

## EL PAPEL DE LA RIOJA EN LOS ORIGENES HISPANICOS DEL RETRATO DEL ARTISTA (\*\*)

Soledad de Silva y Verástegui\*

Durante la Alta Edad Media, a juzgar por los monumentos que de ella conservamos, no parece que fue un hecho frecuente el que el artista se representase a título de creador de sus propias obras. Mas bien, si hemos de fiarnos de las opiniones de los autores, éste fue un fenómeno más tardío. Es en pleno período románico cuando el retrato del artista comienza a aparecer con cierta frecuencia<sup>1</sup>. Nordenfalk señala, entre los ejemplos ilustrativos, un manuscrito conservado en la Bodleian Library de Oxford (Bodl. 727) que contiene el retrato del artista Hugo, sentado delante de su pupitre, en calidad de pictor et illuminator<sup>2</sup>. Un Misal bohemio, actualmente en Estocolmo (Biblioteca Royale, A. 144) representa también a los artistas, el pintor Hildeberto y su ayudante Everwino, el primero con un pincel y un tintero en la mano y su joven aprendiz ofreciéndole dos cuencos con los colores. Estos mismos artistas figuran en un ejemplar de la Civitas Dei de San Agustín, conservado en Praga (Metropolitan Kapitel, A. XXI/i). Hildeberto aparece aquí sentado en su pupitre, mientras que su discípulo, algo más abajo, sobre un escabel, se esfuerza en dibujar una enramada de follajes. Pero el ejemplo más significativo, en el que reparan los autores, es el del célebre retrato del

\* Universidad de Navarra.

\*\* El objeto de la presente Comunicación atañe exclusivamente a los orígenes de la representación del artista en el medievo español.

1. Así lo han indicado entre otros, NORDENFALK, C. *La peinture Romane*, Génova, 1958, p. 205 y FRANCASTEL, G. y P., *El Retrato*, Madrid, 1970, p. 70. Estos autores no consideran el caso español, pero por nuestra parte podemos también afirmar que es a partir de mediados del siglo XI cuando comienzan a hacerse más frecuentes este tipo de representaciones. Algunos ejemplos nos los proporcionan los capiteles de los claustros, donde aparece el escultor cincelando sus obras, como vemos en el claustro de la Catedral de Gerona, de San Cugat del Vallés o en el capitel de la portada de Ahedo de Butrón.

2. NORDENFALK, C., op. cit., p. 205.

monje Eadwine, figurado en una copia del Psalterio de Utrecht, de la segunda mitad del siglo XII (Cambridge, Trinity College, R. 17 I) (Lámina 1). El carácter excepcional de este retrato en la miniatura románica ha sido destacado por Nordenfalk, en atención, no solo al hecho de que ocupe su efígie un folio entero-privilegio en su opinión, reservado en general a los santos-, sino por su misma grandeza que sobrepaja la de la mayoría de los retratos insertos en los manuscritos<sup>3</sup>. Sus proporciones casi monumentales, con respecto a las restantes miniaturas del Psalterio, perfilan una imagen del artista adecuada a lo que expresa el mismo texto que recorre el marco del retrato:

Scriptor scriptorum princeps  
Ego nec obitura deinceps  
laus mea nec fama  
Quis sim mea littera clama  
littera: te tua scriptura  
quem signat picta figura  
predicat Eadwinum  
fama per secula vivum  
ingenium cuius.  
libri decus indicat huius  
quem tibi seque datum  
manus Deus accipe gratum.

Para Nordenfalk creeríamos hallarnos delante de uno de los maestros del Renacimiento, si no fuera cierto que, en realidad, se trata de un monje del siglo XII<sup>4</sup>. Francastel ha visto también en esta sed de celebridad un fenómeno nuevo, sintomático de otros tiempos, en cuanto que el artista busca salir del anonimato donde lo mantenía hasta entonces sumergido la sociedad<sup>5</sup>. Eadwine se autorretrata sentado en su trabajo con la mirada fija en el libro que escribe e ilustra a la vez, informándonos con ello, de su doble condición de transcriptor y pintor del manuscrito<sup>6</sup>. La interpretación de este

3. Ibidem, p. 206.

4. Ibidem.

5. Los ejemplos hispánicos que aquí consideramos, nos llevan a disentir de la opinión, generalizada entre los autores, acerca del anonimato del artista altomedieval, sobre todo del miniaturista. A este respecto puede consultarse nuestro trabajo *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 469-475.

