

EL MATRIMONIO REAL: SUS REPRESENTACIONES EN LA MINIATURA HISPANA DEL SIGLO XII

MINIATURE REPRESENTATIONS OF ROYAL MARRIAGE IN TWELFTH CENTURY HISPANIA

SOLEDAD DE SILVA Y VERÁSTEGUI
Universidad del País Vasco

Recibido: 31/03/2017 Evaluado: 19/04/2017 Aprobado: 16/01/2018

RESUMEN: En este trabajo se presenta un estudio acerca de las representaciones de matrimonios en la miniatura hispana del siglo XII. La mayoría de estas imágenes muestran a los reyes y sus esposas, y aparecen casi exclusivamente en los cartularios de la época. En este sentido destacan dos de ellos: el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo, compuesto por iniciativa del obispo Pelayo h. 1120, y el *Liber Feudorum Maior*, realizado bajo los auspicios del rey Alfonso II de Aragón a finales del siglo XII. Se analizan los diversos factores que motivaron la inserción de estos retratos de la pareja real, sus peculiaridades artísticas, las cuales incluyen sus fuentes de inspiración, su variada tipología y su impacto posterior.

Palabras clave: Matrimonio, pareja real, Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo, *Liber Feudorum Maior*, miniatura, románico, siglo XII.

ABSTRACT: Most miniature representations of marriage in twelfth century Hispania depict kings and their spouses, and they appear almost exclusively in chartularies. Two of them are of particular interest: The *Libro de los Testamentos*, in the Oviedo cathedral, created on the initiative of Bishop Pelayo (circa 1120), and the *Liber Feudorum Maior*, a work produced under the auspices of king Alfonso II de Aragón at the

end of the same century. This study analyses several factors that motivated the inclusion of royals in these portraits. It also examines their sources of inspiration, rich typology, and subsequent impact.

Keywords: Marriage, royal couple, *Libro de los testamentos* de la catedral de Oviedo, *Liber feudorum maior*, miniature, Romanesque art, twelfth century.

En el marco de un amplio proyecto de investigación sobre «el sentimiento del amor en el arte medieval» nos ha parecido de gran relevancia estudiar las representaciones de matrimonios en la Península Ibérica, dado el escaso interés que hasta ahora se le ha prestado al tema. El único antecedente importante al respecto es el que publicó C. Frugoni en 1977 con el título «L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo», dentro de la Semana de Estudio del Centro Italiano de Estudios sobre el Alto Medioevo dedicada ese año al «matrimonio en la sociedad altomedieval».¹ No obstante, la autora centró su interés en ejemplos tomados de la miniatura y el arte suntuario europeo desconociendo por completo las manifestaciones artísticas hispanas. Solo unos años después, en 1983, la revista *Medievalia*, que dedicó un número monográfico al matrimonio, insertó un interesante artículo de I. Riera y R. Arola titulado «Imatge i representació del matrimoni català al segle XII: lectura d'una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaniae*», sin duda un trabajo puntual centrado en una sola representación del arte medieval catalán.² En el mundo bizantino el tema fue abordado en 1990 por G. Vikan, quien hizo referencia principalmente a las artes suntuarias de los primeros siglos.³ Otro trabajo aislado en el campo de la escultura románica española nos lo proporcionó R. Bartal en 2003 con el título «La representación de un compromiso regio en una fachada románica hispana» donde reconoció una representación de un matrimonio regio en la portada de Piasca (Cantabria), si bien no deja de ser un ejemplo hipotético.⁴ Recientemente, en el 2013, han tratado del tema, pero centrándose en la Era Moderna, el Renacimiento y el Barroco, I. Rodríguez Moya y V. Mínguez Cornelles

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «El sentimiento del amor en el arte de la Edad Media», EHU 14/30 dirigido por Soledad de Silva y Verástegui.

C. FRUGONI: «L'iconografia del Matrimonio e della coppia nel Medioevo», en *Il matrimonio nella società altomedievale, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, xxiv, 22-28 aprile 1976, Spoleto, 1977, pp. 901-966.

2. I. RIERA y R. AROLA: «Imatge i representació del matrimoni català al segle XII: Lectura d'una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaneae*», en *Medievalia*, 4, 1983, pp. 63-76.

3. G. VIKAN: «Art and Marriage in Early Byzantium», en *Dumbarton Oaks Papers*, 44, 1990, pp. 145-163.

4. R. BARTAL: «La representación de un compromiso regio en una fachada románica hispana», en R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS y J. L. SENRA (coors.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 279-294.

en un amplio estudio dedicado al amor y al matrimonio.⁵ Los autores consideran que así como el ritual de la *dextrarum iunctio* se encuentra representado en la miniatura y en la pintura en tabla medievales, los retratos matrimoniales áulicos que estiman son, en cambio, más tardíos. Estos se integran durante el reinado de los Reyes Católicos en composiciones de significado religioso donde los monarcas aparecen como donantes. No obstante, sabemos que durante la Edad Media se representó al matrimonio regio con relativa frecuencia, especialmente en el campo de la ilustración de los libros. Ello unido a la ausencia de trabajos publicados sobre el tema en la España medieval, llevó al planteamiento de realizar un estudio al respecto y dedicar por vez primera en la historiografía artística, en 2016, un artículo a la génesis y el desarrollo de la iconografía matrimonial durante los siglos X y XI.⁶ Esta tuvo espléndidas manifestaciones tanto en la miniatura como en la pintura mural y en las artes suntuarias, anticipándose a la estatuaría contra la opinión más extendida que considera los retratos yacentes del rey y de la reina como primicias de esta iconografía.

Así, con la excepción de las importantes imágenes del matrimonio formado por los reyes de Pamplona, Sancho II Abarca y su esposa Urraca, representados en los célebres códices Albeldense (El Escorial, d.1.2, fol. 428) y Emilianense (El Escorial, d.1.1., fol. 453) copiados en el último tercio del siglo X, el retrato matrimonial real no aparece en la Península hasta mediados del siglo XI, con la llegada de las primeras corrientes del románico europeo.⁷ El género lo inauguran las efigies del rey García Sánchez III y su esposa Estefanía del reino de Pamplona que aparecen en el Diploma de Nájera, datado en 1056 y conservado en la Academia de la Historia.⁸ El pergamino contiene el acta fundacional de Santa María la Real de Nájera otorgado por el rey en 1052 que dos años después confirmaría la reina viuda. Todavía en 1056, vuelve a añadirse la confirmación de su hijo Sancho IV el de Peñalén. Al monasterio se le dotó además,

5. I. RODRÍGUEZ MOYA y V. MÍNGUEZ CORNELLES: *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2013, pp. 189-191.

6. S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real», en *Príncipe de Viana*, 265, 2016, pp. 581-610.

7. Ha tratado ampliamente el tema de estos retratos S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Imágenes matrimoniales...», pp. 581-609. Véase también S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval: los monarcas de Pamplona y de Viguera», en *Príncipe de Viana*, 1980, pp. 257-261. Sobre la ilustración de estos dos códices, S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1984. Para el Códice Vigilano, además, vv. AA.: *Códice Albeldense 976*, Colección Scriptorium, Testimonio Compañía Editorial, Madrid, 2002.

8. F. FITA: «Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26, 1895, pp. 173-174; M. CANTERA MONTENEGRO: *Colección documental de Santa María la Real de Nájera*, 10. Fuentes documentales del País Vasco, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1991, vol. 1, pp. 17-22; M. A. LADERO QUESADA: «Documento de fundación del Monasterio de Santa María de Nájera», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, 243, Madrid, 2001; F. GALVÁN FREILE: «Documento de la fundación de Santa María la Real de Nájera», en *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*, vol. 1, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, pp. 287-290; F. PARDO-VILAR: «*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre», en *Goya*, 328, 2009, pp. 205-206.

generosamente, con todo tipo de bienes raíces, iglesias, viñas, rentas y objetos suntuarios que enumera el privilegio. Interesa destacar que hasta entonces no había sido habitual que este tipo de documentos de carácter más bien administrativo se adornasen con miniaturas, de ahí la singularidad del mencionado diploma. En la parte superior figuran, a derecha e izquierda, las imágenes de la Virgen y un ángel, formando una Anunciación. La pareja real se encuentra retratada en la parte inferior del pergamino, situados ambos conyúges uno en frente del otro y en medio el modelo de la iglesia por ellos fundada. Su iconografía responde a la imagen del matrimonio donante que figura aquí, por vez primera, en el arte hispano. Sus retratos constituyen la garantía jurídica de la autenticidad y veracidad del documento.⁹ Otro matrimonio, Oveco Munioz y su esposa Marina Vimara, aparecen también retratados juntos en el diploma de donación al monasterio de San Salvador de Villacete fechado hacia 1072.¹⁰ Este tipo de retratos tuvo una cierta continuidad, como ahora veremos, en esta clase de documentos de propiedad a lo largo del siglo XII.

No ocurrió lo mismo con los retratos del rey Fernando I y su esposa la reina Sancha figurados en 1055 en su Libro de Horas (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Ms. 609, Res 1) que nos ofrecen una espléndida escena de dedicación del códice, frecuente en la miniatura europea pero sin apenas trascendencia en la Península.¹¹ El rey y la reina se sitúan también, como en el

9. Se ocupa de este tema S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Iconografía del donante en el Arte Navarro Medieval», en *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra*, 6. Comunicaciones, Anejo 11, 1988, pp. 445-448. Sobre este aspecto, E. LIPSMAYER: *The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, Tesis de doctorado en Rutgers University, The State University of New Jersey, 1981; J. GARDELLES: «Les maquettes des effigies de donateurs et de fondateurs», en XAVIER BARRAL I ALTET (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, vol. II, Colloque international, Université de Rennes II*, 1983, Picard, París, 1987, pp. 67-78. Véanse también numerosos ejemplos en E. S. KLINKENBERG: *Compressed Meanings. The Donor's Model in Medieval Art around 1300: Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension. Between Tradition and Likeness*, Brepols, Turnhout, 2009.

10. Véase S. DE SILVA y VERÁSTEGUI: «Imágenes matrimoniales...», pp. 604-605.

11. Para este aspecto son obras de obligada referencia, J. PROCHNO: *Das Schreiber- und Dedicationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil bis zum ende des 11. Jahrhunderts (800-1100)*, Leipzig, 1929; B. OTTESEN: *The Development of Dedication Images in Romanesque Manuscripts*, Ann Arbor Michigan, UMI, 1987, pp. 71-73. Sobre el Libro de Horas leonés véase M. GOMEZ MORENO: *El Arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 16-19; M. ROBB: «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», en *The Art Bulletin*, 37, 1945, pp. 165-174; J. WILLIAMS: *Early Spanish Manuscript Illumination*, New York, 1977, p. 109; *Idem: The Art of Medieval Spain: A.D. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, n.º 144; A. SICART JIMÉNEZ: *Pintura Medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 21-44; D. PERRIER: «Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts: Zur Klarung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», en *Aachener Kunstblätter*, 52, 1984, pp. 73-79; S. MORALEJO: «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I», en *Libro de Horas de Fernando I de León*. Edición facsímil do manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Estudios, Xunta de Galicia, 1995, p. 56. M. A. CASTIÑEIRAS: «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: Los Libros de Horas de Fernando I y Sancha» en M. COSTA (coord.): *Propaganda & Poder. Congreso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999*, Lisboa, 2000, pp. 71-94; F. PARDO-VILAR: «Lacrimae rerum: San Isidoro de León y la memoria del padre», en *Goya*, 328, 2009, pp. 204-208; J. WILLIAMS: «Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2), 2011, pp. 413-435; E. RUIZ GARCÍA: «Arma Regis: Los libros de Fernando I doña Sancha», en *Lemir*, 18, 2014, p. 143.

privilegio najerense, uno en frente del otro y entre ambos se encuentra el copista haciendo entrega del manuscrito que le ha encargado la reina como regalo para su marido, al monarca, como lo sugieren sus actitudes y, sobre todo, los significativos gestos de sus manos. Los códices hispanos, las biblias, los beatos, los libros litúrgicos y otro tipo de manuscritos que promovieron los monarcas para su uso privado en estos siglos carecen en general de este tipo de imágenes.

Tampoco tuvieron trascendencia inmediata posterior los retratos en actitud penitencial de estos mismos monarcas, Fernando I y Sancha, que aparecen al pie de la Crucifixión en las pinturas románicas de san Isidoro de León realizadas en torno al 1100 bajo los auspicios de su hija Urraca, a pesar de sus antecedentes europeos.¹²

El objetivo de este artículo que es, en realidad, continuación del anterior ya citado, es el estudio de las representaciones de matrimonios que figuran en la miniatura hispana del siglo XII. La mayoría de estas imágenes son de matrimonios reales y aparecen, como hemos dicho, en los códices y documentos de fundación, dotación y privilegios de catedrales, iglesias y monasterios. En algún caso se encuentran también en algún manuscrito laico. Es un hecho sabido que este tipo de documentos de propiedad fueron recopilados en los cartularios, designados también con los nombres de becerros y tumbos, y que varios de ellos se han ilustrado de forma extraordinaria. Destacan, en este aspecto, en la Península en el siglo XII, sobre todo el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo (Archivo Capitular de la catedral de Oviedo, n.º 1) de h. 1120-1130, el Tumbo A (Archivo de la catedral de Santiago de Compostela), compuesto entre 1129 y 1234, el Libro de las Estampas (Archivo de la catedral de León) de h. 1200 y el *Liber Feudorum Maior* (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1) de finales del siglo XII pero ilustrado a principios del siglo XIII.¹³ Dos tipos de imágenes propiciaron su ilustración. Por una parte figuran los actos jurídicos de donación recogidos a modo de crónica narrativa donde aparecen los reyes junto a los obispos o abades otorgando o confirmando los documentos, si bien en otros casos bastó la efigie de los respectivos otorgantes. Ambas ocasiones se prestaban, evidentemente, a incorporar el retrato de la reina consorte configurando una imagen matrimonial, pero no siempre fue así. El único manuscrito que incluyó las efigies de las reinas al lado de los monarcas fue el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo que ahora veremos. Ni el Tumbo A de Compostela ni el Libro de las Estampas de la Catedral de León representan a la reina junto a su marido,

12. S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI: «Imágenes matrimoniales...» pp. 600-602.

13. Aunque no fueron estos los únicos cartularios ilustrados en el siglo XII en España, sí fueron los más lujosos, ya que la decoración del resto fue notablemente mucho más modesta, como por ejemplo la del Becerro Antiguo de Leire (Archivo General de Navarra) o el Cartulario de San Martín de Valdeiglesias (New York, Hispanic Society of America). Para el Cartulario de Leire véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI: *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988, pp. 15-22. Sobre el Cartulario de Valdeiglesias, J. O'NEILL: «A Grant (*privilegio*) Issued by Alfonso VII King of Castile and León (1104-1157)» en *The Hispanic Society of America. Tesoros*, New York, 2000.

ya que siempre que aparecen los monarcas lo hacen en solitario y lo mismo sucede cuando se retratan las reinas que figuran sin su consorte al lado.¹⁴ Excepcional es la imagen de la pareja real que incluye a página entera el *Liber Feudorum Maior*, que insertó también otras representaciones matrimoniales. El contenido principal de este artículo se centra por tanto en el análisis de los diversos factores que motivaron en ambos códices la inclusión iconográfica de la reina al lado del rey formando un retrato matrimonial y sus peculiaridades artísticas, que se vertieron en una variada tipología de imágenes.

