

El "Liber Testamentorum" (Oviedo, catedral metropolitana)

Carlos Miranda García- Tejedor
Imágenes cedidas por M. Moleiro S.A.

Doctor en Geografía e Historia, es especialista en Historia del Arte de la Edad Media y profesor titular de E.S.O. Ha publicado estudios y artículos sobre la iconografía de las miniaturas de diversos manuscritos medievales.

A Salvador Flores-Llamas González

El *Liber Testamentorum* es un cartulario, esto es, un códice que reúne el conjunto de donaciones, exenciones, privilegios y documentos legales de un lugar, en este caso de la catedral de Oviedo. Su comitente fue el obispo Pelayo (c. 1060/1070-1143), que ocupó la sede ovetense entre 1098 y 1130 y, posteriormente, 1142-1143. La realización del *Liber Testamentorum* se llevó a cabo en el *scriptorium* catedralicio, realizándose en una primera fase con gran premura para, posteriormente, dejarlo inacabado. El motivo de esta urgencia estaría relacionado con un intento de contrarrestar la decadencia, desde el siglo X con el traslado de la capitalidad política a León, de la sede ovetense. A finales del siglo XI, hubo un intento de revitalización que encabezó el obispo Pelayo con Alfonso VI (1040-1109), donante del Arca de las reliquias de la catedral de Oviedo. A la muerte del monarca surgió la tensión causada por la dura política hegémónica del arzobispo de Toledo Bernardo de Cluny (1086-1124), originario de Borgoña, por los privilegios de las respectivas diócesis, entre la que se encontraba la idea de hacer sufragánea de la sede toledana la de Oviedo. Posiblemente, esto motivó que el obispo Pelayo reelaborara por razones políticas y de independencia de la sede ovetense, la documentación de la misma, mandando trasladar los privilegios antiguos o estropeados a un cartulario nuevo¹, mostrando, con ello, su antigüedad e importancia. De hecho, una vez asegurados los privilegios para la sede asturiana, se interrumpe la labor de realización del códice, quedando de manifiesto su carácter pragmático, más allá de la mera labor recopiladora de documentos. En este sentido, gran parte de la crítica ha acusado de falaz y manipulada la documentación presentada por Pelayo sin tener en cuenta que interpolaciones y modificaciones eran un hecho frecuente tanto en las crónicas como en los cartularios medievales. A la hora de una búsqueda exhaustiva de documentos para probar la primacía de la Iglesia asturiana, el obispo debió de basarse en fuentes ya corruptas, sin tratar, por ello, de realizar una falsificación intencionada de los documentos. Por otro lado, la fecha de composición es problemática, y podría situarse entre 1109 y 1112², a comienzos del reinado de Urraca de León y Castilla (1080-



Folio_019 R

1126), o entre 1121-1122³, especialmente en lo referente a las pinturas del manuscrito, que pudieron realizarse en un lapso de siete meses, una vez realizados los textos que componen el códice.

El manuscrito se trabajó con un planteamiento riguroso, mostrando, por consiguiente, un *scriptorium* cualificado, cuyo pintor –probablemente uno de los escribas, el *subdiaconus* y *canonigus Pelagius*⁴–, destaca notablemente entre los pintores de manuscritos hispanos del siglo XII, gran colorista, con un dibujo arcaizante y una asombrosa inventiva a la hora de representar arquitecturas. El posible miniaturista Pelagius dispuso de modelos de origen antiguo y conoció imágenes de poder del imperio carolingio u ottoniano, así como de las colecciones canónicas hispanas –que podían proceder de las colecciones regias o de las de algún monasterio importante de la zona, ya sea de Oviedo, León o Sahagún, donde debió de formarse– consiguiendo crear composiciones totalmente personales y ricas, teniendo en cuenta las limitaciones del tipo de libro que pinta. A su vez, es perceptible el control del obispo Pelayo en el trabajo de sus artesanos, tanto en su exigencia de un producto de alta calidad, como en la labor directa de copia.

