



EL ISLAM: PRESENTE DE UN PASADO MEDIEVAL

XXVIII SEMANA DE
ESTUDIOS MEDIEVALES

NÁJERA, DEL 24 AL 28 DE JULIO
DE 2017

ESTHER LÓPEZ OJEDA
(COORDINADORA)

ACTAS



EL ISLAM: PRESENTE DE UN PASADO
MEDIEVAL

XXVIII Semana de Estudios Medievales
Nájera, del 24 al 28 de julio de 2017

ORGANIZADOR

Asociación «Amigos de la Historia Najerillense»

ASESORES ACADÉMICOS

Ignacio Álvarez Borge

Francisco Javier García Turza

DIRECTOR DEL CURSO

Blas Casado Quintanilla

COORDINADORA

Esther López Ojeda

EL ISLAM: PRESENTE DE UN PASADO MEDIEVAL

XXVIII SEMANA DE ESTUDIOS MEDIEVALES
NÁJERA, DEL 24 AL 28 DE JULIO DE 2017

COORDINADORA DE LA EDICIÓN

Esther López Ojeda

Gobierno de La Rioja
www.larioja.org



**Instituto
de Estudios
Riojanos**

Logroño, 2018

Semana de Estudios Medievales (28. 2017. Nájera)

El Islam: presente de un pasado medieval / XXVIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 24 al 28 de julio de 2017; Esther López Ojeda (coordinadora de la edición); organizador Asociación "Amigos de la Historia Najerillense". – Logroño : Instituto de Estudios Riojanos, 2018

324 p.: il. ; 24 cm. – (Actas)

D.L. LR 319-2018. – ISBN 978-84-9960-117-5

1. Edad Media - Historia - Congresos y Asambleas. I. López Ojeda, Esther. II. Asociación "Amigos de la Historia Najerillense". III. Instituto de Estudios Riojanos. IV. Título. V. Actas (Instituto de Estudios Riojanos)

343.01

94(4)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

Primera edición: abril, 2018

© Esther López Ojeda (coord.)

© Instituto de Estudios Riojanos, 2018

C/ Portales, 2 - 26001 Logroño

www.larioja.org/ier

Imagen de cubierta: *Monasterio de Santa María la Real de Nájera.*

(Amigos de la Historial Najerillense. Gloria Moreno del Pozo).

Depósito Legal: LR 319-2018

ISBN: 978-84-9960-117-5

Diseño gráfico de la colección: Ice comunicación

Producción gráfica: Reproestudio, S.A. (Logroño)

Impreso en España - Printed in Spain

Índice

- 9 **Prólogo**
Esther López Ojeda
- 15 **Nuevas consideraciones y puntualizaciones sobre la conquista árabe del 711**
Eduardo Manzano Moreno
- 37 **El origen de al-Andalus en el discurso españolista: catastrofismo y negacionismo en torno a la conquista musulmana de la Península Ibérica**
Alejandro García Sanjuán
- 67 **¿Hay que hablar de islam o de musulmanes? El caso de los místicos políticos de al-Ándalus**
Maribel Fierro
- 89 **Libro, interpretación, consecuencias: el Corán como agente interventor del ámbito religioso y social islámico**
Salvador Peña Martín
- 127 **La islamización del valle medio del Ebro (ss. VIII-IX)**
Jesús Lorenzo Jiménez
- 159 **Guerra y religión en al-Andalus: los tradicionalistas y el *ʿyibād* (siglos IV/X-VI/XII)**
Cristina de la Puente
- 181 **¿Cómo se ha ido estableciendo (y se establece) el estatus jurídico de la mujer en el islam?**
Dolors Bramon
- 205 **Vida cotidiana: la vivienda andalusí a través de la Arqueología en la provincia de Málaga**
Alejandro Pérez Ordóñez

- 251 **¿Protegidos o tolerados? Las minorías, a ambos lados de la frontera**
Ana Echevarría Arsuaga
- 287 **Símbolos de poder en el arte peninsular de los siglos X a XII: transferencias artísticas e ideológicas entre al-Andalus y los reinos cristianos**
Inés Monteiro Arias

Símbolos de poder en el arte peninsular de los siglos X a XII: transferencias artísticas e ideológicas entre al-Andalus y los reinos cristianos

INÉS MONTEIRA ARIAS

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Las piezas de marfil creadas en al-Andalus entre la segunda mitad del siglo X y mediados del XI destacan sobre el conjunto del arte occidental de esta época por su calidad técnica y por su riqueza iconográfica¹. Realizadas en Córdoba entre los últimos años del gobierno de Abderramán III (891-961 d. C.) y hasta 1049 en la Taifa de Toledo², presentan una cierta entidad artística a pesar de

1. Aunque sin duda han perecido muchas piezas con el paso del tiempo, conservamos un considerable número de ejemplos. Los dos principales estudios de referencia son FERRANDIS, José (1935), *Marfiles árabes de Occidente*. Volumen I. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; y GALÁN Y GALINDO, Ángel (2005). *Marfiles Medievales del islam*. Córdoba: Publicaciones Obra. Social y Cultural Cajasur. 2005, 2 Vols. A partir del siglo XI, el arte del marfil experimentará un desarrollo en el Egipto fatimí, en Ifrikiya, en Sicilia y en los reinos almohade y nazarita peninsular, GALLEGO GARCÍA, Raquel (2010). *La eboraria nazarí: sus raíces en el arte almohade y sus conexiones con los marfiles sicilianos y el arte mameluco*. Loja, Granada: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, pp. 34-35; Ver también KAPITIAKIN, Lev (2013), "The Daughter of al-Andalus: Interrelations between Norman Sicily and The Muslim West", *Al Masaq*, Vol. 25, Nº. 1; en METCALFE, Alex y ROSSER-OWEN Mariam. (eds.), *Forgotten Connections? Medieval Material Culture and Exchange in the Central and West Mediterranean*, (Dossier), pp. 113-134.

2. Se cree que la pieza más antigua conservada es el estuche de Silos, que fue donado por Fernán González y se conserva en el Museo Provincial de Burgos, fechado antes de la muerte de Abderramán III en 961. La última pieza califal (amiri) es la arqueta de Leyre del Museo de Pamplona realizada en el año 1005; entre una y otra

los cambios en la producción sobrevenidos a la caída del califato³. Se trató, desde el principio, de objetos de lujo estrechamente ligados al poder político.

El uso cotidiano de los botes y las arquetas de marfil, empleados como contenedores de perfumes, ungüentos o joyas, ha llevado en ocasiones a olvidar que formaron parte de un sistema de promoción oficial del gobernante, siendo exhibidos ante los miembros de la corte y sus invitados. Los estudios realizados sobre la organización de los talleres eborarios en la Córdoba omeya revelan que la fabricación de estas piezas fue potestad exclusiva del califa, el cual tuteló su programa iconográfico⁴. De hecho, los talleres artísticos especializados surgieron como una institución de monopolio de Estado en la misma medida que lo fue la fábrica de moneda⁵.

han pasado únicamente 50 años; ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí (2015), *La talla de marfil en la España del siglo XI*. León: Folia medievalia, Universidad de León, pp. 36-38. En cuanto a los marfiles de las primeras taifas, aunque hay algunas piezas sevillanas, destacan principalmente los realizados en Cuenca entre los años 1026 y 1049-50. Algunos consideran aventurado hablar de taller conquense de eboraria debido a que solo conservamos tres piezas fehacientemente atribuibles por las inscripciones: la arqueta de Silos (1026), la de Palencia, y el bote de la catedral de Narbona, que presenta decoración exclusivamente vegetal y no aparece fechado, aunque se data hacia 1020-30; GALÁN Y GALINDO, Ángel (2003-2005). "Los marfiles musulmanes del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Nº 21-22-23, pp. 47-89, concretamente 57-61. Mientras sí habla del taller de Cuenca FRANCO MATA, Ángela (1998). "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", *Codex Aquilarensis*, Nº 13, pp. 143-146. Por su parte, del reconocido y famoso taller de Madinat al-Zahra solo constan dos ejemplares fechados y reconocidos por una inscripción: la Caja Argaiz y la de Fitero, ambas de 966, por lo que puede decirse que el taller de Cuenca presenta una considerable entidad.

3. La escasez de marfil obliga a que algunas piezas se cubran con placas caladas. Resulta llamativo el alto grado de perfección que se observa desde el principio, que impide hablar de un perfeccionamiento técnico a lo largo del tiempo. Sí puede decirse que el repertorio califal es más complejo y rico, pues en el arte conquense los motivos son menos variados y más estandarizados, resultando el modelado un poco más duro. Los marfiles producidos en Cuenca fueron obra de una misma familia de tallistas, los ibn Zeyan, procedentes probablemente de las fábricas cordobesas. Muchos estudiosos consideran que se trató de un auténtico taller estable. La firma más antigua es la de Mohammed ibn Zeyan -Arqueta de Santo Domingo de Silos, 1026 d. C- y la más moderna pertenece a Abde-rahman ibn Zeyan, mencionado en la Arqueta de la catedral de Palencia, de 1049-50; MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (1987). "Plaquitas y bote de marfil del taller de Cuenca", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Nº 36, pp. 45-63; y MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (1987). "La decoración vegetal de los marfiles de Cuenca", en *Homenaje al prof. Darío Cabanelas Rodríguez, O.F.M., con motivo de su LXX aniversario*. Granada: Universidad de Granada, pp. 244-251. Ver también ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1999). "Los marfiles de Cuenca", en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel (coord.). *Cuenca, Mil años de arte*. Coord. 1999, Junta de Castilla La Mancha, pp. 76-114.

4. SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2012). "Talleres estatales de marfil y dirección honorífica en al-Ándalus en época del Califato. El caso de Durri al-Sagir", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, Nº Especial (II), p. 281. La autora analiza cómo las piezas de marfil formaron parte de un sistema de promoción oficial del califato cordobés, que buscaba presentarse como la única dinastía legítima del islam frente a los abbasies y también frente a sus más inmediatos vecinos norteafricanos, los fatimies.

5. La ceca y los talleres artísticos oficiales estuvieron de hecho asociados y situados de modo contiguo en la ciudad de Córdoba y luego en Madinat al-Zahra. La capacidad de emitir moneda era considerada en al-Andalus

Todo ello convirtió a estas piezas en auténticos emblemas de soberanía y condujo a que los motivos que las decoraban transmitieran mensajes ligados al poder. Sabemos que los marfiles con ornamentación vegetal estuvieron destinados prioritariamente a las mujeres de la corte, simbolizando la fertilidad y la continuación de la línea dinástica del califa⁶. De ello podemos deducir que la figuración humana y animal estuvo vinculada prioritariamente con el poder masculino, portando mensajes más directamente referidos al ejercicio del gobierno.

La disolución del califato y la inestabilidad posterior contribuyeron a la dispersión temprana de muchos de estos objetos, que empezaron a llegar a los reinos cristianos peninsulares en las últimas décadas del siglo XI. Las arquetas y los botes de marfil fueron frecuentemente reutilizados como relicarios en los tesoros de las iglesias y ocasionalmente mutilados y modificados con añadidos artísticos.

