

[Recepción del artículo: 23/06/2018]
[Aceptación del artículo revisado: 01/09/2018]

***MEMENTO IN MENTE HABETE: MAGIO Y OTRAS MEMORIAS PICTÓRICAS
EN EL ANTIGUO REINO DE LEÓN DURANTE EL SIGLO X***
***MEMENTO IN MENTE HABETE: MAGIO AND OTHER PICTORIAL MEMORIES
IN THE OLD KINGDOM OF LEÓN DURING THE 10TH CENTURY***

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN
Universidad de León/Instituto de Estudios Medievales
jamorm@unileon.es

RESUMEN

La investigación aborda tres aspectos relativos a la memoria de pintores y obras artísticas del siglo x en el antiguo reino de León. Primeramente, se analizan las estrategias de construcción memorial realizadas en presente por parte del pintor Magio, autor del *Beato* de San Miguel de Escalada. En segundo lugar, se reflexiona sobre la capacidad creativa de los miniaturistas, que gestan novedades plásticas desde el seno interno de sus *scriptoria*, a partir de una tradición de códices anteriores a la segunda mitad de la décima centuria. Estas experiencias permiten remarcar las fuentes locales de los artífices, antes que buscar sus referentes en el contexto europeo y andalusí. Finalmente se aportan materiales inéditos que permiten conocer mejor determinados conjuntos pictóricos altomedievales hoy perdidos.

PALABRAS CLAVE: Magio, beatos, pintura, memoria, local.

ABSTRACT

The research studies three aspects related to the memory of painters and artistic works of the tenth century in the ancient kingdom of León. Firstly, the strategies of memorial construction are analyzed by the painter Magio, author of the *Beatus* of San Miguel de Escalada. In second place, the creative capacity of the miniaturists is analyzed. They create the artistic renovation internally, from their *scriptoria*, based on a tradition of codices prior to the second half of the tenth century. These experiences highlight the local sources of painters, rather than looking for their references in the European and Andalusian context. Finally, unpublished materials are valued for better understanding certain Early Middle Ages pictorial ensembles, now lost.

KEYWORDS: Magio, beatus, paint, memory, local.

Las artes pictóricas desarrolladas durante la décima centuria en los antiguos territorios del *regnum* legionense han sido consideradas tradicionalmente como un conjunto de manifestaciones artísticas muy relevante en el noroeste de la Península Ibérica. Ciertamente el alto número de códices conservados, especialmente los *Beatos*, así como su calidad, han generado una importante bibliografía especializada que indagó sobre sus fenómenos culturales intrínsecos: la tradición de su escritura, los *scriptoria*, su ubicación y naturaleza, los mismos escribas, las relaciones codicológicas existentes entre los ejemplares o las familias de los manuscritos. Se estudiaron los materiales, la transmisión textual, las formas de trabajo manual y, lo que interesa para esta investigación, las imágenes presentes en estos manuscritos. A partir de los *Beatos* y otros códices de usos variados se reflexionó sobre la naturaleza de su iconografía, su dimensión significativa y, particularmente, los supuestos modelos y referentes visuales que acabarían por gestar una de las memorias visuales más ricas y originales del panorama europeo¹.

Sin embargo, tal variedad de temas de estudio ha menguado el análisis de la tradición memorística emanada de los códices y, sobre todo, ha relegado al olvido otros aspectos artísticos relevantes. Por otra parte, la frágil pintura parietal del siglo x en los territorios leoneses, hasta hace pocos años suponía un limitadísimo panorama que, en la última década², ha visto aumentando su corpus tras las restauraciones de Palat del Rey y Santiago de Peñalba³.

Este trabajo reflexiona sobre el valor memorial de los manuscritos y, sobre todo, de sus imágenes, pues todo libro, como señaló hace años Carruthers, posee una naturaleza preeminentemente nemónica⁴. Además, se proponen nuevas secuencias de comprensión para determinadas experiencias visuales creadas desde los *scriptoria* leoneses, centrándonos en las iluminaciones gestadas en el área del Bierzo y, con más detenimiento, comprendiéndolas en el contexto de Magio, el célebre miniaturista⁵.

¹ La bibliografía es muy extensa. Remitimos a los textos esenciales o más actualizados: J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, 2003, 5 vols.; *Idem*, *Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam, 2017; *Idem*, *El scriptorium de Tábara, cuna del renacimiento de los Beatos*, Tábara, 2011; *Idem*, *Manuscrits espagnols du Haut Moyen Age*, Nueva York, 1977; J. YARZA LUJACES, *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998; M. MENTRÉ, *El estilo mozárabe: la pintura cristiana hispánica en torno al año mil*, Madrid, 1994; M. PÉREZ GONZÁLEZ (coord.), *Seis estudios sobre beatos medievales*, León, 2010; S. SAENZ-LÓPEZ PÉREZ, *Los mapas de los beatos: la revelación del mundo en la Edad Media*, Burgos, 2014. Continúa siendo una lectura relevante: VVAA., *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del 'Comentario al Apocalipsis' de Beato de Liébana*, Madrid, 1978-1980, 3 vols.

² M. GUARDIA PONS, "Galicia y León nos siglos ix e x. Arte de repoblación no Noroeste e na fronteira", en *San Froilán. Culto e festa*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 106-137; *Idem*, "De Peñalba de Santiago a San Baudelio de Berlanga. La pintura mural de los siglos x y xi en el reino de León y en Castilla. ¿Un espejo de al-Andalus?", en M. VALDÉS FERNÁNDEZ (coord.), *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, 2007, pp. 117-155; C. CASAL CHICO, "La capilla de San Salvador de Samos: un testimonio único de la pintura altomedieval gallega", *Compostellanum*, 3-4 (2000), pp. 581-603.

³ A. L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, "Estudio previo a la restauración de la iglesia de Santiago de Peñalba (León)", en I. REPRESA (coord.), *Restauración arquitectónica*, Valladolid, 1998, vol. 2, pp. 259-286; M. SUÁREZ-INGLÁN, C. TEJEDOR BARRIOS, "Restauración de los paramentos murales de la iglesia de Santiago de Peñalba", *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria"*, Valladolid, 2006, pp. 105-136.

⁴ M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990; *Idem*, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, 2013.

⁵ J. WILLIAMS, "Maius y la revolución pictórica del Beato", en M. PÉREZ GONZÁLEZ (coord.), *Seis estudios sobre Beatos medievales*, León, 2010, pp. 17-34; J. WILLIAMS, B. SHAILOR, *El Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, 1991.

Finalmente, se prima la originalidad creadora de estos artífices -antes que su dependencia con respecto a modelos foráneos y remotos-, además de su marcada consciencia de la labor creativa que realizaban, reflexionando sobre los valores estéticos del arte que produjeron y aquellas obras a las que pudieron acceder. Para todo ello, en este estudio, hemos utilizado siempre una perspectiva local⁶. Estas formas del arte endógeno circulan en un regionalismo muy marcado y, aunque no neguemos su comprensión general a partir de modelos artísticos foráneos, acabaron por definir, como veremos, un fenómeno de configuración memorística de experiencias plásticas que se articula sobre ejes muy particulares. Estos se encierran en la madurez de artífices muy creativos y se articulan en torno a secuencias de artistas y obras, arquitectónicas y pictóricas, limitadas y dominadas por una cadena de creadores, plenos artífices, unidos bajo las directrices de una memoria artística común.

ESTRATEGIAS DE PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA EN MAGIO

Magio es el autor más destacado y principal del llamado *Beato* de San Miguel Escalada⁷. A pesar de las excelentes investigaciones que abordaron su figura, aún se muestra desconocido. Las espléndidas imágenes del códice han sido tildadas de magistrales, imaginativas y revolucionarias para las artes de su tiempo. Sin embargo, se debatió sobre el origen, la formación del pintor de libros y las fuentes y referentes visuales que pudo utilizar. La bibliografía en torno al códice es amplia⁸. Se discutió su cronología, que autores clásicos lo ubicaron en el año 926⁹. Williams apoyó esta data en sus primeros trabajos, reconsiderándola luego y ubicando su realización entre los años 920 y 950, año este último que apoyó Yarza¹⁰. El raspado que una mano desconocida realizó sobre la data -y que Williams atribuyó al mismo Magio, defendiendo extrañamente que el artífice quedó descontento con la obra¹¹- ha complicado la concreción cronológica¹². Sin embargo, creemos que, por muchos argumentos que se esgriman, el códice

⁶ C. GINZBURG, E. CASTELNUOVO, "Centro e periferia", en *Storia dell'arte italiana*, Turín, 1979, vol. I, pp. 283-352.

⁷ Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644. El manuscrito recibió diferentes nombres: *Beato Morgan* o *Beato de Magio*. Nosotros nos referiremos al mismo como *Beato de San Miguel de Escalada*. Véase: WILLIAMS, "Maius", p. 18; *Idem*, *El scriptorium*, p. 20; V. GARCÍA LOBO, "El 'scriptorium' de San Miguel de Escalada", en V. GARCÍA LOBO y G. CAVERO DOMÍNGUEZ (coords.), *San Miguel de Escalada: (913-2013)*, León, 2014, pp. 295-331.

⁸ WILLIAMS, SHAILOR, *El Beato de San Miguel de Escalada*, pp. 11-165; V. GARCÍA LOBO, "El Beato de San Miguel de Escalada", *Archivos leoneses*, 33 (1979), pp. 205-270.

⁹ C. CID PRIEGO, I. VIGIL, "Las miniaturas que faltan", *Revista de Gerona*, 20 (1962), pp. 42-58, particularmente, p. 44. Revisó la cronología del códice: M. de los A. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, "La fecha del Beato de Magio: año 1000 de la era, 350 de la hégira, 962 de Cristo", *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 677-684.

¹⁰ Williams aceptó el 926 pero, al considerar esta fecha temprana, acudió a una copia de los *Moralia in Job* (Madrid, BNE, fol. 2r) realizada en Valeránica por Florencio y datada con seguridad en el año 945 para establecer parentescos que nosotros no detectamos con respecto al Nueva York, PML, Ms. 644, fol. 83: WILLIAMS, *El scriptorium*, pp. 26-27. Véase: YARZA, *Beato de Liébana*.

¹¹ WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, vol. II, p. 24.