Cabría preguntarse por qué un cartulario, tan escasamente receptivo a contener pinturas, dado su carácter administrativo e instrumental, presenta una cantidad tan elevada de éstas si se compara con códices del mismo tipo contemporáneos o anteriores. Es más, en este sentido, será el *Liber Testamentorum* el que marque la pauta del *Tumbo A* (Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral), iniciado en 1129 con una intención similar, y del posterior *Libro de las estampas* (León, Archivo Catedralicio, Cod. 25), anterior a 1205⁵. En todos ellos debe verse la relación existente entre poder y arte. Hay escasos antecedentes, la mayoría insulares y carentes de la riqueza y originalidad del *Liber Testamentorum*⁶. Es muy posible que el motivo de realizar un manuscrito de lujo con ocho pinturas que ocupan todo el folio se deba al carácter laudatorio de la Iglesia hacia la monarquía astur-castellano-leonesa, como muestran los retratos de sus reyes, antecesores de la reina Urraca para quien, seguramente, estaría destinado el códice⁷. Estos tendrían el sentido ejemplarizante de recordarle el especial trato que de sus antepasados recibió la sede ovetense y el que ella podía otorgarle en un momento tan crítico, sin excluir por ello -más bien reforzándolo- los privilegios y donaciones recibidos de papas, obispos, nobles y otras personas sin título.

La mayoría de las imágenes del *Liber Testamentorum* es una colección de retratos con un fin laudatorio y político muy claro, que sigue el concepto de retrato durante la Alta y Plena Edad Media, esto es, el pintor o escultor, siguiendo el pensamiento plotiniano, plasma no las formas visibles -las características peculiares del retratado, sino la Idea⁸. En el *Liber Testamentorum*, los retratos tienen una función glorificadora, lo que supone una prolongación de la existencia de cada uno de los reyes. La pintura se vuelve estilizada y porta un sentido convencional que puede identificarse inmediatamente: lo visible debe retroceder a favor de lo inteligible. Así, prácticamente sólo es necesario indicar -más que representar- la identidad del personaje mediante detalles significativos, fácilmente descifrables, incluso, escribiendo el nombre completo junto al retratado. Más que al individuo, rey, papa u obispo, se representa el tipo y su función.

Significativa es la gran pintura relativa al testamento de Alfonso II el Casto (760-842), dividida en dos partes: en la terrena, el rey, vestido de oro y plata con una corona torreada sobre la cabeza, se arrodilla, con las manos separadas, y

mira a lo alto; junto a él, se encuentra el «*armiger regis*», que lleva una espada y un escudo oblongo. Los flanquean «*s[an]c[t]a maria*», que parece presentar al monarca por la posición de sus manos, y el arcángel «*michael*», que clava una lanza al «*draco*» que tiene a sus pies. En la parte superior, celestial, se desarrolla una teofanía en cuyo centro aparece Cristo bendiciendo, con el libro de la vida cerrado, flanqueado por el alfa y la omega dentro de una mandorla sostenida por serafines y querubines; junto a ellos, la representación hispana del tetramorfos, esto es, de los cuatro evangelistas con cuerpo humano y cabezas de animales. A ambos lados, representaciones bajo arcos de los apóstoles con libros, señalando la mayoría de ellos al Señor. Por sus atributos, en el lado derecho, destacan san Pedro con la llave y, en el izquierdo, san Juan Evangelista barbado, algo inusual en su iconografía. El modelo más próximo de esta representación teofánica es el de la cara frontal de plata del Arca Santa de las reliquias (Oviedo, Tesoro Catedralicio), mandada realizar por Alfonso II el Casto. Se alude, pues, a uno de los objetos más apreciados de la catedral y al iniciador de la monarquía asturiana. Compositivamente, el modelo más cercano se encuentra en el *Cartulario de New Minster* (Londres, The British Library, Cotton Ms. Vespasian A. VIII., f. 2v.), de c. 960.

