

LOS MONASTERIOS RIOJANOS Y EL ARTE DE LA MINIATURA EN EL ALTO MEDIOEVO*

SOLEDAD SILVA Y VERÁSTEGUI
(Universidad del País Vasco. Vitoria)

En el panorama artístico desarrollado en la Península durante el Alto Medioevo los monasterios riojanos ocupan un lugar destacado, similar al ocupado por otros centros monásticos en la vecina Castilla condal o en el reino Astur-leonés. Frente al carácter aúlico de la mayoría de las manifestaciones artísticas del siglo IX íntimamente vinculadas a los soberanos asturianos, el arte hispánico del siglo X, es en gran parte fruto de la actividad producida en los monasterios que ahora se restauran y crean en gran número en los diversos reinos occidentales, muchas veces financiados por los propios monarcas¹. La conquista de la Rioja, arrebatada definitivamente a los musulmanes en el año 922 por las tropas aliadas de Sancho Garcés I de Pamplona y Ordoño II de León, no se redujo a un mero dominio militar de los territorios ocupados, sino que de acuerdo con los ideales de la nueva monarquía —la dinastía Jimena inaugurada a principios de siglo por aquél— se procedió inmediatamente a «restaurar y fortificar la vida cristiana de la región»². Vehículos fundamentales de esta restauración fueron precisamente estos monasterios que además del papel primordial que ejercieron en la vida religiosa, intelectual y artística como ahora veremos, contribuyeron a resolver otro de los problemas

* Quisiera hacer constar aquí, en primer lugar, mi agradecimiento al Ilustre Ayuntamiento de Nájera y a los Amigos de la Historia Najerillense por haberme invitado a participar en la III Semana de Estudios Medievales. En segundo lugar, aunque el título de la Conferencia hace referencia al Alto Medioevo, me limitaré en mi exposición, dado el gran número y calidad de las obras que conservamos, al primer siglo de andadura artística de estos monasterios, es decir, a la miniatura en ellos producida a lo largo del siglo X. Dejamos para otro momento, el panorama artístico que nos brindan estos monasterios en los siglos XI y XII.

1. Sobre el arte hispánico de esta centuria en general, véase GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias Mozárabes*, Madrid, 1919, 2 vols. (reimp. Granada, 1975). *Idem.*, *Arte Mozárabe*, en *Ars Hispaniae III*, Madrid, 1951. PALOL, P., HIRMER, M., *Spanien Kunst des Frühen Mittelalters von vesrgotenreich bis zum ende der Romanik*, Munich, 1965. FONTAINE, J., «L'Art Mozarabe» *La Pierre-qui-vivre*, 1977 (trad. castellano Ed. Encuentro, 1978). YARZA, J., *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1979. *Idem.* *Historia del Arte Hispánico II. La Edad Media*, Madrid, 1980; *Idem.*, «Arte Asturiano, Arte Mozarabe» en *Cuadernos de Historia del Arte*, 5. Salamanca, 1985; OLAGUER FELIU, F., *El Arte Medieval hasta el año 1000*, Madrid, 1989; BANGO TORVISO, I., *Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico*, Madrid, 1989.

2. LACARRA, J.M., *Historia política del reino de Navarra desde sus orígenes hasta su incorporación a Castilla I*, Pamplona, 1972, p. 119. Véase además, *Idem.*, *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, Pamplona, 1975; GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los Obispos de Pamplona*, 1979; V.V.A.A., *Atlas de Navarra*, Pamplona, 1986, pp. 48-52.

planteados a la monarquía como consecuencia de las nuevas conquistas: el de su colonización repobladora³. Así como señala Bishko, Ordoño II de León restaura en el año 923 el antiguo monasterio de Santa Coloma al sudeste de Nájera; y dos años más tarde Sancho Garcés I fundaba el de San Martín de Albelda⁴. El de San Andrés de Cirueña debió de nacer también a raíz de la reconquista de Nájera lo mismo que el de las Santas Nunilo y Alodia, que situado en las inmediaciones de esta ciudad, pertenecería también, según Linaje Conde, al grupo de monasterios que surgieron en esta región como consecuencia de la colonización monástica impulsada por los soberanos de Pamplona⁵. San Millán de la Cogolla empieza a sonar con seguridad en la documentación del segundo tercio del siglo X. Aunque su origen sea todavía incierto, para García Cortázar es probable que surgiera al mismo tiempo que el de Albelda. Sugiere este autor 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 «la proximidad inmediata al área de influencia castellana animaría a los monarcas pamploneses a favorecer una repoblación orientada hacia su reino»⁶. Otros en cambio, sitúan el origen del monasterio hacia el año 931, durante la regencia de la reina Toda, antes de que su hijo García Sánchez I apareciera como el organizador principal del reino, en el año 934 y a la primera etapa de su rápido desarrollo corresponde la serie de donaciones que dicha reina y su hijo le dispensaron⁷. Durante el mismo siglo X existieron además en la región por lo menos otros seis monasterios: Santa María de Valvanera, San Prudencio de Monte Laturce, Santos Cosme y Damián de Viguera, San Julián de Sojuela, San Sebastián de Nájera y Santa Águeda de Nájera⁸. Entre todos ellos destacan por su pujanza cultural y artística, el de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla.

La tarea artística primordial llevada a cabo en estos cenobios, a parte de la construcción de los edificios y de su propia iglesia monástica consistió principalmente en la ilustración de los códices copiados en sus respectivos escritorios⁹. En aquellos siglos un

3. PÉREZ DE URBEL, J., *Los monjes españoles en la Edad Media*, Madrid, II, s.a., p. 280.

4. Cfr. BISHKO, Ch. J., «Salvus of Albelda and frontier monasticism in tenth century Navarre» en *Speculum*, XXIII, 1948, p. 562; Véase también PÉREZ DE URBEL, J., «La conquista de la Rioja y su colonización espiritual» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1950, pp. 509-510.

5. LINAJE CONDE, A., *Una regla monástica Riojana del siglo X. Libellus a regula Sancti Benedicti Subtractus*, Salamanca, 1973, pp. 96-101.

6. GARCÍA CORTÁZAR, A., *El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X-XIII)*, Salamanca, 1969, p. 28.

7. *Ibidem*, pp. 117-120.

8. BISHKO, J., *op. cit.*, p. 562.

9. Hoy conocemos la labor de estos escritorios fundamentalmente gracias a las investigaciones del profesor DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros y Librerías en la Rioja Altomedieval*, Logroño, 1978. Sobre la miniatura de esta época en general, véase además de la bibliografía citada en la nota 1, CHURRUCA, M., *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española, siglos X-XIII*, Madrid, 1940; CAMÓN AZNAR, J., «El arte de la miniatura española del siglo X» en *Goya*, 1964, pp. 266-287; MENTRE, M., *La miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, 1976; *Idem.*, *Le peinture mozárabe*, París, 1985; WILLIAMS, Jh., *Early Spanish Manuscripts Illumination*, New York, 1977 (ed. cast. *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Madrid, 1987); YARZA, F., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987 (recoge varios artículos publicados en revistas especializadas); STIERLIN, *Le livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozárabe*, París, 1978; SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía del Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Logroño, 1984; THIERY, A., «A che punto è la questione

monasterio sin libros era algo así como una fortaleza sin armas y una de las tareas más importantes encomendadas eran las desarrolladas en el «scriptorium» por los copistas entregados a la paciente tarea de la copia de manuscritos necesarios tanto para la liturgia y el rezo monacal como para la formación y el mantenimiento de la disciplina de la propia comunidad.

