

# **Tradición hispana e influencias exteriores en la miniatura en el Reino de Pamplona durante los siglos X y XI**

**Soledad de Silva y Verástegui**  
**Universidad del País Vasco**

## **Resumen**

Fundados en el primer tercio del siglo X, por los reyes de Pamplona, a raíz de la reconquista de la Rioja por Sancho Garcés I, los monasterios de San Martín de Albelda y de San Millán de la Cogolla desplegaron una intensa actividad artística en sus respectivos escritorios. Ambos contribuyeron con su esfuerzo a transmitir el inmenso y rico legado cultural y artístico de la España visigoda, recreando un neovisigotismo iconográfico único en estos siglos. No obstante esta tradición hispana fue enriquecida por las influencias foráneas provenientes de la Francia carolingia y en algunos casos también del mundo musulmán. Además, los miniaturistas de Albelda y San Millán desarrollaron su cometido en estrecho contacto con la labor que otros artistas desempeñaron en otros centros monásticos hispanos, lo que se evidencia en los influjos recíprocos que tuvieron lugar entre unos y otros a lo largo de los siglos X y XI.

## **Abstract**

Founded in the first decades of the tenth century by the kings of Pamplona, following the conquest of La Rioja by Sancho Garcés I, the monasteries of San Martín de Albelda and San Millán de la Cogolla displayed an intense artistic activity. Both contributed to the transmission of the rich and vast cultural and artistic inheritance of Visigoth Spain, recreating a neovisigothic iconography which is unique for its times. However, this Iberian tradition was also enriched by foreign influence from Carolingian France and, sometimes, from the Muslim world. The miniature artists from Albelda and San Millán worked in close contact with other artists in several Hispanic monasteries, something made evident in the reciprocal influences that took place along the tenth and eleventh centuries.

La miniatura en el Reino de Pamplona, tema que se me ha adjudicado en esta Ponencia, se inicia, como ocurrió en el condado de Castilla, y algunos decenios antes en la Monarquía astur-leonesa, a partir del primer tercio del

siglo X, época a la que pertenecen los más antiguos manuscritos ilustrados que conservamos<sup>1</sup>. Pues aunque sabemos que los viejos monasterios navarro pirenaicos disponían de libros y bibliotecas en los siglos anteriores, según el importante testimonio que nos brinda a mediados del siglo IX San Eulogio de Córdoba, ninguno de ellos ha llegado hasta nosotros<sup>2</sup>. Además la presencia de libros en un monasterio, como es sabido, no implicaba de hecho el que éste dispusiera de un *scriptorium* propio, es decir, el taller donde se llevaba a cabo la copia de los códices necesarios en la vida monástica y mucho menos la ilustración de sus textos. Recordemos que durante aquellos siglos un requisito indispensable para la fundación de un monasterio, como exigían las reglas, era que este dispusiera de antemano de los libros necesarios tanto para el culto litúrgico como para la propia formación espiritual de sus monjes. Estos libros obviamente solían adquirirse en esos momentos iniciales mediante compra, préstamo o donación como atestiguan numerosos documentos fundacionales. A ellos se irían añadiendo, con el paso del tiempo, si se trataba de centros monásticos importantes, los que se iban copiando en el propio monasterio. Una situación parecida -contar con los libros necesarios- debió de vivirse en las iglesias y Catedrales, aunque, a juzgar por los datos llegados hasta nosotros, solamente éstas debieron de disponer, en principio, de *scriptorium* propio.

Pues bien los más antiguos manuscritos ilustrados que conservamos en Navarra proceden de los monasterios de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla, los dos centros más relevantes entre los numerosos monasterios que impulsaron los reyes de Pamplona en la Rioja, a raíz de su reconquista a los musulmanes obtenida por Sancho Garcés I, el fundador de la nueva dinastía Jimena, en el año 923, e incorporada desde entonces a su reino. En ambos, con el apoyo de los soberanos pamploneses que fueron sucediéndose a lo largo los siglos X y XI, hasta la pérdida del territorio, conquistado en 1076 por Alfonso VI, se desplegó una importante labor de copia, composición e ilustración de textos, que constituye, sin duda, uno de los capítulos más brillantes de su historia. A partir de entonces, aunque sabemos que se siguieron copiando e ilustrando libros en la Navarra románica y gótica, su historia es más difícil de reconstruirla, ya que conservamos un número notablemente inferior de manuscritos llegados a nosotros, si bien entre éstos se encuentran también ejemplares de gran interés.

Dada la situación geográfica de ambos monasterios, en plena encrucijada de caminos abiertos a Europa y en estrecho contacto con los demás reinos cristianos peninsulares y con Al-Andalus, se comprenderá, como ahora veremos, su apertura a las más variadas influencias exteriores -el tema central que

<sup>1</sup> Aunque la mayoría de los autores reconocen hoy la existencia de una miniatura de época anterior, visigoda y asturiana, los más antiguos manuscritos ilustrados que han llegado hasta nosotros datan de fines del siglo IX o principios del siglo X. Véase SCHLUNK, H., "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda", *Archivo Español de Arte*, nº 17, 1945, pp. 241-265; CID, C., "¿Existió miniatura prerrománica asturiana?", *Liño*, nº 1, 1980, pp. 107-142.

<sup>2</sup> Carta de Eulogio de Córdoba al obispo Wilesindo de Pamplona en GIL, J., *Corpus Scriptorum muzarabicorum*, Madrid, 1973, p. 498.

nos ocupa en este Congreso- y la huella que la miniatura elaborada en el reino pamplonés dejó, a su vez, en otros centros artísticos. Una primicia de ello nos lo proporciona a mediados del siglo X el caso del obispo Godescalco del Puy quien, a su paso por San Martín de Albelda, camino hacia Santiago de Compostela, solicita al abad Dulquito una copia del Tratado de *Virginitate Beatae Mariae*, de San Ildefonso de Toledo, que el prelado había descubierto allí. El encargo fue llevado a cabo por el copista Gomesano y entregado al obispo francés a su vuelta de Santiago quien se lo llevó a su patria. El manuscrito, decorado ya con algunas iniciales de entrelazo de origen francosajón, que serán muy utilizadas por los miniaturistas hispanos durante estos siglos, se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia (Ms.lat.2855)<sup>3</sup>.

Aunque toda propuesta del desarrollo histórico de un determinado arte, -ya sea la arquitectura, la escultura, la pintura o las artes suntuarias- requiere una exposición cronológica ordenada y sucesiva de las obras, me van a disculpar que no haya optado por este esquema que pueden encontrar actualizado en varios de mis trabajos recientemente publicados<sup>4</sup>. En cambio aquí, abordaré el estudio de la miniatura siguiendo el hilo conductor de la diversidad del uso y función que jugó en los diferentes tipos de códices y textos que fueron ilustrados. Nos centraremos en los tres grupos de manuscritos que presentan mayor interés desde este punto de vista.

### **Libros ilustrados para la antigua liturgia hispana**

Es evidente que cualquier monasterio o iglesia altomedieval tenía entre sus prioridades proveerse de los libros necesarios para el culto divino. De ahí la abundancia de códices litúrgicos que debieron copiarse en aquéllos siglos, si bien no son muchos los ejemplares que, en proporción, han llegado a nosotros. A parte de las razones que se señalan habitualmente para explicar la pérdida de nuestros viejos códices, en el caso de los libros que ahora comentamos, hemos de recordar que la liturgia que se practicaba en estos monasterios en estos siglos era la antigua liturgia hispana que, como sabemos, sería sustituida a fines del siglo XI, por la nueva liturgia romana. De ahí que estos manuscritos cayeran a partir de entonces en desuso, lo que pudo facilitar, en muchos casos su desaparición. Dos eran las funciones litúrgicas más impor-

<sup>3</sup> BLANCO, V. (Ed.), *San Ildefonso. De Virginitate Beatae Mariae. Historia de su tradición manuscrita, texto y comentario gramatical y estilístico*, Madrid, 1937. DIAZ Y DIAZ, M.C., *Libros y Librerías en la Rioja Altomedieval*, Logroño, Logroño, 1979, (Logroño, 1991, 2ª ed. ampliada), pp. 55-62. AVRIL, Fr., et al., *Manuscripts de la Péninsule ibérique*, Paris, 1983.

<sup>4</sup> He tratado recientemente la historia de la miniatura en el reino de Pamplona, tema central de mi Tesis Doctoral, publicada con el título *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona-Logroño, 1984, en “La miniatura en el reino de Pamplona-Nájera (905-1076)”, en DE LA IGLESIA DUARTE, J.I. (Coord.), *García Sánchez III el de Nájera. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla 2004*, Logroño, 2005, pp. 327-365, y en “La imagen miniada”, en BANGO TORVISO, I. (Dir.), *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la Corona y la Diócesis de Pamplona. Sancho El Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 398-413.

tantes que se desarrollaban en los monasterios. De una parte la celebración de la Misa, para la que se requería, entre otros, del *Liber Commicus*, que contenía las lecturas bíblicas del Antiguo Testamento, el Evangelio y los Apóstoles; el *Manuale* que contiene las oraciones que pronuncia el sacerdote; el *Antifonario* que incluía además la música correspondiente y el *Liber Sermonum* con las homilías de los grandes autores. Para el oficio divino era indispensable el *Liber Canticorum* y el *Liber Hymnorum*, el *Passionarum* y el *Misticus*<sup>5</sup>. Varios de estos ejemplares han llegado hasta nosotros. Destaca entre ellos, en primer lugar, el *Psalterio con Cánticos* (BAH,cód.64 ter), realizado en San Millán de la Cogolla a fines del siglo X, decorado con numerosas iniciales adornadas con diferentes motivos -lacerías, entrelazos zoomórficos de origen nórdico, animales y figuras humanas- que se sitúan al comienzo de cada salmo marcando las pausas e inicios. Alguna de estas iniciales añade además un significado iconográfico como el ciervo situado ante unas corrientes de agua (fol.41) que figura al frente del salmo 41, en directa referencia al texto: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum*. La miniatura más bella de todas es la que representa una teofanía “la aparición de Dios en el monte Farán” (123v) situada al comienzo del *Liber Canticorum*<sup>6</sup>. La imagen ilustra el texto, el Cántico del *Dominus de Sine veniet*, que inspirado en el *Deuteronomio*, era recitado por la liturgia mozárabe durante el tiempo de Adviento. Y en realidad de un *Adventus* se trata, en plena correspondencia con el significado de este tiempo litúrgico. Yahvé aparece figurado, de medio cuerpo, dentro de mandorla oval dispuesto en la cumbre de una montaña, representada por segmentos de arcos, siguiendo los esquemas propios de la miniatura hispana del siglo X. Le acompañan a ambos lados los santos, es decir, el pueblo elegido, simbolizado por el número 12, alusivo a las doce tribus de Israel. Ambas miniaturas servirán de inspiración a otros ejemplares posteriores que se copiarían años después, ya mediados del siglo XI en el propio San Millán o bajo su influencia, cuando el monasterio comenzaba a recuperar el esplendor logrado antes de que las razzias de Almanzor lo hundieran en la ruina al filo del año mil. Así una imagen parecida del ciervo ante las aguas la encontramos en un fragmento del *Psalterio con Cánticos* (Paris, BNF, Smith Leseuf, ms.2 parte 1) del monasterio de Silos (fol.19v), de donde procede también otro fragmento del *Psalterio con Cánticos* (Paris, BNF, Smith Leseuf, ms.2, parte 2) que incorpora la espléndida miniatura del *Adventus Domini* (fol.77v)<sup>7</sup>. La ilustración es muy parecida, si bien Yahvé figura sentado de cuerpo entero, dentro de mandorla oval, asentada sobre los montes. Debajo se encuentran formando un único grupo -dado el estrecho espacio de una columna de escritura que ha reservado el copista-, las miria-

<sup>5</sup> Para la antigua liturgia hispana, PINELL, J., *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, Toledo, 1965.

<sup>6</sup> Excusamos mencionar en cada caso la bibliografía de cada uno de los manuscritos que tratamos que pueden encontrarse en los numerosos estudios que hemos dedicado a la miniatura del reino de Pamplona de este período recogida, entre otros, en la nota 4. Sólo señalaremos los trabajos más recientes no incluidos en aquéllos.