6. FRANCASTEL, G. y P., op. cit., p. 70. El autor basa esta afirmación fundamentalmente en el doble instrumento que Eadwine lleva en sus manos, considerándolos apropiados, uno para escribir y otro para ilustrar. Sin entrar en el estudio de la tipología y caracterización de estos instrumentos, hemos de hacer notar que existen representaciones de autores y copistas –que no son miniaturistas– con el doble utensilio, como vemos en el retrato de Eadwine. Cfr. MORGAN, N., *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles, IV, early gothic manuscripts, 1190-1250*, Oxford, 1982, lám. 179. SICART, A., *Pintura Medie-*

autor “se refuerza –según él mismo añade– con una inscripción donde Eadwine cuida de volver a precisar su doble competencia al mismo tiempo que agrega que el autor es el “príncipe de los escribas”, cuya gloria permanecerá eternamente viva, expresado todo esto, como todo lo otro, paralelamente con letras y con imagen”<sup>7</sup>.

Los ejemplos mencionados, pensamos, son suficientes para iluminar la temáticas que queremos exponer a este II Coloquio sobre Historia de la Rioja: el papel de esta región en los orígenes medievales del retrato del artista en España, orígenes que antedatan, desde luego, la época románica, y en los que a la Rioja se le debe una aportación de primer orden. Por otra parte la presente Comunicación se inserta en una línea de investigación que nos ocupa actualmente, orientada hacia el estudio del papel de la Rioja en la creación de determinados temas iconográficos que se difundirán en el pleno románico y de los cuales el arte riojano nos proporciona testimonios al menos desde el siglo X<sup>8</sup>. Algunos trabajos han sido editados ya al respecto, y en ellos hemos llamado la atención de este hecho. Con el título “los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval” poníamos de relieve, hace ya un tiempo, la importancia de algunos manuscritos riojanos del siglo X, como iniciadores, en la Península, de un género retratístico, del que conservamos incluso no muchos ejemplos de la Alta Edad media Europea, el del *retrato real*. Indudablemente las efigies de los soberanos de Pamplona y de Viguera, reinantes a la sazón en el tiempo en el que estos manuscritos se confeccionaban, inauguraban una tradición que sería continuada en siglos posteriores<sup>9</sup>.

Por lo que se refiere al retrato del artista, son varias las representaciones que conservamos en el arte hispánico del siglo X, si bien caracteriza, a cada una de ellas, distintas peculiaridades que interesa tener en cuenta. Entre los manuscritos que conservamos corresponde las primicias del tema a la Biblia castellana de Florencio y Sancho del año 960, hecha probablemente para el monasterio de Valeránica<sup>10</sup>. (Lámina 2). Sabemos que Floren-

val. *La Miniatura*, Santiago de Compostela, 1981; Únicamente el estudio de este instrumental podría aclararnos sobre la doble condición –transcriptor, miniaturista– del retrato de Eadwine.

7. Además otros autores han negado que Eadwine fuera miniaturista y que el retrato haya sido ejecutado por él, considerándolo como una interpolación más tardía, inserta a fines del siglo XII en el manuscrito. Para esta discusión Vid. ZARNECKI, G., *The Eadwine portrait*, en *études d'art médiéval offertes à L. Grodecki*, París, pp. 93-98.
8. Esta fue una de las conclusiones a la que nos llevó nuestro estudio sobre la miniatura de los escritorios riojanos del siglo X, parte fundamental de la Tesis Doctoral, que nos abrió esta línea de investigación, rica y compleja, que estamos llevando ahora a cabo.
9. SILVA VERASTEGUI, S., “Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica alto-medieval”, en *Príncipe de Viana*, 1980, 160-161, p. 257.
10. LEON, San Isidro de León, Archivo de la Colegiata, cod. 2, fol. 515, v.