1. EL LIBRO DE LOS TESTAMENTOS DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

Este célebre manuscrito se compuso en Oviedo a principios del siglo XII por iniciativa del obispo Pelayo.¹⁵ La mayoría de los autores lo sitúan entre 1120

14. Para la ilustración del Tumbo A de la catedral de Santiago, S. MONTERO DÍAZ: «La miniatura en el Tumbo A de la Catedral de Santiago», en *Boletín de la Universidad de Santiago*, 5, 1933, pp. 167-234; A. SICART JIMÉNEZ: *Pintura medieval: la miniatura*, Fundación Sanchez Cantón, Santiago de Compostela, 1981; J. YARZA LUACES: «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», en *Compostellatum*, xxx, 1985, pp. 369-394; S. MORALEJO ÁLVAREZ: «La miniatura en los Tumbos A y B» en M. C. DÍAZ y DÍAZ, F. LÓPEZ ALSINA y S. MORALEJO ÁLVAREZ: *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 43-62; A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ: «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regioes del Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)», en *Quintana*, 1, 2002, pp. 187-196; T. MARTIN: «The Art of Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain», en *Speculum*, 80, 2005, pp. 1134-1171; G. FOURNES: «Iconologie des Infantes (Tumbo A el Tumbo B de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et Tumbo de Toxos Outos)», en *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 5, 2008; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS: «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el Tumbo A», en el volumen de estudios que acompaña la edición facsímil del Tumbo A. *Libro de Privilegios Reales que contiene este libro intitulado de la Letra A*, Madrid, 2008, pp. 143-216; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS: «Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados», en *Studium Medievale*, 2, 2009, pp. 61-85. Sobre la ilustración del Libro de las Estampas de la Catedral de León, F. GALVÁN FREILE: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, en volumen complementario de la edición facsímil de los *Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas)*, León, 1997; M. HERRERO DE LA FUENTE: «Cartularios leoneses: Del Becerro Gótico de Sahagún al Tumbo Legionense y al Libro de las Estampas», en E. E. RODRÍGUEZ DÍAZ, A. CLARET GARCÍA MARTÍNEZ (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios. VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Huelva, 2011, pp. 111-152.

15. Para el Libro de los Testamentos es obra de obligada referencia: F. J. FERNÁNDEZ CONDE: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971. El estudio más importante sobre la ilustración de este códice es el que le dedicó J. YARZA LUACES: «Las miniaturas del Libro de los Testamentos», en *Liber Testamentorum Ecclesiae Obetensis*, ed. facsímil, Moleiro, Barcelona, 1995, pp. 147-230; J. YARZA LUACES: «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*», en *Actum Luce. Revista di Studi Luchesi*, 18, 1989, vol. 1-2, pp. 61-81; C. CID PRIEGO: «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas medievales», en *Liño*, 8, 1989, pp. 22-24; J. WILLIAMS: «Liber Testamentorum», en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, 149, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993-1994, pp. 295-296. Véase también, M.ª S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ: «La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 6, 1994, pp. 91-108; E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en I. G. BANGO TORVISO (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, 1. Estudios y Catálogo*, León, 2000, pp. 41-54; D. NOGALES RINCÓN: «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (Siglos XII-XV)», en M. A. LADERO QUESADA (COOR.): *La España Medieval. Anejos. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, 2006, pp. 98-99; R. ALONSO ÁLVAREZ: «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153): historiador y promotor de códices iluminados», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 22, 2010, pp. 331-350; L. PICK: «Sacred Queens and Warrior Kings in the Royal portraits of the *Liber Testamentorum* of Oviedo», en *Viator*, 2, 2011, vol. 42, pp. 49-82; P. HENRIET, H. SIRANTOINE: «L'Église et le roi. Remarques sur les cartulaires ibériques (XIIe siècle), avec une attention particulière au *Liber Testamentorum* de Pélage d'Oviedo», en: J. Es-

y 1130. El prelado quiso reunir en un libro, a modo de cartulario, todos los privilegios y donaciones que obtuvo la sede ovetense con una clara finalidad: buscar su prestigio defendiéndose de las pretensiones del arzobispo de Toledo, Bernardo, que quería integrar la diócesis de Oviedo en la toledana. Para ello, el obispo no tuvo reparos, como es un hecho sabido, en caer en todo tipo de falsificaciones.¹⁶ Consideró, además, importante ilustrarlo con miniaturas cuya intencionalidad, como han manifestado los estudiosos, rebasa la estrictamente ornamental o decorativa. Los documentos se encuentran ordenados por orden cronológico e incluyen tanto las donaciones y privilegios de los reyes como las de los papas y eclesiásticos, nobles y particulares. Interesan para nuestro propósito los privilegios reales, que son los que van acompañados de las imágenes de los reyes que los otorgaron y que incluyeron en la mayoría de las ocasiones el retrato de la reina junto al de su marido, el monarca. Llama la atención que aunque se recogieron también abundantes donaciones de matrimonios nobles donantes de tierras y otros bienes, estos no merecieron, a juicio de Pelayo, retratarse, como fue el caso de los soberanos.

La primera imagen, muy conocida, se encuentra en el Testamento de Alfonso II el Casto que ocupa un folio entero.¹⁷ Arriba, en el registro superior, se representa a Cristo en majestad dentro de una mandorla oval sostenida por cuatro ángeles. Le acompañan los símbolos de los evangelistas representados en forma antropomórfica con alas y los doce apóstoles bajo arquerías. Aunque la mayoría de los estudiosos han visto evocada en esta composición el frontispicio del Arca Santa de Oviedo fechada h. 1075, lo que sería un anacronismo a nuestro juicio, pensamos que se ha querido representar al Creador del universo, Redentor y Salvador de la humanidad al modo como aparece en el *Diploma de New Minster Winchester* (Londres, British Library, Ms. Cotton Vespasian A. VIII, fol. 2v) de fines del siglo X.¹⁸ Aquí también se encuentra Cristo representado en la parte superior dentro de una mandorla sostenida por cuatro ángeles. Abajo, el rey Edgar ofrece el documento. Le acompañan al monarca los dos santos patronos del monasterio, la Virgen María a la izquierda y San Pedro a la derecha.¹⁹ En nuestra imagen, el rey Alfonso aparece igualmente debajo de la *Maiestas Domini* arrodillado ante una imagen de la Virgen a la que acompa-

CALONA MONGE y H. SIRANTOINE (COORDS.): *Chartes et cartulaires comme instruments de pouvoir: Espagne el Occident chrétien (VIIIe-XIIIe siècles)*, CSIC, Madrid, 2013, pp. 165-188; R. ALONSO ALVAREZ *et al.*: «Un intento de reconstrucción de las desaparecidas miniaturas del Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales*, 8, 2013, pp. 153-168.

16. Discute el problema de su autenticidad relativizando las falsificaciones que los autores atribuyen al obispo Pelayo, F. MONGE CALLEJA: «El libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *La ley. Revista jurídica española de doctrina, jurisprudencia y bibliografía*, 5, 2000, pp. 2010-2015.

17. Para esta miniatura, J. YARZA: «Las miniaturas...», pp. 162-170 y la bibliografía mencionada en la nota 13.

18. E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: «El retrato regio...», p. 45, identifica la composición superior con el Arca Santa. Esta identificación la defienden la mayoría de los autores, véase al respecto, L. K. ПИСК: «Sacred Queens...», pp. 56-58.

19. C. R. DODWELL: *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 143, lám. 78.

ña San Miguel en el lado opuesto, y junto a él su escudero, el *armiger* que porta el escudo y la espada. Es muy significativo que el monarca figure en solitario, es decir, sin esposa, como nos lo presentan también las crónicas medievales que, redactadas entre cuarenta y sesenta años después de su muerte, resaltan la castidad del rey. El Pseudo Albeldense resume así su vida: «sin esposa, después de una vida casta pasó de su reino de la tierra al reino del cielo en plena paz».²⁰ Alfonso III, en su elogio hacia su predecesor, multiplica los adjetivos: «llevó una vida casta, púdica, sobria e inmaculada...».²¹ La misma miniatura se hace eco de este adjetivo y encima de la cabeza del soberano se lee «Adefonsus rex castus».

No ocurre lo mismo con el siguiente monarca que aparece retratado junto a su mujer, la cual adquiere notable protagonismo, como ahora veremos.

1.1. EL REY ORDOÑO I Y LA REINA MUMMADONNA (FOL. 8V)

La miniatura encabeza los privilegios otorgados por este monarca a la catedral de Oviedo el 20 de Abril de 857.²² Arriba se indica: «Testamentum Ordonius Regis». Abajo, en letras capitales se lee: «TESTAMENTUM REGIS ORDONII FILII REGIS RANIMIRI» y seguido, «ET MUMADONNE REGINE UXORIS SUE QUOD FECERUNT OVETENSI AECLLESIE» (fig. 1). Queda patente que ambos contribuyeron a dotar de bienes a la catedral como ratifican la escritura y la imagen. El documento menciona, en primer lugar, los «ornamenta aurea, argentea et auro texta, pallia et siriga multa».²³ Sigue a continuación la enumeración de iglesias, monasterios, villas, terrenos y otras propiedades. El testamento es otorgado y confirmado por el rey y la reina de mutuo acuerdo. Firman como testigos los obispos Sereno y Oveco. La miniatura que acompaña al texto, como en la ilustración anterior, se divide en dos registros, lo que será habitual en todas las que ocupen la página entera, siendo esta división, por otra parte, frecuente en la decoración de los cartularios de la época como en el de Mont-Saint-Michel de h. 1150 o en el de Saint-Martin-du-Canigou, datable h. 1200.²⁴ Sin embargo, esta composición no indica aquí

20. M. GÓMEZ MORENO: «Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, C, 1932, p. 603: «Absque uxore castíssimam vital duxit. Sicque de regno terrea ad regnum transiit celi. qui cuncta pace regit».

21. *Ibidem*: «Qui prefatus Adefonsus rex per multis spatiis temporum gloriosam castam pudicam sobriam atque inmaculatam vital duxit... et qui in hoc seculo santíssimam vital egit. Oveto ipse in tumulo quievit», p. 618.

22. F. J. FERNÁNDEZ CONDE: *El Libro de los Testamentos...*, p. 144.

23. Tomamos las transcripciones de M.ª J. SANZ FUENTES: «Transcripción» en *Liber Testamentorum Ecclesiae Obetensis*, ed. facsímil, Moleiro, Barcelona, 1995, p. 473.

24. Para el Cartulario de Mont-Saint-Michel, véase A. BOINET: «L'illustration du Cartulaire du Mont-Saint-Michel», en *Bibliothèque de Lécole des Chartres*, LXX, 1909, pp. 335-343; P. BOUET y O. DESBORDES (eds.): *Cartulaire du Mont-Saint-Michel*. Fac-similé du manuscrit 210 de la Bibliothèque Municipale d'Avranches, Abbaye du Mont-Saint-Michel, 2005; M. DOSDAT: *Lenluminure romane au Mont-Saint-Michel. xe-xiie siècle*, Editions Ouest-France, 2015, pp. 111-115. Sobre el Cartulario de San Martín de Canigó véase la nota 57.

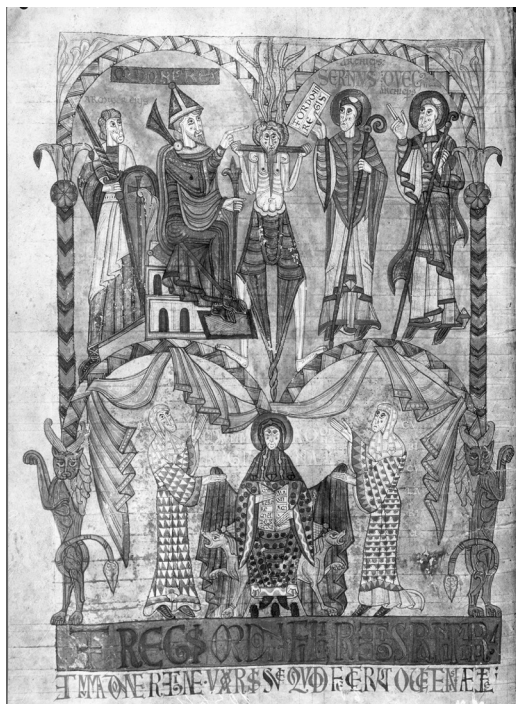


Fig. 1. El rey Ordoño I y la reina Mummadonna.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 8v), h. 1120, Foto Archivo Más.

superposición de espacios, como se ha sugerido, sino continuidad, como fue frecuente en el arte medieval, es decir, un ámbito que está situado detrás del otro, lo que le confiere unidad espacial.²⁵ Ambas escenas aparecen enmarcadas por arcos de medio punto rebajados adornados por elementos de gran fantasía que recuerdan los que decoran las arquerías de los índices de la Colección Hispana recopilada en el Códice Vigilano, compuesto en el monasterio de Albelda siglo y medio antes, ya mencionado. Las arcadas superiores se apoyan en dos columnas extremas que rematan en capiteles integrados por rosetas y hojas corintias superpuestas. En el centro, sustituye a la columna un atlante de cuerpo entero, semidesnudo, cuya cabeza sujeta la arquería mientras sus pies se apoyan en la arcada inferior, muy parecido al que figura en el manuscrito albedense. En este ambiente imaginario se sitúa el acto jurídico de donación. El

25. Así, en la miniatura que representa el templo de Salomón en las tres biblias hispanas del año 960 (fol. 123) y de 1162 (fol. 146) (Archivo de San Isidoro de León) y de San Millán de la Cogolla de principios del siglo XIII (fol. 193v) (Biblioteca de la Real Academia de la Historia) se han superpuesto mediante arquerías dos espacios: uno superior, el *Sancta Sanctorum* o el *debir*, y otro inferior, que han de interpretarse como estancias contiguas. El *Sancta Sanctorum* está situado en la parte más profunda del templo, conforme al sistema propio de representación del espacio en el arte medieval, en el que la superposición indica normalmente la localización de un objeto que está situado detrás de otro. S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI: *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados durante los siglos XI al XIII*, Logroño, 1999, p. 185.

rey Ordoño, vestido con túnica y manto abrochado con fíbula sobre el hombro y tocado con una extraña corona puntiaguda, muy arcaica para la época, aparece sentado en su trono apoyando sus pies en un escabel. Lleva el cetro rematado en una flor de lis en la mano izquierda mientras apunta con el índice de la mano derecha al documento de donación –el *Testamentum Ordonii Regis*– que sostiene en su mano derecha el arzobispo Sereno, como se le designa en la inscripción.²⁶ A este le acompaña el también titulado arzobispo Oveco, que ratifica la donación con su mano derecha levantada.²⁷ Ambos visten ornamentos eclesiásticos, van tonsurados, llevan nimbos –claro signo de distinción– y sostienen el báculo episcopal en la mano izquierda. Junto al rey posa en pie su escudero, el *armiger eius*, portando el escudo oblongo decorado con una cruz de Oviedo de largo astil y la espada del monarca. Otro *armiger* con las mismas armas, hemos visto que acompañaba al rey Alfonso II el Casto en la miniatura anterior. Es muy posible que el artista se inspirase en las célebres pinturas del panteón real de San Isidoro de León donde un *armiger* asiste al rey, en este caso Fernando I, arrodillado en posición penitencial en la escena de la Crucifixión ya mencionada.²⁸ Las pinturas datan de los primeros años del siglo XII y el monarca aparece junto con su esposa Sancha a la que acompaña una sirvienta que va a tener eco igualmente en la imagen inferior.

