

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

La villa de San Millán de la Cogolla se encuentra en la subcomarca de Nájera, al noroeste de la región o comarca de la Rioja Alta, en la margen izquierda del río Cárdenas, afluente del Najerilla, que lo es del río Ebro. El valle se enmarca entre la Sierra de Pradilla, al Sudeste, y los montes de Suso al Norte, conocidos históricamente como Montes Cogollos o Distercios, pertenecientes a las estribaciones septentrionales de la Sierra de la Demanda. El municipio se sitúa a una altitud máxima de 728 m y comprende también la aldea de El Río. Dista de la capital, Logroño, 39 km y unos 17 km de Nájera y Santo Domingo de la Calzada. Desde la primera se accede por la N-120 hasta Nájera, y de aquí por la LR-113, a enlazar con la LR-205, a Berceo por Cárdenas y Badarán. Desde Santo Domingo de la Calzada se puede llegar por la LR-204 hasta Badarán, o bien desviarse antes, pasado Villar de Torre, por la LR-206 hasta Berceo. De aquí se continúa hasta San Millán, en el alto Cárdenas, observándose en la lejanía la Sierra de San Lorenzo, con el cerro que le da nombre (2.271 m) y Cabeza Parda (2.114 m) al Sudoeste, y los altos de Pancrudo (2.078 m) también al Sudeste.

El origen de la población de San Millán de la Cogolla está ligado al establecimiento en la ladera sur de los montes Distercios de un monasterio, donde vivió, tuvo su oratorio y fue enterrado en 574 el santo anacoreta Emiliano o Millán, nacido en el lugar próximo de *Vergegio* o Berceo en 473, según la *Vita Emiliani* de San Braulio (h. 634). En el valle se fue asentando un caserío llamado San Jorge del que se tiene noticia en 1022, aunque existen referencias a una basílica de este nombre en el siglo X y del retiro en ella de Santa Potamia, discípula de San Millán en el siglo VII. Entre este poblamiento y el edificio monástico que se construyó en el siglo XI, asimismo abajo o en Yuso, nació un barrio, Barrionuevo, citado por las fuentes desde 1189. San Jorge y Barrionuevo recibieron en 1209 privilegio de exención de pechos por parte de Alfonso VIII de Castilla, que confirmarían después Fernando IV, en 1299, y Juan II, en 1410. San Jorge pasará a denominarse Santurde desde el siglo XIII (así se constata ya en 1237) y Barrionuevo se conocerá como San Millán avanzado el siglo XVI (1566), tal como lo registran en los libros de bautizados los monjes nombrados por el abad del monasterio, párrocos de estas villas. Ambas formarían con el tiempo un único núcleo de población. Su parroquia fue, y sigue siendo, la iglesia del monasterio de Yuso, dedicada a la Asunción de Nuestra Señora. Hasta mediados del siglo XVI los vecinos del valle servían al monasterio y, por influencia de sus abades, la villa de San Millán contó con mercado los martes y tres ferias anuales (la tercera concedida por Enrique II en 1373). A partir de marzo de 1556 el valle de San Millán con su jurisdicción civil y criminal pasará a ser de realengo, al obtener Carlos V para la corona el señorío emilianense, por bula del papa Julio III. Esta jurisdicción fue adquirida por los propios habitantes del valle, según carta real del 9 de septiembre de 1556, con facultad de elección de cargos municipales y su incorporación al corregimiento de Santo Domingo de la Calzada.

Monasterio de Suso

EL MONASTERIO de San Millán de la Cogolla, de Suso, es una edificación adosada a la ladera sur de los Montes de Suso, construida en piedra con aparejos de sillería, sillarejo y mampostería. A lo largo de su histo-

ria ha sufrido notables transformaciones y sólo conserva en pie lo que fue la iglesia del monasterio, a la que se accede desde la fachada oriental por un pórtico adosado al Sur. El cuerpo de la iglesia presenta un espacio rectangular,

dividido en dos naves de distinta anchura mediante una arquería longitudinal de tres arcos de herradura y dos de medio punto, cuya orientación sigue un sentido noroeste-sudoeste con un ligero quiebro hacia el Norte en los dos últimos tramos de los pies. Éstos se cubren con bóveda de cañón seguido en cada nave, separada de los tres primeros, cubiertos con madera, por sendos arcos diafragmáticos de medio punto. La arquería de herradura apea en dos columnas exentas y dos adosadas sobre basamentos cuadrangulares, siendo de mayor luz el intercolumnio central. Sus fustes cilíndricos, lisos, se resaltan en la parte inferior a modo de basa y se engruesan en la superior, en las exentas, formando un capitel y cimacio trapezoidales. La columna adosada al pilar de la cabecera oculta su fuste de estuco tras una fábrica rectangular en cuyo frente, decorado con azulejos, se abre una ventanilla con reja, donde se guarda un madero, reliquia de un milagro de la hagiografía de San Millán. Su capitel se decora con dos molduras sogueadas y el de la columna más occidental, adosada a un pilar que sirve de transición a la segunda arquería, con motivos de

soga formando arquerías, círculos y estrellas a bisel. Sobre esta arquería se prolonga el muro hacia arriba con un tramo de seis arquillos de medio punto, a partir del cual se elevan los seis pilares en los que apea la hilera de la armadura. La arquería de medio punto se alza sobre tres columnas con basamentos prismáticos, la central exenta y las extremas adosadas, una al pilar que recibe la arquería de herradura, y otra al muro occidental. Estas columnas presentan cimacios adornados con sencillas líneas incisas en zigzag, y sólo la exenta tiene capitel con equino resaltado y una basa en la que se observa el inicio de decoración de una cenefa de estrellas biseladas.

Las naves se prolongan hacia el Este con sendas cámaras de planta cuadrangular, cubiertas con bóvedas esquifadas, formadas por cuatro arcos de piedra toba, que se cruzan en el centro, y plementería revocada. Arcos de herradura de distinta luz y factura las ponen en comunicación con las naves, entre sí y con una dependencia a oriente, de los cuales sólo el de embocadura de la nave sur apea en columnas geminadas de estuco.

Exterior



La dependencia adosada al Este de la cabecera es rectangular y de menor altura que ésta. Se cubre con madera y antes de 2000 estuvo dividida en dos por un tabique transversal. En el muro oriental presenta un arco cegado de medio punto de sillería y, a la altura de sus enjutas, dos ventanas adinteladas y cerradas por reja, con derrame al exterior y al interior. Otro arco apuntado y dos adintelados sobre él, asimismo cegados con mampostería y ladrillo, pueden verse en el muro sur. El norte se encuentra revocado y enlucido, y el muro occidental es de sillería de hiladas a distinta altura.

En el muro norte de la construcción se sitúan los accesos a tres cuevas excavadas, probables celdas primitivas, utilizadas posteriormente como capillas y para enterramientos. La más oriental se abre a la cámara abovedada septentrional a través de un arco de herradura; presenta en el lado norte una oquedad en la roca, enmarcada en un rectángulo sobre base de ladrillo, que custodia un osario y, en el Este, un altar de nicho en arco. Fue cubierta con bóveda baída de sillares, y restos de este aparejo y de ladrillo se observan en los muros este y oeste. Las otras dos cuevas tienen sus ingresos en los tramos primero y tercero de la nave norte. La del primero es la capilla de San Millán, cuyo acceso en arco ligeramente apuntado, doblado y moldurado sobre pares de columnas, se sitúa bajo un arco de medio punto de descarga, cegado por mampostería y travesaños de madera, y enjarjado en el muro oriental. Un pretil, o cancel bajo, con frentes cajeados, que sirvió de basamento a una reja, cierra en parte el vano de entrada. La propia roca sirve de cubierta y muro norte, pero los otros muros de la capilla se reforzaron con sillería, sillarejo y mampostería. Se encuentra pavimentada con enlosado de piedra. Cobija el cenotafio de San Millán en su lado oeste, bajo un arco de medio punto que apea en un pilar cruciforme adosado al Norte con pares de columnas al frente y otras en cada ángulo, del que parte otro arco, moldurado y doblado, que descansa en una columna, formando un arcosolio. Las columnas presentan capiteles con decoración vegetal, en su mayoría de inspiración corintia, y cimacios continuos decorados con motivos de palmetas. Éstas pueden verse, asimismo, en los capiteles de las columnas pareadas del pilar cruciforme septentrional, el cual ha perdido en la zona oriental parte del cimacio y cuyo fuste oriental ha sido reconstruido en la última restauración. Sólo un capitel es historiado, el oriental de la jamba este, cuya figuración, de relieve muy perdido, se ha interpretado como la representación de un suceso narrado en la *Vita Emiliani* de San Braulio: la devolución del caballo a San Millán por los dos ladrones que se lo habían robado. En el lado oriental

de la capilla se labró un altar de nicho de tres arcos de medio punto de diferente luz.

La cueva del tercer tramo presenta acceso en arco de medio punto, levemente apuntado, y, según la tradición, era la que utilizaba San Millán durante la cuaresma y el adviento. En el muro de sillería de prolongación a occidente se abrió un vano adintelado, de amplio derrame al interior y en saetera a la nave de la iglesia, vano que se identifica con el usado por el Santo para mostrar su cayado y favorecer milagros. Asimismo, un pequeño vano, a modo de arco en mitra, de aparejo irregular de sillares y mampuestos, se abre en el muro oriental de cierre, comunicando esta cueva con la correspondiente a la capilla de San Millán. El espacio excavado al Norte y Oeste cobija diferentes sarcófagos, empotrados en el suelo unos y exentos otros, y se continua al Oeste desde donde una chimenea circular, de algo menos de un metro de diámetro, permite subir a un nivel superior de cuevas. Este nivel se comunica con la iglesia por una puerta adintelada, abierta en el término occidental del muro norte, a la que se accede por una escalera de madera de un tramo.

Las naves se cierran a occidente mediante un muro de aparejo irregular de sillería y mampostería en el que se abren tres vanos: una ventana en arco de medio punto de ladrillo sobre jambas de sillería con derrame al interior en la nave norte, y, en la sur, los restos de una puerta cegada en arco con dintel de ladrillo (oculta por una reproducción de dos tablas góticas que sirvieron de retablo mayor) y, en alto, otra en arco de medio punto de dovelas de piedra con dintel monolítico. Similar a ésta, existe otra puerta en el muro meridional de la iglesia, abierta al último tramo, por la que se accede a una dependencia que cierra la prolongación del pórtico al Oeste. Al nivel de su tímpano se abre una ventana adintelada y otras dos en la parte superior, todas abocinadas al interior, siendo los únicos vanos abiertos al sur de la iglesia, a excepción del de ingreso desde el pórtico, situado en el segundo tramo de la nave.

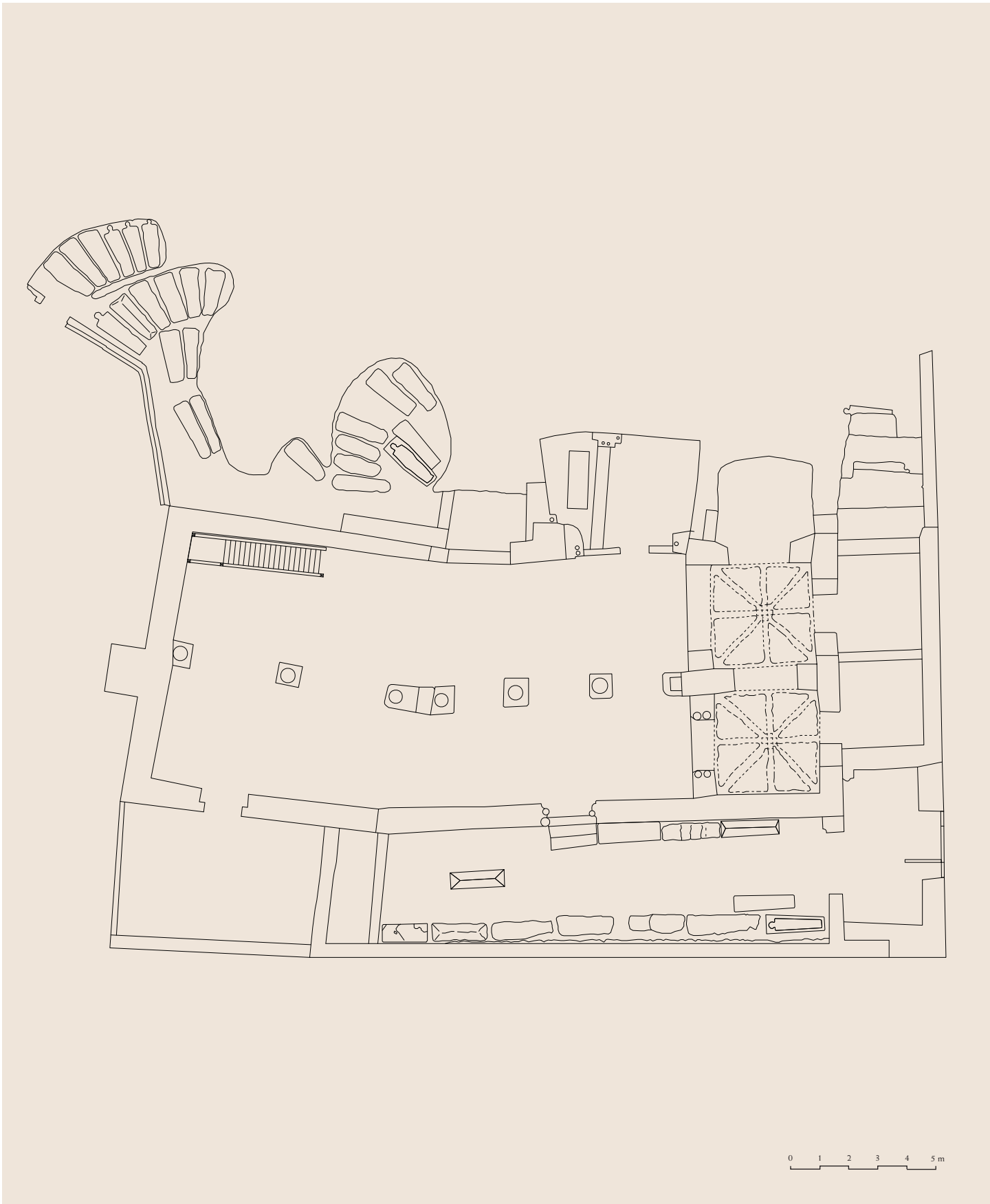
El pórtico consta de dos estancias, cubiertas con techumbre de madera, en las que pervive buena parte del pavimento de cantos rodados sobre lecho de mortero de cal. En la oriental y más pequeña se encuentra el acceso al edificio en arco de medio punto, de sillería al exterior y con dintel de madera al interior. En su muro norte puede verse un arco apuntado cegado, de doble rosca trasdosada, sobre cuya clave se dispuso una ménsula con cabeza humana, y en las enjutas se pintaron cartelas con inscripciones en la edad Moderna, muy mal conservadas, referidas a Santa Áurea (+ h. 1069), seguidora de San Millán en este monasterio. En el muro meridional se abre en alto una ventana adintelada con derrame al interior, y en el occidental

se conservan restos de pintura mural en la jamba sur del arco de medio punto, probablemente de herradura en origen, que da paso a la segunda estancia del pórtico, de mayores dimensiones. En ella el muro sur se abre al valle mediante una arquería de ladrillo enfoscada, de ocho arcos de medio punto sobre pilares de sección rectangular y basamento de sillería. En su muro norte se encuentra el acceso a la actual iglesia, elevado sobre tres escalones, en arco de herradura sobre columnas pareadas con capiteles de alabastro de decoración geométrica, figurada y vegetal en la jamba izquierda, y una única columna en la derecha, con vestigios de capitel sin tallar y policromía. En este muro pueden verse inscripciones y grafitos en algunos sillares de la jamba oriental. El espacio cobija en pie once sarcófagos de variada forma, materiales y estado de conservación. Siete se adosan al muro sur, uno de ellos antropomorfo (atribuidos a los Siete Infantes de Lara), otros tres al muro norte (pertenecientes, según fuentes del siglo XIII, a tres reinas de Navarra) y otro exento, de caja decorada y tipo burebano paleocristiano, se encuentra al oeste (tal vez reaprovechado, según la tradición, para Nuño Salido, ayo de los Infantes).

Al exterior el edificio muestra los diferentes niveles de cumbres de los tejados correspondientes a los ámbitos interiores. El más elevado corresponde a las dos cámaras de la cabecera, que forman un cuerpo único con alero saliente sobre modillones de rollos, decorados por círculos de hélices y rosetas a bisel, muy perdidos, que asientan en una imposta moldurada. En la zona occidental de esta cubierta, y sobre el muro de separación de las cámaras, se alza una pequeña torre cuadrangular, enfoscada y con un vano de medio punto en cada lado. A un nivel inferior se cubre el cuerpo de naves, que mantiene el alero de canes de modillones, algunos fragmentados y otros reconstruidos. Más baja es la cubierta de la dependencia adosada al este de la cabecera, con sus muros de sillería de diferente factura y aparejo de los de la iglesia, y un alero en el que se han imitado con una labra tosca los modillones de la cubierta de la iglesia. Al norte de esta fachada oriental puede verse adosado un muro de aparejo irregular de sillares y mampuestos que se prolonga hacia la ladera de la montaña. Este muro es el recuerdo del que formó parte de otras construcciones de mampostería que cerraban el lado norte del monasterio, de las que aún quedan vestigios de su alzado sobre la peña, especialmente un muro de contención de las aguas construido a comienzos del siglo XVIII, y la entrada a la cueva, cerrada por reja, donde, según las fuentes monásticas, se emparedaba Santa Áurea y fue enterrada. Al Sur, bajo el muro del cuerpo de naves, se encuentra la cubierta del pórtico, diferenciándose de la corres-

pondiente a la dependencia que a él se adosa al Oeste, en la que se abren dos ventanas adinteladas. Esta dependencia, de uso tradicional del guarda del monasterio, ha sido reconstruida recientemente, y bajo ella se encuentra en la parte oriental otra estancia sin acceso que muestra una saetera al exterior. Desde ella se prolonga otro muro de mampostería con una saetera, único vestigio de las dependencias conventuales del monasterio que se prolongaban hacia el Oeste. Así, la fachada occidental muestra en su aparejo las señales de las distintas remociones sufridas, con alternancia de sillería irregular de piedra arenisca, caliza y toba calcárea, y fragmentos de elementos arquitectónicos de etapas anteriores, habiendo sido reforzada con un contrafuerte rectangular.

La cronología del edificio de San Millán de la Cogolla, de Suso, ha sido ampliamente planteada por la historiografía del arte y la arquitectura, especialmente en aquellas zonas que sugerían una construcción altomedieval. Todavía hoy existen dudas sobre la datación de algunos pormenores y su configuración original en las primeras etapas, aunque no en la propiamente románica. En el siglo XIX no se dudaba de la gran antigüedad de la fábrica, si bien para unos su construcción se remontaba a la época del propio Santo o años después, en el mismo siglo VI y por artífices visigodos (Yepes, Ceán, Madrazo), otros consideraban una reedificación posterior a la invasión islámica, del siglo IX (Assas, Caveda). Desde comienzos del siglo XX se han distinguido dos fases principales, definidas por Manuel Gómez Moreno, una mozárabe del siglo X y otra de ampliación románica en tiempos de Sancho Garcés III el Mayor (1005-1035). Esta última correspondería a la zona de los pies de la iglesia y su arquería de medio punto, y habría estado motivada por la incidencia en el edificio de un incendio provocado por la última expedición de Almanzor en 1002. Vicente Lampérez y Romea seguirá a Gómez Moreno en la cronología del siglo X, aunque con dudas, y datará la capilla del Santo, románica, en el siglo XI, y las bóvedas nervadas de la cabecera en los siglos XII o XIII. Ambos deploraron el hecho de que los muros estuviesen encalados, lo que impedía su estudio, pero a Lampérez se deberán consideraciones de larga repercusión en estudios e investigadores posteriores (Fabó, Garrán, Avellaneda, Viedma, Sáinz de Robles). Así, las referidas a la vulgaridad de las bóvedas barrocas y la ausencia de interés de otras construcciones de Edad Moderna, o las que imaginaban cómo debió de ser el pórtico al Sur en el siglo XII, con su arquería de pesadas columnas y arcos de herradura. De acuerdo a este entendimiento de una historia del arte concluida en la época medieval, se desarrolló la restauración de carácter arqueológico dirigida por Íñiguez Almech en



Planta

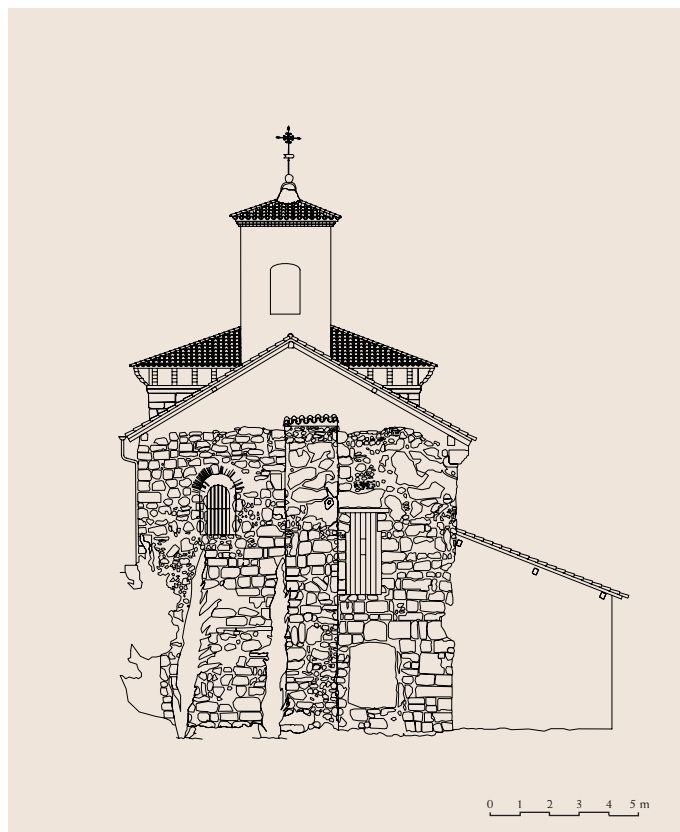


Sección transversal

Alzado este



Alzado oeste



1934-1935, que convirtió la iglesia del convento de Suso en una reliquia arqueológica, fundamentalmente del prerrománico español, tras despojarla de la mayor parte de su historia posterior a la Edad Media. La complejidad de sus espacios, singularidad de elementos y rudeza de sus aparejos, tantas veces reformados o reutilizados, sin enlucidos que los dignifiquen, y la completa desaparición en 1973 del resto de dependencias conventuales, hacen difícilmente explicable al visitante la ubicación del fructífero *scriptorium* altomedieval, o la significativa influencia de la Cogolla en el panorama del monacato medieval.

En la actualidad, la arqueología de la arquitectura (CABALLERO, 2002) corrobora una primera fase constructiva premozárabe, apuntada por investigadores anteriores (GÓMEZ MORENO, 1951; ÍÑIGUEZ, 1955; PUERTAS, 1979). Esta primitiva construcción ocuparía la cabecera con sus dos cámaras abovedadas y dos naves paralelas a las cuevas abiertas en la roca, a la que se adosaban en sentido este-oeste hasta el pilar que señala la desviación del eje longitudinal. La nave norte coincidiría con la actual, pero la sur sería más estrecha. Esta existencia de vestigios premozárabes, bien de época visigoda o de repoblación, viene a confirmar la hipótesis de algunos historiadores para los que se mantuvo una cierta forma de vida monacal entre los siglos VII y IX, atendiendo a lo escrito por San Braulio, con sus menciones a una comunidad de monjes (discípulos Aselo, Sofronio, Geroncio y Citonato) y santas mujeres (Potamia), o a la cronología de algunos códices conservados procedentes del escritorio de Suso y la composición de himnos litúrgicos específicos, como apuntará Juan B. Olarte. Para Isidro Bango esta fase integraría dos momentos constructivos diferentes, uno entre los siglos VII y X, con una primera basílica paralela al oratorio del Santo y su altar de triple nicho, y otro entre 900 y 959, con una iglesia de una nave y ábside a oriente, dedicado a la Virgen, a la que se accedía por un pórtico al Sur.

Una segunda fase, mozárabe, aprovecharía la estructura anterior y mantendría la misma orientación, ofreciendo una clara unidad estratigráfica, lo cual conlleva desechar las hipótesis anteriores relativas a la apertura a la nave norte de la cámara abovedada en etapas distintas y al uso de ella y su contigua hacia el Sur como iglesia, orientada de Norte a Sur, tal y como indicó Gómez Moreno y han mantenido otros autores (PUERTAS, 1979; HERAS Y NÚÑEZ, 1983; NOACK-HALEY y ARBEITER, 2006). Las naves quedarían separadas por una arcada de herradura y sus correspondientes cabeceras se cubrirían con bóvedas esquinadas. A este momento corresponderían los altares de nicho de las cuevas y la puerta de ingreso a la iglesia, existiendo la posibilidad de que hubiera estancias al este de la cabecera.

Esta fase (la tercera para I. Bango) es la primera que se documenta en la diplomática emilianense. Tras la revisión del cartulario, realizada por Antonio Ubieto Arteta, el atrio de San Millán no se constata hasta 942 (donación de Munio Jiménez de Añana) y el primer abad hasta 947 (Esteban). En 952 este pequeño monasterio recibiría la donación de tierras por parte de Diego Béilaz y pocos años después, en 959, se documenta la consagración por García I Sánchez de la basílica mozárabe, siendo abad Gomesano. La celebración de esta consagración se vuelve a documentar en 984, cuando Sancho II Garcés Abarca confirma al abad de San Millán, Sisebuto, las villas de Villagonzalo, Cordovín y Villajúniz. Parece claro que en el siglo X la importancia del monasterio se manifiesta de un modo especial, situándose en una posición fronteriza estratégica del reino de Pamplona y Nájera, cuyos monarcas se encargarán de favorecer para evitar la influencia castellana.

Después de un incendio intencionado, seguiría otra fase de restauración o consolidación a la que responderían, entre otras obras, la apertura del arco de herradura que comunica la cabecera sur con la estancia más oriental, la sustitución de las columnas centrales de la arquería y el adosamiento del pórtico meridional.