¹² Nos interesa destacar que recientemente los estudios filológicos han defendido una cercanía formal a la hora de expresar la fecha en el colofón del códice de Escalada y la manera en que se hace, por ejemplo, en la inscripción de consagración del monasterio berciano de San Pedro de Montes: M. PÉREZ GONZÁLEZ, "Tres colofones de beatos: su texto, traducción y comentario", en E. PÉREZ RODRÍGUEZ, J. MORALA RODRÍGUEZ (eds.), *Scripta philologica de media latinitate hispanica: reunidos con ocasión de su 70º cumpleaños*, León, 2016, pp. 771-781.

fue realizado para el monasterio de San Miguel de Escalada y allí estaba en el siglo XIII, cuando un monje escribió en el margen del folio 293v una nota marginal que identificó a un clérigo difunto como canónigo de San Rufo de Aviñón, del que Escalada fue sufragáneo desde 1156: *Obiit Petrus levita CSR. Canonicus Sancti Rufi*¹³.

La bibliografía actual discute el lugar de factura del códice¹⁴. Desde hace años se situó en el supuesto *scriptorium* de San Miguel de Escalada, basándose, sobre todo, en la mención al arcángel del folio 293, página esta que debemos considerar como un auténtico vector de memoria. Una nómina importante de investigadores actuales no dudan en seguir vinculándolo al cenobio leonés¹⁵.

El colofón más personal de entre los conservados en los *Beatos* del siglo X adquiere forma de acróstico en la mano de Magio (Fig. 1), retomando soluciones propias de la tradición escriturístico-visual de la Antigüedad tardía y los primeros tiempos del cristianismo. No obstante, aunque tradicionalmente se han venido manejando diversas traducciones del texto latino, conviene recordar la última de ellas, actualizada y donde se corrigen errores anteriores:

Resuene el testimonio del creyente (*resonet vox*), que resuene y retumbe. Que Magio, en verdad insignificante, impacientemente esperanzado dé voces de júbilo y cante rítmicamente, que resuene y grite una y otra vez (*resonet et clamitet*). Y acordaos de mi (*mementote enim mihi*), siervos de Cristo, que en verdad moráis aquí en el cenobio del supremo mensajero de Dios, el arcángel San Miguel. Escribiendo ante el temor al más excelso protector, yo, bajo el mandato del abad Vencedor (*abba Victoris*). Sin duda, impregnado de amor al libro que contiene la visión del dilecto discípulo Juan, como ornato del libro y conforme al contenido de las descripciones (*storiae*) he representado

¹³ GARCÍA LOBO, “El Beato”, p. 264; WILLIAMS, *Visions*, p. 30.

¹⁴ No poseemos espacio suficiente para realizar un repaso historiográfico por todos los autores que debatieron en torno al lugar en el que se creó el códice. Básicamente existen dos posturas enfrentadas: los que consideran que se facturó en Escalada y los que prefieren ligarlo al *scriptorium* de San Salvador de Tábara. Para el primer caso, principalmente: GARCÍA LOBO, “El Beato”, pp. 205-270. Williams varió de opinión, pues primero escribió que “gracias a una nota de un escriba, sabemos que fue compuesto por un monje, Magius, en un monasterio dedicado a San Miguel que es ciertamente este de San Miguel de Escalada”: WILLIAMS, *Manuscripts*, p. 64. Más recientemente defendió su realización en San Salvador de Tábara: *Idem*, *El scriptorium*, p. 13 y barajó la posibilidad de que se creara en San Miguel de Moreruela: *Idem*, *Visions*, p. 30. Los autores que mejores argumentos esgrimieron para vincularlo a este último centro son: J. FERRERO GUTIÉRREZ, “El Beato de San Miguel y los monasterios de Valdetábara”, *Brigecio*, 20 (2010), pp. 139-159; F. REGUERAS GRANDE, H. GARCÍA-ARRÁEZ, *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*, Salamanca, 2002, pp. 30-37.

¹⁵ Remito a la síntesis bibliográfica más completa realizada hasta hoy: B. CAYUELA VELLIDO, *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*, Tesis Doctoral de la Universidad de Barcelona, 2013, 2 vols., pp. 91-118. Apoyan su factura en Escalada: A. DE OLIVEIRA DIAS, *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão*, Dissertação de mestrado em História Medieval, Universidade de Lisboa, 2012, pp. 26-32; T. J. BORGES, *A tradição dos loca sancta: sacralização e representação dos espaços sagrados no ocidente medieval cristão (séculos VIII-XV)*, Tesis Doctoral de la Universidade de Brasília, 2017, p. 175; N. M. CONSIGLIERI, “Ora et labora. Pautas y disciplina manual en la confección de miniaturas y folios pertenecientes al Beato Morgan (siglo X)”, *Bibliotheca Augustiniana*, 4 (2015), pp. 132-181, en especial p. 173. Sorprende comprobar que la ficha catalográfica de la PML de Nueva York atribuya el códice al monasterio de San Salvador de Tábara, acotando su cronología al año 945: “Realizado probablemente para el monasterio de San Miguel de Moreruela, cercano monasterio hermano del de San Salvador, que había sido fundado por Froilán de León en torno al año 900”: en línea: <https://www.themorgan.org/manuscript/110807> [consultado el 27 de marzo de 2018].

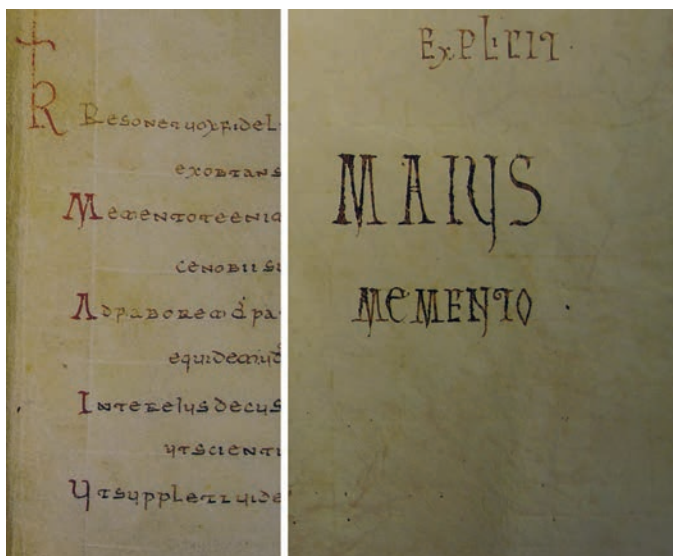


Fig. 1. *Beato de San Miguel de Escalada*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644

en pintura formas prodigiosas para que a los conocedores del Juicio Final les infundan temor al advenimiento del fin de los tiempos. Para completar de verdad este códice se han añadido también dos obras complementarias de tenor semejante. En la era novecientos y sesenta [año 922 según Maurilio Pérez]. Gloria al Padre y al unigénito Hijo junto con el Espíritu Santo, Trinidad por todos los siglos de los siglos hasta el fin de los tiempos¹⁶.

El texto aporta datos esenciales para comprender la dimensión memorial de este conjunto de imágenes. Magio es su autor y se muestra consciente de su lugar en la creación artística. Pocas fuentes aportan datos tan palmarios sobre el papel del artifice que crea, cómo lo hace y para quién. Un cenobio consagrado en honor de San Miguel es el destinatario de su revolucionaria obra. Por otra parte, el comitente, que las viejas traducciones del texto leían como “abad Víctor” –ignoto en el abadologio de Escalada–, ahora se traduce como “abad Vencedor”. Magio informa también sobre la función del códice. Nos parece relevante remarcar, en torno a la reflexión sobre la dimensión memorial que el creador de imágenes quiere gestar, que su función no es otra que ornar conforme a las descripciones (*storiae*). Este punto resulta en extremo relevante pues se corrige ahora la traducción tradicional de este vocablo latino que, desde hace años, leía en él “imágenes”, cuando en realidad *storia* se refiere a los textos sagrados, los pasajes propiamente dichos, no a una dimensión iconográfica de lo representando en el códice. Independientemente de que el notorio colofón albergue formas propias del topos literario o suponga un remedo de una tradición codicológica tardorromana, Magio informa sobre la principal función de lo que allí se representó: infundir temor ante el fin de los tiempos.

¹⁶ PÉREZ, “Tres colofones”, pp. 771-781. Las palabras latinas que hemos conservado entre paréntesis son importantes para nuestro texto. Remarcamos que el autor data el códice en el año 922. Véase también: M. E. DÍAZ SALVADO, “Los colofones en manuscritos latinos medievales de la Península Ibérica: siglos VII-XII”, en *Actas del Congreso Internacional Orígenes de las lenguas romances en el reino de León. Siglos IX-XII*, Madrid, 2004, vol. II, pp. 361-378.

Finalmente, una nueva datación defendida por los paleógrafos y latinistas, que ubican su factura en el año 922 y no en la tardía fecha del 950, deberá tenerse en cuenta en las próximas investigaciones sobre las secuencias visuales gestadas en el antiguo reino de León durante la décima centuria.

Hasta el momento no se ha reflexionado sobre el uso que Magio realizó en el colofón de la expresión, en imperativo, *mementote enim mihi*. Recordadme, acordaros de mí, creemos, no debe reducirse a una simple idea de permanencia memorial del artífice tras la finalización del códice. Magio no quiere que simplemente se le recuerde o, al menos, no sólo eso. No usa un concepto tradicional de memoria y es ahí donde reside la novedad. Tal locución se complementó con la suscripción que Magio realizó en el folio 233v, a modo de *explicit*, donde utilizó una contundente letra solemne para reiterar: *Maius Memento*¹⁷ (Fig. 1). Desde luego el alcance de estas exhortaciones, como pasamos a explicar, sobrepasa la limitada “intención de ser recordado, de mostrar que él ha sido el obrador del manuscrito”¹⁸. Sin duda Magio pide que se le recuerde por su obra, quizás por sus acciones y su consciencia de creador de una inicial memoria visual. El recuerdo, no obstante, se materializa a partir de una huella gráfica –*Maius Memento*– que fluctúa sin marco posible sobre el límpido pergamino, al modo del surco platónico que, en la cera, perfila el recuerdo, tal y como lo estudiaron Yates o Carruthers¹⁹.

El uso de la expresión *hic degetis (...) cenobii sancti Michaeli* es importante. *Hic* no sólo posee una acepción local, *aquí*, sino, y esto es cardinal, temporal, “en este momento”. No se emplea el presente (*degitis*), sino el futuro imperfecto (*degetis*) con valor de presente²⁰. Se trata del futuro imperfecto que apela a la consciencia de una acción ulterior que sucederá con seguridad y, aunque aún debe realizarse, también alerta sobre la probabilidad de realizarla en un tiempo presente. Magio está perfilando aquí diversas estrategias discursivas en torno a la construcción de su memoria artística, consciente de la direccionalidad de estas hacia los moradores del monasterio de San Miguel, tanto presentes como futuros, y lo más importante, hacia los espectadores de cualquier tiempo.