Espectacular es el retrato de la reina Mummadonna que ocupa toda la parte baja, encuadrada por dos arcos de medio punto rebajados que apean en leones rampantes que sustituyen las columnas y que recuerdan igualmente el bestiario utilizado en las mencionadas arquerías del Códice Vigilano. De los arcos cuelgan cortinas que dan al espacio un carácter áulico y solemne como en el que se encuentra en las efigies de los reyes Fernando y Sancha del Libro de Horas leonés mencionado. Dos sirvientas a cada lado sostienen un velo por detrás del trono mientras alzan sus manos en un gesto de presentación de la soberana. Las inscripciones identifican a la de la izquierda como *pedisequa eius* y *cubila-*

26. Este tipo de cetro rematado en flor de lis se utilizó con frecuencia en representaciones de los monarcas astur-leoneses en el románico. Su origen proviene del mundo carolingio como podemos observar en el Libro de Oraciones de Carlos el Calvo de mediados del siglo IX, donde lo sostiene el emperador en su mano. Fuera de la Península también lo llevan en la mano los monarcas figurados en miniaturas del siglo XII. Véase al respecto el retrato de Lotario rey de Francia del Cartulario de Marchiennes realizado h. 1195. A. DE LOISNE: «Les miniatures du cartulaire de Marchiennes», en *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1903, p. 481, pl. xxxix.

27. Sobre el significado jurídico del dedo índice apuntando un documento, A. MIGUELEZ CAVERO: «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica», en *Medievalismo*, 20, 2010, p. 129. A. MIGUELEZ CAVERO: «El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica en la Península Ibérica» en: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (coor.): *Imágenes del poder en la Edad Media, Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, 2011, pp. 325-340.

28. Para las pinturas de San Isidoro de León, véase A. VIÑAYO: *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*, Isidoriana, León, 1979; A. VIÑAYO: *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos, arquitectura, escultura, pintura*, Edilesa, León, 1995. R. WALKER: «The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of *Intercesión*», en *The Art Bulletin*, LXXII/2, 2000, pp. 200-225; T. MARTIN: «The Painted Cycle of the Pantheon, c. 1109», en: T. MARTIN: *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden-Boston, 2006, pp. 132-152.

ria eius, la de la derecha. Ambas derivan de la azafata que acompaña a la reina Sancha figurada junto a su marido en el referido fresco leonés que constituye el precedente hispano más cercano. La reina aparece sentada en posición frontal mayestática, revestida de gran solemnidad, lo que ocurre por vez primera en la miniatura hispánica, que imprime a su figura un protagonismo muy superior al del monarca, aunque este extremo no se ha consignado en el texto. La imagen nos hace así evidente el importante papel que se le asigna junto a su marido en las donaciones concedidas a la catedral ovetense. El trono consiste en una silla de tijera, de tradición clásica, pero fantaseada por el artista al haber diseñado los brazos y patas en forma de dos leones contrapuestos, alusivos a la monarquía, sobre cuyos lomos se sienta la soberana. Esta viste túnica y manto de amplias bocamangas, luce una toca que le cubre la cabeza y los hombros, y ostenta un nimbo dorado en lugar de la corona, detalle también arcaizante pues vemos que lo utiliza la reina Urraca, esposa de Sancho II Abarca, en la galería de retratos colectivos del Códice Vigilano, realizado en el último tercio del siglo X. Ciñe también su cabeza una cadena de oro que desciende por delante del velo que la cubre proporcionando a la indumentaria un carácter solemne. Además, lleva en sus manos un libro abierto en el que puede leerse: «miserere mei Deus secundum magnam (misericordiam tuam)...» relativo al Salmo 50, uno de los salmos penitenciales más conocidos. Se han barajado distintas explicaciones para justificar su presencia en la imagen, como puede ser una alusión a alguno de los libros de devoción personal de la reina, al estilo del Libro de Horas de Fernando y Sancha mencionado, como opina L. K. Pick. Para esta autora es clara la intención del miniaturista de representar a la reina rezando ya que este era uno de los cometidos principales asignados a las mujeres reales, ya fueran esposas, viudas o hijas de reyes.²⁹ Yarza, en cambio, señaló claramente la influencia de la liturgia de difuntos.³⁰ No obstante, en nuestra opinión, las palabras del salmo evocarían, en sentido estricto, el significado penitencial que en la Edad Media se asignaba a estos actos jurídicos de donación como el que realiza aquí la reina consorte junto a su marido. Recordemos que la donación de bienes a favor de una iglesia o monasterio era considerado satisfactorio por la redención de los pecados propios y ajenos, y por tanto meritorios, para obtener la vida eterna. Un gran cáliz de oro donado en vida por el emperador alemán Enrique II fue suficiente para contrapesar la balanza a su favor en el juicio divino tras su fallecimiento, como recoge la Crónica de León de Ostia a principios del siglo XII. El relato tuvo una gran difusión por su valor moralizador a título de *exemplum*.³¹ Parecida es la leyenda de la muerte de Carlomagno en la que, según el Pseudo Turpín, también la balanza del juicio en la que se dispusieron las piedras que simbolizaban las innumerables iglesias levantada por el Emperador contrarres-

29. L. K. PICK: «Sacred queens...», p. 62.

30. J. YARZA LUACES: «Las miniaturas del Libro de los Testamentos...», pp. 180-183.

31. B. de GAIFFIER: «Pesée des ames. A propos de la mort de l'empereur Sain Henri II (+ 1024)», en *Études Critiques d'Hagiographie et d'Iconologie*, Bruselas, 1967, pp. 249-251.

tó el platillo que contenía sus faltas.³² Es sabido que, en aquellos siglos, uno de los motivos más frecuentes de las donaciones de bienes materiales por parte de los donantes fue la remisión de los pecados, es decir, lo que suele denominarse donaciones *pro anima*.³³ De hecho, en otro documento algo posterior del mes de mayo del mismo año, los reyes Ordoño y Mumadonna confirman al obispo Sereno y a la iglesia de Oviedo sus antiguos privilegios y les hacen donación de varios monasterios «pro remedium animarum nostrarum nostrorumque antecessorum».³⁴

El retrato del matrimonio real compuesto por Ordoño I y Mumadonna constituye, sin duda, un sello que autentifica y autoriza el documento otorgándole un significado jurídico preciso: su validez. La imagen ratifica el importante papel que se ha adjudicado a la reina consorte como donante equivalente, al menos, al del soberano, tal como se hace constar en el documento de donación de ambos. La reina trasmite en su códice abierto, además, el valor redentor que se atribuía en aquella época a estos actos jurídicos.

1.2. EL REY ALFONSO III Y LA REINA JIMENA (FOL. 18V)

Por vez primera los reyes aparecen juntos, uno al lado del otro, lo que reafirma su condición de donantes como indica el texto: «T(ESTAMENTUM) ADEFONSI REGIS ET XEMENE REGINE» (fig. 2). La miniatura ilustra el documento de confirmación de las donaciones de sus antecesores a la iglesia de San Salvador de Oviedo fechado el 20 de enero del año 905.³⁵ El escenario es ahora mucho más sencillo. Bajo un arco de medio punto algo rebajado, adornado con roleos que encierran composiciones vegetales y del que cuelgan unas cortinas que solemnizan el espacio, se sitúa una especie de banco corrido donde se encuentran sentados los monarcas; Alfonso III en el centro, su esposa Jimena a su derecha y el obispo de Oviedo, Gomelio, a su izquierda. El rey viste túnica y manto abrochado sobre el hombro, lleva la corona sobre la cabeza y el cetro rematado en flor de lis en la mano izquierda. La reina luce túnica y manto de anchas mangas, y una toca sobre la cabeza adornada con un nimbo similar al que lleva la reina Mumadonna en la miniatura anterior. Ambos sostienen el *testamentum* que de mutuo acuerdo entregan al obispo, quien los bendice al lado, como manifiestan los gestos de sus manos. Este lleva los ornamentos litúrgicos sacerdotales, el alba y la casulla, aparece tonsurado, ostenta el nimbo sobre la cabeza y el báculo en la mano izquierda. La iconografía refleja, por tanto, el acto jurídico de la misma donación y el retrato del matri-

32. *Ibidem*, pp. 251-252.

33. F. J. FERNÁNDEZ CONDE: «La religiosidad medieval y las donaciones a la Iglesia» en: A. GARCÍA LEAL (ed.): *Las donaciones piadosas en el mundo medieval*, Oviedo, 2012, p. 45.

34. Véase A. GARCÍA LEAL: «La donaciones regias a la Iglesia en el Reino de Asturias», *Las donaciones piadosas...*, pp. 125-126.

35. F. J. FERNÁNDEZ CONDE: *El Libro de los Testamentos...*, pp. 159-169.

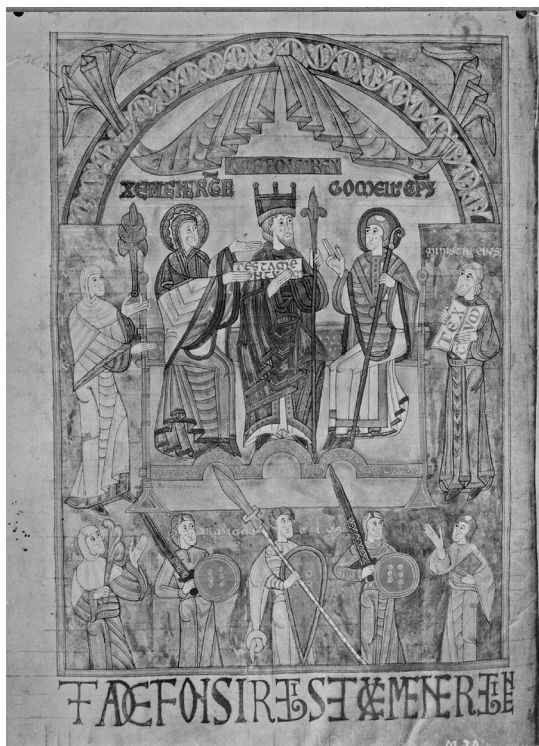


Fig. 2. El rey Alfonso III el Magno y la reina Jimena.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 18v), h. 1120, Foto: Archivo Mas

monio real otorgante. A pesar de que el documento menciona como donantes también a los cinco hijos de ambos, estos no figuran en la imagen, que se ciñe exclusivamente a los reyes.³⁶ Alfonso III es uno de los monarcas asturianos al que se atribuye mayor número de cartas de donaciones a la iglesia de Oviedo, apareciendo en varias de ellas su esposa, la reina Jimena.³⁷ Sabemos que además, en el año 908, ambos donaron a la catedral la Cruz de la Victoria, obra emblemática de la orfebrería asturiana, tal como indica la inscripción que se extiende en el anverso.³⁸

Característica de la mayoría de los retratos matrimoniales reales que figuran en el Libro de los Testamentos es que estos aparecen acompañados casi siempre de sus servidores como hemos visto en las miniaturas anteriores, lo que posiblemente exigiera el ceremonial que regulaba estos actos que se ha-

36. Para el texto, véase la transcripción de M.^a J. SANZ FUENTES: «Transcripción...», p. 493.

37. A. GARCÍA LEAL: «Las donaciones regias...», pp. 126-136.

38. Sobre la Cruz de la Victoria existe abundante bibliografía, que excusamos recoger aquí. Obra fundamental es H. SCHLUNK: «The Crosses of Oviedo. A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», en *The Art Bulletin*, 32, 1950, pp. 91-114.

cían en presencia de la corte.³⁹ A nuestro juicio, como mas adelante veremos también, estas representaciones tienen su origen en el mundo antiguo bizantino y las imágenes más representativas nos las proporcionan los celebres mosaicos de Justiniano y Teodora –uno de los más antiguos retratos medievales de un matrimonio imperial– de la iglesia de San Vital en Rávena, del siglo VI.⁴⁰ En el primer panel, el Emperador aparece acompañado de dos ministros de Estado, de su secretario y de su guardia personal, cuyos soldados portan un gran escudo oval ornado con un Crismón y las lanzas. Junto a él se sitúa el obispo Maximiano y, a su lado, dos diáconos que llevan respectivamente un libro y el incensario. En el segundo panel, a la emperatriz Teodora le acompaña su séquito integrado por dos chambelanes y su cortejo femenino. Se ha visto en estas imágenes representado un solemne acto de donación cuyos otorgantes serían el matrimonio imperial.⁴¹ Así, en la miniatura que nos ocupa, al lado de la reina se encuentra su *cubicularia* que porta una rama arbórea en la mano, un elemento simbólico que se utilizaba en estas ceremonias y suelen llevar distintos personajes.⁴² En los cartularios de la época es frecuente que los sostengan los reyes. Por ejemplo, en el cartulario ya mencionado de Mont-Saint-Michel (Avranches, BM, ms. 210) de mediados del siglo XII, lo lleva en la mano el rey Lotario de Francia en el documento de fundación de la abadía dedicada al Arcángel (fol. 19v) y en el cartulario de San Martín de Valdeiglesias, de h. 1150, el emperador Alfonso VII y su hijo Fernando II entregan dos ramas floridas al abad Guillermo. Se trataba en realidad, como ha aclarado R. Sánchez Ameijeiras, de un *signum magnum* que evocaba «el propio ritual de oblación, en el que efectivamente se entregaba un ramaje de la vegetación del predio como símbolo físico de la donación territorial».⁴³ Forma *pendant* con ella un clérigo colaborador del obispo, *minister eius*, identificable por la tonsura y su ropa talar, que lleva un libro en su mano donde se lee la palabra «textum». Podría tratarse del libro de la Sagrada Escritura ante el cual el rey prestaba juramento si bien la palabra *textum*, según Casado, designa normalmente los documentos, por lo que podría referirse a «las tablillas con las notas o borrador del *testamentum*».⁴⁴ Abajo figuran de izquierda a derecha, una segunda *cubicularia* con otra rama en la mano, tres *armigeri* portadores de las armas, dos con escudos circulares y espadas y el tercero en el medio con escudo oblongo

39. L. CASADO DE OTAOLA: «Per visibilia ad invisibilia: representaciones figurativas en documentos altomedievales como símbolos de validación y autoría», en *SIGNO. Revista de Historia de la cultura escrita*, 4, 1997, p. 49.

40. J. BECKWITH: *Arte paleocristiano y Bizantino*, Madrid, 1997, pp. 126-128.

41. J. BECKWITH: *Arte paleocristiano y Bizantino*, Madrid, 1997, p. 128.

42. J. YARZA: «Las miniaturas», p. 184, lo identifica con un *flabellum*. Por otra parte L. K. PICK ve en estas ramas floridas un signo de intercesión por parte de la reina e incluso una alusión a su fertilidad como madre. L. K. PICK: «Sacred queens...», pp. 62-63.

43. Sobre este aspecto véase, R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS: «Sobre las modalidades y funciones...», pp. 154-155.