<sup>7</sup> Véase SILVA y VERÁSTEGUI, S., “La miniatura en los códices de Silos”, en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, IV. Arte, Studia Silensia*, XXVIII, 2003, p.229-231.

das de santos que le acompañan. La mayoría de los autores vienen insistiendo en estos últimos años en las constantes relaciones que mantuvieron ambos monasterios durante la Alta Edad Media y que, para nosotros, se hacen evidentes ya en las tareas de su *scriptorium* desde mediados del siglo XI, como demuestran estas miniaturas silenses realizadas bajo su inspiración. Además de la imagen del “Adventus”, el *Psalterio con Cánticos*, recibió una cuidada ornamentación de iniciales de lacería, entrelazo zoomórfico, animales y personajes variados muy característicos del repertorio de motivos que, como es sabido, se utilizaron en la ilustración de los manuscritos hispanos desde el siglo X y que todos los centros conocieron. Otra representación teofánica similar, si bien se conserva en estado muy deteriorado, nos la proporciona otro ejemplar del *Psalterio con Cánticos* (AHN,1006B) (fol.122v) copiado en San Millán en la misma época, a mediados del siglo XI. En este caso llama la atención su estrecho parecido con la *Maiestas Domini* que figura al frente del Salmo 71 del célebre *Psalterio carolingio de Corbie* (Amiens,BM,18, fol.63), que parece casi directamente inspirado en él<sup>8</sup>. En ambos casos la mandorla es circular y de ella o hacia ella apunta una enigmática mano que señala con los dedos, rara vez representada de esta manera. El códice conserva además una inicial muy interesante que representa al rey David (fol.17v). El monarca luce sus galas regias, coronado, imberbe y descalzo se muestra como autor de los psalmos, e incluso por el gesto de su mano alzada, da la sensación que el psalmista aparece retratado aquí proclamando una súplica a Dios. Hace años S. Moralejo advirtió su enorme parecido con la efigie de David del *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*, (Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, 609, RES, 1) de 1055, que en realidad es otro *Psalterio con Cánticos*, si bien el artista Fructuoso nos ofrece aquí su versión en estilo románico pleno. Como ya demostrara entonces el ilustre profesor gallego estas influencias de la miniatura emilianense sobre el Diurnal leonés no se limitaron a este único caso<sup>9</sup>.

Otro códice litúrgico precioso es el *Liber Ordinum* (BAH,cod 56) que recoge los ritos de administración de los sacramentos y bendiciones. El ejemplar fue realizado en San Millán a fines del siglo X y conocemos el nombre del copista, Dominico, anotado en el margen del folio 123. Su ornamentación a base de iniciales de lacería y entrelazo zoomórfico derivadas de modelos nórdicos y motivos animales es parecida a la del magnífico códice Emilianense, del que luego hablaremos. La única imagen miniada es la del rey que figura al frente del *ordo pro solo rege*, en pie, con nimbo y cetro en la mano (fol.113v). Es evidente que la efigie real contribuye a realzar las solemnes ceremonias que la antigua liturgia hispana celebraba en las que el rey era el principal protagonista, como la *ordinatio principis* y la unción

<sup>8</sup> JAKOBI-MIRWALD, C., *Text-Buchstabe-Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert*, Berlin, 1998, fig 22.

<sup>9</sup> MORALEJO, S., “Notas a la ilustración del Libro de horas de Fernando I”, en *Libro de Horas de Fernando I de León*. Edición facsímile do manuscrito 609 (RES 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Estudios de DIAZ Y DIAZ M.C. e MORALEJO, S., Xunta de Galicia, 1995, pp. 55 y ss.

real, o el ordo para la partida del rey para la guerra que fueron también plasmadas en esa misma época en los relieves de la iglesia de San Miguel de Villatuerta como vimos hace años<sup>10</sup>. Dada la fecha de composición del manuscrito es muy posible que la imagen se refiera a Sancho II Abarca, uno de los soberanos pamploneses a los que más contribuyeron a ensalzar los copistas y miniaturistas de Albelda y San Millán, como veremos<sup>11</sup>. Medio siglo después, en 1052, se copia en San Martín de Albelda otro ejemplar del *Liber Ordinum* (Silos, Arch. Monástico 4), por encargo del abad del monasterio de San Prudencio de Monte Laturce que dependía entonces de aquél. El copista que se llamaba Bartolomé, si es que fue el también el miniaturista, insertó al principio un calendario en el que los meses aparecen enmarcados de dos en dos por bellísimas arquerías cobijadas bajo un arco mayor, todo ello adornado con entrelazos zoomórficos de progeie francoinsular. Algunos motivos como los dragones estilizados que conforman algunas arquerías interiores reproducen temas y composiciones inspirados en el espléndido códice Albeldense terminado casi un siglo antes al que más tarde me referiré. Ignoro, en cambio, las razones que llevaron al miniaturista a colocar en los tímpanos los símbolos de los Evangelistas representados en forma antropozoomórfica alada, que sin duda, tuvo que haber tomado de alguna Biblia, quizá de la famosa Biblia de Albelda de la que por desgracia solo ha llegado hasta nosotros un fragmento y que sabemos que estuvo ilustrada<sup>12</sup>.

Uno de los manuscritos litúrgicos más interesantes es el *Liber Commicus* (BAH.cod.22) elaborado en el *scriptorium* de San Millán. Sabemos que fue copiado por el abad Pedro del monasterio de Suso quien concluyó su obra en 1073, tal como lo indica la suscripción del folio 193. El códice fue realizado en momentos sin duda de enfrentamiento entre la antigua liturgia hispana que se pretendía abolir y la nueva romana que trataba de imponerse. De ahí que podamos considerarlo como uno de los últimos vestigios de aquélla, procedente del monasterio riojano. Su ilustración es también elocuente testimonio de aferramiento a la iconografía, motivos ornamentales y estilística del pasado tradicional. Así lo demuestra la primera página miniada que representa, como fue usual en nuestros códices altomedievales, a modo de frontispicio “la Cruz de Oviedo” (fol.3v) de la que penden las letras apocalípticas alfa y omega suspendidas de sus brazos. Es palpable que el miniaturista se ha inspirado en este caso en el frontispicio con la Cruz de Oviedo que figura en el célebre códice Emilianense terminado en el año 992. Si comparamos ambas miniaturas vemos que el miniaturista ha adoptado el mismo tipo de cruz, de brazos iguales, con los extremos ensanchados, enmarcada por una arquería que apoya en columnas con sus capiteles y basas bellamente decoradas con sencillos entrelazos, sin el aditamento de las cabezas zoomórficas y los motivos animales que enriquecen

<sup>10</sup> Vimos una relación entre el *Ordo quando rex cum exercitu ad prelium egreditur* y los relieves de Villatuerta, hoy en el Museo de Navarra, en *Iconografía del siglo X...*, op. cit., pp. 92-95.

<sup>11</sup> DIAZ Y DIAZ, M.C., *Libros y librerías*, op. cit., p. 198-199.

<sup>12</sup> Para la Biblia de Albelda, (Instituto de Estudios Riojanos), SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Iconografía del reino de Pamplona*, op. cit., pp. 52-53 y 149-150.

su modelo. Como en esta imagen, un Cordero, alusivo al sacrificio redentor de Cristo, se ha colocado en el astil de la cruz y dos ángeles, relacionados con la leyenda que les adjudicaba su autoría, a la que más adelante me referiré, sostienen la arquería. La ornamentación del códice abunda en iniciales, la mayoría de entrelazo y de mediano formato, que facilitan su lectura al ir colocada al comienzo de los diversos textos de los Profetas, Evangelios y las Epístolas. Su origen francosajón fue estudiado hace años por Guilmain si bien, en este caso, su fuente de inspiración ha sido tomada de los códices elaborados en San Millán en el siglo anterior, como se demuestra también en el uso de otros motivos tomados de aquéllos, sobre todo, los cuadrúpedos -leones, lobos, ciervos- y numerosas serpientes y dragones<sup>13</sup>. Algunas miniaturas visualizan el texto sagrado, como la que figura el sacrificio de Abrahán situada en el margen pero junto al correspondiente pasaje del libro del Génesis (XXII,1-18) (fol.93). Este fue un tema muy representado en la Península desde la época visigótica y la imagen riojana presenta un notable paralelismo con la que figura, por ejemplo, en la Biblia castellana de Florencio, originaria del monasterio de Valeránica que quizá pudo servir de modelo<sup>14</sup>. En ambas destaca la posición frontal de Abrahán, con los pies y el rostro de perfil, dirigiéndose hacia la mano divina que entresale de una nube. La mano derecha sostiene el cuchillo mientras la izquierda tiene cogida por los cabellos a Isaac, dispuesto encima el altar, elemento iconográfico muy difundido en las representaciones del tema desde que la patrística consideró el sacrificio de Isaac como prefigura del sacrificio de Cristo en el altar. Debajo de este aparece en las dos miniaturas una imagen muy parecida del carnero, si bien en posición invertida una con respecto a la otra. Otra imagen que reproduce la misma tipología y estilo que se encuentran en los manuscritos emilianenses del siglo anterior es la de Cristo, caracterizado por la larga cabellera blanca que cae sobre sus hombros de inspiración apocalíptica, y que figura al frente de dos textos evangélicos que se refieren a su “Adventus”, un evento muy ensalzado en la antigua liturgia hispana como estamos viendo. Las demás miniaturas del *Liber Commicus* presentan personajes que, a nuestro juicio, han sido concebidos como retratos de autor y que aparecen encabezando sus respectivos textos. Entre ellos pueden identificarse varios profetas, como Isaías, Ezequiel, Daniel o Joel, y sobre todo los Evangelistas, Mateo, Marcos, Lucas, y Juan o bien los autores de las Epístolas. En definitiva vemos cómo la ilustración de los libros destinados al servicio del altar se concentró en la antigua Misa “mozárabe” en los textos sagrados que eran leídos durante la liturgia de la Palabra, mientras la liturgia Eucarística apenas fue ilustrada, a diferencia de lo que fue habitual en la liturgia romana cuyos sacramentarios y misales presentan, desde época merovingia, una extraordinaria deco-

<sup>13</sup> Hemos abordado el estudio de las miniaturas del *Liber Commicus* en *La Miniatura en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Logroño, 1999, pp. 33-47.

<sup>14</sup> WILLIAMS, J., “The Bible en Spain”, en *Imaging the Early Medieval Bible*, WILLIAMS, J. (Ed.), The Pennsylvania state University Press, 1999, pp. 211-215, fig. 19.

ración y un programa iconográfico que realza, en cambio, el comienzo del Canon de la Misa<sup>15</sup>.

### Textos e Imágenes para la *lectio divina*

Junto a los libros litúrgicos, otro tipo de códices que se hicieron indispensables en las bibliotecas monásticas fueron los designados como libros espirituales, destinados a la propia formación ascética y teológica de los monjes. Su producción fue enormemente variada pues incluía tanto las obras de los Santos Padres, como las de San Agustín, San Gregorio Magno, San Jerónimo o San Juan Crisóstomo; a otras, como las de los grandes autores de la España visigótica, San Ildefonso, San Isidoro, San Eugenio, San Julián de Toledo, San Braulio de Zaragoza, y también autores extranjeros, Benito, Casiano, Esmaraldo, Defensor de Ligugé o Prudencio de Troyes, entre otros. No obstante el libro más importante para la práctica diaria de la *lectio divina*, es decir, la lectura meditada de la Sagrada Escritura, era la *Biblia*. Sin embargo de esta época sólo ha llegado hasta nosotros un fragmento ya mencionado, de fines del siglo X, originario de San Martín de Albelda e ilustrado, por lo que cabe suponer que todo el códice hubiese sido miniado. De San Millán de la Cogolla procede otra *Biblia* (B.A.H.cod.20), pero carece de miniaturas salvo los característicos Cánones de Concordancia que incorporaron todos los ejemplares del siglo X<sup>16</sup>. Respecto a las obras de los autores mencionados, la mayoría de estos manuscritos fueron ilustrados con pequeñas iniciales, que, al menos, contribuían eficazmente a facilitar la lectura del códice, ya que llamaban la atención por ejemplo de los comienzos de los textos, o servían para diferenciar unos autores de otros, o señalar los libros o los capítulos. En este aspecto una de las obras más interesantes nos la proporciona un bello ejemplar de los *Psalms de Casiodoro* (BAH.cod.8) realizado en el monasterio de San Millán hacia el año 980. Sabemos que el códice es una copia del manuscrito que escribió en el año 949 Endura en el *scriptorium* del monasterio castellano de Cardeña (Biblioteca John Ryland de Manchester, cód.89) y que posiblemente inspirara también la copia que Florencio llevara a cabo unos años antes en el monasterio de Valeránica, lamentablemente hoy perdido<sup>17</sup>. El códice emilia-

<sup>15</sup> CALKINS, R.G., *Illuminated Books of the Middle Ages*, London, 1983, pp. 161-179. PALAZZO, E., *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age. Des origines au XIIIe siècle*, Paris, 2003, pp. 47-187. Para las diferencias de ilustración de los libros de la liturgia visigótica y romana en los manuscritos hispanos, especialmente los del monasterio de Silos, véase WALKER, R., *Views of transition. Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, London, 1998, pp. 174-204.

<sup>16</sup> Hemos tratado de estas biblias en *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp.147-150.