Nos parece posible teorizar en este punto en torno a las categorías nemónicas manejadas por los artífices que gestaban obras plásticas y arquitectónicas durante el siglo x. La hipótesis principal que manejamos y que no resulta problemática defiende que los valores memoriales que está ideando Magio poseen una dimensión actualizada, a la manera en que fue concebida por san Agustín²¹. Este tipo de memoria debe diferenciarse de la memoria colectiva²², mucho más presente en otras obras del medievo, donde los sepulcros, epígrafes y otros elementos artísticos perpetuaron una memoria posterior, tanto del creador como del comitente, que no crea materialmente la obra. La diferencia fundamental de esta memoria colectiva es su naturaleza

¹⁷ Nueva York, PML, Ms. 644, fol. 233v.

¹⁸ CONSIGLIERI, “*Ora et labora*. Pautas y disciplina”, p. 169.

¹⁹ F. A. YATES, *El arte de la memoria*, Madrid, 2011, p. 72; CARRUTHERS, *The Book*, p. 20. La última autora relativizó la incidencia platónica y aristotélica aplicada a las diversas categorías memorísticas.

²⁰ FERRERO, “El Beato de San Miguel”, p. 145.

²¹ M. CARRUTHERS, “Intention, sensation, et mémoire”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 55 (2012), pp. 367-378, en concreto, p. 369; *Idem*, *The Book*, pp. 180-184.

²² P. NORA, “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, *Les Lieux de Mémoire*, París, 1984, pp. 23-43; A. BAER, “La Memoria Social. Breve guía para perplejos”, *Memoria-Política-Justicia*, Madrid, 2010, pp. 131-148.

reelaborativa continuada, heterogénea, cambiante al compás de los elementos propios de la hagiografía y la oralidad y, por lo general, pensada para una realidad *postmortem*, para la posteridad²³. La memoria actualizada a la que apela Magio en su obra no es la misma, por ejemplo, que la memoria colectiva que ideó el abad Sabarico al ordenar trazar a un artífice el epígrafe sobre un arco hoy ubicado en el acceso meridional de San Miguel de Escalada²⁴. Ambas obras apelan a la memoria, pero son memorias muy diversas. Así, frente a las escasas noticias de los arquitectos y escultores de piedra u orfebres que nos ha legado la décima centuria del siglo x leonés, no debe obviarse que es precisamente la pintura sobre pergamino la que muestra una mayor dimensión memorial en la exaltación de la labor creadora. El intento de preservar el nombre y los datos biográficos por parte de los miniaturistas no posee parangón entre el resto de artesanos dedicados a otras técnicas artísticas. Se trata de una cuestión, creemos, sobre la que se deberá continuar investigando en el futuro a partir de la pregunta ¿fueron más artistas, más creadores y más conscientes de la labor intelectual los pintores de códices que los operarios que esculpieron los capiteles de las iglesias de Escalada o Santiago de Peñalba?

Magio gesta una memoria real donde la imagen del pintor se hace presente y, en presente, está presente y lo estará en el futuro²⁵.

Tampoco se ha insistido lo suficiente sobre las resonancias bíblicas contenidas en la utilización acróstica del término *Mementote* y ello a pesar de que resulta un argumento vertebral: *Mementote praepositorum vestrorum* (Hebreos, 13: 7). “Acordaros de vuestros preladados los cuales os han predicado la palabra de Dios: cuya fe habéis de imitar considerando el fin dichoso de su vida”, señala la traducción de la *Vulgata*. No me parece casual la utilización, precisamente en el colofón más autobiográfico de todos los conservados, de una memoria actualizada, gestada estando vivo el principal implicado y materializada por su propio puño y letra.

Un último argumento, finalmente, merece valorarse. Es a partir del uso del *mementote/memento* donde Magio revela la naturaleza nemónica de su construcción memorial a partir del signo escrito, abstracto, tan abstracto como los códigos de comprensión de las complejas iconografías que inventó para su obra maestra. Magio apeló en este punto a la *verdad*, a la *storia*.

Como han consensuado autores como Pierre Nora o Maurice Halbwachs, precisamente es la historia la que busca la verdad, frente a la memoria colectiva, que carece de ella²⁶. La memoria que idea Magio, al menos desde su presente –y es posible que intuyendo las consecuencias en el futuro– no es una memoria colectiva, en cuanto que en origen no busca construir unos valores cambiantes y heterogéneos al compás de unas audiencias generalistas que podrían visionar el epígrafe de una puerta, pero nunca consultarían su códice, de lectura restringida. Nos parece una disquisición relevante.

²³ E. MINEO, “Las inscripciones con ‘me fecit’: ¿Artistas o comitentes?”, *Románico*, 20 (2015), pp. 106-112.

²⁴ Esta inscripción dice: “Murió el abad Sabarico/ el día segundo de la feria octava de las kalendas/ de noviembre (lunes, 25 de octubre) de la era noventa más/ siete sobre mil (año 1059)/ Él mismo hizo este arco/ a cuyo pie yace/ No tenga parte con/ Cristo el hombre que de este/ lugar lo quiera sacar. Así sea”. Véase: A. MARTÍNEZ TEJERA, “Los epígrafes (fundacional y de restauración) del ‘templum’ de San Miguel de Escalada (prov. de León)”, en J. YARZA LUJACES, M. V. HERRÁEZ ORTEGA y G. BOTO VARELA (coords.), *La Catedral de León en la Edad Media*, León, 2004, pp. 613-621.

²⁵ G. DIDI-HUBERMAN, C. CHÉROUX, J. ARNALDO, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, 2018.

²⁶ NORA, “Entre mémoire et histoire”, pp. 23-43; M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, París, 1968.

La inclusión de la *storia* en el colofón apela a una memoria de verdad en cuanto la única verdad es la Historia de Dios y, por ende, el Verbo escrito, pero escrito en presente. Los términos en los que se maneja Magio revelan su alta formación erudita. Es consciente del control que posee sobre la transmisión de la *storia*, del conjunto de textos que revelan algo divino. Ello le diferencia del resto artífices del siglo x, escultores y arquitectos, por ejemplo.

La fuerte naturaleza nemónica del libro, incluso permaneciendo cerrado en el *thesaurum* del templo debe valorarse, aunque cualquier conclusión resulte indemostrable. Carruthers defendió que el pergamino pintado jamás fue creado simplemente para gestar una experiencia banal que girase en torno a la acción inercial de mirar. Obviamente el espectador del manuscrito, el lector de las imágenes miniadas por Magio e, incluso, aquel que sólo se acercase al acróstico sin leerlo estaba siendo atrapado por los mecanismos inventados por el iluminador para provocar una experiencia frente al texto, frente al icono o, y ello es relevante, frente a la imagen-texto.

Finalmente, basándonos en estos supuestos consideramos que la memoria gestada por Magio resulta especial: 1) por mostrarse el artífice consciente del control en la transmisión de la *storia* divina y, por ende, de su dimensión creativa, frente a un escultor o arquitecto que ningún contacto poseen con respecto a los textos sagrados, la verdad y la historia y 2) su memoria actualizada la gesta el artífice en presente, sin intermediarios, hecho que tampoco ocurre en los artesanos de las otras técnicas artísticas.

Ante tales perspectivas, resulta poco aconsejable reducir los recursos visuales ideados por Magio, imágenes e iconos-texto, a una simple función memorial de un pintor que desea sólo ser recordado. Más aún, la erudición de este personaje y los cambios que introdujo en la pintura de pergamino desaconsejan primar los supuestos fines pedagógicos y doctrinales de raigambre gregoriana que se han querido ver en su obra²⁷.

A los usos nemotécnicos de la obra de Magio se suman otras funciones. El *codex* fue ideado para leer sus textos y leer sus imágenes y no es descartable, incluso, para leer las imágenes sin atender al texto y al contrario. Ello dificulta anteponer la manida pedagogía de la imagen, siempre aludida y de la que nunca se explica cómo operaba en las supuestas enseñanzas de lo que la imagen significaba, como si la significación de lo representado en un *Beato* actuase de la misma forma y sobre el mismo público que un capitel, un tímpano o una inscripción.

Las vigentes investigaciones de Yarza, completadas por otros autores, permiten comprender que los usos dados a las miniaturas del *Beato* de Magio fueron muchos y variados, cambiantes, sobre todo a partir del lejano canon 17 del IV concilio de Toledo (ca. 633) donde se decretó que se explicara (*praedicauerit*) el *Apocalipsis* en todas las iglesias desde Pascua a Pentecostés, con peligro de excomunión si no se hiciese²⁸. Prueba del manejo del código

²⁷ GARCÍA LOBO, "El Beato", pp. 205-270; MENTRE, *El estilo mozarabe*, pp. 173, 176, 201-202, 249; N. GÓMEZ, *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los Beatos*, Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2016, p. 274; N. RODRÍGUEZ SUÁREZ, "La escritura publicitaria del Beato de San Miguel de Escalada", en R. BALDAQUI ESCANDELL (coord.), *Lugares de escritura: el monasterio*, Alicante, 2016, pp. 409-416.

²⁸ Q. ALDEA, T. MARÍN, J. VIVES, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, 1972, vol. I, p. 569; M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1985, p. 254; E. RUIZ GARCÍA, "Beato de Liébana. Un testigo de su tiempo (siglo VIII)", en *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, 2009, pp. 215-237, en especial, p. 231.

leonés son las cinco raspaduras de diversas imágenes que presentan algunos folios y, aunque desconozcamos la fecha en la que se efectuaron los rayados, parecen ligarse a la percepción negativa de esos iconos²⁹.

Frente a los que fácilmente redujeron las estrategias memoriales ideadas por Magio a una simple voluntad de ser recordado, como otros mundanos artesanos, y en contra de los que disminuyeron el fin de sus imágenes a la pura pedagogía, cabe preguntarse: ¿Cuándo se activó la memoria de Magio? ¿Mientras realizaba esos folios, cuándo pensó el pintor que su memoria se haría presente? ¿Cómo recibió la comunidad su memoria, o quienes fuesen los consumidores del códice, mientras vivió el pintor, es decir, cuando se manejó el libro estando el miniaturista aún presente? ¿Cambió su recuerdo tras su óbito? ¿Cuándo se activa la dimensión memorial y para quién?

