

BERCEO	133	27-50	Logroño	1997
--------	-----	-------	---------	------

## EL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA: TRES HITOS IMPORTANTES EN SU ACTIVIDAD ARTÍSTICA\*

Soledad Silva y Verástegui\*\*

### RESUMEN

*Se ofrece en este estudio una síntesis de la ilustración de los manuscritos copiados en el scriptorium del monasterio de San Millán de la Cogolla durante los siglos X al XIII. El trabajo ha sido estructurado en tres partes correspondientes a los tres períodos en los que el scriptorium logra una notable labor en el arte de la miniatura. El primero abarca desde poco antes de mediados del siglo X hasta los albores del año 1000. El segundo comprende desde mediados del siglo XI hasta el primer tercio del siglo XII y el tercero tiene su momento álgido durante el primer tercio del siglo XIII. En cada uno de estos períodos se analizan los diversos tipos de códices que se ilustran y se estudian sus miniaturas haciendo hincapié en los aspectos estilísticos e iconográficos y en sus fuentes de inspiración tanto hispánicas como europeas u orientales.*

*Palabras clave: Scriptorium; manuscritos ilustrados, miniatura, «mozárabe», románico, iconografía.*

*In this study a synthesis is offered of the illustration of the copies of manuscripts in the scriptorium of the Monastery of San Millan de la Cogolla from the X<sup>th</sup> century to the XIII<sup>th</sup> century. The paper has been structured in three parts corresponding to the three different periods during which the scriptorium achieves notable results in the art of miniature. The first part comprises the period from just before the middle of the X<sup>th</sup> century up to the year 1000. The second period extends from halfway through the XI<sup>th</sup> century up to the first third of the XII<sup>th</sup> century, and the third period reaches its highest point in the first third*

---

\* Conferencia pronunciada en el ciclo «Los monasterios de San Millán de la Cogolla y el Patrimonio de la Humanidad», organizado por el Departamento de Arte del Instituto de Estudios Riojanos durante los días 25 de Noviembre a 4 de Diciembre de 1996, en la Sala de usos múltiples del Ayuntamiento de Logroño. Aprovecho la ocasión para agradecer una vez más a D. Ignacio Gil-Díez Usandizaga, Director de este Departamento su amable invitación a participar en este ciclo.

\*\* Profesora Titular de Historia del Arte. Facultad de Filología y Geografía e Historia. Vitoria.

of the XIII<sup>th</sup> century. The different types of illuminated manuscripts is analyzed in each, and special emphasis is placed on the stylistic and iconographical aspects and hispanic, european and orientals sources of inspiration.

*Key words:* Scriptorium; illuminated manuscripts, miniature, «mozárabe style», romanesque style, iconography.

Uno de los capítulos más brillantes de la producción artística generada en un monasterio medieval, a parte de la edificación de su propia iglesia monástica, lo constituye sin lugar a dudas la ilustración de los manuscritos copiados en una de las dependencias destinadas a tal fin, el scriptorium. En estos siglos los libros, como lo confirman las reglas monacales, eran un elemento esencial en la vida de aquellas comunidades, ya que eran absolutamente necesarios tanto para la atención del servicio litúrgico del altar, y rezo del oficio divino como para la propia edificación espiritual de los monjes. De hecho la fundación de un nuevo monasterio exigía como requisito indispensable no sólo la construcción de una serie de edificios sino también que se hubiera provisto de los libros necesarios, adquiridos en estos momentos por diversos medios, ya sea mediante compra, préstamo o donación, a los que luego se írfan añadiendo los confeccionados en el propio monasterio. Muchos de estos manuscritos se ilustraban con pinturas a las que se les adjudicaba un papel importante que rebasaba la mera intención exclusivamente estética u ornamental aunque también contribuía a realzar la belleza del manuscrito<sup>1</sup>. Así la mayoría de las iniciales resaltadas por el ornato contribuían a destacar la estructura interna del códice señalando el comienzo de las distintas obras, o los inicios de los libros o de los capítulos, facilitando enormemente su lectura. Además la comprensión de los textos requería muchas veces, que estos se acompañasen de ilustraciones, como las fotografías de nuestros libros, cuya temática se relacionase directamente con sus contenidos. Así es frecuente la utilización de frases como esta —«*sicut subjecta pictura demonstrat*»— lo que indica una estrecha relación entre el texto y la imagen<sup>2</sup>. Incluso podría decirse que la comprensión del libro dependía de esta interrelación entre la miniatura y el texto de modo que aquella constituía por tanto una ayuda visual destinada a proporcionar claridad al contenido de la obra. Una función más importante la tenían además muchas de estas ilustraciones que insertadas o no junto a los textos adquirían cierta independencia de estos constituyéndose en

1. Sobre la función de la miniatura en el libro medieval puede verse entre otros trabajos, C. NORDENFALK, *The Begining of Book decoration, Essay in honor of Georg Swarzenski*, Chicago-Berlín, 1951; K. WEITZMANN, *Ancien Book illumination*, Harvard 1959, págs. 1-5; IDEM, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton, 1970 (trad. castellano, *El rollo y el códice*, Madrid, 1990); J. SNYDER, <<The reconstruction of an Early Christian cycle of Illustrations for the Book of Revelation. The Trier Apokalypse>>, en *Vigilae Christianae*, 18, 1964, págs. 146-162; M. SMEYER, <<La miniatura>>, en *Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, (dir. L. Genicot), Brepols, Turnthoult, 1974, especialmente págs. 96-101; J. YARZA, <<Funzione e uso della miniatura ispana nel Xo secolo>>, en *Il secolo di Ferro: Rito e realtà del secolo X, en Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXXVIII, vol. II, 1991, págs. 1047-1083.

2. Esta frase y otras parecidas tomadas a modo de ejemplo, están entresacadas del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana; Cfr. H. SANDERS (de). <<Beati in Apocalipsin Libri duodecim>>, en *Papers and monographs of the American Academy in Rome*, VII, Roma, 1930, reed, en *Beati Apocalipsin Libri duodecim, Codex Gerundensis*, A.D. 1975; Madrid, 1975; ROMERO POSE, E. (ed.), *Beatus Liebanensis Commentarius in Apocalypsin*, Roma typis officinae polygraphiae, 1985, 2 vols.

auténticos comentarios visuales con un mensaje propio a añadir a los transmitidos en el libro por escrito<sup>3</sup>. La comprensión de éste hacía ahora todavía más necesaria una auténtica contemplación y aprehensión del significado de estas imágenes que venían a cumplir así una de las funciones más excelsas atribuidas por los autores al arte medieval: <<para que el espíritu se eleve de la realidad visible a la verdadera realidad que es invisible>><sup>4</sup>. Por este camino ha llegado incluso a sugerir el prof. J. Fontaine que pudo haberse practicado en los monasterios una doble «lectio divina», es decir, una doble lectura, una a través de la escritura y otra a través de la imagen, especialmente en los libros de carácter espiritual<sup>5</sup>. En los libros litúrgicos la imagen pintada podría elevarse todavía más allá de lo que representa, adquiriendo el mismo rango que el objeto sagrado que significa de modo que la frontera entre la imagen y la realidad ha desaparecido. Un ejemplo nos lo proporcionan los Misales en los que la imagen de la Cruz pintada junto al Canon de la Misa era considerada como un auténtico objeto sagrado digna de respeto y veneración<sup>6</sup>. En definitiva, el libro iluminado era también un lugar sagrado como lo es una iglesia o una basílica decorada con un ciclo de pinturas. De ahí la importancia concedida a la miniatura en el mundo medieval.

El Monasterio de San Millán de la Cogolla fue uno de estos grandes centros productores de libros ilustrados. Hoy afortunadamente y a diferencia de lo que ha ocurrido en otros monasterios hispanos de los que apenas nos han llegado los testimonios de esta importante actividad, del monasterio riojano conservamos un número relativamente elevado de manuscritos existentes actualmente, la mayoría, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y algunos repartidos entre el Monasterio de El Escorial, la Biblioteca Nacional, el Archivo Histórico Nacional de Madrid y la Biblioteca Nacional de París<sup>7</sup>. En este conjunto de libros hemos de distinguir los que han sido copiados en el escritorio monástico y que por tanto constituyen productos propiamente emilianenses y los que proceden de la Biblioteca bien porque hayan llegado a San Millán en el momento fundacional o bien más tarde, en distintas épocas y se han ido incorporando a aquélla. Aquí sólo trataremos de los primeros<sup>8</sup>. Para facilitar su estudio vamos a distribuirlos según su cronología en tres grupos de acuerdo con los tres momentos históricos en los que fueron realizados y que constituyen a nuestro juicio los tres hitos más importantes de esta actividad artística en el Monasterio de San Millán.

3. Véase al respecto un ejemplo concreto en Y. CHRISTE, <<Trois images carolingiennes en forme de commentaires sur l'Apocalypse>>, en *Cahiers Archéologiques*, XXV, 1976, págs. 77-92.

4. M. SMEYER, op.cit., pág. 99.

5. J. FONTAINE, <<Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato>>, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis, de Beato de Liébana*, Madrid, 1978, vol. I, pág. 101 y 104 especialmente.

6. Cfr. R. G. CALKINS, *Illuminated Books of the Middle Ages*, London, 1983, págs. 161-206.

7. Sobre los manuscritos de San Millán de la Cogolla es fundamental el magnífico libro de M.C. DIAZ Y DIAZ, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño, 1979 (2ª ed. 1982).

8. Hemos estudiado la decoración de varios manuscritos de los siglos X al XII procedentes de la Biblioteca del Monasterio en *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984; IDEM, <<Un ciclo inédito: la Pasión de los Mártires Facundo y Primitivo patronos del monasterio de Sahagún en las miniaturas de un leccionario del siglo XII>>, en *Archivos Leoneses*, 91-92, 1992, págs. 391-398; IDEM, <<Las miniaturas inéditas del Leccionario de Sahagún>>, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas de los II Coloquios de Iconografía, T. VI, nº 11, Madrid, 1993, págs. 264-279.

## 1. PRIMER PERIODO: DE LOS ORÍGENES A LOS ALBORES DEL AÑO 1000

Al primer periodo corresponde la mayoría de los manuscritos que conservamos que datan desde el tercer decenio del siglo X, momento al que pertenecen los primeros libros salidos del scriptorium hasta los albores del año mil, cuando se produce el primer colapso de esta actividad a consecuencia probablemente de las razzias devastadoras de Almanzor que ocasionaron la ruina del monasterio. Son éstos, años florecientes en San Millán que ve acrecentar continuamente su patrimonio, como ha señalado García de Cortázar, en gran parte favorecido por las generosas y constantes donaciones de los soberanos de Pamplona<sup>9</sup>. En ellos tiene lugar la consagración de la iglesia «mozárabe» de Suso (984) y más tarde se constituye allí mismo un taller de marfil, el primero de los registrados en el Norte de la Península, que abastecerá al monasterio de objetos litúrgicos. De este taller de progenie cordobesa todavía conservamos algunas magníficas piezas<sup>10</sup>.