En el primer tercio del siglo XI tendría lugar la ampliación de las naves hacia el Oeste, mediante la demolición del muro occidental mozárabe, la prolongación de los muros norte y sur, y de la arquería con dos arcos de medio punto, y un nuevo cerramiento al Oeste (fase cuarta para I. Bango, quien no considera trascendente la probable restauración inmediata al incendio). Tal vez sea ésta la primera manifestación románica en la región, la cual ha sido relacionada con otras del primer románico navarro, como San Salvador de Leire, y del altoaragonés (ciertas analogías en los soportes pueden verse en la iglesia baja de San Juan de la Peña). Es muy probable, como dice Caballero Zoreda, quien denomina a esta fase protorrománica, que se aprovecharan materiales de otras construcciones anteriores, como el capitel y basa de la columna central. Ciertamente los motivos en zigzag y de estrellas a bisel se utilizan en el período prerrománico, y pueden verse en La Rioja en las iglesias de Villavelayo o la ermita de Santa Fe de Palazuelos (Albelda). No obstante, el cambio estilístico con respecto a la anterior es evidente, mostrando significativas aperturas de vanos de medio punto con dintel de descarga en el muro sur y occidental, este último en alto, que posiblemente comunicaría con la zona conventual. Sancho III el Mayor sería el promotor de esta ampliación, bien en 1010 (Gómez Moreno) o en 1030 (Puertas), probablemente en tiempos del abad Ferruz o Ferrucio, al que se documenta hasta 1020 y 1027. Un abad de este nombre



Pórtico



*Ampliación
románica
de la iglesia*

estaba enterrado, según Sandoval, en el segundo tramo de la nave, junto al muro entre la cueva de San Millán y la siguiente hacia occidente. Documentos de 1030 y 1033 otorgan también a Sancho III la mejora del enterramiento de San Millán, disponiendo sus restos en una urna de plata sobre un altar (restos que después trasladaría su hijo García Sánchez III, el de Nájera, a la nueva iglesia que fundó en el llano, concluida hacia 1067, donde los colocaría en otra arca de oro, plata, marfil y piedras). Tal mejora sin duda se relaciona con el aumento de peregrinos al monasterio emilianense, los cuales se beneficiarían de su hospital y alberguería. A él llegaban gentes de las tierras occidentales de Castilla y León, atraídos por las reliquias de un Santo que emulaba al de Compostela, pero con el trazado de la nueva ruta del Camino de Santiago a su paso por La Rioja, debida al mismo Sancho III, esta afluencia se diversificará, constatándose el uso de la ruta secundaria a San Millán desde 1025. Pocos años antes, en 1016, había convenido el rey navarro con el conde de Castilla, Sancho García, su suegro, los límites entre Navarra y Castilla desde la Cogolla hasta Garray en Soria. Otros cambios se produjeron en la liturgia, adoptándose en el monasterio la romana frente a la anterior mozárabe, así como la regla de San Benito. El dominio territorial emilianense crecerá progresivamente en la primera mitad del siglo XI, incorporándose a San Millán dieciséis monasterios de menor entidad con todas sus posesiones, entre ellos los de San Félix de Oca y San Miguel de Pedroso, según José Ángel García de Cortázar. Finalmente, con Alfonso VI en 1076, San Millán de la Cogolla pasará a ser castellano y se integrará en las corrientes cluniacenses europeas, constituyéndose en la segunda mitad del siglo en un lugar hegemónico en la región que extendía sus heredades al sur del Duero y alcanzaba al Norte hasta la costa vizcaína.

En pleno románico se llevaría a cabo la reforma de la cueva de San Millán, datada a finales del siglo XII por la mayoría de los autores, convirtiéndola en una capilla-santuario, independizada del resto de cuevas mediante una arquitectura decorada y dignificada con un cenotafio conmemorativo. La labra de los motivos de acantos estilizados y palmetas que adornan los capiteles, al igual que el friso de palmetas de los cimacios, con abundantes paralelos en La Rioja (Santo Domingo de la Calzada, Mansilla, Canales, Tirgo, etc.), no se ha conservado en su integridad, pero puede observarse en ellas la ejecución de dos manos distintas. Una que incidirá más en el biselado de los perfiles, la plenitud de las superficies y la esquematización de las formas, correspondiente a las columnas de la embocadura, y otra de tendencia más orgánica, representando hojas redondeadas, concavidades sinuosas y caulículos rizados,

en las del interior. La secuencia de dos columnas pareadas con sus respectivos capiteles y cimacio continuos del arco de acceso, se encuentra bastante deteriorada y se observan remociones que dejaron casi oculto el único capitel figurado, el más oriental, del que advirtió Teodoro Lejárraga, guarda y responsable del monasterio. La talla puede verse en la cara del capitel que se muestra a la nave y en las que miran al interior de la capilla y al muro del ángulo sudeste. En la primera, o sur, se representa a San Millán sentado, con hábito de cogulla y báculo, a continuación, en el lado este, una figura humana arrodillada, tirando de un caballo mediante una sogá apoyada en su hombro, y otra figura tras la del caballo, en el norte. Esta representación coincide en sus elementos con el suceso de la vida de San Millán, narrado por San Braulio, por el que dos hombres quedaron ciegos al robarle el caballo del que se servía para ir a la iglesia (lo que para J. B. Olarte significaría su atención a la parroquia de Berceo como coadjutor) y se lo devolvieron, suplicándole perdón. El Santo no les devolvió la vista para evitar que siguieran hurtando, sino que vendió el animal y repartió el dinero entre los pobres. En esta fase románica el monasterio se vio envuelto en distintos pleitos, como el mantenido con el monasterio de Oña por la posesión de la iglesia de Altable (1155), el que se siguió con la diócesis de Calahorra por tercias parroquiales (hasta 1163) o el que sostuvo con el obispo de Osma por los derechos de Santa María de Tera y San Andrés de Soria (1166). A la acreditación de posesiones se atribuye la falsificación documental de la época de García I Sánchez y el conde castellano Fernán González (+970), con los conocidos *Votos de San Millán* (h. 1143-1144, según Ubieto). La economía monástica, basada en la ganadería y agricultura, junto a la procedente de la explotación de sal y hierro, se vio obligada a transformarse a lo largo del siglo XII, centrándose en las zonas más próximas (Montes de Oca, Burgos, Álava, Rioja alta) y en el cobro de diezmos, pastos y otros tributos. En 1199 Inocencio III dictó normas que debían cumplir arzobispos, obispos y abades, especialmente el de San Millán, en caso de atentados contra los bienes del monasterio.

Al período de desarrollo del estilo gótico correspondería el arco apuntado que hoy vemos en la primera estancia del pórtico, el cual pudo formar parte del acceso a la capilla de Santa Áurea, con modificación probable de su emplazamiento en las reformas de Edad Moderna. A partir del siglo XIII, se observará el progresivo declive del patrimonio emilianense en la medida que los favores reales y de la nobleza fueron decreciendo, al igual que aumentaba el impago de los *Votos*. Su continuada defensa por los abades se observa, por ejemplo, en la confirmación de anteriores privilegios por Alfonso VIII en 1212 y en las de monarcas

posteriores, desde Alfonso X a Fernando IV. En 1259 Alejandro IV acogió el monasterio bajo la protección de la Santa Sede, y en 1299 Lope Díaz de Haro lo recibió en encomienda para defensa de sus posesiones. Aunque la vida monástica se trasladaría progresivamente al edificio de Yuso, a partir de su construcción en último tercio del siglo XI, los bienes muebles de la iglesia del convento de arriba fueron aumentando, llegando a nuestros días algunas imágenes y pinturas datadas entre los siglos XIII y XV. Así, las tallas de un Crucificado (h. 1200) y un San Juan Evangelista (comienzos del siglo XIV), y dos tablas pintadas (siglo XIV), representando escenas de la vida de la Virgen, de Jesús y de San Millán (Museo de La Rioja). En el propio edificio de Suso, en la capilla de San Millán, se mantienen una imagen en piedra del santo titular en el lado norte y un relieve de alabastro representando la Misa de San Martín en el altar de nicho (siglo XV). Ha de mencionarse, asimismo, la existencia en los muros y columnas del edificio de diferentes tipos de grafitos (geométricos,

figurados, arquitectónicos, epigráficos), datados en su mayoría en los siglos XII y XIII.

En el siglo XVI probablemente se construyó la torre, que ya se muestra en un grabado de 1608 y un dibujo de 1618, y a finales de este siglo se pueden datar los azulejos decorados con las armas de Navarra del pilar que encierra la reliquia del madero, citados por Sandoval en 1601. Sin duda, se llevaron a cabo reformas, pues ya se ordena el adecentamiento del edificio en 1564 por los visitadores de Valladolid, de cuya Congregación dependía el monasterio emilianense desde 1500, al sumarse su abad Pedro Sánchez del Castillo a la reforma de las abadías benedictinas implantada por los Reyes Católicos. En 1588 el abad fray Álvaro de Salazar inició la *Recolección*, u observancia estricta de la regla de San Benito, vida de clausura, ayuno y penitencia que puso en práctica con otros tres monjes en el monasterio de Suso, al que las fuentes de la época denominan santuario o ermita. A finales de siglo, se puso en duda este emplazamiento como lugar de vida y enterra-

Nave norte. Cuevas



miento de San Millán en la obra del arcediano de Calatayud Miguel Martínez del Villar (1598), quien lo adscribió a la diócesis de Tarazona y a la localidad de Berdejo. A partir de entonces surgieron una larga serie de demostraciones sobre la patria del Santo, enfatizando la antigüedad del monasterio, que se iniciaron en 1601 con la falsificación de una piedra con inscripción gótica encontrada bajo su cenotafio, siendo abad fray Plácido Alegría, cuya acta notarial incluyó Sandoval en su obra, junto a una detallada descripción del edificio y sus bienes. Otros padres benedictinos reivindicaron el lugar, como Álvaro de Salazar y Martín Martínez en el siglo XVII, y Diego Mecoleta en el XVIII, resucitándose la polémica en el XIX por Vicente de la Fuente, que fue contestada por el padre agustino recoleto Toribio Minguella. No obstante, se mantuvo viva la veneración debida al lugar durante la Edad Moderna, mediante la continuada custodia por monjes de Yuso (entre dos y cuatro), la pervivencia de culto en los días festivos, las mandas devotas y la costumbre entre las aldeas y villas del valle de subir a él anualmente en romería (documentada desde el siglo XI), llevando en procesión sobre andas las arca relicario de San Millán y su maestro San Felices.

Las obras de mantenimiento y reforma de la iglesia y zona conventual de mayor importancia fueron las iniciadas a raíz del legado del cardenal José Sáenz de Aguirre (Logroño, 1630 - Roma, 1699), quien dejó por heredero universal de todos sus bienes a este monasterio de Suso. La intervención más significativa y criticada fue la realizada en tiempos del abad Plácido Vea, entre 1704 y 1709, la cual supuso la eliminación de uno de los dos coros de la iglesia (pervivencia del carácter dúplice del monasterio), y la remodelación de la fachada oriental, destruyendo la capilla donde la tradición ubicaba la aparición de la Virgen a Santa Áurea, para darle uso de sacristía (dependencia al este de la cabecera). El edificio en el siglo XVIII presentaba una imagen muy distinta a la actual, ya que todos los muros estaban enlucidos, sus naves se cubrían con bóvedas de arista entre arcos fajones y albergaban diversos retablos, cuadros y mobiliario; sobre el pórtico, espacialmente distinto al actual, abovedado y sin galería de arcos, se elevaba otra planta y a continuación de él, y en toda la zona occidental de la iglesia, se extendían las construcciones del convento.

En el siglo XIX los avatares del edificio fueron diversos. La comunidad benedictina se vio obligada a abandonar el monasterio de la Cogolla entre 1809 y 1813, 1820 y 1823, y, de forma definitiva, en noviembre de 1835, a causa de la desamortización de Mendizábal. Algunos de los bienes de Suso se trasladaron a Yuso, cuya iglesia se mantenía como

parroquia de la localidad, y a las iglesias de Lugar del Río y Estollo. Diez años después, en noviembre de 1845, salió a subasta pública la dehesa de Suso, en la que se incluía el santuario, convento y un corral. Vendido a un particular, fue recuperado para el Estado en 1851, aunque de nuevo los pastos de la dehesa, casas conventuales y corral salieron a remate en 1857 y 1867. La custodia del edificio estaba a cargo de un guarda, por entonces fray Faustino Matute, quien en más de una ocasión denunció el mal uso que se hacía de este patrimonio (pocilga, trasquila de ovejas, etc.), sus deterioros y otras incidencias, como el incendio provocado de 1860. En el ámbito nacional, Francisco Navarro Villoslada alzó su voz en *El Pensamiento Español* (1863) en defensa de la conservación de los edificios del monasterio de San Millán de la Cogolla, denominado *El Escorial de la Rioja*. Por R. O. de 14 de mayo de 1866 fue excluido de la desamortización y cedido al Ministerio de Ultramar, para el establecimiento en las dependencias de Yuso del Colegio de Misioneros Franciscanos de Bermeo. Los franciscanos sólo permanecieron en la Cogolla hasta 1868, pasando los edificios a depender del Ministerio de Fomento. En 1878 se instaló en Yuso el Colegio de Agustinos Recoletos, orden que se ha ocupado de su mantenimiento hasta nuestros días.

En 1902 la Comisión Provincial de Monumentos iniciará las diligencias para la declaración de Monumento Nacional de los edificios emilianenses, con Constantino Garrán al frente, quien consiguió de Alfonso XIII una R. O. de 30 de septiembre de 1904 por la que se disponía la elaboración de proyectos de restauración para los monasterios de Nájera y San Millán. El presupuesto de éste fue poco más del 10% de aquél, por lo que las obras llevadas a cabo en el edificio de Suso por el arquitecto Joaquín Roncal en 1906 se limitaron a labores de acondicionamiento. Tras la declaración del monasterio de la Cogolla y sus dos edificios Monumento Nacional por R. D. de 3 de junio de 1931, se procedió a la restauración del de Suso por Íñiguez Almech entre 1934 y 1935. Con su intervención se perdieron para siempre las actuaciones que lo habían vigorizado en el transcurso de la Edad Moderna. Eliminó gran parte de los muros que cerraban el edificio a la ladera, con lo que los volúmenes de la iglesia ganaron en independencia pero quedaron desprotegidos de las escorrentías procedentes de la montaña. El alero de canes de modillones del cuerpo de la cabecera mozárabe se imitó a la rústica en el coronamiento de la sacristía oriental. El pórtico al sur perdió el cuerpo superior y ganó un mirador al valle mediante una galería de arcos. Tanto en el pórtico como en la iglesia se desmontaron las bóvedas, siendo sustituidas por armadura en el primero y en los tres primeros tramos

de naves, y por bóvedas de cañón de ladrillo en los dos últimos. Los enlucidos que cubrían la totalidad de los muros fueron eliminados, y la capilla de San Millán perdió los restos de rejería del vano de ingreso y los basamentos de la reja que cerraba el espacio del cenotafio. Las obras de conservación posteriores se dilataron hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Salvo una noticia de la reparación de tejados en 1941, hasta 1961 no se procedió a la restauración de cubiertas por parte del Ministerio, obra encargada al arquitecto Manuel Lorente Junquera. En 1967, según el padre Peña, se destruyó la parte que habitaron los monjes, ruinosas construcciones que motivaron, finalmente, el proyecto de obras urgentes de derribo de adosados, y restauración del muro sur del monasterio y cubiertas, realizadas en 1973 por el arquitecto Eduardo González Mercadé. Lo que quedó del edificio fue retejado de nuevo y se acondicionó la dependencia que se abría a la nave sur de la iglesia, en el último tramo, para disponer en ella un pequeño museo y un habitáculo para el guarda.

Bajo esta dependencia se había mantenido en uso hasta 1967 otra estancia, que fue cerrada con escombros y partida por un muro de hormigón. En el mismo período, entre 1970 y 1973, tuvieron lugar las primeras excavaciones arqueológicas conocidas en el monumento, encargadas por la Comisaría General de Excavaciones al arqueólogo Alberto del Castillo. La exploración se centró en la zona oriental inmediata al exterior de la iglesia, en la que se descubrieron siete niveles de covachas sepulcrales labradas en la roca arenisca, en un total de veinticinco, conteniendo cada una de dos a cuatro sepulturas. La datación de los enterramientos se concretó entre fines del siglo X y fines del XI, siendo el correspondiente al de Santa Áurea uno de los últimos. También se vieron en un nivel inferior, posiblemente anterior a la construcción del siglo X, cinco tumbas sin covacha, y se señaló la existencia de otra necrópolis a occidente, anterior a la primera, sin relación aparente con el monasterio mozárabe, de la que se habían excavado hasta entonces nueve tumbas, sitas en torno a una peque-

Entrada a la cueva de San Millán



ña iglesia cuyos restos habían sido descubiertos en el mes de agosto de 1973. En 1978 se procedió a la adecuación del entorno y de lo que quedaba del edificio por el arquitecto Fernando Chueca Goitia. Es probable que por esos años se procediera al traslado de los cuadros y retablos que todavía se levantaban sobre altares a los pies de la iglesia.

El estado de conservación del monumento en la última década del siglo XX era alarmante. En 1993 se detectaron en el edificio problemas de entrada de agua, el desplome del muro norte adosado al terreno y la fisura de la bóveda de la nave norte, construida por Íñiguez Almech. La Dirección General de Bellas Artes encargó obras de emergencia al arquitecto José Sancho Roda, que dieron lugar al cosido del muro a la roca mediante inyecciones armadas de 2 m de longitud y la impermeabilización de toda la zona entre la iglesia y la roca, así como de las cubiertas de la nave principal. Esta intervención no detuvo el movimiento del edificio, procediéndose a su apuntalamiento en 1995-1996, y al análisis de la patología del edificio, según proyecto y dirección de José Sancho Roda y Félix Benito Martín. En este estado recibió en diciembre de 1997 la categoría de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, junto al edificio de Yuso, considerándolos testimonios de la introducción y continuidad del monacato cristiano desde el siglo VI a nuestros días, asociados, asimismo, al lugar de origen de la lengua española escrita y hablada.

En 1999, tras diversos estudios geofísicos, geotécnicos y arqueológicos, se realizó en el borde del terraplén, próximo a las cuevas altomedievales, un micropilotaje para evitar los empujes que ejercía sobre el edificio (esta vez de 27 micropilotes de 25 m y 6 de 20 m, a 25° de inclinación). Finalmente, en noviembre de 2002 se inauguró la última restauración llevada a cabo por José Ramón Duralde Rodríguez, ganador del concurso convocado por el Instituto de Patrimonio Histórico Español. Su intervención se ha centrado principalmente en la restauración de la cubierta de madera, la mejora de la impermeabilización y desvío de escorrentías, la consolidación de fábricas y fragmentos, la limpieza del cenotafio de San Millán y elementos escultóricos de su capilla, el descubrimiento de fragmentos de pinturas murales del antepórtico, la iluminación, cerramientos de vanos y puertas y acondicionamiento del entorno. El mismo año, por encargo del citado Instituto y, al margen de las obras referidas, Luis Caballero Zoreda realizó una lectura de paramentos del monumento, aplicando la metodología de la Arqueología de la Arquitectura, estudio que volvió a poner en evidencia la ausencia de estudios globales y multidisciplinarios sobre San Millán de Suso.

CENOTAFIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

En el monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla, fundado en el lugar donde el santo vivió como ermitaño y fue enterrado a su muerte en el año 574, se conserva el cenotafio románico que se erigió a finales del siglo XII para perpetuar su memoria.

El núcleo originario del monasterio es la zona de cuevas eremíticas a las que irían añadiéndose diversas construcciones que darían lugar a la iglesia y al cenobio a partir de la tumba excavada en un hueco de la roca. El monumento funerario es un cenotafio y no un sepulcro o sarcófago porque es sólo conmemorativo y nunca contuvo el cadáver, ya que éste sufrió varias traslaciones. Cuando San Millán murió en el año 574, fue enterrado en el hueco de la roca donde había vivido. Este hecho debió de ser bastante excepcional en su época ya que las autoridades eclesiásticas acababan de prohibir los enterramientos en el interior de los templos en el Primer Concilio de Braga, celebrado en el año 561. Esta primitiva tumba sería sencilla, y de ella hay referencias en documentos de los años 956, 959 y 972.

El 13 de abril de 1030, Sancho el Mayor y su mujer Mayor Nuna (a veces llamada Elvira) realizaron la primera traslación de las reliquias, sacando la osamenta de su tumba en la fosa del suelo, colocándola en una urna cineraria de plata en el altar mayor de la iglesia, y encargando otra de oro y pedrería. El 29 de mayo de 1053, su hijo García el de Nájera protagonizó la segunda traslación, la cual provocó la fundación del monasterio de Yuso y su consagración el 26 de septiembre de 1067, siendo entonces cuando las reliquias se depositaron en el arca de marfil que se conserva parcialmente en la actualidad en el citado monasterio.

Pero con el fin de recordar el lugar donde el Santo vivió y estuvo enterrado hasta 1030, a finales del siglo XII se edificó en el oratorio de arriba una capilla funeraria para cobijar un cenotafio de piedra. Suso quedó entonces únicamente como lugar de devoción espiritual. Esta capilla funeraria se ubica en el costado del evangelio hacia la nave, en el lugar donde estuvo la celda rupestre que él mismo habitó. El cenotafio se orienta en sentido norte-sur, transversal a la iglesia. Es de piedra de alabastro oscuro, casi negro, procedente de la zona de Alesanco o de la de San Asensio. Está tallado en un solo bloque y se decora con figuración en altorrelieve. Mide 113 cm altura x 211 cm anchura x 193 cm profundidad. Por su tipología y estilo debe datarse en fecha posterior al inicio de la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada en 1158. El cenotafio de San Millán, la capilla que lo cobija y la



Interior de la cueva de San Millán hacia el Este



Sepulcro de San Millán



Detalle del Sepulcro

escultura de la cabecera calceatense son obras más o menos contemporáneas.

Es exento y se compone de dos partes: la pseudotapa con estatua yacente rodeada de seis escenas menores (nueve figuras humanas y una animal), y un soporte con seis ménsulas a modo de atlantes que simulan aguantar el peso. La presencia de la efigie del difunto lo aleja de la tipología propiamente románica (tapa a dos vertientes decorada con relieves) y lo erige en prototipo de otra más avanzada, de transición al gótico. Como ya afirmó Juan Antonio Gaya Nuño, al incorporar una estatua yacente en fecha tan temprana, representa una novedad en la escultura funeraria de la época; de hecho, debió de ser uno de los puntos de partida de la incorporación de la estatua yacente a las laudas, fórmula desarrollada más adelante. También es una novedad en la escultura funeraria románica la incorporación de las figuritas que lo rodean, como si fueran llorantes o plañideras. Por tanto, es una pieza precoz, uno de los últi-

mos sepulcros del románico español y el primero en que las figuras de desvalidos y llorones cobran un relieve de historia, aunque no tengan el sentido de friso del gótico.

Este esquema de yacente y seis escenas o figuritas alrededor se da también en la tumba del presbítero Bruno de Hildesheim en Alemania († 1194), y se repite en el cenotafio de Santo Domingo de la Calzada, de comienzos del siglo XIII. El modelo aparece con diferentes variantes en otras tumbas de los siglos XIII y XIV, como la del abad Arnoult en San Pedro de Chartres (circa. 1220), la del arzobispo de Toledo Ximénez de Rada en el monasterio de Santa María La Real de Fitero (siglo XIV), la del obispo Esteban de Sepúlveda en la catedral de Calahorra († 1281), la de la beata doña Urraca López de Haro en el monasterio de Cañas († 1262), la de la de la reina doña Urraca López de Haro, viuda de Fernando II de León, procedente del monasterio de Vileña, hoy en el Museo de Villarcayo († hacia 1230, sepulcro datado hacia 1280), y en los dos sepulcros de los Cabredo de la iglesia de San Bartolomé de Logroño (primera mitad del siglo XIV). Es evidente el éxito que estas figurillas van a tener en el gótico, de ahí que sea de suma importancia destacar la temprana presencia de motivos similares en los dos ejemplos riojanos de San Millán y Santo Domingo, todavía de época románica.

La iconografía del cenotafio de San Millán de la Cogolla está totalmente relacionada con el propio difunto. Su estatua yacente, de gran tamaño, situada en el centro, lo presenta como un anciano venerable —ya que alcanzó los cien años—, con gran majestad y serenidad. Su rostro, aunque intenta ser realista, todavía está idealizado, tendencia propia de los primeros yacentes. Lleva el nimbo circular liso, propio de los santos, y viste con los ornamentos típicos de los sacerdotes o presbíteros: alba, casulla, estola y manípulo. Sus zapatos son los típicos puntiagudos de la época, que caracterizan a los personajes sagrados. No lleva en sus manos el atributo abacial, el báculo, sino otro más propio de clérigos y presbíteros: una cruz florenzada de brazos iguales que descansa sobre su pecho y que sujeta por el pie o asta con ambas manos.

Las seis escenas que se disponen alrededor, cuatro en los extremos de la lauda y dos en las mitades de los lados mayores, aluden a personajes o acciones relacionadas con su vida: santos en las dos de la cabecera (dudosos), monjes o discípulos en las del centro y protagonistas de algunos de sus milagros en las de los pies. En la cabecera, a la izquierda del Santo (y a nuestra derecha), hay un anciano, con tonsura clerical, boca abierta en actitud de enseñar y vestimentas talaes. Está sentado en una silla ante un libro abierto sobre un gran atril cubierto con paños, con la

mano izquierda sobre el libro y la derecha levantada con la palma hacia afuera. Prudencio de Sandoval lo identificó con el propio San Millán diciendo misa, y M^a Jesús Álvarez-Coca con San Braulio, que escribió la vida del Santo en edad ya avanzada, dando testimonio de su obra.

A la derecha de la cabecera de la estatua yacente (e izquierda del espectador) hay dos mujeres, una con gesto de dolor llevándose las manos a la cabeza en señal de hacer el *planctus*, tocada con velo, y otra a su lado de menor tamaño, más joven y sin velo, sentada en una silla y con un libro en las manos apoyado sobre un enorme atril. Para Álvarez-Coca es difícil identificar a la muchacha con el libro, mientras que la mujer podría ser una plañidera anónima o Santa Potamia. Según otras interpretaciones, aquí están representadas Santa Oria y su madre Amunia.

En las partes centrales, a los costados, se sitúa un monje a cada lado, ambos arrodillados, imberbes, con tonsura clerical y vestimentas talaes, sujetando de nuevo un libro abierto sobre un atril recubierto de tela. Podrían ser o bien dos monjes anónimos de la comunidad, como representación genérica de todos ellos, o bien una alusión

directa a algunos discípulos de San Millán (Asele, Citonato, Geroncio o Sofronio).