Son demasiadas cuestiones a las que no podemos dar respuesta pero ejemplifican los peligros de disminuir al simple recuerdo las estrategias memoriales que planteó. Magio fue un miniaturista imaginativo, rompedor dentro del contexto artístico de su época, dominador intelectual de la *storia* y verdadero conocedor del poder de una memoria que quiso gestar en presente. ¿Magio apeló en vida a su memoria como artífice de la pintura, de la escritura o de ambas técnicas? ¿Ideó su memoria como simple clérigo devoto transmisor del Verbo divino, como traductor de la historia sagrada, la verdad, en el tiempo presente de los lectores que utilizaron su códice? ¿Se activó su memoria al leer los signos escritos o al leer las imágenes? ¿El *Beato* cerrado y ubicado en el *thesaurum*, hizo presente a Magio como célebre maestro de pintores? Nuevamente responder a estas dudas es imposible. No obstante, lo que no resulta complicado sostener es que los artífices del siglo x están utilizando diferentes categorías memorísticas dependiendo de las técnicas y formación recibida. Durante la décima centuria, en los territorios del antiguo reino leonés, sin duda los pintores de códices, por encima de los restantes artesanos fueron conscientes de una valía artística e intelectual que desearon preservar, pero no en el recuerdo, si no en la memoria.

La memoria de Magio, en presente y sólo en presente, permite explicar buena parte de la revolución miniaturística que, como han repetido los investigadores, se detecta en la pintura coetánea.

En este sentido es muy conocida la secuencia artística desencadenada tras su óbito. El *Beato* de Tábara³⁰, datado sin dudas en el año 968, presenta otro célebre colofón que informa de la muerte de Magio ese año y de su entierro en el claustro de San Salvador de Tábara³¹. El colofón lo escribe el presbítero Emeterio, que se proclama como su discípulo y califica

²⁹ J. YARZA LUACES, “Del ángel caído al diablo medieval”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 299-316; *Idem*, “El infierno del beato de Silos”, *Estudios Pro Arte*, 12 (1977), pp. 26-39; *Idem*, “*Fascinum*: Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l’art médiéval hispanique”, *Razo*, 8 (1988), pp. 113-27. Véase también: A. ORRIOLS ALSINA, “El Beato de Gerona. Otra interpretación de algunas imágenes”, en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Santiago de Compostela, 2009, pp. 132-145. Este último trabajo atribuye un sentido apotropaico, mágico y supersticioso a determinadas imágenes del *Beato*.

³⁰ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Cod. 1097B. Véase: V. GARCÍA LOBO, *Beato de Tábara: original conservado en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 2005.

³¹ Véanse los repases historiográficos planteados por: A. SUÁREZ GONZÁLEZ, “Beatos. La historia interminable”, en M. PÉREZ GONZÁLEZ (coord.), *Seis Estudios sobre Beatos Medievales*, León, 2010, pp. 71-129 y CAYUELA, *Tradiciones y transmisión iconográfica*, pp. 90-91. Sobre el colofón y el enterramiento de Magio en el claustro: WILLIAMS, *El*

al maestro de *arcipictore*³². Magio abandonó el trabajo días antes de concluir el códice y él, Emeterio, fue llamado –por lo tanto no se encontraba en Tábara– para finalizarlo. Indica que su labor duró tres meses y cierra el texto con la célebre loa a la torre tabarense, allí donde se ubicaba el *scriptorium* y espacio que, parece, no le resultaba familiar o de uso cotidiano, a juzgar por su deslumbrante elogio³³. Nuevamente los datos biográficos que se aportan no tienen parangón entre las fuentes escritas relativas a un miniaturista/pintor conservadas en estos territorios. Estamos ante creadores excepcionales.

Ya se han mencionado las investigaciones que identificaron los fragmentos de un sarcófago tardoantiguo conservado en Tábara con el último monumento de memoria de Magio. En esta línea, se argumentó que un presbítero no perteneciente al monasterio tabarense jamás habría sido enterrado en su claustro, convirtiendo esta idea en el principal argumento para priorizar el papel del núcleo de Tábara y su área de influencia y minimizar, o incluso negar, la existencia de un *scriptorium* en San Miguel de Escalada en el que encuadrar la actividad artística de Magio³⁴.

Todo ello ha potenciando que, en los últimos trabajos, se excluyan las áreas más norteñas del reino de León en el proceso de renovación de la pintura mural y la miniatura, especialmente ante la imposibilidad de despejar la incógnita de si Magio fue presbítero de Escalada o de Tábara. A partir de la presencia de una R cuyo hastial remata en una cruz en el margen izquierdo del colofón del *Beato* conservado en América³⁵ (Fig. 1), se defendió que tal criptograma aludiría a la figura del abad Rescesvinto, localizado en el abadologio de Escalada y cuyo nombre encubriría la personalidad artística del propio Magio³⁶. Aunque esta suerte de monograma simplificado pudiese evocar la Chi y Rho de un crismón³⁷, en realidad, por su forma y el uso de un tipo de tinta distinta a la utilizada en el resto del colofón, claramente se trata de un elemento añadido. Así, que Emeterio llame a Magio *arcipictore* en el colofón del manuscrito tabarense, cuando su mano solo se ha localizado en el ejemplar de la Biblioteca Morgan y en el *Beato* de Tábara, resulta extraño, pues el término quizás refiera una trayectoria magistral

scriptorium, p. 34, señala: “es impensable que fuese tan honorablemente enterrado en un monasterio que no fuera el suyo”. Varios fragmentos de un sarcófago marmóreo tardoantiguo, conservado en el Museo de Santa María de Tábara, se han identificado con su sepultura: REGUERAS, GARCÍA-ARÁEZ, *Tábara visigoda y mozárabe*, p. 53. De comprobarse esta hipótesis debería relacionarse con la trazada por García Lobo al estudiar la biografía de Beato de Liébana. El investigador ubicó el óbito de Beato en Valcabado, a 19 de febrero del 798, siendo enterrado en el claustro del monasterio, en un sarcófago donde permaneció tres años. Luego sus restos se reubicaron en una urna de mármol, “a excepción de un brazo, este se dejó en el sepulcro para consuelo de los enfermos que acudían a su sepultura en busca de ayuda”: V. GARCÍA LOBO, “Beato y los Beatos. Tradición de un texto medieval”, en A. LÓPEZ y M. L. CUESTA (coord.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, 2007, vol. 1, pp. 65-79, donde analiza el texto *Vita* 8, PL, 96, 894.

³² C. CRESPO, “Notas sobre el Beato de Tábara del Archivo Histórico Nacional”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del ‘Comentario al Apocalipsis’ de Beato de Liébana*, Madrid, 1978, vol. 1, pp. 251-257.

³³ Madrid, AHN, Cod. 1097B, fol. 167v. Véase: F. GALTIER MARTÍ, “O turre tabarense alta et lapidea... Un saggio d’iconografia castellologica sulla miniatura della Spagna cristiana del secolo x”, en *XXXIV Corso di cultura sull’Arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1987, pp. 253-289 y WILLIAMS, *Visions*, pp. 28-31.

³⁴ FERRERO, “El Beato de San Miguel”, p. 146; WILLIAMS, *El scriptorium*, pp. 33-35; GARCÍA LOBO, “El ‘scriptorium’ de San Miguel de Escalada”, pp. 295-331.

³⁵ Nueva York, PML, Ms. fol. 293r.

³⁶ GARCÍA LOBO, “El Beato”, p. 267.

³⁷ WILLIAMS, *El scriptorium*, p. 26.

más amplia. Es improbable que un maestro estuviese tantos años sin pintar otros códices y ello obliga a retomar la cadena de experiencias pictóricas gestadas durante la primera mitad del siglo x en el reino de León, con el fin de encuadrar a Magio dentro de un panorama que ya presentaba importantes novedades artísticas incluso antes del primer trabajo atribuido al miniaturista. Igualmente, se podría afirmar que las estrategias ideadas por Magio para su preservación memorial, antes de fallecer, ya han surtido efecto, tanto en Emeterio, que lo califica de “distinguido pintor” como en el amanuense que insertó el monograma sobre el colofón del *Beato* de Escalada, otorgando al éxplícit un sentido memorial sacro.

MEMORIAS VISUALES EN LA PINTURA ANTERIOR A MAGIO

Las renovadas experiencias plásticas ideadas por Magio retomaron una tradición visual anterior perfectamente madurada en otros códices realizados en el *regnum* legionense y, además, el corpus que gestó, también acabó por consolidar y enriquecer otras manifestaciones coetáneas, incluso en la pintura mural.

La principal cuestión en este sentido, ampliamente investigada y debatida, se centra en concretar las fuentes artísticas que conformaron la personalidad artística de Magio y de los *Beatos* en general, tema demasiado complejo y extenso para resolverlo aquí. Se ha demostrado que este miniaturista gestó la llamada Rama II de los *Beatos* y de la que el códice de Escalada sería el ejemplar más antiguo que llegó hasta nuestros días³⁸. Resumiendo la cuestión y atendiendo a las principales posturas de los expertos en miniatura altomedieval, dichas fuentes serían básicamente:

1) La existencia de un primer *Beato*, un prototipo codicológico anterior, hoy perdido, que ya debió poseer ilustraciones, discutiéndose si tales imágenes retomarían tradiciones tardoantiguas, de tradición visigoda o propias de la tradición asturiana de los siglos VIII y X³⁹; mayor aceptación, no obstante, han tenido otras dos vías, según las cuales: 2) la miniatura de Magio presentaría deudas con la tradición pictórica islámica y de naturaleza oriental –con toda la ambigüedad que el concepto posee–⁴⁰; y, finalmente, 3) otros autores explicaron su originalidad

³⁸ A. FRANCO MATA, “Apreciaciones sobre las ilustraciones del Beato de Cardeña”, *Codex Aquilarensis*, 20 (2004), pp. 66-83; *Idem*, “La Diáspora de los apóstoles y relaciones de los Beatos con el islam”, en M. PÉREZ GONZÁLEZ (coord.), *Seis estudios sobre beatos medievales*, León, 2010, pp. 131-202; WILLIAMS, *El scriptorium*, p. 25.

³⁹ P. KLEIN, “La tradición pictórica de los Beato”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del ‘Comentario al Apocalipsis’ de Beato de Liébana*, Madrid, 1978-1989, 3 vols., vol. 1, pp. 83-106; P. DE PALOL, “Precedentes hispánicos e influencias orientales y africanas en la decoración pictórica de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio*, pp. 117-162.

⁴⁰ Gran parte de los investigadores aluden a estas supuestas transmisiones culturales desde el Oriente, el norte de África y su llegada a al-Ándalus, aunque en contadas ocasiones se concretan los ciclos pictóricos, murarios y miniaturísticos, que expliquen claramente su reconversión a los originales lenguajes figurativos de Magio. Véase: J. G. BECKWITH, “Islamic influences on Beatus Apocalypse Manuscripts”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices*, vol. 1, pp. 55-60. La vía mozarabista ha sido defendida recientemente en: V. WARREN, *Las iluminaciones del Apocalipsis: Gonzalo de Berceo y el Beato de Silos*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 113-116; I. MONTEIRA ARIAS, “La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano. Las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana”, *Codex Aquilarensis*, 20 (2004), pp. 84-105, donde señala que el influjo islámico en los *Beatos* es evidente. En realidad se continúa la tendencia iniciada, entre otros, por M. CHURRUCA, *Influjo Oriental en los temas iconográficos de la miniatura española siglos X al XII*, Madrid, 1939.

creadora a partir de la presunta influencia ejercida sobre los *scriptoria* leoneses de algunos manuscritos europeos, particularizados en algunos códices procedentes de San Martín de Tours y la llamada *Biblia* de Moutier-Grandval⁴¹.