cio fue copista e ilustrador. Él y su discípulo aparecen representados en el último folio del códice, debajo de una gran omega. Los dos personajes son idénticos en cuanto al rostro, indumentaria y actitud, todo ello conforme al carácter tipológico del retrato propio de esta época<sup>11</sup>. No obstante dos inscripciones colocadas encima de sus cabezas los identifican con “Florentius”, al de la izquierda y con “Sanctius prbs.” al de la derecha. Ambos han sido representados en pie, uno frente a otro, y se nos muestran congratulándose y alabando a Dios por haber terminado este enorme trabajo, tal como atestiguan los textos colocados junto a ellos<sup>12</sup>. Son también éstos los que arrojan alguna luz sobre el significado de la enigmática copa que llevan en su mano, en la cual hemos de ver un símbolo de acción de gracias a imitación de la copa de la salvación que el Psalmista eleva a Dios (Salmos, 116, 13)<sup>13</sup>.

Otra representación del artista muy distinta nos ofrece el Beato Tavera terminado el año 970<sup>14</sup> (Lámina 3). Una miniatura a página entera, hoy en muy mal estado de conservación, representa el scriptorium monástico, con sus dos departamentos característicos. En uno de ellos figura un pergamineero, sentado en un taburete, cortando el pergamino con grandes tijeras. En el otro –el escritorio propiamente dicho–, vemos a dos personajes sentados en sillones de alto respaldo, uno frente a otro, ante una mesa en común. Las inscripciones que corren por encima de cada uno les identifican con Senior, al de la izquierda, y Emeterio presbítero, el de la derecha, de quien se añade además “fatigatus”, circunstancia esta última a la que alude el propio escriba en la suscripción del manuscrito: “Oh celda, donde Emeterio estuvo tres meses sentado y encorvado y donde la pluma quebrantó todos mis miembros”<sup>15</sup>. Ambos llevan un instrumento de escribir (o de iluminar quizá Emeterio?) en una mano y en la otra sostiene un cuaderno o pliego. Pero su ademán no es pasivo sino activo. Es esta una de las primeras representaciones en el arte hispánico en que figuran los autores materiales del manuscrito rea-

11. GRABAR, A., *Christian Iconography. A Study of its origins*, Princeton, 1980, p. 61.

12. Al lado de Florencio aparece la inscripción “Carissimo micique dilecto discipulo et pregau-dio retaxando Sanctioni prbro. Benedicamus celi quoque regem nos qui ad istius libri finem venire permisit incolumes. Amen”. Al lado de Sancho, “Et iterum dico Magister benedicamus dnm. nsm. ihm. xpm. in scl. sclorum quia nos perducatur ad regna celorum. Amen”. Transcripción tomada de PEREZ LLAMAZARES, *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1923, p.14.

13. Vid. CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, París, 1982, Sv. Coupe. A propósito de esta temática en el románico, Cfr. BENOIT LACROIX, R.P., “Travailleurs manuels du Moyen Âge-Roman: Leur spiritualité” en *Mélanges offerts à R. Crozet*, Poitiers, 1966, pp. 523-529, donde se recoge el testimonio de Suger, gran promotor de obras artísticas ofreciendo un vaso o copa de homenaje y alabanza a Dios.

14. Madrid, Archivo Histórico Nacional. cod. 1097b, fol. 139.

15. Transcripción tomada de GARCIA VILLADA, Z., *La vida en los escritorios españoles medievales*, Madrid, 1926, p. 13.

lizando su propio trabajo. Sabemos que Emeterio era copista y también miniaturista. El mismo, en el mencionado colofón, se considera discípulo de Magio a quien califica de archipintor, el cual apenas había iniciado este manuscrito muere el 29 de noviembre del año 968, prosiguiendo él su labor que vio terminada dos años después el 27 de julio del 970. Unos años más tarde ilustraría con la monja Ende el célebre Beato de Gerona.

Ahora bien ninguna de estas imágenes sobrepuja el protagonismo que adquiere el retrato del artista representado en el códice Vigilano, manuscrito elaborado en el monasterio riojano de San Martín de Albelda el año 976 (Lámina 4). Aparece éste, Vigila, sentado ante un trípode, sobre el cual apoya algo inclinado un tablero mostrándonos los entrelazos que él mismo está dibujando. De la mesa penden dos cuernos que contienen la tinta y los colores necesarios. El artista viste elegantemente una túnica enriquecida con cenefas ornamentadas con borlas, en el cuello y mangas, y capa recogida hacia atrás. La cabeza cubierta. Lleva calzado de punta aguda y levantada. Encuadra al personaje un bello arco de herradura, cuyo interior lo ocupa un largo texto que rebasa incluso la línea de impostas, en el que el autor nos confía sus propias resistencias a iniciar la labor que se le encomendaba, pero que finalmente emprende y lleva hasta el fin.