Los primeros manuscritos que conservamos salidos del scriptorium emilianense son un **CÓDICE PATRÍSTICO** (Madrid, A.H.N., cod. 1007 B) datado en el año 933 y un precioso ejemplar de las **ETIMOLOGÍAS DE SAN ISIDORO** (Madrid, B.A.H., cod. 25) del año 946. Ambos han sido copiados por Jimeno<sup>11</sup>. Su ornamentación se reduce a iniciales de lacería, motivos vegetales y animales. El primero incluye además una interesante figura de un «ángel con una cruz» (fol. 109) que anuncia el Juicio Final en perfecta consonancia con el texto que ilustra. Su estilo arcaizante revela notables parecidos con la miniatura leonesa del primer tercio del siglo. El segundo representa un mapamundi y un dibujo del «árbol de consanguinidad» que acompaña a los textos isidorianos ordenándolos dentro del esquema de un árbol al que se le ha añadido una

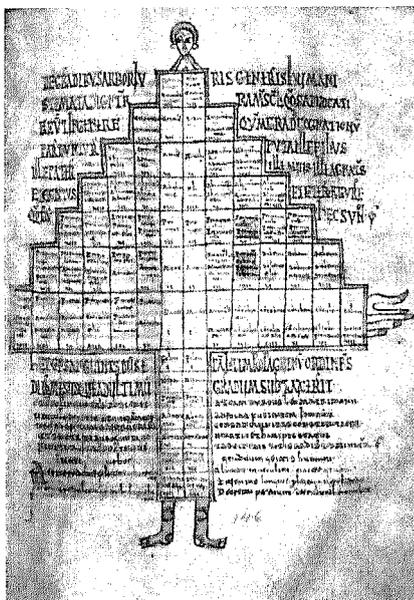


LÁMINA 1: *Etimologías de San Isidoro. «Árbol de Consanguinidad».* (B.A.H. Cod. 25). Año 946

9. J. A. GARCIA DE CORTAZAR, *El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII)*, Salamanca 1969, págs. 131-132; Véase al respecto L. SERRANO, *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930; A. UBIETO, «Los primeros años del monasterio de San Millán», en *Príncipe de Viana*, 34, 1973, pág. 186; IDEM, *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Valencia, 1976.

10. Para la arquitectura de la iglesia monástica véase R. PUERTAS TRICAS, *Planimetría de San Millán de Suso*, Logroño, 1979; L. A. MONREAL JIMENO, «Aportaciones sobre las primeras etapas del cenobio emilianense», en *Príncipe de Viana*, 183, 1988, págs. 71-96; I.G. BANGO TORVISO, «El Románico. Arte de la Edad Media», en *Historia Universal del Arte*, tomo 3, Madrid, 1996, pág. 194; Sobre los marfiles puede consultarse M. ESTELLA, *La escultura de marfil en España*, Madrid, 1984 y CH.T. LITTE, *The Art of Medieval Spain, a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, nº 74, págs. 149-150, ambos recogen la bibliografía anterior, más exhaustivamente el primero.

11. Sobre ambos manuscritos, M.C. DIAZ Y DIAZ, *Libros y librerías*, op.cit., págs. 111-117 y 117-122. Para la miniatura S. SILVA VERASTEGUI, *Iconografía*, op.cit., págs. 75-76, 152, 364 y 457-458.

cabeza, las manos y los pies de una figura humana. Esta composición inspirada en modelos de la miniatura insular, la encontramos constantemente repetida en numerosos manuscritos medievales<sup>12</sup>. A mediados de siglo pertenece también un ejemplar de las **HOMILÍAS SOBRE EZEQUIEL DE SAN GREGORIO** (Madrid, B.A.H., cod. 38) decorado con iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico de inspiración franco-insular y motivos animales que recuerdan los de otros códices de San Millán.

El momento álgido en la ilustración de manuscritos nos lo proporcionan los libros copiados en el último tercio de siglo. Destaca por la belleza de su decoración un **GLOSARIO** (Madrid, B.A.H., cod. 46) del año 964 y un ejemplar de las **VIDAS DE SANTOS** (Madrid, B.A.H., cod. 13) ambos muy relacionados con la ornamentación de la **EXPOSICION DE LOS PSALMOS DE CASIODORO** (Madrid, B.A.H., cod. 8)<sup>13</sup>. Este último manuscrito nos ofrece una extraordinaria ilustración de iniciales



LÁMINA 2: *Exposición de los Psalmos de Casiodoro «Inicial».* (B.A.H. Cod. 8). Año 980.

de motivos muy variados que testimonian la diversidad de influencias artísticas que llegan a San Millán por estos años. Volvemos a encontrar los entrelazos zoomórficos de inspiración franco-insular que enriquecidos con motivos animales configuran iniciales de gran formato que recorren la página entera. Pero también motivos inspirados en modelos orientales como la preciosa inicial del folio 124<sub>v</sub> que representa dos ibixus entrecruzados y enfrentados en torno al árbol de la vida en actitudes gráciles y desenvueltas describiendo sus cuerpos curvas y contracurvas y dos perros que imitan sus movimientos de-

12. El tema de los diversos grados de parentesco tuvo una gran importancia en el mundo medieval y se ilustró en numerosos códices especialmente en los de carácter jurídico y canónico. E. VOTTERRA, «La «Graduum Agnationis Vetustissima descriptio» segnalata da Cuias», en *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1978; G.B. LADNER, «Medieval and Modern understanding of symbolism: a comparison», en *Speculum*, LIV, 1979, págs. 224-256; E. PATLAGEAN, «Une représentation byzantine de la parenté et ses origines occidentales» en *Structura sociale, famille, chrétienté à Byzance*, London, 1981, págs. 54-81; M.H. CAVINESS, «Images of divin order and the third mode of Seeing», *Gesta*, XXII, 2, 1983, pág. 99; H. SHADT, *Die Darstellungen der arbor consanguinitatis und des arbores affinitatis*, Tübingen, 1982.

13. Sobre la ornamentación del magnífico Glosario y las Vidas de Santos, véase S. SILVA VERASTEGUI, *Iconografía*, op.cit., págs. 86, 76 y 151. Sobre la Expositio Psalmorum, IBIDEM, págs. 77-79 y 150; IDEM, «Los monasterios Riojanos y el arte de la miniatura en el Altomedioevo», en *III Semana de Estudios Medievales*, Nájera (3-7 Ag. 1992), Logroño, 1993, págs. 224-225.

bajo. Su origen de tradición mesopotámica ha llegado a la Península a través de la vía musulmana como demuestran ciertos *tissus* y la eboraria musulmana. De modo que el manuscrito refleja la diversidad de influjos artísticos –nórdicos e islámicos– que operan en San Millán en esta época<sup>14</sup>. La gran obra salida en estos años es el célebre **CÓDICE EMILIANENSE** (El Escorial, d. l. 1) terminado en el año 992, realizado por el copista Velasco, el notario Sisebuto y otro Sisebuto obispo sobre quien recayó la principal responsabilidad del manuscrito tal como lo atestigua su retrato en una de las páginas finales<sup>15</sup>. Este personaje Sisebuto fue monje de San Millán donde ejerció el cargo de director del escritorio, y abad del monasterio y más tarde fue nombrado obispo de Pamplona, llegando a ser en frase de J. Goñi Gaztambide «*la figura episcopal más brillante del siglo*»<sup>16</sup>. Ello pone de manifiesto la categoría personal de las personas que desempeñaban estos oficios.

El manuscrito nos transmite la Colección Canónica Hispana, una de las obras que gozaron de mayor prestigio en nuestra Alta Edad Media. Desde su composición a principios 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<sup>17</sup>. Los copistas tuvieron como modelo otro ejemplar de la Hispana copiado en la Rioja, el magnífico código Vigilano compuesto unos años antes en el 976 en el monasterio de San Martín de Albelda, también bellamente ilustrado<sup>18</sup>. Las miniaturas del código Emilianense se inspiran en su gran mayoría en las de aquél. Entre

14. Sobre los influjos nórdicos véase los siguientes trabajos de J. GUILMAIN, <<Zoomorphic decoration and the problem of the sources of mozarabic illumination>>, en *Speculum*, XXXV, 1960, págs. 17-38; IDEM, <<Interlace decoration and the influence of the North on Mozarabic Illumination>>, en *The Art Bulletin*, XLII, 1960, págs. 211-218; IDEM, <<Observations on some Early interlace initials and frame ornaments in mozarabic manuscripts of Leon-Castile>>, en *Scriptorium*, XV, 1961, págs. 23-35; IDEM, <<Some observations on mozarabic manuscripts illumination in the light of recent publications>>, en *Scriptorium*, XXX, 1976, págs. 183-191; 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, págs- 367-401; Sobre los influjos islámicos de la inicial del fol. 124v que representa dos ibixus enfrentados véase A. GRABAR, <<Eléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Haut Moyen Age>>, en *Arte del Primo Milenio. Atti del Ii Covegno per lo Studio dell'alto Medioevo*, Turin, 1950, págs. 315-316; y O.K. WERCKMEISTER, <<Islamische formen in Spanischen miniaturen des 10 Jahrhunderts und das 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, págs. 938-939; Este autor ha señalado también influjos islámicos en la inicial Q que representa dos escribas (fol. 303v) en <<Art of the frontier: mozarabic monasticism>>, en *The Art of Medieval Spain*, op.cit., págs. 123-124. Por nuestra parte hemos señalado otro ejemplo concreto en los pavos reales de los folios 85, 206 y 302v que derivan también de modelos islámicos S. SILVA VERASTEGUI, <<Los monasterios riojanos...>>, op.cit., pág. 225.

15. Sobre este código existe una abundante bibliografía que puede consultarse en M.C. DIAZ Y DIAZ, *Libros y librerías*, op.cit., pág. 155, nota 64 y en S. SILVA VERASTEGUI, *Iconografía*, op.cit., pág. 68, nota 151; IDEM, <<Los monasterios riojanos...>>, op.cit., págs. 225-227. Más recientemente J.W. WILLIAMS, <<Codex Aemilianensis>>, en *The Art of Medieval Spain*, op.cit., págs. 160-161, n° 83.