44. I. CASADO DE OTAOLA: «Per visibilia ad invisibilia...», p. 49.

y una lanza, y en el extremo, otro clérigo tonsurado con un libro cerrado en la mano.

Este tipo de actos jurídicos de donación fue, por otra parte, frecuente en la ilustración de los cartularios de la época. Citemos a título de ejemplo el Cartulario de la abadía de San Pedro de Vierzon de mediados del siglo XII, es decir, pocos años posterior al Libro de los Testamentos.⁴⁵ En el fol. 5v, un dibujo a pluma que ocupa media página, representa al señor de Vierzon, Ambran, con su mujer, acompañados por un pariente en el acto de entregar al abad Aymery un manuscrito con la carta de donación que el documento transcribe debajo. Le acompañan también al abad dos monjes, uno de ellos tonsurado. Ambran está arrodillado a diferencia de todos los demás personajes que figuran de pie. Además de la iconografía, su estilo románico presenta notables similitudes con el de nuestra miniatura. El cartulario francés representa el matrimonio de dos nobles protectores de la abadía de Vierzon, lo que, en cambio, no ha ocurrido en el *Liber Testamentorum*. A pesar de que este incluye varios documentos que registran las donaciones de particulares, ninguna de ellas mereció acompañarlas de ilustraciones que memoricen sus respectivos retratos, ya que, como estamos viendo, estos se ciñeron exclusivamente a las efigies de las autoridades ya sea en el campo civil –los matrimonios reales– o eclesiástico –papas y obispos–. No obstante, este tipo de retratos de matrimonios entre nobles sí se conocían en la Península como revela el Diploma de Dotación del Monasterio de San Salvador de Villacete de h. 1072, ya mencionado, donde aparecen retratados Oveco Munioz y su esposa Marina Vimaraz, arrodillados y suplicantes, ante una imagen de la *Maiestas Domini* representada de medio cuerpo.⁴⁶ Al lado figura Pelayo, el abad del monasterio. El obispo Pelayo de Oviedo consideró que eran suficientes para garantizar el prestigio de su sede los retratos de los monarcas.

1.3. EL REY ORDOÑO II Y LA REINA «TARASIA» (FOL. 26V)

Como ya advirtió J. Yarza, la imagen cambia ahora profundamente.⁴⁷ La miniatura se divide en dos niveles separados por un gran arco. Arriba, bajo triple arcada que apea en sus extremos en columnas ficticias formadas por las

45. *Le Cartulaire de Vierzon*. Texte édité avec Introduction, Notes et Index par G. DEVAILLY, Paris, 1963, pp. 32-33; R. A. MAXWELL: «Sealing Signs and the Art of Transcribing in the Vierzon Cartulary», en *The Art Bulletin*, 4, 1999, vol. 81, pp. 576ss.

46. El documento es una copia del original fechado h. 1072. M. CASTIÑEIRAS: «Donación al monasterio de San Salvador de Villacete», en: I. G. BANGO TORVISO (dir.): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*, Pamplona, 2006, vol. I. pp. 142-145. Sobre el documento: C. GUTIÉRREZ DEL ARROYO: «Sobre un documento notable del Monasterio de San Salvador de Villacete», en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 67, 1, 1959, pp. 7-19. Para las miniaturas del documento, J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, vol. I, p. 226; M. GÓMEZ MORENO: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 19; S. MORALEJO: «The tomb of Alfonso Ánsurez (H. 1093): its Place and Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», en *Santiago, Saint Denis and Saint Peter*, New York, 1985, p. 68. S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI: «Iconografía del donante...», pp. 448-449; L. CASADO DE OTAOLA: «*Per visibilia ad invisibilia...*», pp. 44-45.

47. J. YARZA: «Las miniaturas...», pp. 186-190.



Fig. 3. El rey Ordoño II y la reina «Tarasia».

Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 26v), h. 1120, Foto: Archivo Más.

colas serpenteantes de sendos dragones que salen de las bocas de dos cabezas de felinos, se sitúa una escena litúrgica, el arzobispo Hermenegildo oficiando la misa ante un altar (fig. 3). Este aparece cubierto con un mantel que cuelga por los laterales, dejando visible el frontal, ornamentado con una gran cruz que recuerda a la Cruz de la Victoria asturiana, adornada con oro y acompañada por las letras alfa y omega en medio de cuatro grandes estrellas. Por encima cuelgan dos lámparas, una a cada lado. El celebrante viste ornamentos sagrados, el alba y la casulla, y lleva el nimbo sobre su cabeza. Le ayudan, a la izquierda, el *minister eius*, que porta el cáliz de oro en su mano velada y, a la derecha, el *diaconus*, que además de llevar el báculo del obispo ostenta el libro abierto para la ocasión. Los tres aparecen tonsurados como corresponde a su condición sagrada y los ministros llevan también, como el oficiante, el nimbo.

Separados por un arco de medio punto, se encuentran los reyes Ordoño II y su esposa *Tarasia regina* según la inscripción, lo que debe ser un error, típico por otra parte de las falsificaciones del obispo Pelayo.⁴⁸ Ninguna de las

48. Sabemos que el rey Ordoño II tuvo tres esposas llamadas Elvira Menéndez, nieta del conde Gatón, Aragonta, hija del conde gallego Gonzalo, que fue repudiada, y Sancha Sánchez, hija de Sancho Garcés I de Navarra, por lo que el nombre que le asigna la miniatura debe ser un error. Véase J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ:

tres esposas que tuvo este soberano se llamaba «Tarasia», sino que sus nombres fueron Elvira, Aragonta y Sancha. Es interesante destacar que en ninguno de los dos documentos de donación de este monarca a la catedral de Oviedo fechados el 8 de agosto del año 921 figura el nombre de la reina «Elvira», su primera esposa, lo que es lógico, ya que debió de haber muerto en torno a esos meses. De hecho, le acompañaron al rey en esta ocasión solamente sus hijos y un brillante séquito. Sin embargo, el obispo Pelayo, o quien hubiera ideado el programa iconográfico, consideró importante que figurara el matrimonio real como donante y se incluyó a la reina, tal como nos transmiten estas imágenes, pero confundiendo su nombre. Ambos figuran uno al lado del otro, en pie de igualdad, en posición ladeada. Ostentan el *testamentum* levantándolo con sus manos, mientras en la otra llevan unos objetos de oro, identificables, según L. K. Pick, con monedas.⁴⁹ Este tipo de ofrendas metidas en una bolsa, llamada *apokombion*, las aportaban también el matrimonio imperial en los retratos que conmemoraban sus donaciones a la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla como puede verse en los mosaicos que representan a Constantino IX Monómaco y su mujer Zoe, y Juan II Comneno e Irene, datables respectivamente en los siglos XI y XII.⁵⁰

Como es habitual en la ilustración de este manuscrito, acompañan a los reyes sus sirvientes. A la derecha de la reina aparece su *pedisequa*, que en esta ocasión porta una copa o patena y una hostia, estableciéndose de este modo una relación con la escena superior.⁵¹ Ambos objetos son muy probablemente las ofrendas eucarísticas que, como fue costumbre desde época tardo antigua, depositaban los reyes ante el altar en las celebraciones litúrgicas como testimonian ya en el siglo VI los célebres retratos de Justiniano y su esposa Teodora de la iglesia de San Vital de Rávena ya mencionados.⁵² El emperador lleva una patena de oro donde se depositaba la hostia y la emperatriz un cáliz de formato similar al que sostiene la sirvienta de nuestra reina. Se ha visto en estas imágenes una evocación de la gran entrada del emperador acompañado de su esposa durante o antes de la misa, si bien otras interpretaciones más recientes han considerado que manifiestan el apoyo imperial al obispo Maximiano y quizás mejor, la entrega de regalos a la iglesia de San Vital, como hemos dicho. Se nos ofrecería de este modo una de las más antiguas representaciones de estos actos de donación por parte de los soberanos a la Iglesia. En los paneles rave-

«La monarquía leonesa. De García I a Vermudo III (910-1037)», en *El reino de León en la Alta Edad Media*. III. *La monarquía astur-leonesa, de Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, León, 1995, pp. 151, pp. 201-211. El rey debió de casarse a sus veinticuatro años con la primera esposa Elvira y sabemos que esta murió en el año 921.

49. L. K. PICK: «Sacred Queens...», p. 66.

50. A. GRABAR: *L'Empereur dans l'art byzantine*, Londres, 1971; H. MAGUIRE: «Images of the court», en: H. C. EVANS y W. D. WIXON (eds.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era A.D.843-1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

51. J. YARZA: «Las miniaturas...», pp. 186-196. El autor estableció esta relación entre ambos niveles. No obstante no supo identificar el objeto que lleva la sirvienta en la mano derecha que nosotros consideramos la hostia.

52. J. BECKWITH: *Arte paleocristiano y Bizantino*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 126-128.

náticos, insistimos, el emperador se hace representar junto al obispo Maximiano que porta una cruz, al que acompañan dos diáconos que llevan uno un libro y el otro un incensario, alusivos a las funciones litúrgicas eucarísticas. Justiniano figura a su vez rodeado de sus cortesanos y de su guardia personal, la cual ostenta un gran escudo oblongo y las lanzas. Teodora es precedida de dos chambelanes y su cortejo. También en la miniatura pelagiana aparecen varios de estos personajes: el arzobispo Hermenegildo ante un altar junto a su ministro y un diácono que llevan el ajuar litúrgico necesario, el cáliz y un libro respectivamente. Al rey Ordoño le acompaña igualmente su *armiger* que, además del cetro del soberano, lleva el escudo y una espada. Junto a la reina se encuentra también su sirvienta con las ofrendas eucarísticas. La escena de San Vital no es el único precedente de la Antigüedad. Otra escena similar figura en la cercana iglesia de San Apolinar en Classe donde los mosaicos del ábside del siglo VII representan esta vez a Constantino IV Pogonato otorgando privilegios a la iglesia.⁵³ El Emperador figura aquí con sus hermanos Heraclio y Tiberio y su hijo Justiniano II, el arzobispo Reparato, un sacerdote y tres diáconos. El acto de donación se simboliza mediante la entrega del documento correspondiente donde se lee la palabra «Privilegia», que sostiene en sus manos el emperador y el arzobispo, lo que se evoca de modo parecido, como hemos visto, en las miniaturas del Libro de los Testamentos.

La presencia de un altar en actos de donación tiene un precedente visual más cercano cronológicamente en el *Liber Vitae* de New Minster (British Library, Ms. Stowe 944, fol. 6) datado entre 1020 y 1030. Allí aparecen el rey Cnut y su esposa la reina Aelfgifu donando una gran cruz de oro que el monarca deposita sobre el altar.⁵⁴ Además, la asociación de una donación con una escena del ofertorio de la misa, como se insinúa en nuestra imagen, fue conocida en concreto en la iconografía románica, como revelan los frescos de la iglesia inferior de San Clemente de Roma datados entre 1099, 1102-1125, y 1126.⁵⁵ Allí también Beno de Rapiza y su mujer María Macellaria, los donantes del fresco, caminan a la cabeza de una procesión de ofrendas portando cirios en el momento del ofertorio de la misa. No obstante, lo más habitual era la ofrenda del pan y el vino, como nos recuerda Jungmann.⁵⁶ A finales del siglo XII, el cartulario de San Martín de Canigó (París, École des Beaux-Arts, Collection Jean Masson, fol. 38) nos ofrece una escena parecida donde tres parejas de matrimonios asisten a una función eucarística. Todos ellos se sitúan en la nave de la iglesia presenciando el momento del ofertorio en que el celebrante incienso la cruz, la hostia y el cáliz que se encuentran sobre el altar

53. M. MAZZOTTI: *La Basilica di Sant'Apollinare in Classe*, Ciudad del Vaticano, 1954.

54. J. YARZA: «Las miniaturas...», p. 186.

55. H. TOURBERT: *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, París, 1990, pp. 205-206; G. BORDI: «Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIII^e au XIII^e siècle», en *Les Cahiers de Sain-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, XLVII, 2016, pp. 42-43.

56. J. A. JUNGSMANN: *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, II, París, 1952, p. 281.

dentro del presbiterio.⁵⁷ Esta sacralidad de la escena, como nos presentan estas imágenes, ha sido considerada una característica importante de estos actos de otorgamiento.⁵⁸

1.4. EL REY FRUELA II Y LA REINA NUNILO (FOL. 32V)

El miniaturista vuelve al sistema compositivo utilizado para el rey Ordoño y la reina Mummadonna (fig. 4). Arriba, bajo un gran arco de medio punto peraltado adornado con un trenzado, comparten asiento el rey Fruela y el arzobispo Placino que muestra el *testamentum*. Ambos aparecen acompañados respectivamente de su *armiger* que en esta ocasión lleva un estandarte real además del escudo y el *minister*, probablemente un diácono, que porta el báculo episcopal y el libro. Según Fernández Conde el rey había hecho esta donación a la sede ovetense el 24 de octubre del año 912, antes de ocupar el trono leonés en el 924, durante su estancia en Asturias donde ejerció una especie de regencia.⁵⁹ El obispo Placino debió de ocupar la misma sede entre el 909 y 912.⁶⁰

Espectacular es también el espacio concedido a la reina Nunilo que recuerda el protagonismo otorgado a Mummadonna.⁶¹ Bajo un gran arco rebajado apoyado en dos fantásticas figuras humanas, en cuclillas y con los pies encadenados, a modo de atlantes, aparece sentada la reina en posición mayestática. Luce un vestido de gran lujo compuesto por una túnica y un manto con adornos dorados y una toca que cubre la cabeza y que lleva también un nimbo de oro. La reina gira algo a la derecha levantando los ojos hacia arriba, adonde señala también su mano diestra, posiblemente en gesto de aquiescencia al acto de donación de su marido el rey que figura en la imagen superior. En la izquierda, porta un objeto en forma de bola de oro igual al que portan en la miniatura anterior los reyes Ordoño y Teresa, es decir, monedas. Para Yarza, en cambio, estos objetos son algún atributo de poder.⁶² No cabe duda de que la imagen le confiere una gran relevancia como donante de la catedral ovetense, muy superior, desde luego, de la que le otorga el documento que ilustra que le atribuye solamente su confirmación.⁶³ No obstante sabemos que dos años

57. Y. LABANDE-MAILFERT: «L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XI^e et XII^e siècles», en *I laici nella "societas cristiana" dei secoli XI e XII. Atti Della terza Settimana internazionale di Studio*, Mendola, 21-27 agosto, 1965, Milán, 1968, p. 494. Para este autor las tres parejas de laicos forman el *ordo conjugatorum*. Sobre esta imagen véase también, P. STIRNEMANN: «L'illustration du cartulaire de Saint-martin-Du-Canigou», en *Les Cartulaires. Actes de la Table ronde organisée par l'Ecole nationale des Chartes et le G.D.R. 121 du C.N.R.S.* (Paris, 5-7 décembre 1991) réunis par Olivier Guyontjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, Paris, 1993, pp. 171-178.

58. L. CASADO DE OTAOLA: «Per visibilia ad invisibilia...», p. 51.

59. F. J. FERNÁNDEZ CONDE: *El libro de los Testamentos...*, p. 170.

60. *Ibidem*.