Varias características singularizan este retrato de Vigila de los considerados hasta ahora. Por lo pronto el autorretrato ha sido colocado en el primer folio, circunstancia ésta que no debemos pasar por alto. Es sabido que, desde la Antigüedad pagana, existía la costumbre de representar el retrato del autor escribiendo su obra al comienzo de ésta. El arte medieval recogió esta tradición que siguió, desde luego, tanto el mundo oriental bizantino como el Occidental europeo. Ella es la que inspira fundamentalmente los numerosos retratos de los Evangelistas, Apóstoles y Padres de la Iglesia que escribiendo sus propias obras figuran al frente de los diversos textos manuscritos Biblias, Evangelarios, Homilias... especialmente abundantes en la miniatura altomedieval europea.

Por contraste, desconocemos en el arte hispánico del siglo X estas representaciones de los autores escribiendo sus obras al comienzo de éstas<sup>16</sup>. De ahí, en primer lugar, la novedad del retrato de Vigila. Pero no es solamente este aspecto de originalidad el que ha de subrayarse, sino lo que esta colocación al comienzo del códice significa en el contexto de la época. La abundancia de representaciones del autor escribiendo su obra al comienzo de ésta, que prodigan los manuscritos medievales, como hemos indicado, es sintomática del prestigio y autoridad de que gozaban aquéllos en el mundo medieval. Se apreciaba, desde luego, mucho más en una obra la síntesis de

16. Cfr. nuestro trabajo citado en la nota 5. Existen en la miniatura hispánica del siglo X representaciones de los autores al comienzo de diversos textos, pero ninguno de ellos se nos muestra escribiendo su obra.

conocimientos y doctrinas anteriores basadas en los autores y maestros, es decir, en las auctoritates, que la originalidad. De ahí la importancia de la iconografía del autor paralela de aquella alta estima y consideración.

A la luz de estas reflexiones vemos, cómo el protagonismo de Vigila, alcanza vuelos inusitados hasta entonces, pues se ha suplantado aquí al autor del texto por el retrato del miniaturista. Además se ha singularizado su imagen al desligarla de la del copista y otros colaboradores que participaban en las tareas de la confección de los manuscritos, como hemos visto, en la representación del Beato Tavarense, más orientada a ofrecernos el aspecto general del escritorio. En este sentido el retrato de Vigila se aproxima al del monje Eadwine ya mencionado, dos siglos posterior. Pero además en ninguno de los ejemplos hispánicos comentados se hace tan clarividente el retrato del artista como en el riojano, donde, sin lugar a dudas, Vigila aparece dibujando unos entrelazos. El retrato de Emeterio trabajando en su oficio resulta impreciso al respecto, pues la imagen poco nos aclara acerca de su doble condición de copista y miniaturista. Y aunque el instrumento que lleva en su mano, por cierto la izquierda, es muy parecido al de Vigila, no sabemos, de hecho, si está transcribiendo o miniando el manuscrito. De ahí que el retrato de Vigila del año 976, nos ofrece, por vez primera en el arte español, el retrato del artista trabajando en su oficio, conforme a una iconografía llamada a tener gran trascendencia en la historia del arte posterior<sup>17</sup>.

No es éste el único retrato que conservamos de Vigila. El mismo vuelve a retratarse en las páginas finales del manuscrito y en esta ocasión lo hace a título de escriba, tal como testifica la inscripción que corre por encima<sup>18</sup> (Lámina 4). A su lado figuran los de Sarracino "socius" y García "discipulus". Dos novedades importantes introducen estas imágenes. Primeramente el formato, un encuadramiento rectangular que semeja una tablilla con clavos, reproducción quizá de algún tipo de retrato pintado en tablas? y en segundo lugar, el hecho de que estos retratos de los autores del manuscrito formen parte de un retrato colectivo, que incluye las efigies de los soberanos reinantes en Pamplona y Viguera y las de los soberanos visigodos, que a juicio de M.C. de Azevedo, legitiman esta monarquía<sup>19</sup>. Esta misma serie fue

17. Es este uno de los temas que estamos indagando en el arte español, cuyos orígenes medievales remontan a las imágenes que presentamos en la presente Comunicación. Sobre el tema existen dos trabajos fundamentales que aún no hemos podido consultar. EGBERT, V.W., *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton, 1967; LEVEY, M. *The painter depicted: painters as a subject in painting*, New York, 1982.