Con todo, la presencia de estos manuscritos carolingios en el contexto local leonés hoy es indemostrable. Considerando el occidente del reino de León como un “desierto librario en lo que al mundo carolingio respecta”⁴², ello dificulta confirmar que Magio tomara de estos ejemplares de los siglos VIII y IX algunas de sus formas renovadas, como el uso expresivo del color y las célebres franjas cromáticas, la elaborada narratividad donde la figura humana es la principal protagonista, el fin de la pintura expandida en planos vacíos con el descubrimiento de los marcos pictóricos, el uso de la ilustración a doble página o la creación de iniciales complejas.

Finalmente, y desconectada de esta vía de estudio donde prima el contexto artístico europeo frente al hispano, también ha de reiterarse que los estudios actuales subrayan el papel del núcleo tabarense como epicentro creador de las primicias, frente a la capital del reino y, más aún, en relación con otros contextos que, por lo general, suelen olvidarse en este fenómeno de renovación de la pintura. Sin embargo, San Salvador de Tábara –luego Santa María– no fue más que otro de los monasterios fundados en 905 por el obispo Froilán. No es azaroso tampoco que sea precisamente a través de la *vitae*, *De orthodoxo viro Froiane Legionense Episcopo*, incluida en la llamada *Biblia* del año 920 de la catedral de León⁴³, donde se gestara la memoria escrita del citado cenobio⁴⁴. El códice, también conocido como *Biblia de Juan y Vimara*, *Biblia del abad Mauro* o *Biblia de Albares de la Ribera*, localidad del Bierzo donde, según M. Risco, se facturó el códice⁴⁵.

Suponiendo una lectura correcta por parte del erudito autor, *Bergidum Flavium* se presenta como un contexto germinal y antecedente local de la renovación pictórica de la primera mitad del siglo X en el reino de León, tanto en los manuscritos como en las técnicas murales, tras el redescubrimiento del ciclo pintado en la iglesia de Santiago de Peñalba.

Por las fechas en las que Magio pintaba, el abad Genadio, promotor de las artes en los monasterios de los montes de Valdueza y antaño obispo de la cátedra asturicense, gestaba un documento memorial. Su *testamentum* (920-930) dice: “Quiero que este testamento se (...) conserve y mantenga su valor por los siglos de los siglos”⁴⁶. Tras la nueva edición crítica de

⁴¹ Londres, British Library, Ms. Add. 10546: WILLIAMS, *El scriptorium*, p. 25; *Idem*, *Visions*, pp. 41-47. Durante décadas el investigador equiparó el frontispicio del *Génesis* del fol. 5v de este códice con las páginas miniadas por Magio. Nosotros no detectamos tales similitudes pues los pliegues, tratamiento del desnudo y el cuerpo, canon de las figuras, notas paisajísticas e, incluso, los fondos con franjas de color son muy diferentes en estos dos códices.

⁴² F. MIRANDA GARCÍA, “Autores carolingios en los códices hispanos (siglos IX-XI). Un ensayo de interpretación”, *Studia historica. Historia medieval*, 33 (2015), pp. 25-50, en concreto, p. 43.

⁴³ León, Archivo de la Catedral, Cod. 6.

⁴⁴ Continuamos desconociendo algunos aspectos del manuscrito. Aporta novedades y bibliografía actualizada: A. SUÁREZ GONZÁLEZ, “La Biblia Visigótica de la Catedral de León (Códice 6): primeros apuntes para un estudio arqueológico”, *Estudios Humanísticos. Historia*, 10 (2011), pp. 179-196.

⁴⁵ M. RISCO, *Iglesia de León, y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792, p. 78, donde leyó “In monasterio vocabulo Alb.”; A. QUINTANA PRIETO, “Santa María de Albares y su escriptorium”, *Yermo*, X.1 (1972), pp. 67-105; SUÁREZ, “La Biblia”, p. 180, se muestra cautelosa en considerar su procedencia.

⁴⁶ A. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, *El Testamento de San Genadio, obispo de Astorga y eremita del Valle del Silencio*, s. 1., 2016, p. 78.

Adelino Álvarez y la acotación detallada de lo que realmente Genadio estaba cediendo para preservar su memoria futura, podemos concluir que los agentes que configuraron esta construcción memorial fueron, por encima de otras propiedades, los libros contenedores de textos y de imágenes. Se citan muchos títulos, entre ellos, una copia del comentario al *Apocalipsis* de Apringio de Beja (ca. 540) y que, como es sabido, se ha considerado una de las bases sobre las que Beato de Liébana configuró la suya propia⁴⁷.

La fuente es muy clara. El abad Genadio da pautas exactas en torno al uso de esos bienes librarios que serán comunes a toda la red de monasterios, nunca propios, usados en base a un sistema de permuta, contando con igual número de ejemplares desde San Pedro a San Andrés y Santiago. La fuente continúa indicando: “Deben permanecer exclusivamente en los monasterios fundados en este yermo”⁴⁸.

Sin duda estos textos trasladaban la verdad de la *storia* –como diría Magio–, mientras que “toda la palabra que sale de la boca de Dios, me falta disponer de los otros libros”⁴⁹, apela Genadio. Magio pintó ante el temor a Dios y para infundir aprensión ante el fin de los tiempos, mientras que Genadio señala: “tiemblo al oír la voz del profeta, que amenaza, mejor aún, la voz del Señor”⁵⁰. No es precioso insistir en la sonoridad implícita en las imágenes presentes en los *Beatos* y de la cual, el folio de la torre de Tábara, repicando las campanas ante la feliz finalización del códice es la última consecuencia⁵¹.

Antes de encumbrar a la miniatura europea, a las supuestas filiaciones andalusíes y al papel preeminente del entorno tabarense como referentes absolutos a las soluciones planteadas por Magio conviene valorar ciertas experiencias pictóricas anteriores y gestadas en el Bierzo altomedieval.

El miniaturista Armentario trabajó en las *Vitae Patrum* por encargo del abad Trasmundo en el temprano año 902⁵². Es uno de los primeros libros miniados en el reino de León. Las experiencias plásticas desarrolladas en este manuscrito, recientemente analizado con importantes novedades por Manuel Valdés, suponen a nuestro juicio un precedente directo y local sobre el que comprender la renovación leonesa del siglo x.

Armentario ya introduce el uso de acrósticos, luego retomados por Magio, además de la utilización de la figura humana en diversos íncipit decorados con vegetales y zoomorfos⁵³. La concepción de los rostros y los pliegues suponen un antecedente local a las soluciones empleadas por Magio, como se percibe en la figura del clérigo con una I ornada sobre la cabeza o en

⁴⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 71-72.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 71.

⁵¹ F. PRADO-VILAR, “*Silentium*: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad”, *Revista de poética medieval*, 27 (2013), pp. 21-43; G. RODRÍGUEZ, G. CORONADO SCHWINDT (dirs.), *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media*, Mar del Plata, 2016.

⁵² Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10007. Véase: M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “De Armentario a Magio: algunas cuestiones sobre la miniatura leonesa del siglo x”, en V. GARCÍA LOBO y G. CAVERO DOMÍNGUEZ (coords.), *San Miguel de Escalada: (913-2013)*, León, 2014, pp. 155-195.

⁵³ No hay espacio para estudiar aquí este desconocido códice. Remito al estudio de VALDÉS, “De Armentario a Magio”, p. 163.

la D de *Domno beatissimo*, cuyos ojos, facciones y proporción de extremidades reaparecerán en el códice de Escalada⁵⁴ (Fig. 2). En el mismo sentido, la reiterada presencia de aves solitarias y afrontadas, con cuellos estilizados y ricos plumajes suponen un precedente a la proliferación de estas en otros códices leoneses anteriores a la segunda mitad del siglo x y explicaría su presencia, por ejemplo, en la escultura de canceles y molduras de Escalada, del año 913⁵⁵ (Fig. 3). Son modelos que, independientemente de su origen remoto en Córdoba y el arte islámico, desde temprano estuvieron metabolizados localmente en los *scriptoria* astur-leoneses, dada la movilidad de las *Vitae*, ya citadas en el testamento de Genadio. Sin duda se estaba generando precozmente una memoria visual propia fundamentada en la circulación interna de los libros.

Tampoco resulta azaroso que el único volumen conservado de los dos que tuvo la *Biblia de Albares* (920), antes mencionada, esté ligado a la comitencia del abad Mauro, rector del viejo monasterio de la Santa Cruz de Montes, en el Bierzo Alto. Fue realizada por el diácono Juan y el presbítero Vimara y supone un ejemplo maduro de la práctica pictórica antes de Magio. La obra, de factura muy cuidada, supuso una “nueva revolución del panorama miniaturístico”⁵⁶.



Fig. 2. *Vitae Patrum*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10007

⁵⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10007, fol. 80v y fol. 63v.

⁵⁵ A. ARBEITER, S. NOACK-HALEY, *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters, vom 8. bis ins 11 Jahrhundert*, Mainz, 1999, lámina 82; M. CRUZ VILLALÓN, “Quintanilla de las Viñas y el arte cordobés”, *Norba*, 22-23 (2002-2003), pp. 341-349. La autora relaciona el friso leonés con la escultura del templo burgalés.

⁵⁶ SUÁREZ, “La Biblia”, p. 182. Remito a su estudio para los aspectos codicológicos.