Estos códices se ilustran muchas veces con iniciales, orlas y encuadramientos que además de su consiguiente efecto ornamental y decorativo, cumplían también una función didáctica ya que contribuían a puntualizar los comienzos de los libros o de los capítulos, a destacar los enunciados y títulos etc... Algunos se ilustraron también con miniaturas que cumplían una función todavía más importante ya que estas imágenes constituían para la lectura del texto una ayuda visual destinada a proporcionar claridad al contenido de la obra. Como algún autor ha indicado la comprensión del libro dependía en parte de la comprensión que se hiciera de esta relación entre la escritura y la ilustración ¹⁰.

El carácter eminentemente monástico de este arte —el de la miniatura— se evidencia no sólo por el lugar —los escritorios monacales— donde se creó sino también porque los copistas y miniaturistas eran generalmente monjes de ambas comunidades. De alguno de ellos incluso sabemos que fueron promovidos más tarde como abades, como fue el caso de Salvo y Vigila en el monasterio de San Martín de Albelda, y de Sisebuto en el de San Millán de la Cogolla. Este último, monje, copista y director del escritorio emilianense no sólo rigió los destinos del monasterio como abad sino que llegó incluso a ser nombrado obispo de Pamplona (988-h. 1000), siendo en frase de J. Goñi Gaztambide «una de las figuras episcopales más brillantes del siglo» ¹¹. Durante esta centuria son pues los propios abades los principales promotores de este arte miniaturístico. En el siglo siguiente este papel promotor sería compartido también por los monarcas pamploneses en cuyos documentos la miniatura comienza a ocupar un lugar importante, como vemos en el Diploma de fundación y dotación de Santa María la Real de Nájera, otorgado por la reina Estefanía, viuda de García, rey de Pamplona, en 1054 ¹². Por otra parte, también sus destinatarios fueron los propios monjes ya que

mozarabica» *Arte Medievale*, 2.ª ser. II, n.º 2, 1988, pp. 29-64. YARZA, Y., «Funzione e uso della miniatura Ispana nel X° secolo» en *Il secolo di Ferro: Mito e Realté del secolo X*, en *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, XXXVIII, vol. II, 1991, pp. 1.047-1.083.

10. Sobre las funciones de la miniatura véase: WEITZMANN, K., *Ancien Book Illumination*, Harvard, 1958; *Idem.*, *Illustrations in Roll and Codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton University Press, 1947 (ed. cast. *El Rollo y el Códice*, Madrid, 1990); NORDENFALK, C., «The Beginning of Book Decoration», *Essays in honor of Georg Swarzenski*, Chicago-Berlín, 1951; SNYDER, J., «The reconstruction of an early christian cycle of Illustrations for the Book of Revelation, the Trier Apokalypse» en *Vigiliae Christianae*, 18, 1964, pp. 146-162; MENTRE, M., *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*, León, 1976; SMEYER, M., «La miniature» en *Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, 8 Brepols, Turnhont, 1974; YARZA, J., «Funzione e uso della miniatura ispana nel X.º secolo» en *Il secolo di Ferro: Mito e realtà del Secolo X*, en *Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo*, XXXVIII, vol. II, 1991, pp. 1.047-1.083.

11. GOÑI GAZTAMBIDE, J., *op. cit.*, p. 110.

12. El Documento se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, de Madrid. Sobre él, SILVA VERÁSTEGUI, S., «Iconografía del donante en el arte navarro medieval», en *Príncipe de Viana, I.º Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones*, 1988, p. 445-457. El mismo fenómeno se observa en el reino de León en el que los soberanos leoneses Fernando I y D.ª Sancha juegan un importante papel como promotores de libros miniados.

estos libros fueron confeccionados principalmente para uso litúrgico, formativo o disciplinar de las propias comunidades, siendo frecuente los préstamos y donaciones de manuscritos de unos monasterios a otros ¹³.

Las circunstancias en las que ambos centros monásticos surgen y sobre todo su enclave geográfico explican la diversidad de influjos europeos, castellanos, astur-leoneses y andaluces que llegaron a los mismos, impregnando, al menos en lo que al objeto de nuestro estudio se refiere, las manifestaciones artísticas de este período. El mismo sistema de elaboración de estos códices, muchas veces copiados de otros libros y textos procedentes de otros escritorios y bibliotecas —la circulación de manuscritos es un fenómeno frecuente en esta época, como ha puesto de relieve hace años el prof. Díaz y Díaz ¹⁴— explica la diversidad de fuentes y estilos que operaron sobre estos copistas y miniaturistas y el que muchas veces sea difícil datar estas ilustraciones ya que no siempre un estilo más arcaizante es sintomático de un período más antiguo en la datación del manuscrito y su ilustración. Un ejemplo elocuente nos lo brinda el Liber Comitis realizado en San Millán de la Cogolla en 1073, cuyas miniaturas revelan sin embargo el estilo propio del siglo X. Pero también estas circunstancias nos explican el que los escritorios riojanos nada más iniciar su actividad, poco antes de mediados de siglo, incorporen ya las novedades que por las mismas décadas o quizás unos años antes, nos ofrecen las miniaturas de los códices elaborados en los escritorios monásticos leoneses y castellanos.

Salvo algunos manuscritos, muy pocos, el vocabulario ornamental de los códices riojanos presenta las intromisiones carolingias, que ya por los años 40 se observan en los códices de la zona castellana y leonesa ¹⁵. Los autores han señalado que es precisamente en torno a esta década cuando se deja sentir en la España del Norte el impacto del Renacimiento carolingio que se manifiesta, entre otros factores, en la aparición en los manuscritos de grandes iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico obviamente inspiradas en la escuela de Tours y en modelos franco-sajones ¹⁶. Esta impronta carolin-

13. Sin embargo, uno de los primeros manuscritos datados *el Tratado De Virginitate beatae Mariae* de S. Ildefonso de Toledo fue realizado en el escritorio de San Martín de Albelda en el año 951 para y a petición de Godescalco, obispo de Puy que se lo llevó a su diócesis a la vuelta de su peregrinación de Santiago de Compostela (París, Bibliothèque Nationale, lat: 2.855).

14. DÍAZ Y DÍAZ, M.C., «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII^e au XI^e siècles», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 12, 1969, pp. 219-241; *Idem.*, 13, 1969, pp. 383-392 y más recientemente *Coloquio sobre circulación de Códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 1982, Santiago de Compostela, 1988.

15. Véase WILLIAMS, J., *manuscrits espagnols du Haut Moyen Age*, París, 1977 (ed. esp. *La Miniatura española en la Alta Edad Media*, Madrid, 1987, p. 27).

16. Este tipo de ornamentación ha sido objeto de numerosos estudios por GUILMAIN, J., «Zoomorphic decoration and the problem of the sources of Mozarabic illumination», en *Speculum*, XXXV, 1960, pp. 17-38; *Idem.*, «Interlace Decoration and the influence of the North on Mozarabic illumination», en *The Art bulletin*, XLII, 1960, pp. 211-218; *Idem.*, «Observations on some Early interlace initials and frame ornaments in Mozarabic manuscripts of Leon-Castile», en *Scriptorium*, XV, 1961, pp. 23-35; *Idem.*, «Some observations on mozarabic Manuscripts illumination in the light of recent publications», en *Scriptorium*, XXX, 1976, pp. 183-191; *Idem.*, «Nothorn influences in the initials and ornaments of the Beatus Manuscripts», en *Actas del Simposio II*, Madrid, 1980, pp. 67 y ss.; *Idem.*, «On the chronological development and classification of decorated initials in latin manuscripts of tenth century Spain», en *Bulletin of the John Rylands Library of Manchester*, 1981, pp. 367-401.

gia es patente en los dos miniaturistas más importantes de mediados de siglo, Florencio y Magio. Ambos son pioneros en el desarrollo de esta nueva etapa de la ilustración de manuscritos en los ámbitos donde trabajan, Florencio en Castilla y Magio en León. Los dos utilizan el elemento del entrelazo en el vocabulario decorativo de sus iniciales¹⁷. La personalidad de estos maestros influiría en sus discípulos de modo que este tipo de decoración pasó a formar parte del vocabulario ornamental de los manuscritos en sus zonas de influencia castellana y leonesa. En el caso de los monasterios riojanos, por su posición fronteriza cercana a los monasterios castellanos, es lógico que estos jugasen un papel importante como transmisores de las formas artísticas de más allá de los Pirineos, de modo paralelo al que ejercieron en la vida monástica cuya tendencia europeizante llegó también a través o por influjo de los castellanos¹⁸. Pero tampoco fue esta la única vía de influencia ya que ésta pudo llegar también directamente a través de la peregrinación a Santiago que ya para entonces se había iniciado constituyéndose el camino en el principal medio difusor de las corrientes culturales europeas.

