

# LA MINIATURA EN EL REINO DE PAMPLONA-NÁJERA (905-1076)

Soledad de Silva y Verástegui

Universidad del País Vasco

## INTRODUCCIÓN

Me corresponde a mi trazar el panorama artístico que se desarrolla en el reino de Pamplona-Nájera durante los siglos X y XI, en el que se suceden siete reyes por línea familiar directa, cuatro en el siglo X: Sancho Garcés I (905-925), García Sánchez I (925-970), Sancho Garcés II Abarca (970-994) y García Sánchez II el Tembloroso (994-1004) y tres en el siglo XI: Sancho Garcés III el Mayor (1004-1035), García Sánchez III el de Nájera (1035-1054) y Sancho Garcés IV el de Peñalén (1054-1076)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Para todo lo relativo al reino de Pamplona-Nájera véase J.M. LACARRA, *Historia del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla I*, Pamplona, 1972. Véase además, IDEM, *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, 1975; J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona, Pamplona*, 1979; A.J. MARTÍN DUQUE (dir.), *Gran Atlas de Navarra*, vol. II, Pamplona, 1986; IDEM, «Horizontes de investigación en Historia Altomedieval navarra», en *Primer Congreso General de Historia de Navarra, I, Ponencias*, Pamplona, 1987, pp. 125-143; IDEM y E. RAMÍREZ VAQUERO, «Aragón y Navarra. Instituciones. Sociedad y Economía», en *Historia de España Menéndez Pidal X: Los reinos cristianos en los siglos XI y XIII*, vol. 2, Madrid, 1992, pp. 335-444; L.J. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA y C. JUSUÉ SIMONENA, *Historia de Navarra I. Antigüedad y Alta Edad Media*, Pamplona, 1994.

El siglo X se inicia en Pamplona con un cambio de dinastía —la denominada Jimena— que inaugura Sancho Garcés I, un monarca excepcional que orienta su reinado según un nuevo ideal que irá afirmándose a lo largo de la centuria: «reconquistar las tierras perdidas para la cristiandad hispánica». Durante el siglo IX, los jefes de la dinastía de Iñigo Arista, al parecer, se habían limitado únicamente a conservar sus dominios patrimoniales, defendiendo a ultranza su libertad e independencia. Las aspiraciones de Sancho Garcés I son más generosas y universales. Como los reyes asturianos se siente campeón de la cristiandad oprimida y contagiado del espíritu de aquellos —«alcanzar la libertad del pueblo cristiano», «la salvación de España»— ocupa territorios que excedían los límites logrados por la dinastía que venía a sustituir. Así en los veinte años de su reinado Sancho había extendido su autoridad desde los confines de Sobrarbe hasta Nájera, incluyendo también el condado de Aragón. La línea fronteriza por él establecida y fortificada va a sufrir escasas variaciones en más de un siglo. Efectivamente aunque ninguno de sus sucesores en el siglo X, pudo continuar su acción reconquistadora, el patrimonio reunido por el fundador de la dinastía se transmitió sin menguas ni divisiones. Esto explica que un siglo después a comienzos del siglo XI, Sancho el Mayor recibiera de su progenitor García Sánchez II el Tembloroso todos los territorios que el bisabuelo de éste, Sancho Garcés I, había logrado adquirir.

Como es sabido, la ocupación de estos territorios no se redujo a un mero dominio militar, sino que animado por los nuevos ideales que asumía, Sancho Garcés I promovió también la revitalización de la vida cristiana en la región. Como venían haciendo los monarcas leoneses en la cuenca del Duero, impulsó la implantación de monasterios, vehículos fundamentales de la restauración material y espiritual de sus conquistas. Así, según Bishko, Ordoño II restaura en el año 923 el antiguo monasterio de Santa Coloma al Sudeste de Nájera y un año después Sancho Garcés I fundaba el de San Martín de Albelda<sup>2</sup>. El de San Andrés de Cirueña debió de nacer también a raíz de la reconquista de Nájera, lo mismo que el de Santos Nunilo y Alodia, que situado en las inmediaciones de esta ciudad pertenecería también, según Linaje Conde, al grupo de monasterios impulsados ahora

<sup>2</sup> Cfr. CH. J. BISHKO, «Salvus of Albelda and frontier monasticism in Tenth Century Navarre» en *Speculum*, XXIII, 1948, p. 562. Véase también J. PÉREZ DE URBEL, «La conquista de la Rioja y su colonización espiritual», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1950, pp. 509-510.

en esta región por los soberanos de Pamplona<sup>3</sup>. San Millán de la Cogolla empieza a sonar con seguridad en la documentación del segundo tercio del siglo. Aunque su origen todavía no se haya precisado con exactitud, si bien es seguro que hubo preexistido allí mismo una vida eremética, para García Cortázar es muy probable que surgiera al mismo tiempo que el de Albelda<sup>4</sup>. Otros en cambio, sitúan su fundación hacia el año 931, durante la regencia de la reina Toda, antes de que su hijo García Sánchez I apareciera como el principal organizador del reino pamplonés en el año 934 y de hecho, a la primera etapa de su rápido desarrollo, corresponderían la serie de donaciones que dicha reina y su hijo le dispensaron<sup>5</sup>. Además durante este siglo existieron en esta región por lo menos otros seis monasterios más: Santa María de Valvanera, San Prudencio de Monte Laturce, pronto dependiente de Albelda, Santos Cosme y Damián de Viguera, San Julián de Sojuela, San Sebastián de Nájera y Santa Agueda de Nájera<sup>6</sup>. Entre todos ellos despuntan los de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla. Favorecidos constantemente por los monarcas de la nueva dinastía su aportación fue crucial en el terreno religioso, político, cultural y artístico, como demuestra la imponente tarea llevada a cabo en sus respectivos escritorios donde a la labor de la copia, transmisión y elaboración de textos se unió una extraordinaria ilustración de los mismos, que constituye por sí mismos uno de los capítulos más brillantes de la miniatura hispana altomedieval<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> A. LINAJE CONDE, *Una regla monástica riojana del siglo X. Libellus a regula Sancti Benedicti subtractus*, Salamanca, 1973, pp. 66-101.

<sup>4</sup> J. Á. GARCÍA DE CORTÁZAR, *El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X-XIII)*, Salamanca, p. 28. Este autor sugiere que ambas fundaciones responderían además a necesidades de tipo estratégico ya que sus edificios constituían fortalezas que vigilaban la entrada de los valles. En el caso de San Millán además «La proximidad inmediata al área de influencia castellana animaría a los monarcas pamploneses a favorecer una repoblación orientada hacia su reino».

<sup>5</sup> IBIDEM, pp. 117-120.

<sup>6</sup> CH. J. BISHKO, op.cit., p. 562.

<sup>7</sup> Hoy conocemos la labor de estos escritorios monásticos fundamentalmente gracias a las investigaciones del prof. M. C. Díaz y Díaz recogidas en su libro titulado *Libros y librerías en la Rioja Altomedieval*, Logroño, 1979 (2ª ed. 1991 con addenda con las publicaciones posteriores que hacen referencia a varios de los manuscritos estudiados, por lo que es obra de imprescindible consulta para cada uno de los códices que tratamos). Nosotros hemos abordado por vez primera el estudio de la ilustración de los libros riojanos en nuestra Tesis Doctoral: S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984.

## INICIOS Y APOGEO DE LA MINIATURA EN EL SIGLO X.

### 1.- Los inicios de la ilustración de libros en tiempos de García Sánchez I (925-970)

A juzgar por los manuscritos llegados hasta nosotros procedentes de estos monasterios muy escasos los de Albelda y mucho más abundantes en cambio los de San Millán de la Cogolla, es muy posible que ambos dispusieran de escritorio propio a partir del segundo tercio del siglo X, época a la que remontan los dos más antiguos códices fechados que conservamos<sup>8</sup>. El primero es un *códice patrístico* (Madrid, Archivo Histórico Nacional 1007 B) datado en el año 933 que incluye ya alguna figuración si bien de estilo muy arcaico, como la efigie de un ángel con una cruz que ilustra los pronósticos del siglo futuro de San Julián de Toledo. El manuscrito ha sido copiado por Jimeno, el mismo escriba que unos años después, en el 946, siendo ya archipresbítero, copia un precioso ejemplar de las *Etimologías de Isidoro* (Madrid, B.A.H., cod. 25), ilustrado con un mapamundi y el árbol de la consanguinidad, acompañando a los respectivos textos isidorianos, ordenándolos de acuerdo con una composición que será constantemente repetida en los numerosos manuscritos medievales que integran este mismo tema<sup>9</sup>. Al esquema del árbol se le han añadido la cabeza, las manos y los pies de una figura humana, motivo inspirado en la miniatura insular, cuyas influencias son ya patentes en San Millán en estos años<sup>10</sup>. Un detalle interesante es que Jimeno ha fechado su manus-

<sup>8</sup> Afortunadamente y a diferencia de Albelda son mucho más numerosos los manuscritos que conservamos procedentes del Monasterio de San Millán de la Cogolla, uno de los grandes centros productores de libros de nuestra Alta Edad Media. No obstante, hemos de distinguir entre los códices que han sido copiados en el escritorio monástico y que constituyen por ello productos propiamente emilianense de aquellos otros que proceden de su Biblioteca bien porque hayan llegado a San Millán en el momento fundacional o más tarde en épocas distintas y se hayan ido incorporando a aquélla. En estas páginas sólo nos ocuparemos de los primeros.

<sup>9</sup> El tema se encuentra ya en el *Breviario de Alcarico*, en la *Notitia dignitatum* y en las *Institutiones de Justiniano*. Sobre él véase E. VOTTERRA, «La "Graduum Agnationis Vetustissima descriptio" segnata da Cuias», en *Atti della Academia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1978; G. B. LADNER, «Medieval and Modern understanding of symbolisms: a comparison», en *Speculum*. LIV, 1979, pp. 224-256; E. PATLAGEAN, «Une représentation Byzantine de la parenté et ses origines occidentales», en *Structura sociale, famille, chrétienté à Byzance*, London, 1981, pp. 54-81; H. SHADT, *Die Darstellungen der arbors consanguinitatis und des arbores affinitatis*, Tübingen, 1982.

<sup>10</sup> El motivo lo encontramos ya en el *Libro de Kells* (Dublin, Trinity College, M.S.A. 1.6.) de fines del siglo VIII. Sobre estos influjos en otros códices hispánicos del siglo X véase C.R. DODWELL, *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, 1995, pp. 328-329.

crito en el tiempo en que reina Ramiro en León y García Sánchez I en Pamplona, siendo Gomesano, el abad de San Millán. Esta misma alusión al territorio enseñorado por el rey de Pamplona, la encontramos cinco años después en un códice copiado en el año 951 en el monasterio de Albelda. Se trata del más antiguo manuscrito que ha llegado hasta nosotros elaborado en el cenobio riojano, un ejemplar del tratado *De Virginitate Beate Mariae de San Ildefonso de Toledo* (Biblioteca Nacional de Francia, MS. lat. 2855). Sabemos que el códice fue copiado por Gómez para el obispo Godescalco del Puy quien en su peregrinación a Santiago de Compostela se detiene unos días en Albelda y allí encarga al abad Dulquito esta copia. El manuscrito presenta decoración de iniciales en los que también advertimos la influencia de los modelos francoinsulares, que sin duda circulaban ya desde los años 930-940 en los escritorios castellanos y leoneses<sup>11</sup>. A esta época pertenecen también un ejemplar de las *Homilías de Ezequiel de San Gregorio* (Madrid, B.A.H. cod. 38) adornado con iniciales de lacería y de entrelazo zoomórfico y el magnífico *Glosario* (Madrid, B.A.H., cod. 46) fechado en el año 964, adornado con iniciales de lacería zoomórfica, de gran belleza ornamental, ambos procedentes de San Millán de la Cogolla<sup>12</sup>.