El repertorio iconográfico de estas piezas dejó su impronta en la escultura románica hispana, donde aparecen ciertos motivos presentes en los marfiles andalusíes. Algunos de los temas empleados y reinterpretados en el mundo cristiano se relacionan estrechamente con la representación del poder. De este modo, la cultura visual desarrollada a ambos lados de la frontera entre los siglos X y XII presenta algunos aspectos en común.

como uno de los signos distintivos de soberanía. Las producciones de la ceca no eran un mero instrumento económico y expresión de la fiscalidad del estado, pues incorporaban de manera visible el nombre del soberano, siendo un medio de legitimación y difusión del poder del gobernante; Silva Santa-Cruz (2012), pp. 281-282. El emir Abderramán II fue el primero en crear un conjunto de manufacturas suntuarias dependientes del gobernante, según recoge Ibn Hayyan, IBN HAYYAN (2001 ed.). *Crónica de los emires Alhakam I y Abdarrahman II entre los años 796-847 [Almuqtabis II-1]*, MAKKI A. y F. CORRIENTE, (Trad, notas e intro.) Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, pp. 179-180. La estrecha vinculación de estos talleres con el poder se mantuvo en el califato, ya que Abderramán III mandó reubicar el centro artesanal oficial o *dar al sina a* en la ciudad palatina de Madinat al-Zahra en 946, mientras la casa de la moneda o *dar al-sikka* era trasladada allí un año después, Silva Santa-Cruz (2012), p. 285.

6. Como, por ejemplo, el famoso Bote de Zamora, fechado antes de 964 (Museo Arqueológico Nacional, Madrid). Esta observación sobre la decoración vegetal ha sido realizada por varios autores; DODDS, Jerrilynn (ed.). (1992). *Al-Andalus. The art of Islamic Spain*, Exhibit. Cat. Metropolitan Museum of Art, New York, p. 191; Zozaya Stabel-Hansen (1999), p. 107. ANDERSON, Claire D. y ROSSER-OWEN, Mariam (2015). "Great Ladies and Noble Daughters. Ivories and Women in the Umayyad Court at Córdoba", en *Pearls on a String: Art in the Age of Great Islamic Empires*, LANDAU, Amy (ed.), Washington D. C.: University of Washington Press, pp. 28-51, realizan la misma observación y ofrecen un interesante estudio que propone la participación de las mujeres de la corte también en la supervisión y el encargo de estas piezas. Existen, no obstante, excepciones, como la arqueta de plata con decoración exclusivamente vegetal y destinada a Hisham II (976 d. C), que veremos más adelante.



Fig. 1: Pixide de Al-Mughira, Museo del Louvre (967-68 d. C.). Foto: Wikipedia Public Domain.

1. LOS MARFILES ANDALUSÍES Y LA ESCULTURA ROMÁNICA

Las diferencias artísticas y sociales entre al-Andalus y los reinos cristianos fueron, no obstante, muy notables y, de hecho, ambas manifestaciones artísticas han sido tradicionalmente estudiadas por separado. El aspecto diferenciador más sustancial se refiere al destino y la función de las obras. En el mundo islámico el arte figurativo se reservaba para el ámbito áulico y no podemos hablar de un arte sacro que incluya figuras humanas ni animales⁷. Esto ha conducido,

7. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "Arte del Islam", en BANGO, Isidro G. y Borrás, Gonzalo M. (1996), *Arte bizantino y arte del Islam*. Madrid: Historia 16, pp. 97-99.

en ocasiones, a la errónea noción del arte musulmán como anicónico. A pesar de que el concepto inmaterial de divinidad en el islam impide la representación de Dios, que se considera idolátrica, no existe en el Corán la prohibición expresa del uso de imágenes que sí aparece repetida en el Antiguo Testamento⁸. De hecho, en el arte andalusí encontramos un repertorio gráfico particularmente rico donde la figura humana aparece representada en toda clase de objetos suntuarios de madera, marfil, bronce, cerámica y seda.

En los reinos cristianos, por el contrario, rara vez encontramos un arte estrictamente laico ya que la propia creación artística estuvo en manos de los clérigos. Aunque también encontramos objetos litúrgicos de metal y marfil, lo más significativo en lo que se refiere al arte figurativo es la aparición de la imagen monumental en el espacio religioso durante el último tercio del siglo XI. En este momento el uso de la imagen se situó al servicio de la fe, pues muchos teólogos fijaron en sus escritos la función de relieves y pinturas, concebidos como una escritura para los iletrados, un medio de evocar conceptos invisibles a través de las formas visibles⁹. Esto explica el carácter simbólico de la escultura románica y la intencionada ausencia de naturalismo¹⁰.

Los reyes y condes cristianos patrocinaron obras de temática sacra que donaron a las iglesias para legitimar su poder y buscar la salvación. En las raras oca-

8. El hecho de que se condene la idolatría (la adoración de una imagen como si se tratara de la propia divinidad) y se prohíba la representación de Alá o del Profeta, no convierte al arte musulmán en una manifestación anicónica que se oponga a la representación de la figura humana, como frecuentemente se cree. Los versículos coránicos ligados a esta cuestión resultan vagos, "¡Creyentes! El vino, el *maysir*, las piedras erectas [las estatuas] y las flechas no son sino abominación y obra del Demonio. ¡Evitadlo, pues! Quizás así prosperéis". CORTÉS, Julio (ed.) (2002), *El Corán*. Barcelona, Herder, (Corán, 5,90); mientras el Antiguo Testamento es mucho más drástico en la prohibición (como, por ejemplo, en Deuteronomio 5, 8).

9. Muchos monjes y pensadores cristianos, como el del abad de Westminster a finales del siglo XI y otros contemporáneos suyos, fijaron en sus escritos la función de la imagen dentro del templo, que era concebida como la escritura del pueblo por ser capaz de expresar realidades trascendentes, de ahí la necesidad de "liberar" a la imagen de las apariencias visibles para convertirlas en un medio de transmisión de mensajes y dogmas. Robert de Ketton, a mediados del s. XII reivindicaba la importancia de los símbolos como elementos visibles capaces de acercar a los fieles hacia las cosas invisibles, lo mismo que Guilbert de Nogent expresaba la noción cluniacense de las imágenes como "signos visibles", tratándose de una idea de raíz agustiniana; WIRTH, Jean (1999). *L'image à l'époque romane*. Paris: Les éditions du Cerf, pp. 42-44, 73. Sobre este tema ver BRUYNE, Edgar de (1994). *La Estética de la Edad Media*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

10. La imagen en esta época es esquemática y desproporcionada como resultado de una voluntad artística y no de una degradación técnica o de la torpeza de los artistas.

siones en que se hicieron retratar lo hicieron junto al crucificado o junto a algún santo¹¹. Pero esto no significa que el poder secular no aparezca representado en el arte románico, de hecho muchas imágenes fueron un poderoso instrumento de difusión de mensajes políticos, permitiendo afianzar el sistema feudal, el poder monárquico y, principalmente, el eclesiástico¹². Son sobre todo las representaciones profanas las más vinculadas con cuestiones de orden temporal, como las escenas agrícolas y las caballerescas, las que permitieron demarcar con claridad las obligaciones de los fieles y sacralizar las acciones bélicas del momento¹³.

A pesar de estas notables diferencias en cuanto al arte figurativo, tanto las piezas andalusíes como los relieves románicos fueron realizados bajo una estrecha tutela por parte de las autoridades que los encargaron, las cuales definieron las formas y los mensajes que debían aparecer. Los temas figurativos en ambos casos estuvieron dotados de un marcado carácter simbólico que sirvió para legitimar y consolidar el poder de sus promotores. A pesar de que los repertorios gráficos son notablemente diferentes, como hemos dicho, en ocasiones el arte románico incorpora imágenes propias de los marfiles islámicos.

En este artículo analizaré un motivo específico que en el arte andalusí sirvió para representar la conquista del territorio peninsular: la figura del león atacando a una presa. Este tema es frecuente en el arte islámico y reaparece en algunos relieves románicos hispánicos en contextos iconográficos que indican un sentido triunfalista en relación con el islam. A partir de algunos casos de estudio podremos reflexionar sobre la existencia de ciertos símbolos de poder compartidos y sobre las transferencias artísticas que se produjeron con el traslado de las piezas de marfil a los reinos cristianos.

11. Como, por ejemplo, Don Fernando y Doña Sancha en los frescos del Panteón de San Isidoro de León, donde se sitúan arrodillados bajo el crucificado.

12. Sobre la legitimación del poder feudal por medio de la imagen románica ver LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2007). "Imagen, palabra y poder (siglos XI-XIII)", *Oppidum*, 3, pp. 81-106; y LARAÑAGA ZULUETA, Miguel (2009), "Una función ¿marginal? de la imagen románica: la legitimación del poder feudal", en *Relegados al Margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. I. Monteiro, A. Muñoz y F. Villaseñor (eds.), CSIC, Madrid, 2008, pp. 157-166.

13. Un intento de sistematización sobre la función de la imagen románica, las pautas por las que se rige y las categorías iconográficas que se observan en MONTEIRA ARIAS, Inés (Coord.). (2014), *Historia del arte de la Alta y la Plena Edad Media*, Madrid: Ramón Areces, pp. 283-292.

2. SÍMBOLOS DE PODER EN LA EBORARIA ANDALUSÍ

Uno de los símbolos de poder más característicos de estas piezas es el del león en actitud de ataque a otro animal, frecuentemente un toro, que suele recibir el nombre de león triunfante o león conquistador. Este es un motivo con una significativa trayectoria artística en el arte antiguo del Próximo Oriente que permanece después en el arte romano, aunque con un aspecto más naturalista¹⁴. En el contexto medieval el tema recibe un especial desarrollo en el arte islámico, tanto oriental como occidental, donde la figura del toro simboliza a los pueblos subyugados al islam por el gobernante, el cual está encarnado en la figura del león¹⁵. Con este sentido lo encontramos, por ejemplo, en la famosa Pixide de Al-Mughira conservada en el Museo del Louvre (967-68 d. C.) (Figura 1). El rico programa iconográfico de esta pieza conjuga temas de simbología soberana de carácter atemporal con mensajes dirigidos directamente a al-Mughira cuando se preparaba para suceder a su hermano al-Hakam II, algo que jamás sucedió¹⁶.

El león victorioso como un emblema de dominación tiene una particular difusión en el arte islámico peninsular y especialmente en las piezas de marfil, donde en ocasiones hizo referencia de manera expresa al triunfo sobre los cristianos. Así lo vemos en la famosa arqueta del Monasterio de Leyre, la última pieza conservada de época califal (amiri). Fue encargada en el año 1004 d.C.

14. El tema se remonta al arte oriental de la Antigüedad y resulta especialmente característico del arte Sasánida, donde se relaciona con símbolos astronómicos a la vez que adquiere un fuerte carácter de poderío político y militar, ETTINGHAUSEN, Richard y HARTNER, Willy (1964). "The Conquering Lion, the life of a symbol," *Oriens* N° 17, pp. 164-166. SHERPHERED, Dorothy G. (1974). "Banquet and Hunt in Medieval Islamic iconography," en *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, MC CRACKEN, Ursula; RANDALL, E. Lilian M. C. y RANDALL, Richard H. Jr. Baltimore: Walters Art Gallery, pp. 79-92.

15. Ettinghausen y Hartner (1964), p. 165. En la puerta de la Gran Mezquita Amid de Diyarbakir (Turquía), del siglo XII, encontramos un ejemplo paradigmático, donde el león triunfante sobre el toro representa alegóricamente la victoria de los gobernadores locales nisánidas sobre los inálidas; PRADO-VILAR, Francisco (1997). "Circular visions of fertility and punishment: Caliphal ivory caskets from al-Andalus," *Muqarnas*, N° 14, p. 24.