61. L. K. PICK confunde su nombre con el de Teresa. La esposa de Fruela se llamaba Nunilo como confirma la suscripción del documento correspondiente del *Liber Testamentorum*. L. K. PICK: «Sacred Queens...», p. 66.

62. J. YARZA: «Las miniaturas...», p. 191.

63. M.^a J. SANZ FUENTES: «Transcripción...», pp. 514-520.

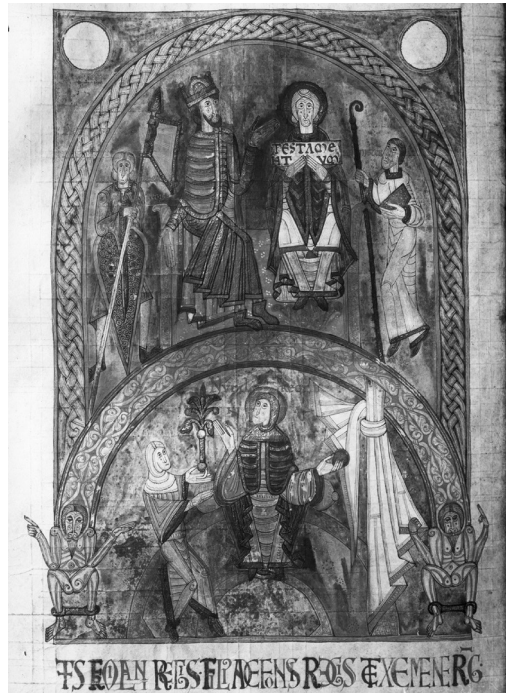


Fig. 4. El rey Fruela II y la reina Nunilo.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 32v), h. 1120, Foto: Archivo Más.

antes, en el 910, el rey y la reina habían donado a la catedral una preciosa arqueta que todavía se conserva, la célebre Caja de las Ágatas, ornada con ochenta y dos piedras preciosas engastadas en oro.⁶⁴ Dispone de un fondo de plata con un relieve de la cruz acompañada por los símbolos de los evangelistas. La inscripción certifica sus nombres: «Susceptum placide maneat hoc in honore Dei quod offerunt famuli Christi Froila et Nunilo, cognomento Scemena. Hoc opus perfectum et concessum est Sancto Salvatore Ovetensis. Quisquis auferre haec donaria nostra presumpserit, fulmine divino intereat ipse. Operatum est era DCCCCXVIII».⁶⁵ La generosidad del matrimonio real, a pesar de su corto reinado, quedó bien reconocida en ambos retratos. Como fue habitual en la época, le acompaña una sirvienta, su *cubicularia* que lleva la rama florida que ya hemos comentado. Del otro lado cuelga del arco un cortinaje. Nos ha llamado la atención el número de arcos que figuran en la escena pues, además del que encuadra la composición, la reina se sienta en un almohadón sobre otro arco y todavía apoya los pies sobre otro más. ¿Habría podido influir la decoración exterior de la arqueta integrada por un elevado número de arcos

64. F. J. FERNÁNDEZ CONDE: *El libro de los Testamentos...*, p. 170.

65. Véase J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ: «La monarquía leonesa...», p. 219; S. NOACK-HALEY: «Agate casket», en *The Art of Medieval Spain a.d 500-1200*, 71, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, pp. 143-145.

—hasta noventa y nueve— en el diseño de esta miniatura? Otro rasgo afín es la ornamentación vegetal del arco de enmarque que recuerda los motivos florales usados entre las arquerías del relicario.

1.5. EL REY VERMUDO II Y LA REINA ELVIRA (FOL. 49V)

De nuevo los reyes Vermudo II y Elvira aparecen retratados al frente de los privilegios que otorgan a la sede ovetense como confirma la inscripción que figura al pie de la miniatura: «TESTAMENTUM VEREMUNDI REGIS ET GELOIRE REGINE» (fig. 5). El documento de donación lleva la fecha de 2 de septiembre del año 992. Como en la imagen anterior, la composición se divide en dos registros. En el superior, la arquería de encuadre se ha sustituido por dos dragones cuyos cuerpos se estiran hasta alcanzar con sus cabezas boca abajo dos pavos reales que, a su vez, suplen la arcada que configura el espacio inferior. Arriba se representa una vez más el acto jurídico de donación con la entrega del documento por parte del rey Vermudo II al obispo Veremundo. El rey viste indumentaria de solemnidad y los atributos de la realeza; la corona y el cetro, y entrega el privilegio, un pliego que lleva escrita la palabra *testamentum* al obispo que lo recibe en sus manos. Este se distingue por la tonsura, el nimbo dorado y el báculo. Le acompaña un segundo obispo, Gudesteo, que en

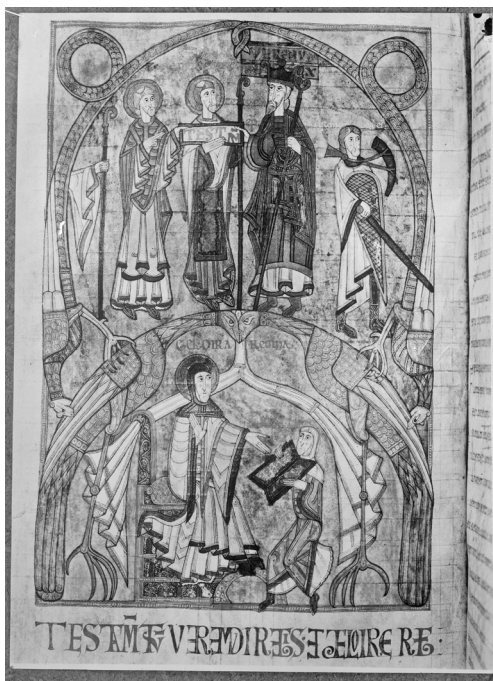


Fig. 5. El rey Vermudo II y la reina Elvira.
Libro de los Testamentos, (Catedral de Oviedo, fol. 49v), h. 1120, Foto: Archivo Más.

el acta confirma el documento detrás del primero y que lo recibe también en su mano como puede verse en la escena. Llama la atención que su báculo lo lleve un diácono situado detrás, como hemos visto en otros casos, pero en esta ocasión su figura es invisible ya que únicamente se percibe su mano con el atributo episcopal, lo que da un aire de misterio a la escena. Como es habitual, el rey está acompañado por su *armiger* que porta las consabidas armas, el escudo oblongo y la espada y además un cuerno colgado del cuello, instrumento que se utilizaba para convocar al ejército a la batalla. Sin embargo resulta extraña su posición de espaldas al monarca como si estuviera defendiendo la tranquilidad del acto al que asiste de alguna posible agresión externa que pudiera reducirlo a una frustración.⁶⁶

Espectacular y extravagante es el encuadre del registro inferior donde, como hemos dicho, dos pavos reales, uno frente a otro, con sus cabezas unidas en la clave, vomitan de su boca dos cortinas que se expanden a uno y otro lado abriendo un pequeño espacio donde se sitúa la reina Elvira. Esta se encuentra sentada sobre un almohadón en un trono de elevado respaldo adornado con roleos y silla ornamentada con arcos. Viste túnica, manto y una toca que le cubre hasta los hombros con un nimbo dorado. Su mano derecha manifiesta su actitud de complacencia mientras se dirige con la izquierda hacia su *pedisequa* que le entrega un libro de oraciones. Hace años Yarza identificó el texto en el inscrito «Domine exaudi orationem meam...» con uno de los salmos penitenciales, el 142, por lo que se trataría de un Libro de Horas o Diurnal igual al que hemos visto en la miniatura del fol. 8v donde la reina Mummadonna porta otro libro similar en su mano.⁶⁷ Se hace evidente una vez más, a nuestro juicio, el sentido penitencial conferido a estos actos de donación en estos siglos.

La última efigie real que conservamos es la de Alfonso V pero este no aparece acompañado por la reina consorte sino por su madre la reina Elvira (fol. 53v) de modo que esta aparece dos veces representada en el libro, como esposa primero y como madre después. Faltan, por desgracia, las miniaturas de Ramiro III (fol. 39v), Fernando I (59v), que quizás iría acompañado por su esposa la reina Sancha, y la de Alfonso VI, todas ellas desaparecidas. Un intento de reconstrucción de las mismas llevado a cabo recientemente por un equipo de expertos es posible que permita en los próximos años obtener datos interesantes, pero hoy no podemos afirmar nada al respecto.⁶⁸

66. L. K. PICK interpreta esta miniatura en el contexto de la enemistad del obispo Pelayo hacia el rey Vermudo, lo que no nos parece congruente con el significado que transmite la imagen: un acto de donación a la iglesia de Oviedo por parte del monarca y su esposa que no deja de ser una acción positiva. Siguen esta interpretación, a nuestro juicio, forzada Henriët y Sirantoine. Véase al respecto, L. K. PICK: «Sacred Queens...», pp. 66-68; P. HENRIËT y H. SIRANTOINE: «L'Église et le roi...», pp. 180-184.

67. J. YARZA: «Las miniaturas...», p. 193.

68. R. ALONSO ALVAREZ, T. ANTELO, F. J. FERNÁNDEZ CONDE, A. HEVIA BALLINA, C. VEGA: «Un intento de reconstrucción de las desaparecidas miniaturas del Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales*, 8, 2013, pp. 153-168.

Es interesante observar que los cinco monarcas mencionados se encuentran retratados, entre otros reyes, en las miniaturas del Tumbo A de la catedral de Santiago, Ordoño I (fol. 1v), Alfonso III (fol. 2), Ordoño II (fol. 5v), Fruela II (fol. 11) y Vermudo II (fol. 17). Pero todos son retratos individuales ya que en ningún caso aparece la reina consorte a su lado. Sería interesante indagar a qué obedece este hecho. ¿Por qué el Libro de los Testamentos incorporó la imagen de la reina consorte proporcionándonos el retrato del matrimonio real y por qué el retrato de la reina fue excluido en el Tumbo A?. Hace años, Yarza se hacía una pregunta parecida en torno al por qué del protagonismo concedido en nuestro códice a la figura de la reina cuando en realidad se trata de un manuscrito encargado por un obispo y para uso de la diócesis.⁶⁹ En su opinión, el obispo Pelayo pretendía ganarse el favor de reina Urraca, hija de Alfonso VI y «esta y no otra es la razón que movió a Pelayo a exaltación constante de las reinas».⁷⁰ Confirma esta hipótesis R. Sánchez Ameijeiras quien, entre las intenciones que llevaron al obispo Pelayo a encargarse del cartulario, subraya además de conseguir la dignidad metropolitana de su sede, «estimular la generosidad de la reina Urraca».⁷¹ Sin embargo, estas opiniones no explicarían suficientemente que su retrato no se hubiera incluido en el códice. ¿Se debió a la sencilla razón proporcionada por las fechas del acto de donación correspondiente donde ambos, el rey y la reina, otorgaron juntos el documento respectivo? Es decir, en el caso, por ejemplo de Ordoño I, sabemos que el soberano, en el momento de otorgar el privilegio a la catedral de Santiago de Compostela en el año 854, es posible que aún no hubiera contraído matrimonio y por tanto hace la donación en solitario como vemos en el Tumbo A. Aunque no tenemos conocimiento de fechas precisas, es muy probable que, en cambio, sí estuviese casado con Mummadonna tres años después, en el 857, cuando junto con su mujer otorga testamento a favor de la catedral de Oviedo, como hemos visto en el Libro de los Testamentos. Sin embargo el tema no es así de sencillo. En el Libro de las Estampas leonesas figuraron también al menos dos de los monarcas que aparecen en el Libro de los Testamentos, Ordoño II (fol. Adv. perdido) y Vermudo II (fol. 21v bis). En el caso de Ordoño II los documentos mencionan a su esposa, la reina Elvira, que aparece también confirmándolos junto al monarca pero el retrato del rey, sabemos por fotografías, fue también individual.⁷² Solo un estudio más profundo y comparativo entre estos cartularios en torno a la relación entre texto e imagen podría aclararnos algo acerca de esta cuestión que aún no se ha resuelto de modo convincente.

69. J. YARZA: «Las miniaturas...», p. 226. Yarza se planteó esta difícil cuestión en «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*», en *Actum Luce. Revista di Studi Luchesi*, 18, 1-2, 1989, pp. 69-71 y 79.

70. *Ibidem*, «Las miniaturas...» p. 227.

71. R. SÁNCHEZ AMEIJERAS: «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes...», p. 150. No estamos de acuerdo con la opinión de L. K. Pick que considera que el cartulario fue hecho para la reina Urraca, lo que es un error. L. K. PICK: «Sacred queens...», p. 68.

72. F. GALVÁN FREILE: *El libro de las Estampas...*, pp. 47-48 y 50. Para la miniatura de Ordoño II véase también la nota 366, p. 91.

2. EL *LIBER FEUDORUM MAIOR*

Este interesante manuscrito que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA, ms. Reg. 1) es un cartulario laico que fue compilado por Raimundo de Caldes, deán de la catedral de Barcelona, por mandato del rey Alfonso II de Aragón a finales del siglo XII.⁷³ Reúne los documentos relativos a las relaciones feudales de los reyes de Aragón y condes de Barcelona en la Alta Edad Media. Originalmente estaba formado por dos volúmenes de gran formato con 498 y 404 folios de pergamino respectivamente, varios de ellos en blanco. Contenía 941 documentos, sin contar algunos añadidos posteriormente, de los que 499 formaban el primer libro y 442 el segundo. Ambos se conservaron completos hasta finales del siglo XVIII. Después, en una fecha imprecisa, el cartulario fue desmembrado, perdiéndose la mayoría de los folios de los que únicamente se encontraron, a principios del siglo XIX, ochenta y nueve. En 1944 se hallaron veintisiete folios más, algunos ilustrados, que pasarían a integrar la edición del manuscrito que publicó F. Miquel Rosell. Últimamente, en 2013 se han descubierto otros cuatro folios más originales del *Liber Feudorum*, dos de ellos con miniaturas.⁷⁴

La mayoría de los documentos están datados en los siglos XI y XII y contienen títulos de dominio y soberanía de los condes de Barcelona, luego reyes de Aragón, tanto en la Cataluña actual como en los condados de Rosellón, Cerdaña y en Occitania: alianzas, esponsalicios, testamentos, encomiendas de casti-

73. Sobre este manuscrito, J. E. MARTÍNEZ FERRANDO: *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*, Asociación de bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1944; F. MIQUEL ROSELL: *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1945-1947; P. BOHIGAS: *La Ilustración y la Decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana. Período Románico*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, Barcelona, 1960, pp. 101-106; N. DALMASES Y A. JOSE I PITARCH: *Història de l'art català, vol. 2, L'època del Cister. Segle XIII*, Barcelona, 1985, pp. 205-207; *Catalunya romànica*, 27 vols, Barcelona, 1984-1998, vol. 20, pp. 196-204; M.ª E. IBARBURU: «Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón», en *Lambard. Estudis d'art medieval*, 6, 1991-93, pp. 197-213; *Idem: De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval. Edició a la memoria de la profesora M.ª E. Ibarburu Asurmendi*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, pp. 347-351; I. ESCANDELL PROUST: «Una nueva aproximación al *Liber Feudorum Maior*», en *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional del CEHA*, 1994, pp. 91-101; M. AURELL: *Les noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Edicions Omega, Barcelona, 1998; F. GALVÁN FREILE: «La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, 2001, pp. 40-41; A. J. KOSTO: «The *Liber Feudorum Maior* of the Counts of Barcelona: the Cartulary as an Expression of Power», en *Journal of Medieval History*, 27, 2001, pp. 1-22, especialmente, pp. 16-22; M. SERRANO COLL: «*Imago Regis*. La imagen del rey de Aragón en la miniatura románica», en *Románico. Revista del arte de amigos del románico*, 9, 2009, pp. 30-40; I. J. BAIGES JARDÍ: «*Liber Feudorum Maior, Libri Antiquitatum Sedis Barchinonensis*, Cartulario de San Cugat. Tres ejemplos de cartularios barceloneses (siglos XII-XIII)», en E. E. RODRÍGUEZ DÍAZ Y A. C. GARCÍA MARTÍNEZ (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios, VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Huelva, 2011, pp. 93-95; J. M. SALRACH: «Imatges de la història del poder en la pintura catalana medieval. Les miniatures del *Feudorum Maior*», en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de oeuvre d'art*, Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, Paris, 2012, pp. 854-864.