16. J. GOÑI GAZTAMBIDE, *Historia de los obispos de Pamplona, I. Siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, pág. 110.

17. Sobre esta Colección es fundamental la obra de G. MARTINEZ DIEZ, *La Colección Canónica Hispana. I. Estudio II. Colecciones derivadas*, Madrid-Barcelona, 1966-1976. Sobre la importancia de esta Colección en el medioevo hispano, más recientemente, M.C. DIAZ Y DIAZ, *Manuscritos visigóticos del Sur de la Península. Ensayo de distribución regional*, Sevilla, 1995, págs. 104-112.

18. Hemos estudiado la ilustración de ambos manuscritos en nuestro trabajo <<L'illustration des manuscrits de la Collectio Canonique Hispana>>, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII, 1989, págs. 246-261.

las imágenes preliminares destacan la «*Maestas Domini*» o imagen de Cristo fácilmente identificable por el nimbo crucífero, las letras apocalípticas «Alfa et Omega», «initium et finis», «Deus et homo», situadas respectivamente sobre la cabeza, en medio y bajo los pies. Cristo a quien se le representa con cabello blanco, conforme a la visión apocalíptica (Apoc. 1, 14), aparece sentado sobre un globo dorado que hace referencia al cielo o trono de Dios y le rodea una envoltura romboidal a modo de mandorla. Un elemento iconográfico importante es la bola que sostiene en los tres dedos de la mano derecha y que simboliza el mundo. Los autores han visto en ella un detalle de clara inspiración carolingia y un símbolo del poder de Dios sobre el universo controlado y gobernado por su mano<sup>19</sup>. La imagen de la *Maestas* se completa con la representación de un querubín y un serafín arriba, y San Miguel y San Gabriel debajo. Colocada al frente de la Colección Canónica y de la Ley Civil puede ser entendida como expresión gráfica de la subordinación de ambos fueros eclesiástico y civil a la suprema autoridad de Cristo. Otra gran página es la de la «*Cruz de Oviedo*» de brazos iguales ensanchados en los extremos, bellamente ornamentada con discos de oro de la que penden las letras apocalípticas alfa y omega compuestas por peces, motivo muy usado en la decoración de iniciales merovingias cuyos influjos llegan hasta aquí. La Cruz se encuentra cobijada por un gran arco de herradura apoyado en pilastras con capiteles de formas bulbosas y basas decoradas, aquéllas con entrelazos zoomórficos de origen franco-insular y éstas con motivos de animales afrontados. Bajo el astil de la cruz se encuentra un Cordero alusivo al «Agnus Dei» y encima del arco dos ángeles que hacen alusión a la conocida leyenda según la cual la cruz donada por Alfonso II el Casto a la Catedral de Oviedo en el año 808 –que estas cruces miniadas representan– había sido realizada por manos de ángeles. De ser esto así es evidente que esta leyenda se conocía en la Rioja a fines del siglo X, y en este caso, como ocurrió otras veces en el mundo medieval, la plasmación figurativa del relato habría antedatado a su narración por escrito. De modo que el códice emilianense nos ofrece el ejemplo más antiguo conocido de la iconografía de la Cruz de Oviedo con los ángeles<sup>20</sup>.

19. Fue W.S. Cook, el primero que observó en estos frontispicios una influencia carolingia, en concreto proveniente de la escuela de Tours donde se acuñó este tipo de *Maestas Domini*. Cfr. W.S. COOK, «The Earliest painted panels of Catalonia II», en *The Art Bulletin*, VI, (1923-24), págs. 57-58. También H. SCHADE, «Der Wäger der Welt», en *Das Münster*, 11, 1958, pág. 389; W. HINKLE, «The Iconography of the Apsidal fresco at Montmorillon», en *Münchner Jahrbuch der bildenden kunst*, XXII, 1972, págs. 38 y ss; S. SILVA VESTRATEGUI, *Iconografía*, op.cit., págs. 208-215. Sobre la influencia de Tours en España puede verse además J.W. WILLIAMS, «Tours in honorem the Early Medieval Art in Spain», en *Florilegium in honorem earl Nordenfalk Octogenarium Contextum*, Stockholm, 1987, págs. 197-208.

20. Sobre estas cruces puede verse H. SCHLUNK, «The Crosses of Oviedo: «A contribution to the history of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries»», *The Art Bulletin*, 32, 1950, págs. 91-114; G. MENENDEZ PIDAL, «El labaro primitivo de la Reconquista: Cruces asturianas y cruces visigodas», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 136, 1995, págs. 275-96; B. BISCHOFF, «Kreuz und Buch in Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista», en *Mittelalterliche Studien II*, Stuttgart, 1967, págs. 284-303; J.M. FERNANDEZ PAJARES, «La Cruz de los ángeles en la miniatura española», en *Boletín del Instituto de Estudios asturianos*, 56-58, 1969, págs. 281-304; C. CID PRIEGO, «Los primeros ángeles de la «Cruz de los ángeles» de Oviedo», *Sándalo*, 3, 1988, págs. 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. Studio Silensia*, Silos, 1990, págs. 111-525; IDEM, «Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los ángeles de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo», en *Homenaje al prof. Don José María de Azcárate y Ristori, Anales de Historia del Arte*, 4, 1993-1994, págs. 731ss.

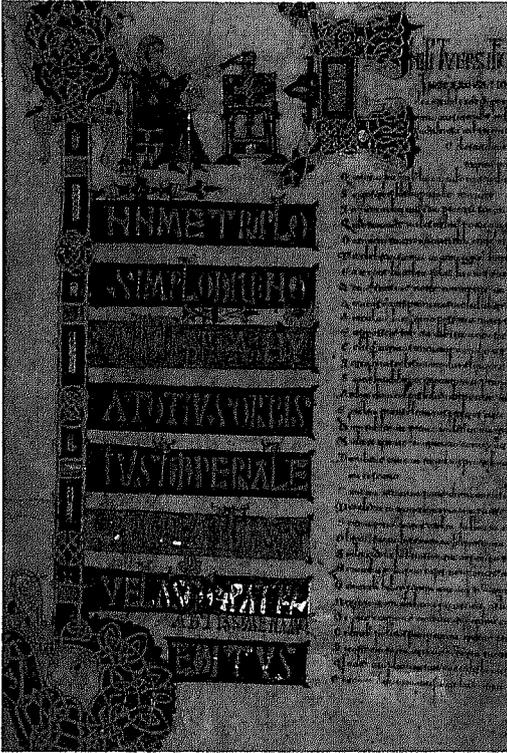


LÁMINA 3: *Códice Emilianense. Colección Canónica Hispana. «El lector y el códice».* (El Escorial, Biblioteca del Monasterio d.l.l.). Año 992.

Siguen a continuación otras miniaturas relacionadas ahora ya directamente con los textos de la Colección Hispana. La primera imagen representa al *«Lector sentado frente al códice»* e ilustra unos poemas introductorios donde se recoge el diálogo entre ambos, las preguntas del lector y las respuestas del códice, que es la Colección Hispana. El miniaturista ha identificado al primero con el abad de un monasterio al otorgarle el báculo y ha resaltado la importancia del segundo al colocarlo sobre un atril, el analogium. El diálogo se ha significado de modo muy expresivo mediante los gestos de las manos del lector y la extraña mano que sale del códice que recuerda por la posición de sus dedos las manos bendicentes y parlantes de Dios tan frecuentes en las representaciones medievales. Esta mano atribuye al códice un origen cuasi-divino de modo que la imagen expresa visualmente lo expuesto por escrito en el texto que acompaña, la importancia que en estos siglos tenía en los ámbitos eclesiásticos este corpus de jurisdicción de la Iglesia cuya doctrina debían ser conocida y practicada.

El programa iconográfico incluye ahora abundantes miniaturas que ilustran los numerosos concilios ecuménicos africanos, galos e hispanos que recoge la Colección<sup>21</sup>. En todas ellas figuran los asistentes a los sínodos y por tanto los firmantes de las actas de modo que estos retratos equivalen al signum o sello que se debía estampar en estos documentos garantizando su autenticidad. Como vemos la iconografía no se centra en los contenidos de las actas conciliares sino en la validez y ortodoxia de las mismas al haber sido emanadas por aquellas personas constituidas en autoridad. En varios de estos sínodos se incluyen además los retratos de los emperadores o de los reyes convocantes de estas asambleas como ocurrió en los grandes Concilios ecuménicos y en los hispano-toledanos respectivamente. Muy expresivas son las ilustraciones que acompañan al *«Concilio de Laodicea»* (fol. 67) y sobre todo al de *«Constantinopla»* (fol. 69) en el que la imagen nos transmite más que los retratos de los obispos asistentes su acalorada discusión en alguna

21. Describimos cada una de estas miniaturas en *Iconografía*, op.cit., págs. 387-413. También puede verse C. WALTER, *L'iconographie des Conciles dans le tradition byzantine*, París, 1970; R.E. REYNOLDS, <<Rites and signs of conciliar decisions in the Early Middle Ages>>, en *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo, 33, 1987, págs. 207-249.

de las sesiones. Especial relevancia han merecido los concilios de Toledo precedidos por una interesante página a modo de frontispicio (fol. 129<sub>v</sub>). Se representa en ella la «*Civitas Regia Toletana*», es decir la ciudad de Toledo, representada por sus murallas y sus torres con dos puertas designadas como «Jauna urbis» y Janua muri». Debajo dos edificios, la iglesia de Santa María y la basílica de San Pedro donde se celebraban las 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 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 cuyo significado aún no ha sido esclarecido<sup>22</sup>.

Hasta aquí las miniaturas se inspiran en el códice de Albelda. Pero el ilustrador del códice emilianense introdujo también imágenes nuevas como la del «*II Concilio de Sevilla*» (fol. 205<sub>v</sub>) que representa la imagen de la ciudad figurada por su 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 reunidos en el sínodo figura en el recuadro perforado en el muro siguiendo un procedimiento convencional y muy antiguo para representar a la vez el continente y lo contenido. Sabemos de la existencia de otro manuscrito, por desgracia hoy perdido, el llamado Hispalense, que a juzgar por las descripciones de los que lo han manejado en otros siglos, contenía también como ilustración de este mismo concilio, una imagen de la ciudad de Sevilla y del río con los peces incluidos<sup>23</sup>. Puesto que los autores han atribuido a este último códice un origen castellano o riojano y es más antiguo, es presumible que quizá hubiera sido también utilizado en el scriptorium de San Millán como modelo de nuestro ejemplar.