Especialmente destacable por varios aspectos es la pintura del testamento de Ordoño I (c. 821-866). En primer lugar, aparece un tipo de arquitectura totalmente fantástica y decorativa que será habitual en las pinturas que ocupen todo el folio: en este caso, los arcos rebajados y de medio punto, descansan sobre capiteles vegetales inexistentes o elementos sustentantes totalmente imaginarios, como leones. La importancia visual concedida al atlante que divide en dos espacios la escena superior es tal que llega a confundirse con un personaje más de entre los que destacan, protegido por el *armiger*, el rey, con corona cónica, sentado sobre un trono con escabel. Lleva un bastón de mando rematado en flor de lis -significando la unión de lo divino con lo humano y, por tanto, dentro de la teoría medieval del poder, la delegación de éste por parte de Dios en la persona del monarca-, y realiza un gesto elocutivo a los arzobispos Serenus, que toma con su derecha el testamento regio, y Ovecus. Ambos aparecen nimbados, al igual que, salvo los reyes -dado que la corona cumple una función específica muy clara- y el papa Urbano II (c. 1035-1099)⁹,



Folio_0v R

Folio_026v R >

Folio_008v R >>

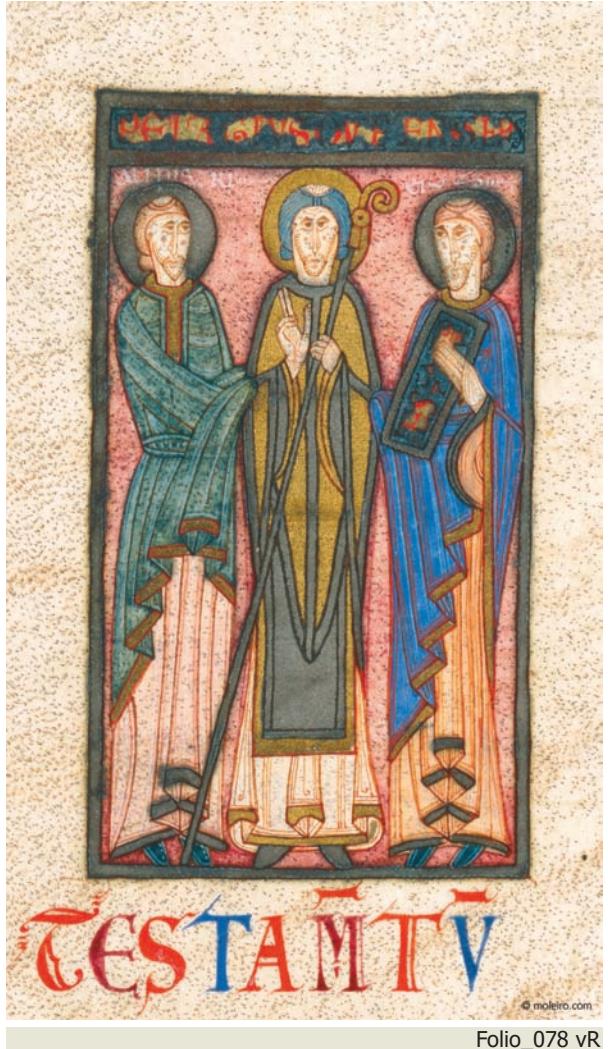


MORDETTA RES EGENE

SCRIPS IOVE



**+ REGS CRIST HERES REPERI
TMA ONE REINE VARS SE QD EERR OGENEE**



la reina Mummadona, en el registro inferior, y todos los personajes pertenecientes a los estamentos superiores. En este contexto, obviamente, el nimbo no es símbolo de santidad, sino de la importancia del personaje. La composición de la parte superior debió de basarse en ciertas imágenes de las Colecciones canónicas hispanas, una de las cuales debía de encontrarse en Oviedo en la época en que se pinta el manuscrito¹⁰. Un hecho realmente sorprendente, y que se repite en las ilustraciones grandes, es el aspecto realmente relevante que se da a las reinas. En este caso, se trata de la esposa de Ordoño I, Mummadonna, sentada sobre un trono de tijera, más suntuoso que el del rey,