74. Nota de prensa: <http://cort.as/-BsNI>

llos, infeudaciones, juramentos de homenaje, entre otros.⁷⁵ Hacia 1200, según la opinión más común entre los autores, el manuscrito fue profusamente ilustrado con miniaturas que han sido atribuidas a dos artistas principales. Ibarburu detectó dos manos claramente diferenciadas. Una principal, aunque no primera en el tiempo, a juzgar por su estilo más evolucionado y su armoniosa gama cromática, sería el autor de treinta y nueve miniaturas, en forma de viñeta, y de las dos grandes miniaturas a página entera.⁷⁶ El segundo artista, en cambio, a quien parece que se le confió el encargo inicial de ilustrar el códice, despliega un estilo más arcaico y esquemático y una gama cromática más reducida.

2.1. LA *DEXTRARUM IUNCTIO*. GAUFREDO III DEL ROSELLÓN Y ERMENGARDA DE BÉZIERES. BERNARD ATÓ Y SU ESPOSA CECILIA (FOL. 78V)

Desde el punto de vista iconográfico, la mayoría de las miniaturas representan escenas de actos de vasallaje y prestación de homenaje, las más antiguas de Europa.⁷⁷ Mayor interés para nuestro estudio ofrecen dos escenas singulares que incluyen retratos matrimoniales. La primera representa el rito de la *dextrarum iunctio* (fig. 6). Acompaña el documento que establece el matrimonio entre Gaufredo III del Rosellón (1113-1164) y Ermengarda de Bézieres. El artista hace intervenir de modo predominante al vizconde Bernard Ató, padre de la casada quien se encuentra en el centro de la miniatura, sentado en un trono, tomando entre sus manos cada una de las manos derechas de los jóvenes que le flanquean, pero sin llegar a unírselas. (fol. 78v).⁷⁸ El conde, a quien acompaña su esposa Cecilia sentada en otro trono, algo más bajo, a la izquierda y que se limita a actuar como testigo del juramento de su hija, es verdaderamente el matrimonero o conjuntor, su papel como jefe del linaje es determinante en la liturgia nupcial.⁷⁹ En realidad constituye la primera fase de este importante rito nupcial que concluirá en un segundo momento en el que se procederá a la unión total.⁸⁰ Este tipo de escenas fue representado con frecuencia en el arte, pero los ejemplos que conocemos son más tardíos, datan de mediados del siglo XIII en adelante, de ahí el interés iconográfico de

75. Tomamos el texto de la nota de prensa anterior.

76. M.^a E. IBARBURU: «Los cartularios reales...», pp. 198-199.

77. Según Kosto estas escenas constituyen las más antiguas representaciones en Europa del ritual de homenaje, A. J. KOSTO: «The *Liber Feudorum Maior*...», p. 20.

78. M.^a E. IBARBURU: *De capitibus litterarum...*, p. 350. La escena fue mencionada por J. BOUSQUET: «Le geste des mains croisées sur la poitrine. Stéréotype ou symbole? Abandons et résurrections d'un motif», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16, 1985, p. 79, fig. 14. Sobre esta miniatura, véase también G. AGUILERA: «Casar-se al segle XII. Un entramat de pactes entre families», en *Sapiens*, 6, 2003, pp. 42-43.

79. M. AURELL: *Les noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Ediciones Omega, Barcelona, 1998, pp. 293-296, fig. 25.

80. Véase al respecto E. MARTÍNEZ DE LAGOS: *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica. Las iglesias navarras como espejo de una realidad artística medieval*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2007, pp. 476-477.

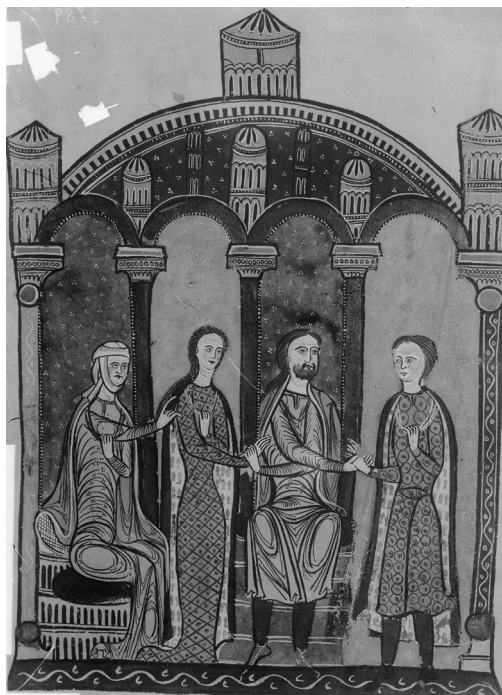


Fig. 6. La *dextrarum iunctio*: Gaufredo III del Rosellón y Ermengarda de Béziers. El vizconde Ató y su esposa Cecilia. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 78v), h. 1200, Foto: Archivo Más.

nuestra imagen. Una escena similar nos la ofrece un manuscrito del Decreto de Graciano (Bibliothèque Municipale de Tours, Ms. 558) realizado en París antes de 1288 y que se atribuye al Maestro Honoré. También el padre de la novia lleva a cabo la unión de las manos de los dos jóvenes sin que lleguen a unirlos.⁸¹ E. Martínez Lagos ha visto la presencia de este motivo en un «cofre de amor» realizado en marfil en la segunda mitad del siglo XIII que procedente de la región del Rin se conserva en el Museo de Múnich. La escena muestra a un grupo de tres personajes con parecida disposición a la de nuestra miniatura y donde el que ocupa el lugar central coge de sendas manos derechas a la pareja que lo flanquea, realizando el ademán de unírseles pero sin llegar a hacerlo.⁸² Desde el punto de vista que analizamos en este trabajo, la miniatura nos ofrece un doble retrato matrimonial: el de los desposados y el de los padres de la novia.

81. E. MARTÍNEZ DE LAGOS: *Ocio, diversión...*, p. 473. Para la miniatura del Decreto de Graciano, A. MELNIKAS: *The Corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani*. Studia Gratiana, XVI-XVIII, Roma, 1975, vol. III, p. 981, fig. 23.

82. E. MARTÍNEZ DE LAGOS: *Ocio, diversión...*, p. 472.

2.2. RAMÓN BERENGUER I Y ALMODÍS COMPRAN LOS CONDADOS DE CARCASONA I RASÈS (FOL. 83BIS)

La segunda escena interesante es la del fol. 83 bis que representa la compra de los condados de Carcasona i Rasès (fig. 7). Los condes Ramón Berenguer I y su esposa Almodis entregan cuatro mil onzas de oro a Guillem Ramón de Cerdaña, heredero de la corona de Carcasona, por la cesión de sus derechos sobre este en 1067.⁸³ El marco arquitectónico es muy parecido al de la miniatura anterior, un gran arco de medio punto rebajado enmarca otros tres de desigual tamaño apeados en columnas con capiteles de molduras lisas. El matrimonio se sienta sobre sendos tronos, y ocupa el centro el conde representado en visión frontal mientras su mujer aparece en segundo plano, de perfil, diri-

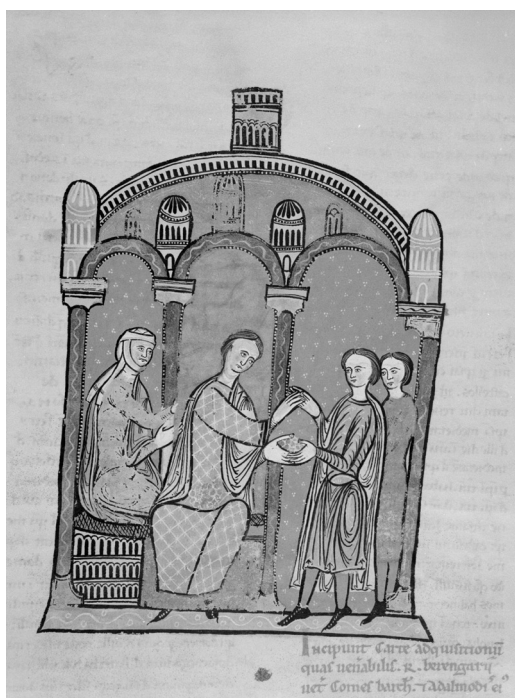


Fig. 7. El conde Ramón Berenguer I y su esposa Almodís. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 83bis), h. 1200, Foto: Archivo Más.

giéndose con el gesto y la mirada a su marido.⁸⁴ Su figura es muy parecida a la de Ermenganda de Béziers en pose, indumentaria y cofia. En cambio, Ramón Berenguer I es mucho más joven que Bernard Ató, ya que carece de barba. Este hace entrega de las cuatro mil onzas de oro que lleva en la mano izquierda a

83. M^a. E. IBARBURU: *De capitibus litterarum...*, p. 350.

84. Sobre esta imagen véase, J. M. SALRACH: «Imatges de la història del poder...», p. 858.

Guillen Ramón de Cerdaña, que las recibe en su mano mientras ambos aprueban esta operación de compraventa estrechándose sus manos derechas. La escena es presenciada por un testigo que se encuentra al lado de este último. Aunque J. M. Salrach ha identificado esta figura que acompaña también pasivamente al conde Guillén con su esposa la condesa Adelaida, ni sus caracteres físicos ni la indumentaria nos permiten identificarla con una mujer.⁸⁵

No obstante, desde el punto de vista que aquí nos ocupa, la miniatura más interesante del cartulario real y también la más enigmática es la que nos proponemos analizar a continuación.

2.3. EL CONDE-REY ALFONSO II DE ARAGÓN Y I DE CATALUÑA Y SANCHA DE CASTILLA (FOL. 93)

Esta imagen forma parte del grupo de folios que descubriera Martínez Ferrando a mediados del siglo pasado.⁸⁶ Nos ha llegado, por tanto, desgajada del grueso del libro y supuestamente desvinculada del documento concreto que ilustra, lo que ha dado lugar a diversas interpretaciones por parte de los autores que han tratado de ella. La miniatura ocupa la página entera y su característica más destacada es que presenta una composición circular, lo que no suele ser habitual en este tipo de representaciones cortesanas (fig. 8). Sobre fondo bermejo, destacan en el centro sentados en un trono, bajo un baldaquino integrado por doble arco, una pareja real que la mayoría de los estudiosos identifican hoy con el rey Alfonso II de Aragón y su esposa Sancha de Castilla, si bien algunos han pensado en Ramón Berenguer I y su esposa Almodís.⁸⁷ Ambos aparecen rodeados por catorce personajes que forman un círculo y dialogan entre sí de dos en dos, y que posiblemente son cortesanos o señores feudatarios, aunque algún investigador los ha identificado con «mujeres laicas».⁸⁸

Desde luego, el aspecto más espectacular de esta ilustración es precisamente la grandiosa composición radial, que en la Península había sido muy utilizada en la serie de los Beatos, desde los más antiguos datados en el siglo X a los más modernos de principios del siglo XIII. Formaba parte, sobre todo, de la ilustración de la gran visión de la Adoración del Cordero (Ap. IV, 6b-v, 14) situado en el centro al que acompañaban siempre los cuatro Vivientes y los

85. *Ibidem*, p. 858.

86. J. E. MARTÍNEZ FERRANDO: *Hallazgo de miniaturas románicas...*, p. 5.

87. Proponen esta identificación además de J. E. Martín Ferrando, P. BOHIGAS: *La ilustración...*, pp. 103-104; M. E. IBARBURU: «Los cartularios reales...», pp. 200-201; A. J. KOSTO: «The *Liber Feudorum Maior...*», p. 20; M. SERRANO COLL: «*Imago Regis...*», p. 36; A. SERRA DESFILIS: *Imago Reginae. Dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media Occidental*, p. 17. http://cort.as/-C59_ (consultado el 28/4/2015). Para otros en cambio, serían Ramón Berenguer y su esposa Almodís: M. AURELL: *Les nocces...*, p. 253; J. M. SALRACH: «*Imatges de la història...*», p. 862. Por su parte Miquel Rosell los identificó con los condes Hugo de Provenza y su esposa Agneta, F. MIQUEL ROSELL: *Liber Feudorum Maior...*, vol. I, p. XIV.

88. El primero que identificó estos personajes con figuras femeninas fue P. BOHIGAS: *La ilustración...*, pp. 103-104; Sigue esta interpretación A. J. KOSTO: «The *Liber Feudorum Maior...*», p. 20.



Fig. 8. El conde rey Alfonso II de Aragón y la reina Sancha de Castilla. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 93), h. 1200, Foto: Archivo Más.

Ancianos. En el Beato de las Huelgas (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429) datado h. 1220 el motivo circular se extendió además a otras representaciones como la «visión de Dios en el trono» (Apoc. iv, 1-6, fol. 59v), donde Cristo ocupa el centro y los veinticuatro ancianos se disponen alrededor en animada conversación o a «los ángeles frenando los vientos» (Apoc. 7, 1-3, fol. 77).⁸⁹ Este tipo de composición remonta, como es sabido, a las composiciones cosmológicas monumentales de la Baja Antigüedad y tenía un significado simbólico.⁹⁰ El círculo se ha considerado siempre un símbolo del cielo y también de perfección debido a su simplicidad, su inmutabilidad y que carece de principio o fin. Nos transmiten, en definitiva, una imagen del dominio y del poder de Dios/el Cordero sobre el universo. Es posible que el miniaturista del *Liber Feudorum* se inspirase en estas composiciones de los beatos y en concreto en las del Beato de las Huelgas mencionado dadas las relaciones estilísticas que los autores han señalado entre ambos códices, contemporáneos

89. J. WILLIAMS: *The Illustrated Beatus. A corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Twelfth and Thirteenth centuries*, Brepols, London, 2003, lams. 367, 368 y 372.

90. J. TASSÉ: *An Iconographic Source Study of the Cosmological and Eschatological Character of the Illustration of the Enthroned Lamb in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library Ms. 644, folio 87*. Tesis doctoral, Boston University, 1972, pp. 88 y ss. Véase, B. ANDERSON: *Cosmos and Community in Early Medieval Art*, Yale University, 2017.

también por su cronología.⁹¹ No obstante, tenemos un precedente importante del uso de una imagen cósmica de poder aplicada a un reinado terreno que es la miniatura que ilustra el testamento de Alfonso V en el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo del que se ya ha tratado (fol. 53v). La imagen ocupa medio folio y representa un círculo sostenido por un atlante semidesnudo que apoya el mundo sobre sus hombros y lo sujeta con sus manos (fig. 9).