El manuscrito contiene en una de sus páginas finales un interesante retrato colectivo inspirado en este caso también en el códice Vigilano, que representa a los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica, a los monarcas pamploneses en cuyo tiempo se lleva a cabo el códice que comentamos, la reina Urraca y el rey Sancho II Abarca, y Ramiro rey de Viguera, y de los autores del códice, Velasco, el obispo Sisebuto y Sisebuto. Los primeros figuran a título de autores del Liber Iudiciorum –a ellos se les atribuyen prácticamente todas las leyes del códice visigótico– por lo que su presencia testimonia que el códice Emilianense ha recogido también esta legislación. Las efigies de los soberanos de Pamplona quizá puedan testimoniarnos acerca del interés que tendrían en esta copia, pues es sabido que toda la vida jurídica de la nación como lo demuestra la repetida frase de diplomas y documentos medievales se regía «secundum legem gothicam (Liber Iudiciorum) et canonicam (Colección Hispana)». No obstante cabe ver también en estas imágenes una intención política: el deseo de los reyes de Pamplona de hacer evidente la legitimidad de

22. Sobre este frontispicio, R.E. REYNOLDS, op.cit.; y además «<The Civitas Regia Toletana before the Reconquista: a mozarabic vision in the codices Vigilanus and Aemilianensis>>, en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas II Congreso Internacional de estudios mozárbaes* (Toledo 20-26 Mayo 1985), Toledo, 1989, págs. 153-184.

23. La descripción de esta miniatura nos la dio A. DE MORALES, *Anotaciones*, en ms. El Escorial, d.I.2, fol. XI y XIV e IDEM, *Coronica General de España que continuaba Ambrosio de Morales coronista del Rey nuestro Señor Don Felipe II*, tomo VIII, Madrid, 1791, págs. 91-92; IDEM, *Opuscula Historica*, Matriti, 1793, págs. 129-130. El códice pereció en el monasterio de El Escorial en el incendio de 1671. Se pronuncia a favor de su origen riojano G. MARTINEZ DIEZ, op.cit., págs. 146-154.

su sucesión al considerarse herederos directos de los monarcas visigodos. En cualquier caso, estas imágenes constituyen junto con las del códice Vigilano los primeros retratos reales de la miniatura hispana altomedieval<sup>24</sup>. Finalmente los autores del manuscrito, lo que pone de manifiesto la alta estima que tenían estos oficios en los ambientes monásticos medievales y su protagonismo al dejarnos sus efigies retratadas en sus obras lo que desmiente el anonimato que algunos autores han atribuido a las manifestaciones artísticas de estos siglos.

Una de las obras que debió causar gran impacto en el monasterio de San Millán de la Cogolla fue el Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, otra de las obras que tuvieron gran difusión en los ambientes monásticos en estos siglos. Basta pensar que de las 8 ó 9 copias ilustradas de Beato que han llegado hasta nosotros del siglo X, tres se han vinculado con San Millán: el **BEATO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID** (vitr. 14-1), perteneciente a la Biblioteca pero llegado tempranamente a San Millán, y los **BEATOS DE LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL** (& II.5) y **DE LA ACADEMIA DE LA HISTORIA** (cod. 33) procedentes de su escritorio. Estos últimos han sido realizados por manos distintas en los albores del año mil y nos transmiten la más antigua versión ilustrada del Comentario.

El primero, el **BEATO DE EL ESCORIAL**, fue adscrito hace años al taller riojano por G. Menéndez Pidal en base a su parecido estilístico con otros códices realizados en el monasterio en esta segunda mitad del siglo X<sup>25</sup>. Las miniaturas siguen paso a paso el contenido de los textos apocalípticos (storia) facilitando su comprensión, pero también se advierte en ocasiones el influjo del propio Comentario. Entre otros ejemplos la imagen de «*la segunda trompeta*» (fol. 93<sub>v</sub>) se ajusta literalmente a la descripción de aquélla (Apoc. VIII, 8-9). El segundo ángel hace sonar la trompeta y un gran monte ardiendo en llamas cae en el mar convirtiéndose la tercera parte de éste en sangre y pereciendo la tercera parte de las criaturas que viven en él representadas aquí por tres peces. Debajo varios personajes muertos aluden a los filósofos e hipócritas que corrompen a los hombres con sus doctrinas, y que el Comentario identifica con los navíos destruidos al son de este sonido. En «*la cuarta trompeta*» (fol. 94<sub>v</sub>) que toca otro ángel también en pie como el anterior queda oscurecida la tercera parte del sol, de la luna y de las estrellas y se deja ver un águila que vuela por medio del cielo dando grandes gritos lamentándose de los moradores de la tierra a causa del estruendo de las trompetas de los otros tres ángeles siguientes (Apoc. VIII, 12-13). El sol y la luna han sido representados de idéntico modo en forma de círculo blanco en el que se ha señalado el tercio oscuro al que alude directamente el texto.

Miniaturas más o menos parecidas acompañan también a la copia de la **ACADEMIA DE LA HISTORIA** entre las que merece destacar «*el encargo a Juan para que escriba el Apocalipsis*» (Apoc. I, 10b-20, fol. 20<sub>v</sub>) y «*la visión del Cordero y los cuatro vivientes*»

24. S. SILVA VERASTEGUI, <<Los primeros retratos reales en la miniatura hispana altomedieval>>, en *Príncipe de Viana*, 160-161, 1980, págs. 257-261.

25. Véase G. MENENDEZ PIDAL <<Sobre el escritorio emilianense en los siglos X al XI>>, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 143, 1958, págs. 7-19. Sobre este Beato se recoge una amplia Bibliografía en M.C. DIAZ Y DIAZ, *Libros y librerías*, op.cit., pág. 61, «*Los Beatos*», Europalia, 1985, págs. 101 y ss.; J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations in the Commentary of Apocalypse*, vol I, *Introduction*, vol. II, *The ninth and tenth centuries*, Londres, 1994.

(Apoc. IV, 6b-V, 14, fol. 92). En esta última el miniaturista ha utilizado un símbolo de antigua tradición cosmológica, el círculo para representar el cielo, que aquí adquiere además 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 Divinidad<sup>26</sup>. El Cordero con sus siete ojos y sus siete cuernos se sitúa en el medio dentro de un gran sol, detalle importante en el que hemos de ver también otra influencia del Comentario de Beato para quien Cristo es el verdadero Sol<sup>27</sup>. Le rodean 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, todos imberbes. El manuscrito sin embargo, quedó sin terminar, muy probablemente a causa de los acontecimientos ocurridos en la Rioja en los días de Almanzor que acabaron con el esplendor alcanzado en el monasterio a fines del siglo X como ya hemos dicho.

Otros muchos códices más se ilustraron en San Millán en estos años: Obras litúrgicas, como un **PSALTERIO CON CÁNTICOS** (Madrid, B.A.H., cod. 64 ter), el **LIBER ORDINUM** (Madrid, B.A.H., cod. 56) o el **LIBER MISTICUS** (Madrid, B.A.H., cod. 30); libros de edificación como un ejemplar de la **VIDA DE SAN MILLÁN** (El Escorial, ms. a.II.9), del que conservamos una miniatura que representa la célebre escena del «robo del caballo a San Millán», hallazgo importante porque es muy posible que los realizadores de la arqueta de marfil de San Millán que trabajan casi un siglo después en el monasterio se hubieran inspirado al menos para algunos de sus relieves



LÁMINA 4: Homilias. «El ángel anuncia a San José en sueños que huya a Egipto». (B.A.H. Cod. 39). Finales del siglo X.

26. J. TASSE, *An iconographical 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 Libray MS. 644, folio 87*, Tesis Doctoral. UMI, 1978. Sobre la bibliografía del Beato de la Academia de la Historia nos remitimos a las obras citadas en la nota anterior.

27. Sobre la imagen del «Cordero en el Sol» véase en concreto J. BALTRUSAITIS, «Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du Moyen Age», en *Gazette des Beaux Arts*, 6e serie, XVII, 1937, págs. 75-82; recientemente, 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, pág. 8-13.

en este códice o en otros manuscritos ilustrados similares<sup>28</sup>. Y unas **HOMILÍAS** (B.A.H., cod. 39) ilustradas con temas del Nuevo Testamento, entre los que destaca la miniatura que representa «*el aviso del ángel a San José en sueños*» para que huya a Egipto y que constituye una de las primeras representaciones del tema en nuestro arte Medieval; también códices de contenido historiográfico como el **CÓDICE DE RODA** (Madrid, B.A.H., cod. 78), ilustrado con interesantes miniaturas. Pero de ellos, por razones de tiempo, no podemos ahora ocuparnos. Basta una somera alusión al estilo de todas estas miniaturas, en las que por encima de los rasgos peculiares de cada uno de los artistas, se advierten unos caracteres comunes a todas ellas que definen muy bien las características de la miniatura hispana en este periodo dominada por un estilo antinaturalista, de personajes silueteados, de figuras planas, sin modelar, inertes en su actividad y expresionismo. También el modo de concebir el plegado, plano y lineal, con su tendencia a arrollamientos y espirales, sus estilizaciones y ritmos tan elementales revelan las características propias del estilo «mo-zárabe», dentro del cual se integra este grupo de manuscritos.

## 2. SEGUNDO PERIODO: DE MEDIADOS DEL SIGLO XI AL SIGLO XII

El segundo momento activo en el scriptorium de San Millán de la Cogolla se constituye a partir de mediados del siglo XI cuando el monasterio ha logrado ya plenamente recuperarse de los daños ocasionados medio siglo antes por las razzias musulmanas<sup>29</sup>. Bajo los auspicios de Sancho el Mayor se había ampliado ya la iglesia monástica añadiéndole las naves románicas y las reliquias del Santo se habían trasladado a una arqueta de plata colocada debajo del altar. Ahora a mediados del siglo su sucesor García el de Nájera inicia la construcción de un nuevo edificio en el valle, el monasterio de San Millán de Yuso, y por iniciativa suya es muy posible que se empiece la elaboración de la nueva arqueta de marfil destinada a contener las reliquias de San Millán. Esta arqueta se terminará en tiempo de Sancho el de Peñalen, h. 1067. Todavía este taller produjo obras importantes a fines de siglo como el arca de reliquias de San Felices, obra plenamente integrada en las corrientes románicas europeas<sup>30</sup>.

La actividad del scriptorium se centra principalmente en estos años en los libros litúrgicos<sup>31</sup>. La antigua liturgia hispana sigue todavía vigente y a ella pertenecen el **PSALTERIO Y LIBRO DE CÁNTICOS** (Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1006 B) y el espléndido **LIBER COMITIS O COMMICUS** (Madrid, B.A.H., cod. 22), el primero de mediados de siglo y este último, realizado por el abad Pedro, fue terminado en 1073. La ilustración de ambos manuscritos revela que los miniaturistas que trabajan ahora en el escritorio monástico

28. S. SILVA VERASTEGUI, «Miniaturas inéditas de la vida de San Millán de la Cogolla en un códice del siglo X», en *Berceo*, 124, 1993, págs. 61-63.