Junto a estas hipotéticas interpretaciones, se pueden ofrecer otras más convincentes. En total son cuatro grupos de figuras –tres monjes y dos mujeres–, con libros sobre atriles, las de la cabecera sentadas y las del centro arrodilladas, que no necesariamente han de identificarse con personajes concretos relacionados con la vida del Santo. El monje sentado ante el atril, por la actitud de sus manos, parece más bien un maestro que imparte alguna enseñanza a dos de sus discípulos, encarnados en los dos monjes que le escuchan con sus libros abiertos. Por ser una figura con mayor dignidad, por estar en la cabecera, por ser barbado y por usar casulla, probablemente fuera el abad. A Soledad de Silva y Verástegui todas estas figuras le sugieren la celebración de alguna liturgia funeraria por la comunidad emilianense, como ocurre en el sepulcro del presbítero Bruno en la catedral de Hildesheim († 1194). Allí aparece el difunto medio cubierto con un sudario que deja al descubierto su vientre y torso; a ambos lados de su cabecera, dos compañeros de su comunidad con tonsura clerical, embal-

Detalle del Sepulcro



saman y preparan su cuerpo para el entierro; en el centro y a los pies, cuatro personajes (pobres, cojos, tullidos, lisiados), se acercan a él, ya convertido en reliquia, para llorar la muerte de su benefactor y para ser sanados por su contacto. Según Edwin Panofsky, este sepulcro inaugura el tipo de monumento funerario medieval denominado litúrgico, pues representa una parte del rito funerario, la denominada *elevatio corporis*, o elevación del cuerpo para ser llevado a la iglesia y celebrar allí la liturgia funeraria. Esta "tumba de gran ceremonia" se dará también en Francia a finales del siglo XII.

En el cenotafio emilianense se repiten algunos de estos elementos: la efígie del difunto, los monjes en la liturgia funeraria y los plorantes seculares o benefactores de sus milagros. No debemos desear, por tanto, la consideración de su iconografía como reflejo de algún acto litúrgico, quizás la celebración de la misa en el día de su funeral o en la festividad de su aniversario; de hecho, el culto que se estableció en un principio ante la tumba tuvo carácter litúrgico ya que San Braulio, según nos dice en la carta-prólogo que le envía a su hermano Fronimiano, escribió la biografía para que fuera leída en la misa del Santo, y encargó la composición de dicha misa a su diácono San Eugenio. Tanto San Braulio como San Eugenio escribirían también sendos himnos, para la liturgia del Santo en su festividad y para el oratorio erigido sobre su tumba.

Al igual que en el sepulcro de Hildesheim, a los pies de la estatua yacente del cenotafio emilianense se han representado los beneficiarios de sus obras y milagros. Sobre la identificación iconográfica de estas escenas no existe ninguna duda. Si en la tumba alemana se representan asuntos referidos a la caridad y limosnas de Bruno, aquí son dos milagros *post mortem*, ocurridos ante la propia tumba de San Millán: a la izquierda, el de los dos ciegos que recobraron la vista, y a la derecha, el de la resurrección de la niña del Prado, descritos tanto por San Braulio como por Gonzalo de Berceo.

El primero narra cómo los dos invidentes fueron ante el Santo después de su tránsito y recobraron la vista. Por ciertos detalles, como los bastones y el perro, es evidente que cuando Berceo escribió la *Vida de San Millán*, conocía los relieves del cenotafio. En ellos se representan los dos invidentes implorando la vista al Santo arrodillados, con atavíos de peregrino: sombrero (sólo el de la izquierda), bordón y zurrón sujeto con cinturón. El situado detrás, como todavía no la ha recuperado, lleva una venda en los ojos y el bastón en la mano; el otro, ya curado, guarda todavía la cachava pero apoyada en el brazo, ya no lleva venda y junta las manos en actitud de rezo y de agradecimiento por el milagro. Le acompaña un perro lazarillo al

que sujeta con una cuerda atada al collar del animal. También cabe la posibilidad de que aquí se haya representado a un solo ciego antes y después de la curación, como sucede en el milagro de la niña. Sin embargo, en los dos textos literarios se especifica claramente que son dos ciegos.

El milagro de la niña resucitada también es narrado por San Braulio y por Berceo: una niña del Prado (Prado Luengo), lugar cercano al oratorio, murió antes de cumplir los cuatro años de una grave enfermedad, cuando sus padres la llevaban a la tumba del Santo para que la curara. Una vez allí, al anochecer, la dejaron muerta junto al altar, y después de tres horas volvieron y la encontraron con vida, jugando con el mantel que lo cubría. Antes de marcharse, dieron gracias a Dios por ello. En el cenotafio emilianense se representa a la protagonista como en una secuencia, en dos momentos diferentes de la acción: en primer lugar aparece tendida con las manos cruzadas sobre el pecho, ya muerta, y delante se figura de nuevo con las mismas características físicas pero viva, de rodillas, con las manos juntas en actitud de rezo agradeciendo su resurrección. Soledad de Silva y Verástegui relaciona a las dos mujeres de la cabecera con esta escena de la resurrección de la niña: la que se lleva las manos a la cabeza con gesto de condolencia podría representar el duelo que sucede a la muerte de la niña, y la joven que lleva el libro encarnaría la alegría recobrada por el milagro y la acción de gracias posterior.

El gran bloque de piedra que constituye la pseudotapa del monumento, está sostenido por seis ménsulas ornamentadas con atlantes dolientes, que con diferentes gestos y actitudes simulan soportar su peso. Actualmente sólo quedan cinco, pues se ha perdido uno de los dos centrales. Todos ellos se representan de cuerpo entero, arrodillados y vestidos con largas túnicas sujetas con cinturón, cargando el peso sobre sus espaldas o sobre sus manos, incluso uno de ellos sostiene un objeto parecido a una horcaja. Para Rocío Sánchez Ameijeiras el asunto está claro: aquí se representa una de las escenas de la vida del Santo narrada por San Braulio, la del frustrado intento de un grupo de personas poseídas por el diablo de prender fuego a su cama mientras dormía. Estos personajes, que se arrastran debajo del sepulcro y que intentan sostenerlo, serían entonces los que se colarían debajo de su cama para incendiarla; de hecho, el objeto que lleva uno de ellos en la mano es para ella una antorcha y no una horcaja. Estos tres episodios (milagro de los ciegos, milagro de la niña e intento de quemar la cama del Santo) se representan también en el arca de marfil.

El monumento es de muy buena calidad y denota un estilo de transición del románico al gótico. Para M^a Jesús



Detalle de columnas y capiteles en el interior de la cueva de San Millán

Álvarez-Coca son tres las manos que intervienen, denominadas por ella maestros A, B y C. El maestro A sería el maestro de la obra, y ejecuta la figura yacente y el varón de la derecha. Su técnica, muy cercana al gótico, es la más perfecta, pues personaliza los rostros y observa la realidad, y está relacionado con el cenotafio de Santo Domingo de la Calzada. El maestro B, que talla todas las demás figuras de la pseudotapa, sería un discípulo del anterior, de técnica menos perfecta, pues no personaliza los rostros, sino que hace caras más genéricas. Su formación es aragonesa, con influencia del sepulcro de doña Sancha en Jaca. El maestro C hace los atlantes y se relaciona con los canecillos de Santo Domingo de la Calzada. Le influyen los maestros anteriores en los paños, y se diferencia de ellos en la manera de tratar los ojos, que son también de forma globular pero con el iris marcado, y en la expresión de dolor, que está más lograda. Para Soledad de Silva y Verástegui en el sepulcro sólo trabajaron dos maestros, uno más evolucionado en la estatua yacente y otro todavía inmerso en la tradición románica en todas las demás figuras.

Es evidente la existencia de relaciones con la catedral de Santo Domingo de la Calzada. La escultura románica de su cabecera es contemporánea del cenotafio y de la capilla que lo cobija, únicos restos de finales del siglo XII que hay en Suso. Los tres conjuntos debieron de compartir al menos un escultor, ya que existen semejanzas entre los canes de Santo Domingo, la figuración del cenotafio de San Millán excepto la estatua yacente, y el único capitel historiado de la capilla de Suso, que narra la devolución a San Millán del caballo que dos ladrones le habían robado. Esta pieza tiene claras similitudes con las otras figuras del cenotafio: el Santo del capitel y los atlantes del cenotafio poseen el mismo tipo de rostro y de peinado, la citada figura del capitel y las dos sentadas en la cabecera del cenotafio exhiben una silla idéntica. Ya Manuel Gómez Moreno había afirmado que la capilla y el sepulcro eran obra del maestro de Santo Domingo.

El estado de conservación del cenotafio de San Millán de la Cogolla es bastante bueno, pues fue restaurado entre los años 2000 y 2002, dentro de la intervención integral que experimentó el monasterio de Suso.

Texto: BAU/MSR - Fotos: CAM - Planos: MGL

Bibliografía

ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M^a J., 1978, pp. 68-76; ANDRÍO GONZALO, J., MARTÍN RIVAS, E. y SOUICH, P. du, 1996, pp. 105-106; ANGUIANO, M. de, 1701 (1985), pp. 467-477; ARRÚE UGARTE, B., 2000, pp. 118-131, 162-163; AVELLANEDA, M., 1935, pp. 7-10; BANGO TORVISO, I. G., 2007, pp. 36-37, 46-52; BENITO MARTÍN, F. y SANCHO RODA, J., pp. 164-

165; CABALLERO ZOREDA, L., 2004, pp. 14-22, 48-55 y 59-62; CADIÑANOS BARDECI, I., 2000, pp. 278-279; CASES GÓMEZ DE OLMEDO, S. *et alii*, pp. 617-618; CASTILLO, A. del, 1975, pp. 967-970, 977-978; CAVEDA, J., 1848 (1986), pp. 63-64, 95, 150; CILLERO ULECIA, A., 1975, p. 144; DIAGO HERNANDO, M., 1997, pp. 91-92; DURALDE RODRÍGUEZ, J. R. 2002, p. 65; DUTTON, B., 1967 (1984), pp. 85-140; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1998, pp. 177-187; FABO (hacia 1914-1915), pp. 6-10; FONTAINE, J., 1973, pp. 217-226; GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, J. A., 1969, pp. 119-136, 137-191, 299-337; GARCÍA TURZA, F. J., 1997, pp. 9-25; GARCÍA TURZA, F. J., 2000, pp. 28-33; GARRÁN, C., 1929, pp. 11, 13-24, 58-61, 110-111; GAYA NUÑO, J. A., 1942, pp. 251, 252; GÓMEZ DE LIRIA, G., 1733, pp. 173-174; GÓMEZ MORENO, M., 1919 (1975), pp. 288-309; GÓMEZ MORENO, M^a E., 1951, p. 38; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, 1983a, p. 44; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, 1986, pp. 25-33; HERAS Y NÚÑEZ, M^a A. de las, 1992, p. 182; HERBOSA, V., 2001, pp. 38, 39; IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1996, p. 2; IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1997, pp. 385-395; IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M. y LEJÁRRAGA NIETO, T., 1998, pp. 16-33; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1953, pp. 9, 10, 110; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., 1955, pp. 9-11; ÍÑIGUEZ ALMECH, F. y URANGA GALDIANO, J. E., 1971, I, p. 188; ÍÑIGUEZ ALMECH, F. y URANGA GALDIANO, J. E., 1973, pp. 185-200; JOVELLANOS, G. M. de, 1795 (1956), pp. 278-279; LAMPÉREZ y ROMEA, V., 1907, pp. 249-254; LAMPÉREZ y ROMEA, V., 1908a (1930), pp. 285-289; LEDESMA RUBIO, M^a L., 1989, docs. 370, 402, 407 y 481; LOJENDIO, L. M^a de y RODRÍGUEZ, A., 1978, p. 367; LOJENDIO, L. M^a de y RODRÍGUEZ, A., 1979, p. 371; LÓPEZ DE SILANES VALGAÑÓN, F. J. I., 2000, pp. 144-145; MADRAZO, P. de, 1886, pp. 664, 666-667, 670-672; MAESTRO PABLO, I., 1996, pp. 97-99; MAESTRO PABLO, I., 1999, pp. 56-73; MAESTRO PABLO, I., 2002, pp. 17-67; MALDONADO Y COCAT, R. J., 1949, pp. 453-455; MECOLAETA, D., 1724, pp. 74-80, 82-83, 97; MINGUELLA Y ARNEDO, T., 1883, pp. 156-158; MONJE, R., 1846, pp. 89-91; MONREAL JIMENO, L. A., 1988, pp. 78-85, 90-91; MOYA VALGAÑÓN, J. G., inédito, pp. 22-24; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1994, p. 112; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 2006b, pp. 92, 93, 94-95, 100; NAVARRO VILLOSLADA, E., 1863, pp. 264-267, 270-271; NOACK HALEY, S. y ARBEITER, A., 2006, pp. 22-36; OLARTE, J. B. (coord.), 1976, pp. 41-53; OLARTE, J. B., 1995, pp. 10-35; OLARTE, J. B., 1998, pp. 143, 146; PANOFKY, E., 1992, pp. 60, 61; PEÑA, J., 1972, pp. 181-184; PEÑA, J., 1976, pp. 135-156; PEÑA, J., 1980 (1994), pp. 19-23, 45-79, 175-182, 259-263; PUERTAS TRICAS, R., 1979, pp. 18-19, 24, 27-36, 49-53, 55-59; RINCÓN GARCÍA, W., 1992, p. 284; RODRÍGUEZ JURADO, J. y RODRÍGUEZ ORTIZ, J. M^a, 2000, pp. 197-200; RUIZ DE GALARRETA, J. M^a, 1947, pp. 3-8; RUIZ DE GALARRETA, J. M^a y ALCOLEA, S., 1962, pp. 92-93; SÁENZ OSTIATEGUI, E. (coord.), 2003, pp. 58-64; SÁENZ PRECIADO, P., 1997, pp. 151 y 153; SÁENZ PRECIADO, P. y SÁENZ PRECIADO, J. C., 1997, pp. 65-68; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1997b, pp. 51-84; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 1999b, pp. 75-76, 121-122, 132, 188, 256, 284-285, 754-761, 1540-1548; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004d, p. 226; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2006a, II, pp. 165-166, 169; SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, 1941, p. 2; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., 1999, pp. 21-23, 30, 31; SANCHO RODA, J., 2002, pp. 300-305; SANDOVAL, P. de, 1601, fol. 21 v.-23 r., 28 r.-29 r., 74 r., 86 v., 87 v., 91 r.-94 r.; SERRANO, L. 1930, docs. 100 y 154; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1988, p. 339; SILVA Y VERÁSTEGUI, S., 1997a, pp. 757-762, 770-773, 777; UBIETO ARTETA, A., 1973, pp. 198-200; UBIETO ARTETA, A., 1976, docs. 29, 64 77, 79, 80, 91, 97, 166, 170, 181, 192 y 288; UBIETO ARTEETA, A., 1960 (1981), docs. 15 y 16; UBIETO ARTETA, A., 1976, docs. 69, 79, 91; VALDÉS, L. *et alii*, 2000, pp. 104-109; VARASCHIN, A., 1980, pp. 261-265; VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1943, pp. 2-38; VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., 1948, II, pp. 16, 160-161; VIEDMA, A., 1929; YARZA LUACES, J., 1991, pp. 109-111; YEPES, Fr. A., 1606 (1959), pp. 61-64, 67-68, 77-82.

Monasterio de Yuso

LA FUNDACIÓN DEL PRIMITIVO monasterio emilianense de Yuso se remonta al siglo XI cuando, por deseo del rey García Sánchez III el de Nájera, se procedió al traslado de los restos de San Millán desde el edificio de Suso al recién construido monasterio de Santa María la Real de Nájera. Al bajarlos a la llanura, no pudieron moverlos, de modo que el rey decidió edificar allí un nuevo monasterio, nombrando por abad a Gomisendo. Esta noticia se recoge en la *Crónica Najerense*, escrita entre 1152 y 1157 según Antonio Ubieto, pero ni el milagro atribuido al Santo, ni el nombramiento de tal abad, están confirmados por las fuentes documentales, ya que Gomesano era abad desde 1037. La traslación de los restos del antiguo al nuevo monasterio se documenta fehacientemente el 29 de mayo de 1053, fecha en la que el rey García y su mujer Estefanía, junto con los obispos Sancho de Pamplona, Gómez de Calahorra y el abad de Albelda, García, fueron a San Millán, firmando entonces la carta de donación del coto de

Soto al monasterio. Una historia de la traslación de las reliquias fue escrita a comienzos del siglo XIII por el monje emilianense Fernando, y a él se debe también la referencia de la dedicación a Santa María de la iglesia mandada construir por el rey García, haciendo intervenir en ella a los alarifes de Nájera. Las reliquias que se depositaron provisionalmente en la enfermería que entonces existía en el llano, acabada la nueva iglesia a los catorce años, por tanto en 1067, se colocaron en el altar de la Virgen en un arca de oro, pedrería y marfil, siendo abad don Blas. Años después acompañarían a estas reliquias las de San Felices de Bilibio, preceptor de San Millán, las cuales llegaron al monasterio de Yuso en 1090 a instancia del abad Blas II. Este traslado lo describe detenidamente Sandoval en 1601, aunque hace referencia al arca del siglo XV en la que por entonces estaban depositadas.

Nada se puede concretar sobre la fábrica y tipología del monasterio medieval de Yuso, ya que sobre él se edificó el

Vista exterior del Monasterio de Yuso



actual en la edad Moderna, pero es fácil suponer que siguiera las pautas del estilo románico imperante en la época. Algún indicio puede observarse en los escasos restos arqueológicos encontrados en sondeos parciales efectuados durante obras de restauración en la iglesia, claustro y Salón de Reyes. Otra información ofrecen las fuentes manuscritas. Así, el 2 de noviembre de 1137 tuvo lugar una consagración de la iglesia por el obispo don Sancho, con el apadrinamiento del rey Alfonso VII, lo cual puede inducir a pensar en algún tipo de reforma constructiva. Desde finales de ese siglo también serán frecuentes las donaciones de fieles para el mantenimiento de lámparas encendidas ante las reliquias de San Millán y San Felices, que serán habituales en el siglo XIII, por las que sabemos que el cuerpo de San Millán se ubicaba en el altar de Nuestra Señora y el de San Felices, en el de San Juan (años 1220, 1268, 1269 y 1274). En este último y tras la urna de San Felices se colocó una de madera con los restos de los santos discípulos Citonato, Sofronio y Geroncio, los cuales habían sido trasladados desde el monasterio de San Cristóbal de Tobía, o de las Tres Celdas, en el siglo XII, según fuentes monásticas. Es probable que, además de estos dos altares, existiese otro bajo la advocación de San Pedro, al que se dedicó una capilla en la iglesia del siglo XVI, situada al norte de la capilla mayor, y en cuya festividad, junto a la de San Millán, el arzobispo de Tarazona concedió indulgencias a quienes visitasen la iglesia, el 30 de noviembre de 1216. También por el manuscrito del padre Romero (finales del siglo XVIII) sabemos que en tiempos del abad Juan Sánchez (1208-h.1249) el monasterio estaba cercado y se construyó un palacio porticado para huéspedes, llamado "hostal"; en un arcosolio situado entre el atrio de la cámara del abad y el último ángulo del claustro, junto a la pared de la iglesia, existía un altar de San Martín, donde se leyó la sentencia a favor del monasterio sobre los derechos de las iglesias de la Diócesis, el 31 de octubre de 1228; otro altar bajo la advocación de San Nicolás dedicó este abad el 21 de septiembre de 1222, con la asistencia del obispo de Burgos don Mauricio, día en el que, asimismo, se consagraron dos campanas. Por otro lado, el prior Rodrigo Íñiguez, en su donación de un parral a la sacristanía de San Millán, en 1241, mandó que el sacristán mantuviese una lámpara siempre encendida por la noche ante la imagen de Santa María que estaba en el claustro (*en somo del panno do cuelgan los escudos*) y, en octubre de 1289, el abad don Mateo ordenó que con las rentas donadas de Santa Gadea y Cihuri ardiesen por la noche dos lámparas ante el Crucifijo, la Gloriosa y la imagen de San Millán, que estaban entre el coro y el altar, y cuatro cirios sobre las tumbas de los obispos y abades enterrados en el monasterio en

los días de sus aniversarios. Otro enterramiento es el concedido a don Sancho Martínez de Leiva y su mujer, quienes hicieron donación de sus bienes en 1279 con el ánimo de dotar una capilla y altar dedicado a San Millán. Además de los cálices, ornamentos y libros, no conservados, con los que fue acrecentada la sacristía del monasterio por estos donantes, la historiografía nos informa de la existencia en este siglo XIII de una campana llamada "la Bomba", fechada por inscripción en 1269, fecha que aparece en la existente en el chapitel de la torre, de la que se documenta su fundición en 1677.

En cuanto a la información arqueológica, las catas efectuadas en la iglesia en 2000, muy dispersas en el espacio, nos indican la existencia en la capilla norte del testero de restos de un muro con zapata de grandes dimensiones y relleno de cantos y sillares, junto a cerámica gris datada en los siglos XII-XIII. Otros muros de época imprecisa aparecieron en el espacio del Salón de Reyes, durante la excavación llevada a cabo por Pilar Sáenz Preciado en el proceso de la restauración realizada por el arquitecto José Ignacio Rodríguez entre 1999 y 2000. Esta zona probablemente era la antigua hospedería del monasterio, y en ella se encontraron materiales de relleno con fragmentos de nervios de bóvedas que, dada su sección, corresponden a la iglesia del siglo XVI, la cual sufrió un derrumbe de la nave norte y parte de la cabecera en 1595. Los muros hallados se dirigían hacia la zona del claustro, excavada en parte para efectuar las obras de iluminación, durante la ejecución del proyecto de 1999-2001 firmado por Esperanza Rabanaque y Asociados. El seguimiento arqueológico llevado a cabo por Javier Ceniceros y José Antonio Tirado en el patio y las cuatro alas del claustro, al margen de las sepulturas, canalizaciones, fragmentos cerámicos o elementos de la Edad Moderna, sacó a la luz en el ala norte una estructura de planta semicircular (2,65 m de largo norte-sur; 0,77 m de alto; 2,22 m de ancho muro), construida con sillería en las caras externas y relleno de mampostería y ripio en la médula, próxima a la portada de acceso a la iglesia y con continuación bajo el interior de ésta, así como diferentes tramos de muro que podían configurar un espacio rectangular con fachada occidental bajo el Salón de Reyes y dos accesos al Sur. Estos hallazgos, sumados al de dos capiteles, uno en el ángulo noreste y otro en el ala este, dos canecillos y otros elementos arquitectónicos de menor entidad, todos ellos utilizados como relleno en la fábrica del claustro del siglo XVI, al igual que diversos fragmentos cerámicos, indican con claridad la existencia de una construcción medieval en las postrimerías del siglo XI o comienzos del XII. En Yuso se conserva uno de los capiteles, probablemente no concluido, dada la carencia



Estructura semicircular hallada en un sondeo arqueológico del claustro

de talla en la parte posterior y las tres hojas labradas de incipientes caulículos esquemáticos (0,45 x 0,45 x 0,66 m). Muy interesante es el hallazgo en una tumba del patio de una pequeña pieza circular de marfil con una cruz patada incisa, decorada con contario (Museo de La Rioja), de factura similar al nimbo que presenta la *Maiestas Dei* (Washington D.C., Dumbarton Oaks Collection) que formó parte de las placas de marfil que adornaban el arca de reliquias de San Millán. Este indicio revela la existencia de otros objetos desaparecidos e, incluso, ayuda a corroborar la hipótesis de un taller de eboraria emilianense. Otro fragmento de nervio enterizo de bóveda, en piedra arenisca, con parte de un baquetón y la mitad de un cuadrifolio, se conserva en el monasterio, extraído con anterioridad a los sondeos citados, que puede datarse en el siglo XIII, lo cual puede indicar posibles reformas o añadidos en la fábrica original del siglo XI.

En el siglo XIV es probable que, tras el saqueo de la abadía por las tropas que apoyaban a Pedro I, se abordase algún tipo de reparación o reforma. Así parece deducirse

de los privilegios que confirmará Enrique II de Trastámara y las cuatro capellanías que fundará en 1370 y 1371, *para reparamiento del dicho monasterio porque fue robado e estruido del tirano que se llamaba Rey*, siendo enterrados sus partidarios en el claustro del convento. No obstante, se constata en este siglo una labor que debió de ser habitual y que estaba dirigida al control de las escorrentías procedentes de Suso que con frecuencia causarían deterioros en los edificios y propiedades cercanas al convento. La primera noticia al respecto data de 1388 en la que se nos informa del compromiso por parte de los vecinos del valle, vasallos de la abadía, de construir un cauce de piedra para conducir el agua, de modo que no dañase el llamado "parral de la torre" (situado al Este de la iglesia actual, según planos de comienzos del siglo XVII), ni los molinos de San Millán. Desconocemos el estado de conservación del monasterio de Yuso en los dos primeros tercios del siglo XV, pero en el último se experimentaron cambios importantes durante la administración del abad Pedro Sánchez del Castillo (1477±1500), partidario de la reforma de las abadías bene-

dictinas potenciada por los Reyes Católicos e implantada en San Millán no sin dificultades. Según el padre Plácido Romero, este abad llevó a cabo edificaciones en el monasterio con la ayuda de los vecinos de Barrionuevo, invirtiendo en obras la suma de 2.549.850 maravedís (claustro, refectorio, dormitorio, cerca del convento, unas casas y una capilla de Nuestra Señora de Quijera con su imagen), además de dotar a la iglesia con numerosos ornamentos sagrados y nuevas piezas de platería, entre ellas un arca nueva para los restos de San Felices (1487) y otra para la custodia de diferentes reliquias sueltas de San Millán, San Felices y santo Domingo de Silos (1483).