Como hemos visto, a lo largo del segundo tercio del siglo X, los escritorios de Albelda y San Millán de la Cogolla dan los primeros pasos en la ilustración de manuscritos, si bien limitada, salvo excepción que hemos hecho notar, a la estructuración de los textos mediante la decoración de iniciales ornamentales en las que la figura humana está prácticamente ausente. La labor de los miniaturistas

---

<sup>11</sup> El manuscrito de Gomesano que se conservó en Le Puy hasta el siglo XVII ha tenido una notable descendencia (Cfr. V. BLANCO, ed. *San Ildefonso, De Virginitate Beatae Mariae. Historia de su tradición manuscrita, texto y comentario gramatical y estilístico*, Madrid, 1937). De él dependen otros 13 códices, entre ellos algunos ricamente ilustrados como la célebre copia de Parma (Palatina, MS. 1650) que contiene un retrato del obispo Godescalco y del monje Gómez. Cfr. M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus. A romanesque illuminated Manuscript from Cluny and Related Works*, New York, 1964. Este códice ilustrado en Cluny h. 1100 fue regalado a Alfonso VI, generoso protector de la Abadía, y posiblemente inspiró la ilustración de otras copias como el *De Virginitate* (Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 10087) de h. 1200. A la misma época pertenece el *De Virginitate* (Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 21546). Sobre este último véase D. RAIZMAN, «A rediscovered illuminated manuscript of St. Ildefonsus's De Virginitate Beatae Mariae in the Biblioteca Nacional de Madrid», en *Gesta*, XXVI, 1, 1987, pp. 37-51; J. WILLIAMS, «Ildefonso. De Virginitate Sanctae Mariae», en *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela, Monasterio de San Martín Pinario*, Santiago, 1993, pp. 266-267.

<sup>12</sup> M.C. DÍAZ Y DÍAZ, op.cit., pp. 62-64; S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, op.cit., pp. 44-46.

se orienta principalmente a facilitar el manejo de los manuscritos al lector destacando el comienzo de los distintos libros e indicando los nuevos capítulos.

## 2. La época de plenitud de la miniatura en Albelda, San Millán y Nájera, durante el reinado de Sancho Garcés II Abarca (970-994)

Tras estos primeros pasos en la ilustración de libros, la miniatura alcanza en el último tercio de siglo, especialmente durante el reinado de Sancho II Abarca, su momento de máximo esplendor. Se procede ahora a una auténtica ilustración de textos componiéndose incluso programas iconográficos que brindan al lector una lectura visual paralela y complementaria de la lectura textual, y se crea un repertorio de imágenes de profundo significado y simbolismo. A este periodo pertenece uno de los manuscritos más interesantes producidos en los escritorios monacales riojanos, el *códice Albeldense* llamado así por haber sido copiado en el monasterio de Albelda, o también Vigilano, si nos atenemos al nombre de su principal escriba Vigila<sup>13</sup>. El manuscrito fue terminado en el año 976 siendo Maurelo, abad del monasterio. El códice nos transmite la Colección Canónica Hispana, una de las obras que gozaron de mayor prestigio en nuestra Alta Edad Media. Compuesta posiblemente en su origen por San Isidro de Sevilla h. 633 (Recensión Isidoriana) fue configurándose a lo largo del siglo VII en dos recensiones sucesivas, la Juliana (681-683) y la Vulgata (694-702), llegando a eclipsar a todas las demás colecciones anteriores<sup>14</sup>. De este modo se constituyó en el código exclusivo por el que se

<sup>13</sup> Hemos tratado ampliamente de los aspectos artísticos de este bello manuscrito en nuestro libro *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, ya citado. Aquí le dedicaremos más atención con respecto a los demás manuscritos por tratarse del único ejemplar de la Colección Hispana, junto con el códice Emilianense, con una extraordinaria ilustración que ha llegado hasta nosotros por lo que su estudio es indispensable para el conocimiento de la ilustración de los manuscritos jurídicos en nuestra Alta Edad Media. Véase también nuestro estudio, S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «L'illustration des manuscrits de la Collection Canonique Hispana», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII, 1989, pp. 249-261, y la recensión de G. CAMES, en *Scriptorium*, XLIX, 1995, 1, p. 25. El códice ha sido objeto de varios estudios a propósito de su reciente edición facsímil, V. V. A. A., *Códice Albeldense 976, original conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (d. 1. 2.) Scriptorium*, Madrid, 2002. Se ha ocupado de los aspectos artísticos E. FERNÁNDEZ y F. GALVÁN FRAILE, *Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen*, op.cit., pp. 203-275.

<sup>14</sup> Para la Colección Canónica Hispana sigue siendo de obligada consulta G. MARTÍNEZ DÍEZ, *La Colección Canónica Hispana I. Estudio*, Madrid, 1966; IDEM, «El códice Vigilano y la Colección Canónica Hispana», en *Códice Albeldense 976*, op.cit., pp. 135-160.



1. *Códice Vigilano* (El Escorial, d.1.2). Año 976. *Maiestas Domini*, fol. 16 v.

rigió la iglesia española, hasta la segunda mitad del siglo XI, desarrollando en la vida eclesiástica un papel paralelo al del *Liber Iudiciorum* en la vida civil. Este último ha sido también incluido en el *Códice Vigilano*. Desde el punto de vista artístico, el manuscrito presenta una exquisita decoración de iniciales, orlas, arquerías y bellísimas páginas en mosaico y ha sido ilustrado con un interesante programa iconográfico muy apropiado para realzar la fuerza y autoridad de su contenido<sup>15</sup>. Este se inicia con una serie de imágenes preliminares que comprenden, en primer lugar, la *Maiestas Domini* (fol. 16v) que ocupa la página entera y ha sido inspirada en modelos carolingios proporcionados por la escuela de Tours como pone de manifiesto el globo celeste o trono sobre el cual se sienta Cristo y la envoltura romboidal que aquí sustituye a la mandorla. Al mismo origen remonta la bola

<sup>15</sup> Remitimos a nuestros trabajos de la nota 13.

que Cristo sostiene en los tres dedos de la mano derecha y que simboliza el mundo y en la que los autores han visto un símbolo del poder de Dios sobre el universo controlado y gobernado por su mano, lo que viene avalado, por la inscripción que enmarca el frontispicio. Es evidente que esta imagen de la *Maiestas Domini*, colocada al frente de la legislación canónica y de la legislación civil, puede ser entendida como plasmación figurativa de la idea tan extendida en aquellos siglos de la subordinación de ambos fueros eclesiástico y civil a la suprema potestad de Cristo. Siguen a continuación dos imágenes alusivas al mundo terreno que Dios gobierna, que es el de la caída después del pecado representado por las efigies de «Adán y Eva tentados por la serpiente en el Paraíso» (fol. 17) y por la visión del mundo conforme a la imagen que de él nos da San Isidoro en el Libro XIV de las *Etimologías* titulado de Orbe (fol. 17). Tras el Diluvio, en el que sólo se salvan Noé y su familia, comienza de nuevo la vida sobre la tierra que se reparten ahora entre sus hijos, Sem, Cam y Jafet representados en una miniatura junto a su padre, destacado por la perspectiva jerárquica. Al lado un dibujo del mundo figurado por un círculo dividido en tres partes, identificadas por las inscripciones con los tres continentes entonces conocidos, Asia, Africa y Europa repartidos respectivamente entre Sem, Cam y Jafet, y rodeados por el océano. Siguiendo el texto isidoriano tampoco falta la referencia al Paraíso perdido como consecuencia del pecado, representado debajo, bajo la forma de Edén con el *Lignum Vitae* en el centro y a sus pies los cuatro ríos. El paraíso ha sido rodeado por un muro ígneo que se une al cielo figurado por un segmento de arco con el sol, la luna y las estrellas, y defendido por dos serafines, tal como indica el texto en el que se inspira esta imagen. Ambas miniaturas relativas a la Humanidad caída por el pecado y la visión del mundo global no debieron de ser ajenas al universalismo de espíritu que presidió la composición de la Colección Canónica Hispana al recoger en ella, como luego veremos, no solamente los concilios hispanos sino también los orientales, africanos y los de las Galias. Su proyección universalista es evidente también en el influjo que alcanzó más allá de los Pirineos<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> La influencia Hispana fue muy importante en la Europa cristiana del siglo VIII en adelante. Véase P. FOURNIER, G. LE BRAS, *Histoire des collections Canoniques en Occidente*, París, 1931; P. SEJOURNÉ, *Le dernier Père de l'Eglise: Saint Isidore de Seville. Son rôle dans l'histoire du droit canonique*, París, 1930. Imágenes con este criterio universalista han sido introducidas en el Códice Emilianense (El Escorial, d. I. 1.) según interpretación de O.K. WERCKMEISTER, «Dar bild zur liste der Bistümer spaniens im "Codex Aemilianensis"», en *Madriider Mitteilungen*, 9, 1968, pp. 399-423.





2. Códice Vigilano (El Escorial, d.1.2). Año 976. Diálogo entre el Lector y el Códice. fol.20v.

Concluye la serie de miniaturas preliminares una bellísima página frontispicio que representa bajo arquería decorada con entrelazos y lacerías zoomórficas de origen nórdico la Cruz de Oviedo de la que penden las letras apocalípticas alfa y omega (fol. 18v). Dos inscripciones le acompañan «*Crux alma ecce annet*» arriba y «*Defendens quos agmina perenniter beatorum fulget*» debajo.

Comienza ahora la ilustración de los textos propiamente dichos de la Hispana que incluye tres series iconográficas relativas a las Excerpta Canonum con sus poemas introductorios, los Concilios y las Decretales de los Papas. Sumamente originales son la serie de miniaturas que representan al lector sentado o en pie frente al códice, que ilustran los mencionados poemas, donde se recoge el

interesante diálogo mantenido entre ambos con las preguntas del primero acerca de su nombre, valor, utilidad y contenido y las respuestas del segundo. El miniaturista ha identificado al lector con el abad al otorgarle el báculo y ha resaltado la importancia del Codex al colocarlo sobre un fascitol, el analogium. El diálogo entre ellos se ha significado de modo sumamente expresivo mediante los elocuentes gestos de las manos del lector y de la extraña mano que sale del códice, que recuerda por la posición de los dedos las manos bendicentes y parlantes de Dios tan frecuentes en las representaciones medievales. Es evidente que esta mano atribuye al códice que no es otro que la Hispana un origen cuasi-divino de modo que la imagen constituye una gráfica expresión visual de la idea principal expuesta en este diálogo versificado al que acompaña, la importancia que en estos siglos tenían en los ámbitos eclesiásticos y monacales este corpus legislativo cuya doctrina debía ser conocida y rigurosamente practicada<sup>17</sup>.

El programa prosigue en los textos conciliares ilustrados con numerosas miniaturas alusivas a los diversos concilios orientales, africanos, galos e hispánicos reunidos en la Colección. En todos ellos figuran en primer lugar los obispos asistentes a estas asambleas y por tanto los firmantes de las actas de modo que sus retratos equivalen al signum o sello que se debía estampar en estos documentos garantizando su autenticidad. La iconografía no se acomoda pues al contenido dogmático de la Colección, sino que de acuerdo con su carácter jurídico, hace referencia a la validez y ortodoxia de la misma al haber sido emanada por las personas constituidas en autoridad. Esta es, a nuestro juicio, la idea rectora que preside la ilustración de todos los textos de la Hispana<sup>18</sup>. En varios de estos sínodos se

---

<sup>17</sup> Sobre la importancia de estos manuscritos conciliares véase también M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Manuscritos visigóticos del Sur de la Península. Ensayo de distribución regional*, Sevilla, 1995, pp. 104-112.

<sup>18</sup> Para más información sobre la iconografía conciliar de este códice, véase nuestros trabajos citados en la nota 13. Sobre la iconografía conciliar son fundamentales los siguientes trabajos: S. SALAVILLE, «L'Iconographie des sept conciles oecuméniques», en *Echos d'Orient*, XXC, 1926, pp. 114-76; P. DE MEESTER, «Il Concilio de Nicea nella liturgia e nell'iconografia dell'Oriente cristiano», en *Bulletino per le commemorazione dell XVI centenario del Concilio de Nicea*, Roma, 1925, pp. 128-32; A.M. SCHNEIDER, «Die Ikonographie des Konzils von Chalkedon», en *Das Konzil von Chalkedon*, ed. A. GRILLMEIER & H. BACHT, Würzburg, 1953, II, pp. 577-60; L. VON MATT & A.M. SCHNEIDER, *Histoire des Conciles par l'image*, París, 1960; G.B. LADNER, *I ritratti dei Papi nell'antichità e nel Medioevo*, vol. I, Delle origini fino alla fine della lotta per le investiture, Citta del Vaticano, 1941; A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, París, 1935; IDEM, *L'Iconoclasm byzantin*. Dossier Archéologique, París, 1957 (2ª ed. 1984); C. WALTER, *L'iconographie des Conciles dans le traditon byzantine*, París, 1970; R.E. REYNOLDS, «Rites and signs of conciliar decisions in the Early Middle Ages», en *Segni et riti nella chiesa altomedievale occidentale*, Spoleto, Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, 33, 1987, pp. 207-249.