29. La mayoría de los autores aceptan hoy día esta incursión musulmana que ocasionó la ruina del monasterio riojano. Véase M.C. DIAZ Y DIAZ, *Libros y librerías*, op.cit., págs. 165ss.

30. Sobre ambas arquetas de marfil existe una amplia bibliografía recogida por J.A. HARRIS, en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, págs. 260-266 (arqueta de San Millán) y pág. 267 (arqueta de San Felices).

31. Hemos estudiado la actividad del scriptorium de San Millán en estos años en *Contribución al estudio de los Códices miniados en el monasterio de San Millán de la Cogolla durante los siglos XI al XIII*, (en prensa).

han echado mano de los libros minia- dos en San Millán en el siglo anterior teniéndolos como modelos. Así lo demuestra la primera miniatura del Cómico que representa a modo de frontispicio «*la Cruz de Oviedo*» de la que penden también las letras apocalípticas  $\alpha$  y  $\omega$  suspendidas de sus brazos. Es evidente que el miniaturista parece haberse inspirado en el frontispicio con la cruz de Oviedo del códice Emilianense de fines del siglo anterior como hemos visto. Así ha adoptado el tipo de cruz de brazos iguales con los extremos ensanchados enmarcada en una arquería que apoya en capiteles, fustes y basas bellamente decoradas con simples motivos de entrelazo pero sin el aditamento de las cabezas zoomórficas y motivos animales que enriquecen el modelo mencionado. Como en este último un Cordero aparece en el astil de la cruz y dos ángeles –alusivos también a la leyenda mencionada– sostienen la arquería por encima de aquélla. El resto de las miniaturas que, salvo alguna excepción como «*el sacrificio de Isaac*», representan personajes a modo de iniciales destacando las lecturas, se inspiran también en los manuscritos de la segunda mitad del siglo X. Así la «*imagen de Cristo*» con larga cabellera blanca cayéndole sobre los hombros conforme a la descripción apocalíptica responde al mismo tipo de Cristo representado en el códice Emilianense, en el Beato de El Escorial o en las Homilías mencionadas. Lo mismo ocurre con la figura de «*un guerrero*» armado con su lanza en una mano, la espada y el escudo en la otra que recuerda al que figura en uno de los **PSALTERIOS** del siglo X (Madrid, B.A.H., cod. 64 ter). El estilo de los personajes revela también las características propias de la miniatura «mozárabe»<sup>32</sup>.

El arraigo que estas formas artísticas de nuestro pasado tradicional hispano tienen en el monasterio de San Millán hasta fechas tan avanzadas del siglo XI no impidió el que unos decenios después el monasterio se abriese a las nuevas corrientes del románico europeo que ya operaban en la Rioja al menos desde mediados del siglo. Es importante mencionar aquí el diploma de dotación de Santa María la Real de Nájera (custodiado también actualmente en la Real Academia de la Historia), fechado en 1054 que nos ofrece hoy por

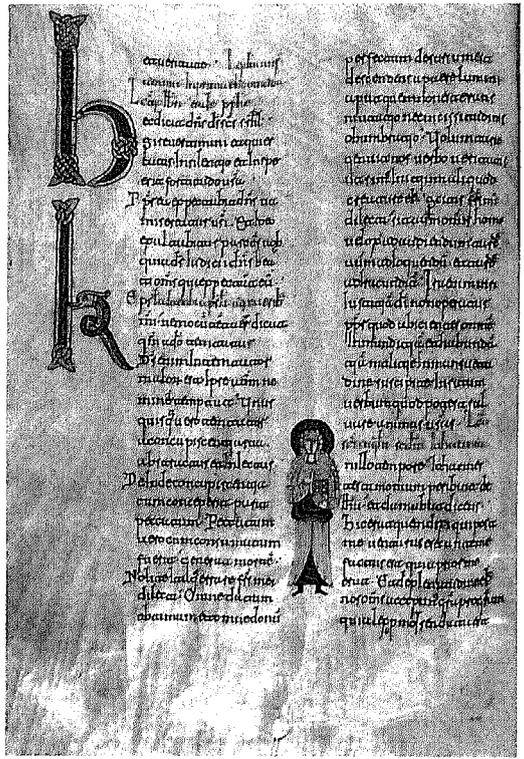


LÁMINA 5: *Liber Comitis*. Iniciales «*Imagen de Cristo*». (B.A.H. Cod. 22). Año 1073.

32. Cfr. S. SILVA Y VERASTEGUI, «Del «mozárabe» al Románico en el escritorio de San Millán de la Cogolla», en *Monjes y monasterios españoles. Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial, 1/5-IX, 1995, págs. 1148-1155.

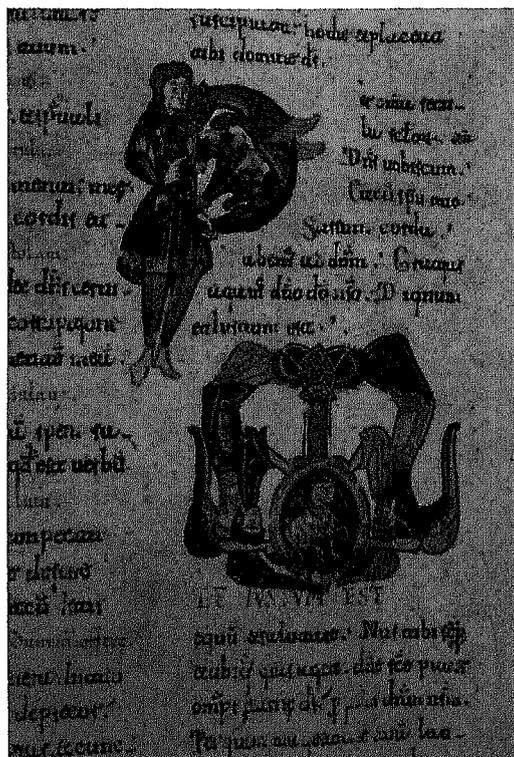


LÁMINA 6: Misal. Inicial. «Maiestas Agni». (B.A.H. Cod. 18). h. 1090-1095.

hoy las primicias del románico peninsular. Esta renovación estética que es muy posible que haya llegado a la Rioja a través de la rica tradición ilustrativa de los manuscritos procedentes de Gascuña o de la Francia Meridional, triunfa plenamente en los nuevos libros litúrgicos que se elaboran ahora para uso de la liturgia romana que precisamente sustituye en estos años en San Millán a la antigua liturgia visigótica<sup>33</sup>. Testimonio de ello lo constituye el **MISAL DE SAN MILLÁN** (Madrid, B.A.H., cod. 18) de 1090 que presenta una bellísima página ilustrada, en el prefacio de la Misa, siguiendo el uso de los antiguos sacramentarios desde época carolingia. La **inicial P** del texto «*Per omnia saecula saeculorum...*» está constituida por un personaje en pie que forma el palo vertical de la letra y por un dragón alado con patas que se adapta al semicírculo de aquélla<sup>34</sup>. Bellísima es la inicial correspondiente a las letras VD del «*vere dignum et iustum est*» que represente «*el Agnus Dei*» dentro de una mandorla llevada por ángeles, alu-

sión a la exaltación de la Gloria de Cristo y a su misión redentora. La imagen del Cordero llevada por ángeles simboliza aquí la ofrenda eucarística que es elevada hasta el altar del cielo «*per manus sanctorum angelorum*», como se decía en la versión antigua del texto del Canon de la Misa<sup>35</sup>. La novedad de estilo se manifiesta, con respecto a lo que hemos visto hasta ahora, en la estilización y elegancia de los personajes, en un cierto sentido de la plenitud de formas, en el plegado de la indumentaria con los convencionalismos característicos del románico, en las actitudes más gráciles y desenvueltas, y en líneas generales por las calidades de un mayor «naturalismo» en la representación<sup>36</sup>.

Otro libro de Misa confeccionado en San Millán, un **ANTIFONARIO** para uso de la nueva liturgia romana es el manuscrito conservado en la Academia de la Historia con la

33. Véase T.F. RUIZ, «<Burgos and the Council of 1080>> en B.F.REILLY (ed.), *Santiago, Saint Denis, San Peter, The reception of the Roman liturgy in Leon-Castile in 1080*, New York, 1985, págs. 121-130. Un estudio reciente, R. WALKER, *The change from the mozarabic to the Roman liturgy in the Kingdom of Alfonso VI of Spain: Studies in the Reconstruction of orthodoxy*, Ph.D. London University, 1995.

34. Sobre el posible significado de esta inicial véase R. WALKER, op.cit., págs. 208-210.

35. V.H. ELBERN, «<Über die illustration des Messkanons im frühenmittelalter>>, en *Miscellane por Arte, Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60 Lebensjahres*, Dusseldorf, 1965, págs. 60-67.

36. S. SILVA VERASTEGUI, «<Del «mozárabe» al Románico...>>, op.cit, págs. 1159-1160.

signatura 51. El códice data de fines del siglo XI o incluso de comienzos del siglo XII y debió de ser un ejemplar notable por su ilustración a juzgar por la única miniatura que todavía conserva de la «*Maiestas Domini*» rodeada por el tetramorfos y flanqueada por dos serafines conforme a un tema y esquema compositivo plenamente románico. Sabemos que el códice fue copiado en San Millán sobre un modelo monástico procedente del Sur de Francia<sup>37</sup>.