Tampoco faltaron los influjos islámicos, patentes además en otras manifestaciones artísticas desarrolladas en estos mismos monasterios, como el taller de marfil de San Millán de la Cogolla activo a fines de siglo, directamente relacionado por los autores con las obras califales cordobesas¹⁹. En lo que respecta a la ilustración de manuscritos, estos islamismos afectan a algunos motivos ornamentales, muy variados, de carácter arquitectónico (arcos de herradura), escriturístico (letras cúficas), animales afrontados, composiciones vegetales y algunas reminiscencias en las figuras que adoptan indumentarias y actitudes musulmanas²⁰. La miniatura riojana participa de este modo de este doble influjo carolingio-islámico característico de esta fase de madurez que se impone en la miniatura hispánica hacia el año 940 del siglo. Muchos de estos motivos no son sino versiones ultrapirenaicas —merovingio/carolingias— o islámicas de elementos orientales, siro-palestinos, mesopotámicos, coptos y sasanidas. El sincretismo es pues la nota característica de la miniatura riojana altomedieval.

En lo que respecta a la representación de la figura humana también los manuscritos riojanos incorporan las novedades que hacia 940 ofrecen los códices castellanos y leoneses. Éstos llevan a cabo una transformación en la concepción estilística de los

17. Ejemplos abundantes pueden encontrarse en el Beato Morgan (Nueva York, Pierpont Morgan Library MS. 644) y Tavera (Madrid, Archivo Histórico Nacional, MS. 1.097B) empezado este último por Magio y terminado por Emeterio. Lo mismo en las obras de Florencio, las *Moralia in Job* (Madrid, Biblioteca Nacional ms. 80), Las Homilias de Smaragdo (Catedral de Córdoba) y la Biblia leonesa (León, Colegiata de San Isidoro cod. 2) en la que colabora con Sancho.

18. PÉREZ DE URBEL, J., *La conquista*, op. cit., pp. 511-534.

19. Véase GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias*, op. cit., pp. 372-373; *Idem.*, «Los marfiles cordobeses y sus derivaciones», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, p. 233; *Idem.*, *Arte árabe español hasta los almohades*, Madrid, 1951, p. 297 y ss.; FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928; *Idem.*, *Marfiles árabes en Occidente*, Madrid, 1935; BECWITH, J., *Caskets from Cordoba*, Londres, 1960; ESTELLA, M., *La escultura del marfil en España*, Madrid, 1934.

20. Sobre estos influjos en general, véase GRABAR, A., *Éléments 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*, Turin, 1950, pp. 315-316.; WERCKMEISTER, O.K., «Islamische Formen in Spanischen Miniaturen des 10 Jahrhunderts un des 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, Spoleto, 1965, pp. 933-967; BECWITH, J., «Islamic influences on Beatus Apocalypse manuscripts» en *Simposio de Beato II*, pp. 55-64.

personajes sustituyendo el decorativismo y la abstracción característica del primer tercio del siglo por una visión más «humanizada» de los personajes, en los que se empieza a distinguir las partes fundamentales del cuerpo a través de la indumentaria. Esta transformación fue un fenómeno exclusivo de los escritorios del Norte de España, los cuales supieron crear un estilo propio y original muy distinto al de los prerrománicos europeos. Los personajes de esta miniatura hispánica se caracterizan por su concepción esquematizada ajena a la realidad dentro de fórmulas y códigos que se repiten continuamente. Un valor fundamental lo tiene el color como elemento expresivo de primer orden.

EL SCRIPTORIUM DE SAN MARTÍN DE ALBELDA

Del gran número de manuscritos que al parecer debieron de pertenecer al monasterio de San Martín de Albelda, hoy conservamos muy pocos²¹. El más antiguo de ellos data del año 951 y es una copia de la obra de San Ildefonso de Toledo, *DE VIRGINITATE BEATAE MARIAE*, realizado por Gomesano. El manuscrito incorpora una escueta decoración a base de iniciales de lacería de origen franco-insular que constituyen el primer testimonio de estos influjos en el cenobio riojano²².

Obra cumbre del escritorio desde diversos puntos de vista es el códice denominado por antonomasia *ALBELDENSE O VIGILANO*, por el nombre de su principal copista, realizado entre los años 974 y 976²³. El manuscrito ha sido ricamente ilustrado con abundantes miniaturas sólo equiparable a la serie de los Beatos y a la Biblia castellana de Florencio y Sancho del año 960, y una exquisita decoración que anima sus iniciales, orlas y bellísimas páginas de mosaico.

La primera miniatura representa al propio copista y miniaturista Vigila, bajo un gran arco de herradura, dibujando en el códice unos entrelazos. La iconografía se inspira en la antigua imagen de presentación del retrato del autor al comienzo del manuscrito que tanto proliferó en la Antigüedad y en Bizancio pasando después al mundo medieval. Es muy frecuente ver en los códices retratos de los Evangelistas, de los Apóstoles, de los Santos Padres y otros autores colocados al comienzo de sus respectivas obras²⁴. Pero la originalidad de esta imagen radica en que se ha suplantado aquí al autor del texto por el retrato del copista y más en concreto del miniaturista, adquiriendo éste un protagonismo inusitado hasta entonces²⁵. Esta imagen bien puede poner de manifiesto la alta estima de la que éstos gozaban en el altomedioevo.

21. Sobre este aspecto véase DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *op. cit.*, pp. 53-85, especialmente la p. 82.

22. Cfr. GUILMAIN, J., *Early Interlace, op. cit.*, pp. 29-30; SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía, op. cit.*, pp. 44-46. El códice se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de París, lat. 2.855.

23. El Escorial, Biblioteca del Monasterio, d.1.2. Sobre él, véase la bibliografía recogida en nuestro trabajo *Iconografía...*, *op. cit.*, pp. 46-47, nota 47.

24. Véase FRIEND, A.M., «The portraits of the Evangelists in greek and latin manuscripts» en *Art Studies*, 1927, pp. 124-133; 1929, pp. 1 y ss.; WEITZMANN, K., *Ancient book illumination*, Cambridge-Massachusetts, 1959; SPATHARAKIS, J., *The portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden, 1976; GRABAR, A., «Les images des poètes et de illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardie» en *Zograf*, 1979, pp. 13-16; SAITER, E. y PEARSALL, D., «Pictorial illustration of late medieval poetic texts: the role of the frontispiece or prefactory picture» en *Medieval Iconography and narrative. A Symposium*, Odense, 1980.

25. Cfr. SILVA VERÁSTEGUI, S., «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. Sobre el tema véase EGBERT, V.W., *The Mediaeval Artist at work*, Princeton, 1967.