3. *Códice Vigilano* (El Escorial, d.1.2). Año 976. Concilio de Nicea, fol. 72.

incluyen además los retratos de los emperadores o reyes convocantes de estas asambleas como ocurre en los concilios ecuménicos y en algunos de los hispanos respectivamente. En alguna ocasión los retratos de los emperadores, acompañados o no por sus cónsules, indican el momento histórico de su celebración, como ocurre en algunos sínodos africanos. Dentro de esta serie conciliar mención especial han recibido los toledanos precedidos por una bellísima página frontispicio donde se representa la «*Civitas regia toledana*», es decir, la ciudad donde se celebraban, figurada por sus murallas con sus torres y sus dos puertas designadas como «*Ianua Urbis*» y «*Ianua Muri*» (fol. 142). Debajo las iglesias de Santa María y la basílica pretoriana de San Pedro donde se reunieron la mayoría de estos sínodos y el ostiario entre ambas, con los atributos de su oficio. Bajo este registro figuran los asistentes a los concilios, obispos y clérigos en rigurosa línea isocéfala separados por árboles y finalmente las tiendas de campaña denominadas *tentoria*, *papilio* y *tabernáculo* siguiendo la terminología isidoriana y entre ellas dos árboles de los que penden unos extraños objetos que aún no han sido identificados<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Sobre ambos frontispicios, véase R.E. REYNOLDS, op.cit., pp. 225-235; IDEM, «The Civitas Regia

En relación con la celebración de estos sínodos una de las miniaturas más interesantes es la que ilustra el «*Ordo de Celebrando Concilio*» visigótico (fol. 344), ceremonial que contenía las normas por las cuales se regulaban estas asambleas. Compuesto hacia el último tercio del siglo VII, este texto ha sido transmitido en varios manuscritos canónicos y litúrgicos de la Alta Edad Media pero hemos de tener en cuenta que «la recensión larga del mismo, caracterizada por la presencia de muchos metropolitanos y el ceremonial para la llegada del rey —como ha señalado CH. Munier— no se conserva más que en dos testimonios de la Hispana: los códices Vigilano y Emilianense»<sup>20</sup>. De ahí la originalidad e interés de esta iconografía. Contemplamos arriba a la izquierda, el lugar de la celebración de los concilios, la iglesia en la que se ha destacado la puerta, a juzgar por su tamaño en comparación con los otros vanos del edificio y por la inscripción que la identifica «*Ostium Ecclesiae*». Efectivamente esta era la puerta por la que exclusivamente podían entrar los asistentes al concilio, tal como prescribe el Ordo: el mismo día en que ha de celebrarse el sínodo, «antes de la salida del sol todos serán echados de la iglesia y cerradas todas las puertas, los porteros se reunirán ante aquella por la que han de entrar los obispos». Estos aparecen figurados a la derecha con sus mitras y báculos, seguidos por otros dos eclesiásticos con tocados en forma de disco y báculos de diferente empuñadura. Aunque la inscripción los identifica a todos como obispos, quizá haya que ver en esta diferenciación una clara alusión al riguroso orden de entrada y colocación que imponía el Ordo a cada uno de los estamentos eclesiásticos, obispos, presbíteros o diáconos los cuales debían entrar y sentarse sin mezclarse unos con otros. En el registro inferior debajo de la iglesia figuran el ostiario nimbado con un bastón de mando y su llave, el notario con los atributos de su profesión y el diácono identificable por la estola y con el libro de los cánones, oficios los tres cuyo cometido es minuciosamente descrito en el Ceremonial para la buena marcha de la asamblea conciliar. Al lado aparece el rey visigodo con los atributos reales, una extraña corona bicorne y el cetro, sentado en

---

Toletana before the Reconquista: a mozarabic vision in the codices Vigilanus and Aemilianensis», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios mozárabes* (Toledo, 20-26 Mayo 1985). Toledo, 1987, pp. 153-184.

<sup>20</sup> CH. MUNIER, «L'«Ordo de Celebrando Concilio» Wisigothique», en *Revue des sciences religieuses*, XXXVII, 1963, p. 251.

el solio real, acompañado por los magnates palatinos, los cuales, según el Ordo, acudían con el rey a la apertura de la primera sesión<sup>21</sup>.

La última serie de miniaturas del Códice Vigilano se encuentra en las Decretales de los Papas ilustradas con el retrato del Pontífice situado al comienzo de cada Decretal o grupo de Decretales por él emanadas. Así aparecen representados los Papas Dámaso, Sirico, Inocencio, Zósimo, Celestino, León, Félix y Hormisdas. En algún caso junto al retrato del Pontífice figura también el del destinatario ya que como es sabido muchas de estas cartas no eran sino respuestas a consultas previas dirigidas al Papa por los obispos, el clero o laicos notables (el Papa León y el Emperador Marciano, el Papa Hormisdas y el Emperador Justino, o el Papa Gregorio y el Obispo Leandro de Sevilla).

La ilustración del código Vigilano concluye con un interesante retrato colectivo de los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica; de los monarcas pamploneses en cuyo tiempo se llevó a cabo el código, el rey Sancho II Abarca, la reina Urraca y Ramiro de Viguera y de los copistas del manuscrito: el escriba Vigila, su compañero Sarracino y su discípulo García (fol. 428). Los primeros figuran a título de autores del Liber Iudiciorum —a los tres reyes se les atribuyen prácticamente todas las leyes del Códice visigótico— por lo que su presencia nos indica que el código contiene su legislación. Las efigies de los soberanos de Pamplona pueden testimoniarnos del interés que tendrían en la copia de este manuscrito pues es sabido que en estos siglos toda la vida jurídica de la nación se regía «*Secundum legem gothicam (Liber Iudiciorum) et canonicam (Colección Hispana)*», según frase repetida en los diplomas y documentos medievales. No obstante cabría ver también en estas imágenes una intención política: el deseo de los soberanos de Pamplona de hacer evidente la legitimidad de su sucesión al considerarse herederos directos de los reyes visigodos. Como los astur-leoneses también los reyes de la nueva dinastía Jimena parece ser que buscaron el engrandecimiento del reino de Pamplona en la reinstauración del viejo Ordo Gothorum, en los dos espacios de poder, el eclesiástico y el de la monarquía tal como la lectura de estos textos e imágenes sugieren<sup>22</sup>. En cualquier caso estas imágenes inauguran

<sup>21</sup> Hemos tratado de ello también en «El Neovisigotismo iconográfico del siglo X: el Ordo de Celebrando Concilio Visigótico», en *Goya*, CLXIV-CLXV, 1981, pp. 70-72.

<sup>22</sup> Desarrolla ampliamente estas ideas A.J. MARTÍN DUQUE, «Algunas observaciones sobre el carácter





4. *Códice Vigilano* (El Escorial, d.1.2). Año 976. Retrato colectivo de los reyes visigodos, de los monarcas Sancho II Abarca, la reina Urraca y Ramiro de Viguera y de los escribas-autores del manuscrito, fol.428.

el retrato de corte y constituyen los primeros retratos reales en la miniatura hispana altomedieval<sup>23</sup>. Finalmente los autores-copistas del manuscrito que evidencia una vez más la alta estima en que se tenía estos oficios en los ambientes monásticos y su protagonismo al dejarnos sus efigies retratadas en sus obras lo que des-

---

originario de la monarquía pamplonesa» en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, 1986, II, pp. 127y ss.; IDEM, «El reino de Pamplona», en *Historia de España de Menéndez Pidal: la España cristiana de los siglos VIII al XI*, VII, 2, Madrid, 1999, pp. 66 y ss. Sigue esta misma interpretación de los retratos regios, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, «Creación de imágenes al servicio de la monarquía», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, 1996, pp. 187-202.

<sup>23</sup> Véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval. Los monarcas de Pamplona y de Viguera», en *Príncipe de Viana*, 160-161, 1980, pp. 257-261.

miente el anonimato que algunos autores han atribuido a las manifestaciones artísticas de estos siglos. En este aspecto, un auténtico «unicum» en la miniatura hispana altomedieval nos lo proporciona el autorretrato de Vigila al comienzo del manuscrito (fol. XXIIv). La imagen nos lo presenta sentado en su mesa de trabajo, en el scriptorium, evocado por un gran arco de herradura, y dibujando unos entrelazos. Aunque la efigie se inspira en sí misma en la antigua tradición de los retratos de autor que solían figurar al comienzo de las obras, ofrece aquí la novedad de haber sustituido al autor-copista del manuscrito por el retrato del miniaturista, una faceta que esta imagen sin duda documenta<sup>24</sup>. Esta rica personalidad de Vigila puede explicarnos su posterior promoción a abad del monasterio donde ya ejerce como tal en el año 983.

Además de esta riqueza iconográfica el códice Vigilano ha sido objeto de una extraordinaria decoración concentrada principalmente en la serie de arquerías que recogen los títulos de los cánones conciliares comprendidos entre los folios 56v-70. La mayoría aparecen decoradas con motivos de lacerías y entrelazos zoomórficos de inspiración franco-insular tan característicos de la ornamentación de los manuscritos de este siglo. Pero también son numerosos los motivos animales, reales unos, irreales otros, en los que el miniaturista hace un verdadero alarde de fantasía estirando sus cuerpos para configurar las arcadas que encuadran los textos. Algunas arquerías sustituyen sus capiteles y basas por figuras humanas en cuyo caso la cabeza y el tronco ocupa el lugar del capitel y los pies se sitúan en las basas conforme también a modelos provenientes de la miniatura carolingia<sup>25</sup>.

Llama la atención en el códice el estilo desarrollado por Vigila que dentro de los cánones imperantes en la miniatura hispánica del siglo X presagia algunos caracteres del románico posterior patentes en el canon más esbelto de los personajes, en sus actitudes más gráciles y desenvueltas y en los plegados de la indumentaria con ritmos y estilizaciones similares a los convencionalismos que utili-

---

<sup>24</sup> En realidad se trata del más antiguo retrato conocido en el arte hispano del artista trabajando en su oficio. Véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «El papel de la Rioja en los orígenes hispánicos del retrato del artista», en *Segundo coloquio sobre Historia de la Rioja*, III, Logroño, 2-4 X, 1985, p. 31. Este importante retrato no ha sido recogido por M. MENTRÉ en «L'enlumineur et son travail selon les manuscrits hispaniques du Haut Moyen Age», en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I. *Les Hommes*, París, 1986, pp. 295-309. Sobre el tema en general véase V. W. EGBERT, *The Mediaeval artist at work*, Princeton, 1967.

<sup>25</sup> J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *El imperio carolingio*, Madrid, 1968, p. 168, fig. 155.

zará aquél. Estas características aproximan su estilo al del Beato de Gerona elaborado un año antes en un monasterio leonés, y considerado también como el más pre-románico de los manuscritos hispanos de la época.

Otro manuscrito copiado en Albelda fue una **Biblia** de la que únicamente nos ha llegado un folio pero muy significativo<sup>26</sup>. Este fragmento contiene una miniatura, el retrato de Pablo al frente de su epístola a Tito, lo que le relaciona con la Biblia de Florencio y Sancho de Valeránica del año 960 que representa imágenes muy parecidas del apóstol al frente de varias de sus epístolas. Posiblemente como esta última, a cuya misma familia textual pertenece, habría sido toda ella ricamente ilustrada. A juzgar por el estilo de esta única miniatura que conservamos su autor no parece Vigila sino otro artista, posiblemente posterior ajeno a las innovaciones de éste y más afín a los miniaturistas hispanos del siglo X.