La obra cumbre llevada a cabo en estos años es la decoración románica de la copia del **COMENTARIO AL APOCALIPSIS** (Madrid, B.A.H., cod. 33) que como hemos dicho había quedado sin terminar al filo del primer milenio. Ahora se le añaden los textos que faltaban aunque quedaron sin completar y se realizan las nuevas miniaturas. De modo que este códice nos ofrece en su ilustración el binomio «mozárabe»-románico característico de la dualidad de estilos que operan en el arte Peninsular durante el siglo XI. Son imágenes elocuentes al respecto las miniaturas que representan «*los caballos de fuego y sus jinetes*» (Apoc. IX, 17-21, fol. 149) en la que éstos han sido romanizados al ir vestidos con cotas de malla y casco sobre la cabeza al estilo de los guerreros de la época. Una imagen muy parecida nos proporciona un manuscrito gascón, el célebre *Beato de Saint Sever* (París, Biblioteca Nacional, MS. lat. 8878) elaborado en torno al segundo tercio del siglo en la abadía francesa, hasta el punto que es posible que hubiera habido alguna influencia de éste sobre el códice riojano<sup>38</sup>. Sin embargo tampoco podemos descartar que el miniaturista se haya dejado influir por el arte de su propio entorno que le proporcionaba en este caso una imagen similar, como puede verse en uno de los relieves de marfil –el que representa a Leovigildo conquistando Cantabria– de la célebre arqueta de San Millán terminada unos años antes y que el miniaturista pudo allí mismo contemplar. Otra miniatura interesante nos la proporciona la ilustración de la «*Adoración de Dios en el cielo*» (Apoc. XIX, 1-10, fol. 209). La *Maiestas Domini* del Beato emilianense es plenamente románica en su iconografía si la comparamos con las versiones «mozárabes» de la misma<sup>39</sup>. Lo mismo ocurre con el tetramorfos representado en el Beato de San Millán por medio de los símbolos de los Evangelistas: el águila, el hombre, el toro y el león, según la fórmula más universalmente aceptada. En cambio en las ilustraciones «mozárabes» los «cuatro seres» adoptan la forma antropozoomórfica atestiguada en la Península al menos desde época visigótica y una especie de discos o ruedas sobre los que van montados, fórmula peculiar hispana registrada desde principios del siglo X en los relicarios mandados hacer por Alfonso III el Magno en la corte asturiana. Además difiere también su colocación ya que en estos últimos se disponen en línea horizontal mientras que en el Beato emilianense se han agrupado ocupando los cuatro ángulos de un supuesto rectángulo según la disposición más ex-

37. IBIDEM, pág. 1160; Para otros aspectos del códice puede verse, J. JANINI, *Manuscritos litúrgicos I. Castilla y Navarra*, Burgos, 1977, págs. 159-160; E. CASTRO, «La long chemin de Moissac a San Millan (le troparium de la Real Acad.Hist. Aemil. 51)», en *La tradizione dei tropi liturgici, Atti dei Convegni sui tropi liturgici, Parigi (15-19 Ottobre 1985)*, Perugia (2-5 Settembre, 1987), ed. Leonardi CL. et Menesto E.. Spolète, Centro Ital. Studi sull'alto Medioevo, 1990, 243-263, págs. 246; IDEM, *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991, págs. 158-165.

38. Véase N. MEZOGHI, «Las pinturas que ilustran el texto del Apocalipsis y su Comentario en el Beato de Saint Sever», en *ed. facsimil del Códice de la Abadía de Saint-Sever conservado en la Biblioteca Nacional de París bajo la signatura ms. lat. 8878*, Madrid, 1984, págs. 305-306.

39. S. SILVA VERASTEGUI, «Los Beatos en la Rioja», en *Príncipe de Viana*, 202, 1994, pág. 268.

tendida en el arte europeo. La misma observación cabe hacerla a propósito de los 24 ancianos que adoran la Maestas Domini. En el Beato de San Millán son personajes barbados con coronas sobre las cabezas a diferencia de los «Seniores» sin barba con las cabezas nimbadas característicos de las miniaturas hispanas prerrománicas.

En la ilustración de «*las almas de los Mártires debajo del altar*» (Apoc. VI, 9-11, fol. 115) el miniaturista ha sustituido también el modo tradicional de representar el alma humana en forma de pájaro que todos los Beatos siguen, por una nueva imagen de ésta, en forma de un cuerpo humano desnudo, mucho más extendida en el románico que aquélla, como podemos ver en las representaciones de esta misma temática —las almas de los Mártires debajo del altar— en los frescos de Saint Hilaire de Poitiers de fines del siglo XI o en las pinturas murales de la cripta de la Catedral de Agnani de principios del siglo XII<sup>40</sup>. No debió de ser casualidad que este nuevo modo de representar el alma humana figurase también en la arqueta-relicario de San Millán, ya mencionada, en la que el alma del santo representada por un cuerpo humano desnudo es subida al cielo por ángeles. El miniaturista bien pudo haberse dejado influir por este ejemplo sustituyendo el viejo modelo que ya resultaba arcaizante para la época, por este nuevo inspirado en el arte de su tiempo.



LÁMINA 7: Beato de San Millán, parte románica. «Los dos testigos.» (B.A.H. Cod. 33). Fines del siglo XI.

Junto a esta renovación iconográfica y estilística que indica la apertura del scriptorium emilianense a las corrientes del románico europeo, estos miniaturistas nos han dejado también espléndidos testimonios de su propia capacidad creativa, evidentes en la introducción de elementos iconográficos totalmente innovadores. Un ejemplo elocuente nos lo brinda

40. En ambos conjuntos murales las almas de los mártires están representadas por medio de un cuerpo humano desnudo como en el Beato de San Millán. Véase M<sup>T</sup>. CAMUS, «A propos de trois décourvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint Hilaire-le Grand de Poitiers», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII, 1989, pág. 125; Y. CHRISTE, «De l'absente ou des lacunes d' Ap. 15, 1-20, dans les cycles apocaliptiques monumentaux des XIe-XIIe siècles», en *Testo e Immagine nell'alto Medioevo, Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo*, II, Spoleto, 1994, pág. 189, fig. 4 y 7. Para los frescos de Agnani, véase Y. CHRISTE, «L'ange a l'encensoir devant l'autel des Martyrs» en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxá*, 13, 1982, fig. 2. Sobre el tema de la representación del alma en la Edad Media es fundamental, D. MARKOW, *The Iconography of the soul in Medieval art*, Ph. D. 1983, New York University.

la ilustración de «*los dos testigos*» (Apoc. XI, 3-8, fol. 154). El Beato de San Millán es la única copia del Comentario al Apocalipsis que ha reflejado en la imagen los poderes que el texto apocalíptico les asigna a estos testigos: «*si alguno quisiera hacerles daño saldrá fuego de sus bocas y devorará a sus enemigos*» tal como vemos en el profeta Elías de cuya boca salen unos rayos luminosos de fuego<sup>41</sup>. Los enemigos afectados por la acción de este fuego también figuran debajo. Lo mismo ocurre con respecto al segundo de los poderes que se les atribuye, «*el de cerrar el cielo e impedir la lluvia durante los días de su predicación*» y así vemos a Enoc, extendiendo su mano derecha hacia el cielo representado por medio de una superficie tachonada de estrellas, fuera del marco de la miniatura. Puesto que estos detalles relativos a los poderes y a sus enemigos están ausentes en todas las demás copias del Comentario es posible que hayan sido introducidos por iniciativa del ilustrador románico a fines del siglo XI. No cabe duda que la reflexión personal sobre los propios textos a ilustrar ha dado pie a este tipo de innovaciones.

Como vemos dos son las corrientes artísticas operantes en el scriptorium de San Millán en esta segunda etapa: la tradición hispana del siglo anterior continúa en los manuscritos de mediados de siglo (Psalterio y Libro de Cánticos) y perdura hasta bien avanzada la centuria en un verdadero esfuerzo de conservación (Liber Comitís). Esta corriente, en cambio, se vio desplazada a fines del siglo XI por otra nueva, el románico, que se impuso ahora tanto en los libros de la nueva liturgia romana (Misal de San Millán, Antifonario) como en manuscritos que copiados a fines del siglo X e ilustrados entonces con miniaturas «mozárabes» debieron de quedar sin concluir y completan ahora su ilustración añadiendo nuevas miniaturas plenamente románicas (Beato de San Millán de la Cogolla). El arraigo de esta nueva corriente fue tal que alcanzó incluso a algunos libros de la vieja liturgia hispana como el **PSALTERIO Y LIBRO DE CANTICOS** (Madrid, B.A.H., cod. 64 bis). También este último manuscrito se había copiado en San Millán en la segunda mitad del siglo X. Aunque su decoración se inició entonces con miniaturas «mozárabes» quedaron varios espacios en blanco, que posteriormente, en los años que nos ocupan ahora, aprovechó un miniaturista románico<sup>42</sup>. Estos espacios son los de los folios 18 y 38 que representan el primero a «*San Miguel alanceando el dragón*», tema que aunque no tiene relación directa con el texto que ilustra puede justificarse por la temprana y rápida difusión que tuvo su culto en la Rioja. Recordemos que una representación del arcángel aparece figurado en los códices Albeldense y Emilianense en el siglo anterior. El segundo nos ofrece «*el combate ecuestre*» entre dos jinetes, imagen muy frecuente en la decoración de los salterios de la época y que hace referencia a la simbolización de una lucha de tipo espiritual, tema frecuentemente expresado en los contenidos de los salmos.

41. S. SILVA VERASTEGUI, <<Del «mozárabe» al Románico...>>, pág. 1169. Solamente el Beato Morgan del siglo X y el de Burgo de Osma de 1086 visualizan el primero de los poderes, los rayos de fuego, pero no representan a los enemigos sobre los que recae este poder.

42. IBIDEM, pág. 1156-1157.

### 3. TERCER PERIODO: LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIII

El tercer hito importante en la actividad artística del scriptorium de San Millán se produce en los primeros decenios del siglo XIII<sup>43</sup>. Tras la crisis sufrida en el cenobio durante gran parte del siglo XII como consecuencia de la mengua de donaciones a San Millán, como ha señalado García de Cortázar, el monasterio irá lentamente recuperándose hasta alcanzar a fines del siglo XII una nueva etapa de euforia económica, que tuvo también sus manifestaciones en el terreno cultural y artístico<sup>44</sup>. Puertas Tricas ha atribuido a estos años los trabajos de remodelación de la cueva donde primitivamente había sido depositado el cuerpo de San Millán aislándola e independizándola, y convirtiéndola en un santuario independiente dentro de otro gran santuario<sup>45</sup>. A estos momentos se ha adjudicado también el cenotafio románico del Santo destinado a este mismo lugar que sin duda seguía atrayendo a numerosos peregrinos<sup>46</sup>. A ello contribuiría igualmente la «Vida de San Millán» que compone en estos mismos parajes Gonzalo de Berceo, escrita precisamente en lengua romance para su mayor difusión<sup>47</sup>.