16. La mayoría de autores han interpretado la iconografía de esta pieza como imágenes de soberanía destinadas a servir de apoyo a al-Mughira en su acceso al trono, ANDERSON, Glair D. (2016), "A Mother s Gift? Astrology and the Pyxis of al-Mughira," *Journal of Medieval History*, N° 42.1, pp. 107-30, quien también la interpreta en términos astrológicos. Por su parte, Prado Vilar hizo una lectura distinta de los motivos de esta pieza, que interpreta en un sentido hostil hacia el joven sucesor, como una amenaza disuasoria contra su aspiración al trono, PRADO-VILAR, Francisco (2005). "Enclosed in Ivory: The Miseducation of al-Mughira", *Journal of the David Collection*, N° 2.1 pp. 138-63. Otro bote conservado en el Louvre probablemente de la misma época presenta dos leones afrontados sobre un toro. Se trata del Bote Davillier.



Fig. 2: Arqueta de Leyre, 1005. Museo de Navarra, Pamplona. Foto: Wikipedia Licencia Creative Commons.

por Abd al-Malik al-Muzaffar (hijo predilecto de Almanzor), para conmemorar la conquista de León lograda ese mismo año. Diversos especialistas han señalado que es la iconografía de la tapa y la parte trasera la que viene a simbolizar más directamente esta conquista, donde encontramos dos veces la imagen del león triunfante abalanzándose sobre una gacela¹⁷ (Figura 2). La presencia de gacelas sometidas en lugar de toros podría responder a la voluntad de mostrar débiles a los adversarios.

El motivo del león como emblema de poder permanece en la época taifa, ya que lo encontramos en los marfiles realizados en Cuenca para los reyes de To-

17. Las figuras de soldados que aparecen en la parte trasera de la caja se relacionan también con la victoria frente a los cristianos, mientras los medallones de la parte frontal se vinculan con la circunstancia política en que el propio regidor amirí encargó la arqueta, presentándose a sí mismo como nuevo gobernante, en sustitución del califa omeya Hisham II; ROBINSON, Cynthia (2007). "Love in the Time of Fitna: 'Courtliness' and the Pamplona Casket," en *Revisiting al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, ANDERSON, Glair D. y ROSSER-OWEN Mariam (eds.), Leiden: Brill, pp. 99-112. Eso explica que al-Muzaffar optara por una arqueta de un tamaño atípicamente grande, ya que imitaba explícitamente la arqueta de Hasham II (976 d. C.).



Fig. 3: Arqueta de Santo Domingo de Silos. Fontal. 1026, Museo de Burgos.
Foto: I. Monteiro.

ledo. En la Arqueta de Santo Domingo de Silos, realizada en 1026 por este taller, se repite cuatro veces en anverso y reverso el tema del león triunfante sobre el toro (Figura 3). Los arqueros que acompañan a estas figuras refuerzan el mensaje militar de las representaciones, ya que el arco era un instrumento guerrero asiduamente empleado por las huestes andalusíes¹⁸. Estos saeteros y los leones conquistadores fueron interpretados por Avinoam Shalem como representaciones prebélicas referentes a las aspiraciones de los gobernadores de Cuenca sobre Toledo¹⁹.

18. He profundizado en esta cuestión en MONTEIRA ARIAS, Inés (2012). *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados de s. XI a mediados del s. XIII)*. Toulouse: Méridiennes-CNRS, pp. 372-375.

19. La elección de esta temática para la arqueta de Silos habría mostrado la intención de la familia Banu Di-l-Nun de equipararse con los primeros conquistadores heroicos de Al-Andalus en su futura toma de Toledo, algo que sucedió poco después, hacia 1032-1033. Shalem indica que los arqueros evocarían la leyenda de la casa de los cerrojos de Toledo, que narraba cómo el rey visigodo Rodrigo habría provocado la invasión de las tropas de Tariq al abrir una estancia cerrada con candados cuyo acceso había sido vetado. La historia cuenta que en los muros de esa estancia estaban pintados unos jinetes arqueros tocados con turbante y acompañados de la inscripción "Cuando esta casa sea abierta y se contemplen estas imágenes, un pueblo semejante a estos invadirá el



Fig. 4: Arqueta de la catedral de Palencia, c. 1049, panel lateral derecho. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto: © Museo Arqueológico Nacional. Jordi Moliner Blanch (N.I. 57371-ID004).

Vemos así cómo el tema del león atacando a otro animal, preferiblemente un toro, hizo referencia explícitamente a la conquista territorial en el ámbito peninsular, apareciendo en distintas piezas combinado con diversas imágenes para componer programas iconográficos adaptados a cada ocasión²⁰. El mismo taller realizó en 1149 una arqueta muy similar para el hijo de al-Mamún, la arqueta de la catedral de Palencia, donde encontramos al león triunfante que, en este caso, devora a una figura humana (Figura 4).

país y se hará dueño de él". La leyenda fue creada por la población arabo-parlante andalusí hacia el siglo IX; SHALEM, Avinoam (1994-95), "From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory caskets from Burgos and Madrid", *Muqarnas*, Nº 12, pp. 24-38. Esta narración aparece plenamente formada en las fuentes árabes del siglo IX y se mantiene prácticamente inalterada hasta época tardía, siendo después incluido en *Las Mil y una noches*. La traducción de la inscripción recogida en esta nota procede de HERNÁNDEZ JUBERÍAS, Julia (1996). *La península imaginaria: mitos y leyendas sobre Al-Andalus*, Madrid: CSIC, p. 195.

20. Aunque los marfiles presentan unos motivos estandarizados con un sentido asignado, es con la distinta combinación de los mismos como fue posible la formulación de un discurso específico más largo y complejo. Se considera que el repertorio de imágenes de los marfiles pudo proceder de plantillas y dibujos textiles, los cuales conformaban la base del lenguaje visual de estos talleres, que luego era modificado e individualizado de acuerdo con el mensaje que se deseaba transmitir; Dodds (ed.) (1992), p. 199.

El carácter propagandístico de estas representaciones resulta claro a partir de la habitual identificación del príncipe con el león, que aparece reiterada tanto en las fuentes jurídicas hispanoárabes desde época temprana²¹, como en las primeras crónicas del califato, donde se hace referencia al triunfo sobre los cristianos con la imagen del león que se abalanza sobre su presa²². Esta metáfora permanece aún en las crónicas de época almohade, donde se describe a los cristianos sucumbiendo como pajarillos en las fauces del león²³. Sabemos también que el león, lo mismo que el águila, aparecía en los estandartes guerreros ya en tiempos de Abd al-Rahmán III, por lo que es posible que el motivo del león victorioso estuviera también presente en estas banderas²⁴.

3. TRASLADO DE LOS MARFILES ANDALUSÍES AL MUNDO CRISTIANO

Como se ha indicado al principio, estas piezas no permanecieron demasiado tiempo con sus destinatarios originales y muchas de ellas cayeron de manera temprana en manos cristianas, donde recibieron un nuevo uso y también un nuevo significado. La mayoría de las veces entraron a formar parte de los tesoros de iglesias y monasterios donde cumplieron funciones litúrgicas y hasta sagradas, como la de relicario. Existe, no obstante, muy poca documentación sobre el traslado de estas piezas y solo en algunos casos puede precisarse el momento en que los marfiles llegaron al norte. Sabemos que la arqueta de Leyre (1005 d. C.) sirvió de relicario para los huesos de unas santas martiriza-

21. MASIDE MIRANDA, Luís (2005). "Cuestiones relativas a las fuentes del derecho islámico", *Anuario da Faculdade de Dereito da Universidade da Coruña* 9, p. 524.

22. Ibn Hayyan narra una campaña de Abd al-Rahaman III en la zona del Duero sirviéndose de la imagen metafórica del león: "Más los musulmanes se abalanzaron como fieros leones", IBN HAYYAN (1981). *Al-Muqtabis V, Crónica del califa Abdarrahman III an-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*, VIGUERA, M. J. y CO-RRIENT, F. (Trad, notas e intro.), Zaragoza, pp. 299, 330.

23. Para el periodo almohade contamos con la crónica de Ibn Sahib al-Sala (1159-1173) donde se evoca la imagen del león devorando a otro animal para explicar el modo en que los cristianos sucumbirían ante sus huestes; IBN SAHIB AL-SALA (1969). *Al-Mann Bil-Imama*, HUICI MIRANDA, Ambrosio (ed.) Valencia: Textos Medievales, 275, p. 79.

24. PAVÓN, Basilio (1989). "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", *Al-Qantara: Revista de estudios árabes*, Vol. 10, Fasc. 2, pp. 408-9.

das en la Huesca andalusí²⁵. Julie Harris considera que la arqueta habría servido para consagrar el monasterio de San Salvador de Leyre en el año 1057, mientras otros especialistas retrasan varias décadas la llegada del objeto²⁶. Por su parte, la caja de plata de Hisham II (de 976 d. C.), en la que se había inspirado la arqueta de Leyre²⁷, parece haber llegado al tesoro de la catedral de Girona algo antes, hacia 1010. Fue entonces cuando la donaron probablemente unos mercenarios catalanes tras regresar de una expedición en Córdoba con un considerable botín²⁸.

Teniendo en cuenta que algunas piezas califales fueron realizadas en el taller de Madinat al-Zahra, podemos suponer que el saqueo de esta ciudad palaciega a inicios del siglo XI y la posterior descomposición del califato llevó al robo de las piezas, así como a la dispersión de los tallistas especializados en su elaboración, algunos de los cuales se asentaron probablemente en Cuenca²⁹. También los marfiles de Cuenca, creados entre 1026 y 1050, permanecieron muy poco tiempo en Toledo: la conquista de la ciudad por Alfonso VI en 1085 supuso la dispersión de las arquetas hasta lugares tan remotos como Narbona³⁰. Pudo ser el propio rey leonés quien donara la arqueta de Silos al monasterio de Santo Domingo, donde se le añadieron unos esmaltes representando al Santo y al Cor-

25. Se trata de Nunilo y Alodia, hijas de un padre musulmán que se declararon cristianas en la ciudad de Alquézar. Parece que los restos de las santas llegaron a este monasterio de manera inmediata hacia el año 842.

26. Según HARRIS, Julie A. (1995). "The Leire Casket in context." *Art History* Nº 18, pp. 213-221, podría haber servido para consagrar la cripta del Monasterio de Leire en Navarra hacia 1057; si bien Cynthia Robinson lo retrasa varias décadas; ROBINSON, Cynthia (2002). *In Praise of Song. The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005-1135 A.D.* Leiden: Brill, pp. 375-376. Se usó durante siglos en el monasterio de Leyre y posteriormente se trasladó al monasterio de Santa María la Real de Sangüesa, y finalmente al tesoro de la catedral de Pamplona; Dodds (ed.) (1992), p. 199.

27. Robinson explica cómo Abd-al-Malik quiso legitimar su poder como heredero omeya eligiendo una arqueta de idéntico tamaño y forma que el califa al que quiso suceder, Robinson (2002), pp. 375-76.

28. Estas tropas fueron mandadas por Armengol de Urgel y Ramón Borrel III en apoyo de Wadih, gobernador de la Marca Superior, logrando luego la victoria del Vacar, el 23 de julio. Se conserva el contrato entre Wadih y los condes, donde se establecía que todo el botín quedaría para los cristianos, por lo que resulta muy plausible que esta pieza y otras llegara entonces, ya que así lo corroboran algunos testamentos y donaciones del siglo XI hallados en la catedral de Girona, Dodds (ed.) (1992), p. 208.

29. Álvarez da Silva (2015), p. 37.

30. El Bote ó Pixide de Narbona se encuentra expuesta en el tesoro de la catedral de Narbonne, en Francia, si bien carecemos de documentación que permita precisar el momento en el que llegó esta pieza, fechada aproximadamente entre 1020 y 1030; MATA, Franco (1998). "La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII", en *La Península ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII; Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Nº 13, pp. 143-46.

dero místico hacia 1150, con los que se buscaba cristianizar el objeto, aunque manteniendo la inscripción árabe que denotaba su procedencia³¹.