Mayor número de manuscritos nos ha llegado de esta época del scriptorium de San Millán de la Cogolla. Destacan una *Vida de Santos* (Madrid, B.A.H. cod. 13) ilustrada con numerosas iniciales, y sobre todo el espléndido ejemplar la *Exposición de los Psalmos de Casiodoro* (Madrid, B.A.H. cod. 8). Este manuscrito ha sido decorado con bellísimas iniciales de gran formato —algunas recorren toda la página de arriba abajo— colocadas al comienzo de cada salmo, con motivos muy variados<sup>27</sup>. Abundan los entrelazos zoomórficos tan característicos de la ornamentación de los manuscritos de este siglo pero también los motivos animales y las figuras humanas. Hace ya años que A. Grabar llamó la atención sobre la inicial del folio 124v que representa dos ibixus entrecruzados y enfrentados en torno al árbol de la vida en actitudes gráciles y expresivas y dos pequeños perros debajo que imitan sus movimientos. Su origen es de tradición mesopotámica y ha podido llegar a la Península por el intermediario musulmán como demuestran cier-

<sup>26</sup> El fragmento se encuentra actualmente en el Instituto de Estudios Riojanos. Sobre él véase , vid. M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*, pp. 74 y ss.; S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, pp. 52, 149 y 196-197; imágenes del apóstol al frente de sus epístolas aparecen también en la Biblia muy posterior de San Millán de la Cogolla de principios del siglo XIII, pero ha variado la composición que ahora se ajusta a los modelos contemporáneos. Hemos estudiado esta Biblia recientemente en nuestro trabajo S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Logroño, 1999, pp. 124-269. Sobre la ilustración de las epístolas del apóstol en concreto L. ELEEN, *The illustration of the Pauline Epistles in french and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

<sup>27</sup> Para ambos manuscritos véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, op.cit., pp. 76-79; 150-151.



tos tissus y la eboraria musulmana<sup>28</sup>. A las mismas fuentes pueden remitir también la presencia de dos preciosos pavos reales (Psalms LXXXV y CXXVI)<sup>29</sup>, incluso entre las figuras humanas destaca una inicial que ha quedado sin colorear y que representa dos personajes enfrentados en torno a un árbol, conforme el gusto islámico, con nimbos dorados en actitud de escribir, alusiva sin duda a los propios copistas<sup>30</sup>. El repertorio ornamental de este manuscrito, la hechura de los personajes humanos y el empleo del oro lo emparenta con el célebre códice Emilianense del que ahora nos ocuparemos lo que evidencia la proximidad de fechas de ambos y que posiblemente se hubiera decorado por el mismo equipo de miniaturistas.

La obra maestra salida del escritorio de San Millán es el *Códice Emilianense* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, 1.1.1.) terminado en el año 992 por el copista Velasco, el notario Sisebuto y otro Sisebuto obispo sobre el cual recayó la principal responsabilidad del manuscrito como lo atestigua el lugar destacado, en posición central, que ocupa su retrato en una de las páginas finales<sup>31</sup>. Este personaje, Sisebuto, sabemos que fue monje de San Millán donde ejerció el cargo de director del escritorio, abad del monasterio y más tarde fue obispo de Pamplona, siendo en frase de J. Goñi «la figura episcopal más brillante del siglo»<sup>32</sup>. Ello pone de manifiesto la valía personal de las personas que desempeñaban estos oficios en nuestra Alta Edad Media.

---

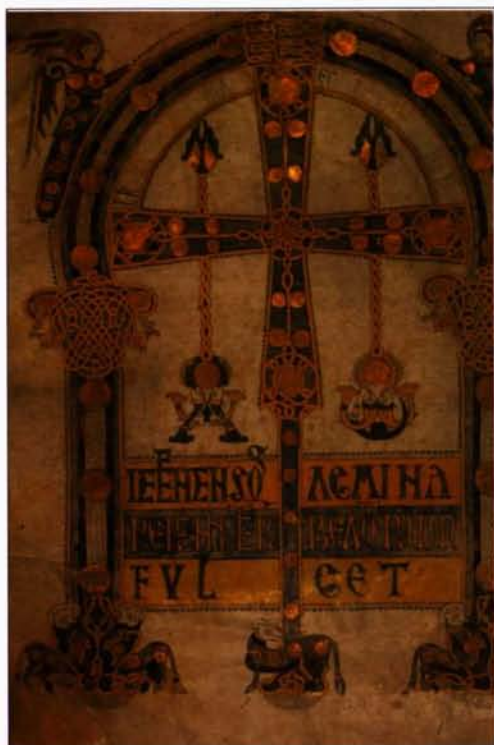
<sup>28</sup> A. GRABAR, «Elements sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Haut Moyen Age», en *Arte del Primo Milenio. Atti del II Convegno per lo studio dell'alto Medioevo*, Torin, 1950, pp. 315-316. Sobre el tema O.K. WERCKMEISTER, «Islamische formen in Spanischen miniaturen des 10 Jahrhunderts und der problem der mozarabischen Buchmalerei», en *L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo en Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, 12, 1965, pp. 938-939.

<sup>29</sup> S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «Los monasterios riojanos y el arte de la miniatura en el Altomedioevo», en *III Semana de Estudios Medievales*, Nájera 3-7 VIII, 1992, Logroño, 1993, p. 125. Un bellísimo pavo real decoraba también el magnífico ejemplar de los «Moralia in Job» copiados por Florencio de Valeránica en el año 945 y que a juicio del porf. Yarza deriva de modelos islámicos. Véase sobre este último J. YARZA, «Funzione e uso della miniatura Ispana nell' X° secol», en *In seculo di Ferro: Mito e Realté del seculo X*, en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, XXXVIII, vol. II, 1991, pp.10-78.

<sup>30</sup> O.K. WERCKMEISTER, «Art of the frontier: mozarabic monasticism», en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200, The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993, pp.123-124.

<sup>31</sup> Un estudio extenso de la ornamentación e iconografía de este manuscrito hemos llevado a cabo en nuestros trabajos mencionados en la nota 13.

<sup>32</sup> J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona I. Siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, p. 110.



5. *Códice Emilianense* (El Escorial, d.1.1). Año 992. Cruz de Oviedo con ángeles, fol. 16 v.

El manuscrito es en cuanto al contenido y gran parte de su ilustración copia del *códice Vigilano* ya estudiado por lo que presenta la misma serie de miniaturas. En primer lugar las imágenes preliminares, la *Maiestas Domini*, seguida de los dibujos relativos al pecado original y al Orbe Isidoriano y una bellísima miniatura de la Cruz de Oviedo que añade el *Agnus Dei* en el astil de la Cruz, y las figuras de dos ángeles sujetando la arquería que la cobija. Los autores han visto en este último detalle una alusión a la conocida leyenda según la cual la cruz que Alfonso II el Casto había regalado en el año 808 a la Catedral de Oviedo y que estas cruces representan, había sido realizada por las manos de ángeles de modo que la cruz del *códice Emilianense* constituiría hoy por hoy el ejemplo más antiguo conocido de esta iconografía, muy anterior a la fecha en que este relato se puso por escrito<sup>33</sup>. Siguen a continuación las tres series de miniaturas relacionadas con

<sup>33</sup> S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «Del "mozárabe" al románico en el escritorio de San Millán de la



6. *Códice Emilianense* (El Escorial, d.1.1). Año 992. Los concilios de Toledo.

7. *Códice Emilianense* (El Escorial, d.1.1). Año 992. Retrato colectivo de los reyes visigodos, de los monarcas Sancho II Abarca, la reina Urraca y Ramiro de Viguera y de los escribas-autores del manuscrito, fol. 453.

los textos de la Hispana, las imágenes del lector y del códice, las representaciones de los concilios y los retratos de los papas, menos numerosos éstos que en el *Códice Vigilano*. Idéntica es también la serie de retratos finales con las efigies de los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica, de los soberanos pamplo-neses Sancho y Urraca y Ramiro rey de Viguera, y de los autores del manuscrito, en este caso el obispo Sisebuto, el copista Velasco y el notario Sisebuto (fol. 453). Sin embargo el miniaturista no se ha limitado a copiar servilmente los modelos del *Vigilano* ya que ha introducido en ocasiones matices nuevos en su interpretación y además ha añadido imágenes no existentes en aquél. Sirva de ejemplo de lo primero las representaciones de los «Concilios de Laodicea» (fol. 67) y sobre todo el de «Constantinopla» (fol. 69) en el que la imagen nos transmite más que los retra-

---

Cogolla», en *Monjes y Monasterios españoles, Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial, 1 al 5 IX, 1995, p. 1153.





8. *Códice Emilianense* (El Escorial, d.1.1). Año 992. «Ordo de Celebrando Concilio visigótico», fol. 347v.

tos de los obispos asistentes, su acalorada discusión en una de las sesiones del Concilio como lo sugieren los gestos de sus manos y sus posturas personales<sup>34</sup>. Imagen nueva es la del «II Concilio de Sevilla» (fol. 205v) que representa la ciudad significada por medio de la muralla cuyo carácter militar se reafirma por los tres guerreros que aparecen encima y una ingenua representación del río Guadalquivir. La reunión de los obispos figura en el recuadro perforado en el muro siguiendo uno de los procedimientos más antiguos y convencionales para representar a la vez el continente y el contenido. Sabemos de la existencia de otro manuscrito, por desgracia hoy perdido, el llamado **Hispalense**, que a juzgar por las descripciones de los que han manejado en otros siglos, contenía al parecer como ilustración de este Concilio una imagen de la ciudad de Sevilla y del río con los peces incluidos. Es muy posible que este último, al que los autores le han atribuido origen riojano, haya servido también de modelo a nuestro códice<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. R.E. REYNOLDS, «Rites and signes», op.cit., pp. 226-227.

<sup>35</sup> El códice pereció en el incendio de El Escorial en 1671. Cfr. G. DE ANDRÉS, *Documentos para la*

Sumamente original y ejemplo único en la iconografía de los concilios hispánicos es el retrato del rey Recesvinto que figura al final del «tomo regio» junto a la suscripción del rey en la ilustración del Concilio VIII de Toledo. Como es sabido el tomo regio era el documento en el que según la costumbre los reyes visigodos exponían las cuestiones que querían someter a la deliberación sinodal en las celebraciones de los concilios. Es evidente que la imagen del mencionado soberano en este lugar equivalía al signum que debía imprimir en él constituyendo un resello de autenticidad<sup>36</sup>.

Otras imágenes nuevas son también los retratos de los legisladores visigodos al comienzo del Liber Iudicum (fol. 403) y las miniaturas que ilustran dos textos no existentes en el Vigilano, el «De Generibus officiorum de Isidoro de Sevilla» ilustrado con los retratos del autor y destinatario del libro, su hermano Fulgencio, y la nómina de las sedes episcopales hispanas ilustrada con los retratos genéricos de sus respectivos obispos dispuestos en composición circular<sup>37</sup>. Las efigies de estos obispos titulares de las diferentes sedes episcopales podrían contribuir a exaltar también como ideal eclesiástico del propio Sisebuto, obispo de Pamplona, la reinstauración en su diócesis de la antigua Iglesia visigótica. Otra miniatura bellísima que incorpora este códice es la «*Maiestas Agni*» (fol. 457) flanqueada por el tetramorfos y acompañado por los símbolos de la Pasión —la cruz, la lanza y la caña— conforme a los modelos brindados por manuscritos carolingios<sup>38</sup>. Tenemos pues reflejado en la ilustración del códice Emilianense lo que es una copia en el estricto sentido medieval: copia y a la vez producto original.

---

*Historia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1964, p. 1049; G. MARTÍNEZ DÍEZ le atribuye el origen riojano en *La Colección Hispana*, op.cit., pp. 146-154. La descripción de la miniatura colocada junto al II Concilio de Sevilla nos la dio A. DE MORALES, *Anotaciones*, en ms. El Escorial d. 1. 2. f. XI R y XIV R; e IDEM *Coronica General de España que continuaba Ambrosio de Morales coronista del Rey nuestro Señor Don Felipe II*, Tomo VIII, Madrid, 1791, pp. 91-92; IDEM, *Opuscula Historica*, Matriti, 1793, pp. 129-130.