18. Cod. Vigilano, fol. 428.

19. AZEVEDO, M.C. de, "Storiografia per immagini" en *La storiografia atomedievale, Settimane di studio sull'alto medioevo*, Spoleto, 1970, XVII, p. 125. Disentimos de la opinión de este autor en que los soberanos representados sean los leoneses ya que se trata de los monarcas del reino de Pamplona-Nájera.

imitada unos años después en el códice Emilianense elaborado en el escritorio riojano de San Millán de la Cogolla, sustituyendo las imágenes de Vigila, Sarracino y García, la de los autores materiales de este segundo manuscrito el obispo Sisebuto, el escriba Belasco y Sisebuto notario (Lámina 5). Ambos inician un tipo de retrato que volverá a repetirse siglos después rebasando incluso el pleno románico. Basta pensar en la Biblia moralizada de San Luis, rey de Francia, del siglo XIII, en cuyo último folio se representan también en cuatro compartimentos, arriba el monarca y la reina, probablemente su madre regente D<sup>a</sup>. Blanca de Castilla o tal vez su esposa, y abajo un clérigo –el autor de la versión correspondiente– dictando al calígrafo que escribe en un folio ornamentado con medallones, aún sin ilustrar, quizá también por ello mismo el miniaturista?<sup>20</sup> (Lámina 7).

El papel de la Rioja en los orígenes hispánicos del retrato del artista no se limita a los ejemplos consignados. Si durante el siglo XI es difícil encontrar este tipo de representaciones en el arte hispánico, la Rioja nos proporciona tres bellísimas imágenes de los artistas trabajando en su obra. Nos referimos a los retratos de los artífices que tallaron las escenas del arca-relicario de San Millán de la Cogolla, representados en los relieves de la arqueta<sup>21</sup> (Lámina 8). En uno de ellos figura el maestro Engelram acompañado de su hijo Rodolfo en el momento en el que se disponen a preparar una plaqueta sostenida por este último. Sandoval la describe del modo siguiente” (...) a lo último está otro pequeño cuadro en que están figurados otros dos hombres, el uno viejo y el otro mozo; el viejo tiene uno como escoplo en la mano, labrando en un escudo que tiene el mozo: y encima está una letra en el propio marfil que no se puede leer todo, porque está cubierto en una plancha en oro y sólo descubre donde dice” ...en el; y abaxo se leen bien otros dos renglones que dicen: “...tro et Rodolpho filio’. (...)”<sup>22</sup>. Otra escena representa a un maestro sin nombre trabajando con un martillo y unas tenazas y al lado otro artista con un trozo de marfil en la mano identificado por una inscripción con “Simeone discipulo”. La arqueta incluye el retrato del escriba, a quien se le deben los versos y los letreros explicativos de las diferentes escenas, identificado por su correspondiente inscripción: Munius scriba politor supplex: Munio, escritor elegante, en adoración<sup>23</sup>. De acuerdo

20. Nueva York, Pierpont Morgan Library, cod. 240, fol. 8; último de los conservados. El resto de la Biblia, 3 tomos, se conserva en el Tesoro de la Catedral de Toledo. Vid. MEZQUITA MESA, T., “La Biblia moralizada de la Catedral de Toledo”, *Goya*, 1984, 181-182, p. 17.

21. La arqueta fue realizada para el monasterio emilianense entre 1053 y 1067. Sobre ella existe amplia documentación y bibliografía recogida recientemente por ESTELLA, M., *La escultura de marfil en España*, Madrid, 1984, p. 37.