Estas piezas eran muy codiciadas en los complejos monásticos y produjeron un considerable impacto en el arte cristiano, ya que muchos monasterios fueron centros de producción artística. En el caso concreto del claustro de Santo Domingo de Silos resulta notable la influencia de la eboraria andalusí en la escultura de sus capiteles más antiguos (realizados a finales del siglo XI) tanto desde el punto de vista formal como iconográfico³².

4. LA TRANSFERENCIA DE FORMAS Y MENSAJES

En el arte románico encontramos diversos motivos que aparecen previamente en objetos transportables procedentes de al-Andalus. No solo las cenefas geométricas y vegetales que enmarcan algunos relieves evocan la plástica califal; existen algunos temas figurativos recurrentes como los caballeros enfrentados, los músicos o los púgiles reproducidos antes en el arte andalusí que en el cristiano. Estas transferencias artísticas aún no han sido objeto de un análisis integrado que permita explicar las razones de estas semejanzas o paralelismos, el origen y el significado de cada motivo en su contexto particular³³.

El león triunfante constituye un tema paradigmático, ya que tiene una presencia significativa en el arte hispánico de los siglos X al XII, tanto andalusí como románico. Ya hemos señalado la importancia de este motivo en la eboraria andalusí y su simbolismo relacionado con el poder en el arte califal y taifa, o más concretamente, con la conquista del territorio.

31. Los esmaltes cristianos añadidos consisten en un Cordero místico situado en la parte superior de la tapa y en la figura de Santo Domingo flanqueada por ángeles, en el lateral izquierdo. La fecha de estos esmaltes, atribuidos al propio taller de Silos, es la referencia más antigua que permite situar la pieza en este monasterio desde mediados del siglo XII, ya que aparece citada por primera vez en el inventario de 1440; Galán y Galindo (2005), Vol. II, p. 75.

32. PÉREZ DE URBEL, Justo (1975). *El Claustro de Silos*. Burgos: Institución Fernán González, p. 21.

33. A la presencia de motivos islámicos en la escultura románica de Soria dediqué mi trabajo de doctorado, MONTEIRA ARIAS, Inés (2005). *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*. Monográfico. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 29. Madrid: Fundación Universitaria Española. Se trata de un estudio lleno de lagunas, pero que resulta útil en cuanto a la enumeración de los motivos y temas presentes en el arte románico que aparecen anteriormente en la eboraria andalusí. Sobre la lucha de púgiles ver MONTEIRA ARIAS, Inés (2004), "Un tema románico de ascendencia musulmana: la lucha de púgiles", *Revista de Arqueología*, año XXV, N° 278, pp. 28-35.



Fig. 5: Capitel nº 4 de la galería sur, claustro de la catedral de Santa María de Girona. c. 1150-1180. Cara este. (Foto: I. Monteiro).

El león triunfante aparece también en algunos ejemplos singulares del arte románico cuyo análisis permite reflexionar sobre la razón de ser de estas transferencias artísticas. Tenemos un caso de estudio muy interesante en el claustro de la catedral de Santa María de Girona, en un capitel (el capitel nº 4 de la galería sur) donde se repite dos veces la imagen del león que ataca a un toro y que aparece intercalada con las figuras de dos jinetes arqueros (Figuras 5 y 6). Aunque estos jinetes no han recibido demasiada atención por parte de los estudiosos de la escultura del claustro, son varios los elementos que permiten identificarlos como soldados andalusíes: el velo o turbante que portan, el arco tróqueo de gran tamaño y origen árabe y, sobre todo, la técnica de montar *a la jineta* que adoptan las figuras³⁴. Estos rasgos permitieron

34. Sobre este capitel y su contexto he realizado una amplia investigación que será pronto publicada con el título "Of Archers and Lions: The Capital of the Islamic Rider in the Cloister of Girona Cathedral", y por ello, no profundizaré demasiado en este ejemplo aquí.



Fig. 6: Capitel nº 4 de la galería sur, claustro de la catedral de Santa María de Girona. c. 1150-1180. Cara noroeste. (Foto: I. Monteiro).

a los espectadores de la época reconocer a unos soldados andalusíes en estas figuras, que vienen a crear a su vez un contexto interpretativo para el conjunto del capitel.

Sabemos que el león aparece con mucha frecuencia en el arte románico aplastando a otros animales sin que exista una relación aparente con el arte islámico. Pero en el caso de este capitel son varios los rasgos formales que ponen de manifiesto la dependencia respecto de un modelo artístico andalusí, probablemente en marfil: el tipo de pelaje del león y las rayas incisas paralelas que vemos en la caja torácica de estos animales son muy similares a los leones triunfantes sobre toros que vemos en la arqueta de Silos, por ejemplo (Figura 7), y la postura de ataque del león, donde la cabeza del animal aparece vista desde arriba mientras su cuerpo se muestra de perfil, resulta atípica en el arte románico y muy característica del arte andalusí. De hecho, en la misma Arqueta de Silos, en una placa lateral, el león adopta esta postura característica (Figura 8).



Fig. 7: Arqueta de Santo Domingo de Silos. Detalle del frontal. 1026, Museo de Burgos. Foto: I. Monteiro.

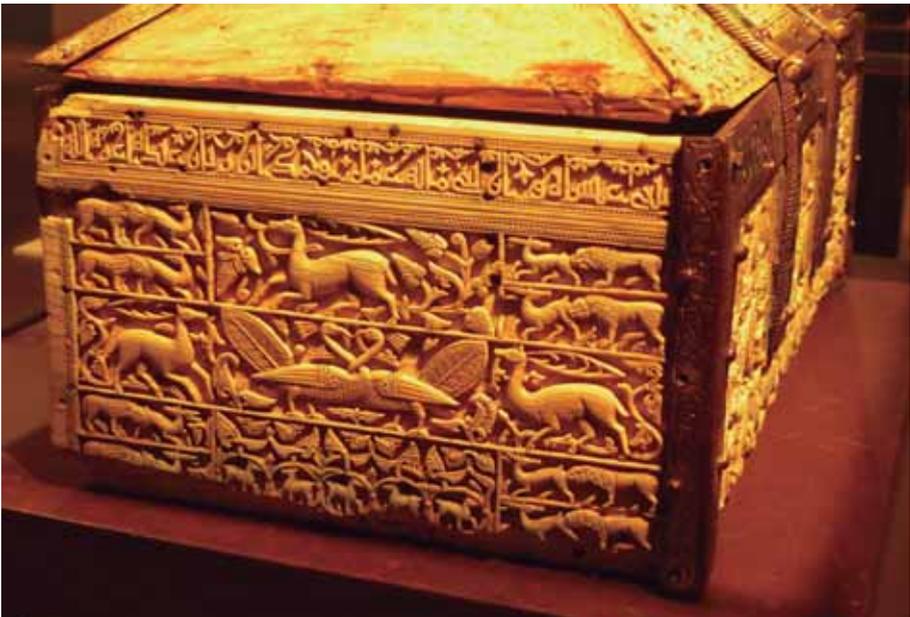


Fig. 8: Arqueta de Santo Domingo de Silos. Detalle del panel en lateral derecho. 1026, Museo de Burgos. Foto: I. Monteiro.

En realidad, estos rasgos formales del capitel de Girona no muestran tanto la dependencia de un modelo artístico andalusí como la voluntad expresa de evocar el universo visual islámico. Así puede deducirse de un detalle del capitel como son los agujeritos practicados con trépano en los tallos vegetales del fondo (Figura 5), un rasgo que lo distingue de todos los demás capiteles del claustro, los cuales presentan en su lugar bolitas en relieve a modo de perlado. Estos agujeritos recuerdan las orlas decorativas perforadas por agujeros que perfilan los relieves de los marfiles andalusíes (Figuras 1 y 7).

La arqueta de Silos es el ejemplo conservado más estrechamente relacionado con este capitel, no solo por sus rasgos formales sino por la coexistencia de los arqueros y los leones triunfantes en el mismo relieve (Figura 7). Pero el vehículo de transmisión de estos temas no tuvo que ser necesariamente esta pieza, pues está documentada la existencia de multitud de ricos objetos islámicos en las cortes y tesoros catalanes de la época³⁵. Aunque la datación del claustro de Girona aún a día de hoy resulta imprecisa, y se sitúa entre 1150 y 1180³⁶, el mensaje del capitel parece relacionado con el contexto ideológico de las campañas llevadas a cabo por Ramón Berenguer IV (r. 1131-1162), y concretamente con la conquista de Tortosa en 1148, campaña muy celebrada en el mundo cristiano debido a que fue amparada por una bula de cruzada, a partir precisamente de varias reuniones que tuvieron lugar en el claustro de la catedral de Girona en 1143³⁷.

35. CARBONELL, Eduard (1998). "Las influencias de la estética musulmana en el arte románico catalán", en *El Islam y Cataluña*, Cat. Exp. Barcelona: Lunverg, p. 209, de hecho el tesoro de la catedral de Girona conserva aún a día de hoy cinco cajas de procedencia cordobesa y siciliana, de las que destaca la famosa arqueta de plata de Hisham II (976 d. C.) que ya hemos mencionado más arriba.

36. Se ha fechado tradicionalmente entre 1170-1190 a partir de criterios puramente estilísticos. Pero unos documentos publicados de manera más reciente permitirían adelantar la conclusión del conjunto a la década de 1150, aunque no existe consenso entre los especialistas pues sigue pesando el argumento estilístico; LORÉS, Imma (1994). "Aspectes relatius a la construcció del claustre de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, N° 33, p. 279. Sobre los nuevos documentos ver SUREDA I JUBANY, Marc (2004). "El dormitori nou de la seu, noves dades per la datació del claustre de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, N° 45, pp. 679-85.

37. Entre este conde y un representante de Eugenio III, con la participación también de caballeros templarios. SUREDA I JUBANY, Marc (2008). *Els precedents de la Catedral de Santa Maria de Girona. De la plaça religiosa del fòrum romà al conjunt arquitectònic de la seo romànica (ss. I aC-XIV dC)*, Tesis Doctoral Universitat de Girona, pp. 58-9, <http://hdl.handle.net/10803/7853> [10/11/2016]. Además de este contexto político, también existió un ambiente ideológico en el entorno de la catedral de Girona especialmente marcado por la ideología de la guerra contra el islam a partir de la leyenda que convertía a Carlomagno en conquistador de Girona frente a los musulmanes y en fundador de la catedral, situada en el emplazamiento de la mezquita aljama.

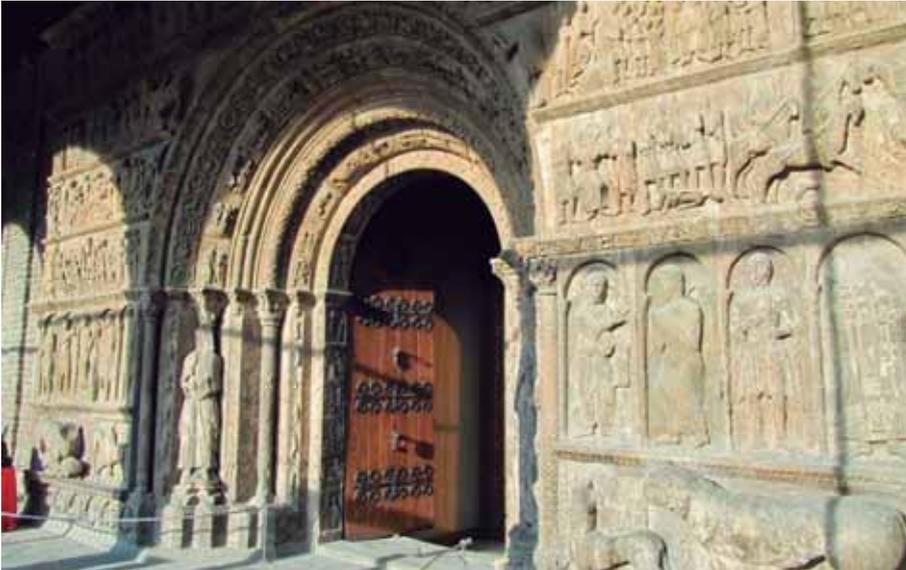


Fig. 9: Portada de la iglesia de Santa María de Ripoll, c. 1150-60.
Foto: I. Monteiro.