Salvo la rosa de los vientos que ilustra un texto isidoriano al comienzo del manuscrito y la galería de retratos que nos ofrece una de sus páginas finales, las miniaturas del códice Vigilano ilustran los textos de la Hispana, una de las Colecciones canónicas que gozaron de mayor prestigio en nuestro altomedioevo²⁶. Desde su composición a mediados del siglo VII, eclipsó a todas las demás colecciones anteriores, constituyendo el código exclusivo por el que se regía la Iglesia española hasta la segunda mitad del siglo XI, ocupando en la vida eclesiástica un papel paralelo al del Liber Iudiciorum en la vida civil. Ambos han sido transmitidos juntos en el códice Vigilano. El programa iconográfico comprende varias imágenes preliminares y tres series de miniaturas directamente relacionadas con los textos de la Colección. Figura en primer lugar la *Maiestas Domini* o imagen de Cristo fácilmente identificable por el nimbo crucífero, las letras apocalípticas «Alfa y Omega» situadas respectivamente sobre la cabeza y bajo los pies, y el «Initium et finis» a uno y otro lado. Cristo aparece sentado en una especie de globo que hace referencia al cielo o trono del Señor y le rodea una envoltura romboidal colocada aquí a modo de mandorla. Un elemento iconográfico importante es la bola que Cristo sostiene con los tres dedos de la mano derecha y que simboliza el mundo. Los autores han visto en ella un símbolo del poder de Dios sobre el universo controlado y gobernado por su mano, lo que viene avalado, en este caso, por la inscripción que corre por el frontispicio. La imagen de la *Maiestas Domini* se completa con la representación de un querubín y un serafín arriba, y los arcángeles Miguel y Gabriel debajo. Colocada al frente de la ley canónica y de la ley civil puede ser entendida como expresión de la subordinación de ambos fueros eclesiástico y civil a la suprema autoridad de Cristo.

Siguen a continuación dos imágenes del mundo gobernado por Dios, el de la caída después del pecado representado por Adán y Eva en el Paraíso y la visión del mundo conforme a los textos isidorianos del Libro XIV de las Etimologías titulado de Orbe. En esta última vemos a la derecha un dibujo del mundo figurado por un círculo rodeado por todas partes por el Océano. El círculo ha sido dividido en tres partes, identificadas por las inscripciones con los tres continentes entonces conocidos: Asia, Europa y África. A cada lado figura el nombre de uno de los hijos de Noé al cual correspondió, según el texto bíblico, el reparto de la tierra (Gen. IX, 20-27): Sem (Asia), Cham (África) y Japhet (Europa). Estos mismos han sido figurados en la miniatura de al lado junto a Noé su padre. Siguiendo el texto isidoriano tampoco falta la referencia al paraíso perdido, como consecuencia del pecado, representado debajo, bajo la forma del Edén con el *Lignum vitae* en el centro y a sus pies la fuente de la que nacen cuatro ríos. El paraíso ha sido rodeado por un muro ígneo que se une con el cielo figurado por un segmento de arco con el sol, la luna y las estrellas, y defendido por dos serafines a fin de que la entrada del paraíso «no se abra a la carne ni al espíritu de transgresión», tal como indica el texto en el que se inspira esta imagen.

Finalmente, una de las páginas más bellas del manuscrito es la que representa la Cruz de Oviedo, de la que penden el alpha y la omega, con los brazos delicadamente decorados con entrelazos nórdicos. La cruz se encuentra cobijada por un gran arco de medio punto apoyado en capiteles de formas bulbosas y pilastras y basas decoradas con

26. Véase nuestro trabajo «L'illustration des manuscrits de la Collection Canonique Hispana» en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII, 1989, pp. 246-261.

entrelazos zoomórficos y composiciones vegetales. Dos inscripciones acompañan la cruz, «CruX alma ecce annet», arriba y, «Defendens quos agmina perenniter beatorum fulget», abajo.

Comienza ahora la ilustración de los textos propiamente dichos de la Colección Hispana, que comprende además de los Concilios y los Decretales de los Papas, los denominados *Excerpta Canonum*, que son una especie de índices sistemáticos de la Colección, distribuidos en diez libros de los cuales los cinco primeros van precedidos de poemas introductorios. Estos poemas han sido ilustrados con las imágenes del Lector y del códice que ahora analizamos. Bajo doble arco de herradura muy pronunciado vemos, a la derecha, a un personaje sentado en un sitio de elevado respaldo. Lleva nimbo sobre la cabeza y báculo en la mano izquierda, aludiendo quizá a su condición de abad. Pero no interesa aquí tanto su rango eclesiástico como su calidad de lector que especifica una inscripción detrás. Con el índice de su diestra apunta al códice que figura sobre un atril —el analogium— bajo el arco de la izquierda. Del códice sale una extraña mano que por la posición de sus dedos recuerda las manos bendicentes y parlantes de Dios tan frecuentes en las representaciones medievales. Se simboliza de este modo el diálogo mantenido entre el lector y el códice cuyo contenido es expresado en los mencionados poemas. La miniatura ilustra esta interesante conversación entre el lector que hace preguntas al códice y el códice que responde. De este diálogo se deduce la importancia que el lector debía dar al conocimiento de la doctrina del codex y su fuerza vinculante. Imágenes parecidas se repiten en los cuatro libros siguientes del manuscrito.

El programa iconográfico prosigue en los textos conciliares ilustrados con imágenes de los diversos concilios orientales, africanos, galicanos e hispánicos reunidos en la Colección. Aunque contamos con precedentes de representaciones de los concilios tanto en Bizancio como en Occidente, la ilustración del códice *Vigilano* con sus 57 miniaturas alusivas a aquellos, constituye una fuente sin precedentes para el estudio de la ilustración de estas interesantes asambleas de la cristiandad medieval²⁷. Ante la imposibilidad de aludir aquí a todos los concilios, mencionamos a título de ejemplo los toledanos precedidos por una interesante miniatura-frontispicio a modo de introducción²⁸. Se representa en ella a página entera la *Civitas Regia*, la ciudad de Toledo simbolizada por sus murallas con sus dos puertas designadas como *Janua urbis* y *Janua muri*. Debajo dos edificios, la iglesia de Santa María y la basílica de San Pedro, donde se celebraban estas asambleas. Entre ambas, el ostiario, con los atributos de su oficio. Bajo este registro una serie de obispos y clérigos, los asistentes a los sínodos toledanos forman una línea isocefálica separados entre 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 cuyo significado aún no ha sido esclarecido²⁹.

Entre los concilios merece especial atención la ilustración del III Concilio de Toledo. Vemos a Recaredo, sentado en su trono, revestido con las insignias reales, dirigién-

27. Sobre el tema WALTER, CH., *L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, París, 1970.

28. Sobre la función de esta página ilustrada véase R. E. REYNOLDS, «Rites and signs of conciliar decisions in the Early Middle Ages» en *Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo*, XXXIII, Spoleto, 1987, I, pp. 225-244.

29. *Ibidem*, pp. 228-229.

dose a la asamblea de obispos a la derecha. La inscripción dice lo siguiente: «Ubi Recaredus rex omnibus episcopis locutus est». El miniaturista ha seguido aquí la tradición iconográfica bizantina que representaba al Emperador (aquí al rey) presidiendo la asamblea conciliar, costumbre que arraigó en Oriente desde que Constantino presidiera el Concilio de Nicea. En realidad en nuestra miniatura es la traducción plástica de los mismos acontecimientos, de todos sabidos, que tuvieron lugar en este III Concilio de Toledo. Una miniatura parecida ilustra el IV Concilio toledano, en el que el rey Sisenando viste de modo parecido a Recaredo y lleva la misma extraña corona bicorne sobre la cabeza. A la derecha tres obispos representan al conjunto de Padres sinodales. Pero además, entre las firmas de los asistentes figura otra miniatura que representa a los cuatro primeros obispos firmantes de las actas en el momento de suscribirlas, a saber Isidoro, Isclua, Stefanus y Justus. Se nos ofrece de este modo una imagen bien elocuente del significado conferido a estas representaciones: estos retratos venían a garantizar la autenticidad de las actas, confirmando los decretos de la asamblea.