22. Actualmente era Leningrado, Cfr. PEÑA, J., *Los Marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1978, p. 48.

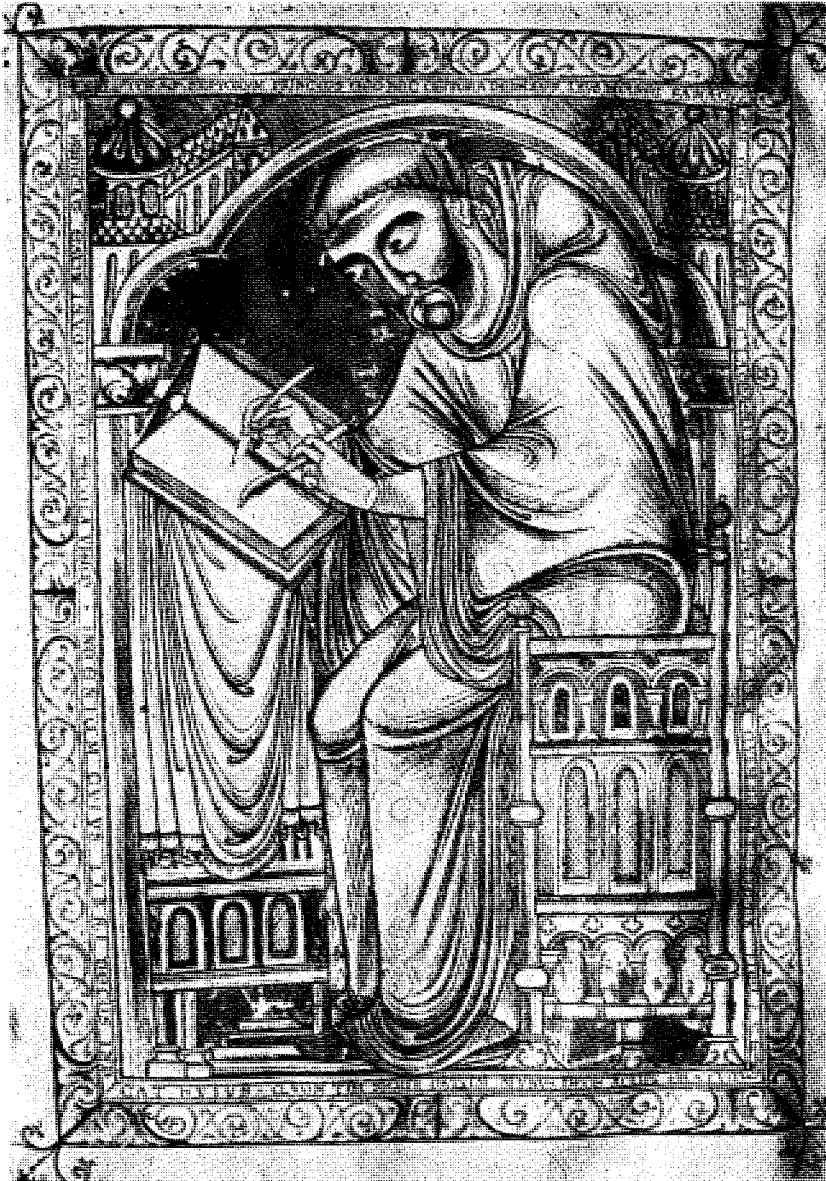
23. *Ibidem*, p. 35.

con esta actitud, se le ha representado echado, en postración. Además figuraban en ella los retratos de los promotores y de todos aquellos que contribuyeron con generosas donaciones a su construcción. Nada semejante encontramos en el arte hispánico coetáneo<sup>24</sup>.

A la luz de estas breves consideraciones, se deduce fácilmente el importante papel de la Rioja en los orígenes hispánicos del retrato del artista. Es en sus monasterios donde se ha creado la más antigua iconografía medieval hoy conocida, del artista trabajando en su obra, proporcionándonos los manuscritos, ya en el último tercio del siglo X, el retrato del miniaturista, y tres cuartos de siglo después, a mediados del siglo XI, varios de los artífices del marfil en la bella arqueta-relicario de San Millán de la Cogolla.