La presencia de estos arqueros como alusión directa al enemigo religioso que estaba siendo combatido por los condes catalanes en el momento de edificarse el claustro nos lleva a suponer que el león triunfante aparece en el claustro de Girona con el mismo sentido triunfalista y territorial que tuvo en el arte islámico³⁸, algo que vendría señalado a su vez por unos rasgos formales deliberadamente *islamizantes*. De ser así, estaríamos ante un fenómeno muy interesante de apropiación, no ya de un objeto andalusí, sino de sus formas y de sus mensajes. El uso subvertido de este símbolo habría permitido expresar en términos figurativos la victoria sobre el islam.

Contamos con otro importante ejemplo en el románico catalán en el que reaparece el león aplastando a un buey. Se trata de la portada de la iglesia del

38. Además de los ejemplos de marfil citados, el motivo aparece también en el arte andalusí sobre otros soportes, como tejidos o pilones de piedra; es el caso de en la famosa Pila de Xàtiva del siglo XI; GUARDIA PONS, Milagros (2004). "À propos de la Cuve de Xativa," *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, N ° 35, pp. 95-113. La imagen del león seguirá ligada al gobernante en el siglo XII, apareciendo en la cerámica almohade para la propaganda política, ACIÉN ALMANSA, Manuel (1996). "Cerámica y propaganda en época almohade", *Arqueología Medieval* N° 4, pp. 183-92.



Fig. 10: Portada de la iglesia de Santa María de Ripoll, c. 1130-1140. Jamba derecha.
Foto: I. Monteiro.

monasterio de Santa María de Ripoll, realizada hacia 1150-1160 bajo el patrocinio de Ramón Berenguer IV (Figura 9). Esta fachada con forma de arco triunfal romano está presidida arriba por Cristo entronizado y los ancianos del Apocalipsis, mientras los laterales se decoran con escenas guerreras del Antiguo Testamento pertenecientes a los ciclos de David, Salomón y Moisés. Diversos especialistas coinciden en ver estos relieves como una metáfora de las campañas emprendidas por los condes catalanes contra las taifas circundantes. Las batallas del Éxodo aludirían metafóricamente a las victorias del nuevo pueblo de Dios frente a los musulmanes, exaltando las victorias de Ramón Berenguer III y, sobre todo, la cruzada de Tortosa dirigida por Ramón Berenguer IV, todo ello inscrito en un gran arco de triunfo³⁹.

39. Según Junyent y Melero las escenas guerreras hacen referencia a las tomas de Tortosa y de Lleida (1148 y 1149), unas conquistas que fueron recogidas por escrito y exaltadas en la crónica redactada en este monasterio a partir de 1162, la *Gesta comitum Barcinonensium et regum Aragonum*. JUNYENT, Eduard (1975). *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona: Rieusset, Barcelona, pp. 57-8, ve esta portada como un enorme arco de triunfo que celebra las conquistas de tierras musulmanas por Ramón Berenguer III y el IV. MELERO MONEO, María Luisa (2003). "La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 46, N° 182, pp. 135-57, se refiere al contexto de la cru-



Fig. 11: Portada de la iglesia de Santa María de Ripoll, c. 1130-1140. Jamba izquierda.
Foto: I. Monteiro.

En la jamba derecha aparece, junto a Jesús, San Pedro y San Pablo, un obispo y probablemente un monarca en referencia a los promotores del edificio (Figura 10). Debajo de estos personajes encontramos un gran león victorioso sobre la figura de un bóvido, que se sitúa junto a un centauro. En el lado izquierdo de la portada se repite la imagen del león triunfante, que aparece ahora junto a un caballero provisto de lanza (Figura 11). Estas figuras han sido mayoritariamente interpretadas como las cuatro bestias de la visión de Daniel (Dn 7, 1-8), a pesar de que solo el león coincide con esta visión (formada por

zada de Tortosa y también a la reivindicación de la independencia del monasterio de Ripoll respecto de San Víctor de Marsella. Existe un amplio consenso sobre la existencia de la ideología de la Reconquista en esta portada: YARZA, Joaquín, (1987). "Lectura iconográfica: programa religioso amb component polític", *Catalunya Romànica. El Ripollès* Vol. X, Barcelona: Enciclopedia catalana, pp. 245-52, y RICO, Francisco (1976). *Signos e indicios de la portada de Ripoll*, Barcelona: Fundación Juan March. La referencia más clara al contexto contemporáneo se encontraría en la representación de la batalla contra los amalecitas situada en el registro central del lado derecho de la portada, ya que es un pasaje evocado como metáfora en diversos textos de la época, como el propio discurso de convocatoria a la primera cruzada de Urbano II y la ya mencionada crónica redactada por esta época en el propio *scriptorium* del monasterio de Ripoll.

un león, un oso, un leopardo y un monstruo de aspecto indefinido), la cual tampoco ofrece explicación para las figuras del centauro y el caballero⁴⁰.

El contexto simbólico del conjunto de la portada permite, sin embargo, considerar estos leones que aplastan a bueyes como el emblema triunfal que venimos analizando y que aparece en el claustro de Girona. En ambos lugares existen elementos que los vinculan con la idea de la lucha contra el islam, en el caso de Ripoll por el mensaje victorioso y profético del conjunto de la portada en referencia a la conquista de la Cataluña Nueva, y en el caso de Girona por la presencia de los arqueros andalusíes y por los rasgos formales que remiten explícitamente al arte musulmán. Joaquín Yarza ya había interpretado al caballero situado junto al león triunfante de la jamba izquierda de Ripoll como una posible representación del conde Ramón Berenguer IV⁴¹. El centauro situado junto al felino de la jamba derecha podría referirse metafóricamente a los combatientes andalusíes⁴². Esta interpretación resulta coherente con la habitual distribución simbólica del espacio de la fachada, donde frecuentemente se asignan valores positivos a las figuras situadas a la izquierda del eje central o tímpano, y negativos a las situadas a la derecha, especialmente cuando aparecen en un registro inferior⁴³.

En los textos latinos peninsulares encontramos también la imagen del monarca o el héroe cristiano que derrota a los musulmanes a la manera de un león que se abalanza sobre sus víctimas. De este modo, la metáfora no es un *topos* presente únicamente en la tradición escrita hispanoárabe. En las crónicas latinas

40. Melero Moneo (2003), p. 150. Gaillard, sin embargo, interpretaba la escena como la lucha del alma contra las pasiones, GAILLARD, Georges (1959). "Ripoll", *Congrès Archéologique de France*, N° 117, pp. 144-59; mientras Bartal es la única que ha mencionado esta portada como un ejemplo del tema del león conquistador, BARTAL, Ruth (1986). "Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena", *Goya*, n° 192, pp. 322-29.

41. Yarza (1987), p. 250.

42. Sobre el centauro como representación del cuerpo de arqueros propio de las huestes andalusíes en algunos relieves románicos ver MONTEIRA ARIAS, Inés (2006). "Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el Centauro Arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta", *Codex Aquilarensis*, N° 22, pp. 146-71.

43. Esta distribución simbólica del espacio de la fachada procede de la representación de los Juicios Finales en las que los condenados se sitúan a la izquierda del Pantocrátor (derecha del espectador) y los bienaventurados a su derecha (izquierda del espectador). Sobre su trasposición a la representación del combate entre cristianos y musulmanes ver CURZI, Gaetano (2007). "Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata", en *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*. Centro di Studi Medievali, Università degli Studi di Parma; Fondazione Monte di Parma. Ed. A. C. Quintavalle. Milán: Electa, p. 539.



Fig. 12: Relieve de la fachada occidental de la iglesia de San Martín en Artáiz, Navarra.
Foto: I. Monteiro.

peninsulares el rey cristiano es descrito como un “león hambriento” que devora a sus presas⁴⁴, lo mismo que Roldán y Fernán González en los poemas épicos⁴⁵. Por ello, el sentido territorial y triunfal que parece tener el tema del león en actitud de ataque de los ejemplos catalanes citados no remite a valores culturales ajenos al contexto ideológico hispano-cristiano, muy al contrario.

44. En la *Historia Silense* de c. 1118, se habla de Fernando I en sus campañas de Toledo como de un león hambriento ante rebaños indefensos, ed. PÉREZ DE URBEL, Justo y GONZÁLEZ, Atilano (eds.). (1959). *Historia Silense*. Madrid: CSIC, pp. 195-97. También Bernardo el arzobispo de Toledo es descrito como un león hambriento luchando contra los musulmanes en la *Primera Crónica General de España* (finales del siglo XIII); esta y otras referencias similares en la crónica hispana en BARKAI, Ron (1987). *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*. Madrid: Rialp, p. 234.

45. Roland es “más altivo que un león” en su defensa del cristianismo, h. 1170. SEGRE, Cesare (ed.). (2003). *La Chanson de Roland*, París: Droz, p. 86: «Plus se fait fiers que leon ne leupart» (v. 1111); y el Conde Fernán González es denominado “leon bravo” y “leon hambriento” frente a los infieles; mediados del s. XIII; ANÓNIMO, *Poema de Fernán González*, Madrid: Espasa Calpe, 1973, pp. 57, 134, “leon bravo” (v. 285b) y “leon fambriento” (v. 490a). Por otro lado, el león es un símbolo monárquico por excelencia en todos los reinos cristianos peninsulares de esta época y particularmente en los de Aragón y Cataluña, donde aparece en las monedas acuñadas tras la conquista, en los sellos y en la heráldica, SAGARRA, Ferrán de. (1916). *Sigillografía catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. Vol. I. Barcelona: D'Henrich ICA.

Por otro lado, hay que recordar que el león es uno de los animales más representados en el arte románico debido a que tiene una enorme importancia simbólica desde la Antigüedad a la Edad Media, en función también de múltiples referencias bíblicas⁴⁶. El león representa al demonio en pasajes como el de Daniel y Sansón, pero en el arte románico se identifica frecuentemente con Cristo, que es denominado en el Apocalipsis como el león de la tribu de Judá⁴⁷. Una de las representaciones donde encontramos de manera más habitual al león en el románico hispano es aquella en la que aparece aplastando y devorando a una figura humana, en referencia al pecador que encuentra su castigo eterno (Figura 12). Esas imágenes pueden ser interpretadas en relación con el Salmo que reza “Sálvame de las fauces del león”⁴⁸ y también a partir de las inscripciones del tímpano de San Pedro de Jaca, donde Cristo aparece descrito por la inscripción como el león fuerte que aplasta al imperio de la muerte⁴⁹. No podemos descartar, por tanto, que la habitual identificación simbólica de Cristo con el león estuviera también presente en los relieves de Girona y Ripoll, pero esta noción no habría alterado el mensaje triunfalista, permitiendo incluso reforzar la idea de la victoria del cristianismo sobre el islam. De hecho, es probable que estas escenas fueran leídas en un sentido terrenal y escatológico de manera simultánea, como es habitual en el arte románico. La propia portada de Ripoll lleva a cabo este juego

46. Emblema de fuerza y de realeza desde la Antigüedad, el león aparece mencionado repetidas veces en la Biblia como símbolo de poder y de justicia: su rugido es temido por su fuerza (2 Sam I, 23; Jue 14, 18; Prov 30,30) y solo los más fuertes (Jue 14,18) e inteligentes (1 Sam 17, 34-37; 2 Sam 23,20) pueden enfrentarse a él. Ello conduce a que las personas poderosas sean identificadas con el león, incluso a Dios (Ez 1,10 y en NT en Ap, 4, 7). El león se relaciona también con la astrología, siendo símbolo de Leo y del sol; Zozaya Stabel-Hansen (1999), p. 105.

