaturas mozárabes ofrecen todos los caracteres plásticos y conceptuales de este estilo. Su apariencia extraña, y hasta imperfecta y fea para el no iniciado¹⁶ parte de un principio fundamental: las miniaturas no son ilustraciones al margen ni amenizan didácticamente el texto para hacerlo más comprensible o ameno, son signos pictóricos espirituales que envuelven un contenido religioso, un lenguaje óptico de lo inefable que se presenta al contemplador como propuesta de *visión* trascendente. Responde a la frase que consignó Beatus en su *Comentario al Apocalipsis de San Juan*: «Bienaventurados los que ven lo invisible». Si la imagen tiene hoy apariencia poco racional, era lógico entonces el abandono del realismo y la primacía del símbolo. El primer paso fue la fuerte estilización de las figuras¹⁷.

Consecuencia lógica es la anulación del espacio físico tal como se percibe en la existencia biológica. Las figuras flotan en el fondo neutro del pergamino sin ninguna referencia que sugiera el suelo u otro anclaje, es un espacio ideal, sin perspectiva tridimensional ni señalización de distancias. Naturalmente, el espacio arrastra al tiempo, y las figuras y escenas no tienen edad, vagan en lo indefinido y eterno, al menos como plástica, porque a veces consta la fecha en un letrero. Gravedad y peso también están ausentes. Los colores contribuyen a la creación de ese mundo espiritual, los acrecientan por sus irreales e intensos tonos intermedios, por su asociación en acordes extraños a la Naturaleza, y como se ignoran el color real y el color local, el árbol puede ser rojo o violeta en lugar de verde. Cuando se disponen en bandas horizontales paralelas para constituir fondos, lo hacen sin ninguna relación formal ni cromática identificable como suelo, horizonte o cielo. La miniatura de la Torre de Tábara, mucho más próxima a nuestra lógica visual, es la excepción que confirma la regla.

«La pintura se hace aquí método espiritual, alejamiento de lo sensible y voluntad de alcanzar una conversión perfecta de la visión natural en visión espiritual» (Jacques Fontaine). Así, al ojo físico debe seguir el ojo espiritual, la apariencia visual sólo es un símil del mundo suprasensorial del auténtico ser, una alucinación. Como resultado toda plástica era símbolo, y la imagen simbólica se acercó a la escritura, al contrario de lo que ocurría en la Antigüedad, en que la figura era una cosa y la letra otra, aunque colaboraran entre sí. Es típico de la Edad Media que la escritura sea para *vista* y la imagen para *leída* -lo que se ha comparado con ciertos carteles, emblemas y logotipos modernos. La unión de escritura y pintura era tan estrecha, que el iluminador podía ser el mismo escriba o que siendo ambas cosas podía hacer una en un códice y otra en el siguiente, o parte de ambas. El caso no es único, en el Extremo Oriente la escritura se trazaba con pincel y no había diferenciación entre calígrafo y pintor.

La escritura era la palabra por antonomasia, por lo que el libro adquirió significado religioso o mágico ya que *hablaba* o *decía*, lo que explica su casi personi-

ficación dialogando con el lector como se ve en una miniatura del *Cocex Vigilianus*. La prueba definitiva son las iniciales figuradas, historiadas o habitadas, en que la letra es a la vez signo de escritura y figura o figuras combinadas.

Esto aclara el significado del nombre escrito que acompaña a retratos y autorretratos. Es evidente que forma parte de los elementos identificadores del modelo, pero conforma también su imagen. No se trata de un recurso ingenuo para suplir la supuesta falta de habilidad técnica para reproducir los rasgos físicos personales, sino que se une a su representación con la magia secular del nombre. Obsérvese la diferencia entre el pensamiento altomedieval y el nuestro: los viejos artistas colocaban el nombre *dentro* de la figuración, como parte de la escena; nosotros los situamos en el límite o fuera de él: en el marco, en la proximidad de la pared o bajo el margen si se trata de grabados.

Ideas tan complejas requieren que el contemplador *lea* los retratos y autorretratos en los tres niveles de codificación: formal como reconocimiento visual; iconográfico en relación con el texto para la referencia personal, histórica o biográfica; iconológico o simbólico para desentrañar, dentro de su polivalencia, el contenido profundo consciente y subconsciente. De otro modo no entenderá nada o se engañará.

3.2. Las motivaciones de los retratos y autorretratos

En la alta Edad Media no había nada parecido a la burguesía, tan buena clienta del retrato en tiempos posteriores, ni al comercio artístico, el Reino asturiano, por ejemplo, nunca acuñó moneda propia. Al no haber cuadros de caballete y ser mínima la escultura, el retrato se limitó a la miniatura y a representar a la realeza, sus inmediatos allegados y a los altos dignatarios de la Iglesia. El resto de la Humanidad aparece cuando es imprescindible como simples figurantes sin personalidad. La presencia de los personajes se debía a fines de prestigio, de exaltar la legitimidad, la autoridad, validar un documento, evocar y fijar el pasado y proyectar el presente hacia el futuro. Si todo esto es común a casi todos los tiempos, en cambio no debieron existir los elementos narcisistas, básicos en la retratística de otras épocas, ya que en aquellas imágenes no se cuidaba la hermosura personal. Tampoco se establecía la complicada relación modelo-artista, porque además de no prestarse a ella el retrato simbólico, es seguro que los retratados jamás posaron -no era necesario- y que los artistas raras veces contemplaron a sus modelos¹⁸.

Mucho más complicado es el caso de los únicos humildes entrometidos en esta elevada sociedad, los escribas y pintores de miniaturas -los que hoy llamaríamos intelectuales-, que trazaron sus autorretratos y los retratos de algunos de sus colaboradores y compañeros. Eran monjes que trabajaban en condiciones inimaginables, sin lentes, gafas ni instrumentos de precisión, sin más luz que la del día o la débil de teas y lámparas de aceite, con ventanas que carecían de cristales -no se habían inventado- y con nula o precaria calefacción en tierras gélidas en invierno. Sorprende la impecable calidad y monumentalidad de sus obras. Años de monótono trabajo los dejaban tullidos y sin vista, y de estos sufrimientos surgieron sus autorretratos y los textos que los acompañan, en que muestran su satisfacción por la calidad de la obra, por haberla terminado felizmente, se quejan amargamente de las fatigas y piden un recuerdo y una oración a sus interlocutores, es decir, a los futuros lectores. Conmueven estas patéticas lamentaciones que llegan a través de los siglos cargadas de vívida humanidad en una época que por lejana y jerarquizada nos parece desprovista de emotividad¹⁹.

En estos autorretratos hay autocompasión, grito de libertad frente a la eterna opresión de la persona por la sociedad y sus instituciones, complacencia por

la propia obra, y como siempre, ansias de perduración más allá de la muerte aunque sólo sea en el recuerdo de un nombre escrito y de una imagen simbólica. Todo opuesto a las rígidas reglas monacales que se producen en el retrato realista, que al ser autorretrato invierten la acción en reflexiva. El autorretrato no requiere el empleo del espejo con todas sus sutilezas, y aunque lo hubieran deseado no lo tenían²⁰.

Son muy frecuentes las suscripciones con los nombres de los escribas y miniaturistas, fechas y otros detalles, pero sólo quedan una decena de imágenes de identificación segura y alguna más dudosa. Pero sorprende su osadía. Florencio y Sancho se presentaron junto a la gran Omega de la *Biblia* de León de 960; piénsese que esta letra, junto con el Alpha, era símbolo de Cristo, y que la *Biblia* era la propia palabra de Dios, y por lo tanto el libro tan sagrado como la Cruz. Y como ésta, pieza de altar. Vigilia, Sarracino y García se autorretrataron en el *Codex Vigilianus* en la misma página y tamaño en que figuran tres monarcas visigodos y tres miembros reinantes en su época. Ni en nuestros tiempos de libertad, democracia y ruptura de protocolos se concebiría ni se permitiría que el autor del retrato de un Jefe de Estado añadiera el suyo para la pública exposición de ambos, o que el impresor de un misal se colocara en los altares.

3.3. Los personajes sagrados y los "retratos de autor"

No queda la menor noción de cómo eran los personajes de las Sagradas Escrituras, ni siquiera de los más importantes y recientes, como Jesucristo o la Virgen; en las miniaturas medievales aparecen como simples actuantes de los relatos. Sin embargo, en algunos *Beatos* ocurre algo curioso respecto a San Pablo, que se ve en la escena que representa a los doce Apóstoles antes de emprender la Diáspora. Se encuentran en el *Beato* mozárabe de Gerona del 975 (fols. 52 v. y 53 r.) y en su copia gerundense hoy en la Biblioteca Nazionale de Turín (fol. 38)²¹. San Pablo muestra características muy particulares que mantendrá siempre en su iconografía: amplia calva, barba estrecha y muy puntiaguda, cuerpo menudo y bajo y aspecto muy judío. Se supuso que, junto con San Pedro, la tradición transmitió a la posteridad rasgos personales reales, sin que sean explicables los caminos por los que llegaron a estas miniaturas. Tan atractiva teoría no parece mantenible, el análisis del Arte paleocristiano demuestra que es casi seguro que se trata de estereotipos sin duda muy antiguos, pero sin especial significación²².