No todos los bienes muebles medievales citados por las fuentes han llegado hasta nosotros, habiéndose perdido en los saqueos de la Guerra de la Independencia los más valiosos por la riqueza de sus materiales y dispersándose otros, conservados en la actualidad en colecciones y museos nacionales y extranjeros. Nada ha quedado de la platería, oro y piedras de las arcas de San Millán, su maestro San Felices y sus discípulos, ni de la imagen de bulto de Nuestra Señora con el Niño, "de chapa de oro y piedras preciosas", que presidía el retablo mayor, según documento notarial de 1601, o del díptico del Crucificado y el Cordero místico de bronce y esmalte (siglo XII), que cita el padre

Salazar. Sin embargo, hoy pueden verse en el monasterio de Yuso gran parte de los marfiles que adornaban las urnas de San Millán y San Felices. Así mismo, su iglesia conserva una pila bautismal, ubicada en la capilla septentrional de los pies o capilla de San Miguel, donde tradicionalmente existió el baptisterio y hoy puede verse el recinto con reja de madera (siglo XVIII) que sirve a otra pila del siglo XVI. El actual emplazamiento se debe al proyecto del arquitecto Óscar Reinares, incluido en la ejecución de las obras de restauración parcial de la iglesia, tras ser restaurada por la empresa Coresal en 2004. Se trata de una pila de 1,01 m de altura total, 98 cm de diámetro de brocal, 54 cm de altura de pie y 47 cm de altura de taza. Esta última presenta gallones helicoidales y una cenefa en la parte superior en la que se labró en relieve un motivo de vástago ondulante con hojas de tres pétalos y piñas. El pie es liso y de forma ajarronada, compuesto por un balaustre elevado sobre un pedestal de doble moldura. Minerva Sáenz Rodríguez relaciona esta pila con la que hoy conserva la parroquial de Gallinero de Rioja, con una cenefa de motivos similares, al igual que otras de distintas localidades de los valles del Oja y el Tirón que debieron de salir de un taller en torno a Santo Domingo de la Calzada, todas ellas datadas a finales del siglo XII. La pila de San Millán de la

Pila bautismal



Capitel encontrado en excavación arqueológica



Cogolla procede, según el padre Peña, de la que fue iglesia, hoy ermita, de Santa Potamia en el desaparecido barrio emilianense de San Jorge o Santurde. Fue trasladada por el abad fray Pedro de Arenzana en 1542, una vez concluida la nueva iglesia dos años antes. Posteriormente, en 1573, el abad fray Pedro de Medina llevará a Yuso los restos de esta santa discípula de San Millán, enterrada en la citada iglesia a la que se había retirado con otras santas mujeres a la muerte del maestro, colocándolos en la urna de plata que confeccionara el abad Pedro Sánchez del Castillo en 1483. Cabe señalar la existencia en el Museo del monasterio de una imagen de la Virgen con el Niño del siglo XIII y de una cruz de cobre de brazos flordelisados con expansiones ovals y decoración incisa, con las armas de Castilla y León en el nudo, del siglo XIV.

La imagen exterior que hoy tenemos de los edificios del monasterio de Yuso data fundamentalmente del siglo XVII, ya que la iglesia construida en la primera mitad del siglo XVI (1504-1540) sufrió derrumbes a finales de ese siglo (1595), que afectaron a la nave norte, parte del crucero y cabecera, procediéndose a su reforma en la primera mitad del siglo XVII (entre 1617 y 1642). El claustro bajo se inició en 1548 y el alto a partir de 1571, continuándose la fábrica del resto de dependencias conventuales (sala capi-

tular, rectorios, celdas, patio de la Luna o de San Agustín) hasta mediados del siglo XVII. En la segunda mitad de ese siglo se completó con la construcción de la nueva portería y mayordomía (hoy Cilengua –Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española–) y la cámara abacial (hoy Hostería), y se llevó a cabo la transformación de la sala capitular en sacristía. Finalmente, entre 1697 y 1752 se procedió al desmonte y configuración de la plaza con la cerca que la rodea. Desde mediados del siglo XVI y a lo largo de los siglos XVII y XVIII fue dotada de forma progresiva con diferentes bienes muebles, algunos de gran calidad e interés histórico-artístico. Por fortuna, muchos de ellos se han conservado pese a los períodos de abandono que tuvo el edificio en el siglo XIX, tras la forzada salida de la orden benedictina que fue definitiva en 1835 con la desamortización de Mendizábal. La iglesia se mantuvo como parroquia al cuidado de monjes benedictinos, naturales del lugar, que se quedaron en él, como fray Faustino Matute, párroco de la villa, o los padres Campomanes y Carpintero, quienes se preocuparon del mantenimiento de tejados y otras necesidades de los edificios, según comenta el padre Peña. Entre 1866 y 1868 se estableció en el edificio de Yuso una casa de estudios dependiente del Colegio de Misioneros Franciscanos Observantes de Bermeo. Final-

Capitel encontrado en excavación arqueológica



Capitel hallado en sondeo arqueológico del claustro



mente, el 25 de mayo de 1878 llegaron a Yuso los Padres Agustinos Recoletos de Filipinas, de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, para establecer en él un Colegio de Misioneros, que fue inaugurado el 1 de septiembre, festividad de su patrona la Virgen de la Consolación, o de la Santa Correa. Por R. D. de 6 de junio de 1931 el monasterio recibió la declaración de Monumento Histórico-Artístico. El cuidado y reformas del edificio estuvo a cargo principalmente de la orden de Agustinos Recoletos hasta que en 1966 se iniciaron proyectos de restauración por parte de la Dirección General de Bellas Artes, interviniendo los arquitectos Manuel Lorente Junquera (restauración parcial de la iglesia, 1966-1967, 1969), Antonio Fernández Ruiz-Navarro (plaza del monasterio, 1969), Fernando Chueca Goitia (cubiertas, 1973, 1975, 1978; chapitel, 1979), y Manuel Manzano-Monis López (cubiertas y bóveda del crucero en la iglesia, 1983, 1985). Desde 1985 la Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja promovió diferentes proyectos de restauración, entre los que cabe destacar las reformas del refectorio menor para Aula de la Lengua y de la cámara abacial para Hostería. En diciembre de 1997 la UNESCO otorgó la categoría de Patrimonio de la Humanidad a los dos edificios del monasterio emilianense, procediéndose ese año a la elaboración de un Plan Director para el de Yuso, dirigido por los arquitectos José Ignacio Rodríguez y Domingo García-Pozuelo. Las intervenciones se han sucedido desde entonces. Así, entre 1996-1998 se llevaron a cabo obras de consolidación en la entrada occidental de la iglesia por Esperanza Rabanaque y Asociados; entre 1999-2000 se realizó un Plan Museográfico para los espacios de la capilla del Santo Cristo y antigua sacristía de la iglesia, elaborado por Javier Dulín Íñiguez, Fernando Martínez Romero, Pilar Sáenz Preciado y M^a Jesús Escuín Guinea, y se procedió a la restauración del Salón de Reyes por José Ignacio Rodríguez; entre 1999 y 2001 se restauró el claustro y dotó de iluminación, según proyecto de Esperanza Rabanaque, J. Ignacio de Cabo Pascual y José Emilio Artacho Barrasa, y se llevaron a cabo los Estudios Previos y redacción del proyecto de ejecución de

refuerzo estructural y/o restauración de la iglesia, por Óscar Reinares Fernández. Este último arquitecto dirigió en 2003 la Fase I de restauración de la iglesia, obra realizada por CORESAL Empresa Restauradora y patrocinada por la Fundación San Millán de la Cogolla. En 2007 ha iniciado la ejecución del proyecto de restauración integral de la iglesia, promovida y patrocinada por la Fundación Caja Madrid, la Fundación San Millán de la Cogolla y la Orden de Agustinos Recoletos. La última reforma del edificio monástico ha sido la transformación de la antigua mayordomía y las zonas conocidas como aula del cura y claustro de Santa Rita, para la sede del Centro Internacional de la Lengua Española, obra realizada por el arquitecto Javier Arizcuren en 2007.

Texto: BAU - Fotos: CAM

Bibliografía

ARRÚE UGARTE, B., 2000, pp. 118-131; ARRÚE UGARTE, B., 2002, pp. 51, 58-62; ARRÚE UGARTE, B. y MARTÍNEZ GLERA, E., 1997, pp. 112-113, 127-133; ARRÚE UGARTE, B. y REINARES FERNÁNDEZ, Ó., 2005, pp. 95-96; AVELLANEDA, M., 1935, pp. 10-16; BANCO TORVISO, I. G., 2007, pp. 44-46; CASES GÓMEZ DE OLMEDO, S. *et alii*, p. 618; DIAGO HERNANDO, M., 1997, pp. 88-96; DULÍN ÍÑIGUEZ, J., MARTÍNEZ ROMERO, F., SÁENZ PRECIADO, M. P. y ESCUÍN GUINEA, M. J., 2000, pp. 94-95; GARCÍA FERNÁNDEZ, E., 1985, pp. 399-408; GARCÍA TURZA, C. y GARCÍA TURZA, F. J., 1996, docs. 50, 59, 60, 62, 69, 70; GARRÁN, C., 1929, pp. 53-60, 71; LEDESMA RUBIO, M^a L., 1989, doc. 370; MOYA VALGANÓN, J. G., 2000, pp. 79-89; PEÑA, J., 1976, p. 137; PEÑA, J., 1980 (1994), pp. 48-49, 52, 183-184, 200; PRADO, S. y ALESANCO, T., 1965, docs. 785, 790, 817, 826, 848, 860, 862, 867, 907, 1010, 1015, 1045; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1989, docs. 140, 377; ROMERO, F. P., manuscrito s.f., 153, 165; SÁENZ OSTIATEGUI, E. (coord.), 2003, pp. 43-51; SÁENZ PRECIADO, P., 1997, pp. 154-156; SÁENZ PRECIADO, P., 2000a, p. 113; SÁENZ PRECIADO, P., 2000b, pp. 118-119; SÁENZ RODRÍGUEZ, M., 2004b, pp. 273-275; SALAZAR, F. A., 1607, inédito; SANDOVAL, P. de, 1601, pp. 29, 39, 40, 41, 67, 86, 89, 91; SERRANO, L. 1930, doc. 154; TIRADO MARTÍNEZ, J. A., 2001, pp. 107-113; UBIETO ARTETA, A., (ed), 1966, pp. 26, 93; UBIETO ARTETA, A., 1976, doc. 288.

Arca relicario de San Millán

HACIA 1225, un monje de San Millán llamado Fernando redactaba el *De translatione sancti Emiliani*. Allí, basado en diversa documentación y en la memoria monacal, narra como en 1030 una visión advierte a un religiosísimo varón de que el cuerpo de San Millán debía ser levantado de su sepulcro. Enterado de ello el rey

Sancho el Mayor, manda hacer un arca recubierta de gemas y propalar por todas partes la invitación a toda clase de gentes a venir el día marcado a participar en la traslación, convocando también, lógicamente, a los obispos de su reino, Julián de Oca, Munio de Álava, Mancio de Huesca y Sancho de Nájera. El 13 de abril, abierto el sarcófago, se

guardan las reliquias en un arca de plata. El rey concede muchos beneficios al monasterio, promueve como abad al monje Ferrucio, los obispos conceden al monasterio las tercias episcopales de las iglesias de los pueblos de señorío de San Millán, los asistentes, según sus posibilidades, dan oro, plata, piedras preciosas y otras limosnas.

Más tarde, el rey García, hijo de Sancho, que conquistó Calahorra y nombró obispo al abad de San Millán, Guomesano, cuidó de fundar una iglesia en Nájera en honor de Santa María y trataba de llevar a ella cuerpos santos de los alrededores. Por ello fue con gran cantidad de gente y con los obispos Sancho de Pamplona, García de Álava y Gomesano de Nájera a San Millán de Arriba, y el 29 de mayo de 1056, siendo abad Gonzalo, levantaron el arca de su altar y trataron de llevarla a Nájera. Pero al llegar al valle el arca quedó fija como un peñasco y no se pudo mover. Entonces hizo reunir maestros de obras que construyeran una iglesia similar a la de Nájera para colocar el cuerpo de San Millán en ese nuevo lugar y lo necesario para instalar a los monjes que mandó cambiar de sitio.

Pasados catorce años, acabada la iglesia y fabricada un arca de oro y marfil con gemas preciosas incrustadas, el abad Blas guardó en ella el cuerpo de San Millán que se colocó en la iglesia de abajo, donde ahora se le venera.

Otras notas cronísticas emilianenses del siglo XIII indican que el cuerpo de San Millán fue depositado en la enfermería y que, construida la nueva iglesia, se dispuso sobre el altar de Santa María. En ese altar se citará en la documentación emilianense del siglo XIII.

La Crónica Najarense, redactada probablemente a mediados del siglo XII por un fraile cluniacense de Nájera, confirma en parte tales noticias al hablar de la erección del monasterio de Nájera por el rey García. A él llevó numerosas reliquias y el cuerpo del obispo de Tarazona, San Prudencio, y quiso llevar el de San Millán. Pero, cuando se bajó éste al llano, no fue posible moverlo, por lo que edificó otro monasterio allí en honor de San Millán, al que dotó con muchas riquezas, poniendo como abad a Gomisendo.

Documentos relativos al monasterio, probablemente falsos, narran hechos parecidos. Dos de ellos son fechados

Arca de San Millán



el 13 de abril y 14 de mayo de 1030 y exponen lo dicho en la *Translatio*, uno en extenso, que parecía auténtico a Paz Espeso, su publicador, y al padre Fita, otro que suprime ciertos aspectos legendarios, menos extenso, ambos haciendo referencia al traslado, a un abad Ferrucio y a la independencia del monasterio y sus iglesias respecto al obispo. Tanto Serrano, de Gaiffer como Dutton, García de Cortazar o Ubieto han considerado falsos tales documentos. Un tercero, asimismo fechado en 13 de abril de 1030, por el que Sancho el Mayor concede el *vico* de Madriz en honor de la traslación del cuerpo de San Millán, parece auténtico, aunque quizá interpolado, mientras un cuarto por el que García de Nájera concede el coto de Soto con motivo de la traslación del cuerpo al nuevo cenobio desde el antiguo, es un tanto dudoso, pues en él se indica cómo los tres obispos convocados, Sancho de Pamplona, Gomezano de Calahorra y Castilla Vieja y García de Álava conceden a su vez al monasterio las primicias y tercias de las iglesias y parroquias de sus collazos, así como la potestad de ordenar a sus monjes el abad. Va fechada en 29 de mayo

de 1053 y debe de responder al mismo principio que los dos citados en primer lugar, atestiguando la potestad *nullius* del abad emilianense frente al obispo en numerosos pleitos habidos en los siglos XII y XIII, probablemente en este caso con el mantenido con don Juan Pérez hacia 1228 o don Aznar hacia 1245. No es casualidad que sea éste el tercero de los documentos que aparecían en el pergamino de la Biblioteca Nacional, pues allí se transcribirían para alegato.

Es conveniente esta extensa y, a la vez, resumida exposición de los textos referentes a la traslación de las reliquias de San Millán porque, al fin y al cabo, de ellas surgen las fechas que se barajan para la construcción del arca, habiendo sido aceptada la cronología 1053-1067 por casi todos los estudiosos. Considero que no puede darse mayor veracidad a la *translatio* que a la documentación aludida que, evidentemente, se basará en tradiciones monásticas pero es de una exactitud muy dudosa. Esa falta de exactitud en la propia cronología esgrimida llevaría a Ferrandis a la conclusión de fechar en 1076 la terminación del arca al sumar los años indicados al final, con números

Arca de San Millán



con los que el propio Fernando se contradecía líneas más arriba al precisar 1063.

Tras la exclaustación decretada por José I, el arca fue deshecha por las tropas francesas en diciembre de 1809, con objeto de aprovechar sus materiales ricos. Así se cumplió hasta cierto punto el vaticinio de Jovellanos, que visitó el monasterio a finales de mayo de 1795 y previó que sería destruida antes de que llegara a ser publicada y reproducida en estampas. Al menos, se conservó el mueble antiguo de madera, ensayalado al interior, y la mayor parte de las placas de marfil de su recubrimiento, perdiéndose la pedrería, esmaltes y chapeado de plata dorada y oro relevados.

Bastante idea de cómo pudo ser puede hacerse con la descripción del obispo Sandoval publicada en 1601 y la del padre Mecolaeta de 1704, que no deja de ser resumen del anterior, y cuyo grabado de conjunto publicado parece más idealizado que el pintado por Pedro Ruiz de Salazar en el siglo XVII.

El armazón antiguo del arca se conservó porque se reutilizó, chapeándolo con madera más noble, al realizar una nueva tras la francesada en 1817. Se trata de la típica caja con cubierta a dos vertientes, formada por seis paneles a canto y sujetas con clavitos y cola y reforzada al exterior del solero con seis escuadras de hierro. La caja en forma de edificio es de larga tradición en lo funerario de Hispania pudiendo remontarse al menos hasta la época romana, sea para sarcófago, estela o urna cimeraria y muy común en la Edad Media como relicario. Las tablas van cajeadas en superficie para ajustar en ellas placas de marfil y diversas piedras, varias de las cuales quedarían engastadas con el recubrimiento metálico. Sus medidas actuales son 58 x 103 x 33 centímetros. Al interior va recubierta con un textil, tipo samito, en seda roja, decorada con griños contrapuestos a árbol en tonos amarillos y azules, probablemente almeriense del siglo XI.

En el arca nueva se colocaron varias de las chapas de marfil, pero no todas, probablemente porque no se hallaron al reintegrarse los benedictinos a su monasterio y quedaron extraviadas. Varias de ellas aparecerían en el mercado de antigüedades mucho tiempo después.

Por ello, para hacerse idea del conjunto hay que recurrir a una reconstrucción basada en las descripciones hechas por Sandoval y Mecolaeta, en las plaquetas conservadas y en la infraestructura de madera ya descrita.

En uno de los frentes se situaba al centro una gran placa en mandorla (270 x 137 mm) en la que se efigiaba un Cristo sedente bendiciendo con su mano derecha alzada y sosteniendo el libro de la ley con la izquierda. La figura es de una pieza, aunque completada por otras cuatro hacia los bordes. Iba contorneada por un aro en esmal-

te alveolado sobre oro. En su entorno se disponían cuatro plaquitas cuadradas con los símbolos de los evangelistas, arriba una quinta triangular con el cordero místico y, bajo ella, un gran carbunco pardo, mientras debajo había dos huecos hexagonales en punta de arpón, donde estaban las placas (102 x 37 mm) representando dos monjes postrados en tierra que llevan escapulario como sobretodo, a los que acompañan sendas inscripciones, *BLASSIUS ABBA HUIUS OPERIS EFFECTOR, SUPPLEX MUNIO SCRIBA POLITOR*. El resto iba recubierto de oro según los antiguos cronistas (quizá plata dorada) con relieves de dos ángeles, la figura arrodillada de Sancho y la de la reina Placencia que se señalaban con letreros en marfil *SANCIUS REX SUPRADICTUS* (según la descripción del padre Romero en el siglo XVIII *suppetiens*) y *DIUAE MEMORIAE PLACENTAIE REGINAE*. Todo el contorno iba recorrido con una inscripción de esmalte negro sobre el oro. Los marfiles de escriba y abad se conservan en el arca de Granda en San Millán, mientras el Pantocrátor fue al Metropolitan Museum de Nueva York, cedida en 1928 por el coleccionista Kahn, tras haber pasado por diversas colecciones europeas, la primera conocida, la grandiosa de Spitzer, donde se hallaba ya en 1890. Luego pasaría en 1940 a la Dumbarton Oaks Collection, Washington, D.C. (Acc. nº 48.12), donde se encuentra.

La figura de Cristo es impresionante, empezando por su altorrelieve. Va sentado en cátedra de respaldo bajo, calado con arquillos, como la chambrana, que son de herradura, y reposa los pies en un escabel también calado con arquitos que tienden al medio punto. Pies, cabeza y manos son de meticulosa anatomía, como el cabello recogido en crenchas a ambos lados de la raya central, bigote y barbas. El plegado de las vestiduras responde a las convenciones románicas con caídas en zigzag y ritmo de crecimiento en ondas que se hacen picudas en las piernas. Hay que llamar la atención sobre un artificio que utiliza el eborario para realzar los valores táctiles del plegado, una serie de cortas incisiones paralelas perpendiculares a la doble línea que marcan éstos. También, en unas como hojitas escamosas que recubren los montantes de la cátedra, y en la utilización de piezas de azabache para rellenar las cuencas vaciadas de los ojos. Son tres elementos que se repetirán abundantemente en todas las placas de este relicario, pero que no se suelen ver conjuntados en la elaboración contemporánea europea, aunque el relleno oscuro de los ojos no es raro en España ni menos en Italia, dándose también en las orillas del Canal de la Mancha.

En el frente opuesto había diversas piedras preciosas engastadas en la chapa áurea (esmeraldas, rubíes, jacintos, perlas). Al centro, una placa de la muerte y exequias, cuyas

dos mitades se reparten hoy entre el Museo Nazionale del Bargello de Florencia (mitad izquierda) y al que llegó en 1889 con la colección Carrandl, que debía de ser su propietario ya en 1867, y el Museum of Fine Arts de Boston, (mitad derecha), que la adquirió en 1936, tras haber pasado por anticuario de Bilbao que la poseía en 1928 y la compró de otro logroñés que la cambió por unas libras de chocolate en el valle de San Millán.

El asunto se desdobra en dos ambientes, terráqueo y celeste. En aquel, bajo doble arquería de medio punto sobre capiteles florales y pilares de sección cuadrangular con diverso decorado, aparece un clérigo revestido con manos orantes ante el cabecero de una cama de largueros entorchados, junto a la que preside una cruz procesional de brazos patados, como corresponde al ceremonial de extremaunción y encomendación del alma. En ella yace el cuerpo de San Millán y a su lado están un hachero labrado con su blandón, el báculo en forma de tau característico y un personaje encogido en actitud doliente que mesa su cabello y barba. En la rosca del arco la inscripción DE EIUS OBITU ET OBSEQUIO ASELLI PRESBITERI explica al letrado la escena. En la parte superior dos ángeles elevan un cuerpo desnudo, representación del alma del difunto, y, en su marco, hay la inscripción UBI ANGELI DEI GAUDENTES AD CELUM CONSCENDUNT AMIMAM BEATI EMILIANI PORTANTES. Conviene señalar cómo se repite el escamado del Pantocrator en una de las pilastras, en la convención celeste o en la base, así como las incisiones paralelas, como plumado, en los paños y otros para recalcar volúmenes con sombreado. Así mismo, los pequeños toques de trépano para barbas mal rasuradas o los mayores adornando cimacios, collarinos y basamentos, recordando de lejos a elementos constructivos de San Millán de Suso, que también había en los montantes de la cátedra del Salvador y será otro de los artificios reiterativos del eborario.

Sobre esta placa, grabados en la montura áurea, estaban el sol y la luna con sus nombres, "sol y luna" y, a sus lados, dos figuras de ángeles: el de la izquierda, con la inscripción GABRIEL ARCHANGELUS, incensaba, y el otro, con la inscripción MICHAEL ARCHANGELUS, señalando, y arriba una placa de marfil de forma triangular, de paradero desconocido, en que se figuraba la mano de Dios saliendo de una nube y, bajo ella, un ángel y un fraile alado (San Benito según Sandoval) que significarían la acogida gloriosa del alma. Todo el contorno de este frente venía ocupado por figuras de personajes de relieve en el oro con inscripción indicando de quién se trataba, a un lado MUNIO REFECTORARIUS, MUNIO PRESBYTER, MUNIO CLAVICULARIUS, ONUS OEMERUS y, al otro, GUNDISALVIUS sacrista incensando, *Ezinarius notator* sentado escribiendo, SANCIUS MAGISTER con

puntero acompañado de MUNIO INFANS y otras cabecitas de niños y, por último, DOMINICUS MAGISTER, a pie con un azote y un monjecito niño a los pies. Debajo venían tres figuras de marfil, una mujer AURIA (según Sandoval) o ARA-LLA (según el padre Romero) IUUAMEN AFFERENS, y un caballero GUNDESALVUS EQUES ILLUSTRIS MEMORIA, que Sandoval supuso marido, actualmente desaparecidos.

En cambio se conservan casi todas las que flanqueaban la de la muerte de San Millán, con parejas de personajes acompañados de sus nombres, inscritos en las propias placas de marfil, aunque a veces figuraban en el oro. A la derecha quedaban dos monjes llevando libros PETRUS ABBA y MUNIUS ADSECLA (85 x 32 mm) y, debajo MUNIUS PROCER con una barrita en la mano, acompañado de GOMESSANUS PREPOSITUS (78 x 38 mm) el letrado de éste inscrito en el oro, que lleva en sus manos algo que podría interpretarse como puntero con puño en forma de cabeza de ave, o, mejor, llaves. Unos y otros presentan un punteado como de barba mal afeitada. Al otro lado quedaban arriba, RAMINIRUS REX seguido de APPARITIUS SCHOLASTICUS (82 x 38 mm), ambos con sendas cajas de estructura centralizada en las manos y vestimenta de caballeros, y, debajo, aparecían GUNDISALVUS COMES y SANCIA COMITISA, placa en paradero desconocido, mientras las anteriores fueron, como la siguientes, del banquero y coleccionista ruso Alexander von Stieglitz, quien las destinaría al Museo de la Escuela de Arte, que fundara en San Petersburgo en 1878. En 1925, tras la Revolución, como muchos otros objetos de tal Museo, pasaron a engrosar las colecciones del Ermitage. En una banda inferior, bajo una inscripción parcialmente borrada en la que se leía GARSIAS [...] VIGILANUS NEGOTIATOR. PETRUS COL. COLLEGAE OMNES, había otras tres pequeñas plaquitas. En la de la derecha (61 x 45 mm) se ve un adulto barbudo, sentado en silla ante un soporte de pie salomónico, trabajando con una herramienta de remate curvo, que tanto puede querer ser rascador de platero, como cincel o espátula, una gran plancha que sujeta con sus manos otro personaje imberbe. Su inscripción nos indica que se trata de EUGELRAM MAGISTRO ET REDOLFO FILIO. Al centro, un personaje a caballo lleva sobre su hombro un gran colmillo que le ayudan a descargar otro situado delante y dos más detrás. Todos ellos van revestidos con el escapulario benedictino, como miembros del *collegio monachorum*. Así no extraña atribuir a esta placa la inscripción aludida con el oro de encima. Fue de la colección Schevitch, que actuó como diplomático en España, subastada en París en 1906, y luego pasó al Kaiser Friedrich Museum, donde se hallaba en 1920, pero quedó destruida al fin de la Guerra Mundial. Medía 69 x 66 mm. Al extremo izquierdo quedaba una tercera plaquita, cuyo paradero

es desconocido, que Sandoval describe así "están dos figuras, la una tiene un martillo y unas tenazas en las manos y en las tenazas un clavo: y otro que parece muchacho con un pedazo de marfil en las manos que tiene escrito: *Simeone discípulo: estos fueron los artifices desta obra*". A éste se atribuiría el *Garçias* de la inscripción de encima.

En los laterales había veintidós placas de marfil alusivas a San Millán, unidas mediante pasadores de lo mismo y un adhesivo al soporte de madera y, probablemente, también sujetas por el recubrimiento metálico que presentaba veintiséis figuras relevadas alternando con ellas, entre las que habría apóstoles y evangelistas además de otros santos.