<sup>17</sup> Véase DIAZ Y DIAZ, M.C., *Libros...*, op cit., pp.141 y 263. Para el ejemplar de Endura, PEREZ DE URBEL, J., "Cardeña y sus escribas durante la primera mitad del siglo X", en *Bivium. Homenaje a M.C. Díaz y Díaz*, Madrid, 1983, pp. 233-235. SHAILOR, B.A., "The Scriptorium of San Pedro de Cardeña", en *Bulletin*, LXI, 1978-1979, pp. 467-472. MARTÍNEZ DÍEZ, G., "Códices visigóticos del monasterio de Cardeña", en *Boletín de la Institución Fernán González*, 218, 1999/1, p. 39-40. Para el ejemplar de Florencio, DIAZ Y DIAZ, M.C., *Códices visigóticos en la Monarquía leonesa*, León, 1983, p. 517.

nense ha sido ricamente ilustrado con bellísimas iniciales de gran formato -algunas recorren incluso toda la página- con motivos variados que testimonian las diversas influencias que llegaron al monasterio a fines del siglo X. Abundan los entrelazos zoomórficos, de origen nórdico, muy parecidos a los que utiliza Florencio en sus obras, en el *Smaragdo* de la Catedral de Córdoba, en la *Biblia de León* y en las *Moralia* como ya vimos en nuestra Tesis Doctoral. Otros motivos entre los que se encuentran los temas animales, remontan al mundo oriental, pero transmitidos a la Península a través del intermediario musulmán<sup>18</sup>. Ya hace muchos años A. Grabar llamó la atención sobre la inicial del folio 124v, que representa dos ibixus entrecruzados y enfrentados en torno al árbol de la vida, describiendo sus cuerpos dos graciosas curvas y contracurvas, y dos perros que imitan sus movimientos debajo. Su origen es de tradición mesopotámica y muy posiblemente ha llegado a la Península por vía islámica ya que el cuerpo de estos animales está dividido en bandas polícromas al estilo de los que muestran ciertos *tissus* musulmanes<sup>19</sup>. Werckmeister, por su parte, ha comprobado que el tema no solo es frecuente en los tejidos musulmanes sino también en la eboraria, si bien en este caso el ciervo es sustituido por el animal de caza<sup>20</sup>. Al mismo origen -tejidos musulmanes- cabe atribuir la presencia de dos pavos reales que el miniaturista ha debido de copiar directamente de las obras de Florencio de Valeránica que nos proporciona bellísimos modelos como puede verse en las *Moralia in Job* (Madrid Biblioteca Nacional, cód.80) ya mencionado elaborado en el año 945<sup>21</sup>. Aunque, en menor número, el miniaturista ha utilizado también para sus iniciales personajes en actitudes muy variadas y desenvueltas. Una de las más hermosas es la de un guerrero, dotado de nimbo, que atraviesa con su lanza el cuello de un cuadrúpedo. El tema concuerda con el espíritu de muchos de estos psalmos que presentan las luchas del psalmista contra las fuerzas del mal simbolizadas en la inicial por el animal. Su cuidada elaboración y el abundante empleo del oro nos lleva a preguntarnos quién fue su destinatario, ¿la comunidad emilianense? Díaz y Díaz advirtió la presencia en el fol.27 de un rasgueo en el que puede leerse: *a vos don Sancho por la gracia de Dios rey* que indudablemente debe referirse al monarca pamplonés Sancho II Abarca con quien se relacionan, como ahora veremos, otros códices emilianenses<sup>22</sup>. Pero ningún indicio nos permite asegurar, hoy por hoy, su utilización por el rey.

Entre los libros espirituales está demostrado que una de las obras que causó verdadero impacto en los monasterios hispanos del siglo X fue el

<sup>18</sup> SILVA VERASTEGUI, S., *Iconografía*, op. cit., p. 77.

<sup>19</sup> GRABAR, A., "Elements sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Aut. Moyen Age", en *Arte del Primo Millenio. Atti del II Convegno per lo studio dell'Alto Medioevo*, Turín, 1950, pp. 315-316.

<sup>20</sup> WERCKMEISTER, O.K., "Islamische formen in spanischen miniaturen des 10 Jahrhunderts und das problem der mozarabischen Buchmalerei", en *L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo*, 12, 1965, pp. 938-939.

<sup>21</sup> YARZA, J., "Funzione e uso della miniatura ispana nel X° secolo", en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, XXXVIII, 1991, vol.II, pp. 10-78.

<sup>22</sup> DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros y librerías*, op.cit., p.143. Para este autor se refiere a Sancho IV lo que nos parece muy poco probable.

*Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana. Esta obra, como es sabido, fue compuesta por Beato, monje del monasterio de San Martín de Liébana, en Asturias, en los últimos decenios del siglo VIII y muy pronto se convirtió en uno de los libros básicos de la espiritualidad de aquéllos siglos. Quizá habría contribuido a ello, en primer lugar, su mensaje de esperanza ultraterrena que mostraba ante todo el triunfo definitivo de Cristo y de sus elegidos por encima de los avatares de la historia y de las fuerzas del mal. En la España cristiana del siglo X, azotada por las constantes amenazas e incursiones del mundo musulmán, es evidente que la certeza de este triunfo proporcionaría ánimos y consuelo. Pero no en menor medida habría contribuido también el hecho que, junto a la fuerza de la palabra escrita se añadía la de las imágenes que acompañaban su texto, y que constituye una característica esencial de estos manuscritos. Hoy sabemos que la Patrística atribuyó a la lectura del Apocalipsis una función peculiar dentro de la *lectio divina* que podemos sintetizar en esta frase de Casiodoro: *El Apocalipsis lleva a las almas de sus lectores estudiosos a la contemplación superior y les hace ver en el espíritu las cosas cuya visión hace la dicha de los ángeles*<sup>23</sup>. Como nos ha hecho ver el prof. J. Fontaine el Comentario de Beato se encontraría también dentro de esta misma tradición ya que insiste una y otra vez en la contemplación, sin duda, la auténtica meta que debían alcanzar sus lectores. Desde luego la importancia que Beato concede a la visión espiritual de lo divino puede ayudar muy bien a explicarnos la ilustración del Comentario. Para el autor francés estos libros requerían de una doble lectura, del texto, por un lado, y de la imagen por otro<sup>24</sup>. Dos son los ejemplares de Beato que han llegado hasta nosotros que la mayoría de los autores relacionan actualmente con San Millán de la Cogolla. El primero, en el orden cronológico, se encuentra en el monasterio de El Escorial (&II.5) y ha sido considerado obra de fines del siglo X. La afinidad de estilo de sus miniaturas con la del códice de la Hispana, del que luego trataremos, nos llevan a fecharlo h. el año 992. El segundo ejemplar de Beato que se conserva en la Academia de la Historia (BAH.cód.33) fue comenzado muy a fines del siglo X o mejor todavía a principios del siglo XI en un ambiente de inestabilidad que pudo muy bien coincidir, como sugiere Díaz y Díaz, con el que se debió de vivir en el monasterio en esos años ante los continuos ataques de la furia de Almanzor que acabarían por convertirlo en una ruina<sup>25</sup>. A diferencia de todos los demás Beatos que conservamos del siglo X, procedentes de monasterios leoneses, los dos ejemplares riojanos son los únicos que presentan la tradición textual de la segunda redacción del año 784 y la más antigua tradición pictórica, mientras los leoneses nos transmiten la redacción del año 786 y sus miniaturas son fruto de la renovación pictórica del Comentario que se produjo precisamente en aquéllos ambientes poco después de mediados del

<sup>23</sup> Véase al respecto FONTAINE, J., "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, pp. 77-101.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros y librerías*, op. cit., pp. 209-210.

siglo X<sup>26</sup>. El *Beato de El Escorial* posee 52 miniaturas, la mayoría intercaladas en las columnas del texto, excepto las imágenes de Adán y Eva y la visión del Juicio Final en forma de siega y de vendimia que ocupan la página entera. En “la aparición de Cristo en la nube” (fol. 1v), una temática que a juzgar por el número de veces que se ilustró fue muy del gusto de los ámbitos monásticos del siglo, el Hijo del Hombre, con nimbo pero imberbe como fue habitual en esta época, se encuentra sentado entre nubes acompañado por ángeles a cada lado. Ostenta el Libro de la Vida en su mano derecha. Abajo las tribus de la tierra prorrumpen en llanto, lo que ha sido expresado mediante el gesto de apoyar la mejilla en una mano, según un convencionalismo muy antiguo, pero que no lo encontramos en ningún otro Beato del siglo X. Puesto que este gesto fue utilizado por Florencio de Valeránica, para expresar dolor, en varias miniaturas de su célebre Biblia, es muy posible que de ahí lo tomara nuestro miniaturista<sup>27</sup>. Una imagen espléndida, como en todos los Beatos, es la de la *mulier amicta sole* (fol.104v-105) que ilustra el famoso texto del Apoc. XII, 1-18 del que nos ofrece además una exégesis figurativa de gran interés iconográfico<sup>28</sup>. A la izquierda aparece esta mujer en pie, vestida de sol, lo que se trasluce en el color amarillo de su túnica y el disco solar sobre su cabeza, con la luna a sus pies y la corona de estrellas encima. La mujer adopta la tipología de la Virgen orante característica de algunas representaciones bizantinas, en consonancia con la interpretación mariológica de todo un sector de la patrística que vio en esta Mujer un símbolo de María. Frente a Ella se ha apostado el dragón con las siete cabezas que le adjudica el texto y abajo la tercera parte de los astros que fueron arrojados a la tierra con su cola. Se sintetiza también en esta imagen el episodio de la huída de la Mujer, a la que se le dotó de un par de alas, al desierto donde permanecerá por un tiempo y donde la serpiente intentó de nuevo atacarla arrojando de su boca un río de agua que la arrastrase. Pero la tierra vino en ayuda de la Mujer y se tragó el río, por lo que el dragón, enfurecido, se dedicó a perseguir a su descendencia. La página de la derecha vuelve a ofrecernos un comentario iconográfico del texto apocalíptico, el Hijo varón que dio a luz esta Mujer, que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro, fue arrebatado a Dios y a su trono. La escena del arrebato es interpretada por el miniaturista como un acto de entrega de la propia Madre que ofrece a su Hijo a Dios, figurado a la derecha con un gran nimbo sobre su

<sup>26</sup> Para las teorías actuales en torno a las diferentes tradiciones textuales y pictóricas del Comentario remitimos a los estudios de P.K. KLEIN, *Der ältere Beatus-kodex vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-illustration un der Spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Hildesheim, 1976; Ídem, “La tradición pictórica de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario...*, op. cit., vol II, Madrid, 1980, pp. 85-115. WILLIAMS, J., *The Illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. I. Introduction*, Londres, 1994, pp. 19-103.

<sup>27</sup> Por ejemplo las escenas de duelo por la muerte de Moisés (fol.88), Josué (fol.98). SILVA VERASTEGUI, S., “La iconografía de la Biblia de San Isidoro de León (cod.2) año 960”, en AA.VV., *Codex Biblicus Legionensis, Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 187-206.

<sup>28</sup> Esta interpretación personal la hemos tratado en SILVA VERASTEGUI, S., “Una nueva interpretación de las imágenes que ilustran el Apoc.12,1-18 en los Beatos”, en FRANCO MATA, A. (Dir. y Coord.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Doctor Serafín Moralejo Alvarez*, Santiago de Compostela, 2004, tomo III, pp. 275-282.

cabeza, sentado en el trono. Una vez más se interpreta este episodio en clave mariana pues la imagen evoca abiertamente la participación dolorosa de María en el momento del tránsito de Jesús desde esta tierra al Padre, en la Cruz, tal como lo vieron también algunos exegetas del Apocalipsis. Finalmente abajo, a la derecha, dos ángeles arrojan a varios condenados al infierno en el que está Satanás encadenado en una especie de jaula de hierro. Esta escena que no tiene paralelo en el texto apocalíptico fue introducida ya desde antiguo en la ilustración de los Beatos, posiblemente por influencia del Comentario, pues evidencia, como señala la propia inscripción que la acompaña (*quos draco traxit angeli in infernum mittunt*), que a aquéllos que se dejaron seducir por el dragón, los ángeles los empujarán al infierno. Ahí yace precisamente Satanás. Puede observarse que algún lector, llevado por algún arrebatado de furia contra el maligno, ha raspado su rostro, lo que observamos con relativa frecuencia en los manuscritos medievales que nos han dejado muestras palpables de este tipo de reacciones. Desde el punto de vista de los modelos que pudieron influir en nuestro Beato hay que presuponer de nuevo que debió de jugar una gran importancia el *scriptorium* castellano de Valeránica, -quizás el Beato que recientemente han supuesto los autores que habría sido allí copiado por Florencio-, dados los parecidos que presenta con la famosa Biblia<sup>29</sup>. Sirva a título de ejemplo las efigies de Adán y Eva ya mencionadas que figuran entre los folios iniciales de ambos manuscritos, no solo similares sino, que además el tipo de peinado con dos largas trenzas que caen sobre los hombros de Eva, exclusivo, a nuestro juicio, de las mujeres de la Biblia, es el mismo que lucen las mujeres del Comentario. El impacto que produjo la Biblia castellana en San Millán se demuestra una vez más en el *Beato de la Real Academia de la Historia*. La miniatura que ilustra el prólogo al Libro II del Comentario que trata sobre la Iglesia y la Sinagoga es un *unicum* iconográfico en toda la serie de los Beatos. Representa la “lucha de Jacob con el ángel” (fol.36v) y es evidente, que la imagen ha sido copiada directamente de las tablas genealógicas de la Biblia de Florencio donde figuraba una escena idéntica. Los Padres de la Iglesia, y en concreto, San Agustín, habían visto en este tema veterotestamentario un símbolo de la lucha de la Iglesia y la Sinagoga y es muy posible que el miniaturista de nuestro Beato, al percatarse de ello, desde luego después de haber sido compuesto el texto, hubiera introducido esta imagen, como demuestra el lugar que ocupa en el folio, el margen inferior, entre las dos columnas de escritura<sup>30</sup>. Este tipo de imágenes que, en ocasiones, los miniaturistas añadían a las ilustraciones ponen de manifiesto que la labor de los escriorios monásticos no se realizaba de una manera mecánica, copiando simplemente los textos y las ilustraciones, sino que éstos eran cuidadosamente también leídos y esta lectura provocaba la inserción de estas imágenes complementarias. En este mismo Beato otro ejemplo nos lo brinda “el mensaje a la

<sup>29</sup> Se ha hecho hincapié recientemente en que el modelo del Beato de Silos (London, The British Library, MS. Add. 11695) de fines del siglo XI, principios del siglo XII, fue un supuesto Comentario de Florencio de Valeránica. Véase, BOYLAN, A., *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (Xth to XII th centuries)*, Ph. D. University of Pittsburg, 1990. U.M.I. 1992, pp.73-78.