cuyas partes superior e inferior están rematadas por cuerpos de leones - posible alusión al trono de Salomón (I Reyes 10, 18-20), además de hacer relación, junto con los leones sustentantes, a la realeza-, flanqueada, a la izquierda, por la *pedisequa* y a la derecha por la *cubicularia*¹¹, que sostienen una rica tela detrás de la reina en una escena de presentación de poder regio¹², que se implementa con otra de carácter epifánico, es decir, en aparición ritual, por las grandes cortinas desplegadas¹³. La reina muestra un diurnal o un salterio abierto en donde se leen las palabras iniciales del salmo 50, uno de los penitenciales: «mi-/sere-/re/mei/deus/s[e]c[un]du[m]/ma-/gn-am», muy utilizado en la liturgia hispana, especialmente en el *Ordo penitentiae*, en la veneración a los difuntos y en la penitencia de enfermos cercanos a su fallecimiento. Según J. Yarza, esta pintura podría explicarse como concesión de privilegios de la reina de acuerdo con su esposo por el perdón de sus faltas, siendo próxima la hora de su muerte¹⁴.

En el testamento de Ordoño II (914-924), se encuentra, en la parte superior, el arzobispo Ermegidius celebrando ante un altar con una gran cruz dorada -trasunto de la de los Ángeles y de la Victoria (Oviedo, Catedral), símbolo del reino asturiano y de la Iglesia ovetense-, posiblemente bordada en el *pallium* rojo, de la que penden las letras alfa y omega. Lo rodean dos lámparas y lo flanquean, a la izquierda, un subdiácono con un cáliz y un paño en sus manos y, a la derecha, un *diaconus* con el libro y el báculo obispal. Tres arcos, el central de mayor luz, cobijan a los tres personajes nimbados. Los elementos sustentados descansan en ménsulas de rostro animal de cuyas bocas salen dos dragones alados que muerden la rosca del gran arco de medio punto que alberga a la reina Tarasia y a Ordoño II, que toman con sus manos en alto el «*testam-/entvm*» en una posición similar a la del rey Cnut y la reina Aelfigu en el *Liber Vitae* de New Minster (Londres, The British Library, Stowe Ms. 944, f. 6r.). En el *Liber Testamentorum*, los monarcas, nimbados y ricamente vestidos, están flanqueados por la *pedisequa* y el *armiger*, cuyas posiciones son prácticamente simétricas a las de las figuras que se hallan en la parte superior: la primera sujetada con sus manos una gran copa con su cubierta y un paño, y el segundo un cetro rematado en flor de lis y un escudo. Es posible que se haya querido remarcar la relación presente entre *regnum* y *sacerdotium*, estando supeditada la monarquía a la Iglesia por

la posición en el espacio inferior de los reyes¹⁵. Los elementos arquitectónicos fabulosos no son en absoluto inusuales en la decoración de códices, según puede verse en ciertas tablas de cánones, como, por citar un ejemplo cercano cronológicamente, la de un evangelario realizado en el primer cuarto del siglo XII en Rosellón o en Cataluña (Perpiñán, Bibliothèque municipale, ms. 1, f. 12r.). Ahora bien, Pelagius aplicó estas fantasías arquitectónicas prácticamente en casi todas las pinturas del códice, combinando motivos de origen clásico y septentrionales, reinterpretándolos y adaptándolos a un contexto diferente -es probable que muchos procedan de iniciales de manuscritos septentrionales-, con lo que demostró una inventiva singular.