47. (Apocalipsis 5, 5); en referencia a la estirpe de David, el cual es considerado por la tradición como descendiente de Judá, (Génesis 49,9). Sobre este extenso tema ver FAVREAU, Robert (1991). “Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales”, en *Comptes rendus des séances de l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, N° 135, pp. 613-36.

48. Salmo (21:22) “Sálvame de las fauces del león y mi pobre ser de los cuernos de los búfalos”, que ya ha sido relacionado con este tipo de imágenes en el arte románico; WALDEMAR, Deaonna (1950). “Salva me de ore leonis: A propos de quelques chapiteaux romans de la cathedrales de Saint Pierre à Genève”, *Revue belge de philology et d'histoire* N° 28, pp. 479-511. San Agustín expresa de manera muy clara la doble valencia del felino, indicando que el león conquistador reviste connotaciones positivas y que el león vencido negativas (Agustín, *Ennarratio in Psalmum*, Migne, Patrologia Latina. 37, pp. 396-411, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0354-0430_Augustinus_Enarrationes_In_Psalms_001-079\].MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0354-0430_Augustinus_Enarrationes_In_Psalms_001-079].MLT.pdf) (10/05/2017). sobre el tímpano de Jaca ver también, CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús (1978). “En torno al tímpano de Jaca”, *Goya*, N° 142, pp. 200-207.

49. “IMPERIVM MORTIS CONCVLCANS LEO FORTIS”. En este tímpano de finales del siglo XI Cristo aparece representado como un león manso que protege a una figurara humana y como otro fiero que aplasta al áspid y al oso; Favreau (1991), p. 630; ver también OCÓN ALONSO, Dulce (1987). *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Vol. II, p. 244.

semántico que permite la sacralización de la cruzada de Ramón Berenguer IV al situarla en el mismo plano que las batallas veterotestamentarias.

En términos cuantitativos, la imagen del león que aplasta a un toro parece más propia del arte islámico, mientras el león que aplasta a una figura humana se repite en mayor medida en el arte románico. Podemos así decir que el león triunfante sobre figuras humanas y animales aparece tanto en los marfiles andalusíes como en la escultura cristiana peninsular. Mientras en el arte musulmán tiene un sentido relacionado con la conquista militar, en el mundo cristiano recibe una lectura preferiblemente espiritual. Las fuentes latinas peninsulares que hemos mencionado ofrecen, no obstante, elementos que permiten inscribir esta representación en el ambiente ideológico de la expansión cristiana frente al islam y apuntan a una doble lectura simbólica de estas imágenes (escatológica y terrena), en determinados contextos. El hecho de que fuera también una metáfora recurrente para referirse a las conquistas en la crónica andalusí contribuyó probablemente al arraigo de esta imagen del poder sobre el territorio, pues la eficacia de este lenguaje visual en el contexto que estudiamos radicó precisamente en ser comprensible para ambas comunidades.

Resulta muy revelador el hecho de que los clérigos que idearon estos programas iconográficos en Cataluña fueran probablemente conscientes del significado del tema del león triunfante en el arte andalusí. En el caso de Girona esto se hace evidente por la adopción de una estética islámica, que permite expresar, en términos figurativos, la apropiación del territorio. Esta imagen artística y conceptual se convierte en un símbolo de poder compartido, pero aparece en el arte andalusí con una cronología más antigua, por lo que cabe hablar de una transferencia desde el arte islámico al cristiano peninsular.

Incluso en el caso del tema del león que devora a una figura humana, tan extendido en el arte románico, contamos con un precedente en los marfiles de Cuenca. La arqueta de la catedral de Palencia, fechada en 1049-1050, presenta escenas de caza similares a las de Silos, pero encontramos en ella un tema único dentro de la eboraria andalusí: el león que devora a una figura humana (Figura 13)⁵⁰. El arte

50. También conocida como arqueta de Ismail ben al Ma mun, man 57371, datada en 441h/1049-50 dC. Firmada por Abd al-Rahman b. Zeivan en Cuenca, perteneciente a la taifa de Banu Di-l-nun (1036-1085 dC); "Arqueta de



Fig. 13: Arqueta de la catedral de Palencia, c. 1049; detalle del panel lateral derecho. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Foto: © Museo Arqueológico Nacional. Jordi Moliner Blanch (N.I. 57371-ID004).

de la Taifa de Toledo, y concretamente estos marfiles conquenses, adquiere así una cierta importancia para el estudio del arte románico, a pesar del escaso número de piezas conservadas⁵¹. En la caja de Palencia observamos a un león mordeiendo la cabeza de un personajillo sometido. La escena aparece además en el costado más importante de la caja, el derecho, ya que es en este lado donde comienza la inscripción, y se sitúa junto a una representación muy habitual en el arte islámico: la caza del ciervo por los arqueros. Este tema de caza, lo mismo que los leones atacando a gacelas que encontramos en el lado opuesto de la arqueta, son motivos de raigambre antigua que se asocian con la realeza y el arte cortesano⁵².

La escena del hombre devorado por el león, que a su vez es atacado con una lanza por otro hombre, es descrita por Juan Zozaya como el tema del “cazador

la Catedral de Palencia”, en *Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers*, 2016, [http://www.museumwnf.org/thematicgallery/thg_galleries/database_item.php?id=ivory&itemId=objects:ISL;es;Mus01;15; \[12/01/2016\]](http://www.museumwnf.org/thematicgallery/thg_galleries/database_item.php?id=ivory&itemId=objects:ISL;es;Mus01;15; [12/01/2016]). Fue encargada por Ismail, hijo del gobernante de Toledo al-Ma mun, probablemente para su padre, 23 años después de la arqueta de Silos; Galán y Galindo (2005). Vol. II, pp. 80-81.

51. Las transferencias constatadas entre el arte taifa toledano y el románico ha llevado a Rose Walker a esbozar la aventurada hipótesis de que habrían sido alarifes procedentes de Toledo quienes, tras la conquista por Alfonso VI, habrían cincelado los capiteles de algunas iglesias tempranas del norte peninsular al servicio de sus nuevos señores cristianos, WALKER, Rose (2015). “Sculptors in Medieval Spain following the 1085 Fall of Toledo”, en BACILE, Rosa y MC NEIL, John (eds.). *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c.1000 to c.1250*. Leeds: Maney publishing, pp. 259-75. Esta tesis es difícil de sostener si nos atenemos a los aspectos estilísticos, que son muy distintos, sin embargo parte de la acertada constatación de la existencia de motivos figurativos comunes en la eboraría de Cuenca y en la primera escultura románica de tiempos de Alfonso VI.

52. Dodds (ed.) (1992), p. 204.



Fig. 14: Mosaicos de la villa romana de la Olmeda, siglo IV d. C., Pedrosa de la Vega, Saldaña (Palencia). Foto: Wikipedia Licencia Creative Commons.

cazado”, un asunto que considera de raigambre clásica y que relaciona con el del “triumfo de la muerte”, donde el cazador que busca matar es a su vez cazado por la presa que pretende cobrar⁵³. El autor sitúa el origen de este motivo en el arte romano, ya que efectivamente la temática de caza tiene un especial desarrollo en los sarcófagos y los mosaicos de época bajoimperial (Figura 14).

Se trata de una temática funeraria habitual desde el siglo III, que presentaba ya en su momento un elevado contenido simbólico de triunfo sobre la muerte con el que se buscaba exaltar la virtud del difunto, según ha sido analizado por Guadalupe López Monteagudo⁵⁴. Sin embargo, en los mosaicos romanos resul-

53. Zozaya Stabel-Hansen (1999), pp. 89-93, 106. Zozaya indica que el asunto es común en los mosaicos romanos y que aparece en el repertorio romano-islámico de Qusayr Amra de donde pasó a las representaciones omeyas occidentales. Sin embargo, en los baños jordanos encontramos escenas de caza, hombres y felinos pero no el tema del cazador sucumbiendo ante la bestia, AMAGRO, M.; CABALLERO L. y ZOZAYA, J. (1975). *Qusayr Amra, Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid: Instituto Hispanoárabe de Cultura, p. 88.

54. LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe (1991). “La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo”, en *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía*. BLÁZQUEZ, José María;



Fig. 15: Timpano de San Pelayo de Mena, Ayega, Burgos.
Mediados del siglo XII, Burgos.

ta muy rara la representación de cazadores derribados por la presa, siendo, en todo caso, el momento anterior a su abatimiento el que aparece representado. A lo largo de esta investigación no se ha podido encontrar ningún ejemplo romano en el que el cazador aparezca mordido, siendo además la victoria sobre la muerte lo que se busca representar en el arte bajoimperial⁵⁵.

Parece así que la imagen del hombre mordido por el león, tal y como aparece en la arqueta de Palencia y luego en el arte románico, pertenece a un universo simbólico propiamente medieval, con especial desarrollo en el ámbito hispánico. No sabemos si este tema pudo llegar a la plástica cristiana desde los mar-

GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, FERNÁNDEZ NIETO, Javier y REMESAL RODRÍGUEZ, José (ed). *Antigüedad y cristianismo* N° VIII, Murcia, pp. 497-512, especialmente 505.

55. Debo agradecer a Irene Mañas Romero (UNED) su generosa colaboración en relación con este tema, ya que es especialista en iconografía romana y es ella quien me ha explicado el sentido que tienen estas escenas en el mundo bajoimperial. Sus observaciones, las referencias e imágenes proporcionadas me han permitido valorar el grado de dependencia de los marfiles de Cuenca respecto del arte romano y descartar la existencia del tema que analizamos en esta época.

files de Cuenca, ya que solo una pieza andalusí conserva el motivo. Resulta interesante, no obstante, encontrarlo en algunos programas iconográficos románicos conocidos entre los estudiosos precisamente por sacralizar la guerra contra el islam.

Es el caso del tímpano de San Pelayo de Mena (Ayega, Burgos), donde una inscripción viene a demarcar la temática del relieve, “EGO SU(m) PELAGI(us) CORDUBA”⁵⁶, en alusión al joven mártir gallego degollado en 925 por Abderramán III (Figura 15). El *Pasionario Hispánico* narra que fue tomado prisionero con sólo 14 años y salvajemente martirizado en Córdoba mediante desmembramiento por tenazas de hierro. El móvil de tal ensañamiento fue, según la narración, la oposición al requerimiento de favores sexuales por parte del emir⁵⁷. El tímpano, sin embargo, resulta difícil de interpretar. La escena central presenta a cuatro figuras maniatadas que han sido identificadas como mártires cristianos que esperan su sacrificio⁵⁸. Otros han preferido ver aquí a cautivos musulmanes en una escena triunfalista frente al islam⁵⁹. A la izquierda encontramos la imagen de Sansón con el león, y a la derecha al hombre devorado por un león⁶⁰. Aunque antiguamente se interpretó esta escena como el propio martirio de Pelayo, sabemos que el joven gallego fue desmembrado y que esta imagen es una representación tradicional de sometimiento del pecado

56. Transcrito por PÉREZ CARMONA, José (1959). *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Burgos: Seminario Metropolitano, pp. 287-8.