<sup>30</sup> SILVA VERASTEGUI, S., *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp. 174-175.

iglesia de Filadelfia” (fol.77). El miniaturista ha copiado la escena situando a Juan y al ángel dentro de un recuadro decorado que, en toda la tradición pictórica original, simbolizaba, como es sabido, a la iglesia, como indica además la inscripción: *eclesia sexta*. Juan entrega el mensaje representado por el libro que lleva en sus manos, al ángel de esta iglesia que lo toma con su mano derecha mientras en la izquierda sostiene la llave del *clavis David* (Apoc.III,7), como aparece en todos los demás Beatos, excepto en el de la Biblioteca Nacional (Vitr.14-1) de origen leones, que lo atribuye a Juan<sup>31</sup>. Una lectura atenta del texto y del Comentario no parece congruente con ninguna de las atribuciones que las imágenes de los Beatos aplican a este atributo, Juan o el ángel, ya que ésta, la llave de David es exclusivamente atributo de Cristo, como allí se dice: *...haec dicit sanctus et verus, qui habet clavem David, qui aperit et nemo claudit et claudit et nemo aperit* (Apoc.III,7). De ahí que al reflexionar sobre esta incongruencia el miniaturista del Beato emilianense procediese a corregirlo, añadiendo encima de la miniatura y en el margen libre, la efigie de Cristo, claramente identificado por las letras *IHS* que figuran dentro del nimbo. Éste además aparece sentado en el trono con la llave como atributo. Así lo representaron también los Apocalipsis carolingios en las ilustraciones correspondientes y probablemente, como ya sugirió P. Klein, habría contribuido a que la llave hubiese sido suprimida en el Beato de Sain-Sever, en el ejemplar navarro tardío y en todos los manuscritos de la rama Ib<sup>32</sup>. Antecedentes carolingios vemos también en la espléndida miniatura que representa “el Cordero y los cuatro vivientes” (Apoc.IV,6-V,14;fol.92) para el que se ha utilizado la composición circular, un antiguo símbolo de tradición cosmológica muy utilizada en el arte altomedieval y que aquí significa el cielo o trono de Dios<sup>33</sup>. El Cordero ha sido situado, a su vez, dentro de otro clípeo en el interior de un gran sol, lo que implica un claro significado cristológico que el propio Beato recogió en su Comentario ya que para él, Cristo es el verdadero Sol<sup>34</sup>. Alrededor del Cordero se sitúan, también dentro de medallones, los cuatro vivientes representados de forma “realista” con su cuerpo animal entero. Una imagen parecida nos la proporcionan los Evangelios de Saint Amand (Valenciennes, Bibl.Munic.) del siglo IX, donde el Cordero se encuentra en un clípeo en el centro de un gran círculo rodeado por los cuatro vivientes con alas dentro de medallones, conforme a modelos que debieron conocer los miniaturistas de nuestro Beato<sup>35</sup>. Sin embargo la ilustración de este códice no fue ter-

<sup>31</sup> KLEIN, P.K., *Der ältere Beatus-Codex*, op. cit., p. 90.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Véase, BALTRUSAITIS, J., “Quelques survivances des symboles solaires dans l’art du Moyen Age”, en *Gazette de Beaux Arts*, 6e serie, XVII, 1937, pp. 75-82. TASSE, J., *An iconographic source study of the cosmological and eschatological character of the illustration of the “Enthroned Lamb” in the Commentary on the Apocalypse by Beatus: The Pierpont Morgan Library MS. 644, folio 87*, Tesis Doctoral 1972, UMI, 1978. MIZIOLEK, J., “When our sun is risen: observations on eschatological visions in the art of the first millenium II”, *Ate Cristiana*, 23, n° 766, 1995, pp. 8-13. SILVA VERASTEGUI, S., “El Beato emilianense de la Academia de la Historia”, en SILVA VERASTEGUI, S., OLARTE, J.B., *El Beato de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1999, pp. 41-43.

<sup>34</sup> ROMERO POSE, E., *Sancti Beati a Liebana Commentarius in Apocalypsin*, Romae, 1985, I, pp. 279, 451, 470, 599, 667 y II, p. 245.

<sup>35</sup> HUBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W. F., *El Imperio carolingio*, Madrid, 1968, p. 86, fig. 171.

minada entonces. El miniaturista sólo llegó hasta el folio 92, como puede comprobarse por el estilo de estas miniaturas característico de la tradición hispana, patente en las formas planas, sin modelado alguno, como si se tratase de siluetas e inertes en su actividad y expresivismo. El mismo estilo se acusa en algunas imágenes sueltas casi al final del manuscrito que dan la sensación por su tosquedad que fueron hechas de prisa. Todo parece indicar que el miniaturista tenía cierta premura por dejar acabada la tarea, por lo que dejó muchos espacios en blanco, sin ilustrar. La última miniatura de esta serie representa al “ángel que descende del cielo con la llave del abismo y encadena a Satanás” en un cepo de hierro aherrojado en el infierno (fol.213v)<sup>36</sup>. Ante esta imagen cabe preguntarnos si la comunidad emilianense no vería en ella un trasunto de la suerte que en el año 1002 corrió Almanzor, a quien las fuentes documentales de la época situaban una vez muerto sepultado también en el infierno. Lo cierto es que el códice quedó inconcluso. Ya hemos dicho que el profesor Díaz y Díaz ha explicado esta interrupción en base a los acontecimientos que tuvieron lugar en la Rioja al filo del primer milenio, momento en el que las razzias devastadoras del terrible caudillo cordobés acabarían dejando el monasterio de San Millán hundido en la miseria<sup>37</sup>. Cuando casi un siglo después la comunidad emilianense intentaba recobrar su antiguo esplendor el códice fue completado por varias manos que transcribieron el texto desde el fol.228v hasta el final y le añadieron el Comentario de San Jerónimo al libro de Daniel. Después un equipo de miniaturistas que trabajaban con una estética nueva, la románica, procedieron a la ilustración de todos los espacios que habían quedado en blanco, y el fol.268v del Comentario de Daniel<sup>38</sup>. El resultado no pudo ser mas distinto, pero el monasterio se hallaba entonces dentro de la órbita política castellanoleonese.

### **Un programa iconográfico ilustrado para el Derecho Canónico hispanogodo**

Una de las aportaciones mas importantes de los escritorios de Albelda y de San Millán de la Cogolla, lo constituyen sin ninguna duda, los magníficos códices Vigilano o Albeldense y el códice Emilianense, actualmente en la Biblioteca de El Escorial<sup>39</sup>. Ambos manuscritos nos transmiten la Colección

<sup>36</sup> Para la ilustración de este Beato, WILLIAMS, J., *The Illustrated Beatus. III. The Tenth and Eleventh centuries*, London, 1998, pp. 21-28.

<sup>37</sup> DIAZ Y DIAZ, M.C., *Libros y librerías*, op. cit., p. 165.

<sup>38</sup> Para la ilustración románica del Beato, además de la bibliografía ya mencionada, SILVA VERASTEGUI, S., “La iluminación de códices en el scriptorium benedictino: San Millán de la Cogolla (1050-1200)”, en GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A., TEJA CASUSO, R. (Coord.), *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, Aguilar de Campoo, 2007, pp.200-203.

<sup>39</sup> Hemos estudiado por vez primera el programa iconográfico de ambos manuscritos en *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp. 208-223 y 375-462; SILVA VERASTEGUI, S., “L’illustration des manuscrits de la Collection Canonique Hispana”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXII, 1989, pp. 247-261. Ambos códices fueron expuestos en *La Edad de un reino. Las encrucijadas de la Corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos*, BANGO TORVISO, I. G. (Dir.), Pamplona 26 de enero al 30 de Abril de 2006. (*Catálogo*. Vol. I, n° 6 y 7)

Canónica Hispana y el *Liber Iudiciorum*, es decir, la legislación de la Iglesia y del Estado hispano visigodo que desde su composición en el siglo VII, estará todavía vigente en la Península hasta el siglo XII, como testimonia la fórmula constantemente repetida en los diplomas medievales, a propósito de la vida jurídica de la nación que se regía *Secundum legem gothicam (Liber Iudiciorum) et canonicam (Colección Hispana)*<sup>40</sup>. Los códices nos ofrecen además una exhaustiva ilustración de sus textos, sin precedentes en el Derecho de la Iglesia, por lo que cabe considerarla como la mas antigua Colección Canónica ilustrada en Occidente, anticipándose en dos siglos, al menos, al Decreto de Graciano<sup>41</sup>. El programa iconográfico, como ahora veremos, ha sido hábilmente pensado para ensalzar la importancia de su contenido y su fuerza vinculante reafirmada a través de la imagen del poder divino y de la autoridad eclesiástica que lo ha recibido de aquél. El primer manuscrito concebido en el tiempo es el *Códice Vigilano*, llamado así por el nombre de su principal escriba, Vigila, que concluyó su obra en el año 976. El programa iconográfico se inicia con una serie de imágenes preliminares que comprenden, en primer lugar, la "Maiestas Domini" (fol.16v) que ocupa la página entera. La efigie de Cristo, en posición frontal ostenta el nimbo crucífero en oro sobre la cabeza y le identifican las letras apocalípticas "Alfa" y "Omega", con su correspondiente inscripción, alusivas a su divinidad, lo mismo que las palabras "Initium et Finis" (Apoc.1,8). La liturgia mozárabe en la que el Apocalipsis ocupaba un lugar mas importante que en las demás, contiene numerosas alusiones al "Alfa y Omega", "Initium et Finis", "Deus et Homo" (como añade la imagen del códice Emilianense), por lo que es muy posible que por influjo de ésta pasaran a formar parte de nuestros frontispicios. Cristo aparece además sentado en una especie de globo, que hace referencia al cielo o trono del Señor, un elemento exclusivo de las versiones occidentales de la Maiestas Domini que, como es sabido, tuvo su origen en Italia de donde pasó al arte carolingio en el que lo encontramos ya a fines del siglo VIII en el Apocalipsis de Tréveris, en el Salterio de Stuttgart y poco después, a comienzos del siglo IX en los Evangelios de San Víctor de Xanten y el Salterio de Utrecht, siendo un elemento importante en la formación de los nuevos tipos de la *Maiestas Domini* que crearon las escuelas de Tours, Reims y San Denis<sup>42</sup>.

También al mundo carolingio remite la envoltura romboidal, que utilizada aquí a modo de mandorla, rodea la figura de Cristo. Los autores han señalado su origen en la escuela de Tours, en torno al segundo cuarto del siglo IX,

<sup>40</sup> GARCÍA Y GARCÍA, A., "Del Derecho Canónico visigótico al Derecho Común Medieval", en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de estudios Mozárabes (Toledo, 20-26 Mayo, 1985)*, vol. I. Toledo, 1987, pp. 165-185.

<sup>41</sup> SILVA VERASTEGUI, S., "Contribución al estado de la cuestión de los estudios iconográficos sobre los manuscritos jurídicos ilustrados de la Edad Media" en *Scriptorium*, XLV, 1991, 1, pp88-93. A la bibliografía ahí recogida puede añadirse la que figura en la obra reciente de L'ENGLE, S., and GIBBS, R., *Illuminating the Law. Legal Manuscripts in Cambridge Collections*, London, 2001.