Se disponían en dos órdenes por cada lado, seis arriba en las vertientes y cinco, casi doble de anchas, en las costaneras. Dos de las estrechas y seis de las anchas se labraron en dos pedazos. A excepción de las dos primeras de cada costado, que representaban al santo en su apoteosis, próximo al Cristo Juez, parece como si no hubiera habido un desarrollo lógico en su colocación ni desde el punto de vista cronológico ni taumatúrgico, aunque todas obedecen como fuente a la narración de la *Vita* que redactara para oficio y lectura el obispo Braulio en el siglo VII, de modo que escenas que corresponden a los primeros capítulos están arriba, al comienzo, junto a otras más tardías. Ello podría obedecer a remodelaciones y reparaciones diversas en el mueble litúrgico, que es de suponer las hubiera a lo largo de sus más de setecientos años de uso. Pero, de todas formas, casi todas las placas, a excepción de las dos citadas y de la historia del senador de Parparinas, presentan dos asuntos superpuestos que pueden corresponder o no a un mismo episodio y leerse bien de arriba a abajo, bien de abajo a arriba, o no guardar secuencia clara uno con otro.

Las describiremos empezando por las de las vertientes y de izquierda a derecha, indicando las que se hallan fuera del monasterio o en paradero desconocido.

La primera (167 x 76 mm) se reparte en dos escenas encerradas en arcos de medio punto, sobre columnas de fuste entorchados con las consabidas basas y capiteles delimitados por la torcida ondulante en cuya rosca se graba la inscripción alusiva. En la parte inferior, *FUTURUS PASTOR HOMINUM ERAT P(A)ST(O)R OUIUM*, aparece Millán sentado hacia la izquierda sonando un cuerno con su derecha y con el cayado del revés en la otra, mientras tres ovejas ante él ramonean un arbusto. En primer plano, frontal y como colgando de su hombro en disposición bastante inverosímil, se representa la cítara con la que, según San Braulio, ocupaba sus ocios y que, por tanto, es necesario representar, aunque el artista estuviese más acostumbrado a ver un pastor tocando el cuerno que la cítara. Arriba, *UBI EREMUM EXPETIT MONTIS DIRCEII*, San Millán, en postura



Curación de dos ciegos al venerar las reliquias del santo

forzada, asciende una pronunciada cuesta sembrada de vegetación espesa atendiendo a la llamada de la divinidad cuya mano aparece arriba a la derecha. El marco es parecido al de la escena inferior pero debe llamarse la atención sobre las hojitas que ocupan las enjutas, de sabor un tanto musulmán. También, sobre como se imagina el suelo, con formas acaracoladas semiocultas por la vegetación que las

cubre, más patentes abajo en la piedra que sirve de asiento al santo. Es otra convención muy característica que repetirá el eborario y no es excesivamente frecuente, aunque recuerde los santos del arca de San Pelayo de San Isidoro de León y, mucho más lejos, obras carolingias del taller de Carlos el Calvo. Posiblemente se tenía delante alguna pieza de éstas o de sus derivados a través de la llamada escuela de Winchester. Fue adquirida muy recientemente (1987) por el Metropolitan Museum de Nueva York.

A continuación venían otros asuntos desaparecidos, mientras, como veremos, en la otra vertiente se hallaban episodios intercalados entre los dos anteriores. Así se ignora el paradero, acaso destruidas, de las tres plaquetas siguientes. Una mostraba al obispo Didimio sedente bendiciendo a San Millán con el letrero *UBI DIDIMO EPISCOPO ECCLESIAM DELEGAVIT* y, abajo, dos clérigos ante el obispo sentado y la inscripción *UBI PREFATI CLERICI INCUSAUERUNT*. La siguiente mostraba a Emiliano partiendo la manga de su túnica y dándola a dos pobres, leyéndose de *MANICIS SUAE TUNICAE*, mientras debajo dos mendigos apalean al que recibió el manto, leyéndose de *PALLIO PAUPERIBUS EROGATO*. La otra presentaba dos episodios diferentes situados en la narración de Braulio antes que el inmediatamente citado. Abajo, San Millán curando a una tullida con el epígrafe *PER EIUS BACULUM HEC CLODA SANATUR* y arriba otro milagro posterior en que San Millán sana a una hija del curial rotulada de *MAXIMI FILIA ENERGU-MENA LIBERATA* correspondientes respectivamente a los párrafos 17 y 23 de la edición de Vázquez de Parga. Las postrimeras de ese lado se conservan distribuidas en dos compartimentos con sus correspondientes arquillos en que se inscriben las escenas. Una (171 x 74 mm) se dedica a enfrentamientos con el demonio de los párrafos 14 y 30. Abajo aparecen el santo a la izquierda y el diablo a la derecha abrazados en combate. A éste se le figura con cuerpo humano provisto de alas emplumadas, manos rematadas en uñas de garras, pies de gallo con recios espolones y rostro leonino rematado en cuernos, a uno de los cuales se agarra Millán, caracterizado como joven que, para estar más desembarazado en la pelea, ha colgado su capa del arquillo que sirve de enmarque en el que continúa la inscripción alusiva que, por su longitud, debe iniciarse en una franja separada de las dos escenas: *CONLUC-TATIO + DEMONIS CUM EMILIANO*. En la parte superior vemos a la derecha un diablo, con el mismo aspecto que en la escena inferior, hablando al santo al que señala con el índice de su mano derecha, de la que han desaparecido las uñas de felino, mientras éste aparece sedente con su derecha bendicente, como conjurando la aparición, y el

báculo en tau en la izquierda. Detrás de él, una figura con tocas, erguida en extraña postura obligada por el marco, es lo único que claramente define la escena que explicará el rótulo del arco, *IRRISIO DIABOLI PRO MULIERIBUS*, como acusación al santo de vivir con mujeres consagradas en su edad proveya, pues sus profundas entradas en la cabeza son comunes a muchas otras escenas, lo mismo que el bastón en tau. La última placa (171 x 70 mm) corresponde al párrafo 18, como revelan los textos grabados en los arquillos que enmarcan los dos episodios en que se cuenta, separados por una cenefa de las características escamas. Arriba, el santo a la izquierda, bendice y toca con su mano derecha la frente de una mujer cubierta con tocas arrodillada ante él (*UBI SCORI ANCILLA ILLUMINATUR AB IPSO*). Las hojitas de los entrepaños han sido sustituidas por frutos como fresas o moras. Abajo se lee *UBI VALE FACIT POST RECEPTE SALUTE*. Efectivamente, la mujer semiincorporada reverencialmente hace gesto de despedida hacia el santo que, en postura un tanto inverosímil, parece marchar tras haber solucionado el problema, pero gira la mitad superior del cuerpo hacia la sanada para aceptar el agradecimiento. A señalar en las bocamangas de ésta unos letroides que hay también arriba en la derecha del santo, repitiendo caracteres como H y O, que enriquecen como bordado la vestidura y que aparecen en alguna otra historia. Además, los leves puntos de trépano para sugerir barba incipiente en el santo en el acto de la curación.

En la otra vertiente, el relato se continúa de derecha a izquierda, ordenados ahora los episodios de acuerdo con la narración de Braulio. En correspondencia con el primero del otro lado, el último (166 x 79 mm) ilustra aquí los párrafos 8 y 9, separados por una franja y enmarcados en los consabidos arquillos. Abajo aparece el santo dormido bien envuelto en su manto, semirrecostado en un suelo conformado por los elementos enroscados a base de escamas a que ya hemos aludido, a la izquierda un ángel provisto de alas y con aureola, en la postura saluatoria que suele verse en las anunciaciones a María o José, infunde la vocación. En la rosca se lee *UBI IN EUM DIUNITUS IRRUIT SOPOR*. Arriba, sobre una franja perlada de separación, aparece, a la derecha el santo arrodillado, desprovisto de manto y con sus manos juntas, entregándose a la potestad de San Felices, sedente en silla de respaldo bajo con arque-rías en la chambrana. Éste recoge con su derecha las manos unidas mientras en la izquierda sostiene algo rectangular, probablemente el pacto monástico por el que aquél se entrega, a que aluden los más antiguos documentos de Albelda y San Millán, relativos respectivamente a los monasterios de San Pedro y San Pablo del valle de Caradina y de San Miguel, San Pedro y San Pablo de Pedroso.

Sobre ellos, asoma bendiciente la mano de Dios. Bajo San Millán, el suelo adopta la forma enroscada ya aludida. En la rosca del arco dice UBI VENIT AD S(AN)C(TU)M FELICEM BILUIENSEM. La anterior, de paradero ignorado presentaba arriba a San Millán curando a un monje, con la inscripción DE ARMENTARIO MONACHO SANATO, y abajo la despedida de éste besando la mano del santo con el rótulo VALE FACIUNT SE HIC, correspondiendo al párrafo 15.

A continuación vemos lo del párrafo 16 (168 x 79 mm). Encima, el santo, con libro de oraciones en la izquierda, impone su derecha sobre la cabeza de una mujer arrodillada, con las manos abiertas hacia arriba en actitud implorante. En la rosca del arco dice UBI CURAT MULIERE PARALITICA. En una de las bocamangas del santo letroides que recuerdan los vistos en la historia de la sierva de Sica-rio (HO), también en la manga de la curada, en la que parece leerse *honoronda*, pero que probablemente es otra repetición de HO. Abajo, la escena queda enmarcada en una especie de arco adintelado, en lugar de ser de medio punto, en el que se lee VALE FACTIO NOMINE BARBARA, nombre que debiera haber acompañado al rótulo superior pero que, así, sirve para aclarar mejor cuál es la mujer curada a que se refiere la historia. Y, efectivamente, el santo, a la izquierda, empuñando en la derecha su milagroso báculo en tau y portador del libro en la otra, gira hacia atrás la cabeza para escuchar la despedida de la sanada, cuyas manos se abren en agradecimiento.

La siguiente plaqueta se refiere al párrafo 19 de la narración de Braulio y sus dos pasajes vienen encuadrados en esa especie de arco adintelado del pasaje inmediato anterior (166 x 74 mm). Arriba, San Millán, a la izquierda, impone su mano izquierda sobre la cabeza de un hombre arrodillado a sus pies, a la vez que empuja con su bastón en tau, que sostiene con la derecha, un diablejo que está acabando de salir de la boca del hombre. Éste aparece contorsionado, con la cabeza girada hacia la derecha y los brazos en postura forzada ante el cuerpo. El demonio es el mismo monstruo semihumano con alas y cabeza de felino cornudo visto en otras escenas. La inscripción dice DE DIACONO QUEDAM ENERGUMINE SONATO. Aunque los personajes tratan de disponerse rellanando el espacio, el sometimiento al marco no impide que los pies de los principales lo desborden y ocupen parcialmente el dintel del arco inferior. Bajo éste, sobre un suelo con las características formas acaracoladas, se ve al santo en pie que ayuda a levantarse al sanado, dándole su mano derecha, quien aparece semiincorporado agradeciendo con su otra mano abierta hacia arriba. La mano divina bendiciente surge en el ángulo superior derecho. El rótulo reza POST RECEP- TA SALUTE VALE FACTI HIC.



Curación de una mujer paralítica

En la segunda (166 x 79 mm) aparece lo narrado por Braulio en los párrafos 35 a 37. Arriba, dos personajes masculinos se acercan al altar del santuario sobre el que está dispuesta un arca, de cubierta a cuatro vertientes, dispuesta sobre seis pies encima de un altar en paralelepípedo, cubierto por mantel de amplios pliegues, cuyas caídas apenas dejan ver su pie. El primero agarra el relicario e ini-



Lucha de San Millán con el diablo

cia una genuflexión con ojos abiertos, el segundo, que los lleva cerrados, va agarrado a él como si fuera su guía. En una franja superior se lee DE DUOBUS CECIS ILLUMINATIS. En una franja inferior se lee DE CANDELA DIUNITUS IMPLETA correspondiente a lo que se ve debajo. A la derecha, el altar de banco, de mantel cuidadosamente plegado, pero con caídas cortas que dejan ver su construcción en piedra

de sillería. Sobre él, pende de cadenas una lámpara de vaso ovoide. En ella, un presbítero, revestido de casulla, estola y alba, introduce un puntero, mientras se vuelve a una mujer a la que aplica en la frente el óleo santo. Así se indica la profundidad del aceite, crecido milagrosamente, como su virtud sanatoria en Eufrosia de Banonico que recupera su vista. Al presbítero se le sugiere una barba incipiente mediante puntos de trépano y los extremos de la estola se decoran con letroides y flecos. Ambos personajes se disponen sobre una franja de escamas insinuando pavimento.

La primera corresponde al relacionado en último lugar entre los ocurridos tras la muerte del santo. De ellos sólo se conserva uno de los asuntos (70 x 73 mm). Una figura semiincorporada mueve, haciéndolas ondear, las caídas del textil que adorna un altar, presidido e identificado por un enorme cáliz, junto al que se hallan depositadas las parihuelas en las que yacía. Sobre ella, aparece una gran mano benediciente, insinuación de la divinidad elidida, y, a la derecha, asoman dos rostros, masculino y femenino, que serán los padres de la resucitada, a los que, según Sandoval, se veía en el fragmento que falta, llevar el cuerpo en andas, siendo la inscripción completa DE PUELLA PARVULA QUE AD EIUS ORATORIIUM EXANIMIS DELATA STATIUM EST RESUCITATA. Conviene resaltar el altar en forma de banco de sillería, dejado al descubierto al moverse el mantel, y los amplios lazos de ensamblaje que apuntan la puerta entreabierta del Santuario, que vemos en otras ocasiones.

Vayamos ahora a las placas de mayor formato que se disponían en los laterales de la parte baja, en cuyo comentario seguiremos el mismo orden que en las vertientes, basándonos en la descripción de Sandoval.

A un lado, la inicial es en la que se representa a San Millán con sus presuntos discípulos más inmediatos (164 x 121 mm). Sobre un suelo formado por los elementos acaracolados vistos en otras escenas, aparece el santo en posición frontal, en pie, con las manos extendidas y revestido de alba, casulla y estola, éstas ricamente decoradas como corresponde a la solemnidad de la celebración litúrgica más importante en un presbítero. Sirviéndoles como acólitos, convenientemente tonsurados y con sobrepelliz sobre el alba, aparecen a su derecha Asello, el presbítero colega presente en su muerte y, a su izquierda, Geroncio y Sofronio, aquellos presbíteros que informaron a Braulio de su maravillosa vida y hechos, el segundo probablemente ya desaparecido cuando redacta la *Vita*. El primero entrega el cáliz al santo, Geroncio pone en su mano izquierda el corporal a la vez que la coge y besa, el tercero aporta el libro.

Las figuras son de un canon muy alargado, sobre todo las de los ayudantes, que, como es acostumbrado, son de

menor talla por ser menos importantes, para ocupar todo el espacio en que los encierra un arco trilobulado apeado en los consabidos capiteles con toques de trépano y fustes entorchados. En su rosca se lee S(AN)C(TU)S ASELLUS, S(AN)C(TU)S EMILIANUS ET S(AN)C(TU)S ERONCIUS ET SOFRONIUS. En sus albanegas figuran las correspondientes hojitas, y sobre él se disponen unos edificios alargados y centralizados con arquerías recuerdo a la Jerusalén celeste. Ésta, acaso, se evoca también con los pies descalzos de los discípulos, como conviene a habitantes de la gloria, que, en el caso de San Millán, van cubiertos con cáligas como corresponde a la solemnidad del resto de su indumentaria.

La siguiente chapa, desaparecida, correspondía al párrafo 26. Abajo había dos carpinteros comiendo con el letrero UBI MAGISTRI HORREI RESIDENT AD PRANDENDUM. Arriba se veía una mano bendiciendo saliendo del cielo y San Millán orando con la leyenda UBI LIGNUM CREVIT PER EIUS ORATIONEM.

A continuación venía el episodio del número 24 (166 x 113 mm). A la izquierda, está Millán en pie de tres cuartos bendiciendo con su mano derecha, mientras con la izquierda parece jugar a malabarista con objetos redondos. Se trata de las piedras que le arroja desde un ático en forma de torre un diablejo, de mucho menor tamaño, caracterizado como tal por sus alas y su cabeza leonina y cornuda, y que un broquel invisible pero inexpugnable impide que le lleguen. A la derecha parece indicársenos el principio de la historia. Dentro de un arco de medio punto con columnas y capiteles de tipo acostumbrado, enmarcado en alfiz en cuyas albanegas lucen las consabidas hojitas, una de ellas perdidas, hay una pareja. El hombre, con calzado y calzas ricas, se vuelve al santo como solicitando protección, semiinclinado y con las manos vueltas hacia arriba. Será el senador Honorio. La mujer, frontal, también aparece con las manos abiertas en señal de agradecimiento. Sobre el alfiz, dos torrecillas flanquean un cuerpo de edificio longitudinal, todos ellos con arquerías. Por la izquierda sobrevuela el diablejo citado, mientras a la derecha asoma su cabeza, como escondido para que no se le detecte. Así se evoca de paso un edificio noble, como corresponde a la categoría senatorial. A comparar con el edificio de la Jerusalén celeste. El suelo está conformado por las formas helicoidales y acaracoladas vistas en otros lugares. La inscripción correspondiente corre por los lados izquierdo y superior del marco: DE DEMONE EXPULSO A DOMO HONORII SENATORIS P ARPALINENSIS.

Después está lo relativo al párrafo 31 (165 x 115 mm). Abajo, a la derecha, un individuo tira del ronzal de un caballo que le sigue y hacia el que vuelve la cabeza, señalando con el índice de su mano derecha la dirección hacia



Curación de la criada ciega de Sicoro

adelante. Detrás, semioculto por la grupa, otro, con un cayado al hombro sujeto con su derecha, camina, estirando el otro brazo con la mano abierta, como dando instrucciones al de cabeza. El suelo está compuesto de las conocidas escamas, escamas que sirven también de marco derecho, mientras en el izquierdo se lee DE EIUS CABALLO A LATRONIBUS/SUBLATO. En la parte superior está San Millán

a la izquierda, en pie, como de tres cuartos, con el rostro de barba incipiente a base de los puntos de trépano, sujetando su báculo en tau con la izquierda y un libro con la derecha. Hacia él avanza un personaje de perfil con el ojo cerrado que lleva de la diestra el roncal, mientras con la otra mano sujeta las crines del caballo que le sigue, cuyo cuerpo oculta parcialmente a otro personaje detrás de mano derecha abierta y cayado al hombro en la izquierda, en el que se aprecia un ojo cerrado y el otro con la característica pupila negra. Ambos habían quedado ciego de un ojo por su delito. El marco inferior y derecho se crean con las habituales escamas, esta vez huecas al centro, mientras que a los lados izquierdo y superior corre la inscripción: UBI POST OCULORUM AMISSIONEM ANIMAL REDUCUNT ET SATISFACIUNT. Cascos de caballo y pies rebosan la línea del encuadre en la escena inferior, como también la mano indicadora de dirección, no sometiéndose al convenio del marco, lo que no es infrecuente en otras escenas.

Después estaba la historia del párrafo 25 (165 x 115 mm). Arriba se encuentra San Millán tendido semiincorporado en un lecho de calidad formado por cuatro montantes entorchados con pies prismáticos y remates abultados, entre los que se dispondría un tablero recto, y tapado por un cobertor. Los pies de la cama son desmesuradamente altos para poder apreciar bajo ella dos personajes arrodillados enfrentados empuñando sendas antorchas. A la derecha e izquierda, el enmarque es de hojitas escamosas caladas, y arriba con la inscripción (DUM IACE)T INCENDUNT parcialmente perdida, al saltar una esquirla a la izquierda que ha hecho desaparecer parte de la cabeza del santo, la mano derecha en que la apoyaba y uno de los montantes de la cama. Los pies y la pierna arrodillada de los energúmenos, que en este caso no van caracterizados como diablos sino como hombres, invaden la franja separadora de la escena inferior, en que se lee SURGIT SE QUOQUE CEDUNT. Se ve a San Millán en la misma cama, de la que ahora se aprecia el tablero parcialmente y situado mucho más bajo que en la anterior, pues no hay que colocar personajes bajo él. Está su cuerpo reclinado hacia el cabecero dispuesto hacia la derecha, contemplando cómo se desarrolla una pelea hacia sus pies. Un individuo, que ha perdido la cara al astillarse el marfil, alza en su mano derecha una antorcha para golpear con ella a otro, situado tras la cama del santo, al que agarra por los cabellos, mientras el otro, encorvado, agarra los suyos y prepara su izquierda para abofetearla. El enmarque lateral e inferior es también de hojitas escamosas caladas.

En el otro costado, y de derecha a izquierda, comienza la narración, como en los de arriba, por lo correspondiente al párrafo 28 (160 x 115 mm). Arriba, bajo el epí-

grafe DE PARUII VINI MULTITUDINE HOMINUM SATIATA, se ve una mesa, con tres personajes tras ella y otro que se aproxima desde la derecha. Este último, por su vestimenta, más sencilla, parece un criado escanciador acercando la bebida a un personaje que abre los brazos con la cabeza y el torso vueltos hacia él, como alborozado por su presencia. Pero su postura, como resbalando hacia atrás, nos hace sospechar de entrada si no se habrá alegrado con el caldo que servía. Los otros dos personajes están de perfil, el uno con un cuenco que lleva hacia su boca con las dos manos, y el otro enfrentado, como dirigiéndole la palabra, parece como si fuera el propio Millán por su mano derecha alzada en actitud de bendecir, como intermediario de los poderes de Cristo. La mesa se interpreta con convencionalismo totalmente primitivo. Se nos muestran las caídas de un mantel cuidadosamente plegado y movido por algún vientecillo y sobre ellas, a vista de pájaro unos, de perfil otros, sus avíos, una gran fuente gallonada con un pez (acaso una *fortera salomonatica* como cita el testamento de doña Estefanía), una botella globular, una hogaza y un cuchillo. No se ven los pies en que pueda soportarse su supuesto tablero, pero sí los de los tres personajes que asoman bajo las caídas, como si levitaran, pues quedan por encima del presunto suelo. Bajo una franja que recibe la inscripción: REITERATIO MIRACULI UT SUPRA EN ALI UIICE, hay otra escena muy similar. Un criado que avanza, esta vez desde la izquierda, empuña un odrecillo con ambas manos sirviendo en el cuenco a uno de los huéspedes, de perfil y con la cabeza levantada, como diciendo "basta", mejor que saludando. Tras él, otro personaje parece recoger con ambas manos el cuenco que le acaba de entregar el cuarto individuo, quizá criado, por su vestimenta, aunque no es imposible que se lo esté devolviendo para que lo llene. Delante de los tres últimos está la mesa, concebida como la de arriba, como si las caídas del mantel, de factura menos cuidada, fueran el tablero en que reposan cuchillo, pez sobre gran fuente gallonada, botella y pan al que, en este caso, se ha representado falto de un buen trozo. También los personajes parecen levitar aunque, bajo sus pies, se ha labrado un suelo con las características formas helicoidales al que no acaban de alcanzar.

La anterior se refiere a la muerte del santo que se narra en el párrafo 32 y al fin del 34 (160 x 115 mm). Arriba se ve a San Millán tendido sobre una cama, distinta a las vistas antes pero asimismo de calidad, formada por cuatro postes torneados y decorados rematados en bolas y de pies troncopiramidales y con largueros asimismo trabajados. Se puede apreciar el colchón y almohada. Bajo el cobertor, de cuidadosos pliegues, asoma el cuerpo con los brazos entreabiertos como agradeciendo la visita del ángel, alado y



Arca de San Millán. El intento de quemar al Santo mientras descansa en su cama



El sueño para visitar a San Felices en Bilibio

con aureola, que aparece desde la derecha inclinándose hacia él, con los brazos extendidos y palmas abiertas, testimonio de salutación y mensaje. Al extremo izquierdo se rellena el hueco con un arbolillo que luce dos hojitas de sabor musulmán, como las vistas en las enjutas. En franja perlada superior se inscribe: UBI DE SUO EI TRANSITU REVELATVM EST. Debajo se halla la sepultura del santo. Se ve el



La curación de un diacono poseído

frente izquierdo de un sepulcro decorado con las características escamas. Dos personajes a cada extremo sostienen el cadáver, que tiene los brazos cruzados hacia el vientre, envuelto en vendas, pues su calidad habrá hecho embalsamarlo. Detrás del sarcófago, un clérigo inciensa hacia la cabeza del difunto con un incensario labrado de forma ovoide. Al extremo izquierdo, otro individuo sostiene una

cruz procesional de brazos patados, como la que aparece en la escena de la muerte, aunque menos labrada. El rótulo en la franja perlada que separa ambas escenas dice UBI A RELIGIOSIS UIRIS CORPUS EIUS UMATUM EST.

La de más adelante responde al párrafo 29 (160 x 112 mm). Arriba la escena queda desdoblada en otras dos. A la izquierda un servidor, de tres cuartos, con las manos alzadas, como explicándose, se dirige al santo, también de tres cuartos, que empuña en la derecha su báculo (prácticamente perdido). A la derecha, el santo, de perfil, arrodillado y con las manos abiertas alzadas, ora ante un altar cubierto con doble mantel, en lo que se finge una capilla mediante el consabido arquillo de medio punto, del que se aprecian los capiteles y, parcialmente, los soportes del tipo ya descrito, sobre el que monta el acostumbrado tejado para espacio rectangular flanqueado por dos cuerpos centralizados, éstos perforados por ventana y óculo. Tal construcción rompe la cenefa para la inscripción superior que dice HIC DICITIS NICIL SUPERESSE, por lo que la segunda parte se aclara en la rosca del arco HIC CHRISTU INPLORAT. Debajo falta algo más de la mitad de la escena inferior, incluida buena parte de la inscripción que decía en total (DE ADVENTANTIUM DAPIBU)S SUBITO ADLATIS. Como en la multiplicación del vino, se ve una mesa, en las caídas de cuyo mantel aparecen, de derecha a izquierda, un chucillo, una redoma, lo que puede ser un cubilete o un trozo de queso, un mollete, otro cuchillo, otra redoma, otro queso o cubilete. Tras ella, hay dos personajes casi completos en pie, mirándose uno a otro y gesticulando con los brazos. En el brazo del de más a la derecha se apoya la mano de un tercero al que, acaso, corresponda un brazo que se ve parcialmente sosteniendo un pescado, si no corresponde al segundo. Según Sandoval, aparecían aquí un caballero y dos de a pie con peces y panes en las manos, lo que me hace sospechar que ya en el siglo XVI faltaba algún trozo de los presentes enviados por Honorio. El suelo se compone con las escamas tan socorridas.