57. CHUECA, Riesco (estudio y ed.) (1995). *Pasionario Hispánico*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 309-21. No son pocos los indicios de culto a este joven mártir de manos musulmanas, cuyas reliquias fueron llevadas a San Isidoro de León a finales del siglo XI. Otra inscripción en la iglesia de San Pelayo en Perezancas (Palencia) podría evidenciar la misma advocación “IN NOMINE DOMINI NOSTRI IHESU XPISTI SUB HONORE SANCTI PELAGI PELAGIO ABAS FECIT IN ERA MCXIII OBTINENTE REX ILLEFONSE IN LEGIONE” del año 1076 según recoge GÓMEZ MORENO, Manuel (1934). *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, p. 90, aunque el San Pelayo citado en esta última podría ser el de Covadonga. Sobre este martirio ver también FIERRO BELLO, Maribel (2011). *Abderraman III y el califato omeya de Córdoba*. San Sebastián: Nerea, 2011, pp. 179-80.

58. Según la interpretación de Carmona (ver nota 58), y de HUIDOBRO, Luciano (1931). “The art of the Reconquest in Castile (Valle de Mena)”, *The Art Bulletin*, Vol. XIII, Nº. 2, pp. 160-76.

59. Ruth Bartal, sin embargo, indicó que no se estaría representando aquí el martirio de San Pelayo, haciéndose referencia únicamente a su legado por medio de la inscripción, y señala que lo que encontramos en el centro son unos cautivos *sarracenos*, BARTAL, Ruth (1986). “Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena”, *Goya*, Nº 192, pp. 322-29.

60. Pérez Carmona (1959), p. 287, el autor identifica la figura de Sansón como una figura a caballo que podría encarnar al ejecutor de la sentencia. No obstante, esta lleva las manos a las fauces del animal encajando en el prototipo de Sansón, como también interpreta Bartal (1986), pp. 322-29.



Fig. 16: Portada de la catedral de Sainte Marie, Oloron Sainte Marie (c. 1115-1135). Pirineos franceses.

similar a la de Sansón⁶¹. Los siete ángeles glorificadores que rodean la escena son comparables a los de otros relieves similares donde aparecen mártires cautivos de los musulmanes⁶². Ruth Bartal hace hincapié en que estas representaciones presentan dos niveles de lectura referidos al plano moral de triunfo espiritual (salvación del alma), simbolizado por la figura de Sansón, y otra referente a las victorias temporales en el contexto político de la guerra contra el

61. En GARCÍA DE GUINEA, Miguel-Ángel (Dir.) (2000). *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Burgos. Vol. III. Aguilar de Campoo, Palencia: Fundación Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, pp. 1588-90; se interpreta este tímpano en un sentido parecido a Jaca, donde el personaje mordido representa a un condenado sucumbiendo a su castigo. Respecto a las figuras centrales, se limita a señalar que, aunque no se observa que estén maniatadas, sí presentan tensión. Parece que el tímpano ha sido desplazado de su ubicación original.

62. Concretamente los del tímpano del tesoro de la catedral de Santiago de Compostela, de finales del siglo XII, donde unos ángeles rodean la escena en la que aparece Santiago caballero interviniendo en Clavijo frente a las doncellas salvadas de los musulmanes.



Fig. 17: Detalle portada de la catedral de Sainte Marie, Oloron Sainte Marie (c. 1115-1135). Pirineos franceses.

islam, representadas por el león conquistador⁶³. De este modo, aunque la lectura global del tímpano resulta aún fragmentaria y difícil, encontramos el motivo del león devorador en un contexto iconográfico marcado por la ideología de la guerra sacralizada.

Sorprende reencontrar el tema del león antropófago en otra portada relacionada con la mentalidad de cruzada: la catedral pirenaica de Sainte Marie de Oloron (c. 1115-1135). Esta iglesia francesa es famosa por representar en su parteluz a dos cautivos musulmanes, los cuales han sido relacionados con la participación del vizconde de Béarn Gastón IV en la Primera Cruzada, quien costeó esta portada al regreso de su campaña⁶⁴ (Figuras 16 y 17). Su papel fue

63. Indica además que el número 7 (de ángeles que rodean la escena) puede referirse a los ángeles instrumento del castigo divino en el Apocalipsis; Bartal (1986), p. 327.

64. Ruth Bartal analizó estas figuras demostrando que representan al enemigo musulmán derrotado situado bajo el peso del edificio religioso, y sometido en un sentido simbólico por la fuerza de la fe; BARTAL, Ruth (1987).

aún más decisivo en la conquista de Zaragoza de 1118, campaña que lideró al servicio de Alfonso I *el Batallador*.

A ambos lados de la fachada, en lo alto, aparecen dos escenas que parecen referirse al mismo contexto que los musulmanes cautivos. A la derecha encontramos un caballero victorioso sobre un enemigo vencido, probablemente Gastón IV aplastando a un *infiel* derrotado⁶⁵ (Figura 18). Esta figura saliente se empareja, en el lado izquierdo, con la de un león que devora un cuerpo humano, el cual presenta una indumentaria similar a la de los cautivos del parteluz (Figura 19)⁶⁶. El contexto iconográfico del conjunto de la portada permite leer también aquí la figura del felino antropófago como una representación simbólica del triunfo sobre los musulmanes, ya que el propio Gastón IV mandó erigir este pórtico para conmemorar sus victorias hispánicas y de ultramar.

De este modo, comprobamos que la imagen románica del león conquistador sobre la figura humana permitió enunciar, en casos determinados, un mensaje de supremacía militar y espiritual similar al del león triunfante sobre el toro. De hecho, estos temas ya han sido relacionados por la historiografía, aunque la presencia previa de estos motivos en el arte andalusí ha pasado más desapercibida⁶⁷.

Es cierto que las escenas de caza y de lucha entre animales aparecen ya en los sarcófagos y los mosaicos romanos, donde se repite especialmente la imagen del león atacando a un cérvido (Figura 14)⁶⁸. Es por tanto probable que las es-

"Le programme iconographique du portail occidental de Sainte-Marie d'Oloron et son contexte historique", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, N°18, p. 103. Sobre la datación de esta portada ver BROWN, Peter Scott (2005). "As Excrement to Sacrament: The Dissimulated Pagan Idol of Sainte-Marie d'Oloron", *The Art Bulletin*, N° 87, p. 573. Sobre la relación de los cautivos representados en el parteluz de esta catedral con Gastón IV ver también SÉNAC, Philippe (2000), *L'Occident médiéval face à l'Islam. L'image de l'autre*. Paris: Flammarion, pp. 65-6.

65. Bartal (1987), pp. 95-113.

66. Bartal observa lúcidamente que en ambas escenas se superponen de arriba a abajo: león-hombre-león y hombre-caballo-hombre; Bartal (1986), p. 326. La autora resume estas conclusiones, y las relacionadas con Ripoll en un artículo reciente, BARTAL, Ruth. "The Image of the Saracen in Romanesque Sculpture. Literary and Visual Perceptions", En *Jerusalem the Golden. The Origins and Impact of the First Crusade*. EDINGTON, Susan y GARCÍA-GUIJARRO, Luis (eds.). Turnhout: Brepols, 2014, pp. 329-45.

67. Ruth Bartal (1986) considera ambas imágenes de la misma procedencia y naturaleza, siendo más habituales en su opinión las representaciones del hombre vencido por el león en el románico hispánico.

68. Destaca el Sarcófago romano del siglo III d. C. conservado en el Museo Arqueológico de Tarragona, donde aparece el retrato de la difunta en el centro, flanqueado por dos leones que devoran a gacelas. Solo se ven los cuartos delanteros de ambos animales y el aspecto es dinámico y naturalista, muy distinto del arte medieval.



Fig. 18: Detalle portada de la catedral de Sainte Marie, Oloron Sainte Marie (c. 1115-1135). Pirineos franceses.



Fig. 19: Detalle portada de la catedral de Sainte Marie, Oloron Sainte Marie (c. 1115-1135). Pirineos franceses.

cenos de leones atacando a ciervos en el arte románico se inspiraran en los sarcófagos romanos antes que en las arquetas islámicas, pero no podemos decir lo mismo del león devorador de hombres o de bóvidos, ya que es en el arte andalusí donde los encontramos (especialmente sobre toros). Por otro lado, tampoco hay que olvidar que el sustrato romano es común al arte islámico y al cristiano. De hecho la plástica andalusí se inspiró en los restos romanos que se conservaban en el sur peninsular, y sabemos que en los patios de la ciudad califal de Madinat al-Zahra, por ejemplo, se reutilizaron como pilones sarcófagos romanos decorados con escenas figurativas⁶⁹. Por ello no debe descartarse el canal andalusí para la presencia de motivos de caza y de lucha animal en el arte románico, aunque encuentren su origen último en el arte romano. De hecho tenemos ejemplos románicos donde está atestiguada la presencia de esta temática *romana* por directa transmisión andalusí⁷⁰.

Los paralelismos y las transferencias analizadas ponen de manifiesto la necesidad de aplicar una lógica geográfica y temporal al estudio del arte peninsular plenomedieval. Con frecuencia se han buscado modelos remotos para el arte románico (cuya denominación procede de su asociación conceptual con lo romano), mientras se han obviado otros referentes inmediatos en el espacio y en el tiempo, por pertenecer a una cultura de distinta confesión. El estudio integrador de las imágenes producidas a un lado y a otro de la frontera cristiano-musulmana revela la existencia de un universo visual compartido donde el *viaje* de los objetos jugó un papel clave⁷¹.

http://www.españacultura.es/es/obras_de_excelencia/museo_nacional_arqueologico_de_tarragona/sarcofago_de_los_leones.html [26/05/2017]

69. JUEZ JUARROS, Francisco (2001). "Pila de Almanzor. El agua en el ritual religioso islámico". Museo Arqueológico Nacional, Pieza del Mes, Enero 2001, <http://www.man.es/man/dms/man/actividades/pieza-del-mes/historico/2001-creencias-simbolos-y-ritos-religiosos-3/1-enero/MAN-Pieza-mes-2001-01-Pila-Almanzor.pdf> [17/02/2017]. Las pilas de época taifa repiten con mucha frecuencia algunos de estos motivos de origen romano y también persa, cargándolos de nuevos significados relacionados con el poder político, como en la Pila de Badis.

70. Es el caso de las pinturas bajas de San Baudelio de Berlanga donde no se cuestiona la relación de las escenas de caza con el arte islámico peninsular; ZOZAYA STABEL-HANSEN, Juan (1976). "Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga", *Cuadernos de la Alhambra* Nº 12, 1976, pp. 307-338. Ver también GUARDIA PONS, Milagros (1982). *Las Pinturas Bajas de la Ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria)*. Soria: Exma. Diputación Provincial de Soria. GUARDIA PONS, Milagros (2011). *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 47-8.