<sup>42</sup> El primero que advirtió las influencias carolingias de la Maiestas Domini del códice Vigilano fue COOK, W.S., "The Earliest Painted Panels of Catalonia"(II), *The Art Bulletin*, VI, 1923-1924, pp. 39-58.

y le han atribuido un significado cósmico, como emblema de la tierra<sup>43</sup>. Pero en los ejemplos carolingios el rombo rodea la mandorla -que tiene su significado propio, como exaltación de la gloria de Cristo-, y no la sustituye, como ha ocurrido aquí. En la miniatura hispana, el ejemplo más cercano a los modelos touronenses nos lo proporciona la *Maiestas Domini* del Beato de Gerona, copiado probablemente en el monasterio de Tabara, en el año 975.

Precedentes carolingios procedentes de la escuela de Tours los encontramos igualmente en los círculos estrellados que tachonan la superficie interior de la mandorla, si bien fueron también muy frecuentes en las imágenes de la *Maiestas Domini* que ilustran los Beatos de la época.

Otro elemento iconográfico importante es la bola que Cristo sostiene entre tres dedos de su mano derecha, y que simboliza el mundo, interpretación que no admite lugar a dudas teniendo en cuenta la elocuente imagen ya aludida del Beato de Gerona, donde una inscripción revela claramente el significado de la bola que Cristo sostiene también en su diestra: *Mundus*. Su origen touronense fue demostrado hace muchos años por Cook, quien a su vez lo entendió como un símbolo del poder de Dios sobre el Universo controlado y gobernado por su mano, apoyándose en un conocido texto de Alcuino: *Dextera quae Patris Mundum Ditione gubernat*<sup>44</sup>. Este significado en nuestro caso viene además avalado por la inscripción que rodea el frontispicio y que dice así: *Dominus in tribus digitis dextere molem arbe(orbe) libravit. Ferensque codicem inleba vitae. Omnia enim in celo et in terra et subtus terra ecuanimiter per ipsum dominata sunt*. El códice al que alude la inscripción es el *codex vitae* que apoya sobre su rodilla izquierda.

Completa la iconografía de la *Maiestas Domini* las representaciones de un querubín y un serafín (arriba) y los arcángeles San Miguel y San Gabriel (debajo). La asociación de querubines y serafines con la *Maiestas Domini* fue menos frecuente en el arte carolingio que, en general, prefirió asociarlo al tetramorfos, pero abundaron en la iconografía de la miniatura hispana del siglo X, como demuestran algunas ilustraciones de la Biblia de Florencio ya mencionada y de los Beatos. Más original se muestra Vigila al introducir las imágenes de San Miguel y de San Gabriel que encontramos aquí por vez primera representadas en lo hispánico. Estas imágenes tienen justificación en los poemas figurativos que introdujo el propio Vigila en los que dirige súplicas fervientes a los arcángeles a favor de los monarcas pamploneses, los reyes Sancho y Urraca, y Ramiro de Viguera, como para sí mismo, sus compañeros y todo el cenobio de San Martín<sup>45</sup>.

Interesa determinar el sentido de esta imagen de la *Maiestas Domini* al frente de la Colección Canónica Hispánica. Este tipo de composiciones sabemos que alcanzaron gran popularidad entre los miniaturistas de la escuela

<sup>43</sup> La envoltura romboidal tiene su origen en la escuela carolingia de Tours, *Ibidem*, pp. 47 y ss; KESSLER, *The Illustrated Bibles of Tours*, Princeton, 1977, pp. 36-42.

<sup>44</sup> COOK, W.S., *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>45</sup> Véase DÍAZ Y DÍAZ, "Vigilán y Sarracino: sobre composiciones figurativas en la Rioja del siglo X", en *Lateinische Dichtungen des X. Jahrhunderts. Festgabe für Walter Bulst*, Heidelberg, 1979, pp. 60-92. DÍAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros y Librerías*, *op. cit.*, pp. 351-366.

carolingia de Tours que lo eligieron como tema habitual de los frontispicios de los Evangelios en la ilustración de las famosas Biblias<sup>46</sup>. En la Península donde este tipo de libros apenas se copiaron, el tema se utilizó al frente de manuscritos bíblicos, como la Biblia de Florencio, o de los Comentarios como las *Moralia in Job* copiadas en el año 945 también por Florencio, o en el mismo Beato de Gerona, como acabamos de ver. Sin embargo el carácter jurídico de estos manuscritos postula, a nuestro juicio, un significado que debe ser matizado, más ajustado a su contenido de modo que, podemos ver en esta *Maiestas Domini*, una imagen del poder absoluto de Cristo que gobierna el mundo como Rey, Legislador y Juez. Dado que estos códices son los únicos ejemplares de la Colección Hispana que han llegado hasta nosotros con sus textos ilustrados, no cabe su cotejo con otras imágenes similares coetáneas. Sin embargo no debe pasarnos por alto el hecho de que dos siglos después, cuando a partir de mediados del siglo XII, se ilustran los manuscritos de la otra gran colección canónica de Occidente, el Decreto de Graciano, los miniaturistas incluirán también una representación de la *Maiestas Domini*, bajo este aspecto de la Suprema Potestad de Cristo<sup>47</sup>. Así nos lo proporciona ya uno de estos manuscritos, fechado a fines del siglo XII (Biblioteca Municipal de Beaune, Ms.5, fol 1) donde vemos una imagen frontal y a gran escala de Cristo encima de las efigies del Papa y del Emperador, colocadas éstas una al lado de otra, debajo de Aquel. Quedaba de esta manera patente la idea de la subordinación del fuero eclesiástico y civil a la suprema autoridad de Cristo<sup>48</sup>.

Teniendo en cuenta que los manuscritos objeto de nuestra consideración, los códices Vigilano y Emilianense, nos han transmitido no sólo el Derecho de la Iglesia hispanogoda (La Colección Canónica Hispana) sino también el Derecho civil (El *Liber Iudiciorum*) pensamos, que la *Maiestas Domini* de estos frontispicios puede ser entendida también como expresión visual de la subordinación de una y otro a la Suprema autoridad de Cristo. Esta idea había sido formulada en el Concilio de Paris del año 829. ¿Serán estos frontispicios las primeras imágenes plásticas de la expresión de aquella doctrina?<sup>49</sup>

Siguen a continuación varias imágenes alusivas al mundo terreno que es gobernado por Dios, que es el de la caída después del pecado, representado en la pagina de al lado por las efigies de “Adán y Eva” (fol.17) tentados en el Paraíso por la serpiente, que ocupan la página entera. El tema abunda en las Biblias y Beatos hispanos del siglo X, pero el carácter narrativo que Vigila ha sabido dar a la escena, corroborado además por la inscripción que le rodea, de nuevo no tiene mas parangón que con la miniatura carolingia, y en concreto, con las Biblias de Tours<sup>50</sup>. Es interesante comprobar que también algunos manuscritos del Decreto de Graciano incluyeron entre sus ilustraciones preli-

<sup>46</sup> DODWELL, C.R., *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*, Madrid, 1995, p.116.

<sup>47</sup> Para el Decreto de Graciano es obra de obligada referencia, MELNIKAS, A., *The Corpus of the Miniaturas in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, 3 vols., Roma, 1975.

<sup>48</sup> SILVA VERASTEGUI, S., “L’Illustration des manuscrits”, op. cit., p.252.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 253

<sup>50</sup> COOK, S.W., op. cit., p.156.

minares y a continuación de la *Maiestas Domini*, una efigie de Adán alusiva al género humano, como indica una inscripción al lado: *humanum genus*, que son exactamente las primeras palabras con que comienza el Decreto (Rouen, Bibliotheque Municipale, Ms 707(e,21)<sup>51</sup>. En algún otro ejemplar incluso se ha introducido hasta una secuencia narrativa de la historia de la creación y de la caída (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS.262, fol. 1)<sup>52</sup>. La imagen del mundo se completa en el verso de este mismo folio por medio de tres miniaturas que representan “el reparto de la tierra por los hijos de Noe” (fol.17v) situada al lado de “un mapa del mundo” que ilustra el texto, el tratado del orbe isidoriano (Etimologías, XIV,2), que Vigila ha introducido encima. Debajo, en perfecta simbiosis, otro texto isidoriano y la imagen del paraíso perdido, consecuencia del pecado, en el que aparece el *Lignum Vitae* en el centro, y debajo la Fuente de la Vida de la que manan cuatro ríos. El paraíso aparece flanqueado por un muro de fuego que casi alcanza al cielo, figurado por un segmento de arco, la bóveda celeste, con el sol, la luna y las estrellas. Dos serafines finalmente custodian con palmas en las manos la entrada para que nada ni nadie pueda traspasarla. Recientemente se ha asignado también a esta última imagen su posible inspiración en algún modelo carolingio semejante a la visión del Paraíso perdido que nos proporciona un ejemplar del *Originibus Rerum* de Rabano Mauro (Montecasino, Archivo de la abadía, Ms 132, fol. 297) fechado en h. 1022<sup>53</sup>.

Se inicia a continuación la ilustración de los textos de la Hispana precedidos por una bella página frontispicio que representa “la Cruz de Oviedo” (fol.18v) de la que penden las letras apocalípticas Alfa y Omega suspendidas de sus brazos, todo ello delicadamente adornado con motivos de entrelazos nórdicos. La Cruz se encuentra cobijada bajo un gran arco de medio punto que descansa en capiteles de formas bulbosas, pilastras y basas, bellamente ornamentadas con entrelazos y lacerías zoomórficas que reproducen cabezas animales que muerden ramas vegetales y un par de arbustos incluso. Acompañan a la Cruz varias inscripciones en las que se lee: *Cruz Alma Ecce Annet y Defendens quos agmina perenniter beatorum fulget*. El tema, como emblema del ideal político religioso de los reinos cristianos peninsulares, tuvo tal difusión en la miniatura hispana, que lo reprodujeron todo tipo de manuscritos a modo de frontispicio<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> MELNIKAS, A., op. cit., p. 25.

<sup>52</sup> L'ENGLE, S. and GIBBS, R., op. cit., pp. 146-152.

<sup>53</sup> GALVÁN, F. y FERNÁNDEZ, E., “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, en *Códice Albeldense. 976. Original conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (d.1 2), Madrid, 2002, pp. 230-231.

<sup>54</sup> Son fundamentales al respecto los siguientes trabajos: MENÉNDEZ PIDAL, G., “El lábaro primitivo de la Reconquista”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 136, 1955, pp. 275-296; BISHOFF, B., “Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in der resten Jahrhunderten der Spanische Reconquista”, en *Mitteralterliche Studien, II*, Stuttgart, 1967, pp. 284-303; FERNÁNDEZ PAJARES, J.M., “La Cruz de los Ángeles en la miniatura española”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 67, 1969, pp. 287-304; SCHLUNK, H., *Las Cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el Reino Asturiano*, Oviedo, 1985; CID PRIEGO, C., “Relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Oviedo. Las Cruces de Beato”, en *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Abadía de Silos, 1990, pp. 511-526. CID PRIEGO, C., “Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo en la cultura medieval”, *Liño*, 9, 1991, pp.7-43.

El programa iconográfico se distribuye a partir de ahora en tres series de imágenes correspondientes a los tres tipos de textos que abarca la Colección Canónica. Esta comienza con los denominados *Excerpta Canonum* que constituyen una especie de índices sistemáticos, distribuidos en diez libros, de los cuales los cinco primeros van precedidos por unos poemas introductorios que han sido ilustrados con las imágenes del Lector y el códice, que comentamos. Destaca, por el gran espacio que ocupa, casi la mitad superior del folio en el códice Vigilano, la primera de la serie que visualiza el interesante diálogo que puede leerse en el texto debajo, entre el Lector (fol.20v) que dirige las preguntas y el Códice que contesta las respuestas. El miniaturista identifica al primero con un eclesiástico de elevado rango como se manifiesta en el trono de respaldo elevado donde está sentado y en los atributos que ostenta, el nimbo y el báculo. Gran importancia se ha concedido también al Códice al estar colocado sobre el *anologium*. El diálogo entre ellos se ha visualizado mediante los expresivos y elocuentes gestos del índice extendido de la mano diestra del Lector y los dos dedos extendidos de la extraña mano que sale del Códice, que recuerda, por su posición, las manos bendicentes y parlantes de Dios, tan frecuentes en las representaciones medievales. Es evidente que esta mano atribuye al códice, que no es otro que la Colección Hispana, un origen quasi-divino de modo que la imagen constituye la expresión visual de la idea principal expuesta en el diálogo versificado, la importancia que debía otorgarse a este corpus legislativo cuya doctrina debía ser conocida y rigurosamente practicada. Todo un símbolo de la relevancia que esta Colección tenía en los ambientes monásticos y eclesiales de la época, y su influencia en toda la vida jurídica del reino. Parecidas imágenes, en tamaño más reducido, se repiten en los cuatro libros siguientes. Ni que decir tiene que estas miniaturas carecen de paralelo, al menos por mí conocido, en otros códices de la época, lo que nos plantea el problema de su paternidad. ¿Fueron creadas estas imágenes por Vigila o éste se inspiró en alguna serie iconográfica parecida reproducida en algún texto similar? En cualquier caso es evidente que no faltaron precedentes visuales de este tipo de imágenes en la Antigüedad, en la que proliferaron este tipo de escenas -el Lector con un volumen abierto delante-, tanto en el arte pagano como en el arte cristiano<sup>55</sup>. Pero lo más sorprendente, a nuestro juicio, es su utilización posterior en alguno de los manuscritos del Decreto de Graciano. Sirva a título de ejemplo el códice (Vaticano, Biblioteca Apostólica, MS.lat 1366). En el fol 1v, el miniaturista, convencido de la importancia del Decreto como Derecho Canónico (lo mismo pudo sentir Vigila ante la Hispana), lo ilustra mediante una escena en la que un ángel (detalle que parece aludir, como la mano divina que sale del códice en aquél, al origen o inspiración divina de esta recompilación) entrega el códice -las primeras palabras del Decreto: *Humanum genus duo...* escritas en el, así lo certifican- a un monje (el equivalente al Lector de la Hispana). La relevancia de la doctrina del Decreto y su fuerza vinculante lo revelan estas palabras que

<sup>55</sup> Véanse ejemplos en MARROU, H.I., *Moycikoc ANPH. Études ur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Roma, 1964.

salen de la boca del ángel en una inscripción que dice: *Liber est Vite Excerceas te in ipso*, palabras que han sido consideradas como expresión de la divina voluntad de que se vivan los santos cánones<sup>56</sup>.