La penúltima responde al párrafo 33 (160 x 116 mm). Arriba se ve de frente la puerta de una ciudad en arco de herradura con sus hojas, en que se aprecian alguazas y travesaños de refuerzo, vistas desde el interior. Sobre su trasdós hay decoración vegetal. Una imposta de cuerda doble marca un segundo cuerpo, con dos grandes vanos de medio punto de apeos, roscas y entrepaños labrados por los que asoman sendas cabezas barbadas. Encima, el suelo de almenas y merlones con cuatro de éstos rematados en pirámides, la última de las cuales vuela como sugiriendo matabán aunque, quizá, el artista quiso representar el lateral con perspectiva forzada. Por ese lateral avanzan cuatro personajes barbados de tres cuartos, el de delante con bas-

tón en su izquierda y mano derecha abierta, alzada en señal de saludo, hacia San Millán, situado al extremo derecho, que empuña su bastón en tau con la derecha, mientras sujeta un libro con la izquierda.

La faja sobre la mitad derecha y el lateral de ese lado contiene la inscripción explicativa DE EXCIDIO CANTABRIE AB EO DENUNTIATO. En la zona inferior se repite, en sentido contrario, la muralla, que ahora ocupa la parte derecha. Presenta sus vanos cerrados y, a las tres cabezas del almenado, corresponden escudos, uno circular y dos del tipo de cometa, que parecen como colgar del muro. Desde la izquierda avanzan dos caballeros, que parecen montados a la brida, empuñando grandes espadas. El de delante, revestido de loriga de malla desde la cabeza hasta la rodilla y yelmo con protector nasal, coge del cabello a un individuo al que levanta del suelo para descargar el golpe. Se tratará del Abundancia a cuya muerte alude la *Vita*. Tras él, otro habitante de Cantabria espera su vez. En la franja que separa esta escena de la anterior se lee UBI LEOVIGILDO REGE CANTABROS OCCIDIT. Bajo los pies de Abundancio puede verse una pequeña forma acaracolada, sugiriendo el suelo del que es izado, y sobre el que todavía apoya el pie su compañero.

Por fin, la última por la derecha o primera por la izquierda, era la majestad de San Millán, con su figura junto al sol y la luna, representados por dos figuras con hachas encendidas, y el letrado MAIESTAS CLARA SOLE ORTO ET LUNA, al decir de Sandoval.

Por todo lo dicho puede advertirse que se encargó a los artífices exponer en figuras todo lo narrado por San Braulio en su *Vita*. Solo están exceptuados los capítulos, XIII, XIV y XV (párrafos 20 a 22 de Vázquez de Parga) que tratan de casos de endemoniados de los cuales, al fin y al cabo, ya había otras representaciones en el arca.

Se ha señalado, sobre todo por Harris, la multiplicidad de manos que han intervenido en la talla, correspondientes a más de los dos eborarios (acaso carpinteros) efigiados en la plaqueta correspondiente, Simeone y, probablemente, Garsias. Ahora bien, si es cierto que hay una fuerte desigualdad de unas a otras, sobre todo comparando la calidad del Cristo con el resto, no lo es menos que las posibles diferencias deriven más del propio sistema de trabajo en material delicado y de exiguas dimensiones en el que los arrepentimientos son casi imposibles.

A mi parecer, el maestro principal se habrá ocupado de delinear en superficie todas las plaquetas, para que luego Simeón y, probablemente, algún otro colaborador muy secundario, comenzasen a abrirlas. Como muestra de su valía para hacerse con el trabajo, habría labrado el Salvador y, luego, la mayor parte de otras, como la de San Millán

con sus seguidores, la muerte y exequias, las anunciaciones y las de personajes como Blas, Munio, Ramiro con Aparicio o Pedro con Munio. Terminaría detalles en algunas más, como las relativas a San Millán joven, la casa de Honorio, la pelea con el demonio, las del incendio, que habrían de anotarse en su mayor parte al quehacer de Semeón quien sería responsable del acabado de casi todas las demás.

Las convenciones comunes a la práctica totalidad de ellas, alguna de las cuales conviene reiterar, así me lo sugieren. Una es la sistemática utilización de hojitas como escamas, tanto las cerradas, como las abiertas al centro. Estas últimas sirven, sobre todo, para fingir nubes o para enmarques, aquéllas tanto conforman éstos, como se usan de suelo, decoran el frente del sarcófago, componen tejados de edificios o las formas acaracoladas de roquedos y pisos, incluso las cabelleras en general o las plumas de las alas. Su utilización sistemática en el cielo de fondo del Pantocrator que fue de la colección Larcade en París, junto con la tipología de rostro y plegados, me hacen considerar éste como del mismo taller, probablemente de Simeón. Aparte de los brazos de cruz que se dice proceder de San Millán y pequeños tramos del reverso de la cruz de Fernando y Sancha, no los conozco en otro marfil. Otra sería esa interpretación de los suelos con formas de caracol que ya he indicado; pueden proceder de marfiles carolingios a través, quizá, de sus derivados de la escuela de Winchester, y con cierto parentesco con el cielo en que apoyan sus pies algunos apóstoles del arca de San Juan y San Pelayo de San Isidoro de León, uno de los cuales, por cierto, lo hace sobre una línea de las hojitas escamosas un tanto distintas. En cuando a las rayitas paralelas subrayando los sombreados de los pliegues que se utilizan, quizá con mayor finura, en el arca de las Buenaventuranzas procedente de San Isidoro de León, podrían buscárseles paralelos en piezas más finas y, probablemente, más tardías de las cercanías del Canal de la Mancha, como los Ancianos del Apocalipsis procedentes de Sant-Omer.

Hay aspectos que parecen más propiamente hispánicos. Así las hojitas como acanto de enjutas y otros serán imitación de la eboraria musulmana y no faltan, como tampoco el punteado de trépano, en obras como el altar portátil y los brazos de la cruz que se supone salida de aquí, donde puede verse el precedente punteado de barbas. Ello contribuirá a reconsiderar la atribución de Engelram y Rodolfo de la autoría de los marfiles y adjudicarlos a hispanos que pueden haber sido el discípulo Semeón y el presunto García. A mayor abundamiento, tanto la cruz citada, como la más tardía de Mansilla, fechada en 1109, presentan las escamas en sus bordes, escamas que se verán en las producciones del taller leonés, ya citadas, además del tra-

tamiento de cabellos en alguno de los apóstoles citados y que no faltan en los tejados de los edificios del arca de las Buenaventuranzas como tampoco las arquerías de enmarque sobre columnas salomónicas. Las fuentes artísticas, si las hubo, desde luego serían hispánicas, como lo son las literarias. Sandoval, para publicar *La Vita*, utilizó "un libro gótico con iluminaciones tan notables que se colige bien su grande antigüedad", es decir, que contenía ilustraciones. Tal libro pudo ser el mismo, o no, proporcionado por don Jorge de Beteta a Felipe II para la biblioteca de San Lorenzo, que todavía conserva la del robo del caballo y tenía otra de la lucha de San Millán con el diablo a comienzos del siglo XX. Este códice presenta la misma variante de lección al fin del capítulo XXI que tiene la edición de Sandoval. Aunque pudieron ser ediciones distintas, basada una en la otra. Y, de todas maneras, la historia de marfil no deriva claramente de la miniatura aludida.

Aunque en otro lugar se menciona ello, hay que aludir a la intencionalidad de los comanditarios con esta obra para atraer visitantes al lugar, confirmando la posesión de un cuerpo santo en un arca refulgente, pues hasta los propios marfiles estuvieron dorados, y cuajada de pedrería, como morada celeste a conseguir, y las posibilidades de salvación para los que contribuyeron con sus donativos a su culto. Por cierto que, por entonces, la orden benedictina no parece haber querido con ella mostrar los mismos afanes de antigüedad y venerabilidad de que alardearía a partir del siglo XVI. Buena prueba de ello es que, si afirma a través del arca la santidad y efectos taumátúrgicos de Emiliano, no se molesta en identificar a éste ni a los posibles componentes de su colegio con su orden concreta, mientras sí lo hace con los personajes contemporáneos de la construcción del arca, miembros de la congregación, vistiéndolos con el escapulario.

La cuestión es que hay una importante agilidad en la narración y un cierto verismo en esta complicada y larga historia en la que la imaginación suple con creces una cierta falta de destreza por parte, al menos, de uno de los eborarios y ciertos fallos en interpretaciones perspectivas. De los más aparatosos, el que nos presenta el San Millán cuidando ovejas al que la realidad exige tocar un cuerno pero la literatura pide cítara. Y ésta se coloca en un primer plano y de frente, para que se vea bien por el espectador, pues la mano no es capaz de presentarla de canto, en profundidad. Y eso que algo de la perspectiva a la antigua no es desconocida por el maestro más práctico, como lo demuestra la presentación de las camas o del manto colgado. Lo mismo podría decirse ante el posible matacán o los comestibles y levitación de los comensales, cuya representación se hace necesaria para la comprensión de la historia



La expulsión del demonio de casa del Senador y el milagro del robo del caballo de San Millán

y la forma de hacerlo pasa desapercibida frente al realismo del caballero cogiendo del pelo al cántabro o la alegría de los invitados. No digamos ya en las peleas. Ello obliga a veces a salirse del marco impuesto.

Por último, habrá de indicarse algo sobre ubicación del taller, los artífices; lo lógico sería pensar en Nájera, donde ya hacia 1024 aparece *Nuño orepze*, y más tarde *Marguani* en 1056 y donde estaría establecido el *Almanius* del frontal hecho para Santa María la Real a mediados del siglo XI, aunque es cierto que a mediados del siglo XI se mencionan torneros en lugares tan próximos al monasterio como Tello en Santurde, Oveco y Gonzalo en *Madriz*. Allí pudieron establecerse también Rodolfo y su padre Engellram, nombre que da a conocer por primera Goldschmidt, y allí estaría Simeón y su maestro, quizá García.

Conviene hablar también de los personajes representados en el arca puesto que, al fin y al cabo, son los inspiradores y los costeadores del relicario y porque ayudan a comprender la cronología. Para mí, la *Translatio* del monje Fernando no es fuente para conocer la época de construc-

ción, sino que fue precisamente el arca una de las fuentes que utilizó éste para su relato. Él mismo dice que el traslado se realiza en 1067 y, a continuación, añade que habían pasado 503 años desde la muerte del santo, error, confusión que permitió a Ferradio darle una fecha más acertada que la que normalmente se le asigna, y más próxima a la que considera Gaborit y calculo yo.

La colaboración de los reyes Sancho y Placencia sería muy importante y por ello, y por su categoría real, se colocarían a ambos lados del Savador. La inscripción alusiva a él, *suppecciens* al decir del anónimo del siglo XVIII atribuido al padre Romero, lo indica con claridad, mientras el *dive memorie* aplicado a doña Estefanía, me hace considerar que estaba muerta y su última mención es de 1077, precisamente en la documentación emilianense. Al abad Blas se le considera constructor del arca. Su abadiato parece iniciarse en 1069, aunque se ha querido adelantar a 1067. Desde luego, como cabeza del monasterio tanto en lo espiritual como en lo temporal o económico, era el primer interesado en su realización, que tantos beneficios podía reportar

en ambos sentidos. Junto a él, ambos tendidos en postura de entregarse en cuerpo y alma, está el escriba Munio del que sabemos que era presbítero y será el redactor de tantos documentos emilianenses expedidos entre 1060 y 1087. Él sería el encargado de señalar los asuntos que debían representarse y redactar sus inscripciones, de acuerdo con la *Vita* de San Braulio, que habría leído y oído recitar con frecuencia y que no es imposible que hubiese copiado. Y de su autoría serían los versos alusivos a San Millán que se leían en dos franjas a cada lado del arca y los correspondientes al Cristo Juez que contorneaban el frente principal, unos y otros esmaltados en negro sobre oro.

De los personajes que aparecen en el frente secundario, Ramiro debe de ser el hermano de Sancho, como ya observó Moret, siguiendo la costumbre de la dinastía de titular reyes a los hijos secundarios. Aparte de lo que contribuyese en materiales preciosos para el arca procedente de las parias zaragozanas, sabemos que hizo diversas donaciones en Calahorra, de la que fue señor un tiempo, y en Leza de río Leza a San Millán y en Villoria a su decanía de San Martín de Berberana en 1058, 1072 y 1079, antes de morir en la traición de Rueda. Favoreció asimismo a San Martín de Albelda, Santa María la Real de Nájera y a San Prudencio de Montelaturce, por cuyos documentos sabemos que se rodeaba con su propia curia, con mayordomo, alférez y escriba. Acaso a ella pertenecía el Aparicio escolástico oferte junto a él. A éste, sólo dos veces, en 1075 y 1076, lo vemos confirmando un documento real, como miembro de tal *escola*. En 1077 confirma una donación con doña Placencia. En 1086 donó una viña a la alberguería emilianense en Nájera, donde tenía otras propiedades, y otra en 1102.

El conde Gonzalo se identifica desde Ferrandis con Gonzalo Salvadórez señor de Lara. Aparece tempranamente, en 1062, en relación con San Millán en donaciones de sus padres y luego lo hará en numerosas ocasiones hasta su muerte en Rueda, aunque quizá el hecho más interesante de su actividad en beneficio del monasterio fuese su intervención en el acuerdo logrado con el rey Sancho, en guerra con los castellanos en 1073, para que se permitiese a sus gentes de Lara viajar libremente a territorio najerino para visitar a San Millán. Pero su primera mujer, Elvira, no debe fallecer hasta 1072 o 1073, casando luego con Sancha.

En cuanto a doña Auria, podría identificarse con la compañera de la reina Estefanía, viuda del rey García, a quien ésta deja en su testamento encargada de administrar sus bienes de Cañas, la alberguería de Nájera —y de ahí que se la llame a veces Auria de la Alberguería—, y de las cantidades obtenidas de la venta de su ajuar de orfebrería destinadas a invertirse en la obra de Santa María la Real, a quien ella misma cedió tierras lo mismo que a Valvanera

entre 1056 y 1074. Pero sus contactos con San Millán parecen bastante exigüos. Ahora bien, si hemos de creer la lectura del manuscrito dieciochesco atribuido al padre Romero, que dice *Aralla*, debiéramos pensar en otra persona. La P puede confundirse con R en otras dos inscripciones del arca (*expetit montes, recepta salute*) y ellos nos daría el nombre de Apalla o Palla. Ello permitiría identificar al caballero Gonzalo con don Gonzalo González, que con su mujer doña Palla hacían *traditio corporis et animae* a San Millán en 1078 con todos sus bienes para después de sus días. Al año siguiente confirmaban en otra donación de bienes en Bañares. Don Gonzalo confirma diversos documentos relativos a San Millán entre 1055 y 1079, entre ellos la donación real en 1075 de Santa María de Bañares, en la que se le llama mediador y rector de ese territorio. Pero también el citar lo como de ilustre memoria en el arca, parece sugerirnos que ya estaba muerto.

El Pedro Abad que se representa lo fue entre 1058 y 1068, pero debió de seguir ostentando el tratamiento después, pues se le cita como tal junto a los abades Blas en 1079 y Álvaro en 1084. El libro que lleva quizá hace referencia al *Liber comitis* que terminara en 1073, mientras su acólito Munio no es fácilmente monje identificable. Aparte de que son varios los Munio que aparecían en el arca (refitolero, sacerdote, claver, etc.), entre 1070 y 1085 se cita en la documentación alguno sin indicaciones que nos permitan aclarar de cuál de ellos se trata, lo que es extensible al compañero del Gomesano prepósito, quizá alguno de los varios Munios que aparecen como donantes en el cartulario, después ingresado en el convento. Muy dudoso el Munio converso de 1087. En cambio, al prepósito Gomesano se le ve actuando en negocios monásticos al menos en 1079, 1084 y 1092. Vigila o Beila es nombre harto frecuente en el este de Castilla y Álava. Probablemente, el negociante Vigilano sea el don Vigila presbítero que confirma en 1084. Junto a su nombre, la expresión *collegue omnes servía*, junto a los personajes del cuadrado, para resaltar que, al fin y al cabo, toda la congregación había participado en la magna obra.

En resumen, a los fieles se exponía una multitud de personajes como ejemplo a seguir en su devoción a las reliquias del santo y del monasterio, a la vez que para el espectador de hoy le dan muy atractivas pistas de cuáles eran los pasos a seguir en la elaboración de tales preseas.

Creo que debió de durar un cierto tiempo la elaboración de la misma y que, probablemente, no se terminó antes del 1080, según presumía Gaborit, de acuerdo con las fechas de actividad de los personajes indicadas arriba.

Bibliografía

AA. VV., 1893; AA.VV., 1906; BANGO TORVISO, I. G., 2006 pp. 297-351; BOUSQUET, J., 1982, pp. 29-58; CAMPS CAZORLA, E., 1931, pp. 167-169; CAMPS CAZORLA, E., 1933; CAMPS CAZORLA, E., 1935, pp. 36-37; CANTERA MONTENEGRO, M., 1991, docs. 9, 10, 23, 25, 13, 18; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1979, p. 184; DUTTON, B., 1984, pp. 31-61; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 57-58; FERRANDIS, J., 1928, pp. 156-174; FRANCO MATA, Á., 1998, pp. 143-166; FRANCO MATA, Á., 2000, pp. 222-223; FROEHNER, M., DARCEL, A., PALUSTRE, L., MUNTZ, E. y MOLINIER, E., 1890; GABORIT-CHOPIN, D., 1978, pp. 116-117 y 201; GARCÍA TURZA, F. J., 1985, docs. 40, 50, 58, 65, 69, 71, 84, 185, 186; GARCÍA TURZA, F. J., 1992, doc. 13; GARRÁN, C., 1929, pp. 47-59 y 63-70; GOLDSCHMIDT, pp. 2, 26-28; GÓMEZ MORENO, M., 1934, pp. 25-26; GRAEVEN, H., 1900; HARRIS, J., 1989; HARRIS, J., 1991, pp. 69-85; HARRIS, J., 1993a, pp. 260-266; HARRIS, J. A., 1993 b, pp. 263-264; ÍÑIGUEZ ALMECH, F. y URANGA GALDIANO, J. E., 1973, p. 84; LACARRA, J. M., 1965, docs. 56 y 57; LASKO, P., 1999, pp. 150-151; LEDESMA RUBIO, M^a L., 1989, docs. 1, 2, 3, 4, 10, 11, 17, 19, 21, 26, 49, 50, 57, 61, 74, 89, 90, 99, 114, 157, 168, 170, 212, 221, 288, 376 bis; LITTLE, C. T., 1987, p. 15; MECOLAETA, D., 1724, pp. 301-357; MINGUELLA DE LA MERCED, T., 1883; MORET, J. de 1766, pp. 42-44; PEÑA, J., 1969; PEÑA, J., 1980, pp. 175-179; PORTER, A. K., 1923, I, p. 37; PORTER, A. K., 1928, p. 74; POZA YACÚE, M., 2000, pp. 393-398; RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ DE LAMA, I., 1976, docs. 14, 19, 18, 32; SANDOVAL, P. de, 1601, pp. 23, 27; SERRANO, L., 1930, doc. 234b; SILVA VERASTEGUI, S., 1993, pp. 61-66; SILVA Y VERASTEGUI, S., 1999, pp. 33-48; UBIETO ARTETA, A., 1960, docs. 39, 40, 42, 61; UBIETO ARTETA, A., 1966, p. 93; UBIETO ARTETA, A., 1976, docs. 228, 278, 291, 295, 305, 309, 311, 316, 327, 329, 337, 343, 344, 353, 354, 360, 368, 370, 378, 380, 391, 397, 403, 405, 408, 413, 416, 418, 422, 424; VARASCHIN, A., 1979, pp. 12-17; VARASCHIN, A., 1980, pp. 261-265; VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1943; VOLBACH, W. F., 1919, p. 21; VOLBACH, W. F., 1923 p. 21; WEITZMANN, K., 1972, pp. 83-86.



San Millán da de comer a sus huéspedes con las provisiones enviadas por el senador Honorio

Arca relicario de San Felices

EN NOVIEMBRE DE 1090, de acuerdo con la *Translatio* atribuida al monje Grimaldo, el abad Blas de San Millán traía a su monasterio las reliquias del ermitaño Felices, sacándolas de su sepulcro sito junto al altar de la iglesia del castro de Bilibio. Para ello había contado con la anuencia y el permiso del rey Alfonso VI y, además, con el del señor de la tierra, Lope Íñiguez, y de su mujer Tecla.

No parece que pueda ponerse en duda la veracidad de tal relato, aunque Dutton haya considerado que tal texto es otro amaño del monje Fernando a comienzos del siglo XIII. La diversa documentación confirma que en esa fecha vivían todos los personajes citados y que, por entonces, en la última década del siglo XI, comienza a añadirse San Felices a San Millán en la advocación del monasterio.

Ello ha llevado a los estudiosos a considerar que, a poco de la traslación, se hizo un arca de la que procederían los marfiles de que vamos a ocuparnos. En el texto aludido no se menciona nunca un arca ni tampoco en los *Miracula* que lo continúan, atribuidos al mismo Grimaldo. En el *Liber miraculorum beati Emiliani* se menciona el altar de San Felices "que ahora se llama de San Pedro" y parece deducirse que, cuando se quería conseguir lluvia, en la misma arca se trasladaban procesionalmente las reliquias de San Millán y San Felices a Suso.

La primera cita que conozco del arca de plata en que se guardaban los restos de San Felices debe de ser de avanzado el siglo XIII, pues se menciona en un Inventario de reliquias existentes en la iglesia de San Millán de Yuso que, entre otras, registra de San Francisco, muerto en 1226.

Entonces estaba colocada sobre el altar de San Juan, ubicación del cuerpo del maestro de San Millán que se leerá en otros documentos a partir de 1268.

La cuestión es que tal arca fue mandada rehacer por el abad don Pedro Sánchez del Castillo hacia 1487-1490, según recogen diversas fuentes que no se ponen de acuerdo en el año exacto, que, probablemente, fue el 1489. Sandoval, a quien seguirá el padre Risco, dice que fue en 1451, aunque él no parece haber leído directamente la inscripción en la que figuraba tal fecha. Jovellanos indica la era 1490, mientras el manuscrito atribuido al padre Romero habla de 1487 y hace referencia a los gastos que hiciera ese abad, registrados en el *Libro de la Mesa Abacial*. Un anotador anónimo en el siglo XVIII del ejemplar de Sandoval existente en el monasterio coincide bastante con el anterior en una larga nota marginal manuscrita, indicando que el coste fue de cien mil maravedís, y, aunque su texto parece cortado en parte, se lee lo suficiente para que diga tal precio en referencia al *Libro de la Mesa Abacial* y que la inscripción colorada del arca, bajo un viril bastante chico, constaba de dos líneas concéntricas en que se leía PETRUS ABBAS FIERI IUS-SIT//ERA MCCCCLXXXVIII, expresando que había habido un yerro al utilizar la palabra era en lugar de año. El 1490, del que habla Jovellanos, sugiere redondeo, mientras es muy probable que el rótulo bajo el cristal, que acaso no fuera el originario, rematase en cuatro unidades, lo que casaría con la cifra 1451 aludida por Sandoval. No sería el único ejemplo en La Rioja de difícil lectura de ciertas fechas en piezas de finales del siglo XV, a la que parecía corresponder tal relicario de acuerdo con lo que se cuenta en los propios textos de Sandoval y Jovellanos. Sabemos por otras fuentes que el mismo abad mandó construir otras piezas de orfebrería, entre ellas otra arca de plata dedicada a muy diversas reliquias, cuya traslación se verificó en 1483. El arca sería parcialmente destruida por los soldados franceses en 1809, durante la excomunión josefina, a fin de extraer sus materiales preciosos, como sucedió con la de San Millán. Al retornar los monjes, se hizo una nueva en 1817, aprovechando la estructura de la antigua, cuatro marfiles y algún cristal que, luego, en 1944, se integrarían en la actual, construida en los talleres Granda. Otras dos plaquetas aparecerían después en el mercado.

La reconstrucción del arca gótica no es fácil aunque exista la descripción publicada por Sandoval y alguna otra referencia, incluida la de Jovellanos. Debía de seguir el mismo esquema de la realizada en 1817, caja con cubierta a dos vertientes, pues Sandoval alude a un "campo triangular" en la parte superior del frontispicio, pero la estructura de la que actualmente subsiste, conservada al interior de aquella, al fabricarse a comienzos del siglo XIX, es de

prisma cuadrangular, de la mitad de la altura indicada por el obispo de Pamplona (35,5 cm). Sus lados van unidos con colas de milano y el solero es a canto. A un costado venían ocho figuras de plata sobredorada "cada una en su tabernáculo curiosamente labrado", lo que aludirá a los pilares y tubas de encuadre. Y, efectivamente, la caja presenta en un costado cuatro como hornacinas ahuecadas que corresponderían a los cuatro tabernáculos inferiores, mientras otros cuatro habría en la vertiente. Al otro lado venían seis figuras de plata sobredorada de cada parte y cuatro placas de marfil, que eran las del Salvador con sus apóstoles, la Última Cena, la entrada en Jerusalén y las Bodas de Caná, que irían dos en la cubierta y dos en el cuerpo, separadas por parejas de apóstoles superpuestos en pilares. En uno de los frentes (ambos van cajeados) se veía la placa de la Resurrección del hijo de la viuda de Naim, arriba el blasón del monasterio, dorado y esmaltado, y encima un gran cristal contorneado por tres cruces de cinco piedras cada, acaso rubíes, esmeraldas y topacios. En el otro, estaba la Curación del ciego de nacimiento debajo de otro blasón en plata y esmalte con cuatro bandas pequeñas rayadas y otras cuatro moradas, que serían las del abad Pedro del Castillo, encima del cual estaban cuatro piedras, una parda y tres de cristal. Debajo de una de éstas, como viril, estaba el letrero colorado que, según Sandoval, decía PETRUS ABBAS FECIT ANNO 1451, tan distinto en su tenor del transcrito antes que recoge el anónimo del siglo XVIII. La tapa plana actual, con tres cerraduras para sujetarla a los laterales y manillas para extraerla, debe de ser incluso posterior al siglo XVII.

Pero vayamos a lo de la época, que interesa ahora, que son las seis placas de marfil, estuvieran en un arca anterior a la gótica o procedan de otro mueble litúrgico, tal como un frontal, puesto que todas ellas relatan pasajes cristológicos y sólo dos podrían servir de paralelos a prodigios atribuidos a Felices de Bilibio. La disposición que tenían en el arca del siglo XV parece más bien caprichosa, pues no se aprecia clara secuencia de una a otra, ni por la representación ni por el tamaño. Quizá por ello, el informante de Sandoval, que tampoco debía de ser muy ducho en temas iconográficos, no las entendió tan claramente como las correspondientes al arca de San Millán. Claro que en ellas había letreros de los que carecen éstas. Como aquéllas, éstas irían también sujetas a la madera mediante pasadores de hueso o marfil y sobredoradas.