Los pintores desplegaron dos laberintos donde se lee *Maurus abbatu libro* y, abajo, *Vimara presbiter fecit*⁵⁷. El aparato memorístico es preciso: “Os ruego a vosotros, los que leáis esto, que os acordéis de mí, Juan”, completando la exhortación con: “Juan, diácono, hizo y decoró (este libro). Quien lo lea, si reconoce como protector a Cristo y como su guardián en todas sus cosas, rece por este pecador (Juan)”⁵⁸. Los juegos escriturísticos no eran una novedad para Magio. Están presentes en este códice, como se observa en la efigie San Lucas⁵⁹, donde el

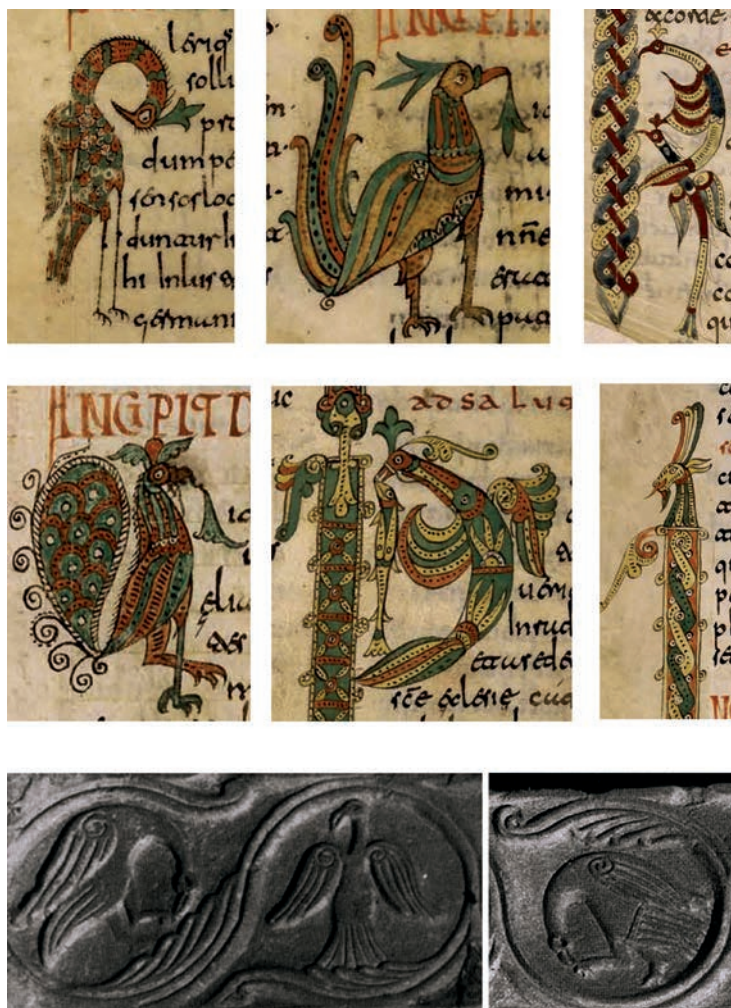


Fig. 3. *Vitae Patrum*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10007 y friso con aves, León, San Miguel de Escalada

⁵⁷ León, ACL, Cod. 6, fol. 2r.

⁵⁸ Las suscripciones se hallan en los ff. 2r (Vimara, en laberinto), 91v (Juan), 202r (Juan), 211r (Juan), 216r (Juan), 217r (Juan) y 233v (Vimara): SUÁREZ, “La Biblia”, p. 180, nota 4.

⁵⁹ León, ACL, Cod. 6, fol. 211r. Agradezco a D. Santiago Domínguez sus traducciones para este trabajo.

clípeo que engloba la figura deletrea: “¡Oh!, tú, lector, mientras leas este libro ora por quien lo escribió cuando reces a nuestro Señor, si tienes como tu protector a Cristo. Juan, diácono, lo escribió. Quien lea este libro rece a Dios por él”.

El folio 3v. muestra una página tapiz inacabada (Fig. 4), inaudita entre los repertorios conocidos en la miniatura de este contexto. Se idearon 36 círculos que encierran aves, felinos y humanos reafirmando la capacidad imaginativa de estos artífices que parecen crear desde el seno interno de sus *scriptoria*. Algunas de las ilustraciones fueron calificadas por García Villada de “orientales y bizantinas”⁶⁰ y han servido para defender la ascendencia andalusí de los motivos, reduciéndolos a un simple fenómeno de copia. Sin embargo, su temprana presencia en estos contextos artísticos asegura que, cuando Magio inició sus obras, los temas habían sido metabolizados y asumidos como propios en torno al año 950. Analizando dichos clípeos, nuevamente se constata que el corpus de aves de los canceles y frisos de Escalada debe vincularse con la gestación de estos repertorios, sin necesidad de acudir al ambiguo espectro orientalizante.

La conocida figura del jinete con turbante al viento presente en otros *Beatos*, como el de Gerona⁶¹, manuscrito facturado en el reino de León, se entendió como prueba del “grado de islamización de la cultura cristiana”, de referencias sasánidas y sicilianas⁶². Sin embargo, un precedente, muy arcaico, aparece ya en la página tapiz de 920 donde un ser híbrido muestra un tocado que ondea al viento (Fig. 4). Sin embargo, estos textiles estuvieron tan presentes en los monasterios leoneses que, cuando entre 950 y 970 se difundieron en los manuscritos, sus formas eran consideradas totalmente propias, más aún cuando sabemos que, precisamente en el Bierzo y en el monasterio genadiano de San Pedro de Montes, se custodiaba uno datado en el siglo IX⁶³. Aunque su origen era remoto y procedían algunos de al-Ándalus u Oriente, los modelos ya eran muy familiares en las dos primeras décadas del siglo X para estos pintores⁶⁴.

La consolidación de estas experiencias plásticas darían lugar al *Antifonario* de la catedral de León⁶⁵, al que autores recientes han dado una nueva cronología, más adecuada a la realidad

⁶⁰ Z. GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la catedral de León*, Madrid, 1919, p. 36. Véase: G. BOTO VARELA, “The Migration of Mediterranean Images: Strange Creatures in Spanish Buildings and Scriptoria between the 9th and 11th Centuries”, en R. BACILE y J. McNEILL (eds.), *Romanesque and the Mediterranean. Patterns of Exchange Across the Latin, Greek and Islamic Worlds c.1000-c.1250*, Londres, 2015, pp. 243-260, particularmente p. 247, donde se compara la iconografía zoomórfica de este folio con motivos islámicos.

⁶¹ Gerona, Archivo de la Catedral, Ms. 7, fol. 134v. Se identificó como un guerrero cristiano triunfante: WILLIAMS, *Manuscripts*, p. 99.

⁶² WILLIAMS, *El scriptorium*, pp. 45-46; ORRIOLS, “El Beato de Gerona”, p. 137. La autora interpreta el jinete en clave apotropaica, relacionándolo con amuletos de la Antigüedad.

⁶³ Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, n° 20170. La pieza ha sido denominada tira o almaizar. Véase: P. BORREGO DÍAZ, “Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispanoárabes”, *Bienes culturales*, 5 (2005), pp. 75-122, p. 76, nota 1, señala que es el “tejido hispanomusulmán más antiguo que se conserva”.

⁶⁴ Sobre el impacto de las formas islámicas en este contexto berciano, aunque aceptando pervivencias del arte musivo de las villas tardorromanas hispanas: BOTO, “The Migration”, p. 251.

⁶⁵ León, ACL, Ms. 8. Ante la amplia bibliografía remito a los textos recientes: F. GALVÁN FREILE, “Antifonario de la catedral de León”, en I. BANGO TORVISO (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, p. 94; VALDÉS, “De Armentario a Magio”, pp. 165-182; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, Madrid, 2011; E. DE LUCA, “Royal misattribution: monograms in the León Antiphoner”, *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9:1 (2017), pp. 25-51, la autora también lo data en la primera mitad del siglo X.



Fig. 4. *Biblia de Albares*.
León, Archivo de la
Catedral de León, Cod. 6

artística de los escritorios leoneses. Fue donado por el abad Ikilani⁶⁶, junto con otros códices y objetos suntuosos, al monasterio leonés de Santiago el 26 de junio de 917⁶⁷. No hay duda de que se trataba de su códice, pues en el fol. 1v el *Abba*, Ikilani, con báculo y sentado, recibe el libro de *Ille*, él, el ilustrador.

Del análisis formal de estas figuras y a partir de la nueva datación que se le otorgó se desprende que nos hallamos ante un precedente esencial para la comprensión de la pintura de *Magio*, que toma referentes localistas. De hecho, también conocemos mejor las fuentes utilizadas por el autor del *ex libris* (fol. 6), pues mientras las aves que lo coronan remiten a modelos presentes en las *Vitae Patrum* y la *Biblia de Albares*, las esvásticas refieren fuentes

⁶⁶ El *ex libri* con el nombre de Ikilani fue realizado en plata en el fol. 6.

⁶⁷ VALDÉS, “De Armentario a *Magio*”, p. 164.

tardorromanas del arte musivo de la cuenca del Duero⁶⁸. Existen referencias a la Antigüedad en forma de *spolium in re* de las obras provinciales romanas que, en la mano de estos pintores, se reutilizaron para gestar una memoria en presente proyectada hacia lo venidero, según reza el epigrama del fol. 1: *in futuro leteris cum angelis*⁶⁹.

La cercanía formal de las miniaturas del *Antifonario* y las creadas por Magio es incontestable. La cenefa geométrica del fol. 8v de este manuscrito, correspondiente a la tabla de septiembre y octubre es el antecedente directo para el arco de herradura del fol. 2 del *Beato de Escalada*⁷⁰ (Fig. 5). La proximidad de ambos códices en el uso del color y la concepción de las figuras permite confirmar la hipótesis planteada por Domínguez y corroborada por Valdés, que ve a un Magio joven formándose y trabajando en el *scriptorium* que facturó el *Antifonario* antes de 917⁷¹. Ello permitiría explicar la incoherente afirmación de Emeterio, que calificaba de *arcipictor* a un maestro del que tan sólo conocíamos el códice de Escalada y los respectivos folios del de Tábara.



Fig. 5. *Antifonario*. León, Archivo de la Catedral de León, Ms. 8 y *Beato de San Miguel de Escalada*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644

⁶⁸ Se ha vinculado con el mosaico de la villa de Almenara-Puras de Valladolid, del siglo IV: *Ibidem*, p. 168.

⁶⁹ B. DU BOUVERET, *Colophons de Manuscrits Occidentaux des Origines au XVI siècle*, Friburgo, 1965, vol. 3, p. 83; GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos*, p. 38.

⁷⁰ VALDÉS, “De Armentario a Magio”, pp. 172-175, detecta incontestables relaciones formales hasta ahora desconocidas entre los dos códices.

⁷¹ J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, Barcelona, 1950, p. 27 y VALDÉS, “De Armentario a Magio”, p. 177.