La última serie de miniaturas del código de Vigilano se encuentran 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, Bonifacio, 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 Chisdasvinto, Recesvinto y Egica; de los monarcas pamploneses en cuyo tiempo se llevó a cabo el código que comentamos, la reina Urraca, el rey Sancho y el rey Ramiro de Viguera y de los copistas del manuscrito: Vigila, Sarracino y García. Figuran los primeros a título de autores del Liber Iudiciorum —a los tres reyes se les atribuyen prácticamente todas las leyes del Código visigótico— por lo que su presencia nos indica que el código contiene su legislación³⁰. Las efigies de los soberanos pamploneses quizá puedan testimoniarnos acerca del interés que tendrían en esta copia, si bien cabe ver en estas imágenes también una intención política: el deseo de los reyes de Pamplona de hacer evidente la legitimidad de la sucesión, al considerarse herederos de los monarcas visigodos³¹. En cualquier caso, constituyen los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval³².

Además de esta riqueza iconográfica, el código Vigilano ha sido objeto de una extraordinaria decoración, concentrada principalmente en la serie de arquerías que recogen los títulos de los cánones conciliares comprendidas entre los folios 56-70. El esquema de éstas es el mismo en su estructura para todas: como se trata de enmarcar los textos y éstos van colocados en dos columnas, el sistema utilizado es el de doble arco de medio punto sin tímpano con largos fustes que recorren la página entera de arriba abajo. Estos arcos tienen capiteles y basas y están decorados con motivos de entrelazo

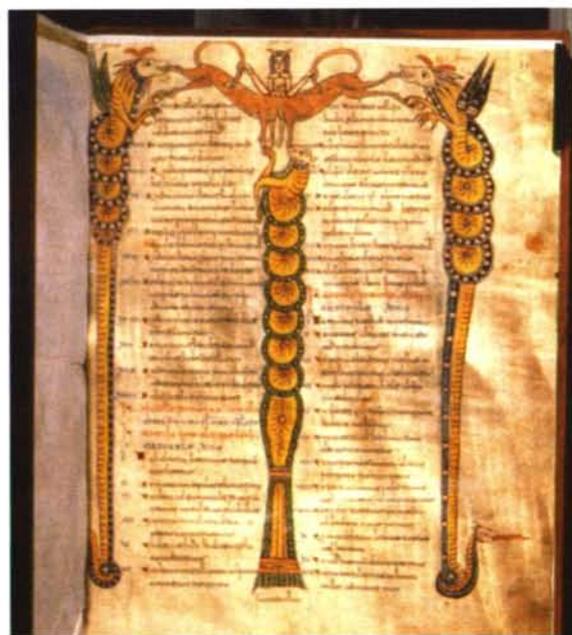
30. Cfr. DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros, op. cit.*, p. 66.

31. MARTÍN DUQUE, A., *op. cit.*, pp. 51-52.

32. Véase SILVA VERÁSTEGUI, S., «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.



Lám. 1: *Códice Vigilano* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, d.1.2.):
IV Concilio de Toledo.



Lám. 2: *Códice Vigilano* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, d.1.2.):
arquería decorativa.

zoomórfico o lacerías simples de origen nórdico, y en algún caso con composiciones vegetales³³. Algunas arquerías, más elaboradas, sustituyen los capiteles y las basas por animales de varia especie e incluso por figuras humanas³⁴. En este caso la cabeza y los brazos ocupan el lugar del capitel y los pies se sitúan en las basas. Entre ellos desfilan un obispo, dos clérigos tonsurados y hasta tres musulmanes con sus tocados característicos. Otro sistema de encuadramiento muy decorativo consiste en la sustitución de estas arquerías por animales y seres híbridos, medio animales, medio hombres de aspecto pintoresco que imitan la forma de aquéllas. Generalmente la parte superior del cuerpo —cabeza y tronco— se dobla simulando la forma semicircular del arco, mientras sus cuerpos y colas se estiran prolongándose hasta la zona inferior del folio (fols. 57 v, 58 v). La imaginación del miniaturista se vuelca en estos seres fantásticos unos, reales otros, casi todos con su inscripción correspondiente. Así en el folio 59 dos dragones alados flanquean a cada lado las columnas de escritura situándose en el centro un cocodrilo y encima una centauresa con doble cuerpo animal. En el folio 59 v vemos un extraño ser, mitad hombre mitad pez denominado «sura» entre dos basiliscos, y en el fol. 60 dos áspides flanquean un monstruo formado por dos medias figuras, cada una de ellas con cabeza de animal cornudo, una sola pierna y un solo brazo con la leyenda «geride marine»³⁵. Debajo de éste se sitúan dos cuadrúpedos «lenda», «hagan» y una sirena.

Llama la atención en este códice el estilo desarrollado por Vigila que dentro de los cánones estéticos 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 con ritmos y estilizaciones similares a los convencionalismos que utilizará aquél.

Otro manuscrito copiado en Albelda fue una *BIBLIA* de la que únicamente nos ha llegado un folio pero muy significativo³⁶. Éste contiene la segunda epístola de Pablo a Tito ilustrada con una miniatura del Apóstol, lo que la relaciona con la Biblia castellana de Florencio y Sancho copiada en el monasterio de Valeránica en el año 960, ilustrada también con imágenes de San Pablo en varias de sus epístolas³⁷. ¿Estuvo esta biblia riojana ricamente ilustrada en los textos del Antiguo Testamento como la mencionada biblia castellana? Dos siglos después, en el Monasterio de San Millán de la Cogolla se miniaría también otra interesante biblia con abundantes ilustraciones en el Antiguo Testamento e imágenes del apóstol Pablo en sus epístolas, que los autores han relacionado con aquélla³⁸. A juzgar por el estilo de esta miniatura única que conservamos, el autor no parece ser Vigila sino otro miniaturista, posiblemente posterior, ajeno a las

33. Fols. 56 v, 57, 58, 61, 61 v, 62, 62 v, 63, 63 v, 64, 65 v, 66, 69.

34. Fols. 64 v, 65, 66 v, 67, 67 v, 68, 68 v, 69 v.

35. Schapiro, M., la relaciona con el tipo demoníaco del Beato de Silos. Cfr. SCHAPIRO, M., «Del Mozárabe al Románico en Silos», en *Estudios sobre el Románico*, Madrid, 1984, p. 95, n. 48 («From Mozarabic to Romanesque in Silos» *The Art Bulletin*, XXI, 1939, pp. 312-374).

36. Cfr. SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, op. cit., pp. 52-53, 149 y 196-197.

37. Sobre la biblia castellana, véase WILLIAMS, J., *The illustration of the Leon Bible of the year 960. An iconographic analysis*, Tesis Univ. Michigan, 1962.

38. WILLIAMS, Jh., «A Castilian tradition of Bible illustration. The romanesque Bible from San Millán» en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 66-85. Sobre la iconografía del apóstol en los textos bíblicos véase ahora, ELEEN, L., *The illustration of the Pauline Epistles in french and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

innovaciones de aquél y más afín a la estilística de los miniaturistas hispanos de fines del siglo X.

EL SCRIPTORIUM DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

El segundo gran centro monástico productor de manuscritos fue San Millán de la Cogolla. Afortunadamente y, a diferencia de Albelda, conservamos hoy todavía un elevado número de códices dispersos actualmente entre la Real Academia de la Historia donde se encuentra la mayoría, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Archivo Histórico y la Biblioteca Nacional de Madrid. Entre todo este conjunto de manuscritos emilianenses hemos de distinguir los copiados en el escritorio y los que proceden de su biblioteca incorporados a ella por diferentes motivos³⁹. Únicamente trataremos aquí de los primeros.