Los tratadistas usan mucho el término "retrato de autor" al referirse a la miniatura del autor de un texto que copia o utiliza el escritor medieval. Esta expresión es muy relativa cuando se refiere, por ejemplo, a los Evangelistas, como hace Päch²³. Es posible que los escribas se sintieran identificados con ellos por razón del oficio de escribir, y a veces los presentan en las actitudes, con el mobiliario y útiles que ellos mismos usaban, pero no es posible otra relación con el Evangelista ni con el escriba.

En cambio hay otras figuraciones que sí tienen intención retratística, al menos de evocación de personas más próximas, y dentro de los límites que ya conocemos. Beatus de Liébana utilizó para componer su *Comentario al Apocalipsis de San Juan* los libros de varios autores como él mismo declara en el Prefacio: *Quae tamen non a me, sed a sanctis patribus, quae explanata reperi, in hoc libello indita sunt et firmata his auctoribus, id est, Iheronimo, Agustino, Fulgentio, Gregorio, Ticonio, Irenaeo, et Isidoro*²⁴. Los retratos de estos autores figuran en la parte alta del folio 19 r., ocupado totalmente por un Alpha monumental ornamentada y habitada de espléndida belleza²⁵. A la izquierda hay cuatro por parejas junto a dos atriles, a la derecha otros cuatro en torno a



Detalle de la Diáspora del «Beato» de la catedral de Gerona. El personaje calvo de la derecha respondía a los supuestos rasgos de San Pablo.

un atril. Son retratos simbólicos, sin parecido personal, pero en los que hay claro deseo de evocación de grandes escritores que estaban en la base de la cultura mozárabe, y cuyas obras y nombres eran muy familiares a los autores de esta época por su continuo manejo. El escritor dejó bien claro las fuentes que utilizaba, el miniaturista quiso concretar aun más sus figuraciones.

3.4. Una dudosa miniatura de un códice de Cánones de la Biblioteca Nacional de Madrid

En la Biblioteca Nacional se conserva un volumen con una colección de Cánones y miniaturas de viñetas y personajes de intensa y arbitraria estilización, que Domínguez Bodona fechó con anterioridad al 902²⁶. Sobre el encabezamiento del SINODVS PRIMA BRACARENSIS y a ancho de columna, hay dos figuras sobre el fondo neutro del pergamino; una se sienta en una especie de sillón y parece persona de alta categoría, ante él otro personaje en pie le entrega un libro, ya que en la cubierta se lee LIBER. Ignoramos los nombres de ambos y su categoría o profesión, pero el que sostiene el volumen es sin duda un escriba. Citamos esta extraña miniatura porque ofrece el primer ejemplo de una composición que se repetirá a través de los siglos.



«Antifonario» mozárabe de León. El escriba presenta el libro terminado al abad Ikila

3.5. El problemático Antifonario mozárabe del Archivo de la catedral de León

Este famoso códice de carácter musical incluye también miniaturas. Todo en él es problemático, incluso la fecha. Al parecer copia con gran fidelidad otro visigodo, quizás del 662. Su realización se debe a varias manos además de interpolaciones y añadidos, y el confusionismo es tan grande que nada hay seguro. Dice Domínguez Bodona que «La obra más antigua atribuible a Magius es el famoso Antifonario de San Isidoro de León, fechable al parecer hacia 906, cuyo texto debió ser escrito por Aia para el abad Ikila en tiempos de San Froilán, aunque luego, en 1069, un tal Arias añadió un texto en el folio 26, que causó múltiples confusiones en quienes estudiaron el códice antes de G. Menéndez Pidal. Aia debió ser un escribano especializado en notación musical, y no debe tener nada que ver con las miniaturas, cuya identidad estilística e iconográfica con el Beato de Magio parece evidente, más todavía por tratarse de códices de contenido totalmente distinto, en los que no es habitual emplear el uno como modelo del otro²⁷».

García Villada, Gómez Moreno y otros prestigiosos autores lo consideran de 1069 y obra de Arias, incluso ven dos escribas de este nombre que designan como Arias I y Arias II²⁸. Sin entrar en tan enrevesada discusión, es indudable que las miniaturas son estilísticamente mozárabes y que su aspecto parece

más del siglo X que del XI. La miniatura tiene una composición idéntica a la comentada del *Libro de Cánones* de la Biblioteca Nacional. El abad, bien caracterizado por su ropaje, báculo y lebrero, recibe sentado el códice que le ofrece otro personaje en pie. ¿De quién se trata? El abad es Ikila, pero el artífice puede ser el escriba o el ilustrador, si es el primero se trataría de retrato, si del segundo autorretrato. De ser cierta la hipótesis de Domínguez Bordona, tendríamos la única referencia figurativa del célebre Magius. Pero en primer lugar no es segura la identidad estilística de las miniaturas del *Antifonario* y las de Magius; además, sabemos por la suscripción de su discípulo Emeterius en el *Beato* de Tábara que Magius murió mientras trabajaba en éste en el año 968. Si en 906 hacía una obra tan importante como el *Antifonario* hay que suponerle entonces una edad de 16 a 20 años, por lo que tendría de 78 a 82 cuando murió en pleno dominio de facultades, lo que no es imposible, pero poco probable y menos en una época de promedio de vida bajo. Además, Domínguez Bordona se apoyaba en la fecha del 926 del *Beato* que ilustró Magius, hoy en la Pierpont Morgan Library de New York, que lecturas más cuidadosas han demostrado debe fecharse a mediados del siglo X, alrededor de 952, por lo que sus argumentos caen por la base. Hay que conformarse con la representación de un escriba o miniaturista sin más puntualización.

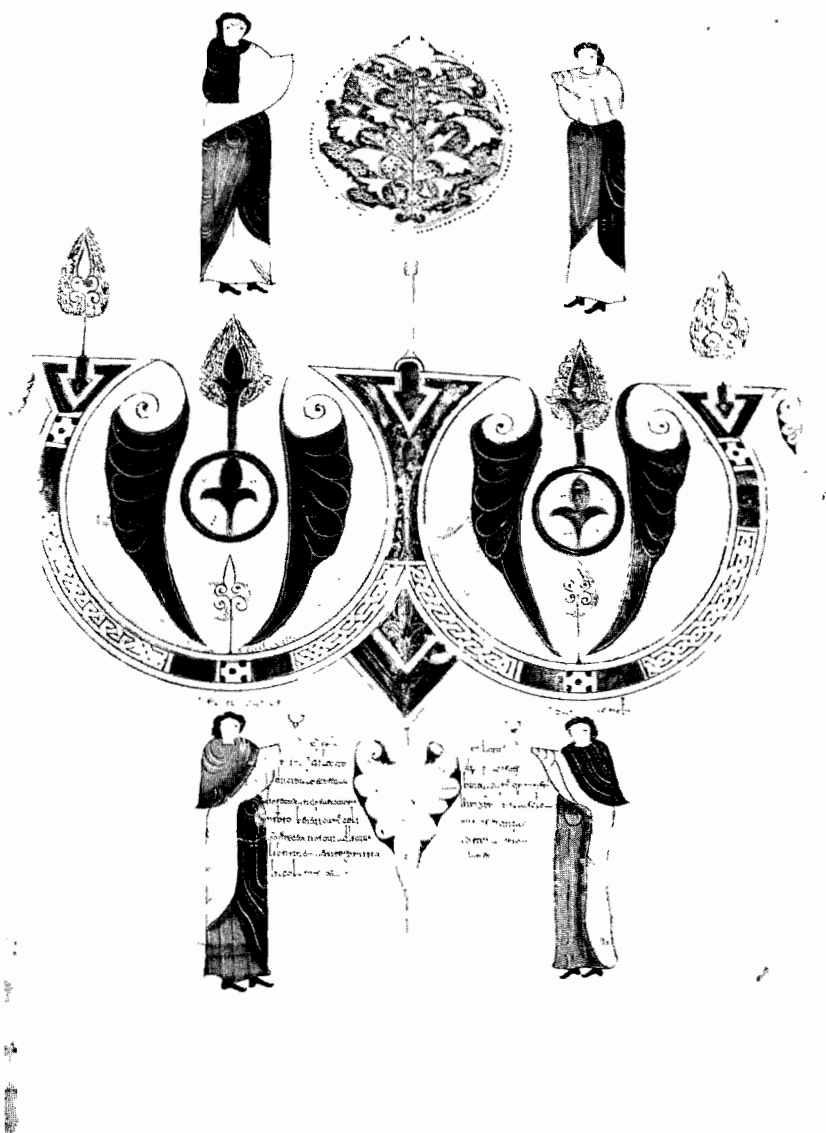
3.6. Florencio y Sancho en la Biblia II de León del 960

San Isidoro de León conserva dos *Biblias* mozárabes, la primera del 920 y la segunda, copia de la anterior, del 960. En el folio 514, que es el último, hay una gran composición que lo ocupa por completo: una maravillosa Omega ornamentada de cuyo trazo central surge un estilizado Arbol de la Vida, y en la parte baja dos figuras humanas rígidamente simétricas que levantan una copa cada una. Un lebrero aclara que el de la izquierda es Florentius y el de la derecha Sanctius. Un texto intercalado entre ambos contiene las palabras con las que Florencio se dirige «a su discípulo querido y bienamado el sacerdote Sancho» y le exhorta: «Bendigamos al Rey del Cielo, que nos ha permitido llegar sanos y salvos al término de este libro». Ambos se repiten simétricamente arriba a los lados del Arbol de la vida, sin casi exactos, salvo detalles de la distribución de los paños de los ropajes y en el orden del colorido, tampoco alcanzan las copas en curiosa actitud de brindis de celebración, aunque también levantan los brazos. Es evidente el uso del calco y que la primeras trazadas fueron las figuras de abajo según se desprende de las líneas de arrepentimiento y tanteo bien visibles. La miniatura es una maravilla de caligrafía realizada con alegres tintas rojas, verdes y amarillas²⁹.