Enero 2007

Notas

Véase Domínguez, Ana, «La ilustración en los manuscritos», en Escolar, Hipólito, Historia ilustrada del libro español, I, Los manuscritos, (Madrid, 1993), p. 321.

Hipótesis codicológica de Rodríguez, Elena E., «Estudio codicológico», en VV. AA., Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis, (Barcelona, Moleiro Editor, 1995), pp. 77-85.

Hipótesis histórica de Yarza, Joaquín, «Las miniaturas del Libro de los Testamentos», en VV. AA., Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis (Barcelona, Moleiro Editor, 1995), pp. 211-213.

Véase Sanz, María Josefa, «Estudio paleográfico», en VV. AA., Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis (Barcelona, Moleiro Editor, 1995) pp. 111, 142, que muestra la imposibilidad de identificarlo singularmente con alguno de los tres subdiáconos y canónigos que figuran en el más antiguo Libro de Regla de la catedral ovetense: Pelagius Rosello, Pelagius Viello y Pelagius Enniguiz; y J. Yarza, «Las miniaturas...», p. 218.

Me refiero, esencialmente, a cartularios de los reinos y principados occidentales hispánicos. Así, habría que citar, especialmente por su parecido

a la primera pintura que abre el Liber Testamentorum, el Cartulario de New Minster (Londres, The British Library, Cotton MS. Vespasian A.VIII, f. 2v.), ejecutado en Winchester c. 966. Dentro del ámbito insular, pero de contenido muy diferente, ya que no son documentos, sino crónicas históricas, se encuentran la Abreviatio Chroniconum Angliae (Londres, The British Library, MS. Cotton Claudius D. VI., ff. 2-94) y la Historia Anglorum (Chronica Minora) and Chronica Maiora (Londres, The British Library, MS. Royal 14.C.VII); fuera de este territorio, pero iconográficamente muy distinto del Liber Testamentorum, es el Libro de Oro de la abadía de Prüm (Tréveris, Stadtbibliothek, Cod. 1079), compuesto hacia 1100; muy ilustrado y realizado en la segunda mitad del siglo XII, el Cartulario de Mont-Saint-Michel (Avranches, Bibliothèque municipale, ms. 210). Por último, en el ámbito hispánico, cabe mencionar un manuscrito monástico: Cartulario o Becerro Antiguo de Leyre (Pamplona, Archivo General de Navarra), comenzado c. 1110-1111, que contiene una sola ilustración que muestra al papa Pascual II flanqueado por dos clérigos. Véase Galván, Fernando, La decoración miniada en el Libro de las estampas de la Catedral de León, (León, 1997), p. 21 y J. Yarza, «Las miniaturas...», p. 214.

Véase J. Yarza, «El obispo Pelayo...», pp. 71-79 e Idem, «Las miniaturas...», pp. 212-213.

Véase Grabar, André, Los orígenes de la estética medieval, (Madrid, 2007), pp. 33-55.

La corona pudiera significar su poder temporal, aunque no excluye, como ha hecho J. Yarza «Las miniaturas...», p. 230, una fina y velada crítica hacia un papa impopular en el reino de Castilla y León.

Véase J. Yarza, «Las miniaturas...», pp. 175-176. Resulta difícil averiguar en los reinos hispánicos occidentales las labores específicas de pedisequa y cubicularia; probablemente, se designaría a criadas de la reina. Ahora bien, en la antigüedad romana la primera hacia el oficio de camarera usual y constante y la segunda el de sierva acompañante de noche; véase, al respecto, J. Yarza, «Las miniaturas...», pp. 186-187.

Véase Schramm, Percy Ernst, «Lo Stato post-carolingio e i suoi simboli del potere», I problemi comuni dell'Europa post-carolingia, (Spoleto, 1955), pp. 157, 162.

Véase Belting, Hans, Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art, (París, 1998), pp. 111, 113.

Véase J. Yarza, «Las miniaturas...», pp. 177-183.

Véase J. Yarza, «Las miniaturas...», pp. 186-189.