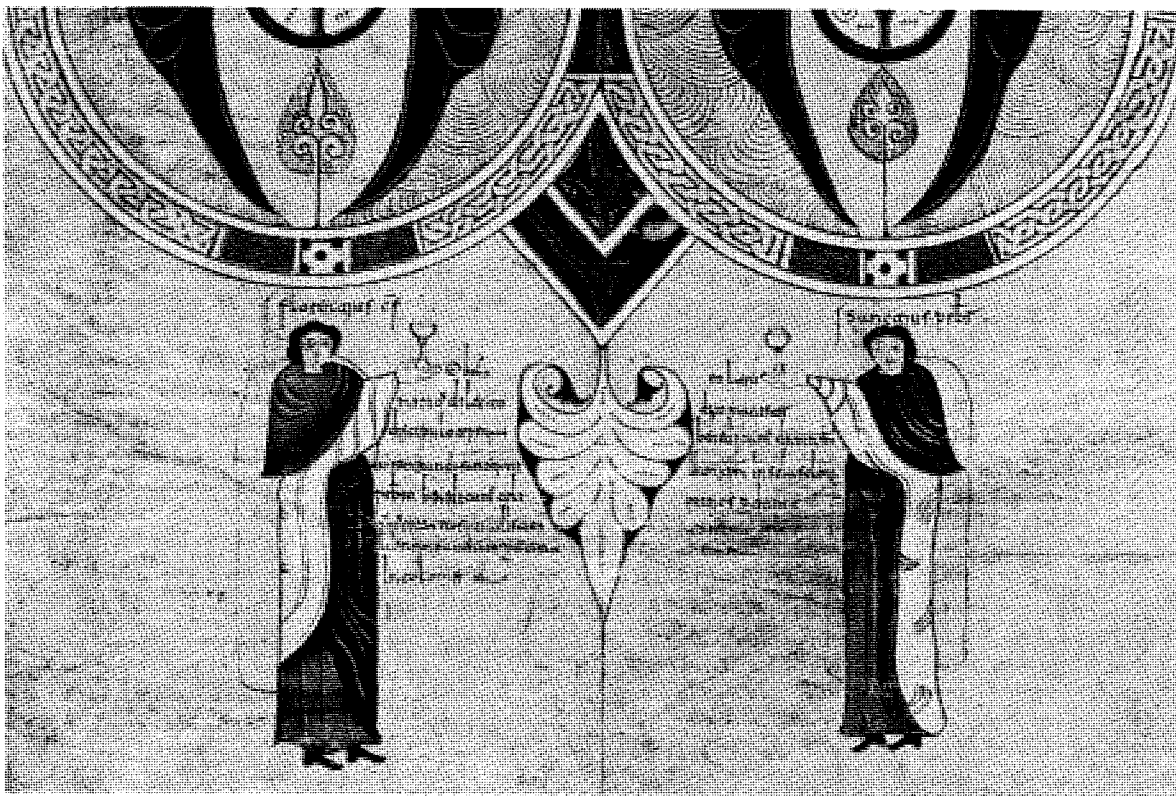
24. Posiblemente los precedentes de este tipo de representaciones haya que buscarlos en el mundo carolingio. Respecto a los retratos de los artífices del marfil y de la orfebrería hemos de recordar el del artista Volvino representado junto al obispo Angilberto, promotor de la obra, en el frente posterior del célebre paliotto de San Ambrosio de Milán, obra llevada a cabo a mediados del siglo IX. En este caso el orfebre se nos muestra, curiosamente, siendo coronado por el santo a quien se le dedica el altar. Como vemos la iconografía del artista carolingio difiere de la tipología hispánica, que desconoce este tipo de representaciones.





**Lámina 1.**

*Retrato de Eadwine.* Psalterio de Eadwine, Cambridge, Trinity College Library, Ms. R.17, I. siglo XII.



**Lámina 2.**  
*Retrato de Florencio y Sancho.* Biblia de Florencio y Sancho. León, Archivo de la Colegiata de San Isidoro, cód. 2, año 960.



**Lámina 3.**  
*Retrato de Emeterio y Senior en el Scriptorium del Monasterio de Tavera.* Beato de Tavera, Madrid, Archivo histórico nacional, cód. 1097b, fol. 139, año 970.



**Lamina 4.**  
*Retrato de Vigila.* Códice Vigilano. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, d. 1. 2. fol. XII, año 976.