Florencio, llamado también Florentius de Valeránica, vivió en este monasterio y en el de San Pedro de Cardeña. Domínguez Bordona le supone nacido hacia el 918, su actividad está asegurada entre 937 y 978; se le atribuyen trece obras, y se supone que en esos dos monasterios se produjo a mediados del siglo X la gran mutación artística que originó el estilo maduro de la miniatura mozárabe. Esta *Biblia* ofrece los primeros retratos y autorretratos medievales españoles de nombres conocidos. Y con ellos el mensaje profundamente humano del fatigoso trabajo felizmente terminado, la satisfacción de la buena obra, el afecto entre maestro y discípulo y el agradecimiento al Señor.

3.7. Emeterius y Senior en el Beato de Tábara

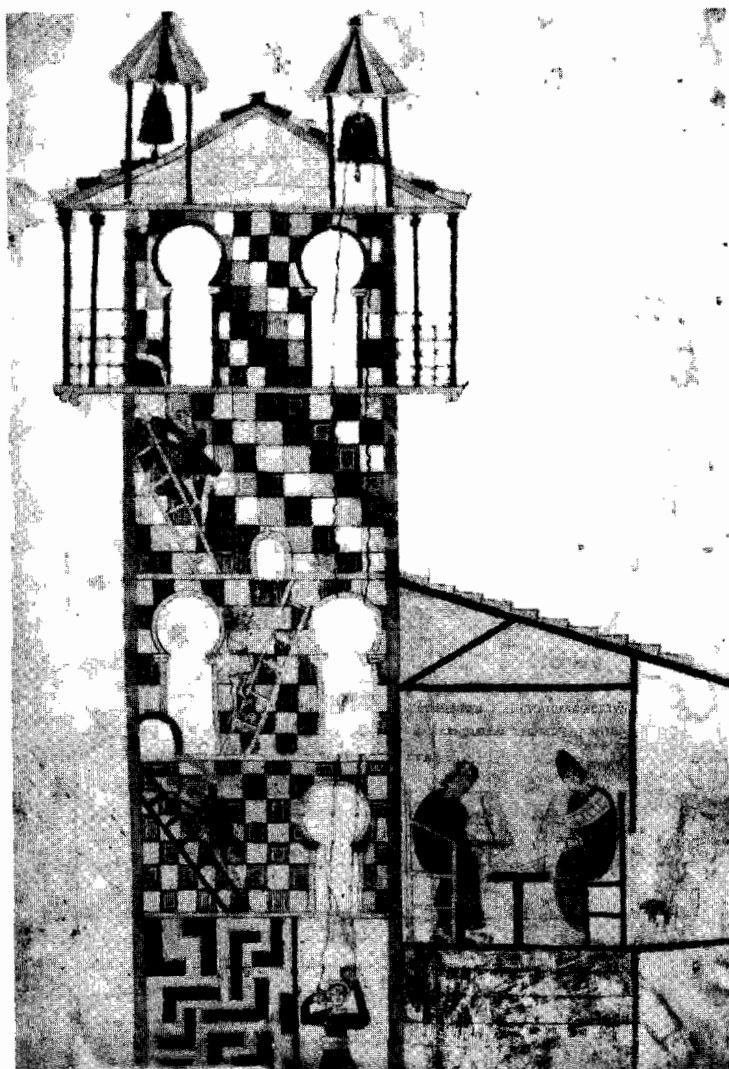
Este códice es célebre por contener las noticias escritas y gráficas sobre sus autores más completas de la alta Edad Media española. Se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y por desgracia se robaron la mayor parte de sus miniaturas. Bajo la gran Omega del folio 167, una larga suscripción nos in-



«Beza» moárabe de León del 960 Retratos y autorretratos de Florencio y Sancho

forma de que Magius trabajó en la ilustración hasta el 13 de octubre de 968, que ese día interrumpió la labor y murió 17 después, que su discípulo Emeterius fue llamado para terminarlo, y que lo hizo desde mayo del 970 hasta terminarlo el 27 de julio del mismo año a las dos de la tarde. Sorprende tanta exactitud frente a la intemporalidad mozárabe, pero las fatigas que sufrió Emeterius fueron tan grandes que bendijo la hora exacta en que acabaron. Aquí se incluye también el calificativo de *archipictore onestum* que dedica a su maestro Magius.

Poéticas y patéticas son las palabras con que dirige a la torre del monasterio, que comienzan: *O turre tabarensis alta et lapidea insuper prima teca ubi Emeterius III busque mensis incurvior sedit et cum omni sua membra calamus conquassatus... fuit!* La traducción del párrafo completo dice: «¡Oh torre de Tábara, alta torre de piedra! Es ahí, en la parte más alta y en la primera habitación de la biblioteca donde Emeterio estuvo sentado y encorvado sobre su tarea, a lo largo de tres meses, quebrando todos sus miembros por el trabajo del cálamo... terminóse este libro el 6 de las kalendas de agosto del año 1008 de la era a la octava hora» (27 de julio del 970 a las dos de la tarde)³⁰.



Torre y *Scriptorium* del monasterio de Tábara en el «Beato» del mismo nombre. En él trabajan el escriba Senior y el miniaturista Emeterius. Es posible que a la derecha aparezca la monja Ende cortando pergamino.

No satisfecho con esto, trazó a página entera en el folio 167 v. una de las miniaturas mozárabes más bellas e interesantes: la torre de Tábara y parte del monasterio vistos en sección. En la torre, con arcos de herradura y rematada por un castillete de madera, hay tres figuras que ascienden de piso en piso por escaleras de madera; otro hombre tañe las campanas tirando de sogas desde la planta baja. En la segunda planta adosada se representa un *scriptorium* con su mobiliario donde trabajan dos monjes. El de la derecha viste manto azul claro con mangas rojas y se cubre la cabeza con un gorro verde. Sobre él un letrero en tinta roja: VBI EMETERIVS PRESBYTER FATIGATVS (E)S(T), se trata por lo tanto del extraordinario autorretrato del miniaturista. En frente su compañero y colaborador con varias palabras algo borrosas entre las que se lee SENIOR, que algunos han interpretado como el tratamiento "señor", pero que en realidad es nombre propio. Ambos firmaron también el *Beato* de Gerona de 975, junto con una sierva del Señor (¿monja?) llamada En o Ende pintora. No se representaron en este manuscrito, pero en el de Tábara, en la habitación contigua hay una figura al parecer femenina que trabaja sentada ante una mesa cortando folios de pergamino con unas tijeras grandes. Si se tiene en cuenta que Tábara era un

monasterio dúplice, que acogía a los dos sexos, atrae la idea de pensar que se trata ya de Ende, aunque nada lo afirma ni lo niega por carecer de letrado. Tenemos por lo tanto dos retratos y un autorretrato, dos con nombres.

Admira el realismo de la miniatura, inusitado en el Arte mozárabe. No sólo aparecen sus autores, sino que por ser la última del código es indudable que se terminó a las dos de la tarde del 27 de julio del 970. De pocas obras en toda la Historia del Arte conocemos la hora exacta de su culminación. La lógica estructural del edificio es tan correcta que podría construirse utilizando la miniatura como plano. Y es además la única mozárabe que responde a la existencia real de una construcción de nombre conocido. Sólo hay una inexactitud, los personajes no trabajan en la habitación más alta de la torre.

Parece que el monasterio lo fundó Ordoño I de Asturias a mediados del siglo IX, y que San Froilán lo reconstruyó con el dinero que le proporcionó Alfonso III el Magno³¹. Manuela Churruga creyó que no queda ni rastro del monasterio ni de la torre, en lo que se equivoca³². La bella torre de la miniatura³³ caía al suelo junto con el monasterio 25 o 30 años después de que trabajaran en ella Emeterius y Senior por obra de las salvajes huestes de Almanzor. Hoy no hay resto del monasterio, pero sí una iglesia con su torre. Es dudosa una inscripción que se refiere a la reconstrucción del edificio bajo Bermudo II, que de todos modos se rehizo y reformó muchas veces. La torre actual es bastante moderna, sigue teniendo planta cuadrada y por proporciones y volumen recuerda la antigua. Es muy posible que se asiente sobre los cimientos de la mozárabe y que sean antiguos los muros hasta la altura de unos tres metros, porque son de aparejo diferente, muy viejo, y contienen un arco de herradura cegado.