El programa iconográfico es continuado en las actas de todos los concilios orientales, africanos, galicanos e hispanos, que como es sabido, recoge la Colección Hispana, buen exponente de la catolicidad de espíritu que inspiró su composición<sup>57</sup>. Este es uno de los aspectos más sugestivos y brillantes de la iconografía del códice Vigilano. Un total de 57 miniaturas nos ofrecen una de las páginas más importantes de la Historia de la Iglesia durante los primeros siglos: la de su actividad conciliar. No vamos a entrar aquí en los precedentes de esta iconografía que tuvo sus repercusiones en el arte monumental altomedieval tanto en Oriente como en Occidente. También fue prodigada sobre todo en algunos manuscritos griegos de diverso contenido (salterios, homilías, un Menologio) fechados entre los siglos VIII al X<sup>58</sup>. Pero interesa mencionar aquí sus antecedentes en dos Compilaciones del Derecho Canónico, una latina (Verceil, Biblioteca Capitular, Codex CLXV) del siglo IX y otra griega (Paris, Bibl.Nat.Suppl.grec 1085) algo posterior, del siglo X, que nos transmiten, respectivamente, las dos fórmulas al uso en la representación de los concilios, a saber, la figurativa, y la anicónica. La primera, la más extendida, representa a los asistentes a los sínodos, presididos en su caso, por el Emperador o por el patriarca o el obispo correspondiente, incluido en ocasiones el hereje humillado en tierra, mientras la segunda se centra exclusivamente en la figuración de los lugares -las iglesias- donde se celebraban estas asambleas, por medio de edificaciones arquitectónicas. El códice Vigilano recoge principalmente la tradición figurativa, pero excluyendo siempre, en su caso, al hereje condenado. Los textos han sido ilustrados por las efigies de los obispos asistentes representados por unos cuantos personajes, que siguiendo el principio medieval de la representación de *la pars pro toto* simbolizan al conjunto de la asamblea. Son por tanto los retratos de los firmantes de las actas cuya imagen, tratándose de este tipo de documentos, equivale al del *signum* o sello que se debía de estampar en ellos, garantizando de esta manera su autenticidad. La iconografía no se acomoda pues al contenido dogmático de la Colección, lo que se hará posteriormente al ilustrarse el Decreto de Graciano, sino que de acuerdo con su carácter jurídico, se hace referencia ante todo a la validez y ortodoxia de la misma al haber sido emanada por las personas constituidas en el poder o en la autoridad. Este es, a nuestro juicio, el criterio que ha inspirado la ilustración de todos los textos de

<sup>56</sup> MELNIKAS, A. op.cit., pl. IX.

<sup>57</sup> Aspecto éste en el que insisten los autores: ORLANDIS, J., "Iglesia, concilios y episcopado en la doctrina conciliar visigoda", en *La Iglesia en la España visigótica y medieval*, Pamplona, 1976, pp. 154-158; GARCÍA Y GARCÍA, A., *Iglesia, Sociedad y Derecho*, Salamanca, 1985, pp. 14 y 15.

<sup>58</sup> SILVA VERASTEGUI, S., *Iconografía del siglo X*, op.cit., pp. 382-413. Para las representaciones de concilios en Oriente son fundamentales los trabajos de WALTER, Ch., *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, París, 1970; GRABAR, A., *L'iconoclasme byzantine. Dossier archéologique*, Paris, 1984 (2ª ed.). Para Occidente, véase además, REYNOLDS, R.E., "Rites and signs of conciliar decisions in the early Middle Ages", en *Segni e riti nella Chiesa Altomedievale Occidentale*, en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XXXIII, Spoleto, 1987, I, pp. 207-250.

la Hispana. En ocasiones, se incluyeron también los retratos de los Emperadores que los convocaban, como ocurrió en los concilios ecuménicos, y que vuelve a repetirse en los concilios toledanos, en los que precisamente sabemos, que a imitación de la costumbre bizantina, era aquí también el rey hispanogodo el que convocaba estos sínodos. Gran realce ilustrativo se ha concedido entre todos ellos a los concilios de Toledo al frente de los cuales se ha colocado una página frontispicio en la que figura la ciudad, la *Civitas Regia Toletana*, simbolizada por sus murallas defendidas por el ejército, y en la que destacan sus puertas, designadas como *Janua Urbis* y *Janua Muri*. Debajo dos edificios, la iglesia de Santa María y la basílica de San Pedro, ésta última fuera de las murallas, donde se celebraban estas asambleas. Entre ambas, el ostiario, con sus atributos. Bajo este registro forman una línea isocefálica los obispos y otros clérigos, es decir, los asistentes a los sínodos y debajo del todo, las tiendas de campaña donde se alojaban mientras duraban aquéllos<sup>59</sup>.

En relación con los concilios toledanos, uno de los textos e imágenes más interesantes, en los que no se ha reparado todavía suficientemente, es la inclusión por parte de Vigila del *Ordo de Celebrando Concilio*, es decir, el ceremonial visigodo por el que se regía la celebración de estas asambleas. Sabemos que el texto, en sus diversas formas, nos ha sido transmitido en varios códices canónicos y litúrgicos en la Alta Edad Media, pero hemos de afirmar con Ch. Munier que *la recensión larga del mismo, caracterizada por la presencia de numerosos obispos metropolitanos y el ceremonial que contempla la llegada del rey, sólo se conserva en dos testimonios de la Hispana*: el códice Albeldense y el códice Emilianense, que en realidad es una copia obtenida de éste<sup>60</sup>. Recordemos que a partir del IV Concilio de Toledo se habían configurado estas asambleas como una institución doble de la Iglesia y de la Monarquía. El rey, además de convocar el concilio, acudía a la apertura y entregaba a los Padres el “tomo”, donde se exponía la relación de los asuntos que deseaba someter a la deliberación sinodal<sup>61</sup>. La miniatura que ilustra este texto en el códice Vigilano, que constituye un auténtico *unicum* iconográfico, representa el lugar donde se celebraban los concilios, la iglesia, en la que se destaca la puerta, el *ostium ecclesiae*, por su tamaño. Pues efectivamente el ordo imponía al portero, que poco antes de la salida del sol, cerrase todas las demás puertas del edificio y se situara ante la única que debía estar abierta para que entrasen los asistentes. Éstos se encuentran dispuestos en fila al lado, ordenados por el estamento eclesiástico al que pertenecen, primero los

<sup>59</sup> SILVA VERASTEGUI, S., *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp. 403-404. Véase también REYNOLDS, R. E., op. cit., pp. 227-235. REYNOLDS, R., “The Civitas Regia Toletana before the Reconquista: a mozarabic visions in the codices Vigilanus and Aemilianensis”, en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios mozárabes* (Toledo, 20-26 Mayo 1985), Toledo, 1987, pp. 153-184.

<sup>60</sup> MUNIER, CH., “L’Ordo de celebrando concilio wisigothique”, en *Revue des Sciences Religieuses*, XXXVII, 1963, pp. 250-271. Estudiamos por vez primera este tema en “El neovisigotismo iconográfico del siglo X: el “Ordo de Celebrando Concilio”, *Goya*, nº 164-165, 1981, pp. 70-75. PAZ MARIÑA S.L., *El Ordo de celebrando concilio visigodo y su influencia en la iconografía conciliar altomedieval*, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XLV, 1991, pp. 97-110.

<sup>61</sup> ORLANDIS, J., “La España visigótica”, en *Historia Universal. III. Del mundo antiguo al medieval*, Pamplona, 1985, p. 274.

obispos, después los demás clérigos, ya que según el ordo, debían de entrar por riguroso orden y sentarse sin mezclarse unos con otros. Abajo nos llama la atención que figuren el ostiario con los atributos de su oficio, lo mismo que el notario, y el diácono con la estola sobre el hombro y el libro de los cánones. Cada uno de ellos tenía adjudicada su función en el sínodo, lo que era de suma importancia para la buena marcha de estas asambleas. Finalmente aparece el rey sentado en el solio, con sus atributos, una extraña corona bicorne y el cetro, acompañado por los magnates palatinos que sabemos que acudían con el monarca a la apertura de la primera sesión.

La última serie de miniaturas del código Vigilano ilustran las Decretales de los Papas que en número de 103 recoge esta Colección Canónica<sup>62</sup>. Al frente de ellas se sitúan también los retratos de los Pontífices -autores de las mismas-, es decir, de sus firmantes, lo que de nuevo imprime a esta imagen el valor de un *signum*, el equivalente a la rúbrica o sello que se debía de imprimir en el documento, ratificando su autenticidad y por lo tanto su fuerza vinculante. Como vemos la miniatura medieval cumplía una importante función jurídica que rebasa el mero carácter ornamental o simplemente ilustrativo que, a veces, se le ha asignado.

Además de este interesante programa iconográfico que nos transmite el código Vigilano, sus autores se han dado a sí mismos un notable protagonismo al “autorretratarse” en el manuscrito. Aunque sabemos que, en ocasiones, los copistas hispanos de estos siglos nos dejaron su “retrato” en el propio manuscrito, como fue el caso de Florencio y Sancho en la Biblia de Valeránica o el de Emeterio y Senior en el Beato de Tábara, en ningún caso ostentaron retratarse al comienzo del código, suplantando el lugar que desde el mundo de la Antigüedad clásica se había reservado al propio autor del libro<sup>63</sup>. En este sentido llama la atención que Vigila nos haya dejado un solemne retrato suyo al inicio del manuscrito (fol.XXIIv), además en este caso, ni siquiera en su calidad de autor-copista sino precisamente como miniaturista, tal como nos lo presenta la imagen, en la que aparece sentado ante su mesa de trabajo, componiendo visiblemente unos entrelazos. No menos solemnes son los tres retratos de Vigila, ahora en su oficio de copista, de su colega Sarracino y de su discípulo García que han tenido la osadía de representarse bajo las efigies de los monarcas de Pamplona, que aparecen figurados, a su vez, debajo de los reyes visigodos, en un interesante retrato colectivo, en uno de los últimos folios del código (fol.428). Sabemos por las inscripciones que los tres reyes visigodos, Chindasvinto, Recesvinto y Egica, figuran ahí a título de compiladores del Derecho hispanogodo, el *Liber Iudiciorum* que Vigila ha incluido a continuación de la Colección Hispana. Los monarcas de Pamplona son Sancho II Abarca y su mujer la reina Urraca, y Ramiro a quien se intitula impropiaemente rey, pero sabemos que gobernaba el territorio de Viguera, si bien bajo la soberanía de su hermano, el monar-

<sup>62</sup> SILVA VERASTEGUI, S., *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp. 413-418.