<sup>36</sup> S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «La más antigua iconografía medieval de los reyes visigodos» en *Actas de la Semana Internacional de Estudios Visigóticos*, 21-25 X, 1985, Murcia, p. 539. El retrato del monarca visigodo recuerda aquí indudablemente la costumbre seguida por los Emperadores en las bulas imperiales donde su retrato figuraba también junto a su firma resellando la autenticidad del documento. Véase al respecto A. GRABAR, *L'Iconoclisme Byzantine*. Dossier Archéologique, París, 1957, p. 60 (2ª ed., París, 1984; ed. castellano, *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid, 1998).

<sup>37</sup> Sobre esta última miniatura, véase el exhaustivo estudio de O.K. WERCKMEISTER, «Das Bild zur liste der Bistümer Spaniens im Codex Aemilianensis», en *Madriider Mitteilungen*, 9, 1968, pp. 399-423.

<sup>38</sup> S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, op.cit., pp. 221-222.

Sin embargo, el punto máximo en cuanto a las diferencias entre ambos manuscritos lo constituye el estilo. Indudablemente los miniaturistas de uno y otro son artistas de muy diferente sensibilidad. Mas avanzado Vigila, como hemos visto, el miniaturista del códice Emilianense revela una mayor afinidad con los estilos hispanos del siglo X, siendo nota a destacar su capacidad narrativa, su fino sentido ornamentista y enorme fantasía lo que unido a la riqueza de colorido y abundante empleo del oro hacen de este códice uno de los ejemplares más notables de nuestra miniatura medieval.

Una de las obras que debieron causar gran impacto en el monasterio de San Millán de la Cogolla fue el Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, uno de los libros que tuvieron gran difusión en los ambientes monásticos de estos siglos. Basta pensar que de las ocho o nueve copias ilustradas que han llegado hasta nosotros del siglo X, tres se relacionan con San Millán de la Cogolla: el *Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid* (vitr. 14, 1) perteneciente a la Biblioteca y los *Beatos de El Escorial* (S II.5) y *de la Academia de la Historia* (cod. 33) procedentes posiblemente de su escritorio. Estos últimos han sido realizados por manos distintas en los albores del año 1000 y nos transmiten la primera versión ilustrada del Comentario<sup>39</sup>.

El primero, el Beato de El Escorial, fue adscrito hace años al escritorio emilianense por G. Menéndez Pidal en base a su parecido estilístico con otros códices allí elaborados<sup>40</sup>. Las miniaturas se insertan salvo dos excepciones que ocupan la página entera —Adán y Eva; el Juicio en forma de siega y vendimia— en el interior de las columnas del texto con cuyo contenido se relacionan directamente las imágenes. Estas siguen las características iconográficas propias de la

<sup>39</sup> No recogemos aquí la abundante bibliografía existente sobre los Beatos que cuenta ya con varios repertorios publicados, entre ellos A.M. MUNDÓ, y M. SÁNCHEZ MARIANA, *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Exposición de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1976; R.K. EMMERSON, S. LEWIS, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts containing Apocalypse Illustrations ca. 800-1500», en *Traditio*, XL, 1984, pp. 337-379; XLVI, 1985, pp. 367-409; *Los Beatos, Europalia*, 1985, Exp. 26 Sept.-30 Nov. 1985, *Bibliothèque Royale*, Bruxelles; J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations in the Comentary of Apocalypse, vol. I. Introduction, vol II. The ninth and tenth Centuries, III, The Tenth and eleventh Centuries*, Londres, 1994-1998; J. YARZA, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998.

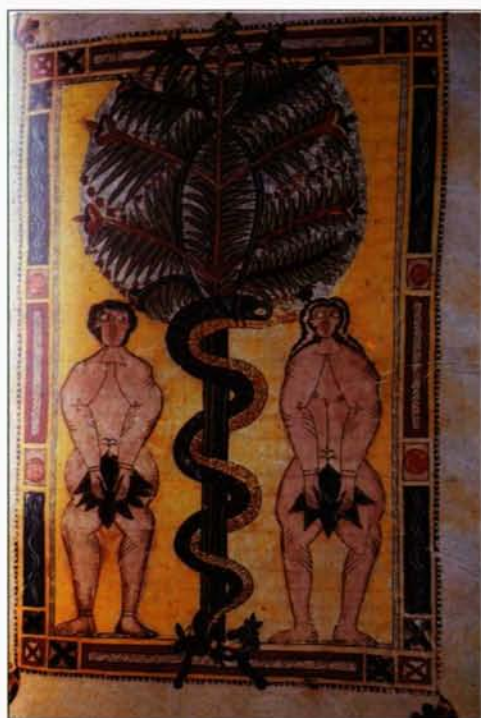
<sup>40</sup> G. MENÉNDEZ PIDAL, «Sobre el escritorio emilianense en los siglo X al XI» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 143, 1958, pp. 7-19.

primera versión ilustrada del Comentario como testimonian por ejemplo los mensajes a las Iglesias de Asia ilustrados como en todos los manuscritos de la familia I por San Juan y el ángel situados dentro de la iglesia y no fuera como ocurre en la segunda versión ilustrada en sus dos variantes (ab). A esta última a la iglesia se alude de modo esquemático por medio de un marco, ya se representa a través de la entrega de un libro que sostienen entre los dos. Lo mismo ocurre en la imagen de la «*Mulier amicta sole*» (fol. 104v-105) que ilustra el Ap. XII, 1-18, donde como es propio de la más antigua versión ilustrada del Comentario se identifica a la mujer apocalíptica con la mujer que entrega su hijo a Dios, frente a los manuscritos que siguen la versión ilustrada más moderna donde el Niño es arrebatado al trono de Dios y presentado ante Él por un ángel<sup>41</sup>. Sin embargo, en ocasiones el miniaturista ha introducido imágenes nuevas, unas veces influido por el arte coetáneo y otras, quizás debido a su propia capacidad creativa. Es muy posible que la imagen de «Adán y Eva» representada a página entera en el lugar donde en los demás manuscritos de Beato se representa el mapamundi haya sido tomada de las miniaturas de Adán y Eva que figuran tanto en el Códice Vigilano como en el Códice Emilianense que el miniaturista podía muy bien conocer<sup>42</sup>. Al fin y al cabo estas últimas precedían también otro mapamundi, la visión del orbe isidoriano tal como nos lo ha transmitido las Etimologías. Después, ignoramos por qué razones el miniaturista del Beato de El Escorial no llegó a representar el mapamundi que incluyen las demás copias. Una imagen muy original, y único ejemplo que conservamos de la primera versión ilustrada en los manuscritos de este siglo es la

---

<sup>41</sup> La iconografía de ambas versiones no encuentra justificación ni en el texto apocalíptico ni tampoco en el Comentario. La explicación hemos de encontrarla en la exégesis medieval y en la diversa interpretación que se dio a este pasaje apocalíptico. Es evidente que las imágenes de la familia I dependen o están en relación con la interpretación mariológica de la mujer apocalíptica que vio en Ésta un símbolo de María. Véase P. KLEIN, *Der ältere Beatus-kodex vitr.* 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid, Hildesheim, 1976, pp. 124 y ss. M. MENTRÉ, «Femme de l'Apocalypse et Vierge à l'Enfant», en *Marie, L'art et la société des origiens du culte au XIIIe siècle*, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, XXV, 1994, pp. 79-85, especialmente pp. 81-82. Sobre la interpretación mariológica del tema y su repercusión en Apocalipsis posteriores véase, L.J. BERGAMINI, *From Narrative to ikon: the Virgin Mary and the woman of the Apocalypse in thirteenth century english art and literature*, Ph. D. University of Connecticut, 1985. Hemos dedicado recientemente a este tema un trabajo titulado «Una nueva interpretación de las imágenes que ilustran el Apoc. 12, 1-18 en los Beatos», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, A. FRANCO MATA (dir. y coord.), *Homenaje al Prof. Dr. Serafin Moralejo Alvarez*, Santiago de Compostela, 2004, Tomo III, pp. 275-282.

<sup>42</sup> S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «Los Beatos en la Rioja», op.cit., pp. 257-258.



9. *Beato de El Escorial* (S.II.5)  
Fines del siglo X. Adán y Eva  
después del pecado, fol. 18.

visión del trono de Dios (fol. 57v) (Ap. IV, 1-6a) que el miniaturista ha concebido en dos registros. Arriba en el medio figura Dios sentado en el trono cobijado por un arco de medio punto que apea en sus correspondientes columnas. Le rodean a cada lado cuatro personajes alusivos a los 24 ancianos, de los cuales seis van coronados. En el registro inferior a la izquierda aparece Juan dormido, conforme a una iconografía que será usual en algunas representaciones del apóstol como protagonista de las visiones celestes que describe el Apocalipsis. De su boca sale un hilo ondulante que conduce la mirada a un pájaro o paloma que posa sobre el brazo de Cristo y que simboliza el «ascenso de Juan al cielo» representado por el pájaro alusivo a su espíritu. A la derecha figuran algunos elementos simbólicos referentes a la Majestad de Dios en el cielo como son los «relámpagos, voces y truenos» figurados en las líneas ondulantes que descienden del trono y el mar transparente representado por las corrientes de agua y los peces.

El Beato de la Academia de la Historia es también otro ejemplar notable. Su programa iconográfico se inicia con una bellísima página frontispicio con la



Cruz de Oviedo enriquecida con la imagen del Cordero apocalíptico colocado dentro de un clípeo en la intersección de los brazos de la cruz y los símbolos de los Evangelistas en los cuatro extremos, inaugurando en el arte hispano un tipo de decoración frecuente en los reversos de las cruces románicas de los siglos XI y XII<sup>43</sup>. El resto de las ilustraciones salvo dos excepciones —la lucha de Jacob y el ángel y la Palmera— acompañan el texto apocalíptico y se hallan intercaladas en las columnas de escritura. Sólo dos miniaturas a las que el ilustrador ha otorgado especial relevancia ocupan el folio entero: el encargo a San Juan para que escriba la Revelación (fol. 20v) (Ap. 1, 10b-20) y la visión del Cordero y los cuatro vivientes (Ap. IV, 6b-v 14). En la primera se sigue casi literalmente el texto joánico situándose el Hijo del Hombre dentro de una gran arquería sentado en su trono, en medio de los candelabros de oro. A Él se refiere la inscripción «*Ubi similem filio hominis vidit, vestitum podere et praecintum ad mamillas zona aurea*». El cinto de oro que ciñe su pecho ha sido representado aquí por medio de una especie de cartela. A su derecha figuran las siete estrellas y de su boca sale una espada cortante de doble filo. Al lado y a escala inferior ha sido representado Juan conforme a la visión descrita en el texto: «Y al verle, caí a sus pies medio muerto. Él entonces puso su mano sobre mí diciendo: ¡No temas!. Yo soy el primero y el último, el que vive; estuve muerto pero ahora vivo por los siglos de los siglos y tengo las llaves de la Muerte y del Infierno» (Ap. I, 17-19) atributo que ostenta en la mano izquierda<sup>44</sup>. Las siete iglesias de Asia aparecen representadas debajo por medio de arque-

<sup>43</sup> IDEM, *Iconografía*, op.cit., p. 370. Sobre la Cruz de Oviedo, M. SCHLUNK, «The Crosses of Oviedo: A contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», en *The Art Bulletin*, 32, 1950, pp. 91-114; IDEM, Las Cruces de Oviedo: el culto a la Vera Cruz en el Reino Asturiano, Oviedo, 1985; G. MENÉNDEZ PIDAL, «El lábaro primitivo de la reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXVI-CXXXVII, 1955, pp. 275-96; B. BISCHOFF, «Kreuz und Buch im Frühmittelalter und inden ersten Jahrhunderten der Spanischen Reconquiste», en IDEM, *Mittelalterliche studien*, II, Stuttgart, 1967, pp. 284-303; J. M. FERNÁNDEZ PAJARES, «La Cruz de los ángeles en la miniatura española», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 23, 1969, pp. 281-304; C. CID PRIEGO, «Los primeros ángeles de la "Cruz de los Angeles" de Oviedo», en *Sándalo*, 3, 1988, pp. 20-21; IDEM, «Relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Oviedo. Las Cruces de Beato», en *El Románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y Claustro. Studia Silensia*, Silos, 1989, pp. 511-525.