3.8. La copia de la torre de Tábara en el Beato de Las Huelgas de Burgos

Este código, hoy en la Pierpont Morgan Library de New York, se fecha en el año 1220, que cae fuera de este estudio, pero conviene recordarlo porque una de sus miniaturas es copia casi literal de la torre de Tábara ya comentada, además todavía no es estilísticamente gótica. Intenta reproducir el original mozárabe y conserva los arcos de herradura; hay variantes de detalle que la hacen menos lógica y bella, y su calidad artística es inferior. Se repiten los personajes del *Beato* de Tábara con los ropajes actualizados, pero se suprimieron los letreros. Es buen ejemplo de la costumbre medieval de copiar el original lo más literalmente posible aunque muchas cosas hubieran perdido actualidad. El copista de Las Huelgas de Burgos reprodujo la torre de Tábara y los viejos artistas en un código hecho por otro en otro lugar y a dos siglos y medio de distancia, lo que carece de sentido. Por un resto de lógica suprimió los anacrónicos letreros. De esta forma el retrato de Senior y el autorretrato de Magius contaron con una curiosa copia medieval.

3.9. Los retratos de Vigila, Sarracinus y García en el Codex Vigilianus o Albeldensis

La biblioteca de San Lorenzo de El Escorial conserva un código conciliar -copia de actas de concilios- llamado *Vigilianus* por su escriba principal, o *Albeldensis* por haberse hecho en el monasterio de Albelda en 976. Su estilo refleja una mano europea que intenta asimilar lo mozárabe con un resultado muy personal. Se hizo para el abad Aurelio.

El grueso volumen en gran folio ilustra los textos de los concilios con varios centenares de figuras de reyes, obispos, cónsules, en pie o sentados, que asistieron a ellos. Son impersonales y con frecuencia se agrupan formando bandas de brillante colorido que produce un efecto casi obsesivo. La única

identificación son los ropajes, los símbolos de poder secular o eclesiástico, las actitudes y sobre todo los nombres escritos. Son retratos absolutamente simbólicos que revelan la intención de los artistas de subrayar la existencia y asistencia de personas del pasado que refuerzan el valor de lo escrito con la presencia de sus brillantes imágenes.

Lo más interesante es el folio ocupado por una miniatura enmarcada por una cenefa floral y dividida en nueve compartimientos rectangulares iguales superpuestos de tres en tres. En cada uno hay una figura con intención de retrato, y sobre sus cabezas los letreros que declaran sus nombres y condición. Los tres de arriba son reyes visigodos legisladores que llevan coronas con salientes curvos que recuerdan cuernos: Chindasvinto, Recesvinto y Egica; como legisladores sostienen rollos en las manos. En la banda central hay tres reyes coetáneos del manuscrito, en el centro Sancho I el Craso (957-966), a la derecha su hijo Ramiro III (966-984, el códice se terminó en 976), a la izquierda la esposa de éste, Urraca; van nimbados y llevan cetros. En la banda inferior los autores dejaron constancia de sus nombres, condición y en lo posible de sus aspectos visuales. En el centro VIGILA SCRIBA, a la izquierda SARRACINVS SOCIVS (ayudante), a la derecha GARTSCIA DISCIPVLVS; como



Miniatura del «Codex Vigilanus» o «Albedensis», con los retratos de reyes y de los artífices del libro



Autorretrato de Vigilia (detalle de la figura anterior)

símbolos de su profesión sostienen pergaminos enrollados, en las cabezas no llevan nada, salvo las tonsuras monacales³⁴.

En este folio se adivina intenso deseo de personalización, al menos en las figuras de las zonas media y baja, y no hay duda de que se consiguieron diferenciaciones. No falta autor que ve en esta miniatura algunos trasuntos del aspecto real de los retratados; cierto que falta el rasgo más característico de Sancho I el Craso, la descomunal gordura que le impedía sostenerse en pie ni moverse sin ayuda, pero como el códice está hecho diez años después de su muerte puede recoger la época de su espectacular adelgazamiento³⁵.

3.10. Velasco y Sisebuto en el Codex Aemilianensis

El *Codex Vigilianensis* se copió fielmente, texto y miniaturas, en el monasterio de San Millán de la Cogolla, al parecer en el 976, año de su terminación, aunque algunos lo fechan en el 994. Se guarda también en la biblioteca de El Escorial. Se le conoce por *Emilianense* o *Aemilianensis* y es menos bizantinizante que su modelo, más hispánico y bárbaro por su fuerte colorido.

Respecto a las figuras del texto habría que repetir lo ya dicho, pero en el gran folio de los nueve retratos hay un gran cambio. Arriba reaparecen los tres reyes visigodos del siglo VII, y en el centro Sancho, Ramiro y Urraca, pero en la zona baja hay un cambio: en el centro se ve un obispo sentado de nombre Sisebuto, a la izquierda Velasco (escrito BELASCVS) escriba, a la derecha otro Sisebuto, notario. Velasco y Sisebuto son los autores del código que también quisieron dejar memoria de su paso por la vida y desplazaron a los artífices de su modelo para ocupar su lugar.

4. LA ETAPA ROMANICA

4.1. Nuevas orientaciones

Es lugar común que el cambio de milenio supuso una enorme transformación que afectó a todo, desde las ideas de la economía y a toda la sociedad, y lógicamente también al Arte.

Frente a la falsa idea de inmovilismo medieval, entre mozárabe y románico, y concretamente entre sus retratos, hay una diferencia tan grande que sólo es comparable a la que existe entre la propia Edad Media y el Renacimiento. La visualidad es muy distinta, no por la perfección, que el mozárabe dominaba muy bien la suya, sino por los cambios técnicos y conceptuales. Aunque el dibujo sigue siendo muy importante en el románico, supera el caligrafismo anterior y empieza a mostrar la tercera dimensión, reforzada con el modelado por gradaciones que sustituye las antiguas tintas planas y da volumen a las figuras, que ya pesan y tienen donde apoyarse en las proporciones y en los movimientos. No es admisible mayor belleza porque ésta es demasiado subjetiva: lo mozárabe se alejaba de la Naturaleza y el románico se acerca, y hoy consideramos bello lo que se aproxima a ella y monstruoso o feo lo que se separa, un prejuicio más. De las figuras planas simbólicas de visiones trascendentes se pasa a otras que, por muy idealizadas que san, son ya de este mundo. Y en esto la miniatura es mucho más avanzada que la pintura mural, sobre tabla y la escultura, más apegadas al estatismo. La consecuencia es que retratos y autorretratos dan mayor impresión de autenticidad y si no reproducen literalmente los rasgos faciales, al menos se aproximan mucho a los tipos, caracterizan bien su ambiente y personalizan y posiblemente reflejan algunos rasgos naturales de los modelos.

Hay mayor número y variedad de códigos y es curioso que algunos retratos no estén en libros, sino en documentos sueltos. Aunque no falta el estamento religioso, adquiere enorme importancia el laico, y las figuras de los reyes, de sus familiares y de la nobleza invaden los pergaminos. Con cierta frecuencia es posible establecer paralelos entre los retratos pintados y los "retratos literarios" o descripciones que se encuentran generalmente en las Crónicas³⁶. Aparecen también las llamadas series icónicas de los reyes³⁷. Es frecuente que existan varias versiones del mismo individuo, incluso en varias edades. De Fernando I hay cuatro, tres pictóricas y otra escultórica.

Los artistas siguen siendo monjes, como en la etapa anterior, pero también trabajan los *scriptoria* catedralicios; curiosamente disminuyen los autorretratos de los miniaturistas³⁸.

4.2. El Libro de los Testamentos del archivo de la catedral de Oviedo

Llamado también *Libro Gótico* aunque no sea de este estilo, es una joya románica mandada hacer por el famoso obispo Pelayo de Oviedo, fallecido en 1153 y cuyo gobierno duró de 1101 a 1129. Es un código diplomático o notarial en el que el obispo hizo copiar donaciones, testamentos y privilegios con-



«Libro de los Testamentos» de la catedral de Oviedo. Retrato de Alfonso II el Casto, arriba su visión celestial.

cedidos a la catedral, muchos de cuyos originales (algunos más o menos "originales") se conservan todavía. Abundan las falsedades e interpolaciones interesadas para favorecer a la diócesis. Los documentos reproducidos abarcan desde el 881 al 1118. Sorprende que se ilustrara un seco repertorio notarial con miniaturas de extraordinaria belleza, en las que se hicieron esfuerzos para variar lo que habría podido ser monótona temática: el soberano, su esposa y acompañamiento de dignatarios y obispos además de algunas figuras sagradas, en el acto de otorgar y recibir las donaciones. Artísticamente el libro es un misterio que ningún autor ha investigado a fondo. Ignoramos si el miniaturista fue o no asturiano, incluso español, y no se descubren relaciones estilísticas con nada conocido.

Evidentemente se trata de "retratos de memoria", ya que muchos de sus modelos pertenecían al pasado. Contiene las miniaturas que presiden Alfonso II el Casto, Ordoño I y Munnadona, Alfonso III el Magno y Ximena, Fruela II y Numilda, Ordoño II y Tarasia, Bermudo II y Elvira, Ordoño IV y Teresa,

Alfonso V y Teresa. Estas miniaturas se realizaron entre 1126 y 1129. Hay que añadir varios obispos, como Martín, Serenus, Adulfo, Gomelus, etc., y otros personajes, todos cuidadosamente rotulados³⁹.