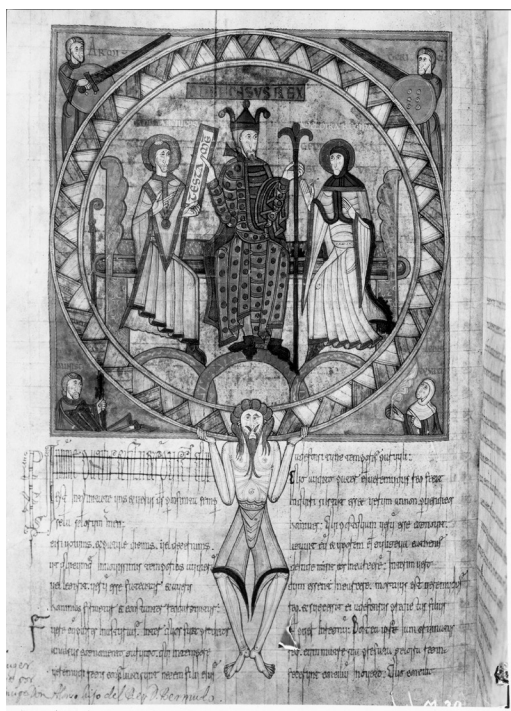


Fig. 9. El conde rey Alfonso II de Aragón y la reina Sancha de Castilla. *Liber Feudorum Maior*, (Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, n.º 1, fol. 93), h. 1200, Foto: Archivo Más.

En el centro geométrico se sitúa Alfonso V sentado con su corona y su cetro rematado en flor de lis acompañado por su madre, la reina Elvira, sentada a su izquierda, y el obispo de Oviedo, sentado a su derecha. Ambos, el monarca y el prelado, sostienen en sus manos el testamento o carta de privilegios que el rey otorga a este. Entre el círculo y el cuadrado que le sirve de marco ocupan las esquinas dos *armigeri* arriba luciendo escudo circular y la espada, el *minister* y una *cubicularia* debajo, esta última con la rama en la mano. Se ha interpretado esta imagen de Alfonso V como un príncipe cosmócrator inspirado en modelos helenísticos y romanos a semejanza de los emperadores y cónsules

91. P. BOHIGAS: *La ilustración y la decoración...*, pp. 103-104; J. YARZA: *Historia del Arte Hispánico II. La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 191; M.ª E. IBARBURU: «Los cartularios reales...», pp. 200-201.

antiguos.⁹² Entre estos no podemos dejar de mencionar el célebre *missorium* de Teodosio (Museo de la Real Academia de la Historia) datado a finales del siglo IV, una pieza circular fabricada en plata chapada de oro en la que el Emperador Teodosio sentado en posición mayestática y en el centro, hace entrega del *liber mandatorum* o de los *codicillo* a un alto funcionario que los recibe en un paño (fig. 10). Se sitúan junto al Emperador, a derecha e izquierda, Valentiniano II y Arcadio, y cuatro soldados que portan escudo oval y lanza y que han sido considerados como tropas de élite o *candidati*, que gozaban de



Fig. 10. El Emperador Teodosio entrega el *Liber Mandatorum* a un alto funcionario. *Missorium de Teodosio*, (Real Academia de la Historia), fines del siglo IV, Foto: Archivo Más.

«privilegios especiales, que le acompañaban en las ceremonias oficiales y que, por lo tanto, son los representados junto a él en los retratos de corte».⁹³ En el registro inferior se representa una mujer tumbada, semidesnuda, apoyada en una cornucopia que hoy todos identifican con Tellus. La influencia del esquema iconográfico del *missorium* en la miniatura que nos ocupa, a nuestro juicio, es clara. Es posible que el miniaturista del Libro de los Testamentos hu-

92. J. M^a. GIL LÓPEZ y P. PANIAGUA FÉLIX: «La pintura del románico al siglo XVI», en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, 1996, pp. 742-756.

93. J. ARCE: «El *missorium* de Teodosio I: Precisiones y observaciones», en *Archivo Español de Arte*, 49, 1976, p. 127. Sobre el *missorium*, J. M^a. BLÁZQUEZ: «El disco de Teodosio», en vv. AA.: *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2001, pp. 65-68 y Catálogo, n.º 74, pp. 239-240.

biera utilizado algún modelo antiguo similar. Contamos de este modo con un precedente importante de la composición circular con significado civil alusivo al poder terreno que nos proporciona el *Liber Feudorum Maior*.

A tenor de lo dicho consideramos que esta miniatura se concibió a modo de «presentación» de este importante cartulario real.⁹⁴ Figura en ella el retrato del mandatario del manuscrito, el rey Alfonso II, que se hace retratar con su esposa la reina Sancha de Castilla y ocupan el lugar central de los dominios sobre los que ejercen su poder. Les acompañan además los catorce cortesanos que sirven a los monarcas y que probablemente formarían también un grupo de élite. En este sentido damos la razón a M.^a E. Ibarburu, que vio cierto paralelismo entre esta imagen y las miniaturas que encabezan los prólogos de algunos manuscritos de Alfonso X el Sabio donde el rey aparece rodeado de sus cortesanos en un ambiente de solemnidad regia.⁹⁵ Sin embargo, los retratos del *Liber Feudorum Maior* son, al menos, medio siglo anteriores a los alfonsíes y presentan al matrimonio real a diferencia de estos, en los que siempre figura el monarca en solitario. De ahí la relevancia de la imagen de nuestro manuscrito. La importancia de la pareja real que lleva sus atributos característicos, la corona y el cetro, es evidente por su centralidad, mayor talla de las figuras y el lugar que ocupan como en un primer plano. Ambos se dirigen el uno al otro en animada conversación.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como hemos visto, durante el siglo XII la mayor parte de los matrimonios que figuran en la miniatura hispana representan a los reyes y sus esposas, y aparecen casi exclusivamente en los cartularios de la época. En este aspecto destacan dos de ellos: el Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo de 1120 y el *Liber Feudorum Maior* de fines de siglo. En el primero, realizado bajo la iniciativa del obispo Pelayo, el matrimonio real se representa participando como benefactor en los actos jurídicos de donación que, a modo de crónica narrativa, ilustran los documentos. Los reyes y sus esposas aparecen junto

94. Aunque la historiografía artística ha designado como miniatura de presentación o dedicación la imagen que ilustra al comienzo del códice la entrega del manuscrito por un donante o un copista al receptor del mismo, damos aquí el nombre de imagen de «presentación» del códice a aquella que nos ofrece el retrato de su patrocinador. Preferimos este término al de imagen de apertura propuesto por L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: «Transmisión del saber-transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España*, Ms. Y-I-2, RBME», en *Anales de historia del Arte*, volumen extraordinario, 2010, pp. 187-210.

95. M.^a E. IBARBURU: «Los cartularios reales...», pp. 200-201. Para el desarrollo de la imagen de dedicación véase, J. PROCHNO: *Das Schreiber- und Dedicationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil Bis zum ende des 11. Jahrhunderts (800-1100)*, Leipzig-Berlin, 1929; B. B. OTTESEN: *The Development of Dedication images in romanesque manuscripts*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1987. Sobre las imágenes de presentación alfonsíes véase además del artículo citado en la nota 78, A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ: «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», en *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291; M. A. WALKER VADILLO: «La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 2014, vol. VI, pp. 53-64.

a los obispos otorgando y confirmando los testamentos, de mutuo acuerdo, como indican los textos. Estos retratos los autentifican y les dan validez a título de donantes regios. El papel de la reina como otorgante de la donación equivale al de su marido, el monarca. Este es el significado que debe buscarse en estas imágenes. El obispo Pelayo quiso realzar, ante todo, por medio de estas ilustraciones, la liberalidad y beneficencia de los matrimonios reales a lo largo de los siglos IX al XI con la sede ovetense y no tanto, como se ha dicho, ganarse el favor de la reina Urraca –cuya efigie ni siquiera fue incluida en el *Liber*– con las series icónicas de las reinas. Hemos señalado algunos precedentes hispanos importantes de estas representaciones de matrimonios de reyes dentro del campo de la miniatura, como el Diploma de Dotación de Santa María la Real de Nájera de 1054, si bien la ilustración del texto se limita aquí al retrato de los monarcas otorgantes. En cambio, la fórmula iconográfica escogida en el cartulario se remonta a la tardía Antigüedad y primer arte Bizantino, como ponen de manifiesto los mosaicos de Justiniano y Teodora del presbiterio de la iglesia de San Vital de Rávena, interpretados hoy como ceremonias de donación en la que participan ambos como principales benefactores. Además del matrimonio imperial, figura el obispo receptor de los privilegios, Maximiano, asistido por dos diáconos. Le acompañan a Justiniano sus ministros y la guardia real con sus escudos y armas y a Teodora su chambelán y el cortejo femenino, en un claro paralelismo con las escenas ovetenses. Los reyes asturianos van acompañados siempre de sus *armigeri*, que portan las armas, y las reinas consortes de las *pedisequa* que aportan una rama o un libro y, en alguna ocasión, el cáliz y la hostia. Los obispos de Oviedo receptores de las donaciones van acompañados también por sus diáconos y en alguna ocasión, además, por algún presbítero. La asociación del acto jurídico de la donación con el ofertorio de la misa visible en Rávena, a través de la patena y el cáliz que portan en su mano la pareja imperial y por el lugar que ocupan estos paneles a ambos lados del presbiterio de la iglesia, tuvo su eco también en las ilustraciones del cartulario, como hemos observado en la miniatura que acompaña el Testamento de Ordoño II y Tarasia donde un clérigo celebra la Misa, y se aportan igualmente las ofrendas eucarísticas que lleva en sus manos la *pedisequa* de la reina. Por otra parte fueron frecuentes en el mundo románico este tipo de imágenes, como nos ofrecen los frescos de la Basílica Inferior de San Clemente de Roma de principios del siglo XII o el Cartulario de San Martín de Canigó, de fines del siglo.

Menos numerosas pero más variadas, desde el punto de vista iconográfico, son las representaciones de matrimonios que se encuentran en el *Liber Feudorum Maior* compuesto bajo los auspicios de Alfonso II de Aragón, que quiso retratarse junto con su esposa Sancha de Castilla en una espectacular imagen de «presentación» del manuscrito, dentro de una composición circular, cuyos orígenes se encuentran también en el arte romano tardío –el *missorium* de Teodosio– y sus precedentes inmediatos en el Libro de los Testamentos –el rey Alfonso V y su madre Elvira–. Una variante iconográfica de esta miniatura

de presentación nos la ofrece el retrato del matrimonio regio compuesto por los reyes Don Fernando y Doña Sancha de León en el Libro de Horas de 1055, que puede considerarse a su vez como un antecedente hispano. El códice nos proporciona también una singular escena de la *dextrarum iunctio* en la que figuran, además de los contrayentes, los padres de la novia, lo que constituye un *unicum* iconográfico en su época, y una escena peculiar: la compra de los condados de Carcasona por los condes Ramón Berenguer I y su esposa Almodis a Guillem Ramón de Cerdaña, heredero de la corona de Carcasona, de la que no hemos encontrado precedentes figurativos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, GEMMA: «Casar-se al segle XII. Un entramat de pactes entre families», *Sapiens*, 6, 2003, pp. 40-45.
- ALONSO ÁLVAREZ, RAQUEL: «El obispo Pelayo de Oviedo (1101-1153): historiador y promotor de códices iluminados», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 22, 2010, pp. 331-350.
- , ANTELO, TOMÁS, FERNÁNDEZ CONDE, FRANCISCO JAVIER, HEVIA BALLINA, AGUSTÍN, VEGA, CARMEN: «Un intento de reconstrucción de las desaparecidas miniaturas del Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *Territorio, Sociedad y Poder. Revista de Estudios Medievales*, 8, 2013, pp. 153-168.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a SOLEDAD: «La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*», en *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades* 6, 1994, pp. 91-108.
- ANDERSON, BENJAMIN: *Cosmos and Community in Early Medieval Art*, Yale University, 2017.
- ARCE, JAVIER: «El «*missorium*» de Teodosio I: Precisiones y observaciones», en *Archivo Español de Arqueología*, 49, 1976, pp. 119-140.
- AURELL, MARTÍ: *Les noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Barcelona, 1998.
- BAIGES JARDÍ, IGNACÍ: «*Liber Feudorum Maior, Libri Antiquitatum Sedis Barchinonensis, Cartulario de San Cugat*. Tres ejemplos de cartularios barceloneses (siglos XII-XIII)», en RODRÍGUEZ DÍAZ, E. E., GARCÍA MARTÍNEZ, A (eds.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios, VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Huelva, 2011, pp. 73-110.
- BARTAL, RAMÓN: «La representación de un compromiso regio en una fachada románica hispana», en SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. y SENRA, J. L. (coord.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 279-294.
- BECKWITH, JOHN: *Arte paleocristiano y Bizantino*, Madrid, 1997.
- BLÁZQUEZ, JOSÉ M.^a: «El disco de Teodosio», en vv. AA.: *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2011 pp. 65-68 y Catálogo, n.º 74, pp. 239-240.
- BOHIGAS, PEDRO: *La Ilustración y la Decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana. Período Románico*, Barcelona, 1960.
- BOINET, AMÉDÉE: «L'illustration du Cartulaire du Mont-Saint-Michel», *Bibliothèque de L'école des Chartres*, LXX, 1909, pp. 335-343.
- BORDI, GIULIA: «Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIII^e au XII^e siècle», en *Les Cahiers de Sain-Michel de Cuxa, La peinture murale à l'époque romane*, XLVII, pp. 37-43.
- BOUET, PIERRE, DESBORDES, OLIVIER (EDS.): *Cartulaire du Mont-Saint-Michel*. Fac-similé du manuscrit 210 de la Bibliothèque Municipale d'Avranches, Abbaye du Mont-Saint-Michel, 2005.