En este ambiente tiene lugar la renovación del escritorio que reanuda su actividad en estos años. Llama la atención cuando analizamos los manuscritos que integran este tercer grupo, por otra parte el más exiguo de los tres que hemos estudiado, que los códices que nos ofrecen un mayor interés desde el punto de vista de su ilustración sean copias de viejos manuscritos visigóticos que llevaban por lo menos dos siglos en la Biblioteca del monasterio o en algún otro centro más o menos cercano. Así la magnífica **BIBLIA DE SAN MILLAN** (Madrid, B.A.H., cod. 2 y 3) en dos volúmenes que pertenece desde el punto de vista textual a una de las más antiguas familias de la Biblia en la Península, cuyo origen remonta a la supuestamente realizada por San Peregrino en el V y que nos han transmitido entre otros dos célebres códices la **Biblia de Florencio y Sancho de Valeránica** fechada en el año 960 (San Isidoro de León, cod. 2) y su copia románica llevada a cabo en San Isidoro de León en el año 1162 (San Isidoro de León, cod. 3) entre los conservados<sup>48</sup>. Desde el punto de vista de su ilustración estos ejemplares siguen uno de los sistemas más antiguos de ilustración del texto, el utilizado en el rollo antes de inventarse los

43. Véase M.C. DIAZ Y DIAZ, <<Notas de Bibliotecas de Castilla en el siglo XIII>>, en *Colloque de la Casa de Velazquez*, París, 1981, págs. 7-12. Hemos llevado a cabo un amplio estudio de la ilustración de los manuscritos copiados en San Millán a principios del siglo XIII en *Contribución al estudio de los códices miniados*, op.cit. (en prensa).

44. A. GARCIA DE CORTAZA, op.cit., pág. 303; Véase también M<sup>a</sup>L. LEDESMA RUBIO, *Cartulario de San Millán de la Cogolla 1076-1200*, Zaragoza, 1989.

45. R. PUERTAS TRICAS, *Planimetría de San Millán de Suso*, Logroño, 1979, pág. 53.

46. Cfr. M<sup>a</sup>J. ALVAREZ COCA, *La estructura románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978, págs. 71-73; S. SILVA VERASTEGUI, <<La escultura funeraria en el románico español>>, en *Hispania Christiana, Estudios en honor del Prof. José Orlandis*, Pamplona, 1988, pág. 339.

47. Cfr. B. DUTTON, <<La vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo>>, *Estudio y Edición Crítica*, Londres, 1967, págs. 163-172 (2<sup>a</sup> ed. de 1984).

48. Sobre la Biblia de San Millán de la Cogolla del siglo XIII, sólo existe el trabajo que le dedicara J. WILLIAMS, <<A Castilian tradition of Bible illustration: the Romanesque Bible from San Millan>>, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, págs. 66-85 y rápidas menciones en W. CAHN, *La Bible Romane*, París, 1982; J. YARZA, <<La miniatura románica. Estado de la cuestión>>, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990, pág. 24. Ahora cuenta con el estudio que hemos dedicado en nuestro trabajo mencionado en la nota 43.

libros y que seguidamente pasará a caracterizar los códices tardoantiguos y altomedievales. Este sistema consiste en que las miniaturas se disponen sin marco en el interior de las columnas de escritura<sup>49</sup>. Pues bien los ilustradores de la Biblia de San Millán han seguido en un gran número de miniaturas este antiguo procedimiento que las equipara a las anteriores revelándose en el escritorio de San Millán un profundo respeto a la tradición de nuestras Biblias hispanas altomedievales, en fechas tan avanzadas como el momento que nos ocupa ahora. Esto lo podemos ver por ejemplo en las miniaturas que representan a «*Moisés y Aarón ante el faraón*» (fol. 40<sub>v</sub>), en el libro del Exodo, que presentan además un gran parecido temático y compositivo con las ilustraciones de las Biblias del año 960 y de 1162. En la primera Aaron convierte la vara en serpiente y en la segunda golpea el río que se convierte en sangre. Otro ejemplo nos lo proporciona la espléndida página que a modo de frontispicio inicia el libro del Levítico y que ilustra «*el tabernáculo en el desierto*»

(fol. 58<sub>v</sub>) descrito en el Exodo en el que Aarón y sus hijos han de realizar las funciones sacerdotales. Es la única miniatura que en nuestra Biblia figura a página entera lo mismo que en los ejemplares altomedievales. Aunque el tabernáculo que describe el Exodo es un santuario de campaña, la miniatura nos ofrece una construcción de piedra integrada por muros con sillares. En ellos se abre una puerta –la entrada al atrio– formada por un arco de medio punto del que cuelga una cortina mencionada en el texto bíblico. Un gran arco lobulado constituye la entrada en el santuario. En el centro se ha situado el altar en forma de Tau siguiendo el modelo tradicional de época visigótica y que debemos identificar con el altar del incienso descrito en el Exodo (30, 1; 37, 25), tal como además lo sugiere las llamas humeantes. Encima aparece el arca que tiene forma de relicario con cubierta a doble vertiente. Del arco cuelga a la derecha una lámpara con una vela encendida y las cortinas que en determinados momentos de las ceremonias rituales ocultaba el arca. En primer término figura otro altar sobre el cual se hallan dos carneros y que es el altar de los holocaustos descritos también en el texto bíblico (Ex. 38, 1-7). Encima un gran recipiente

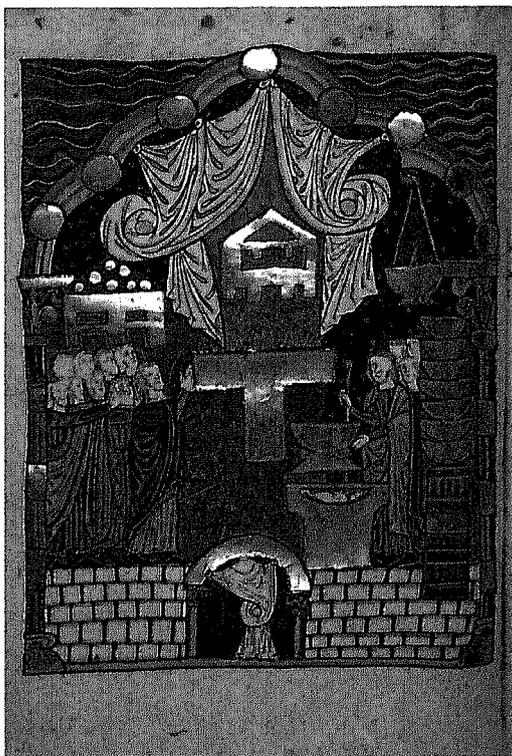


LÁMINA 8: Biblia de San Millán de la Cogolla. «El Tabernáculo». (B.A.H. Cod. 2). Principios del siglo XIII.

49. Véase al respecto K. WEITZMANN, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton, 1947, págs. 69ss. (ahora traducción al castellano, Madrid, 1990).

puede hacer alusión a la pila de bronce destinada a los lavatorios. Más difícil de precisar son la serie de boles o copas que aparecen amontonados a la derecha en los que es posible ver una referencia a los panes de la proposición. Envuelve el tabernáculo una gran nube, símbolo de la presencia de Dios. Dos personajes importantes, al parecer, son los protagonistas de la escena. El primero es Moisés quien aparece ante el altar de los sacrificios con bastón en la mano acompañado del pueblo de Israel. El segundo es Aarón que acompaña por sus hijos se sitúa junto al altar del incienso. La escena representa la consagración de Aarón y sus hijos para el sacerdocio<sup>50</sup>. La imagen es muy similar a la de la Biblia de Florencio del siglo X al menos en todo lo relativo al tabernáculo y a la descripción de los objetos sagrados si bien ha cambiado el estilo en aras de un mayor realismo en el ejemplar de San Millán, lo cual es lógico dado el tiempo transcurrido entre ambas. Un detalle significativo al respecto por ejemplo, lo constituye el extraño objeto que en la Biblia del

año 960 se sitúa delante del tabernáculo que parece un soporte con un fuste central entre cortinas. Pues bien, gracias a la versión más realista que de él nos ofrece la Biblia de San Millán hoy hemos podido identificarlo con la puerta de entrada al atrio, como hemos visto<sup>51</sup>.

Sin embargo, los miniaturistas de la Biblia de San Millán fueron capaces también de renovar los viejos modelos introduciendo imágenes nuevas inspiradas ahora en fuentes visuales contemporáneas en consecuencia con los gustos artísticos de su tiempo. Dos ejemplos elocuentes nos los proporciona el Libro del Génesis. Así la ilustración de los primeros capítulos en la **BIBLIA DE FLORENCIO** se reduce a una única escena de carácter simbólico, «*Adán y Eva en el Paraíso*» junto al árbol de la ciencia del bien y del mal, ambos en actitud estrictamente frontal y estática. En cambio en la Biblia de San Millán el ilustrador ha introducido un largo ciclo relativo a «*la creación del hombre y la caída*» (fol. 12<sub>v</sub>), que incluye varias escenas: «la creación de Adán, la creación de Eva, la prohibi-

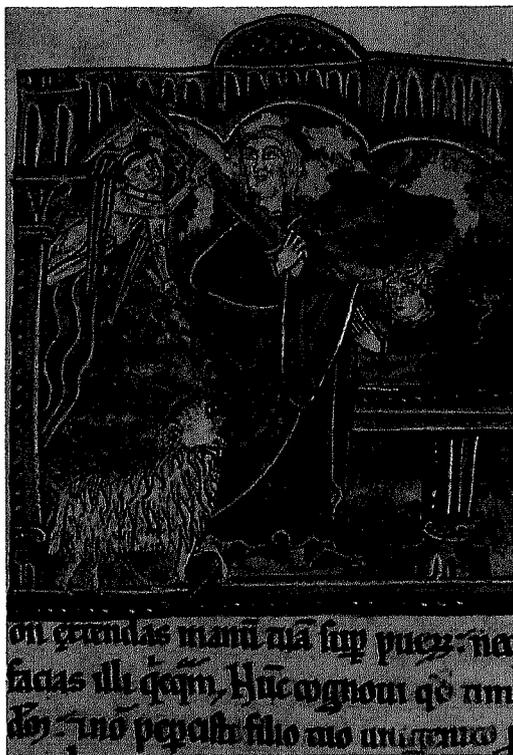


LÁMINA 9: Biblia de San Millán de la Cogolla. «El sacrificio de Isaac». (B.A.H. Cod. 2). Principios del siglo XIII.

50. A pesar de las semejanzas entre la Biblia de Valeránica y la de San Millán ambas representan momentos diferentes. La Biblia altomedieval se inspira en el capítulo IX del Levítico, versículo 9 mientras que la Biblia de San Millán lo hace en el capítulo VIII. Véase J. WILLIAMS, <<A Castilian tradition...>>, op.cit., pág. 70.