Llaman la atención dos miniaturas, las de Alfonso II y Alfonso III por su posible relación con la realidad y coincidencia con lo que cuentan las Crónicas asturianas. El primero se casó, pero no consumó el matrimonio, por lo que aparece sin esposa, y quizás porque su religiosidad rayaba en el éxtasis y era famosa, se le figuró entre la Virgen y San Miguel contemplando de rodillas y arrobado la visión celestial que ocupa la mitad alta de la miniatura: la *Maestas Domini* rodeada de ángeles y los doce Apóstoles⁴⁰. Alfonso III tiene el rostro sereno y agradable que encaja bien con su descripción cronística⁴¹. Este conjunto de miniaturas parece ya una serie icónica de los reyes y sus esposas, pero no lo es porque empieza con Alfonso II y faltan todos los anteriores, no se olvide que se trata de privilegios concedidos a la catedral y que fue Alfonso II el que logró la constitución de la diócesis de Oviedo y el primero en favorecerla. En esta obra, Arte aparte, las figuras tienen la función de reforzar con su presencia el valor legal de los documentos transcritos.

4.3. El libro de las Estampas de la catedral de León

Se trata de otro códice notarial, el equivalente en León al *Libro de los Testamentos* porque contiene las copias de las donaciones y privilegios concedidos por los soberanos en favor de la diócesis de León. Pero artísticamente es muy diferente. Aparecen los reyes donantes Ordoño II, Ordoño III, Ramiro III, Bermudo II, Fernando I y Alfonso V, siempre sentados y sobre fondo neutro y con el testamento del que cuelga el sello real y su nombre. Falta el acompañamiento de personajes y los complementos arquitectónicos; pese a esto se han hecho esfuerzos para variar un tema tan monótono tratando de personalizar y diferenciar las figuras.

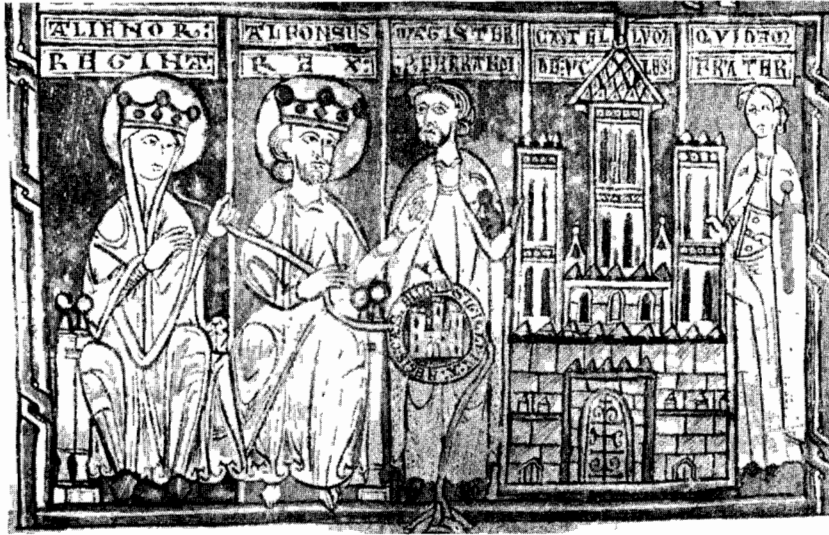
La técnica de este códice del siglo XII es de pastas espesas, quizás de menos altura artística que el *Libro de los Testamentos*, pero hay gran preocupación por el movimiento, que agita los paños a veces casi en exceso. Es innegable cierta influencia bizantinizante. No se representan las reinas; la única mujer se ve en una miniatura muy curiosa: la condesa Doña Sancha, que en lugar de estar sentada aparece en pie amenazada por uno de sus hijos que blande una enorme espada. Rara y dramática escena para un códice de su clase, y que plasma un hecho biográfico de la retratada.

4.4. El Tumbo Menor de Castilla

Este códice, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, correspondiente al reinado de Alfonso VIII (1158-1214) y es otro repertorio legal de documentos concedidos a la orden de Santiago de Uclés. Una bella miniatura, la donación de la Orden de la villa de Uclés, presenta a ALFONSVS REX (Alfonso VIII), ALIENOR REGINA (la reina Leonor, Plantagenet de Inglaterra), MAGISTER P. FERRANDI (Maestre Pedro Fernández) y un QVIDAM FRATER (un hermano) anónimo, y también la figuración simbólica del castillo de Uclés. Se nota un intenso esfuerzo de personalización, no del todo logrado, propio de la miniatura del románico avanzado que ya presiente el naturalismo gótico.

4.5. El Diurno de Fernando I y Doña Sancha. Petrus y Fructuosus

Este *Diurno* o *Libro de Horas* contiene una de las miniaturas románicas más importantes desde el punto de vista retratístico. En el colofón del folio 208 v. consta que lo encargó la reina Dña. Sancha al escriba Petrus y al pintor Fructuo-



«Tumbo Menor de Castilla». Retratos de Alfonso VIII y de su esposa Leonor Plantagenet.



Diurno de Fernando I y Dña. Sancha, entre los retratos de los reyes aparece el del escriba Petrus o del pintor Fructuosus.

sus en 1055. Hoy se conserva en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Estilísticamente rompe con la tradición leonesa y evoca las corrientes europeas que eran de esperar de las relaciones políticas de Fernando I, que en su época fue el principal benefactor de la abadía de Cluny, la más influyente de la cristiandad por aquel entonces. En el folio 3 r. existe un frontispicio de formato alargado en sentido vertical, formado por un gran marco ornamentado y en primer término tres figuras: a la izquierda el rey, en el centro el escriba o el pintor que le entrega el libro y vuelve la cabeza en contrapunto hacia la reina, que está a la derecha. El dibujo tiene mucha importancia y los colores son oscuros y pastosos; el fondo muy claro y tabicado con una cortina de elegantes pliegues, forma fuerte contraste con las pantallas oscuras de las figuras creando así la sensación de amplio espacio posterior. Es la primera vez que se incluyen los reyes españoles en un libro religioso, formado por salmos, himnos y oficios.

El artista ocupa el centro y se representó de tamaño jerárquico algo menor que los soberanos. John Williams cree que «debe ser un retrato combinado del escriba y del pintor»⁴². Esta dualidad no parece lógica ni demostrable, debe ser uno u otro, sin que sea posible concretarlo por falta de letrado. Es muy probable que la figura del rey reproduzca en lo esencial sus rasgos personales, ya que los de esta miniatura coinciden con los de sus representaciones en los repujados en el arca de las reliquias de San Isidoro de León (1063), la miniatura del *Tumbo A* de Santiago de Compostela (1061), que le figura ya viejo, y la del *Libro de las Estampas* de la catedral de León, aunque ya es del siglo XII, pero le sigue recordando.

4.6. Otros ejemplos románicos de Castilla y León

El *Cartulario* de San Martín de Valdeiglesias (Hispanic Society, New York), otra colección notarial, se encabeza con la curiosa miniatura de un documento fechado en 1150, aunque la pintura es algo más tardía sin salir del románico. Se trata más bien de dibujo de trazo negro y fino que se realizó con toques lavados amarillos. En el centro, bajo arco, está el abad Guillermo que recibe la donación; Alfonso VII se ve a la derecha acompañado por un escudero, a la izquierda están los hijos del rey Fernando y Sancho. Los letrados sobre sus cabezas aseguran la identidad de cada una de estas figuras en las que hay intentos de naturalismo, como la representación del rey en edad madura y con poblada barba, y la juventud de los hijos sin ella⁴³.

La colegiata de San Isidoro de León posee un códice románico de finales del XII con las obras de San Martino, que fue abad de este cenobio. Una miniatura presenta al santo autor de frente mostrando el libro abierto; pese a su rigidez muy bizantinizante, es una obra de gran belleza en que el modelado sugiere el volumen. El santo, con su nombre escrito a ambos lados de la cabeza, presenta rasgos que intentan ser personales, como la calvicie, el tipo de barba y la serena mirada⁴⁴.

4.7. El Tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela y el Tumbo de Toxos

A la iconografía real de Asturias, León y Castilla, se suma Galicia con un códice extraordinario, una vez más copia o colección de privilegios concedidos a la catedral, fechados entre el 834 y 1225. Se hizo por encargo del tesorero Bernardo en 1129, luego se continuó hasta época gótica y en él se advierten varias manos y tendencias. Se quiere dar mayor autoridad a lo escrito con la presencia en imágenes de los donantes, 27 retratos de reyes desde Alfonso II hasta Alfonso X, además de Pedro I de Aragón y los condes Raimundo de Borgoña y Enrique de Portugal. Todos son románicos menos los de Fernando III y Alfonso X, ya góticos y por lo tanto de mayor referencia al natural.

La serie se abre con la escena en que el obispo Teodomiro descubre el sepul-



«Tumbo A de Santiago», retrato de doña Urraca, hija de Alfonso VI.

cro de Santiago acompañado por sus discípulos Teodoro y Anastasio, que naturalmente son figuras imaginarias. Los retratos son de reyes, reinas e infantes de Asturias, León y Castilla, a caballo o sentados en tronos, siempre con gran preocupación por evitar la monotonía.