La del frente secundario es, quizá, la más complicada de interpretar, "de quince figuras sin rótulo más de que parecen santos" dice en el libro de Sandoval. Ese número de personajes se ve en ella todos con aureola. Está compartimentada en dos registros en sentido horizontal y se

compone de tres trozos (14 x 21 cm). Arriba, de izquierda a derecha, se ve una arquería de dos huecos rebajados sustentados en columnitas de capitel vegetal que se trasdosan por tres tejadillos de doble vertiente, vistos como en sección, uno en los riñones del primero y otros dos sobre el segundo, que es de menor luz. Bajo ellos, un joven, que sostiene un palo torneado o candelero, se recuesta en leve contraposto en el larguero de una cama o andas de patas en estípite y piecero y cabecero bajos con su cobertor, en el que apoya su mano derecha. Detrás, una mujer con las manos juntas y cara afligida se inclina hacia ellas, mientras delante, otro jovencito, de espaldas a ella y ya bajo el arco pequeño, se apoya con una mano en el piecero y con la otra se agarra a la última columna. Fuera ya de la arquitectura, un personaje masculino de perfil y a mayor escala, que ha de ser Cristo por su nimbo cucífero, bendice con su diestra y muestra con su izquierda abierta a un joven, que se inclina con las manos juntas, a tres mujeres que parecen hablar entre sí al acogerlo y son de la misma estatura que el Salvador. Abajo, contrapesando en diagonal a este grupo, se aprecia otro formado por otras cuatro figuras

masculinas, conversando dos a dos, vestidas con amplios mantos y sujetando libros. En correspondencia con el extremo superior izquierdo, en el extremo inferior derecho se repite el doble arco, esta vez trasdosado por arquillos de medio punto, a través de los cuales asoman dos cabecitas, una de ellas perdida. Bajo el arco menor hay un joven encorvado de escala más pequeña, saludando con la mano derecha abierta y aferrándose a la columna con la izquierda que mira hacia el arco extremo, el mayor, donde se hallan dos figuras femeninas tocadas conversando, una de las cuales sostiene un paño, cobertor de las andas o camilla situadas ante ellas, en la que hay un niño desnudo sentado. Goldschmidt pensó, con dudas, que podría tratarse de la Resurrección de la hija de Jairo y de la Resurrección de Lázaro. Para Camps, muy dudosa, podría ser la Resurrección de Lázaro y la Presentación en el templo. Ruiz de Galarreta se inclinaba por la Resurrección de Lázaro y la del hijo de la viuda de Naim, mientras Peña indica este mismo asunto y la Natividad de San Juan Bautista. Para Estella se trata sólo del episodio de Naim, de acuerdo con el relato de Lucas (7, 11-18) que recogerá luego Taciano

Arca de San Felices



(49, 1-10), repartido en varias secuencias: "Iba Jesús camino de la ciudad llamada Naim y con él sus discípulos y mucho gentío. Y cuando estaban cerca de la puerta de la ciudad he aquí que sacaban a enterrar a un difunto, hijo único de su madre, que era viuda e iba con ella grande acompañamiento... Así que la vio el señor, movido a compasión, le dijo: no llores. Y arrimóse y tocó el féretro y los que lo llevaban se pararon. Dijo entonces: Muchacho, yo te lo mando, levántate. Y luego se sentó el difunto y comenzó a hablar, y Jesús lo entregó a su madre [...]. De todas estas cosas informaron a Juan sus discípulos." Estella piensa que debe leerse de abajo a arriba y de izquierda a derecha, opinión que no comparto. Tampoco conozco cuál ha podido ser la fuente figurativa de esta composición, tan distante a las otonianas o románicas, con las que coincide sólo en la presencia del niño sentado en el féretro sobre las andas que, normalmente, aparecen sobre los hombros de sus portadores. Pienso en códices del círculo de Echternach o en el frontal de la catedral de Salerno. Pero parece que arriba está claro el féretro parado junto a la mujer llorosa y dos figuritas como portadores junto a las puertas de la ciudad, como Cristo resucita y entrega su hijo a la madre, como los cuatro apóstoles significan el cortejo. En cuanto al final, le encuentro la lógica de seguir figuraciones ya conocidas para que se identifique mejor la escena y, de paso, conseguir una mejor simetría y equilibrio compositivos, como se hace con los apóstoles respecto a los personajes de arriba.

Hay que recalcar la gran calidad de ejecución del casi altorrelieve que presentan las figuras, concebidas como de carnes rotundas que se anuncian tras las vestiduras. Éstas se pliegan en zigzag y con ritmo de crecimiento en ondas, tan característico del románico, base de un doble lineado. Su aspecto de serenidad y equilibrio los aleja conceptualmente de la obra del relicario de San Millán, confiriéndoles un aspecto de monumentalidad. Pero el equilibrio contrasta con una cierta agitación que aparece en las caídas de túnicas y mantos, como si un vientecillo soplase abullonando los paños en su parte inferior, supuesto que el poco movimiento de las figuras es bastante reposado. Esta caligrafía la veremos repetirse en varias de las placas. Es común con la utilizada por ilustradores de manuscritos contemporáneos del propio monasterio y de otros lugares, como de varios escultores. También volveremos a encontrar la utilización sistemática de esa especie de secciones de edificios para sugerir la ciudad al espectador.

En el frente principal estaba un *quadro a lo largo de figuras de marfil que tiene dieziséis figuras. La una es un monje revestido puesta la mano a un niño pequeño en los ojos y los demás están de pie con libros en las manos y todos tienen aureolas*. Está también

repartida en dos escenas superpuestas (14 x 22 cm) y se compone de tres piezas, aunque presenta alguna grieta más. Su lectura será igual a la anterior. Arriba, desde la izquierda, se ven dos arcos de medio punto desiguales apeando en columnillas de fuste salomónico, sobre cuyo trasdós aparecen tres secciones de edificios con tejado a dos vertientes y otras dos de construcciones redondas. Bajo ellos, dos personajes, dispuestos tras una mesa o altar con su cubierta textil y un tercero en pie, como saludando, dirigen su mirada hacia el exterior. Allí, un personaje de menor escala, encogido, con las piernas flexionadas y manos abiertas hacia arriba en actitud de súplica, estocado en los ojos por otro a doble escala, Cristo, pues su nimbo es crucífero, tras el que se hallan a la misma escala otros cuatro individuos, indudablemente apóstoles discípulos, pues van provistos de libro. Abajo, el personaje chiquito, con los ojos cerrados, se acerca a tuestas a una extraña corriente de agua ondulante, como cascada horizontal, que gira sobre sí misma y produce un alto surtidor, situada al extremo izquierdo. De espaldas a él, a mayor escala, otra figura masculina encogida, con una mano hacia arriba en súplica y otra hacia abajo, es bendecida por un personaje con nimbo crucífero, tras el que se hallan otros cuatro portadores de libros, los dos últimos más bajos, como situados bajo dos arquillos sobre columnas salomónicas con los consabidos tejadillos en sección sobre el trasdós.

Ha de tratarse de la Curación del ciego de nacimiento que relata Juan en su evangelio (9, 1-41), tal como señalará Goldschmidt y se viene aceptando, aunque Camps pensó que, además, estaba la curación del paralítico. Los arquillos de la parte superior serían el templo con sus fariseos del que acaba de salir Jesús, templo que ya aparece con su altar en el *Códice Púrpura* de Rossano. Abajo el ciego se acerca tanteando a la fuente que ha sido representada de muy diversas formas. Ya es una piscina bautismal (San t'Angelo in Formis), bien piscina alimentada por acueducto (*Códice de Reichenau*), o alto pilar cilíndrico del que cae potente chorro (*Códice Aúreo de Nuremberg*) o fachadita adosada con su pila (frontal de Salerno). Por ello no debe extrañarnos la curiosa forma que adopta aquí. A continuación vemos el nuevo encuentro propiciado por Cristo, en que el ciego se convierte. Los arquillos finales que enmarcan parte del cortejo de los apóstoles testigos serán exigencia compositiva para contrabalancear los de arriba, de modo que haya un equilibrio en la escena inferior y en el conjunto, como sucedía en la plaqueta anterior. El estilo y la manera son los mismos de aquella, tratando de mantener la rotundidad de las formas y la doble línea en la formación de los plegados. A señalar la curiosa indumentaria de Jesús, revestido con casulla de presbítero u obispo.



Arca de San Felices. Curación de la hija de la viuda de Naín

De las cuatro que adornaban uno de los laterales, la que en Sandoval se denomina "de dos mesas con sus ánforas" se conserva parcialmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (15,8 x 7,1 cm y 15,7 x 4,6 cm), faltándole la parte central. El Estado adquirió ambos trozos en Vitoria en 1942 y en Burgos en 1986, respectivamente. Ya Camps advirtió, al publicar la parte izquierda, que se representaba en ella el Milagro de las Bodas de Caná, opinión confirmada por Moralejo, que hizo una reconstrucción del total al dar a conocer la segunda. Como en las anteriores, el asunto se divide en dos registros. Arriba hay tres personajes sentados tras una mesa, el primero, con capa corta anudada al hombro, parece dirigir una súplica, con manos abiertas hacia arriba, a los otros, mientras la mujer que hay a continuación, con toca cerrada hasta los hombros, parece dirigirse al tercero, del que queda algo menos de la mitad y ha de ser Cristo por ser el único que

lleva nimbo y además es crucífero. De la mesa, rebordeada por moldura en cuarto bocel, se ve una mitad del tablero a vista de pájaro, como volcada hacia el espectador, con un pan y un cuchillo en la misma posición y una fuente de pie con pescado de perfil, mientras las caídas del mantel, de amplios pliegues ondulantes con rica orla, se representan de frente. Abajo hay un poyo de sillería sobre tres columnitas y, encima, tres grandes jarros de cuerpo y asas labrados. De espaldas a ellos, un hombre en pie sujeta algo que no se ve, pues parte de sus manos iban en el fragmento que falta. En el otro trozo se repite arriba el poyo con tres jarros, mientras abajo se ve un hombre de aspecto joven, con manto corto afiblado, probablemente de pie, que recibe un objeto esférico de alguien de quien solo se ve un fragmento de mano, pues el resto estaría en lo desaparecido, con el que conversa. Van situados tras una mesa con perspectiva similar a la de arriba, aunque su mantel no



Arca de San Felices. Última cena

lleva la orla rica, en la que se hallan una hogaza o mollete, otro medio pan y parte de una fuente o tajador con vianda. Moralejo reconstruye el conjunto situando otros dos personajes tras Cristo arriba, el que ofrece o recibe abajo más un servidor que recogería en un jarro el líquido contenido en otro, que sería lo que estuviese sosteniendo el joven de la parte inferior izquierda. Acaso lo que recibe, o entrega, el individuo de la derecha sea un recipiente globular con vino tales como los que se ven en el arca de San Millán y en tantas representaciones islámicas y cristianas anteriores al siglo XIII. Aunque aquí sólo esté dotada de aureola la figura de Cristo, es indudable que estamos ante el mismo escultor de las otras historias, según revelan las formas en general. Hay que destacar cómo se ha hecho la cesura del asunto por el soporte de las seis tinajas que menciona el evangelio, por cierto, próximas a la disposición de mesas de altar románicas. Ello nos ayuda a comprender mejor que la historia debe leerse de un tirón desde la izquierda arriba a la derecha abajo, haciendo abstracción

del corte. Esto puede aplicarse perfectamente a la historia del ciego y nos explicaría mejor la presencia de la ciudad sugerida en que se inscriben los dos apóstoles inferiores, con estricta sujeción al marco y simetría respecto al templo, a la izquierda en la parte de arriba. Y también servirá para leer adecuadamente la historia de la Resurrección, considerando que se iniciase en la parte superior, de modo que la dueña llorosa sea la madre, los dos personajillos bajo las arquerías, los portadores que salían de Naim y que, al final, a la derecha, abajo del registro, se repita el féretro con el muchachito sentado junto a la ciudad para equilibrar la simetría y porque los sistemas de representación así lo requerían desde antiguo.

En ese frente se hallaba también la que no cabe duda representa la Entrada en Jerusalén (13 x 20 cm), dividida en cuatro fragmentos que en origen debieron de ser tres y a la que el texto de Sandoval denomina "la entrada de Egipto". Cristo, con nimbo crucífero, avanza hacia la derecha sobre montura aparejada con un tejido con fimbria,

bendiciendo con su derecha mientras sujeta las riendas con la izquierda. Tras la grupa aparecen dos personajes, del delantero de los cuales se ve que sostiene un libro y una llave, luego será Pedro, y sus pies asientan en formas acaracoladas como suelo. Ante el burro, escalonadas en altura, hay cuatro figuras como de jóvenes también con aureolas. El de más abajo, en pie, levemente inclinado, esgrime en su izquierda dos palmas y en la derecha un hacecillo de ramas apuntado hacia el suelo. El siguiente se echa hacia delante, como si fuera a postrarse, sujetando con las dos manos otro hacecillo. Sobre ellos, como flotando en el aire, otro sostiene un vástago con tres palmas y un cuarto extiende una túnica ante él. El conjunto se encuadra entre dos torrecillas de tres cuerpos, con vanos redondos o de herradura a diversas alturas, rematadas en tejados cónicos. Se trata de la ciudad de Jerusalén a la que entra Jesús con sus discípulos, significados por los dos apóstoles, mientras las gentes tienden ramas o sus vestidos a su paso (Mateo, 21,7-8; Marcos 11, 7-8; Lucas, 19, 35-40) o llevan ramas en las manos (Juan, 12, 12-14). El *Evangelio de Nicodemo* (1, 3) indica que son los hijos de los judíos los que reciben a Cristo, por lo que a veces se les representa como niños, y Taciano (11, 6-9) precisa que las ramas son de olivo. Lo esencial de la composición, en este caso concreto, parece calcado de alguna miniatura. Basta compararla con los códices de Echternach de El Escorial o el Museo de Nuremberg. Pero no es imposible que estuviese contaminada por lo oriental, de donde saldrían los dos muchachos voladores que, en origen, andarían subidos a un árbol en lugar de salir de la torre derecha.

La Última Cena (15x 25 cm) se nos presenta contaminada por la traición de Judas. Está formada por tres piezas, la central con una esquirla desprendida. La historia se muestra en un escenario de arco trilobulado sobre columnillas de fuste salomónico que se trasdosa con las características secciones arquitectónicas evocando la ciudad. Una gran mesa rectangular, similar a las ya descritas, pero cuyo tablero se ve entero ahora, corta en dos el escenario junto con las caídas frontales de su tapete que cierran por abajo. Sobre ella se ve un pan, un cuchillo, una fuente con pez, un medio pan, otra fuente con pez, otro pan, una tercera fuente con pez, un cuchillo y otra media hogaza. Tras la mesa aparecen Cristo y los apóstoles de medio cuerpo, todos nimbados y relacionándose entre sí, cinco a su derecha y seis a la izquierda, que más parecen estar de pie que sentados. El último de la derecha alarga la mano para coger una media hogaza, mientras el primero debe de ser Pedro, a juzgar por la llave que lleva en una mano, además del libro en la izquierda. El que le sigue presenta una hermosa cuchilla. Si lo identificáramos con San Pablo que,

aunque históricamente no pudo participar en el acto no deja de representarse a veces en él, estaríamos probablemente ante la más antigua figuración del mismo en el arte español en este asunto. A la izquierda, el que está junto a Cristo y se dirige a él, lleva un rollo en su derecha y será Juan por su aspecto juvenil. Su manto va anudado al hombro, como el del extremo, mientras en otros se sujeta con una fíbula. En ese mismo lado, el penúltimo también sobrepasa la línea de la mesa, de donde parece haber cogido un trozo de comida. Al centro, Jesús sujeta contra el borde del tablero un libro con su izquierda a la vez que alarga la otra mano por encima de éste para ofrecer un bocado a Judas Iscariote, que se sitúa en el lado opuesto de la mesa. Está arrodillado y con las manos hacia adelante, de acuerdo con el texto de Juan (13, 26-27) en que al traidor se le denota por recibir un trozo de pan mojado de manos de Cristo. Esta delación, frecuente en el románico hispano, suele ir acompañada por la actitud de Judas cogiendo otro bocado, un pez normalmente, tal como se aprecia en San Isidoro de León, San Baudelio de Berlanga o la *Biblia de Ávila*, y que ya se ve en los comienzos del siglo XI en algún manuscrito ottoniano. Así se concordaban, como lo hizo Taciano (155, 13 y 20), lo que dice el evangelio de Juan con lo advertido por Mateo (26, 23) y Marcos (14, 20). Quedamos con la duda de si esas manos alzadas en cuenco no estarán dirigidas hacia el pescado más que orantes.

La variedad de actitudes de todos los personajes, con el romper la barrera de la mesa que hacen los dos citados, contribuyen, junto con la disposición de Cristo y Judas, a mitigar el aspecto hierático del conjunto.

Pero el hieratismo se acusa fuertemente, en cambio, en la sexta placa, que representa a Cristo con ocho apóstoles (17,3 x 24,7 cm), cuyo paradero desconozco. Estaba formada por tres piezas. Como en la anterior, un arco, esta vez pentalobulado, sobre columnillas salomónicas y trasdosado por las secciones de edificios acostumbradas, casi todas arquillos de medio punto, enmarca nueve personajes. El central, totalmente frontal, es Cristo, con las manos abiertas de frente, en salutación y revestido de pontifical, como Supremo Sacerdote. Los otros están también de frente, aunque sus cabezas se vuelven hacia Cristo, en cuya dirección señalan sus dedos índices o saludan con la mano abierta, en tanto que en la otra sujetan un libro, casi todos siguiendo el rito de manos veladas, aunque los dos de los extremos lo hacen extrayéndolas del manto. De acuerdo con las convenciones al uso, sus alturas se escalonan, concediendo importancia relativa a cada personaje a la vez que se someten al marco. El interés por la simetría es muy intenso, revelándose en detalles tales como hacer que los situa-

dos a la derecha de Cristo señalen o saluden con la mano derecha y lleven el libro en la izquierda, mientras en los de ese lado sucede al contrario, cambiando de mano. Otro tanto podría decirse de los mantos abrochados, que los presentan sólo los situados a ambos lados en segundo plano, aunque uno lo sea con fíbula y el otro anudado. O las estilizaciones vegetales, como las hojitas que aparecen entre sus pies o los del propio Cristo, éstas de formas helicoidales. El inmovilismo es casi total, hasta el punto de que los característicos revoloteos inferiores en mantos sólo se perciben y con dificultad en los dos apóstoles inmediatos a Jesús.

En cuanto al asunto aquí figurado puede que haya de considerarse como Cristo Sumo Sacerdote presidiendo el colegio evangélico, derivado probablemente de una composición oriental.

Esta pieza no se colocaría en el arca reconstruida en 1817, probablemente por no hallarse ya en el monasterio. En el propio siglo XIX salió de España, pasando por la colección tolosana de Edgar Barry y la parisina de Spitzer. Cuando ésta se vendió a partir de 1893, pasaría a la colección Figdor de Viena y, tras las subastas de esta última en 1930, iría a parar a Berlín, donde se pierde su pista. Acaso desapareció en la segunda guerra mundial.

Estos marfiles, que no han tenido el éxito de crítica de los del arca de San Millán, acaso por ser de iconografía más habitual, tienen una calidad de ejecución muy superior, como se indicaba arriba. Pero es bien cierto que sus sistemas de representación los hacen mucho más fríos. Aunque, como también se decía, pueden ser originarios de un arca, también podrían proceder de un frontal con la historia de Cristo, tal como el de la catedral de Salerno, que hubiese habido en el propio monasterio de San Millán, donde, al final del siglo XII, había uno que llevaba nada menos que ciento diez marcos de plata (más de 25 kilos) y doscientos cincuenta y seis maravedís de dorado (casi un kilo de oro) y, probablemente, algún otro.

Diversos indicios inclinan a considerar que el artífice conocía las plaquetas del arca de San Millán o que se le

sugirió que se acomodase en detalles a ellas. Así, las columnitas entorchadas, los esbozos de edificios en altura, los arquitos de herradura que no semeja saber componer, la vegetación convencional de suelos o el desdoblamiento en altura de las historias. Aunque no dejan de ser lugares comunes en la época. Ello indicaría que trabajó allá o en el propio Nájera, probablemente en los alrededores del año 1100.

Y de lo que no cabe duda, como señaló Moralejo en su día, es que se trata de un decisivo eslabón en el desarrollo de la corriente escultórica hispanolanguedociana que se difundirá entre Toulouse y Santiago de Compostela en los finales del siglo XI y los cominos del XII.

Texto: JGMV - Fotos: CAM

Bibliografía

- AA. VV., 1893; BOISQUET, J., 1982; CAMPS CAZORLA, E., 1933, pp. 13-16; CAMPS CAZORLA, E., 1935, pp. 36-37; CAMPS CAZORLA, E., 1947; DUTTON, B., 1984, pp. 42, 46, 234; ESTELLA MARCOS, M., 1984, pp. 38-40 y 51; FERRANDIS, J., 1928, pp. 156-174; FITA, F., 1894, pp. 246-250; FRANCO MATA, Á., 1998; FRANCO MATA, Á., 2000, pp. 222-223; FROEHLNER, M., DARCEL, A., PALUSTRE, L., MUNTZ, E. y MOLINIER, E., 1890, nº 31; GARCÍA TURZA, C. y GARCÍA TURZA, F. J., 1996, docs. 59 y 60; GARRÁN, C., 1929, pp. 47-59; GOLDSCHMIDT, p. 30; GÓMEZ MORENO, M., 1934, p. 27; HARRIS, J., 1989; HARRIS, J., 1991; HARRIS, J., 1993e, p. 267; ÍÑIGUEZ ALMECH, F.; URANGA GALDIANO, J. E., 1973, p. 84; JOVELLANOS, G. M. de, 1956, p. 280; LASKO, P., 1999, p. 153; LEDESMA RUBIO, M^a L., 1989, docs. 144, 226, 247, 268, 255, 290; LITTLE, C. T., 1987, p. 15; MECOLAETA, D., 1724, pp. 301-357; MINGUELLA, 1883; MORALEJO, S., 1980, p. 191; MORALEJO, S., 1989; PAZ Y ESPESO, 1894, pp. 239-245; PEÑA, J., 1969, pp. 53-57, 123-133; PEÑA, J., 1980, pp. 175-179; PERRIER, D., 1984; PORTER, A. K., 1923, I, p. 37; PORTER, A. K., 1926; PORTER, A. K., 1928, p. 74; POZA YACÜE, M., 2000, pp. 393-398; RISCO, M., 1781, pp. 411-412, 439-458; RUIZ GARCÍA, E., 1997, 302; RUIZ DE GALARRETA, J. M^a y ALCOLEA, S., 1962, pp. 114-117; SANDOVAL, P. de, 1601, p. 38; SERRANO, L., 1930, doc. 234 bis; SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, 1993, pp. 61-66; SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, 1999, pp. 33-48; VOLBACH, W. F., 1919; WEITZMANN, K., 1972, pp. 83-86.

Códices románicos del Monasterio de San Millán de la Cogolla en la Real Academia de la Historia

CONOCEMOS PERFECTAMENTE la relación de los códices procedentes del monasterio de San Millán de la Cogolla en la Real Academia de la Historia gracias a los Índices de Pérez Pastor, en 1908, y sobre todo a

la modélica catalogación llevada a cabo por Elisa Ruiz García y su equipo, publicados en 1997. Esta última es, por tanto, referencia básica para investigaciones posteriores, y he seguido fielmente su estudio. A ello he añadido

la parte referente a las ilustraciones, que otros autores, a partir de J. Domínguez Bordona, han acometido con gran sabiduría, de manera particular Soledad de Silva y Verástegui, gran experta en miniatura medieval. Esta autora ha publicado recientemente una magnífica síntesis sobre la iluminación de códices en el *scriptorium* emilianense entre 1050 y 1200, es decir, durante el período románico, donde reseña lógicamente los conservados en la Real Academia de la Historia. El *Beato de San Millán de la Cogolla* ha sido analizado por numerosos estudiosos, y entre ellos recientemente por John Williams.

Una característica importante es la pervivencia de la tradición hispana, para cuya liturgia se ilustraron varios libros. Tras la destrucción del monasterio por Almanzor, una lenta pero progresiva restauración fue impulsada sobre todo por los auspicios de Sancho el Mayor (1004-1035), contribuyendo a la actividad del *scriptorium*. Varios de los códices de ese momento quedaron con huecos sin ilustrar, y fueron completados en estilo románico. En este sentido hay que destacar el *Beato*, que se analizará más adelante, y otro tanto sucede con el cód. 64 bis. Sin embargo, se impone la nueva liturgia impuesta por Roma, cuya primera referencia es el *Misal de San Millán* (cód. 18), en el que se observa una clara resistencia a abandonar las formas textuales visigodas, pero la decoración ya es plenamente románica. El *Antifonario* (cód. 51) está escrito en letra carolina sobre modelo del sur de Francia. La única miniatura, románica, conservada revela lo que pudo ser en origen. Al mismo estilo responde el cód. 118, *Liber Hymnorum*, en el que se aprecian recuerdos del *Beato* (cód. 33). En este códice contrastan fuertemente las ilustraciones "mozárabes" con las románicas, tanto en las imágenes como en los colores. Los tres códices citados parecen obras del mismo equipo de ilustradores. La regular conservación de los dos *Antifonarios* (cód. 45 y 51) delata un uso muy continuado, pues los desperfectos provienen de dicha circunstancia. En cuanto al *Misal* (cód. 18), los desperfectos se hallan particularmente al comienzo y al final. La actividad del *scriptorium* debió de ser modesta a lo largo del siglo XII, a consecuencia de la disminución de donaciones, crisis que superó algo a partir de 1200, en un ambiente de renovación, en el que se inscriben la *Biblia* de comienzos del siglo XIII (cód. 2 y 3), y los *Moralia in Job*, pero ya exceden del presente capítulo.