Según las investigaciones del prof. Díaz y Díaz, los primeros manuscritos que conservamos salidos del escritorio emilianense son un *LIBRO PATRÍSTICO* (Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1.007 B) datado en 933 y un precioso ejemplar de las *ETIMOLOGÍAS DE ISIDORO* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 25) del año 946. Ambos han sido copiados por Jimeno⁴⁰. Su ornamentación se reduce a iniciales de lacería, composiciones vegetales y motivos animales. El primero incluye una miniatura de un ángel con una cruz de estilo arcaizante y el segundo un esquema del árbol de consanguinidad, tema muy repetido en determinados manuscritos medievales⁴¹. De mediados de siglo es un ejemplar de las *HOMILÍAS DE EZEQUIEL DE SAN GREGORIO* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 38), decorado con iniciales de lacería, de entrelazo zoomórfico de inspiración nórdica y motivos animales que recuerdan las de otros códices de San Millán⁴². Sin embargo, el punto álgido en cuanto a la actividad artística en el escritorio emilianense nos lo proporcionan los manuscritos de la segunda mitad del siglo X. Destacan por la belleza de su ornamentación un *GLOSARIO* (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cód. 46), copiado en el año 964 con abundantes iniciales de lacería zoomórfica, una *VIDA DE SANTOS* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 13), ilustrada también con numerosas iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico, aves y pelícanos, y sobre todo, el precioso ejemplar de la *EXPOSICIÓN DE LOS PSALMOS DE CASIODORO* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 8). Este manuscrito ha sido ricamente ilustrado con bellísimas iniciales de gran formato —algunas recorren toda la página— con motivos muy variados. Abundan los entrelazos zoomórficos de origen nórdico como hemos visto, y también los temas animales, varios de origen oriental,

39. Véase DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *op. cit.*, pp. 111-164.

40. *Ibidem*, pp. 111 y 118.

41. El tema se encuentra ya en el Breviario de Alarico, en la Notitia dignitatum y en las Instituciones de Justiniano. Sobre él véase VOLTERRA, E., «La 'Graduum Agnationis Vetustissima descriptio'» «Segnalata da Cuias», en *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1978; LADNER, G.B., «Medieval and modern Under Standing of Symbolism: a comparison» en *Speculum*, LIV, 1979, pp. 224-256; PATLAGEAN, E., «Une représentation Byzantine de la parenté et ses origines occidentales», en *Structure Sociale, famille, chrétienne à Byzance*, London, 1981, pp. 59-81; SCHADT, H., *Die Darstellungen der arbores consanguinitatis und des arbores affinitatis*, Tübingen, 1982.

42. SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, *op. cit.*, pp. 85-86.

llegados a través del intermediario musulmán. A. Grabar ha llamado la atención sobre la inicial del folio 124 v, que representa dos Ibxus entrecruzados y enfrentados en torno al árbol de la vida, en actitudes muy gráciles y expresivas describiendo sus cuerpos, curvas y contracurvas y dos perros que imitan sus movimientos debajo⁴³. Su origen es de tradición mesopotámica y muy posiblemente ha llegado a la Península por vía Islámica ya que el cuerpo de estos animales está dividido en bandas policromas al estilo de los que muestran ciertos *tissus* musulmanes. Werckmeister, por su parte, ha comprobado que este tema no solamente es frecuente en las telas islámicas sino también en la eboraria musulmana, aunque en estos casos el animal representado no es el ciervo, sino los animales de caza⁴⁴. Este motivo que encerraba en su origen un simbolismo religioso tiene aquí, lo mismo que en las versiones islámicas, un carácter decorativo desprovisto de significado alguno. En este aspecto llaman también la atención la presencia de dos pavos sugeridos quizá por influencia de algunos manuscritos castellanos. Así un bellísimo ejemplo nos lo proporciona las «Moralia in Job» (Madrid, Biblioteca Nacional, cód. 80) de Florencio de Valeránica del año 945 que a juicio del prof. Yarza deriva igualmente de modelos islámicos⁴⁵. Aunque en número menor el miniaturista ha utilizado además para la decoración de sus iniciales diversos personajes en actitudes variadas. Una de las más hermosas es la de un guerrero clavando su lanza en el cuello de un cuadrúpedo. La riqueza ornamental del manuscrito se acrecienta con el abundante empleo del oro.

La obra maestra salida del escritorio de San Millán, es el denominado *CÓDICE EMILIANENSE DE LOS CONCILIOS*, acabado de copiar en el año 992, por Sisebuto y Velasco como copistas y Sisebuto discípulo quizá como decorador⁴⁶. El manuscrito es en cuanto al contenido y gran parte de su ilustración copia del código Vigilano ya estudiado por lo que encontramos la misma serie de miniaturas. En primer lugar las imágenes preliminares, la *Maiestas Domini*, seguida de los dibujos del pecado original y el orbe, y una bella miniatura de la Cruz de Oviedo que añade la representación de los ángeles como recoge una leyenda y la iconografía posterior⁴⁷. Siguen a continuación las imágenes del Lector y del código, la serie de los concilios que incluye idéntico frontispicio al frente de los toledanos y el retrato de algún Papa —menos numerosos que en el Vigilano—, y sus destinatarios en las Decretales⁴⁸. Idéntica es también la serie de retratos finales con las efigies de los reyes visigodos, de los soberanos pamploneses, Sancho y Urraca, y de Ramiro Rey de Viguera, y de los autores del manuscrito, en este caso Sisebuto obispo, Velasco y Sisebuto. Pero el miniaturista ha introducido imágenes nuevas como la que ilustra el segundo concilio de Sevilla con la visión de la ciudad representada por su muralla y la celebración del sínodo en su interior y una ingenua

43. GRABAR, A., «Eléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Haut Moyen Age», en *Arte del Primo Millenio. Atti del II Convegno per lo Studio dell'alto Medioevo*, Turín, 1950, pp. 315-316.

44. WERCKMEISTER, O.K., «Islamische formen in Spanischen miniaturen des 10 Jahrhunderts und das problem der mozarabischen Buchmalerei» en *L'Occidente e l'Islam nell'alto Medioevo, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, 12, 1965, pp. 938-939.

45. Cfr. YARZA, J., *Funzione e uso...*, *op. cit.*, p. 1078.

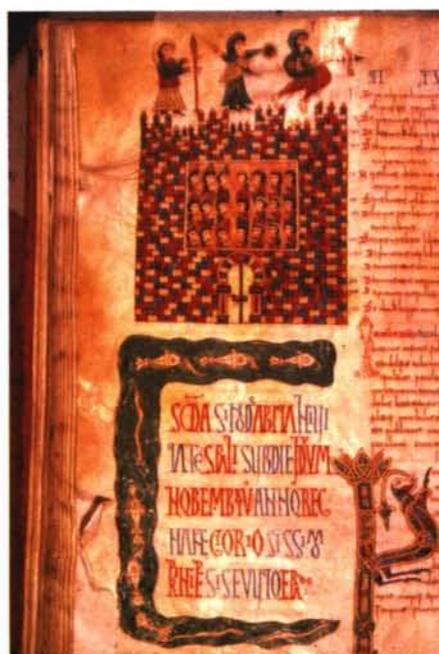
46. Véase sobre este código, DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros*, pp. 155-162.

47. Véase nuestro trabajo, *Del mozárabe al románico en el Monasterio de San Millán de la Cogolla*, en Homenaje al prof. D. J.M. de Azcárate (en prensa).

48. Cfr. SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, *op. cit.*, pp. 375-418.



Lám. 3: *Exposición de los Psalmos de Casiodoro* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, ms. 8): Inicial.