Entre otros destacan Ordoño II y Alfonso VII representados en la plenitud de la edad, en contraste con Alfonso V de barbas blancas, o también Fernando I muy maduro y de expresión cansada. Miniatura extraordinaria es la de Alfonso IX a caballo y a galope tendido, con lanza y escudo en actitud de ataque; debajo hay un león muy fiero. Es una maravilla de color, dibujo y movimiento. Es graciosa la escena que agrupa a las princesas Sancha y Teresa de aspecto



«Tumbo A de Santiago», retrato ecuestre de Alfonso IX de León.

monjil. Pero sobre todos los retratos femeninos destaca el de Doña Urraca, hija de Alfonso VI (1109-1126), muy bella y de deliciosa elegancia⁴⁵.

El Archivo Histórico Nacional de Madrid conserva otro cartulario del siglo XII, el llamado *Tumbo de Toxos*, cuya primera escritura es de 1180. Es notable la miniatura que representa a Fernando II de León (1157-1188), que conocemos además por la escultura de bulto de su sepultura en la catedral de Santiago de Compostela, donde se hizo enterrar este rey protector del famoso Maestro Mateo autor del Pórtico de la Gloria.

4.8. Las Actas del Concilio de Jaca de 1063

Los Estados cristianos del Este de la Península no tuvieron, o no conservan, tanta riqueza retratística como la vista hasta ahora. No obstante participan en esta producción con varios ejemplares muy interesantes y algunos de auténtica belleza.

Las Actas del discutido Concilio de Jaca son muy curiosas y parecen revivir en época tardía lo que ya vimos en los códices *Vigilianus* y *Emilianense*: los retratos ideales de los asistentes personalizados con sus nombres escritos, y también se repiten las copias. No así el estilo, que no tienen el menor parecido en técnicas ni visualidad. Las más antiguas contienen figuras de reyes, obispos y abades de factura mozarabizante aunque ya tardía, también la letra es mozarabe; se conservan en el archivo de la catedral de Huesca. Existen dos copias románicas de técnica muy particular: figuras en que se procura dar idea cabal del movimiento y variedad, conseguidas con dibujo de trazo negro con algunos ligeros toques coloreados. Una de estas copias es del siglo XII y está en la catedral de Jaca; la otra, de hacia 1200, en la de Huesca, muestra nueve obispos en posición frontal que parecen presididos por el del centro. Los retratos de Ramiro I de Aragón con sus hijos y el de Sancho Ramírez de Aragón y Navarra pudieran ser relativamente fieles. Kingsley Porter relaciona estas producciones con el *scriptorium* de San Juan de la Peña, aunque no se puede descartar la intervención del de Jaca⁴⁶.

4.9. Dos documentos de Aragón y Castilla

No es frecuente que los documentos sueltos contengan miniaturas, y menos con intenciones retratísticas, pero hay algunas notables excepciones. En el archivo de la catedral de Jaca hay un diploma de donación de Pedro I de Aragón fechado en 1098, curiosamente firmado en árabe. Contiene un precioso dibujo de línea románico en que el rey entronizado entrega el documento a un obispo. Las diferenciaciones entre los rostros son muy claras, con alusiones personales al menos en el rey, y es interesante comparar esta figuración de Pedro I con su miniatura en el *Tumbo A* de Santiago de Compostela.

En Cataluña puede citarse una donación a la iglesia de Perelló firmado por Petrus Iudese; al margen se ve la iglesia en construcción y el matrimonio donante que el Salvador introduce en Paraíso.



Diploma de donación de Pedro I de Aragón, con el retrato del rey.

4.10. Cataluña: el *Liber Feudorum Maior* y el *Liber Feudorum Ceritaniae*

Cataluña, pobre en miniatura retratística de épocas más antiguas, cuenta en cambio con estos preciosos códices, joyas del Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona. Son de finales del siglo XII y de un románico tan avanzado que roza ya con el estilo gótico.

El *Liber Feudorum Maior* es una colección de copias de 951 escrituras, de las que se conservan 88, en 888 folios, que reflejan la reorganización de la cancillería real al unirse las casas gobernantes de Aragón y Cataluña. Lo mandó hacer Alfonso II de Aragón (1162-1192) y se fecha alrededor de 1190. El rey aparece repasando los documentos con Ramón de Caldes, deán de la catedral de Barcelona y compilador de la obra, que curiosamente se retrató de tamaño jerárquico mayor que el del monarca; en cambio es mucho menor el del escriba o miniaturista, que se autorretrató entregado a su trabajo y que por desgracia no consignó su nombre. Complicadas y fantásticas arquitecturas enmarcan la escena, en la que también aparecen multitud de personajes al fondo. Parece que esta miniatura, la más bella y rica de todo el códice, tiene intenciones naturalistas, al menos en el rey y el deán. En cambio es simple, seca y arcai-



«Liber Feudorum Maiors, retratos de Alfonso II de Aragón, Ramón de Caldes y el escriba del códice

zante la representación del conde de Barcelona Ramón Berenguer IV el Grande⁴⁷. Interesa por su inusual composición la miniatura circular con los retratos de Alfonso el Casto y de su esposa Sancha en el centro rodeados por 16 figuras radiales sobre fondo bermellón intenso.

Las miniaturas son muy numerosas y revelan en su autor o autores clara formación francesa. La mayoría repiten el esquema de la prestación del homenaje feudal ante reyes, nobles, eclesiásticos y señores y señoras otorgantes de los diplomas, todo con colorido intenso y bello y formando una amplia colección de retratos con todas las reservas debidas respecto al parecido físico.

El *Liber Feudorum Ceritaniea* fue probablemente encargado por Pedro II el Católico, hijo del monarca anterior (1196-1213). Su carácter diplomático, composición y finalidad de las miniaturas son los mismos que los del *Liber Feudorum Maior*, sólo que referidos a la Cerdaña. Es suntuoso y más naturalista, por su cronología muy avanzada estamos ya prácticamente en el gótico que traerá nuevos ideales y formas de ver, tal como se aprecia en el espléndido árbol genealógico de los Reyes de Aragón del archivo de Tarragona. La alta Edad Media ha quedado atrás.