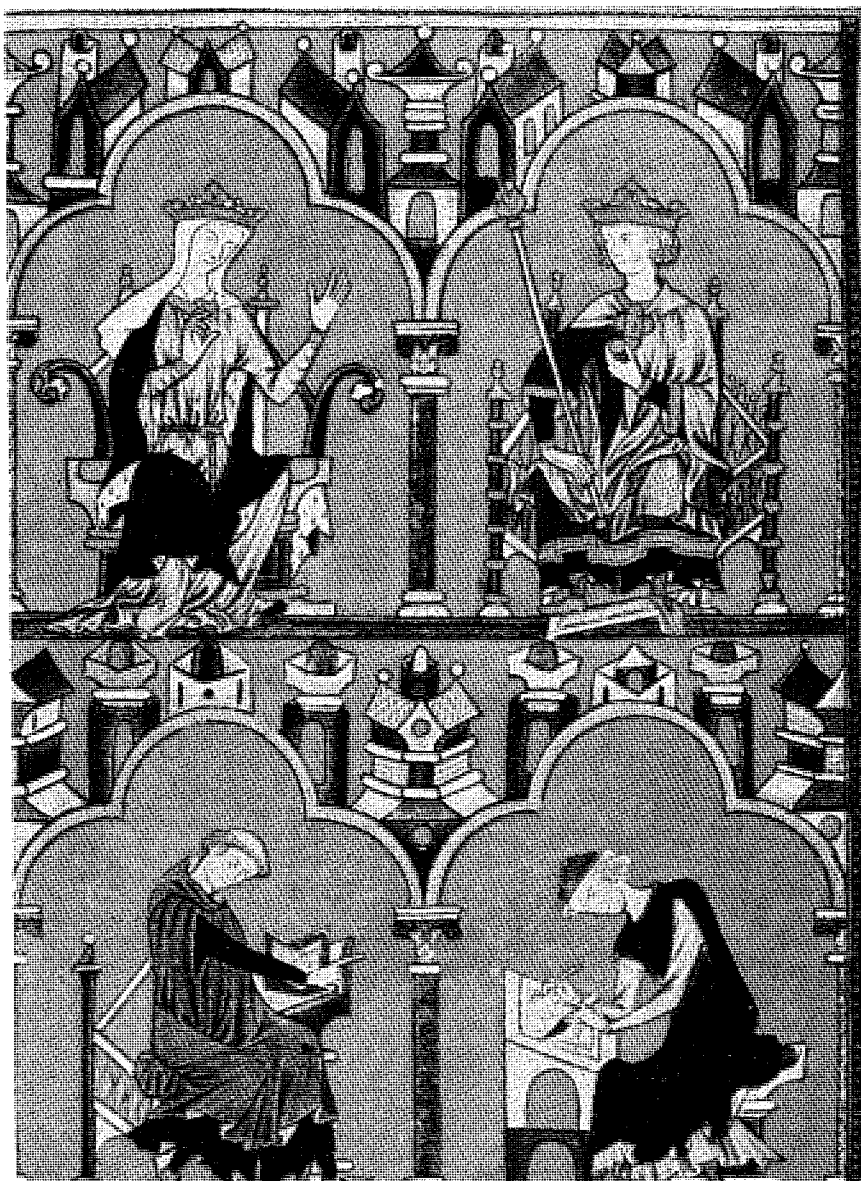
**Lámina 5.**

*Retrato de Vigila, Sarracino y García y de los Monarcas de Pamplona y Viguera, detalle códice Vigilano, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, d. 1. 2. fol. 428, año 976.*



**Lámina 6.**

*Retrato de Sisebuto, Belasco y Sisebuto, y de los Monarcas de Pamplona y Viguera, detalle, códice Emilianense, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, d. 1. 1. fol. 503, h. año 992.*



**Lámina 7.**

*Retrato del autor y escriba-miniaturista y de los Reyes S. Luis de Francia y D.<sup>a</sup> Blanca de Castilla. Biblia moralizada de San Luis. Pierpont Morgan Library de Nueva York, cod. 240, fol. 8, siglo XIII.*



**Lámina 8.**  
*Engelram y Rodolfo.* Arca de Reliquias de San Millán de la Cogolla.  
Mediados del siglo XI.