<sup>63</sup> Véase al respecto, SILVA Y VERASTEGUI, S., “El papel de la Rioja en los orígenes hispánicos del retrato del artista”, en *Segundo Coloquio sobre Historia de la Rioja*, III; Logroño, 2-4 de octubre, 1985, pp. 27-42 y especialmente p. 31.

ca pamplonés. Los tres rigen los destinos del reino durante los años que se realiza en el monasterio de San Martín de Albelda el códice que nos ocupa. Vigila, que llegaría a ser abad del propio monasterio, los menciona al comienzo y al final dedicándoles frases elogiosas y solicitando para ellos la protección de Cristo, de la Virgen y del arcángel San Miguel, en justa correspondencia a las generosas donaciones que dieron al cenobio. Quizás bajo su iniciativa se copiaron en el *scriptorium* monástico la Colección Canónica Hispana y el *Liber Iudiciorum* lo que pondría de manifiesto su voluntad de reinstaurar también en su reino, como ya lo habían hecho con anterioridad los monarcas astur-leoneses en su territorio, el viejo *Ordo Gothorum*. Su misma colocación debajo exactamente de los reyes visigodos podría evocar una intención política: el deseo de los soberanos de Pamplona de hacer evidente la legitimidad de su dinastía al considerarse herederos directos de aquéllos<sup>64</sup>. En cualquier caso estas imágenes inauguran el retrato de corte y constituyen los primeros retratos reales en la miniatura hispana altomedieval<sup>65</sup>. De ahí la novedad de su iconografía. Fuera de la Península los más antiguos retratos de reyes que han llegado hasta nosotros nos los proporcionan las Biblias de Tours y algunos otros códices carolingios. ¿Se habrá inspirado Vigila en alguno de estos manuscritos foráneos para introducir en su obra estas efigies de los reyes de Pamplona?

Además de la riqueza iconográfica el códice Vigilano ha sido objeto de una extraordinaria decoración concentrada principalmente en la serie de arquerías que recogen los títulos de los cánones conciliares comprendidos entre los folios 56v-70. La mayoría aparecen decoradas con motivos de lacería y entrelazo zoomórfico de inspiración franco-insular tan característicos de la ornamentación de los manuscritos hispanos del siglo X. Pero también son numerosos los motivos animales, reales unos, irreales otros, en los que el miniaturista hace un verdadero alarde de fantasía, estirando sus cuerpos o sus extremidades, para configurar las arcadas que encuadran los textos. Algunas arquerías sustituyen sus capiteles y sus basas por figuras humanas e incluso, en alguna ocasión, por personajes sagrados -hemos identificado una *Maiestas Domini* acompañada del tetramorfos-, en cuyo caso la cabeza y el tronco ocupa el lugar del capitel y los pies se sitúan en las basas, conforme también a modelos provenientes de la miniatura carolingia<sup>66</sup>. Tampoco falta los motivos de inspiración musulmana como los personajes del folio 69v ataviados

<sup>64</sup> Desarrolla ampliamente estas ideas MARTIN DUQUE, A.J., "Algunas observaciones sobre el carácter originario de la monarquía pamplonesa", en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, 1986, II, pp. 127 y ss. MARTIN DUQUE, A.J., "El reino de Pamplona", en *Historia de España de Menéndez Pidal: la España cristiana de los siglos VIII al XI*, VII, 2, Madrid, 1999, pp. 66 y ss. Sigue esta misma interpretación de los retratos regios, MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J., "Creación de imágenes al servicio de la monarquía", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, I, Pamplona, 1996, pp. 187-202.

<sup>65</sup> SILVA VERASTEGUI, S., "Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval. Los monarcas de Pamplona y de Viguera", *Príncipe de Viana*, 160-161, 1980, pp. 257-261.

<sup>66</sup> SILVA VERASTEGUI, S., *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp. 49-50 y 218, fig. 9. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., GALVAN F., "Iconografía, ornamentación", op. cit. pp. 240-248. Para un posible significado de este bestiario miniado en relación con los textos, BOTO, G., "Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales", en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp.108-109.

con lujosos turbantes. Vemos pues cómo a la tradición de la temática hispanogoda que es el componente principal de la iconografía del códice Vigilano se añaden numerosas influencias exteriores provenientes, en su mayoría del mundo artístico carolingio, que enriquecen los modelos antiguos peninsulares.

Sabemos que unos años después se copió en el monasterio de San Millán de la Cogolla otro ejemplar de la Colección Canónica Hispana y del *Liber Iudiciorum* para el cual se contó, sin duda, con el códice Vigilano, como modelo<sup>67</sup>. El manuscrito fue llevado a cabo por Sisebuto, monje del monasterio que había estado al frente del *scriptorium*, siendo más tarde abad, y poco después promovido como obispo a la sede de Pamplona, y considerado por su principal estudioso: *la figura episcopal más brillante del siglo*<sup>68</sup>. Le ayudaron en esta tarea el copista Velasco y el notario Sisebuto, lo cuales, imitando el gesto de los responsables del códice Vigilano, quisieron retratarse también bajo los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica y los soberanos de Pamplona, los reyes Sancho II Abarca y Urraca, y Ramiro de Viguera, los mismos que figuraban en aquél, puesto que el manuscrito se terminó en el año 992 (fol.453)<sup>69</sup>. El códice, en cuanto a su programa ilustrativo, es una copia del códice Vigilano, de ahí que presente las mismas serie de imágenes: las ilustraciones preliminares, las efigies del lector y el códice, las representaciones de los Concilios, incluido el “Ordo celebrando Concilio visigótico” (fol.347v), y los retratos de los papas, si bien, menos numerosos que en aquél. Ya hemos mencionado también al retrato colectivo del final. Sin embargo el equipo de miniaturistas no se limitó a copiar servilmente los modelos del Vigilano, pues aparte que el estilo es completamente diferente de aquél, los artistas supieron recrear estas imágenes en ocasiones, introduciendo nuevos matices en cuanto a su interpretación, y añadieron imágenes nuevas no existentes en el primero. Sirva a título de ejemplo, la Cruz de Oviedo (fol. 16v) enriquecida con las efigies de los dos ángeles que sostienen por encima la arquería que las cobija, en los que se ha visto una alusión a la leyenda que atribuía a estos seres espirituales la elaboración de la famosa Cruz que Alfonso II el Casto había regalado a la Catedral de Oviedo en el año 808 y que este tipo de cruces representaban. Además se ha añadido el Cordero en el astil de la Cruz. Las series de los concilios convierten, en ocasiones, los retratos de los obispos en escenas narrativas ya que muchas veces nos presentan su acalorada discusión como debió de ser un hecho frecuente en aquéllas asambleas. Ejemplos significativos son las ilustraciones del “Concilio de Laodicea” (fol.67) y el de “Constantinopla” (fol.69)<sup>70</sup>. Una imagen totalmente nueva es la del “Concilio II de Sevilla” (fol.205v) inexistente en el Vigilano, pero que sabemos, como ya demostramos hace muchos años, que la

<sup>67</sup> Para el códice Emilianense véase la bibliografía de la nota 39.

<sup>68</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. I. Siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, p. 110.

<sup>69</sup> SERRANO, L., *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930. Véase también DAVIES, W., *Acts of Giving, Individual, Community, and Church in tenth Century Christian Spain*, Oxford, 2007, pp. 92-94.

<sup>70</sup> RYNOLDS, R. E., “Rites and signes”, op. cit., pp. 226-227.

tenía otro ejemplar de la Hispana, el denominado Hispalense, hoy perdido, al que se le ha atribuido origen riojano<sup>71</sup>. Ello pone de manifiesto la abundancia de manuscritos que circulaban por estos monasterios.

Los miniaturistas del célebre códice Emilianense ilustraron también el *Liber Iudicum* con los retratos de los legisladores visigodos (fol.403) colocados al principio del código, en virtud de ser los autores de la mayoría de las leyes que lo componen. Añadieron además otros libros y textos que no habían sido incluidos en el Vigilano, como el *De generibus officiorum* de Isidoro de Sevilla que presenta el retrato de su autor y el de su destinatario, su hermano Fulgencio (fol.316v). De gran interés para nosotros es también la inclusión de la “Nómina de las sedes episcopales hispanas” (fol.392v), ilustrada con una espléndida miniatura que representa los retratos genéricos de los obispos titulares de las diócesis dispuestos en una composición radial. Hace ya años que Díaz y Díaz sugirió que este texto puede deberse al interés del propio Sisebuto, el artífice principal del códice, que llegaría a ocupar, como hemos visto, la diócesis de Pamplona<sup>72</sup>. Así que podríamos ver en esta imagen expresado el ideal eclesiástico del obispo, al pretender restaurar también en su nueva sede de Pamplona el esplendor de antiguo ordenamiento jurídico de la Iglesia visigoda<sup>73</sup>.

Fruto de las constantes relaciones que mantuvieron los monasterios del reino Pamplonés con centros artísticos de más allá de los Pirineos es la última miniatura del códice, una página espléndida inspirada en manuscritos carolingios, que representa la “Maiestas Agni” (fol.457)<sup>74</sup>. El Cordero se encuentra en el interior de una mandorla oval ocupando el lugar de la intercesión de los brazos de una cruz latina que aquí sustituye el tradicional modelo de la cruz patada, tan frecuente en los reinos hispánicos, en estos siglos. El Cordero que no es otro sino el Cordero Victorioso de las visiones del Apocalipsis (Apoc.6;14;21;23) se encuentra en pié, con su nimbo crucífero sobre la cabeza, y delante los símbolos de la Pasión redentora, la cruz patada, la lanza y el porta esponja. Con este libro sagrado se relacionan también las dos grandes letras escritas en oro “Alfa” y “Omega,” situadas respectivamente, en la parte superior e inferior de la mandorla, lo mismo que la inscripción *Initium et Finis* a ambos lados del travesaño horizontal de la cruz. En los cuatro espacios que quedan libres entre ésta y el marco, decorado con preciosos nudos de entrelazos, se han dispuestos las efigies aladas del hombre y el león arriba, y del toro y el águila abajo, todos con el rollo del Evangelio en sus manos, ya que unas inscripciones dispuestas en el palo vertical de la cruz los identifican con los respectivos evangelistas: Mateo y Marcos, Lucas y

<sup>71</sup> SILVA Y VERASTEGUI, S., *Iconografía del siglo X*, op. cit. p. 410. Sobre esta miniatura véase también, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. y GALVÁN FREILE, F., “Un ejemplo de topografía urbana en el siglo X: la visión de la ciudad de Sevilla en el códice Emilianense”, en AA.VV., *Homenaje a Joaquín González Vecín*, León, 2005, pp. 137-147.

<sup>72</sup> DIAZ Y DÍAZ, M.C., *Libros y librerías*, op. cit., p. 168. Un exhaustivo estudio de esta miniatura ha llevado a cabo, WERCKMEISTER, O.K., “Das Bild zur Liste der Bistümer Spaniens im Codex Aemilianensis”, *Madriider Mitteilungen*, 9, 1968, pp. 399-423.

<sup>73</sup> SILVA VERASTEGUI, S., “La miniatura en el reino de Pamplona”, op. cit., p. 347.

<sup>74</sup> Estudiamos esta imagen en nuestro libro *Iconografía del siglo X*, op. cit., pp. 220-224.

Juan. Aunque el tema del Cordero aparece tempranamente en el arte cristiano, ya desde el siglo IV, las más antiguas representaciones del Cordero en la Cruz datan del siglo VI y un buen ejemplo nos lo proporciona la célebre Cruz de Justino II (h. 575) en la que su imagen sustituye a la del mismo Cristo Crucificado, lo que será prohibido posteriormente en Oriente, a raíz del Concilio de Trullo celebrado en el año 692, mientras su uso seguirá siendo habitual en Occidente<sup>75</sup>. La iconografía del Cordero en el centro de la Cruz responde en realidad a las palabras de Venancio Fortunato, en el *Pange Lingua: Agnus, in Cruce levatur* y, según Schiller, aparece en los manuscritos francos del período merovingio<sup>76</sup>. Lo encontramos, por ejemplo, en una copia de la *Historia adversus paganos* de Orosio (Laón, Bibl. Munic. Ms.137, fol 1v) del siglo VIII, en la que el Cordero se encuentra en la cruz rodeado de los símbolos de los Evangelistas, dentro de medallones, y en el Sacramentario Gelasiano (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Reg. lat.316), atribuido a la misma época que nos ofrece otra imagen similar. Sin embargo, a juicio de esta autora, no es sino al final del período carolingio cuando se incorporan a la efigie del Cordero los símbolos de la Pasión, la Cruz, la caña y la lanza, como vemos en nuestra imagen<sup>77</sup>. Una de las primeras representaciones figura en un frontispicio del Evangelionario de San Gauzelin en Nancy, h. 830, en el que la *Maiestas Agni* aparece acompañada de un cáliz, la lanza y una cruz. Otra imagen parecida es la que nos ofrece la Biblia de Alcuíno copiada en Tours, entre el 834-843, en la que el Cordero tiene a su lado un cáliz, y la lanza y la caña se cruzan por detrás en composición diagonal. A la luz de estos y otros ejemplos que podrían aducirse es evidente que el frontispicio emilianense ha recibido una influencia de la iconografía carolingia de la escuela de Tours. Teniendo en cuenta que estos símbolos de la Pasión, unidos a una Cruz y al Cordero, aparecen por vez primera en el mundo hispano en el Beato de Gerona ya mencionado, es muy posible que aquélla influencia hubiese llegado a nuestro códice a través del manuscrito leonés que proporcionaba a nuestros miniaturistas un modelo indirecto, pero mucho más cercano<sup>78</sup>. Lo mismo pudo ocurrir en el caso de la *Maiestas Domini* del códice Vigilano, ya estudiada, y que fue copiada en el códice emilianense, como hemos dicho. Es también el Beato de Gerona el manuscrito que nos ofrece las primicias de esta iconografía tan característica de la miniatura carolingia en la Península.