Cuando Magio minió el festín de Baltasar del fol. 255v (Fig. 6), desarrolló un arco de herradura que alternó dovelas rojas y blancas cobijándolo. Se consideró que evocaba “inmediatamente la mezquita de Córdoba (...) referencia fácil de reconocer en la época en la que se realizó la miniatura”⁷² y se vinculó con tradiciones sirias y de Asia Menor. Todos los autores reconocen el origen romano de la bicromía pero su presencia en la mezquita de Walid (715-715) y en la aljama cordobesa terminaron por hacer prevalecer la idea de que la solución de Magio había sido tomada directamente, y reduciéndolo a un simple ejercicio de influencia inercial, del arte hispanomusulmán.⁷³

MEMORIAS VISUALES DE NATURALEZA LOCAL

Frente a esta postura conviene recordar que, cuando Magio aplicó el motivo sobre el pergamino, este recurso estaba plenamente integrado en el saber local de los pintores altomedievales. Entre 913, fecha en la que se consagró San Miguel de Escalada y el año 916 en el que con seguridad se cita la existencia del monasterio de San Cebrián de Mazote⁷⁴, el motivo de los arcos bícromos se había convertido en un elemento vernáculo, plenamente asumido a partir de una reelaboración propia, local. Sin debatir nosotros su origen remoto, ciertamente cuando los investigadores abordaron estos arcos



Fig. 6. *Beato de San Miguel de Escalada*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644; Valladolid, San Cebrián de Mazote, arco de dovelas bícromas

⁷² WILLIAMS, SHAILOR, *El Beato de San Miguel de Escalada*, p. 216; WILLIAMS, *Manuscripts*, p. 77, lo leyó en clave antiislámica.

⁷³ G. MENÉNDEZ PIDAL, “Sobre miniatura española en la Alta Edad Media”, *Discurso leído ante la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1958. Véase su capítulo titulado “Arcos de herradura con dovelas rojas y blancas alternadas”. También: PALOL, “Precedentes hispánicos e influencias orientales y africanas”, p. 125, defendió la romanidad de los arcos de herradura de la barrera litúrgica de Escalada, “tan cercano al propio Magius”, dijo, y volvió sobre la clásica teoría que relacionaba los arcos policromos del acueducto de los Milagros de Mérida con los de la mezquita de Córdoba. Finalmente: GUARDIA, “De Peñalba”, pp. 129-134, en todos sus trabajos remarca la “dependencia directa de modelos andalusíes” del arte leonés.

⁷⁴ Referencias ulteriores aluden a un privilegio del año 925 a favor del monasterio de Castañeda de Sanabria, donde se menciona la fundación del cenobio en época de Ordoño II en 916: *Ibidem*, p. 134.

de herradura con dovelas alternantes imaginaron contactos directos, cuando no recreaciones cargadas de simbolismo, con la mezquita cordobesa. Sin embargo, consideramos que el fenómeno es otro, diverso, pero complejo de analizar ante los escasos restos murales conservados.

Las fotografías antiguas, anteriores a la agresiva restauración del templo de Mazote, muestran la existencia de un arruinado ciclo pintado, realizado al fresco siguiendo parámetros hispanorromanos e intuido ya por Gómez-Moreno, quien destacó su aplicación sobre un enlucido de yeso. El arco de herradura aparece con dovelas alternantes en la puerta norte (Fig. 6), repitiéndose la bicromía en los arcos de medio punto de tradición romana de las partes altas del edificio, repintados en los años 80 para añadirle la herradura. El ciclo se completó pintando ladrillos fingidos en rojo, alternados con tendeles blancos y simulación de despiece de sillares⁷⁵ (Fig. 7).

Siendo obispo de la diócesis asturicense, Genadio consagró la iglesia de Escalada el 20 de noviembre de 913. Sin duda estuvo pintada, aunque los restos conservados son escasísimos. Sin embargo, diversas fotografías, algunas inéditas, revelan la presencia indudable de fragmentarios pigmentos rojos y blancos, generando una bicromía de dovelas, especialmente evidente en el llamado iconostasio, los arcos triunfales de los ábsides laterales y, aunque resulta más dudoso, quizás en las dovelas del pórtico⁷⁶ (Fig. 8). Con precedentes tan claros en la arquitectura monumental parece confirmarse que cuando Magio ideó el arco del festín de Baltasar acudió a fuentes pictóricas propias de la arquitectura leonesa del siglo x. Los referentes de Magio estaban en León no en Córdoba.

Los motivos pictóricos utilizados aquí y en San Cebrián justifican la adopción de elementos idénticos en los muros de Santiago de Peñalba, mejor conocidos tras la restauración de 2004⁷⁷. El templo berciano fue construido, según los análisis arqueológicos, unitariamente bajo la protección de Genadio. En el año 937 debe ubicarse el final de las obras, con el pintado de sus muros y la inscripción con esa data que cita al abad Salomón, su sucesor⁷⁸. La presencia

⁷⁵ M. GÓMEZ-MORENO, *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919, p. 184, las vinculó con “edificios musulmanes andaluces”. Recientemente se publicaron y analizaron fotografías inéditas en la excelente obra de F. REGUERAS GRANDE, *La invención de San Cebrián de Mazote*, Valladolid, 2017, pp. 102-108. Son instantáneas procedentes del Instituto de Patrimonio Cultural de España y de la Universidad de Valladolid, Fondo Candeira. Algunas fueron recogidas en M. F. SOLANO, “La reconstrucción de San Cebrián de Mazote”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2 (1933), pp. 95-98. Regueras compara la técnica con la utilizada en los murales asturianos del siglo ix y analiza los motivos relacionándolos con los de Santiago de Peñalba. Según el autor se trata de formas ajenas a la tradición romana y asturiana y las vincula con Córdoba y Madinat al-Zahra. Considera que el ciclo de Mazote es igual al de Peñalba y emparenta los sillares pintados con las soluciones presentes en San Miguel de Celanova o en la bóveda de Palat del Rey. El texto referencial para este tema es: GUARDIA, “De Peñalba”, p. 134. La autora entronca el uso de arcos bicromos, ladrillos y sillería a soga y tizón fingida con modelos andalusíes e islámicos, sobre todo cordobeses. Véase también: G. BOTO VARELA, “Arquitectura representativa para monjes, obispos y soberanos en el reino de León” (en prensa), donde se analiza el debate en torno a la presencia “del gusto andalusí o de tradición visigótico-asturiana” en unas iglesias, indica el autor, “que se revistieron de un aspecto andalusí”. De esta forma, Palat del Rey y Peñalba fueron, escribe, “construidas por alarifes con *currículum* andalusí”.

⁷⁶ Las fotografías de Escalada poseen diversa procedencia: Archivo personal, pero realizadas por Winocio Testera antes de 1900 y por Jean Laurent antes de 1929. Por último, otras de ellas se custodian en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, signaturas 008016, 008017, 008019, 008023. En todas se perciben fragmentos de policromía.

⁷⁷ Remito a la bibliografía citada en las notas 2 y 3.

⁷⁸ GUARDIA, “De Peñalba”, p. 119.

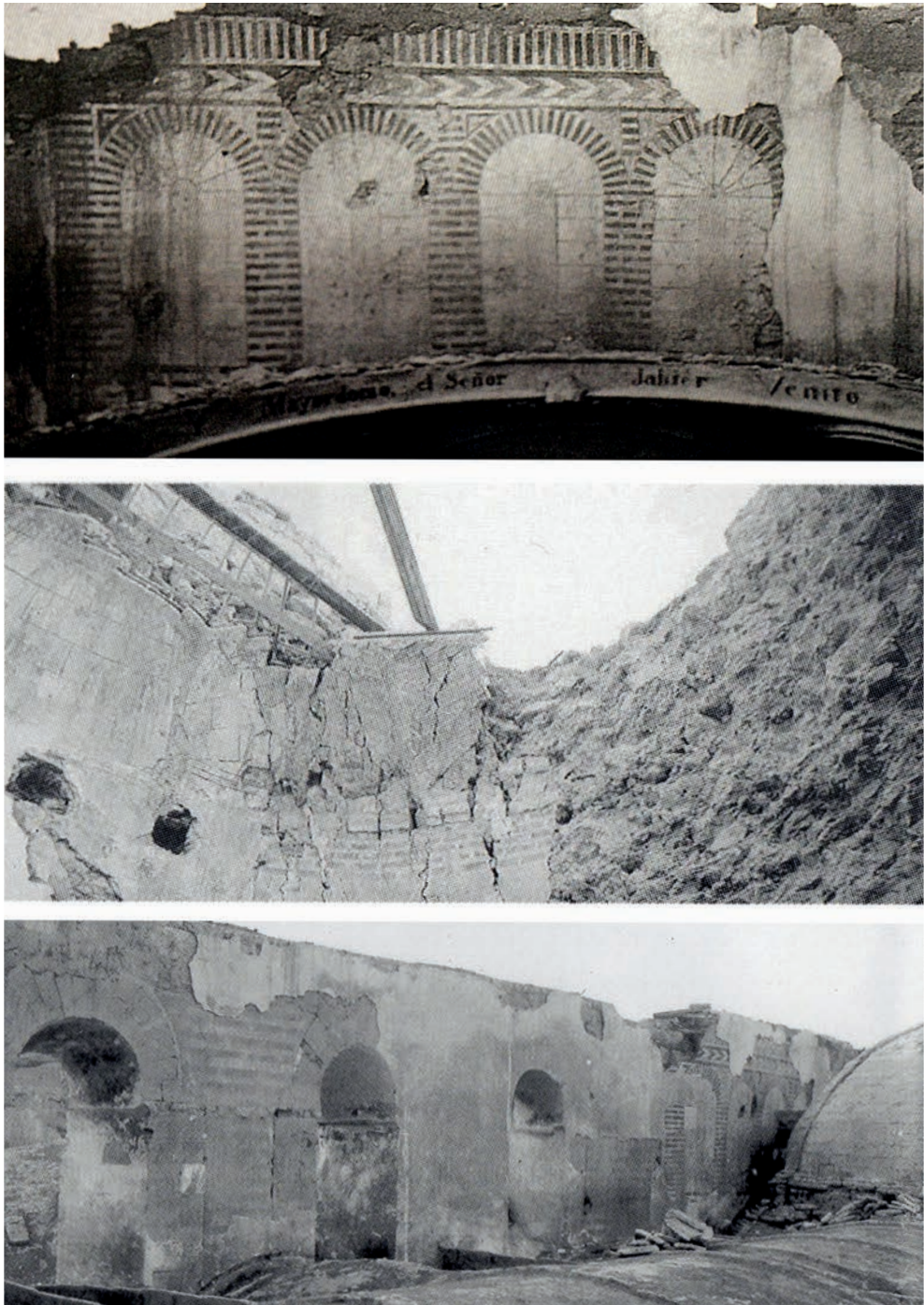


Fig. 7. Valladolid, San Cebrián de Mazote, vestigios de ciclos pictóricos. © Regueras Grande



Fig. 8. León, San Miguel de Escalada, arcos con dovelas bícromas. Foto: Archivo personal, fotografías de Winocio y Laurent

de arcos bícromos en la única nave y la pantalla que la separa del coro, el uso de ladrillo fingido adaptándose a la bóveda gallonada (Fig. 9) y, como muestran los restos aún visibles del exterior de la puerta sur, donde el rojo alternaba con dovelas blancas, confirma que se trata de motivos ya estereotipados y perfectamente asumidos como propios en la arquitectura alto-medieval de León. El referente pictórico para Peñalba no es Córdoba. Lo que se emula son los ciclos de Mazote y Escalada. Además, el hecho de que la bóveda de cañón que cubre la nave del edificio se haya hecho derivar de los mosaicos romanos, ofrece un contexto revisionista de obras romanas que ya se advirtió en los códices miniados en este contexto, por ejemplo, en las *Vitae Patrum*, donde se retomaron motivos musivos de la Antigüedad⁷⁹.