1. Este artículo es la versión escrita de la conferencia del mismo título pronunciada en las V Jornadas de Arte Medieval: "El Arte y la Cultura Monástica Altomedieval Española (Siglos VIII al XII)", organizadas por la Universidad de Oviedo en Villaviciosa, y pronunciada en 14 de julio de 1988. Una parte se publicó con el título de "El arte del retrato en las miniaturas mozárabes del siglo X", *Sándalo*, Órgano de expresión del Centro Comunitario de Transfusión del Principado de Asturias, nº 1, pp. 14 y ss., Oviedo, 1988, con ilustraciones en color. En la imposibilidad de incluir aquí numerosos grabados en color, pueden hallarse amplios repertorios, entre otras muchas obras, en J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Miniatura*, "Ars Hispaniae", vol. XVIII, Madrid, 1962; J. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols du Haut Moyen Age*, París, 1977. Aunque no estudien las miniaturas e incluyan los grabados como ilustración general, son muy útiles por sus amplios repertorios, con predominio del color: J. PÉREZ DE URBEL, R. DEL ARCHO Y GARAY, *España Cristiana, comienzo de la Reconquista*, "Historia de España" fundada por R. Menéndez Pidal, t. VI, Madrid, 1982; C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, *La España cristiana en los siglos VIII al XI, el Reino Astur-Leonés*. "Historia de España" fundada por R. Menéndez Pidal, t. VII, Madrid, 1986. También las concidas y voluminosas *Gran Enciclopedia asturiana*, la *Historia de Asturias* de la Editorial Ayalga, etc. Véase más adelante nota 7.
2. Piénsese en la abundancia de retratos en las miniaturas carolingias y otónidas, también las románicas europeas, sin olvidar obras escultóricas como el famoso retrato carolingio de Carlomagno a caballo, los bustos de bronce dorado de emperadores germánicos, entre otras muchas obras que constituirían un grueso catálogo.
3. Estos ciclos miniados se han perdido, pero sin duda existieron. La visigoda está asegurada por el trabajo de H. SCHLUNK, "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda", *Archivo español de Arte*, vol. XVIII, pp. 241 y ss., Madrid, 1945; para la asturiana prerrománica, C. CID PRIEGO, "¿Existió miniatura prerrománica asturiana?", *Liño*, revista del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, nº1, pp. 107 y ss., Oviedo, 1980.
4. G. y P. FRANCASTEL, *El retrato*, Madrid, 1978, pp. 9 y 10.
5. FRANCASTEL, *El retrato*, p. 15.
6. J. POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, p. 9.
7. F. J. SÁNCHEZ CANTON, *Los retratos de los reyes de España*, con un interesante prólogo del Duque de Alba, Barcelona, 1948. Libro modélico, para nuestro tema interesa el capítulo I, pp. 21-41 y las ff. 1-21.
8. Recogido por F. PACHECO, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649; en la edición de Cruzada Villamil, t. II, p. 132, Madrid, 1866.
9. PACHECO, *Arte de la pintura*, edic. Cruzada, t. II, p. 129.
10. *Fedro*, 275 c.
11. U. ECO, *Obra abierta*, Barcelona, 1979.
12. C. TEJEDOR CAMPOMANES, "Más allá de la ciencia hay otras 'lecturas' del mundo", *Tendencias científicas y sociales*, año I, nº 2, abril 1988, p. 2, Madrid, 1988.
13. K. CLARK, *El arte del paisaje*, Madrid, 1971.
14. R. L. STEVENSON, *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*; F. M. DOSTOYEVSKI, *El doble*; O. WILDE, *El retrato de Dorian Gray*; L. ARAGON, *Tiempo de morir*; L. ARAGON, *Blanche o el olvido*; G. MEYERINK, *El Golem*; H. HESSE, *El lobo estepario*; M. ENDE, *La historia interminable*; F. KAFKA, *La metamorfosis*; C. S. KOCH, *El doble*; H. JAMES, *La esquina alegre*; O. KOKOSCHKA, *Mi vida. Memorias*, p. 256, Barcelona, 1988. Junto a estos títulos clásicos, habría que añadir las numerosas historias sobre licántropos -hombres lobo-, e infinidad de narraciones literarias, películas, telefilms y leyendas de todos los tiempos, que se basan en la inquietante presencia "del otro".
15. Abundan las esculturas de tribus primitivas africanas que nos parecen un derroche de fantasía, imposibles de relacionar con una persona determinada y a veces apenas con un ser genéricamente humano. Sin embargo, el aborigen reconoce el espíritu de un antepasado, incluso con una presencia real, es el equivalente, o más, que los retratos de los abuelos que colgamos en el salón.
16. No tiene sentido decir que algo «es bello o feo», porque la belleza y fealdad no son objetivas, sino pura subjetividad que depende de la época, grupo social, preparación cultural y gusto personal. Lo correcto es «yo lo considero bello o feo». No hay imperfección en la miniatura mozárabe, un buen conocimiento revela un derroche de buena técnica.
17. Véase O. PÄCHT, *La miniatura medieval*, Madrid, 1987, pp. 175 y 176, y en general todo el capítulo a que pertenecen. Se trata de un libro fundamental y atractivo.
18. C. CID PRIEGO, "Algunas reflexiones sobre el autorretrato", *Liño*, revista del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, nº 5, pp. 177 y ss., Oviedo, 1985.
19. El *scriptorium* era algo tan serio que se bendecía con un ritual especial cuando se fundaba, y en la fórmula se pronuncian estas palabras: «Dígnate bendecir, Señor, el escritorio de tus siervos y a todos aquellos que se encuentran aquí, para que todos los pasajes de los libros santos puedan leer o escribir penetren en su inteligencia y los conduzcan a buen fin». Los escribas eran a veces conformistas y humildes; uno escribió: «Terminado el libro, dénese las gracias a Cristo. No pongo el nombre del escritor porque sólo quiero alabarle a Él». Y otro: «El hermano Roberto Fualensio escribió cuando era joven y sacerdote, lo hizo devotamente para salvar su alma». Pero otros se lamentan de que tres dedos sostienen el pincel, pero todo el cuerpo se fatiga. Hay quien apostilló: «Amigo lector, contén tus dedos, no alteres la escritura de estas páginas, porque el hombre que no es calígrafo no puede suponer el daño que sufrimos. Así como el puerto es dulce al navegante, la última línea es dulce al escritor». Un monje de la abadía de Saint-Aignan de Orleans se expresaba: «Prestad atención a vuestros dedos, no los paséis por mi escritura. No sabéis lo que es escribir: os curva la espalda, os oscurece los ojos, os hiere el estómago y las costillas. Ruega, oh

hermano mío, tu que lees este libro, ruega por el padre Raúl siervo de Dios, que lo escribió entero en el monasterio de Saint-Aignan». Véase H. LECLERCQ, artículo "Scribe", *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, t. XV, columnas 1027 y ss., París, 1950.

20. No puede hablarse de espejos en la época prerrománica; en cambio, está probada su relativamente frecuente existencia por los circulares y con mago donde se contemplan las sirenas, tema muy corriente en los capiteles románicos del siglo XII. El uso del espejo para el autorretrato es tardío, está asegurado en 1402 por una miniatura que representa a Marcia pintando su autorretrato por este procedimiento, *Libro de las mujeres nobles y famosas*, de Bocaccio, ms. français 12.420, fol. 101 v., París, Bibliothèque Nationale. Por razones de vida religiosa no es de suponer que hubiera espejos en los monasterios medievales.
21. Además de los dos citados, contiene esta miniatura otros tres códices conservados del *Beato*. El de John Raylands Library, Manchester, ms. lat. 8, siglo XII, fol. 44; el de San Andrés del Arroyo, Bibliothèque Nationale, París, ms. lat. 2290, finales del siglo XII, fol. 13; y el de las Huelgas de Burgos, Pierpont Morgan Library, New York, ms. 429, fol. 31.
22. Véanse M. SOTOMAYOR, S. J., *S. Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada, 1962; y H. LECLERCQ, artículo "Pierre (Saint)" en *Dictionnaire*, t. XIV, París, 1939, columnas 822 y ss., y más particularmente 935 y ss.
23. Es sorprendente el total desconocimiento de la miniatura española que revela O. PÄCHT, *La miniatura*, libro por lo demás magnífico. Ignora la mozárabe, y la única referencia es la lámina XX en que reproduce una miniatura del *Beato* de Silos, español de origen, pero en el British Museum, de tradición mozárabe, aunque de pleno románico de finales del siglo XI o comienzos del XII. Esta laguna le lleva al error de afirmar que «Esta idea de ilustración sistemática del contenido de la Biblia, no se concibió y llevó a cabo hasta el período románico» (p. 129). Aparte libros particulares, como *Apocalipsis*, *Libro de Daniel* y *Evangelarios*, olvida nada menos que las dos *Biblias* mozárabes completas de León de 920 y 960, y las *Biblias* catalanas de Roda y Ripoll de hacia el año 1000, en que esto ya estaba realizado con muchos centenares de figuras.
24. La edición del texto del *Beato* de H. FLÓREZ, la primera, es de difícil consulta; en cambio son fáciles la de H. A. SANDERS, *Beati in Apocalypsis. Libri duodecim*, American Academy, Roma, 1930, y la reedición de la misma al final del grueso volumen de estudios que complementa la edición facsímil en colores del *Beato* de Gerona de la editorial Edilan, Madrid, 1975.
25. También aparecen en el citado *Beato* de la Raylands Library de Manchester, f. 14 v., y el *Beato* de Saint-Sever, París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8878, s. XI, fol. 13 v.
26. Reproducción DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 27, fig. 7.
27. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 27; reproducción, p. 34, f. 23. En la primera se equivoca al situarlo en San Isidoro, aunque lo hace correctamente en la catedral en la f. 23. En color, R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, t. VII, p. 634; CID, *El Arte del retrato*, p. 16.
28. Del *Antifonario mozárabe*, códice 8 del Archivo de la Catedral de León, hay edición facsímil por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Centro de Estudios e Investigación de San Isidoro de León: *Antifonario visigótico-mozárabe de la Catedral de León*, Madrid-Barcelona-León, 1953. Es fundamental el volumen monográfico de estudios sobre este códice de *Archivos Leoneses*, año VIII, nº 15, León, enero-diciembre 1954, con amplia bibliografía. J. YARZA, "Las miniaturas del Antifonario de León", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, vol. XLII, Valladolid, 1976, pp. 181-205.
29. Las reproducciones en negro son muy numerosas, p. e. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 35, f. 25, y M. GÓMEZ MORENO, *Arte mozárabe*, "Ars Hispaniae", t. III, f. 465. Excelente en color, WILLIAMS, *Manuscrits espagnols*, lám. 11; CID, *El Arte del retrato*, p. 16. A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Les grands siècles de la peinture, Le haut Moyen Age*, Ginebra, s. f. (década de 1950), col. Skira, p. 167, en color a toda página; C. NORDENFALK, *L'enluminure au Moyen Age*, París, 1988, Skira-Flammarion, en realidad es la reedición exacta de un capítulo de la obra anterior; J. F. ROLLAN ORTIZ, *Iglesias mozárabes leonesas*, León, 1983, f. 68. Los textos entre los dos personajes forman un verdadero diálogo: «Florencio. Con mi amadísimo y dilecto discípulo, rebosante de gozo, Sancho, presbítero, bendigamos al rey del cielo que nos dejó llegar incólumes al final de este códice. Amén». La otra figura dice a continuación: «Sancho, presbítero. Yo digo también, maestro, bendigamos a nuestro Señor Jesucristo por los siglos de los siglos y que nos lleve a ambos al reino de los cielos». Traducción según J. YARZA, M. GUARDI, T. VICENS, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, 1982, p. 167.
30. Estas palabras parecen anticiparse, curiosamente, a las similares, aunque más extensas, que escribió Miguel Ángel Buonarroti cuando acabó de pintar la Capilla Sixtina: «Con la fatiga se me ha hinchado un bocio, / como pasa a los gatos con el agua / de Lombardía (o del país que sea), / que me levanta hasta el mentón el vientre. / La barba apunta al cielo, el cráneo cae / sobre la espalda; el pecho, como harpía; / la piel goteando sobre el rostro / lo cubre con un rico pavimento. / Los lomos me penetran en la panza / y la grupa les hace contrapeso; / sin los ojos los pies muévense en vano. / La piel se va estirando por delante / y por detrás se acorta y cae en pliegues; / igual que un arco sirio estoy torcido». R. GOLDWATER, M. TREVES, *El Arte visto por los artistas*, Barcelona, 1953, p. 47. Texto italiano en MICHELANGELO BUONARROTI, *Time*, Rizzoli Editore, Milán, 1954.
31. JUAN DIACONO, "Vita Sancti Froylani", en *España Sagrada*, t. XXXIV, pp. 423 y ss., parece que llegó a tener 600 monjes. A. COTARELO VALLEDOR, *Alfonso III*, Madrid, 1933, p. 375.
32. M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939, p. 102.
33. Calcos de línea de la miniatura en: M. CHURRUCA, *Influjo oriental*, lám. VII, y en J. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols*, junto p. de título. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Ars Hispaniae*, t. XVIII, p. 19, f. 16, en negro. En color: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, t. VI, p. 330, EUROPALIA 85, *Los Beatos*, Madrid, 1985, p. 137; CID, *El Arte del retrato*, p. 17; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, t. VII, p. 605, y t. VI, p. 330; A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Les grands siècles de la peinture*, p. 173, página entera en color; C. NORDENFALK, *L'enluminure*, reimpresión del anterior.
34. Reproducciones: DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 40, negro; en color: W. CULICAN, *La Alta Edad Media* (dirigida por TALBOT RICE), cap. IX, p. 184, detalle de Vigila, Barcelona, 1967; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, t. VI, p. 289, y t. VII, p. 345; CID, *El Arte del retrato*, p. 18; SÁNCHEZ CANTON, *Retratos de los reyes*, f. 13, detalle de Urraca, Sancho y Ramiro, negro.