Otros muchos códices se copiaron en los monasterios de San Martín de Albelda y de San Millán de la Cogolla en los siglos X y X, que los límites de esta Ponencia, no nos permiten incluir en estas páginas. Basta pensar en los libros designados en los catálogos de las viejas bibliotecas como *Libri artium*, destinados a la mejora del aprendizaje de la lengua latina, entre los cuales

<sup>75</sup> Para este tema iconográfico es un clásico el estudio de VAN DER MEER, F., *Maiestas Domini. Thèophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien*, Roma-Paris, 1938.

<sup>76</sup> SCHILLER, G., *Iconography of christian art*, II, Londres, 1971, p. 118.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>78</sup> Para la Cruz con el Cordero e insignias de la Pasión del Beato de Gerona, WILLIAMS, J., *The Illustrated Beatus. II*, op. cit., p. 52.

conservamos el espléndido Glosario latino (BAH,cód.46), decorado con abundantes iniciales de entrelazo zoomórfico, de origen igualmente francosajón, muy parecidas a las del ejemplar de la *Expositio Psalmorum*. Pero tenemos que concluir. Y es evidente, a la luz de cuanto llevamos dicho, que ambos monasterios contribuyeron con su esfuerzo a transmitir el inmenso y rico legado cultural y artístico de la España visigótica, recreando un neovisigotismo iconográfico único en los escritorios monásticos de estos siglos, y que tuvo manifestaciones paralelas en los ideales que, en otros órdenes de la vida, pretendieron impulsar la Iglesia y la Monarquía de Pamplona. No obstante esta tradición hispana fue enriquecida por las influencias foráneas provenientes sobre todo de la Francia carolingia y en algunos casos también del mundo musulmán. Además los miniaturistas de Albelda y San Millán desarrollaron su cometido en estrecho contacto con la labor que otros artistas desempeñaron en los escritorios de otros centros monásticos del cercano condado de Castilla y del reino astur-leonés, lo que se evidencia en los influjos recíprocos que tuvieron lugar entre unos y otros a lo largo de los siglos X y XI.



Fig. 1. Psalterio y Libro de Cánticos (BAH. Cod.64 ter, fol.123v).  
 Monasterio de San Millán de la Cogolla, fines del siglo X.  
*Teofanía en el Sinaí.*



Fig. 2. Psalterio y Libro de Cánticos (Paris,BNF,Smith Leseuf,ms.2,parte 2, fol. 77v). Monasterio de Santo Domingo de Silos, mediados del siglo XI.  
*Teofanía en el Sinaí.*



Fig. 3. Comentario al Apocalipsis de Beato (BAH. Cód.33, fol.92),  
Monasterio de San Millán de la Cogolla. Fines del siglo X, principios del siglo XI.  
*El Cordero y los cuatro Vivientes.*



Fig. 4. Evangelios de Saint Amand (Valenciennes, Bibl.Mun. Ms.69,fol.138v) Siglo IX. *El Cordero y los símbolos de los Evangelistas.*



Fig. 5. Códice Vigilano o Albeldense (El Escoria, d.1.2, fol.16v), Monasterio de San Martín de Albelda. Año 976. *Maiestas Domini*.



Fig. 6. Evangelios de Saint-Emmeran de Ratisbona (Munich Bayerische  
Staatsbibliothek, Ms. CLM.14000, fol 6v). Escuela de Corbie. Año 870.  
*Maestas Domini.*

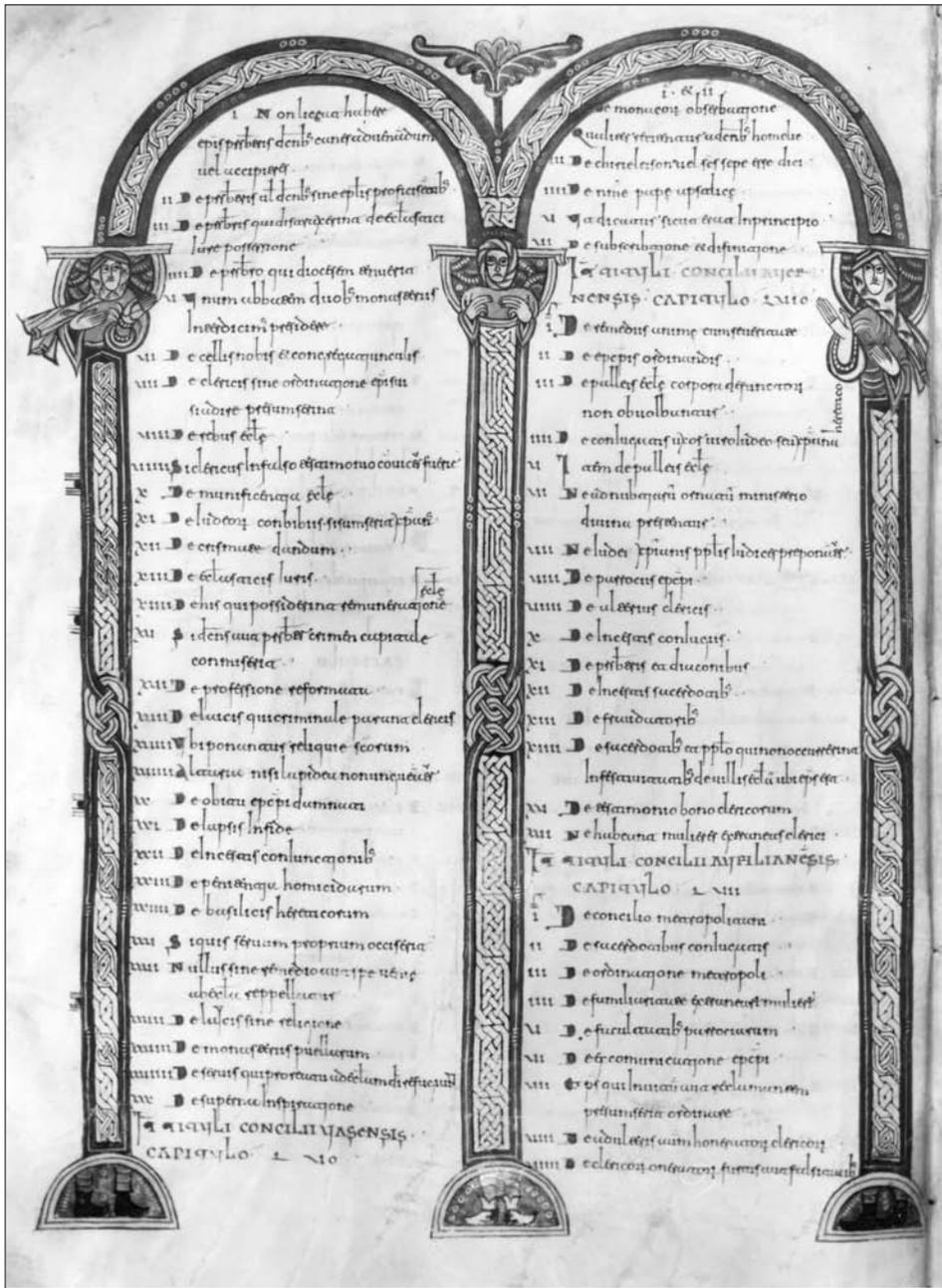


Fig. 7. Códice Vigilano o Albeldense (El Escorial, d.1.2.fol. 69v),  
Monasterio de San Martín de Albelda. Año 976.

*Tablas de los cánones conciliares.*

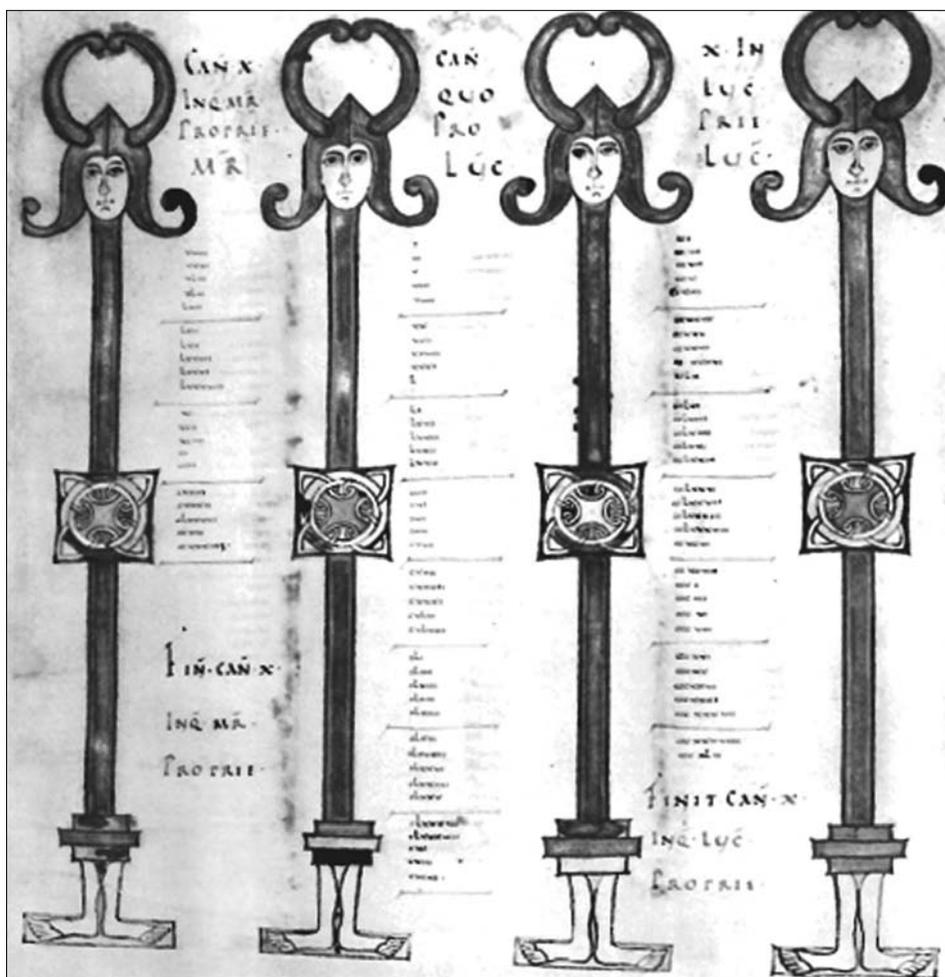


Fig. 8. Evangelios de Saint Amand. (Tours, Bibl.Mun. Ms 23, 10)  
Escuela franco-insular, segunda mitad del siglo IX.  
*Cuadros de los cánones evangélicos.*

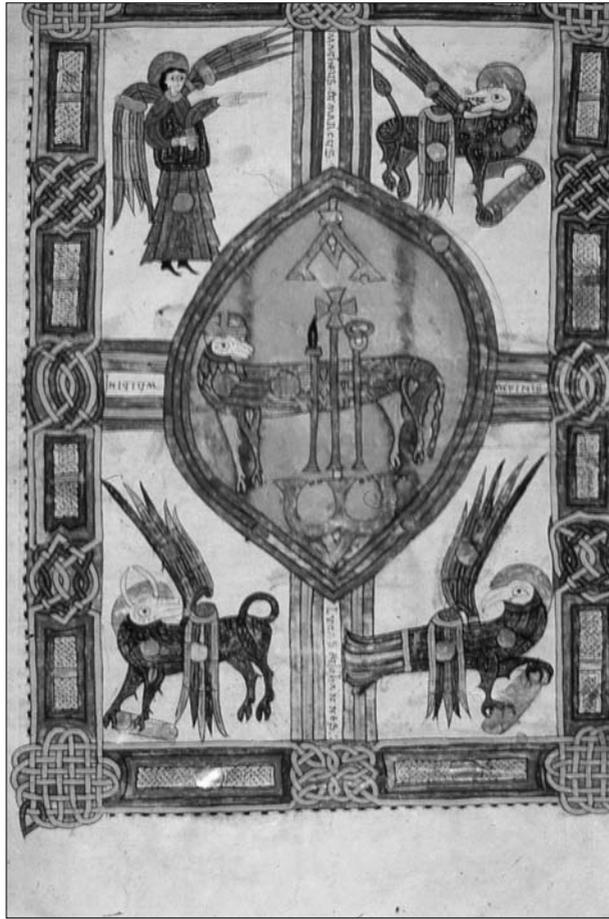


Fig. 9. Códice Emilianense (El Escorial,d.1.1,fol.457)  
Monasterio de San Millán de la Cogolla. Año 992. *Maestas Agni*.