71. Un ejemplo muy revelador sobre esta cuestión es la Pila de Badis o de Almanzor (Museo de la Alhambra, Granada), realizada en Córdoba durante las primeras taifas (1038-1073), donde encontramos unos leones atacando a ciervos, que se elevan con unos peculiares zancos o pilares bajo sus cuatro patas. Resulta muy curioso reencontrar

5. RESIGNIFICACIÓN DE LAS PIEZAS ANDALUSÍES EN LOS REINOS CRISTIANOS

El cambio de manos y de función de las cajas de marfil implicó una apropiación de las mismas desde el punto de vista material pero también simbólico. El papel jugado por estos objetos en el intercambio cultural entre el mundo cristiano y el musulmán en el espacio mediterráneo ha sido objeto de numerosos estudios⁷². El hecho de que estas piezas fueran tan codiciadas en los monasterios cristianos y que se considerara lícito albergar reliquias en su interior respondió probablemente a su capacidad de evocar la victoria sobre el islam⁷³. El nuevo uso sagrado que se dio a estas piezas conllevaba de hecho una resignificación de las mismas que permitiera legitimar tan elevado destino para un objeto fabricado por los *enemigos de la fe*. Este proceso de resignificación no pudo estar exento de triunfalismo, lo mismo que la transformación de mezzquitas en iglesias. También cabe suponer que bajo este triunfalismo subyació una considerable admiración estética: la belleza, la riqueza material y el refinamiento de estos objetos bastan para explicar la atracción que suscitaron. Por otro lado, es cierto que no sabemos el modo real en que las piezas eborarias andalusíes fueron a parar a los tesoros de las iglesias y bien pudieron llegar por cauces pacíficos. Pero el hecho de que no siempre fueran verdaderos trofeos, fruto del botín, no afectó necesariamente a las representaciones simbólicas elaboradas en torno a ellos con posterioridad⁷⁴. Si su uso no quedó res-

este detalle en una pila bautismal de San Isidoro, realizada probablemente a finales del siglo XI, donde unos leones y el propio asno que lleva a Cristo se alzan sobre unos zancos similares; FERNÁNDEZ, Etelvina (2007). "Hacia la renovación escultórica de la segunda mitad del siglo XI. Los ejemplos del sarcófago de San Martín de Dumio y de la pila bautismal de San Isidoro de León", *De Arte*, Nº 6, pp. 31-7. No sabemos qué factores explican la presencia de este detalle en ambas pilas, cuya única conexión aparente es la relación con el agua, pero demuestra que los leones de la pila leonesa se inspiraron directamente en el arte taifa y no en los sarcófagos romanos.

72. SHALEM, Avinoam (1998), *Christianized Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasures of the Latin West*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 72-92; HOFFMAN, Eva R. (2001). "Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth century," *Art History* 24, 1, pp. 17-50; ROSSER-OWEN, Mariam (2015). "Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and Models of Transfer in Medieval Iberia", *Art in Translation* 7, 1 (2015) 39-64.

73. Sobre el papel de trofeo desempeñado por estos objetos en el norte cristiano han hablado especialmente DODDS, Jerrilynn D. (1993). "Islam, Christianity and the problem of Religious Art", en *The Art of Medieval Spain. a. D. 500-1200*, Exp. Cat. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, pp. 27-37, pp. 27-37 y Shalem (1993), pp. 71-92.

74. Tenemos fuentes que atestiguan la consideración de estas piezas como testimonios materiales de la victoria del cristianismo sobre el islam. La arqueta de Silos fue considerada como una donación del héroe Fernán González aunque sabemos que la pieza es posterior a su muerte en 970, Ferrandis (1931), Vol. I, pp. 51-2.

tringido al ámbito laico y fue precisamente sacro es por el valor emblemático que recibieron en el marco de las guerras religiosas.

La Arqueta del Monasterio de Leyre ofrece un ejemplo idóneo de esta resignificación (Figura 2). Julie Harris ha analizado cómo esta caja fue empleada con unas connotaciones ideológicas muy marcadas por los monjes de esta comunidad, que decidieron albergar en su interior la reliquias de las mártires Nunilo y Alodia, decapitadas en Huesca por declararse cristianas y rechazar el islam⁷⁵. El hecho de que esta pieza hubiera sido inicialmente encargada por Abd al-Malik para conmemorar la victoria sobre los cristianos en León en 1004 (donde los leones triunfantes y las escenas guerreras enuncian este triunfalismo), hace particularmente revelador el nuevo uso de la misma con el que se subvirtió el sentido simbólico inicial del objeto⁷⁶.

Resulta difícil, por otro lado, asumir que con el tiempo se hubiera olvidado el origen islámico de las piezas⁷⁷ o que su estética hubiera sido interiorizada como *cristiana*. Hemos visto cómo muchos de estos objetos llegaron al norte pocas décadas después de ser producidos en los talleres palatinos andalusíes, lo que hace más probable el conocimiento certero sobre su procedencia y sobre su estrecha relación con el gobernante. Por otro lado, si se hubiera querido borrar su origen andalusí se habría tratado de eliminar las inscripciones árabes que, sin embargo, son cuidadosamente preservadas en los casos en los que las piezas fueron sometidas a transformaciones, como la arqueta de Santo Domingo de Silos, que incorpora esmaltes de temática cristiana (Figura 20). La grafía árabe, situada en lugares bien visibles, recordaba la procedencia y confesaba la función promocional de la pieza con elogiosos textos conmemorativos referidos al soberano musulmán como comitente o como destinatario de

75. Concretamente en Alquézar en el 851, siendo hijas de un padre musulmán y una madre cristiana; Harris (1995), pp. 213-21.

76. En la inscripción de la pieza se hace alusión de manera indirecta a esta victoria en León al denominar a Abd al-Malik "Ay al-Dawla", "Espada del Estado", un título o designación que le fue otorgado a partir de esta batalla precisamente. Es posible que este hecho fuera conocido por los monjes de Leyre otorgándole al objeto un sentido triunfalista aún mayor.

77. Sobre el uso de este objeto como trofeo y símbolo de victoria sobre el islam ver también GARCÍA AVILÉS, Alejandro, "Arqueta de Silos", en *Sancho el Mayor y sus herederos* [Exposición]: *el linaje que europeizó los reinos hispanos*, Isidro Bango Troviseo (ed.), Pamplona: Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 514-21. El autor habla precisamente de la ostentación de un discurso visual de victoria guerrera.



Fig. 20: Arqueta de Santo Domingo de Silos, 1026, Museo de Burgos. Foto: I. Monteiro.

la misma⁷⁸. De hecho, en la arqueta de Silos se suprime precisamente la parte de la inscripción relativa al comitente y se mantienen las fórmulas de bendición impersonales dirigidas al portador. Un sentido de apropiación puede verse también en la incorporación de inscripciones árabes a obras de fabricación cristiana, como en el Arca Santa de la catedral de Oviedo (c. 1072), donde el Pantocrátor aparece enmarcado por inscripciones cúficas casi ilegibles que delatan la voluntad de insinuar la participación de artesanos musulmanes en su elaboración, como un marchamo que le confería prestigio⁷⁹. Tanto la posesión

78. Recurriendo a un formulario fijo y estereotipado, estos epígrafes actuaban como un marchamo real, una especie de sello de calidad que vinculaba estas manufacturas sin posibilidad de error con la producción palatina y la institución califal; MARTÍNEZ NÚÑEZ, M^a Antonia (1999). "Correos y medios de comunicación y propaganda en al-Andalus", en *Aladas palabras. Correos y comunicaciones en el Mediterráneo*. PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G. (eds.), Madrid, p. 139.

79. MARTÍNEZ NÚÑEZ, M^a Antonia (2016). "Inscripciones árabes en la Catedral de Oviedo: El Arca Santa, la Arqueta del Obispo Arias y la Arqueta de Santa Eulalia", *Territorio, Sociedad y Poder*, N^o 11, pp. 23-62.

de un objeto musulmán en una iglesia como la eventual presencia de mano de obra especializada islámica hablaban de victoria y de dominación. En el contexto ideológico de la guerra contra el islam, el triunfo, propiciado por Dios, era concebido como la demostración absoluta de la superioridad de la religión cristiana sobre la musulmana⁸⁰.

CONCLUSIONES

Del mismo modo que algunas inscripciones árabes fueron puntualmente copiadas en obras cristianas, también lo fueron los motivos representados en los objetos suntuarios andalusíes⁸¹. A pesar del evidente desconocimiento de la grafía árabe por parte de los artistas, los promotores de las obras se aseguraron de que no copiaran epígrafes al azar, encargando la reproducción de palabras que no entraran en contradicción con la fe cristiana y evitando copiar los nombres de gobernantes y artistas⁸². También los temas figurativos tomados del arte islámico parecen haber sido seleccionados de acuerdo con su significado o su capacidad de transmitir ciertos mensajes a los nuevos receptores cristianos. Así lo hemos comprobado con el motivo del león que ataca a un toro. El hecho de que este motivo fuera capaz de simbolizar la victoria militar hace especialmente interesante el paso de esta imagen de un lado al otro de la frontera, la reutilización de las formas paralela a la de los objetos. El análisis de estos pro-

80. En el *Libro de Turpín*, aparece perfectamente reflejada esta noción, pues justo antes de enfrentarse en combate Roldán y Ferragut dicen que así se verá qué religión es la verdadera; MORALEJO, A.; TORRES C. y FEO, J. (ed. Trad.) (2004), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago: Xunta de Galicia, Libro IV, *Historia de Turpín*, Cap. XVII, p. 473. Es lo que Laliena denomina la visión providencialista de la historia, según la cual Dios administra las victorias y las derrotas (a veces para castigar a su pueblo), que aparece en el Antiguo Testamento pero que es propia de la mentalidad hispana desde las crónicas asturianas; LALIENA CORBERA, Carlos (2005). "Encrucijadas ideológicas: conquista feudal, cruzada y reforma de la iglesia en el siglo XI hispánico", *XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella, 18-22 de julio 2005, La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad Occidental. Siglos XI-XII*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006, pp. 313-326.

81. Existen también otras inscripciones árabes en obras románicas copiadas a partir de un objeto determinado que aún se conserva. Es el caso del frontal de urna conservado en Santo Domingo de Silos (h. 1165-1175) donde aparece la palabra *Alyumn*, «la felicidad», cuya forma y modo de escribirse indican que es la copia del tejido almorávide conocido como el estrangulador de leones (primera mitad del siglo XII); Martínez Núñez (2015), pp. 58-9. Este tema del estrangulador de leones aparece en el arte románico y de la misma manera que las inscripciones fueron copiadas, las figuras parecen haberlo sido.

82. Aunque se copian fórmulas de alabanza muy típicas de las piezas suntuarias andalusíes, no se reproduce el nombre de los gobernantes o los artistas, ni hay referencias a Mahoma, por ejemplo, Martínez Núñez (2015), pp. 38-9.

cesos figurativos ayuda a conocer mejor la resignificación de las piezas suntuarias andalusíes, y demuestra, por otro lado, que el alcance de estos fenómenos iconográficos trasciende el ámbito artístico para acercarnos al cuadro de las relaciones políticas interreligiosas en el espacio peninsular.

Hemos visto, no obstante, cómo en el plano iconográfico estos procesos de transferencias visuales son un poco más complejos, y que a la puntual inspiración de algunos relieves románicos en el arte andalusí (o más bien el *parafraseo* del mismo) se superpone la incorporación de mensajes propios del entorno cultural cristiano. Por su parte, el león antropófago parece un tema de elaboración cristiana a pesar de que cuenta con un precedente en los marfiles de Cuenca.

Los casos de estudio aquí analizados revelan que estas transferencias artísticas acaban produciendo la existencia de una cultura visual compartida⁸³. Fueron precisamente las imágenes comprensibles para ambas comunidades las empleadas para tejer un discurso visual de dominación en el contexto de la expansión cristiana frente al islam peninsular. El intercambio cultural no fue por tanto neutralizado por el conflicto territorial sino que fue incluso potenciado por esta circunstancia.

83. Sobre la existencia de una cultura visual común y compartida, que incluso dificulta la atribución de algunos objetos transportables a una u otra comunidad, ver Dodds (ed) (1992), Robinson, Cinthya «Grifo de Pisa», p. 218. Dodds (ed.) (1992).