Lám. 4: *Códice Emilianense* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, d.1.1.): II Concilio de Sevilla.

representación del río Guadalquivir, lo que evidencia la utilización de otro modelo. Respecto a esto último sabemos de la existencia de un manuscrito de la Hispana —el denominado Hispalense— hoy perdido que contenía junto al concilio de Sevilla, una ilustración de la ciudad y del río Guadalquivir. Puesto que los autores sitúan su origen en región castellana o riojana, es fácil pensar que quizá pudo haber servido este último de fuente de inspiración de aquél⁴⁹. Otras imágenes nuevas son los retratos de los legisladores visigodos al comienzo del Liber Iudicum 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, su hermano Fulgencio, y la nómina de las sedes episcopales hispanas con los retratos genéricos de sus respectivos obispos⁵⁰. Otra miniatura bellísima que incorpora este códice es la Maiestas Agni flanqueada por el tetramorfos, y acompañada por los símbolos de la Pasión, —la cruz, la lanza y la caña—, conforme a modelos brindados por manuscritos ilustrados carolingios⁵¹. 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.

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. Más avanzado Vigila, como hemos visto, el artista 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 su enorme fantasía, lo que unido al abundante empleo de oro y riqueza de colorido hacen de este códice uno de los ejemplares más notables de nuestra miniatura altomedieval.

A estos años de fines del siglo X o comienzos del siglo XI y en relación con el escritorio de San Millán, han sido atribuidos dos manuscritos más: *LOS BEATOS CONSERVADOS ACTUALMENTE, UNO EN LA BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL Y OTRO EN LA ACADEMIA DE LA HISTORIA DE MADRID*⁵². Ambos han sido ricamente ilustrados, lo mismo que otros ejemplares copiados en esta misma centuria en otros monasterios, ofreciéndonos los emilianenses, según han demostrado los estudios recientes de P.K. Klein, la primera tradición pictórica del Comentario⁵³.

A esta misma tradición pero en una fase más evolucionada se ha adjudicado también otro Beato relacionado con San Millán, aunque con su biblioteca más que con su escritorio, el conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, fechable hacia mediados del siglo X⁵⁴.

49. MARTÍNEZ DÍEZ, G., *La colección canónica Hispana I. Estudio*, Madrid, 1966, p. 153.

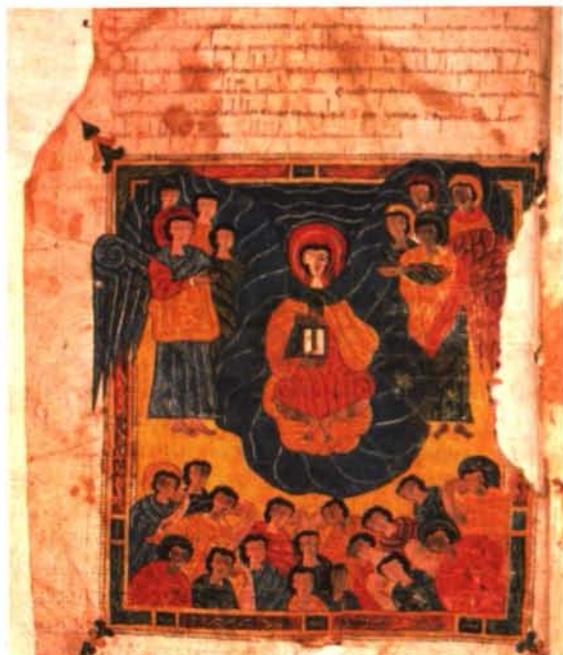
50. Sobre esta última miniatura, véase, en concreto, WERCKMEISTER, O.K., «Das Bild Zur liste der Bistümer Spaniens im Codex Aemilianensis», en *Madrider Mitteilungen*, 9, 1968, pp. 399-423. La recensión de este texto en el códice Vigilano está sin ilustrar.

51. Cfr. SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, op. cit., pp. 221-222.

52. Llevan respectivamente las signaturas &.II.5 y cód. 33.

53. Véase KLEIN, P.K., *Der ältere Beatus-Kodex vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus illustration und der spanischen Buchmalerei des 10 Jahrhunderts*. Tesis univ. Bonn, Hildesheim, 1976; *Idem*, «La tradición pictórica de los Beatos» en *Actas del Simposio*, op. cit. pp. 85-115.

54. Signatura vitr. 14-1. El códice ha sido fechado h. 930-950 por KLEIN, P. y atribuido a la zona sudeste del reino de León (Cfr. KLEIN, P., *Der ältere Beatus-Kodex*, op. cit., pp. 290-297. Sea cual fuere su origen el manuscrito estaba ya en San Millán de la Cogolla «quizá en el mismo siglo X o poco



Lám. 5: Beato de El Escorial (El Escorial, Biblioteca del Monasterio, &.II.5): Aparición de Cristo en la nube.

El Beato de El Escorial posee 52 miniaturas intercaladas la mayoría en las columnas del texto, excepto las imágenes de Adán y Eva y la visión del Juicio en forma de siega y vendimia que ocupan la página entera⁵⁵. Ilustra la primera el prólogo al Libro II ocupando el lugar que en los demás Beatos se representa el mapamundi, en los cuales el Oriente aparecía figurado en la parte superior situándose en él el Paraíso con la imagen de Adán y Eva, el árbol y la serpiente⁵⁶. Aquí únicamente se ha representado esta última a gran escala. En la aparición de Cristo en la nube, el Hijo del Hombre aparece sentado rodeado de ángeles a cada lado. Lleva un gran nimbo sobre la cabeza y el Libro de la Vida entre sus manos. Abajo las tribus de la tierra prorrumpen en llanto expresado por el gesto de apoyar la mejilla en la mano, según convencionalismo muy antiguo en la representación figurada. La miniatura sigue fielmente, como vemos, la descripción del texto sagrado, «El plagent superse omnes tribus terre» (Ap. 1, 7 b). Este es sin duda un rasgo original de este miniaturista que no encontramos en ningún otro Beato de la época, aunque el gesto había sido utilizado ya por otros miniaturistas del siglo X, como por ejemplo, por Florencio de Valeránica para su Biblia del año 960.

después», según DÍAZ Y DÍAZ, M.C., «La tradición del texto» en *Actas del Simposio*, op. cit., p. 169, n.º 23.

55. Sobre este Beato existe una amplia Bibliografía recogida en SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, p. 61, nota 117; «Los Beatos», *Europalia*, 1985, pp. 101 y ss.

56. El mapamundi se encuentra en los Beatos de Gerona (folios 54 v-55); Morgan (fols. 35 v-36); Urgell (folios VI v-VII) y Valcavado (fols. 36 v-37). Sobre este aspecto, A. BLÁZQUEZ, «Estudios acerca de la cartografía española en la Edad Media» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVIII (1906), pp. 204-22, MENÉNDEZ PIDAL, G., *Mozárabes y Asturianos*, op. cit., pp. 19 y 94 ss.

El Beato de la Academia de la Historia es otro ejemplar notable, testimonio de la dualidad de estilos operantes en el arte hispánico a lo largo del siglo XI⁵⁷. La ilustración del manuscrito ha sido realizada en dos momentos diferentes. Una primera mano llevó a cabo a fines del siglo X o muy a principios del siglo XI las miniaturas comprendidas entre los folios 1 a 92, que se caracterizan por su canon corto, sus formas planas, sin modelar, a modo de siluetas e inertes en su actividad y expresivismo. También el modo de concebir la indumentaria y muy especialmente el plegado, plano y lineal, con su tendencia a arrollamientos y espirales, sus ritmos y estilizaciones tan elementales revelan las características de la ilustración de los manuscritos del siglo X. A este mismo estilo pertenecen algunas otras miniaturas salpicadas entre los folios 135 v y 213 v, intercaladas entre otras que responden a una estética diferente, la del pleno románico realizadas ya a fines del siglo XI o comienzos del XII.