51. IBIDEM, págs. 70-71.

ción divina de comer del árbol del Paraíso, la caída de Adán y Eva, la reprensión y la expulsión del Paraíso». Aunque estos ciclos del Génesis los encontramos en Biblias europeas desde época carolingia, es evidente que tuvieron un gran desarrollo a partir del románico, si bien registrados en secuencia horizontal. Es precisamente a principios del siglo XIII, cuando estos ciclos se suceden en composición vertical como testimonian varios códices ingleses, lo que supone en la Biblia de San Millán un detalle de modernidad<sup>52</sup>. El otro ejemplo nos lo brinda «*el sacrificio de Isaac*» (fol. 21), que también aparece representado en el ejemplar de Florencio. Pero el miniaturista de San Millán ha introducido dos detalles iconográficos nuevos, la postura de Isaac, de rodillas sobre el altar y el gesto del ángel deteniendo con su propia mano la enorme espada que lleva el patriarca. Ambos evidencian también la influencia de obras artísticas provenientes de Inglaterra. Basta comparar esta escena con la que reproduce el ciborio Warwick de h. 1180-1190. Lo mismo ocurre con el segundo de los motivos, el ángel que detiene el brazo de Abrahán sujetando la espada para impedir el golpe mortal. Muy parecidas son también las imágenes de los Psalterios de Winchester y sobre todo el de York (Glasgow, University Library, ms. Hunter 4.3.2., fol. 9)<sup>53</sup>.

Además de estos ejemplos, entre otros muchos que podríamos aducir, la renovación de la decoración de la Biblia de San Millán afectó también al sistema ilustrativo, especialmente manifiesto en el segundo volumen de la Biblia donde el antiguo sistema de miniaturas situadas en el interior de las columnas del texto ha sido sustituido por uno nuevo, más acorde con el arte de su tiempo, la inicial historiada<sup>54</sup>. Abundan ahora especialmente los retratos del autor —profetas, apóstoles y evangelistas—, insertados en las iniciales que figuran al frente de sus textos respectivos, como ocurre también en las Biblias europeas coetáneas.



LÁMINA 10: Biblia de San Millán de la Cogolla. «Retrato de autor: San Pablo». (B.A.H. Cod. 3). Principios del siglo XIII.

52. Estas influencias inglesas, en la iconografía de la Biblia de San Millán destacadas por nosotros por vez primera, han sido ampliamente tratadas en nuestro trabajo citado en la nota 43.

53. IIBIDEM.

54. IIBIDEM.

Otro códice ilustrado en estos años por los mismos miniaturistas de la Biblia, es el magnífico ejemplar de los **MORALES DE SAN GREGORIO MAGNO** (B.A.H., cod. 1), otro de los libros que gozaron de gran difusión en toda la Edad Media. El manuscrito es una copia de un ejemplar de los Morales que había sido transcrita en el escritorio monástico en el siglo X (B.A.H., cod. 5), pero éste apenas se decoró mientras que el nuevo manuscrito presenta una extraordinaria ilustración<sup>55</sup>. Una de las primeras miniaturas representa al <<**autor del libro San Gregorio Magno**>> (fol. 2), conforme a un uso muy extendido en la ilustración de los manuscritos medievales. El Papa aparece en pie acompañado de su escriba el diácono Pedro, y encima aparece la paloma, símbolo del Espíritu Santo, de acuerdo con una tradición literaria muy antigua que remonta al siglo VIII que hizo de San Gregorio un autor cuasi-inspirado, como los Evangelistas u otro autor sagrado. De modo que la imagen de San Gregorio como un autor inspirado se convirtió en un clásico de su iconografía en los tiempos medievales.

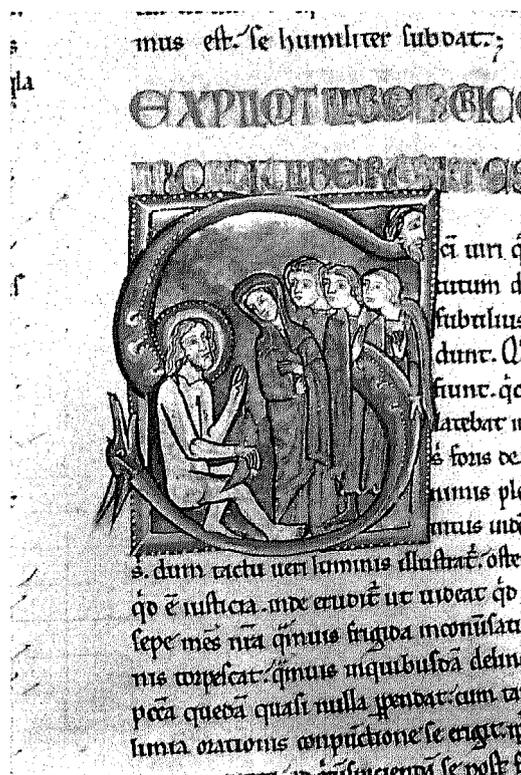


LÁMINA 11: *Morales de San Gregorio Magno. «Job visitado por su mujer y sus amigos».* (B.A.H. Cod. 1. Principios del siglo XIII.

Otras miniaturas representan diferentes episodios de la vida de Job, el protagonista del libro gregoriano. Una de ellas, «**Job visitado por su mujer y sus amigos**» (fol. 215<sub>v</sub>), nos ofrece una de las imágenes más difundidas del santo en el arte medieval. Sobre fondo de oro Job aparece sentado completamente desnudo, dejando al descubierto su cuerpo ulcerado y lleva en la mano derecha un tejón para rascarse las llagas. Sobre la cabeza el nimbo propio de los justos. Al lado figura su mujer vestida con túnica y manto y velo cubriéndole la cabeza y los hombros, y los tres amigos detrás. La escena es muy parecida a la que figura en la Biblia de San Millán donde el tema se repite en tres ocasiones, a pesar de que sólo uno de los textos que acompañan estas ilustraciones menciona la mujer de Job (Job, 2, 9-11)<sup>56</sup>. La siguiente miniatura representa a «**Job visitado por un ángel**» (fol. 222), imagen que alude al final de sus padecimientos y al premio merecido por su paciencia con la restitución de su salud, de su familia y de todos los bienes perdidos. Aunque en

55. S. SILVA VERASTEGUI, <<Un nuevo ejemplar ilustrado de los Morales de Gregorio Magno (B.A.H., cod. 1) del siglo XIII, inédito>>, en *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, págs. 407-421.

56. IBIDEM, págs. 413-415.

esta escena solía figurar Dios mismo como ocurre en otro ejemplar de los Morales del siglo XI (Museo Episcopal, Vich, Ms. 26) o en uno de los capiteles del claustro románico de la Catedral de Pamplona del siglo XII (Pamplona, Museo de Navarra) tampoco fue infrecuente el que fuera un solo ángel, como ocurre aquí, el transmisor del mensaje divino. El paralelo más notable nos lo proporciona uno de los capiteles del claustro de la Daurade de Toulouse, más tardío que el de Pamplona<sup>57</sup>.

Otra miniatura muy interesante nos la ofrece una «imagen de la Virgen y el Niño» (fol. 236) ante el cual se postea un monje benedictino, imagen que no encuentra otra explicación más que el ambiente de profunda devoción mariana que se respiraba en el monasterio de San Millán a principios del siglo XIII y que tuvo su correspondiente paralelo literario en los poemas marianos que escribió Gonzalo de Berceo en estos mismos años en loor de Santa María<sup>58</sup>.

Ambos manuscritos, la Biblia y los Morales, fueron ilustrados además con numerosas iniciales de carácter ornamental con un repertorio decorativo de gran fantasía integrado la mayoría de las veces por dragones alados cuyos cuellos y colas se estiran originando bellísimas composiciones en espiral rematadas por composiciones florales. Todos estos motivos que se encuentran en numerosos manuscritos ingleses y del Norte de Francia testimonian la apertura del scriptorium de San Millán a las nuevas corrientes artísticas europeas.

Dos códices más entre los que se han conservado se ilustraron también estos años del siglo XIII, una vida de LOS SANTOS PADRES (Madrid, B.A.H., cod. 10), copia de un ejemplar elaborado en el monasterio también en el siglo X, pero enriquecido ahora con varias miniaturas de los santos biografiados —San Agustín, Santa Pelagia, San Millán, San Nicolás—, e incluso de los propios autores y copistas de estas hagiografías, y un ejemplar de LA HISTORIA SCHOLASTICA DE PEDRO COMESTOR (Madrid, B.A.H., cod. 11) que presenta el interés, con respecto a los libros anteriores, de su modernidad, ya que esta obra fue escrita en Francia en el último tercio del siglo XII<sup>59</sup>. Como vemos pues dos son las notas carac-

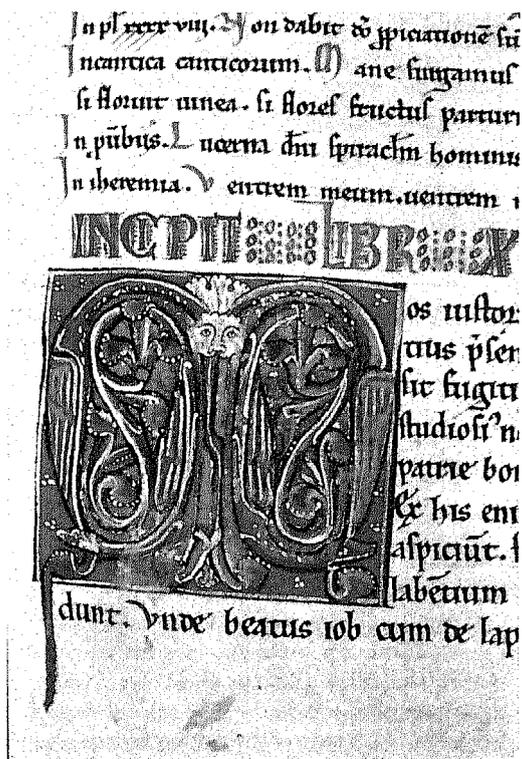


LÁMINA 12: Morales de San Gregorio Magno. «Inicial» (B.A.H. Cod. 1). Principios del siglo XIII.

57. IBIDEM, pág. 416.

58. IBIDEM.

59. Remitimos a nuestro trabajo citado en la nota 43.

terísticas de la actividad del escritorio de San Millán a principios del siglo XIII, de una parte el gusto por la tradición de nuestra miniatura hispana altomedieval pero también capacidad de renovación y apertura a las nuevas corrientes iconográficas y estilísticas de la miniatura europea contemporánea.

Con este breve y rápido recorrido a través de algunos de los códices más significativos que desde el punto de vista de su ilustración produjo el scriptorium de San Millán de la Cogolla a lo largo de tres siglos, desde el siglo X al XIII, nuestra intención ha sido mostrar que aunque evidentemente no fueron éstas las únicas creaciones artísticas generadas en el monasterio medieval sí podemos considerar –el arte de la miniatura– como una de sus manifestaciones más brillantes y espléndidas.