⁷⁹ VALDÉS, "De Armentario a Magio".



Fig. 9. León, Santiago de Peñalba, ciclo pictórico.
© Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León

Aunque hasta la fecha ha primado el estudio de las pinturas a partir de la influencia islámica⁸⁰, creemos que la expansión de estos motivos surge desde el seno interno de unos *scriptoria* y pintores excepcionales, conscientes de su independiente capacidad creativa e intelectual, sabedores de que sus imágenes estaban al servicio de la *storia* y cuya cultura visual se fundamentó en la circulación de códices adscritos a un campo de inferencia tan local como el definido por el testamento genadiano. La memoria visual de los códices acabó por gestar un discurso plástico reiterativo y prestigioso, mientras que la madurez de los artífices provocó que

⁸⁰ Y. ITO, “Las bóvedas de ladrillo fingido en la iglesia de Santiago de Peñalba y los préstamos estéticos de monumentos antiguos en el reino de León en el siglo x”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24 (2012), pp. 9-26, detecta “influencia pictórica de Córdoba” en Peñalba y Mazote.

los límites de la pintura se rompiesen. Las formas del pergamino pasaron pronto a los formatos monumentales y viceversa.

La versatilidad de los motivos pintados por Magio y los presentes en Peñalba es incontestable. La ornamentación entrelazada de las roscas de los arcos visibles en el templo berciano la utilizó el *arcipictore* en el fol. 1v del *Beato* de Escalada (Fig. 10). Aunque las palmetas que se envuelven en sí mismas en el ábside oriental de Peñalba se vincularon con los escasos vestigios pictóricos del muro de *qiblah* de tiempos de Al-Hakam (962-966) de la aljama cordobesa, el ciclo berciano, anterior al año 937, impide tal equiparación. Los pintores utilizaron los modelos conocidos en los *scriptoria*, donde el motivo fue usado en sus múltiples variantes por el propio Magio⁸¹ (Fig. 11).

La postura islamizante de los estudiosos ante estos repertorios puede reconsiderarse. Se afirmó que los zócalos pintados en almagra rojo y muros blancos de Peñalba eran desconocidos en la tradición romana y asturiana, haciéndose depender de las estancias de Madinat al-Zahra y la sala de oración de la mezquita de Córdoba⁸². Sin embargo, las soluciones estaban en toda la arquitectura tardoantigua del entorno legionense, aunque la pérdida de los conjuntos edilicios complique esgrimir argumentos absolutos. Los zócalos rojos se pintaron sobre los muros



Fig. 10. León, Santiago de Peñalba, pinturas del arco triunfal. © Menéndez Pidal y *Beato de San Miguel de Escalada*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644

⁸¹ Ya en su forma simplificada o más acomplexa. Véanse, Nueva York, PML, Ms. 644, fol. 9, fol. 26, fol. 83, fol. 109.

⁸² GUARDIA, “De Peñalba”, p. 126.



Fig. 11. Córdoba, mezquita, vestigios pictóricos de la *qiblah*, © Instituto Cervantes. León, Santiago de Peñalba, palmetas del ábside oriental, Foto: Autor y *Beato de San Miguel de Escalada*. Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644

exteriores e interiores, a veces gestando formas rectangulares similares a una obra latericia, en la basílica suburbana de Marialba de la Ribera, datada entre los siglos IV y V. Poco sabemos del malogrado templo. Resulta imposible demostrar que sus arcos fueran de herradura pero esa forma presenta el perfil interior del ábside⁸³, levantado combinando verdugadas de ladrillo mezcladas con piedra⁸⁴. Igualmente, las investigaciones han localizado zócalos rojos y muros encalados en blanco en el conjunto de la *porta decumana*, la actual Puerta Castillo de la antigua *Legio VII*, mientras que la muralla tardoantigua, según han defendido los arqueólogos, estuvo pintada, perfilando “un despiece de sillería regular”⁸⁵.

En este mismo sentido, se ha aceptado una datación en torno al año 951 para las pinturas de la bóveda gallonada de Palat del Rey⁸⁶, donde se retomó el tema de los sillares fingidos

⁸³ El arco de herradura aparece en las estelas romanas del Museo de León, reflejo de la arquitectura monumental que no conservamos: M. GÓMEZ-MORENO, *Excursión a través del arco de herradura*, Madrid, 1906, p. 10.

⁸⁴ T. HAUSCHILD, “La iglesia martirial de Marialba (León)”, *Tierras de León*, 9 (1968), pp. 21-26.

⁸⁵ J. M. VIDAL ENCINAS, M. L. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. FERNÁNDEZ ORDÁS, J. C. ÁLVAREZ ORDÁS, P. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, “Un asunto superficial: el revoco decorativo del recinto amurallado romano-medieval de León”, *De Arte*, 1 (2002), pp. 11-20.

⁸⁶ GUARDIA, “De Peñalba”, p. 126; REGUERAS, *La invención*, pp. 102-109.

trazados con gruesas líneas rojas sobre fondo blanco. El rey Ramiro II auspició un templo dedicado a San Salvador para la profesión de su hija Elvira, *mire magnitudinis construxit in honore sancti Salvatoris iuxta palacium regalis*⁸⁷. A su muerte, el monarca fue enterrado en un sarcófago *ad cimiterium quod construxit filie sue regine domne Geloire*⁸⁸.

Sin embargo, una nueva lectura del paramento de Palat de Rey indica que, bajo el estrato pictórico de sillares simulados existe otro ciclo muy fragmentado, ubicado en el intradós del arco que daba paso al ábside oriental del edificio (Fig. 12). Ningún investigador ha reparado en este pormenor. Se extendía cubriendo la parte interna del arco, con motivos que imitan *crustae* marmóreas encajadas con recuadros y alternando con escenas donde hoy sólo es visible la figura de un hombre encorvado. Son perfectamente observables sus pies y espalda, pero ha perdido el rostro. Sobre la figura se ubicó una inscripción trazada en color blanco sobre fondo negro. Posiblemente los encuadres alternaban otras escenas con mármol fingido, encuadrados además por una cenefa geométrica. No hay duda que este ciclo fue tapado, pues la capa blanca de sillares pintados se superpone sobre los fragmentos descritos.



Fig. 12. León, Palat del Rey, fragmentos pictóricos (foto: autor)

⁸⁷ J. PÉREZ DE URBEL, A. GONZÁLEZ RUIZ- ZORRILLA, *Historia Silense*, Madrid, 1959, p. 168.

⁸⁸ J. PÉREZ DE URBEL, *Sampiro: su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, p. 332. Véanse las aportaciones recientes de: G. BOTO VARELA, "Panteones regio leoneses (924-1109). Concatenaciones dinásticas y discontinuidades topográficas", *Anuario de Estudios Medievales*, 45/2 (2015), pp. 677-713 e *Idem*, "Arquitectura

Consideramos estos vestigios relevantes pues, 1), o son anteriores a la decoración que se ha datado en la décima centuria, hipótesis que descartamos, pero lo que obligaría a replantear la cronología del despiece de sillares siempre puestos en relación con las soluciones presentes en Mazote y la capilla de Samos⁸⁹ o, 2) a juzgar por estos datos aducidos estaríamos ante el primer ciclo mural conocido en el reino de León del siglo x donde aparece la figura humana, conjetura improbable dadas las similitudes de este ciclo inédito con respecto a los murales del panteón de San Isidoro de León. Ello ubicaría estos fragmentos en el siglo xii.

El estrato de sillares fingidos, hasta ahora datado en el siglo x, sin duda se superpone sobre los vestigios de *crustae* y la figura humana. Ello le otorga una cronología posterior y obligará, en el futuro, a replantear la secuencia cronológica y de modelos hasta ahora aceptada en torno a la pintura de la décima centuria del antiguo *regnum legionense*⁹⁰.

representativa”, p. 28, donde explica que Ramiro II levantó el conjunto de San Salvador de Palat del Rey, junto al palacio real. A su muerte, el rey fue enterrado, defiende el autor, “en el cementerio que promovió su hija Elvira (...) en el *atrium* o circuito exterior de la iglesia (...) los sepulcros estuvieron fuera de la iglesia, en un camposanto al aire libre”. Consulté también: A. SOLANO FERNÁNDEZ-SORDO, “La construcción de una memoria del linaje regio. La noción de panteón dinástico de la dinastía asturleonese (siglos ix-xi)”, *En la España Medieval*, 40 (2017), pp. 339-374.

⁸⁹ Ningún investigador menciona tampoco la presencia, sobre el gajo de la bóveda que marca el eje central hacia el arco oriental del edificio, de una cruz pintada con el mismo color rojo usado para realizar los despieces ficticios. Ésta se inscribe en un motivo heráldico inaudito para la pintura del siglo x y más propio de la etapa moderna (siglos xvi-xviii).

⁹⁰ En Peñalba solamente aparecen figuras humanas relevantes en los grafitos de los zócalos. En Mazote no se tiene constancia de imágenes antropomorfas en las pinturas, salvo el fragmento esculpido y descontextualizado de dos hombres junto a una microarquitectura. Un antecedente excepcional lo representa la figura pintada en San Miguel de Lillo. En otro orden de cosas y por cuestiones de espacio no desarrollamos una comparativa con los murales de San Isidoro. No obstante, el fragmento de Palat del Rey muestra los dos pies de una figura, con sayón e inclinado, en una posición similar a la representación isidoriana de los meses de junio, julio y agosto. Posiblemente tenía un apero de labranza en la mano. La lectura de la inscripción que tiene sobre la cabeza está muy deteriorada, aunque una interpretación conjetural permitiría leer la palabra *IVLII*. Otro epigrafe, ubicado bajo la *crustae*, daría nombre al mes inferior, del que se lee sin dudas: *IVNIVS*. Nos parecen datos suficientes para poder confirmar que la iglesia funeraria de Palat albergó un mensario hasta ahora desconocido y que deberá incluirse en el corpus de la pintura hispana de los siglos del románico.