El programa iconográfico se inicia con la Cruz de Oviedo, tema frecuente en los códices de la época, y que incorpora aquí las imágenes del Cordero y del tetramorfo dispuesto el primero en la intersección de los brazos de la Cruz y los símbolos de los evangelistas en los extremos, anticipando un tipo de decoración frecuente en los reversos de las cruces románicas de los siglos XI y XII⁵⁸. La mayoría de las miniaturas ilustran el texto apocalíptico y se hallan intercaladas en las columnas de escritura excepto dos que ocupan el folio entero: el encargo a San Juan para que escriba el Apocalipsis (Ap. 1, 10 b-20) y la visión del Cordero y los cuatro vivientes (Ap. IV, 6 b-V, 14). En esta última el miniaturista ha utilizado un símbolo de antigua tradición cosmológica, el círculo, para representar el cielo, pero que aquí adquiere 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», llega a significar el lugar donde Dios habita —el trono de Dios— e incluso su misma divinidad⁵⁹. El Cordero con sus siete cuernos y siete ojos se sitúa en el medio rodeado por los cuatro vivientes con alas cuyo movimiento giratorio contribuye a dar una fuerte sensación dinámica a la imagen. Alrededor del trono se sitúan los 24 ancianos distribuidos en cuatro grupos, dos de cinco abajo y dos de siete arriba, todos imberbes.

Además de la serie de miniaturas mencionadas que ilustran los pasajes del Apocalipsis de Beato de la Academia de la Historia incluyen una imagen de la Palmera que hace referencia directa al Comentario y una escena única en todos los códices de Beato que representa la lucha de Jacob y el ángel. El modelo de esta miniatura lo encontra-

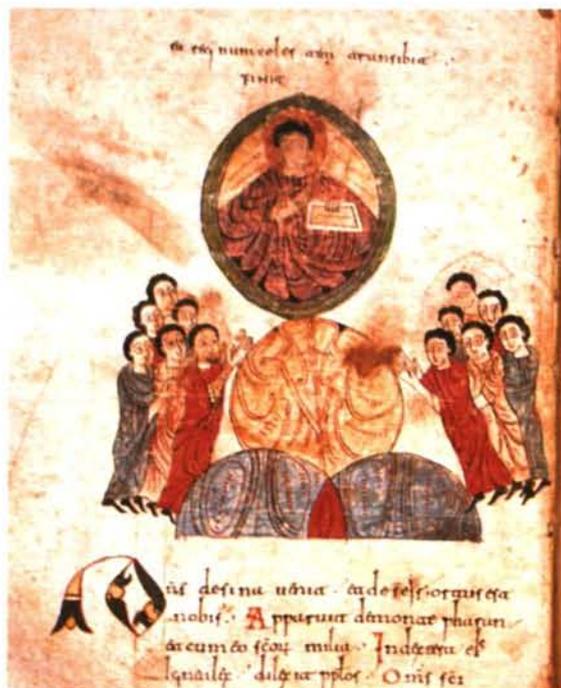
57. Sobre este códice véase la bibliografía recogida en SILVA VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, p. 64, nota 133; *Los Beatos*, Europalia, 1985, pp. SILVA VERÁSTEGUI, S., «Del Mozárabe al Románico en el escritorio de San Millán de la Cogolla» en *Homenaje al prof. J. M.º DE AZCÁRATE* (en prensa).

58. SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Iconografía*, op. cit., p. 37. Sobre estas cruces, MENÉNDEZ PIDAL, P., «El lábaro primitivo de la Reconquista» en *Boletín de la Academia de la Historia*, CXXXVI-CXXXVII, 1955, pp. 275 y ss. BISCHOFF, B., «Kreuz und Buch in frühmittelalter und der ersten Jahrhundert ten der Spanischen Reconquista» en *Mittelalterliche Studien II*, Stuttgart, 1967, pp. 284-303; FERNÁNDEZ PAJARES, J.M., «La Cruz de los ángeles en la Miniatura española» en *Boletín del Instituto de estudios Asturianos*, 56-58, 1969, pp. 281 y ss.; CID PRIEGO, C., «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, 1990, pp. 511-525.

59. Cfr. TASSE, J., *An Iconographic source study of the Cosmological and Eschatological character of the illustration of the «Enthroned Lamb» in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library MS. 644 Folio 87*, Ann Arbor, Michigan, 1978, pp. 88-106.

mos en la obra de Florencio, en la mencionada Biblia del año 960, donde una imagen similar aparece ilustrando las tablas genealógicas. En el Beato la escena ocupa el margen inferior del prólogo sobre la Iglesia y la Sinagoga que precede al Libro II del Comentario. Muy posiblemente el simbolismo atribuido por los Padres de la Iglesia a este tema veterotestamentario —San Agustín vio en él un símbolo de la lucha entre la Iglesia y la sinagoga— sea la razón por la cual el miniaturista de San Millán la introdujo en este lugar copiando el modelo mencionado.

No se agota en la reseñada hasta aquí, la labor de ilustración de manuscritos llevada a cabo en el monasterio de San Millán de la Cogolla. También fueron ilustrados los Códices Litúrgicos de los que conservamos ejemplares notables tanto por sus miniaturas como por su decoración. Sirva a título de ejemplo el *PSALTERIO CON CÁNTICOS* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 64 ter) decorado con abundantes iniciales de lacería, entrelazo zoomórfico, motivos animales y personajes variados, además de una bella miniatura al comienzo del libro de los Cánticos bíblicos que representa la Gloria de Dios en el monte Sinaí. Yavé aparece figurado de medio cuerpo dentro de mandorla oval en la cúspide del monte esquemáticamente representado por medio de tres semicírculos. Lleva el libro en la mano izquierda y le rodean los Santos, el pueblo elegido, —simbolizado por el n.º 12— alusivo a las 12 tribus de Israel. Otro libro precioso es el *LIBER ORDINUM* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 56) con iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico parecidas a las de otros códices emilianenses, sobre todo con el Códice Conciliar, atribuidos a la misma mano. Abundantes iniciales muy variadas tiene también el *LIBER MISTICUS* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, cód. 30).



Lám. 6: *Psalterio con cánticos* (Madrid, Biblioteca de la Academia de la Historia, ms. 64 ter): Gloria de Dios en el Sinaí.

Como hemos visto, los monasterios riojanos de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla, fundados en el primer tercio del siglo X, lograron pronto organizar sus respectivos escritorios, donde de modo paralelo a la confección de códices se llevó a cabo, a lo largo de la segunda mitad del siglo una intensa, variada y espléndida labor de ilustración de manuscritos. Intensa, porque la mayor parte de los códices que entonces se copiaron recibieron una ilustración, si bien muchos de estos manuscritos se han perdido. Variada, porque los textos ilustrados son muy diversos, desde códices Bíblicos, Litúrgicos, Jurídico-Canónicos, obras de los Santos Padres, Vidas de Santos, Tratados varios, Enciclopedias, un Glosario... y espléndida por la riqueza iconográfica y decorativa en ellos desplegada, manifiesta especialmente en la serie de los Beatos y en los magníficos códices Vigilano y Emilianense custodiados en el monasterio de El Escorial. Los primeros son los únicos Beatos del siglo X que nos transmiten la primera tradición pictórica del Comentario y los manuscritos escurialenses los únicos ejemplares de la Hispana que conservamos con una ilustración sistemática de sus textos. Si a ello añadimos la primacía en la representación de muchos de estos temas iconográficos —el retrato del artista trabajando en su oficio, los primeros retratos reales, los del Lector y del códice, la iconografía conciliar, la serie de retratos papales, entre otros— y la variedad de los motivos ornamentales, comprenderemos que los monasterios riojanos ocupen una posición singular y destacada en el panorama artístico de nuestro Alto Medievo, y que su aportación sea fundamental al arte de la miniatura medieval.