35. De esta opinión es SÁNCHEZ CANTON, *Retratos de los reyes*, p. 25, que además cree en la verosimilitud general de los retratos de reyes y escribas en estas dos miniaturas de los códices *Albeldense* y *Emilianense*, pp. 24 y 25. LUCAS DE TUY escribió de Sancho I: «Y era Saneho muy grueso, así que no podía caualgar sin su grad peso, y de consejo de su tío Garsiario vino a Cordoua a Adurramen, rey della, porque huiese melezina de los moros de tanta gordura... mas el rey Sancho recibió melezina de los moros de su gordura y vino a su primera ligereza», *Crónica de España*, versión romancesada de su *Chronicon Mundi*, edición de J. PUYOL, Madrid, 1926, p. 320. Lucas de Tuy escribió a finales del siglo XII y comienzos del XIII. Al contrario de la miniatura *Albeldense*, la del *Emilianense* ha sido poco reproducida, puede verse con facilidad, en negro, en J. PJOÁN, *Arte bárbaro y prerrománico*, "Suma Artis", vol. VIII, Madrid, 1954, p. 513.
36. No son frecuentes estas descripciones, pero muy notables las que tenemos. La *Crónica Albeldense* dice de Alfonso III el Magno de Asturias: «Sobresale ilustre por su saber, por su expresión y ademán y porte lleno de placidez», lo que está de acuerdo con su retrato en el *Libro de los Testamentos*, J. GIL FERNÁNDEZ, J. L. MORALES, J. I. RUÍZ DE LA PEÑA, *Crónicas asturianas*, Oviedo, 1985, p. 252. Es famosa la belleza de la reina Berenguela, hija del conde Ramón Berenguer de Barcelona, con la que se casó Alfonso VII en 1128, su retrato escultórico se guarda en la Capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela; llamó la atención del P. FLÓREZ: «Representase moza... pero muy bonita; de suerte que en aquella tierra, cuando quieren ponderar a la que se prende con esmero para parecer bien, es adagio el decir que está hecha una Berenguela», *Memorias de las Reynas Catholicas*, Madrid, 1761, t. I, p. 406. Las *Crónicas* se hacen igualmente eco de la belleza de la segunda esposa de Alfonso VII, Richilde o Rica, hija del duque de Polonia, aunque en este caso no tenemos la obra plástica; al parecer la fama de su belleza llegó muy lejos y se casó tres veces. Uno de los más extraordinarios retratos escritos altomedievales, es el que redactó en el siglo IX Eginhard, *Vita Karoli Magni Imperatoris*, calcada sobre el modelo de las *Vidas de los doce Césares* de Suetonio, "Collection du Chesne", t. 2, París, 1636.
37. En las colecciones de retratos reales altomedievales se inician ya lo que serán las llamadas series icónicas de los reyes, en que se presenta la colección de sus retratos reales, generalmente precedidos por los imaginarios. Se han hecho en todos los tiempos, incluso las hay actuales; su finalidad varió mucho, desde insistir en la legitimidad de una dinastía, hasta el embellecimiento y la amenidad del texto por la imagen o el simple apoyo didáctico. La obra básica para España es E. TORMO MONZÓ, *Viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, con numerosos grabados. También SÁNCHEZ CANTON, *Retratos de los reyes*, p. 15 y notas 8 a 15 de la Introducción, que recogen la bibliografía básica.
38. FRANCASTEL, *El retrato*, p. 70 opina, como otros, que los retratos altomedievales, y los autorretratos, tienen verosimilitud: «En definitiva, existe la posibilidad de que estos retratos sean auténticos a pesar de ser muy estilizados". En la misma página recoge la opinión común de que el autorretrato que incluyó Eadwine, monje inglés de Canterbury, en una copia inglesa del siglo XII del *Salterio* de Utrech, es uno de los primeros autorretratos europeos; como vemos, los mozárabes se adelantaron dos siglos. Eadwine no era modesto, en la suscripción que acompaña a su imagen se califica de «príncipe de los escribas».
39. Para la personalidad, obra y *Libro de los Testamentos* de PELAYO, obispo de Oviedo, véanse: A. BLÁZQUEZ Y DELGADO, "Pelayo y el Silense", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1908; del mismo, *Elogio de don Pelayo, obispo de Oviedo e historiador de España*, discurso de ingreso en la Real Academia de las Historias, en "Memorias" de la misma, Madrid, 1910; J. CUESTA FERNÁNDEZ, *El obispo D. Pelayo*, Oviedo, 1933; J. PÉREZ DE URBEL, *Pelayo de Oviedo y Sampo de Astorga*, Madrid, 1951; F. J. FERNÁNDEZ CONDE, "Pelayo", en *Gran enciclopedia asturiana*, t. 11, pp. 168 y ss., Gijón, 1970; del mismo, *El Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo*, Roma, 1977, del mismo "La obra del obispo Pelayo en la historiografía española", BIDEA, nº 75, pp. 249 y ss., Oviedo, 1971; C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, *Investigaciones sobre Historiografía hispana medieval (siglos VIII al XII)*, Buenos Aires, 1967.
40. La miniatura de Alfonso II en el *Libro de los Testamentos* se ha reproducido desde muy antiguo, buena muestra la preciosa litografía en colores en folio mayor inserta en M. LAFUENTE, *Historia general de España*, t. I, p. 258 de la edición de lujo de Montaner y Simón, S. A., Barcelona, 1877. Para esta y las demás miniaturas, abundantes reproducciones, muchas en color, en: *Gran enciclopedia asturiana*, Gijón, 1970; *Enciclopedia temática asturiana*, t. 4, Silverio Cañada Editor, Gijón, 1981; *El libro de Asturias*, Ediciones Naranco, Oviedo, 1980; *Historia de Asturias*, Editorial Ayalga, Gijón; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia de España*, t. VI y VII; DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*; del mismo *Exposición de códices miniados españoles, Catálogo*. Madrid, 1924.
41. Véase nota 36. Al parecer hubo otros códices románicos con retratos de reyes, A. BLÁZQUEZ Y DELGADO, *Elogio de D. Pelayo*, p. 17, nota 2.
42. Excelentes reproducciones: DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 47, f. 39, negro; J. WILLINAS, *Manuscripts espagnols*, opinión citada, p. 109, reproducción en color, f. 35 a.
43. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 58, f. 52.
44. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 58, f. 54.
45. Información gráfica: DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, ff. 47 a 51; SÁNCHEZ CANTON, *Retratos de los reyes*, ff. 6 a 8; M. DE RIQUER, J. M. VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, reprod. en colores, t. 2, pp. 243, 280, 386.
46. Estos supuestos retratos de obispos son muy problemáticos, ya que nunca existió tal concilio de Jaca en esa fecha, lo que no impide que se trate de una obra de Arte muy importante. Los dos pergaminos del privilegio de Ramiro I que contienen las figuras, están bien estudiados en M^a CARMEN LACARRA DUCAY, CARMEN MORTE GARCÍA, *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, Zaragoza, 1984, pp. 132-135, con abundante y selecta bibliografía. Excelente reproducción en la Historia de España, t. III del Instituto Editorial Gallach, p. 29, obra que además contiene amplio y buen repertorio gráfico del tema que tratamos aquí, tanto de miniaturas antiguas que representan reyes y personajes, como de series fantásticas posteriores que pretenden ser icónicas de los reyes.
47. RIQUER, VALVERDE, *Historia de la literatura*, t. 2, p. 42. Para el *Liber Feudorum Maior*, pp. 295, 301, en color; DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura*, p. 92, f. 106, p. 97, f. 110, *Liber Feudorum Ceretaniae*, p. 92, ff. 108, 109.