<sup>44</sup> Como es frecuente en la miniatura hispana del siglo X y XI la llave que Cristo ostenta en la mano izquierda pertenece al antiguo tipo de llave lacónica articulada. Sobre esto véase, J.L. AVELLO ÁLVAREZ y F. GALVÁN FREILE, «Pervivencias tardomedievales en la miniatura medieval: las llaves», en *Actas del V Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, pp. 17-21; F. GALVÁN FREILE, «Notas sobre la iluminación del fragmento de Beato procedente de Astorga», en *Astorica*, 15, 1996, PP. 214-215.

rías dentro de las cuales figuran sus nombres, Efeso, Esmirna y Pérgamo arriba, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea debajo. Gran interés desde el punto de vista iconográfico presentan igualmente la «visión del Cordero» adorado por los ancianos del Apocalipsis (fol. 92), donde el ilustrador ha utilizado un antiguo símbolo de tradición cosmológica, el círculo, para representar el cielo, que adquiere además aquí un significado simbólico-religioso por extensión, ya que debido a la perfección de sus cualidades, su simplicidad, su inmutabilidad y el no tener principio ni fin, llegó a significar el lugar donde Dios habita, el trono de Dios e incluso su misma Divinidad<sup>45</sup>. El Cordero con sus siete ojos y siete cuernos ha sido situado en el centro, en el interior de un gran Sol figurado por un clípeo del que emanan rayos de luz, conforme a una tipología que remonta al mundo antiguo muy utilizada también en el arte altomedieval, especialmente en el carolingio del que conservamos varios ejemplos miniados<sup>46</sup>. Es evidente que esta imagen del Cordero «en el Sol» implica la idea del verdadero Sol conforme al propio Comentario al Apocalipsis de Beato donde se hace referencia a Cristo como Sol<sup>47</sup>. Rodean al Cordero los cuatro vivientes con alas cuyo movimiento giratorio contribuye a dar una fuerte sensación dinámica a la imagen. Fuera se sitúan los 24 ancianos distribuidos en dos grupos, dos de cinco abajo y dos de siete arriba, imberbes, sin coronas y descalzos.

Sin embargo, la ilustración de este Beato no fue terminada. El miniaturista llegó solo hasta el folio 92, como puede comprobarse por el estilo de estas miniaturas características por su «hispanismo» patente en las formas planas, sin modelar, a modo de siluetas, e inertes en su actividad y expresivismo. También el modo de concebir el plegado de la indumentaria, plano y lineal, con sus ritmos y estilizaciones tan elementales revelan las características de la ilustración de los

<sup>45</sup> Cfr. J. TASSE, *Ann iconographic source study of the cosmological and eschatological character of the illustration of the "Enthroned Lamb" in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library MS. 644, folio 87*, Tesis Doctoral, 1972; Microfilm-xerography 1978 by UMI.

<sup>46</sup> Sobre este símbolo de nuestra miniatura véase en concreto J. BALTRUSAITIS, «Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du Moyen Age», en *Gazette de Beaux Arts*, 6e serie, XVII, 1937, pp. 75-82. Un reciente e interesante estudio en J. MIZIOLEK, «When our sun is risen: observations on eschatological visions in the art of the first millenium II», en *Arte Cristiana*, 23, n° 766, 1995, pp. 3-22, especialmente pp. 8-13. Cfr. S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *El Beato de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1999, pp. 41-43.

<sup>47</sup> Véase *Beatus of Liebana, Sancti Beati a Lieban Commentarius in Apocalypsin*, I-II, ed. E. ROMERO POSE, Roina 1985, I, pp. 279, 451, 470, 599, 667 y II, p. 245.

10. Beato de San Millán de la Cogolla (Madrid, B.A.H. cod. 33). Fines del siglo X, comienzos del s. XI. El ángel encadena a Satanás, fol. 213 v.



manuscritos hispanos del siglo X<sup>48</sup>. Al mismo estilo pertenecen algunas miniaturas sueltas que quedaron intercaladas entre otras que obedecen a una estética diferente, la del pleno Románico, añadidas a fines del siglo XI por otro equipo de miniaturistas. El prof. Díaz y Díaz ha explicado esta interrupción en base a los acontecimientos que tuvieron lugar en la Rioja a comienzos del siglo XI y en concreto a las razzias devastadoras de Almanzor que acabaron con el esplendor alcanzado por el monasterio en la centuria anterior<sup>49</sup>. Digno presagio de la suerte que poco después recaería sobre el terrible califa cordobés al decir de las fuentes documentales de la época que se complacían en considerar que una vez —«muerto Almanzor, fue sepultado en el infierno»— es la última miniatura de la serie.

<sup>48</sup> Utilizamos el término «mozarabismo» aquí para designar el estilo artístico hispano característico de la miniatura de los siglos X y XI anterior a la irrupción del románico.

<sup>49</sup> M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librería*, op.cit., p. 165.

Representa a un ángel que desciende del cielo con la llave del abismo y encadena a Satanás en un cepo de hierro arrojándolo al infierno (fol. 213v). El diablo adquiere la forma de ser humano desnudo. Tanto el demonio como el abismo han sido raspados por algún lector, llevado de su indignación o rechazo, lo que se acusa especialmente en el rostro del diablo que ha quedado completamente desfigurado. El número de testimonios de hechos semejantes en otros códices de Beato indica que el Comentario servía bien a su cometido provocando estas reacciones violentas en sus destinatarios.

No fueron estos los únicos manuscritos ilustrados en San Millán en esta época. El escritorio desplegó también una importante actividad en la decoración de los libros litúrgicos, de los que conservamos ejemplares notables. Así el Psalterio con Cánticos (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cod. 64 ter) ornamentado con abundantes iniciales de lacería, entrelazo zoomórfico, motivos animales, algunos como el ciervo (fol. 34v) de profundo significado cristiano y personajes variados. De gran interés es la miniatura que inicia el Libro de los Cánticos que figura la Gloria de Dios en el monte Sinaí (fol. 123v). Yavé aparece representado de medio cuerpo en el interior de una mandorla oval en la cúspide del monte representado de modo esquemático por tres grandes semicírculos. Le rodean los santos, el pueblo elegido, simbolizado por el número 12, alusivo a las 12 tribus de Israel<sup>50</sup>. Esta miniatura servirá de inspiración a otros ejemplares posteriores, especialmente al *Psalterio con Cánticos* (París, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouëf 2) copiado en el monasterio de Silos bien entrado el siglo XI que reproduce una imagen similar<sup>51</sup>. Otro precioso libro es el *Liber Ordinum* (Madrid, B.A.H., cod. 56) escrito también a fines del siglo X y del que conocemos el nombre del copista, Domingo. Presenta numerosas iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico, motivos animales y algún personaje. Abundantes iniciales muy variadas contiene también el *Liber Misticus* (Madrid, B.A.H., cod. 30). De gran interés ico-

<sup>50</sup> Sobre la decoración de este manuscrito hemos tratado ampliamente en nuestro libro *Iconografía*, op.cit., pp. 79, 143-146 y 175-179.

<sup>51</sup> Sobre este manuscrito véase la bibliografía recogida en Fr. AVRIL y OTROS, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*. Bibliothèque Nationale, París, 1982, n° 34; además M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, pp. 462-463. La influencia de la miniatura en el códice de Silos, en S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «La miniatura en los códices de Silos», en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, IV, Arte, Silos, 2003, pp. 229-230.

nográfico es un *Sermonario* (integrado en Madrid, B.A.H., cod. 39) ilustrado con dos miniaturas de temática neotestamentaria si bien sabemos que contenía alguna otra más, hoy perdida<sup>52</sup>. La primera imagen representa la aparición del ángel a San José en sueños para que huya a Egipto (fol. 4) tema que aparece aquí por vez primera en el arte hispano y en el que San José aparece echado, en posición horizontal, y no sentado apoyando el rostro en la mano conforme a una tipología más difundida en el arte medieval, no obstante, el románico hispano nos proporcionará algunos ejemplos similares al de nuestro homiliario<sup>53</sup>. La segunda miniatura representa una temática poco frecuente, «el Verbo divino» en relación directa con el texto que acompaña (Ion, 1, 1-5) y el retrato de su autor, Juan debajo, de pie, con su Evangelio en la mano (fol. 5). Ambas miniaturas están realizadas por un miniaturista muy cercano al del códice Emilianense, lo que revela la proximidad de fechas en la ejecución de la ilustración de ambos manuscritos.

Desde el punto de vista iconográfico merece notable interés *La Vida de San Millán de la Cogolla* (El Escorial, cod. a.II.9) escrita en ambientes riojanos a fines del siglo X ilustrada con una miniatura que representa «el robo del caballo de San Millán» (fol. 140 v), uno de los episodios narrados por San Braulio en su biografía del Santo. Al parecer otra miniatura, hoy pedida, figuraba también en el capítulo VII ilustrando el episodio de la «lucha de San Millán con el diablo»<sup>54</sup>. Nos encontramos pues con el ejemplar más antiguo conocido de la vida del célebre santo ermitaño ilustrado con miniaturas que muy bien han podido servir de fuente de inspiración iconográfica a los relieves de marfil que adornan el arca de las

<sup>52</sup> Este manuscrito fue presentado junto con otros en 1239 al magno proceso en el que se discutió sobre la provincia eclesiástica a la que pertenecía la iglesia de Valencia. En la descripción que de él se hizo se hace referencia a una imagen de la Virgen con el Niño que no ha llegado a nosotros. Véase F. MARTORELL, «Fragmentos inéditos de la *Ordinatio ecclesiae Valeninae*», en *Escuela Española de Arqueología e Historia de Roma, Cuadernos de trabajo*, 1. Madrid, 1912, pp. 81-127; M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*, op.cit., pp. 165-173. Sobre las miniaturas S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, op.cit., pp. 141-143; 181-184 y 188.

<sup>53</sup> Véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, op.cit., p. 188; Una imagen muy parecida por su iconografía a la de nuestro códice pero de estilo románico, nos la proporciona las pinturas murales de la iglesia abacial de Lambach de 1089. Cfr. C.R. DODWELL, *Artes plásticas en Occidente 800-1200*, Madrid, 1995, pp. 179, fig. 115.

<sup>54</sup> Véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «Miniaturas inéditas de la Vida de San Millán de la Cogolla en un códice del siglo X», en *Berceo*, 124, PP. 61-66, 1993, pp. 61-63. Sobre este manuscrito una descripción completa en M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Códices visigóticos en la Monarquía Leonesa*, León, 1983, pp. 378-381.

reliquias de San Millán realizada en el taller del monasterio en el tercer cuarto del siglo XI<sup>55</sup>. El paralelismo entre la miniatura que conservamos y la plaqueta correspondiente del arca es evidente. El estilo, aunque más tosco, presenta algunas analogías con el Beato de El Escorial, ya comentado.

Dejamos para el final, el *Códice de Roda* (Madrid, B.A.H., cod. 78) de contenido en su mayor parte historiográfico, realizado posiblemente en el ambiente de la corte navarra en Nájera, a fines del siglo, por un copista de San Millán que habría pasado al servicio de aquélla<sup>56</sup>. También el miniaturista parece proceder del escritorio emilianense a juzgar por el parecido existente entre la decoración de este manuscrito y la de otros códices elaborados en San Millán en la misma época<sup>57</sup>. El manuscrito presenta varios dibujos y una rica ornamentación de iniciales muy variadas. Los dibujos acompañan a diversos textos que tienen una tradición ilustrativa, como son las tablas genealógicas tan frecuentes en nuestras Biblias y Beatos de donde sin duda han sido aquí tomadas<sup>58</sup>. Nuestras genealogías terminan en una imagen de la Adoración de los Reyes Magos (fol. 206), tema frecuente en estos textos como revela el Beato de Saint Sever de mediados del siglo XI, y el Beato de Manchester y la Biblia de Burgos del siglo XII<sup>59</sup>. También depende de

<sup>55</sup> Sobre esta arqueta, J.A. HARRIS, *The Arca of San Millán de la Cogolla and its ivories*, Ph. D. Dactyl, Ann Arbor Microfilms, Pittsburgh Univ. Pr. 1989; M.A. DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, «La literatura emilianense y el arte medieval riojano» en *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 222-226. J.A. HARRIS, «Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, nos. 1, 2, 1991, pp. 69-85.