- BOUSQUET, JACQUES: «Le geste des mains croisées sur la poitrine. Stéréotype ou symbole? Abandons et résurrections d'un motif», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16, 1985, pp. 51-91.
- CANTERA MONTENEGRO, MARGARITA: *Colección documental de Santa María la Real de Nájera*, 10, vol. 1 (siglos X-XIV), Fuentes documentales del País Vasco, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 1991, vol.1 (siglos X-XV), pp. 17-22
- CASADO DE OTAOLA, LUIS: «Per visibilia ad invisibilia: representaciones figurativas en documentos altomedievales como símbolos de validación y autoría», en *Signo. Revista de Historia de la cultura escrita*, 4, 1997, pp. 39-56.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, MANUEL: «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: Los Libros de Horas de Fernando I y Sancha» en COSTA, M. (coord.): *Propaganda & Poder. Congreso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999*, Lisboa, 2000, pp. 71-94.
- : «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regio del Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)», en *Quintana*, 1, 2002, pp. 187-196.
- : «Donación al monasterio de San Salvador de Villacete», en BANGO TORVISO, I. G. (dir): *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona*, Pamplona, 2006, vol. I, pp. 142-145.
- CID PRIEGO, CARLOS: «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas medievales», en *Liño*, 8, 1989, pp. 7-34.
- DALMASES, NURIA Y JOSE I PITARCH, ANTONI: *Història de l'art català, vol. 2, L'època del Cister. Segle XIII*, Barcelona.
- DE LOISNE, AUGUSTE: «Les miniatures du cartulaire de Marchiennes», en *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1903, pp. 476-489.
- DEVAILLY, GUY: *Le Cartulaire de Vierzon*. Texte édité avec Introduction, Notes et Index, Paris, 1963.
- DODWELL, CHARLES REGUNALD: *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*, 1995, Madrid.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS: *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, vol. 1.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA: «Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí», en *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291.
- DOSDAT, MONIQUE: *L'enluminure romane au Mont-Saint-Michel. Xe-XIe siècle*, Editions Ouest-France, 2015.
- ESCANDELL PROUST, ISABEL: «Una nueva aproximación al *Liber Feudorum Maior*», en *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Nacional del CEHA*, 1994, pp. 91-101.
- FERNÁNDEZ CONDE, FRANCISCO JAVIER: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971.
- : «La religiosidad medieval y las donaciones a la Iglesia», en GARCÍA LEAL A. (ed.): en *Las donaciones piadosas en el mundo medieval*, 2012, pp. 9-58.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, LAURA: «Transmisión del Saber-Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España*, Ms. Y-I-2, RBME», en *Anales de historia del Arte*, 2010, volumen extraordinario, pp. 187-210.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, ETELVINA: «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en BANGO TORVISO, I. J. (dir.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, I. Estudios y Catálogo*, León, 2002, pp. 41-54.
- FITA, FIDEL: «Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26, 1895, pp. 155-198.
- FOURNES, GHISLAINE: «Iconologie des Infantes (Tumbo A el Tumbo B de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et Tumbo de Toxos Outos)», en *e-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 5/Juin 2008.
- FRUGONI, CHIARA: «L'Iconografia del Matrimonio e della coppia nel Medioevo», en *Il matrimonio nella società altomedievale*, Settimane di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXIV, 22-28 aprile 1976, Spoleto, 1977, pp. 901-966.
- GAIFFIER BERNARD DE: «Pesée des ames. A propos de la mort de L'empereur Sain Henri II (+ 1024)», en *Études Critiques d'Hagiographie et d'Iconologie*, Bruselas, 1967, pp. 249-252.

- GALVÁN FREILE, FERNANDO: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, en volumen complementario de la edición facsímil de los *Testamentos de los Reyes de León (Libro de las Estampas)*, León, 1997.
- : «La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIII, 2001, pp. 37-52.
- : «Documento de la fundación de Santa María la Real de Nájera», en *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona, vol. I, Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona, 2006, pp. 287-290.
- GARCÍA LEAL, ALFONSO: «Las donaciones regias a la Iglesia en el Reino de Asturias», en GARCÍA LEAL, A. (COOR.): *Las donaciones piadosas en el mundo medieval*, Oviedo, 2012, pp. 119-150.
- GARDELLES, JACQUES: «Les maquettes des effigies de donateurs et de fondateurs», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, Colloque international, Université de Rennes II*, 1983, ed. Xavier Barral i Altet, París, 1987, vol. II, pp. 67-78.
- GIL LÓPEZ, JOSÉ M^a. Y PANIAGUA FÉLIX, PEDRO: «La pintura del románico al siglo XVI» en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, 1996, pp. 742-756.
- GÓMEZ MORENO, MANUEL: «Las primeras crónicas de la Reconquista: el ciclo de Alfonso III», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, C, 1932, pp. 603-618
- : *El Arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.
- GRABAR, ANDRÉ: *L'Empereur dans l'art byzantine*, Londres, 1971.
- GUTIÉRREZ DEL ARROYO, CARLOS: «Sobre un documento notable del Monasterio de San Salvador de Villacete», en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 67, 1, 1959, pp. 7-19.
- HENRIET, PATRICK Y SIRANTOINE, HÉLÈNE: «L'Église et le roi. Remarques sur les cartulaires ibériques (XIII^e siècle), avec une attention particulière au *Liber Testamentorum* de Pélage d'Oviedo», en ESCALONA MONGE, J. Y SIRANTOINE, H. (COOR.): *Chartes et cartulaires comme instruments de pouvoir: Espagne el Occident chrétien (VIII^e-XII^e siècles)*, Madrid, CSIC, 2013, pp. 165-188.
- HERRERO DE LA FUENTE, MARTA: «Cartularios leoneses: Del Becerro Gótico de Sahagún al Tumbo Legionense y al Libro de las Estampas», en RODRÍGUEZ DÍAZ, E. E. Y CLARET GARCÍA MARTÍNEZ, A. (EDS.): *La escritura de la memoria: Los Cartularios. VII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*, Huelva, 2011, pp. 111-152.
- IBARBURU, M.^a EUGENIA: «Los cartularios reales del Archivo de la Corona de Aragón», *Lam-bard. Estudis d'art medieval*, 6, (1991-1993), pp. 197-213.
- : *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval. Edició a la memoria de la profesora M.^a E. Ibarburu Asurmendi*, Barcelona, 1999.
- JUNGMANN, JOSEPH-ANDRÉ: *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, II, París, 1952.
- KLINKENBERG, EMANUELA: *Compressed Meanings. The Donor's Model in Medieval Art around 1300: Origin, Spread and Significance of an Architectural Image in the Realm of Tension. Between Tradition and Likeness*, Brepols, Turnhout, 2009.
- KOSTO, ADAM J.: «The *Liber Feudorum Maior* of the counts of Barcelona: the cartulary as an expresión of power», en *Journal of Medieval History*, 27, 2001, pp. 1-22.
- LABANDE-MAILFERT, YVONNE: «L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XI^e et XII^e siècles», en *I laici nella società cristiana dei secoli XI e XII. Atti Della terza Settimana internazionale di Studio*, Mendola, 21-27 agosto, 1965, Milán, 1968, pp. 488-529.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL: «Documento de fundación del Monasterio de Santa María de Nájera», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, 243, Madrid, 2001.
- LIPSMAYER, ELIZABETH: *The donor and his church model in Medieval Art from early Christian times to the Late Romanesque period*, Tesis de doctorado en Rutgers University, The State University of New Jersey, 1981.
- MAGUIRE, HENRY: «Images of the court», en EVANS, HELEN C. Y WIXON, WILLIAM D. (EDS.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era A.D.843-1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

- MARTIN, THOMAS: «The Art of Reigning Queen as Dynastic Propaganda in Twelfth-Century Spain», en *Speculum*, 80, 2005, pp. 1134-1171.
- : «The Painted Cycle of the Pantheon, c. 1109», en MARTIN, TH.: *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden-Boston, 2006, pp. 132-152.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, EUKENE: *Ocio, diversión y espectáculo en la escultura gótica. Las iglesias navarras como espejo de una realidad artística medieval*, Bilbao, 2007.
- MARTÍNEZ FERRANDO, EDUARDO: *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1994.
- MAXWELL, ROBERT A.: «Sealing Signs and the Art of Transcribing in the Vierzon Cartulary», en *The Art Bulletin*, 81, 1999, vol. 4, pp. 576-597.
- MAZZOTTI, MARIO: *La Basilica di Sant'Apollinare in Classe*, Ciudad del Vaticano.
- MELNIKAS, ANTHONY: *The Corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani*. Studia Gratiana, XVI-XVIII, Roma, 1975, vol. III.
- MIGUELEZ CAVERO, ALICIA: «El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica», en *Medievalismo*, 20, 2010, pp. 125-147.
- : «El dedo índice como atributo regio de poder en la iconografía románica en la Península Ibérica», en FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (COOR.): *Imágenes del poder en la Edad Media, Estudios in memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, León, 2011, pp. 325-340.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: (2014, 10 de junio), «Halladas nuevas miniaturas del cartulario medieval *Liber feudorum maior*» (Comunicado de prensa), (2014, 18 de junio) <http://cort.as/-BxqZ>.
- MONGE CALLEJA, FRANCISCO: «El libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo», en *La ley. Revista jurídica española de doctrina, jurisprudencia y bibliografía*, 5, 2000, pp. 2010-2015.
- MONTERO DÍAZ, SANTIAGO: «La miniatura en el Tumbo A de la Catedral de Santiago», en *Boletín de la Universidad de Santiago*, 5, 1933, pp. 167-234.
- MORALEJO ÁLVAREZ, SERAFÍN: «La miniatura en los Tumbos A y B» en DÍAZ Y DÍAZ, M. C., LÓPEZ ALSINA, F. Y MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 43-62.
- : «The tomb of Alfonso Ánsurez (H. 1093): its place and role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture», en *Santiago, Saint Denis and Saint Peter*, New York, 1985, pp. 63-100.
- : «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I», en *Libro de Horas de Fernando I de León*. Edición facsímil do manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Estudios, Xunta de Galicia, 1995, pp. 55-63.
- NOACK-HALEY, SOPHIE: «Agate casket», en *The Art of Medieval Spain a.d 500-1200*, 71, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, pp. 143-145.
- NOGALES RINCÓN, DAVID: «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (Siglos XII-XV)», en LADERO QUESADA, M. A. (COOR.): *La España Medieval. Anejos. Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, LADERO QUESADA, M. A.(COORD.), 2006, pp. 81-111.
- O'NEILL, JOHN: «A Grant (privilegio) issued by Alfonso VII king of Castile and León (1104-1157)», en *The Hispanic Society of America. Tesoros*, New York, 2000.
- OTTESEN, BERNARD B.: *The Development of Dedication images in romaneseque manuscripts*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1987.
- PARDO-VILAR, FRANCISCO: «*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre», en *Goya*, 328, 2009, pp. 195-221.
- PERRIER, DANIÈLE: «Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts: Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», en *Aachener Kunstblätter* 52, 1984, pp. 30-150.
- PICK, LUCY: «Sacred Queens and warrior kings in the Royal portraits of the *Liber Testamentorum* of Oviedo», en *Viator*, 2011, vol. 42, pp. 49-82.

- PROCHNO, JÜRGEN: *Das Schreiber- und Dedicationsbild in der Deutschen Buchmalerei. I. Teil bis zum ende des 11. Jahrhunderts (800-1100)*, Leipzig-Berlin, 1929.
- RIERA, RAIMON I AROLA, INMA: «Imatge i representació del matrimoni català al segle XII: Lectura d'una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaneae*», en *Medievalia*, 4, 1983, pp. 63-76.
- ROBB, DANIEL: «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», en *The Art Bulletin*, 37, 1945, pp. 165-174.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, JUSTINIANO: «La monarquía leonesa. De García I a Vermudo III (910-1037)», en *El reino de León en la Alta Edad Media. III. La monarquía astur-leonesa, de Pelayo a Alfonso VI (718-1109)*, León, 1995, pp. 151, pp. 201-211.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA Y MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR: *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid, 2013.
- ROSELL, FRANCISCO MIQUEL: *Liber Feudorum Maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1945-1947.
- RUIZ GARCÍA, ELISA: «Arma Regis: Los libros de Fernando I doña Sancha», en *Lemir*, 18, 2014, pp. 137-176.
- SALRACH, JOSEP M.: «Imatges de la història del poder en la pintura catalana medieval. Les miniatures del *feudorum maior*», en *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de oeuvre d'art*, Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet, París, 2012, pp. 854-864.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, ROCÍO: «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el Tumbo A», en el volumen de estudios que acompaña la edición facsímil del *Tumbo A. Libro de Privilegios Reales que contiene este Libro intitulado de la Letra A*, Madrid, 2008, pp. 143-216.
- : «Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados», *Studium Medievale*, 2, 2009, pp. 61-85.
- SANZ FUENTES, M^a JOSÉ: «Transcripción» en *Liber Testamentorum Ecclesiae Obetensis*, ed. facsímil, Barcelona, Ed. Moleiro, 1995, pp. 453-684.
- SCHLUNK, HELMUT: «The Crosses of Oviedo. A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», en *The Art Bulletin*, 32, 1950, pp. 91-114.
- SERRA DESFILIS, AMADEO: «Imago Reginae. Dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media Occidental», <http://cort.as/-C5Gm> (consultado el 28/4/2015), 2015, p. 17
- SERRANO COLL, MARTA: «Imago Regis. La imagen del rey de Aragón en la miniatura románica», en *Románico. Revista del arte de amigos del románico*, 9, 2009, pp. 30-40.
- SICART JIMÉNEZ, ÁNGEL: *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981.
- SILVAY VERASTEGUI, SOLEDAD: «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval: los monarcas de Pamplona y de Viguera», en *Príncipe de Viana*, 1980, pp. 257-261
- : *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984.
- : «Iconografía del donante en el Arte Navarro Medieval», en *Príncipe de Viana. Primer Congreso General de Historia de Navarra*, 6. Comunicaciones, Anejo 11, 1988, pp. 445-457.
- : *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1988.
- : *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados durante los siglos XI al XIII*, Logroño, 1999.
- : «Imágenes matrimoniales en la Alta Edad Media en España: la pareja real», en *Príncipe de Viana*, 265, 2016, pp. 581-610.
- STIRNEMANN, PIERRE: «L'illustration du cartulaire de Saint-martin-Du-Canigou», en *Les Cartulaires. Actes de la Table ronde organisée par l'Ecole nationale des Chartes et le G.D.R. 121 du C.N.R.S. (Paris, 5-7 décembre 1991) réunis par Olivier Guyotjeannin, Laurent Morelle et Michel Parrisé*, París, 1993, pp. 171-178.
- TASSÉ, JOHN: *An Iconographic Source Study of the Cosmological and Eschatological Character of the Illustration of the Enthroned Lamb in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library Ms.644, folio 87*, Tesis doctoral, Boston University, 1972.
- TOURBERT, HÉLÈNE: *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, París, 1990.
- VÍKAN, GARY: «Art and Marriage in Early Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers*, 44, 1990, pp. 145-163.

- VIÑAYO, ANTONIO: *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*, León, 1979.
- : *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos, arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995.
- VV.AA.: *Códice Albeldense 976*, Colección Scriptorium, Testimonio Compañía Editorial, Madrid, 2002.
- WALKER VADILLO, MÓNICA ANN: «La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 11, 2014, vol. VI, pp. 53-64.
- WALKER, ROBERT: «The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercesión», en *The Art Bulletin*, LXXXII/2, 2000, pp. 200-225.
- WILLIAMS, JOHN: *Early Spanish Manuscript Illumination*, New York, 1977.
- : *The Art of Medieval Spain: A.D. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 144, 1993.
- : «*Liber Testamentorum*», en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 149, 1993-1994, pp. 295-296.
- : *The Illustrated Beatus. A corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Twelfth and Thirteenth centuries*, London, 2003.
- : «Fernando I and Alfonso VI as Patrons of the Arts», *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2), 2011, pp. 413-435.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN: *Historia del Arte Hispánico II. La Edad Media*, Madrid.
- : «La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», *Compostellanum*, xxx, 1985, pp. 369-394.
- : «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*», *Actum Luce. Revista di Studi Luchesi*, 18, 1989, vol.1-2, pp. 61-81.
- : «Las miniaturas del Libro de los Testamentos», en *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis (ed. facs)*, Barcelona, 1995, pp. 147-230.