<sup>56</sup> Sobre este códice existe una amplia bibliografía recogida en M.C. DÍAZ y DÍAZ, *Libros y librerías*, op.cit., pp. 32-42. Para su ilustración, S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, op.cit., pp. 83-84; 184-187; 459-462.

<sup>57</sup> El primero en establecer una relación entre este códice y el escritorio riojano G. MENÉNDEZ PIDAL, «Sobre el Escritorio Emilianense», op.cit., p. 7-20.

<sup>58</sup> Para Y. Zaluska las tablas genealógicas del Códice de Roda se sitúan dentro de la tradición específica hispana de la recensión alpha a la que pertenecen también las de los Beatos de Tavara, Gerona, Turín, Manchester, Arqueológico Nacional y las Huelgas. Cfr. Y. Zaluska, «Les feuillets liminaires» en *El Beato de Saint Sever. Ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, vol. complementario de la ed. facsímil, Madrid, 1984, pp. 259-260; IDEM, «Entre texte e image: les Stemmata bibliques au Sud et au Nord des Pyrénées», en *Bulletin de la Société Nationale de Antiquaires de France*, 1986-1987, pp. 142-152.

<sup>59</sup> Los Beatos de Gerona y Turín alargan la ilustración de las tablas con un ciclo de la vida de Cristo. La Biblia castellana del año 960 y el Beato de Fernando I de 1047 cuyas tablas genealógicas, según Zaluska, pertenecen al grupo beta, terminan con una representación de la Virgen con el Niño y un ángel. J. Williams sugirió hace años que posiblemente esta escena fuese una versión deficiente de un tipo de Adoración de los Reyes Magos en la que un ángel les introduce hasta el lugar donde están la Virgen y

los Beatos, como hace años señalara M.C. Díaz y Díaz, la imagen y el texto explicativo de la ciudad de Babilonia (fol. 197) que incluían aquellos al comienzo del Comentario de San Jerónimo el Libro de Daniel<sup>60</sup>. Puesto que esta obra, como es sabido, fue incorporada a aquellos con la renovación que sufre el Comentario en el siglo X, siendo un elemento característico de la familia II, ello supone la presencia en San Millán o en ambientes cercanos, de un manuscrito de Beato de esta familia, con lo que añadiríamos un nuevo ejemplar a las copias del Comentario ya señaladas pertenecientes a la familia I. Respecto a la decoración, el manuscrito presenta abundantes iniciales de lacería, entrelazos zoomórficos y motivos animales entre los que desfilan las especies más diversas, desde peces, aves, serpientes y cuadrúpedos hasta seres fantásticos, como un monstruo de cuatro cabezas sin concluir (fol. 216v). Las más interesantes reproducen el motivo del pájaro y la serpiente (fol. 20v), otra de las imágenes común a algunas Biblias y Beatos de profundo simbolismo cristológico pero aquí utilizado posiblemente como mero ornamento de la inicial y el de los leones afrontados al árbol de la vida dentro de un medallón (fol. 96v) tomados del códice Emilianense que representa este mismo motivo<sup>61</sup>.

El códice de Roda fue compuesto, como ha señalado M.C. Díaz y Díaz, en una perspectiva escatológica «que busca, en la confirmación por la fe ortodoxa (...), la salvación en la próxima ruina del mundo»<sup>62</sup>. Si tenemos en cuenta que esta misma preocupación escatológica y un mensaje de esperanza basado en el triunfo definitivo de Cristo y sus elegidos con la derrota del Anticristo está presente en los Beatos copiados en San Millán en estos mismos años, parece lógico deducir que éste era el ambiente que se respiraba en la Rioja en torno al año 1000. ¿Presagio quizá de las razzias de Almanzor que llevaron a la ruina el esplendor logrado por el monasterio de San Millán en el siglo X?

---

el Niño. Cfr. J. WILLIAMS, «A Castilian tradition of Bible illustration. The Romanesque Bible form San Millán», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, p. 69, nota 19.

<sup>60</sup> M.C. DÍAZ Y DÍAZ, «Tres ciudades en el Códice de Roda: Babilonia, Ninive y Toledo», en *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, 1972-74, pp. 251-265; sobre la imagen de Babilonia en los Beatos y en el Códice de Roda véase además Y. ZALUSKA, «La imagen de Babilonia y el ciclo de Daniel» en *El Beato de Saint Sever*, op.cit., pp. 335-348.

<sup>61</sup> Sobre la imagen del pájaro y la serpiente, R. WITTKOWER, «Eagle and serpent. A study in the migration of symbols», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1939, pp. 293-325; C. CID PRIEGO, «La miniatura del águila y la serpiente en los "Beatos"», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI, 1990, pp. 335-348.

<sup>62</sup> M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*, op.cit., p. 42.

## CRISIS Y RENOVACIÓN DE LA MINIATURA EN EL SIGLO XI

### 3.- Nuevo impulso a la miniatura en Albelda, San Millán y Nájera en tiempos de García Sánchez el de Nájera (1035-1054) y Sancho Garcés el de Peñalén (1054-1076)

Tras el brillante apogeo de la miniatura en el último tercio del siglo X, los escritorios monásticos, sobre todo el de San Millán, parece ser que entran en crisis, posiblemente a causa de los desmanes de Almanzor que muere en 1002. Dos años después sube al trono del reino de Pamplona, Sancho III el Mayor, verdadero «rex ibericus» que convierte a Navarra en centro rector de los demás reinos cristianos de la Península a los que vincula por incorporación o mediante fórmulas de protección o vasallaje, desarrollando unas relaciones europeístas de gran alcance político, religioso, cultural y artístico. A él se le debe la fijación de la ruta de peregrinación a Santiago de Compostela buscando una mayor seguridad en el Camino y dirigiéndolo a través de su reino. Se le han atribuido también el impulso de importantes obras artísticas entre las que se encuentran, el inicio de la cripta y cabecera del monasterio de Leire y la ampliación del monasterio de San Millán a raíz de la elevación de las reliquias del santo llevada a cabo en el año 1030. Sin embargo, a juzgar por los códices llegados hasta nosotros, mucho más lenta fue la labor de recuperación de los escritorios monásticos y de la corte misma. Hemos de esperar, a los años centrales del siglo XI, casi al final del reinado de su hijo García el de Nájera, para que podamos hablar de nuevo, de códices y manuscritos ilustrados.

El más antiguo manuscrito fechado nos lo proporciona el magnífico *Liber Ordinum* (Abadía benedictina de Santo Domingo de Silos, 4), copiado en Albelda en 1052 por encargo del abad del monasterio de San Prudencio de Monte Laturce, que dependía de aquél desde mediados del siglo anterior<sup>63</sup>. El códice fue copiado por el presbítero Bartolomé y fue costado por un piadoso matrimonio del lugar

---

<sup>63</sup> Sobre este códice, M. FEROTIN, *Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, París, 1904, XVII-XXIV; W. MUIR WHITEHILL, J. PÉREZ DE URBEL, «Los manuscritos de Santo Domingo de Silos», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 95 (1929) PP. 535-539; M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*, op.cit., pp. 76-79; M.C. VIVANCOS, «Liber Ordinum», *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid, 1995, n° 115, pp. 173-174; J. JANINI, «Liber Ordinum episcopal» (cod. Silos, Arch. Monástico, 4), en *Studia Silensia*, XV, 1989.



tal como consta en el colofón. El manuscrito se inicia con un calendario cuyos textos han sido encuadrados por arquerías bellísimamente decoradas con motivos de lacerías y entrelazos zoomórficos que recubren los capiteles y las basas, como hemos visto en el Códice Vigilano, y dragones sustituyendo las arcadas internas. Llama la atención que tratándose de un calendario, en los tímpanos se hayan dispuesto los símbolos alados de los Evangelistas representados en forma antropozoomórfica lo que indica que el motivo tuvo que ser tomado de alguna Biblia, quizá la mencionada anteriormente, si como suponemos fue también ilustrada. Su estilo pese al tiempo transcurrido, enlaza también con la tradición estética de la miniatura hispana del siglo anterior.

Como vemos pocos son los manuscritos que conservamos del scriptorium de Albelda pero los cuatro que han llegado hasta nosotros presentan, por unos u otros motivos, notable interés.

Paralelamente el scriptorium de San Millán irá reemprendiendo conforme avanza el siglo su actividad. El servicio litúrgico del altar y la formación teológica y espiritual del monje constituyen las necesidades básicas que sostienen aquella. Prácticamente la decoración de los manuscritos en estos años se centra en los libros litúrgicos. La antigua liturgia hispana sigue todavía por unos años vigente y a ella pertenecen el *Psalterio y Libro de Cánticos* (Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1006 b) y el espléndido *Liber Comitis* (Madrid, B.A.H., cod. 22), el primero de mediados de siglo y este último terminado en 1073. Las miniaturas de ambos enlazan con la tradición hispana del siglo anterior tanto en el estilo como en la iconografía.

La decoración del Psalterio y Libro de Cánticos sigue la tradición ilustrativa característica de este tipo de libros<sup>64</sup>. Una miniatura, por desgracia mutilada que representa una Teofanía, se ha colocado al frente del Liber Canticorum en el mismo lugar que en el ejemplar comentado del siglo X figura la Gloria de Dios en el Sinaí, si bien se ha omitido el monte y la representación de los santos ciñendo-

---

<sup>64</sup> Véase S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía*, op.cit., pp. 144-146. Estudiamos por vez primera la decoración de este manuscrito en «Del "Mozárabe" al Románico en el escritorio de San Millán de la Cogolla», en *Monjes y Monasterios españoles. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial, 1-5 IX, 1995, pp. 1148-1150. Un estudio más amplio de la misma en *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla*, op.cit., pp. 25-32.

se el miniaturista a darnos una imagen de la *Maiestas Domini* sin conexión con un lugar concreto. El resto de la decoración del manuscrito lo componen numerosas iniciales colocadas según costumbre al frente de cada salmo. La mayoría de ellas, salvo alguna excepción —como el rey David (fol. 17v) que figura como autor de los textos bíblicos—, y que también aparece en otros Psalterios de la época, tienen un carácter meramente ornamental<sup>65</sup>. Los motivos son muy variados, iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico, composiciones vegetales, temas animales y personajes numerosos, varias de las cuales las encontramos muy parecidas en los manuscritos copiados en San Millán en el siglo X por lo que es lógico suponer que a ellos acudirían en busca de modelos los miniaturistas que trabajan en San Millán medio siglo después. El estilo plano y lineal y los convencionalismos de la industria responden en líneas generales al predominante en la ilustración de los manuscritos del siglo anterior<sup>66</sup>.

Una de las obras más importantes salidas del scriptorium de San Millán es el espléndido *Liber Commicus* (B.A.H. cod. 22). El códice fue realizado por el abad Pedro del monasterio de Suso quien concluyó su obra en 1073 tal como lo indica la suscripción del folio 193: «*Explicitus est hic Libr Comitris a domni Petri abbatis su era ICXIa*». El manuscrito fue realizado en momentos de enfrentamiento entre la antigua liturgia hispana que se pretendía sustituir y la nueva romana que trataba de imponerse constituyendo uno de los últimos vestigios de aquella en el viejo monasterio. Su ornamentación, como ahora veremos, es también elocuente testimonio de aferramiento a la iconografía y al estilo del pasado tradicional hispano<sup>67</sup>. Así lo demuestra la primera página miniada que representa, como es usual en nuestros códices altomedievales, a modo de frontispicio la «Cruz de

<sup>65</sup> El rey David como autor de los Salmos aparece en el *Psalterio y Libro de Cánticos* (B.A.H., cod. 64 ter, fol. 19) elaborado como hemos visto en San Millán en la segunda mitad del siglo X. Otra imagen del rey David muy parecida, a la que representa el códice riojano, que comentamos ahora, la encontramos en el *Libro de las Horas de Fernando I* (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, 609, RES. 1) la reproduce A. SICART, *Pintura Medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, fig. 1. Además del parecido que hemos señalado entre las imágenes de David del Psalterio riojano y el Diurnal leonés, pueden señalarse algún otro ejemplo, como las figuras sedentes del fol. 69v y la inicial pisciforme del fol. 80v (Psalterio) con las de los folios 196 y 55 (Diurnal), pero el estilo de este último, pese a ser obra contemporánea del Psalterio es ya plenamente Románico. La única inicial del Psalterio que muestra alguna contaminación de esta corriente artística es la imagen de David.

<sup>66</sup> Cfr. S. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, «Del “Mozárabe” al Románico», op.cit., p. 1150.

<sup>67</sup> IBIDEM, pp. 1150-1154; *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla*, op.cit., pp. 33-47.



11. *Liber Comitis* (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cod. 22). Año 1073. Un guerrero, fol. 68.

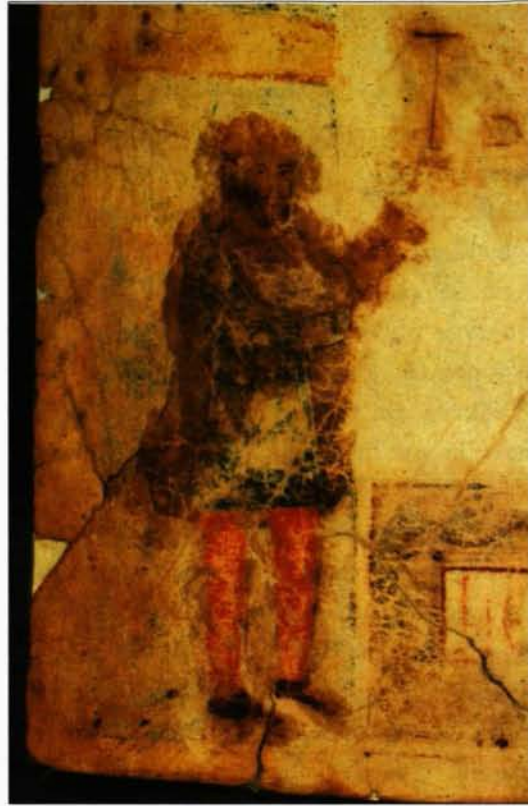
Oviedo» de la que penden las letras apocalípticas alfa y omega suspendidas de sus brazos (fol. 3v). Es evidente que el miniaturista parece haberse inspirado en el frontispicio con la Cruz de Oviedo que figura en el códice Emilianense de fines del siglo X, ya comentado. Comparando ambas miniaturas vemos que se ha adoptado ahora el mismo tipo de cruz de brazos iguales con los extremos ensanchados, enmarcada por una arquería que apoya capiteles, fustes y basas bellamente decoradas con simples motivos de entrelazos aunque sin el aditamento de las cabezas zoomórficas y los motivos animales que enriquecen el modelo mencionado. Como en este último un cordero alusivo al Sacrificio Redentor de Cristo se ha colocado en el astil de la Cruz y los dos ángeles que hacen referencia a la leyenda a la que ya hemos aludido sostienen la arquería por encima de aquélla. La mayoría de las numerosas miniaturas, salvo alguna excepción, como el sacrificio de Isaac, o la

predicación del apóstol Pedro, que responden también a modelos del siglo X, representan personajes a modo de iniciales al frente de las respectivas lecturas. Sus fuentes de inspiración las encontramos igualmente en los manuscritos emilianenses del siglo anterior. Ejemplos elocuentes entre otros, nos lo proporciona la imagen de Cristo (fols. 25 y 33v) con la larga cabellera blanca cayéndole en ondas sobre los hombros conforme a la descripción apocalíptica (Ap. 1, 14) que responde al mismo tipo de Cristo que se representa el códice Emilianense (fol. 324v), en el Beato de El Escorial (fol. 142) y en las Homilías de San Millán (fol. 5). También la figura del guerrero armado con su lanza en una mano, la espada y un escudo circular en la otra (fol. 68v) la encontramos en el Psalterio (B.A.H., cod. 64 ter, fol. 26v). El estilo, como hemos indicado, revela igualmente las características propias de la miniatura «mozárabe». En fechas tan avanzadas del siglo XI, cuando ya la Rioja, como ahora veremos, se había abierto a las corrientes ultrapirenaicas del Románico europeo ¿podríamos entender esta regresión a las formas artísticas e iconografía de nuestro pasado hispano como afirmación de una estética atacada y verdadero afán de perduración? La ornamentación de este manuscrito correría paralela en su propósito al alegato que en pro de la liturgia hispana ha querido dejarnos el abad Pedro con sus frases de ferviente admiración hacia la misma en una de sus páginas finales<sup>68</sup>.

Para entonces las nuevas corrientes del Románico europeo circulaban ya en los ambientes de la corte en Nájera desde mediados del siglo, como testimonia el *Diploma de Fundación y Dotación de Santa María la Real de Nájera*, llevada a cabo el 12 de diciembre de 1052 bajo los auspicios del rey García de Nájera y su esposa Estefanía. El documento, cuyo original no se conserva, fue confirmado por la reina en 1054 y por su hijo Sancho el de Peñalén en 1056 (Biblioteca. Real Academia de la Historia)<sup>69</sup>. Presenta arriba en los márgenes a uno y otro lado las imágenes de la Virgen y el ángel formando la escena de la Anunciación. Este motivo iconográfico encuentra justificación en una tradición que atribuye al soberano navarro la institución de la Orden de Caballería llamada de la Terraza, que el rey

<sup>68</sup> J. PÉREZ URBEL y RUIZ ZORRILLA, A. G. *Liber Commicus*, Madrid, 1950, LXXII; Cfr. M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Libros y librerías*, op.cit., p. 184.

<sup>69</sup> Escribe las miniaturas de este documento: Pr. DE SANDOVAL, *Catálogo de los obispos que ha tenido la Santa Iglesia de Pamplona*, Pamplona, 1614, fols. 51 y 52; F. FITA, «Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26, 1885, pp. 155 y ss.



12. *Diploma de Dotación de Santa María la Real de Nájera* (Madrid, Real Academia de la Historia).  
Detalle. El rey García Sánchez III, el de Nájera.

quiso consagrar a la Virgen bajo esta advocación de la Anunciación y cuyos orígenes los vincula una leyenda, según relata el Padre Moret, a los acontecimientos que le llevaron precisamente a la fundación del monasterio de Santa María de Nájera<sup>70</sup>. Abajo aparecen los retratos en pie de García a la izquierda portando en la mano un pergamino, el diploma fundacional y el de Estefanía a la derecha. Esta apunta con la diestra a un edificio representado en medio, entre ambos, la iglesia

<sup>70</sup> Cfr. P. DE MORET, *Anales del Reino de Navarra, Libro XIII*, cap. II, nos. 3-6. Según el relato del Padre Moret, el rey D. García, en una jornada de caza, descubrió una cueva en las inmediaciones de lo que hoy es el monasterio de Nájera, hallando en ella una imagen de la Virgen con el Niño que la piedad de algunos cristianos fugitivos de los moros había escondido en aquel lugar, lo cual determinó al monarca a levantar en él un templo magnífico dedicado a la Virgen; mientras esto se llevaba a efecto, el rey urgido por la necesidad de demostrar su veneración a la Virgen instituyó la Orden de la Caballería llamada Terraza, puesta bajo la advocación de la Anunciación.

monástica por ellos fundada de la que se nos ofrece un corte transversal con sus tres naves, siendo la central más elevada y cubierta con una gran cúpula de herradura. Aunque este tipo de retratos de los donantes con el modelo de iglesia que patrocinan fue frecuente, como es sabido, en el arte cristiano desde los primeros siglos, aparecen por vez primera en la Península en este documento riojano, de ahí su importancia desde el punto de vista iconográfico<sup>71</sup>. No la tiene menor tampoco en cuanto al estilo ya que tanto las imágenes de la Virgen y el ángel como las de los reyes de Pamplona-Nájera acusan por su canon más estilizado, un cierto sentido del volumen y el modelado, sus actitudes más gráciles y desenvueltas y el plegado del ropaje las características del románico que inaugura también en estas tierras el Diploma. Un eco inmediato de estas novedades lo encontramos al año siguiente en la corte de León, regentada a la sazón por un hermano de García el de Nájera, Fernando I para quien se compone el precioso Libro de Horas fechado en 1055 que incorpora los retratos del rey y su mujer D<sup>a</sup>. Sancha en un estilo muy afín al del documento navarro<sup>72</sup>. Esta renovación estética ha podido llegar a la Rioja a través de la rica tradición ilustrativa de los manuscritos procedentes de Gasuña o de la Francia Meridional a la que pertenece el célebre Beato de Saint Sever (1028-1072), en el cual han visto los autores los modelos más o menos directos del estilo del Diploma real<sup>73</sup>. Esta nueva corriente estética, el Románico, acabará desplazando al estilo hispano tradicional en los ambientes monásticos riojanos a fines del siglo XI, imponiéndose sobre todo en los nuevos códices confeccionados para uso de la liturgia romana. Pero la actividad de los monasterios riojanos durante estos

---

<sup>71</sup> Llamamos la atención sobre este aspecto en nuestro trabajo sobre «Iconografía del donante en el Arte Navarro Medieval», en *Primer Congreso General de Historia de Navarra, 6. Comunicaciones*, en *Príncipe de Viana*, 1988, pp. 445-448. Sobre la efigie del donante con su modelo de iglesia, es esencial E. LIPSMEYER, *The donor and his church model in Medieval Art from early christian time to the late romanesque period*, ph. D. Rutgers University, the state University of New Jersey, 1981.

<sup>72</sup> Véase sobre este aspecto, A. SICART, op.cit., pp. 34 y ss.; también J. YARZA, «La peregrinación a Santiago y la pintura y la miniatura románica», en *Compostellanum*, 20, 1985, pp. 373-737. Ahora además S. MORALEJO, «Notas a la ilustración del Libro de las Horas de Fernando I», en *Libro de las Horas de Fernando I de León. Edición facsimile do manuscrito 609* (Res. I) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Estudios de M.C. Díaz y Díaz y S. Moralejo, Santiago de Compostela, 1995, pp. 56-63 (reproducido en Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. *Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Alvarez*, A. FRANCO MATA (dir. y coord.), Santiago de Compostela, 2004, vol. II, pp. 311-316).

<sup>73</sup> Así lo sugirió por vez primera M. GÓMEZ MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 18; Véase también su confirmación en los trabajos de A. Sicart y S. Moralejo mencionados en la nota anterior.

años, a raíz de la muerte de Sancho Garcés IV de Peñalén (1076) se sustrae al dominio político del nuevo rey de Pamplona y Aragón, Sancho Ramírez, al haber anexionado Alfonso VI la Rioja a Castilla.

## CONCLUSIONES

Es evidente, por lo que llevamos dicho, que entre los reinos cristianos occidentales de la Península, el reino de Pamplona-Nájera ocupa un lugar muy especial. Aquí se desarrolla una brillante escuela de miniaturistas que llevó a cabo una importante labor de ilustración de textos de gran alcance religioso, político, cultural, literario y artístico. Iniciada esta actividad en los monasterios de Albelda y San Millán en el segundo tercio del siglo X, el reinado de García Sánchez I, atraviesa su máximo esplendor, en las últimas décadas del siglo X, durante el mandato de Sancho II Abarca, bajo cuyo impulso es posible que se compusieran los célebres códices Albeldense y Emilianense, obras señeras de la miniatura hispana alto-medieval. Tras una brusca interrupción de los trabajos, al filo del primer milenio, quizá a consecuencia de las razzias de Almanzor, ambos monasterios favorecidos por los monarcas pamploneses, irán poco a poco recuperando su actividad artística que irá desarrollándose hasta avanzado el siglo XI (1073), muy aferrada a los modelos formales e iconográficos del pasado. No obstante durante este periodo la Rioja se abre también a las nuevas corrientes estéticas que proceden del Sur de Francia, introduciéndose el románico en el ambiente de la corte de Nájera ya a mediados de siglo, en tiempos de García Sánchez III. Un eco inmediato de estas novedades se acusa en la corte de León, regida a la sazón, por un hermano del soberano navarro, Fernando I y acabará por impregnar las labores artísticas llevadas a cabo en los viejos monasterios riojanos h. 1090-1100. Si bien en estos años su dominio ha caído bajo la órbita política del monarca leonés, Alfonso VI.