PSALTERIO Y LIBER CANTICORUM

Se trata de un manuscrito unitario de finales del siglo X, según E. Ruiz, y de la segunda mitad del mismo, según



Psalterio y Liber Canticorum. Real Academia de la Historia. San Miguel alanceando al dragón". Cod. 64 bis, fol 18

S. de Silva. Realizado en pergamino de 320/310 x 250 mm. Contiene 135 folios.

1. [Biblia. V.T. Psalterium], ff. 1 r-91 r. Latín. (Versión: *Vetus Latina* y *Vulgata*).

f. 1 r ITC.: [...] *ne declines in ira a seruo tuo...* (Psal. XXVI, 9).

f. 4 v FTC.: ...*Dominus Deus eorum populus* [...] Psal. XXXII, 12).

f. 5 r ITC.: [...] *de risu stridebant super me dentibus suis...* (Psal. XXXIV, 16).

f. 77 v FTC.: ...*longe est a peccatoribus salus quia* [...]. (Psal. CXVIII, 155).

f. 78 r ITC.: [...] *dolosa quid detur tibi...* (Psal. CXIX, 3).

f. 91 r EXP.: ...*iubilationum omnis spiritus laudet Dominum. Expliciu[n]t psalmi numero CL. Tiene una miniatura cortada. RUB.: Hic psalmus propere scripsit Dauid extra numerum quem pugnaste cum Goliath solus.*



Psalterio y Liber Canticorum. Real Academia de la Historia. Lucha ecuestre.
Cod. 64 bis, fol 38

INC.: *Pusillus eram inter fratres meos et adulescentior in domo patris mei pascebant oves patris mei. Manus mee fecerunt organum et digitis mei aptauerunt psalterium et...*

FTC.: *...beneplacitum in eis Domino exiui obuiam [...].* El resto del folio 91 ha sido cortado.

2. [*Liber canticorum*]. ff. 92 r-135 v.

f. 92 r RUB.: *In nomine Domini nostri Ihesu Christi incipient cantici de toto circulo anni. In primum de aduentu Domini.*

RUB.: *Canticum de libro Deuteronomii.*

INC.: *Deus de Sina uenit et de Seyr ortus est nobis...*

f. 98 v FTC.: *...percussisti superbum uulnerasti draconem [...].*

f. 99: Sólo queda un pequeño fragmento.

f. 100 r ITC.: *...separationem diuidet me Dominus a populo suo...* Tiene una miniatura rota.

f. 106 v FTC.: *...et non custodibimus mandatum [...].*

ff. 107 r - 109 r: Laguna textual por mutilación y pérdida de folios.

f. 109 r ITC.: *[...] faciem tuam ne confundas nos...*

f. 135 v FTC.: *...plaga pésima uebementer [...]* (cant. LXXXIII).

En el f. 91 v, originariamente en blanco, se ha añadido un texto sobre el Espíritu Santo en letra carolina.

Escritura visigótica pausada, de tipo litúrgico, redonda, elegante y canonizada. Se observa regularmente el uso del grupo *tj* ante vocal. Las palabras suelen ofrecer una correcta separación. En el f. 82 r-v el texto ha sido completado en una escritura carolina de transición. A veces aparece el texto repasado por una mano gótica. Se trata del texto *Quod descendit in hora vestimenti eius sicut roseomon quod descendit in monte Sion. Omnia illic mandauit dominus benedictionem et vita in setim* (Psal. dd), y finaliza *Domus isrt benedicta domino domus darros*, correspondiente al Oficio Parvo de la Virgen.

El pergamino, de color amarillento, no está muy preparado. Se trata de un ejemplar de factura poco cuidada. Los fascículos son cuaterniones carentes de cualquier sistema de ordenación. La foliación es moderna, a lápiz y en números arábigos.

Las dimensiones del folio y de la caja de escritura son respectivamente: 320/310 x 250 mm, y 225 x 120 mm. La unidad de pautado es de 10 mm. El texto discurre a línea de tirada. La perforación consiste en pequeñas incisiones practicadas en la extremidad del margen exterior del folio.

La decoración del códice parece que se inició en la primera fase, momento al que corresponden la mayoría de las iniciales, sencillas, poco numerosas y de corte tradicional. Algunas han sido torpemente dibujadas. Los títulos y rúbricas están realizados en capitales visigóticas corrientes. Algunas son zoomórficas. El f. 6 presenta dos peces dispuestos verticalmente, en posición invertida. Hay espacios previstos para el trazado de letras que han quedado sin hacer o a medio ejecutar (sólo la silueta en los ff. 101 r y 106 v; la coloración sin dibujo en los ff. 84 v, 92 r, 100 v, etc.). En otros casos, la inicial se realizó posteriormente, dentro de una tradición estilística románica. Se trata de personajes o animales muy elaborados y hechos en tonos castaños y rojizos contorneados de negro (ff. 18 r, 38 r, 45 v, 56 v y 113 r). El f. 113 da comienzo con el cántico de Jacob: *CANTICUM IACOB DE LIBRO GENESIS*. La *I*[uda] está resuelta con un personaje en pie, sobre un montecillo, descalzo y nimbado, ataviado con túnica amarilla contorneada en rojo. El folio 69 se decora con un animal en vertical, de color castaño plano. La ilustración del f. 18 representa a San Miguel alanceando al dragón y corresponde a la M del Salmo 50, *Miserere mei*, con cuyo contenido no guarda ninguna relación. Inspirado en el *Apocalipsis* (12, 7), donde se alude a la batalla

trabada en el cielo entre Miguel y sus ángeles contra el dragón y sus huestes, este tema se había difundido en el arte hispánico a través de la miniatura correspondiente de los códices de Beato. San Miguel está en pie, de tres cuartos, nimbado, con los pies descalzos que pisan el cuerpo y la cola del dragón, en tanto sostiene ésta con la mano izquierda mientras con la derecha le clava una lanza en la boca. El arcángel obedece estilísticamente a la estilización y a un incipiente sentido de la plenitud de las formas; las actitudes son gráciles y desenvueltas. La tinta del texto es muy negra. Los colores de las iniciales tradicionales son sucios frente a la gama rojiza y pardusca de las iniciales más modernas, contorneadas de negro. El modelado del rostro se insinúa por medio de dos manchas de color rojo en ambas mejillas. La calidad de la ilustración contrasta con la poco esmerada ejecución del códice, que parece ser un producto salido del taller emilianense. Da la sensación de haber sido hecho en serie, con la finalidad de abastecer las necesidades de culto de otros cenobios menores. La miniatura del f. 38 ostenta una lucha ecuestre entre dos jinetes afrontados, formando la inicial A[tende] del Salmo 77, ocupando un espacio reducido. Se ha establecido un paralelismo de la lucha de los dos guerreros y el combate del alma de tipo espiritual, el combate de David y Goliat y una lucha de carácter espiritual, la referencia de la lucha entre Cristo y el demonio, adoptada frecuentemente en la exégesis medieval, la lucha entre el hombre y Satán y de la virtud contra el vicio. Ofrece una anotación que reza: "Salmos de David incompletos y algunos cánticos". El ejemplar, en efecto, está incompleto y tiene vestigios de que ha sido muy utilizado. La encuadernación, en piel blanquilla y de tipo exento, es moderna.

HIMNARIO

El códice 118 es un códice misceláneo de varios manuscritos del siglo XI, a fines del cual pertenece. Reunía los himnos destinados a ser cantados en el oficio de la antigua liturgia hispana, pero solamente se conserva un fragmento contenido actualmente en una carpeta. Antes del destino actual, el fragmento había constituido durante años la guarda anterior del códice 14, un *Homiliario* del siglo XIII, probablemente realizado también en el escritorio emilianense. Está redactado en letra visigótica del siglo XI y contiene capitales historiadas muy hermosas, que no han pasado desapercibidas a la crítica artística ni a liturgistas. Se trata de tres iniciales miniadas, colocada cada una de ellas al frente de su himno correspondiente.

[Fragmentos procedentes de los manuscritos códice 14 y códice 18]

Se trata de una carpeta que contiene los siguientes fragmentos:

a) Dos folios que figuraban como guardas del códice 14 (*Liber hymnorum*, *Liber horarum*); b) Un folio procedente del 18 (*Calendarium*).

a) [Fragmentos procedentes del manuscrito códice 14]

Pergamino: 355 x 225 mm.

a.1) [*Liber hymnorum*]

Fragmento consistente en una pestaña solidaria de un folio y el propio folio, los cuales fueron la guarda anterior del manuscrito Códice 14. La pestaña contiene en el anverso 19 líneas incompletas de la columna a, correspondientes al final del *Hymnus de primitiuis*; en el reverso 18 líneas de la columna b con el comienzo del *Hymnus in diem sanctu Cucufatis*.

El folio mide 350 x 215 mm. Y tiene el siguiente texto:

fl.1ra ITC: [...]*uerbis docens esperiam. Tu doctor in terra pius...*
(versos finales del *Hymnus sancti Cyprianus*).

RUB: *Ymnus in decollatione sancti Iohannis*.

INC.: *Hic Iohannes, mire natus...*

EXP.: *seculorum seculis*.

La miniatura se refiere a la degollación de San Juan Bautista; representa a un personaje con nimbo, ataviado con túnica larga de mangas anchas y lleva una bocina en las manos, símbolo de la buena nueva. En el intercolumnio se ha diseñado un anagrama en forma de cruz que ha sido interpretado como *Metro domni Ildefonsi*.

a.1.1) f. 1va RUB.: *Imnus in diem sancti Micaelis arcangeli*.

INC.: [*Prompta, cuncta catholicae...*]

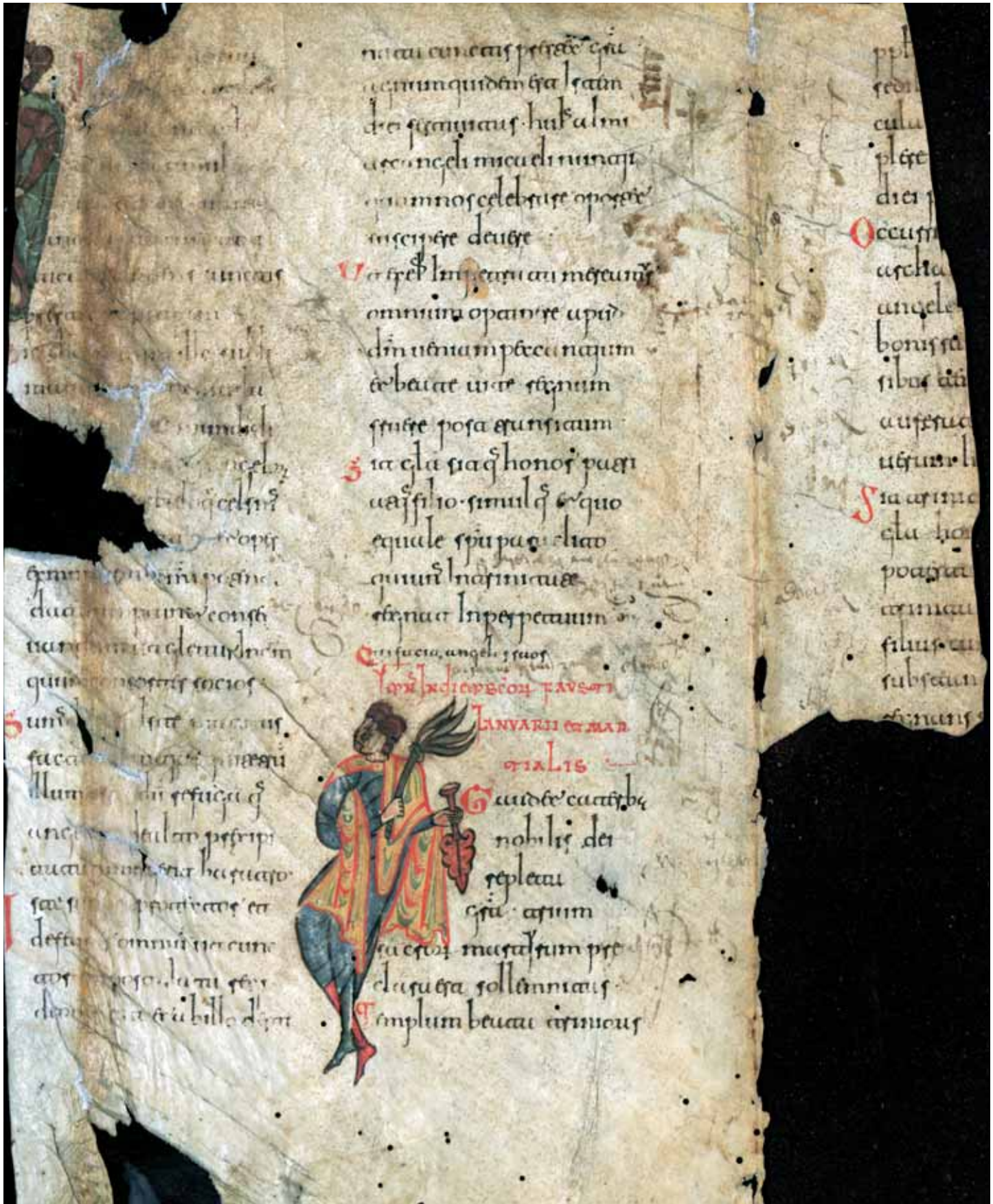
EXP.: *...regnat in perpetuum, amen*.

Como se ve, el texto se refiere al himno a San Miguel, lo que sugiere que la miniatura figuraría al arcángel, extremo no verificable, ya que las otras dos no se refieren directamente los textos.

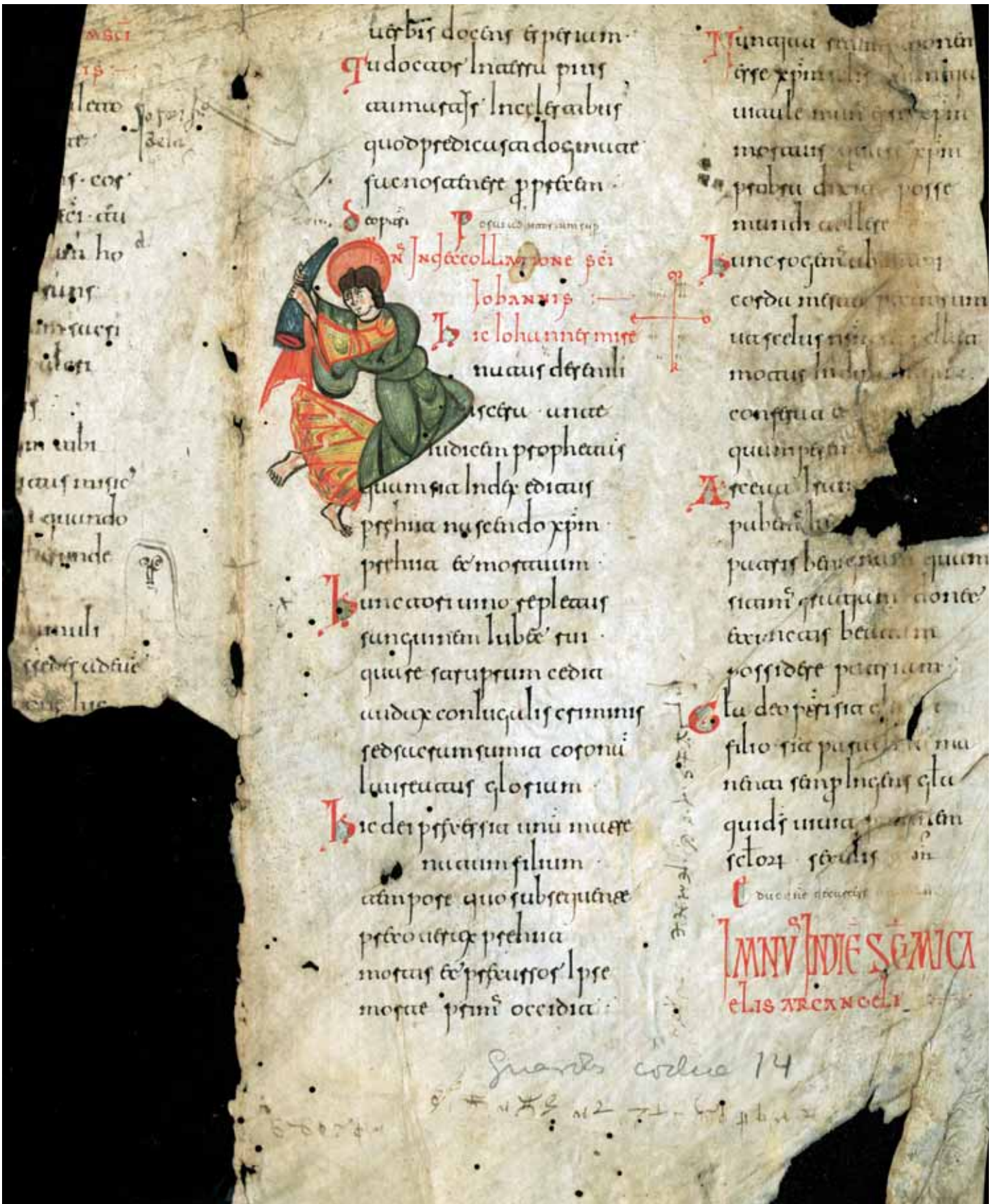
f. 1vb RUB.: *Ymnus in diem sanctorum Fausti, Ianuarii et Martialis*.

INC.: *Gaudet caterba nobilis / Dei...*

FTC.: *preclara est solemnitas. / Templum beata Trinitas [...]*.



Liber Hymnorum. Real Academia de la Historia. Inicial. Cod 118



Liber Hymnorum. Real Academia de la Historia Inicial. Cod 118

La tercera figura resulta más enigmática: figura un hombre cuyo rostro ha sido borrado con dos atributos, una palma, atributo martirial, en consonancia con los tres santos Fausto, Genaro y Marcial, a los que está dedicado el himno.

El estilo de las ilustraciones responde al románico pleno, con plenitud de formas, cierto sentido del volumen, así como movilidad manifiesta en las actitudes más desenfadadas y vivas y una concepción de mayor naturalismo en las figuras. Los rostros ostentan perfiles ovalados, ojos grandes y abiertos formados por dos trazos, el inferior marcado por una línea sinuosa, con las pupilas negras y cejas marcadas en triángulo con un trazo más grueso, como en otros códices del mismo *scriptorium*. La nariz está formada por una sola línea unida a una de las dos cejas, y rematada en doble gancho. La boca está perfilada por otro trazo sinuoso con un punto o pequeño gancho debajo. Otra característica peculiar del miniaturista es la indumentaria con un tipo de plegado que reúne todos los convencionalismos del románico: delimita con un trazo grueso de tinta negra los contornos matizándolos con rayas paralelas más suaves de colores. Todo ello concita a considerar, con S. de Silva, la presencia en el monasterio a fines del siglo XI de una escuela de miniaturistas a los que se les confía la decoración de los manuscritos copiados en el escritorio en letra visigótica quizá algunos decenios antes. La simbiosis texto en escritura visigótica e imágenes en estilo románico es el lógico resultado, muy frecuente en esta época.

La escritura es muy elegante, visigótica pausada emilianense, de tipo litúrgico. El texto está distribuido en dos columnas, la unidad de pautado es de 10 mm. El diseño del mismo, a punta seca, consiste en dos líneas verticales en cada uno de los lados de las columnas, En su formato actual tiene 27 líneas directrices. Los epígrafes están en rojo bermellón.

a.2) [*Liber horarum*]

Pergamino: 350 x 225 mm.

Folio que sirvió de contraguada posterior al mismo manuscrito. El texto transmite una pequeña parte del *Ordo peculiaris uigiliae*.

f. 1ra ITC.: [...] *exite obiam ei. Versus. Oleum recondite in uasis uestris...*

EXP.: *uigilate et orate, ne intretis in tentationem.*

f. 1rb RUB.: *lectio libri Esaye prophete.*

INC.: *Hec dicit Dominus Deus Srabel...*

EXP.: ... *beati omnes qui expectant eum.*

f. 1va RUB.: *Epistola Iacobi apostoli ad XII tribus.*

INC.: *Karissimi, subditi estote Deo...*

EXP.: ... *et ministrauerit illis, alleluia.*

f. 1vb RUB.: *Hymnus.*

INC.: *Surgentes ad te, Domine...*

FTC.: ... *pro tanta magnitudine [...]*

La escritura procede de una mano semejante a la que realizó el anterior fragmento. Ofrece dos distintos módulos como es habitual en este género de libros. Su estado de conservación no permite leer apenas el final del f. en el verso. Las iniciales primarias son rellenas y con algunos rasgueos. El pautado similar que en el caso anterior.

Ejemplar transmisor de ambos fragmentos. El manuscrito Cód. 14 (siglo XIII) de esta colección.

b) [*Fragmento procedente del ms. 18*]

Pergamino: 265 x 180 mm.

Hoja de un códice utilizada como contraguada inicial del ms. 18.

f. 1ra ITC.: [...] *Ianuaris dis XXXI kalendas Circumcisio Domini...*

f. 1vb FTC.: ...*iii Sancte Salse uirginis. II [...]* (mes de abril).

Consiste en un solo folio, bastante mal conservado, que contiene los cuatro primeros meses de un calendario, cuyos nombres van enmarcados en sendos arcos de medio punto, cuyo capitel divisorio está decorado con sendos animales (recto), inscritos en otro mayor. Se trata de una pieza elaborada con cierto descuido, tanto en lo que respecta al texto como en lo concerniente a su acabado. De hecho, hay varias iniciales que no han sido ultimadas. La unidad del pautado es 7 mm. El diseño del mismo, a punta seca, presenta una línea vertical por cada lado, cerrando la caja de escritura y 30 líneas. La escritura no se apoya en los renglones. Por su letra, visigótica con influencia carolina, se puede suponer que procede del ámbito emilianense. El texto se confeccionó probablemente poco antes del cambio de rito. Por su contenido revela una aglutinación de diversas tradiciones hispánicas.

Ejemplar transmisor del fragmento: El ms. Cód. 18 (fin del siglo XI) de la misma colección.

BEATO [BEATVS LIEBANENSIS]

[*Commentarium in Apocalypsin libri XII*], ff. 1 r-230 v a (atrib.).

No hay acuerdo entre los investigadores en cuanto a la cronología; Williams data la parte mozárabe en el últi-



*Beato de San Millán.
Real Academia de la Historia. Los
cuatro ángeles frenando los cuatro
vientos. Cod. 33, fol 120 v.*

mo cuarto del siglo X, y en el primer cuarto del siglo XII la parte románica. La fecha inicial de elaboración del códice corresponde a comienzos del siglo XI, y la de terminación a finales de la misma centuria. Ingresó en la Real Academia de la Historia en 1851. El lugar de origen no está claro, tal vez haya sido realizado en San Millán o en un taller riojano; para Williams, no fue ejecutado en San Millán, sino que allí fue llevado. Lo que está claro es que elaboró, tanto el texto como las ilustraciones, en dos momentos distintos. En la primera fase, que parece coincidir con el cambio de milenio, por las fechas en que el monasterio fue atacado por Almanzor, se confeccionó hasta el folio 228 v. A partir de aquí completan el manuscrito varias manos más toscas de la segunda mitad del siglo XI –en opinión de Soledad Silva– que transcribieron desde 12, 3, 11 hasta el final, dejando esta última parte sin terminar. Desde el punto de vista del contenido está emparentado con el ms. & II 5, conservado en la biblioteca de El Escorial. Ambos códices se hallaban en San Millán a mediados del siglo XVI, época en que se cotejaron, según se deduce de la nota que aparece en el margen inferior del folio 219 v del manuscrito en análisis, donde se lee: "Aquí se acaba el otro original", punto en que finaliza el manuscrito escurialense por pérdidas accidentales.

Se trata de un manuscrito unitario, pergamino: 355/350 x 250 mm y compuesto de 282 folios.

Dejando aparte las ilustraciones de la 1 a 92, caracterizadas por su "mozarabismo", las ilustraciones románicas alcanzan el número de 30, correspondientes en su totalidad al *Comentario del Apocalipsis*, salvo la del folio 268 v, correspondiente al *Libro de Daniel*. La disposición de las mismas es como sigue, considerando, sin embargo, que varias miniaturas sueltas salpicadas en los folios 135 v, 138 v, 184 v, 188, 188 v, 207 v y 213 v, ofrecen similitudes con el *Beato de la Biblioteca Nacional*, la *Biblia de Florencio*, de Valeránica, y la *Biblia de San Isidoro* de 1162. El estilo del pleno románico se detecta desde el folio 115 hasta el final, objeto de este estudio. Los cuerpos muestran plenitud de formas, cierto sentido del volumen, movilidad, actitudes gráciles y desenfadas y tendencia general hacia el naturalismo. Los personajes presentan un canon alargado, los rostros ganan en corrección y el plegado tiene ondulaciones y convencionalismos propios del estilo. En cuanto al colorido, predominan los tonos rojo intenso, azul, verde claro y amarillo.

f. 115 r: Apertura del quinto sello (Ap. 6, 9-11). La ilustración está dividida en bandas horizontales, con el altar con su cáliz en la superior, a cuyos lados y en las dos bandas inferiores se sitúan las almas de los mártires desnudas, modalidad diferente a la común en los Beatos. El

miniaturista ha insistido en la estola de la sacralidad, propia de personajes sagrados y santos.

f. 120 v: Los cuatro ángeles frenando los cuatro vientos (Ap. 7, 1-3): Situados en los ángulos, excepto el del ángulo superior derecho, desplazado al medio, ocupando su lugar el "ángel procedente del sol", asimetría explicada por P. Klein por el hecho de que posiblemente la figura del ángel no figurara en la versión más antigua de la tradición pictórica I. Un rasgo original en la ilustración es la omisión de una imagen para los elegidos.

Los folios 141, 142, 143, 144 v, 146 v, 148 tienen un espacio en blanco para ser ilustrado.

f. 149 r: Los caballos de fuego y sus jinetes (Ap. 9, 17-21), ilustración que sigue la de los manuscritos de la rama II, salvo en el número de jinetes, dos en lugar de cuatro, ataviados de acuerdo con las armaduras de la época. De las bocas mortíferas de los animales sale fuego, humo y azufre, diezmando la tercera parte de los hombres, cuyos cadáveres desnudos, de acuerdo con la convención medieval, pueblan el suelo.

f. 151 r: Juan recibe el libro para ser comido, y la vara para medir el templo (Ap. 10, 1; 11, 2). Ocupa prácticamente un folio completo. La composición está dividida en dos registros, el superior de mayores dimensiones con el ángel, que ha descendido del cielo, para dar el libro a San Juan para que lo coma. La *storia* continúa en el registro inferior con la entrega de la vara para que mida el templo, cuya visión esquemática se acomoda a la tradición pictórica. La ilustración sigue fielmente el texto.

f. 154 r: Los dos testigos: los profetas Elías y Enoch (Ap. 11, 3-8 a). A diferencia de la anterior, esta miniatura se acomoda más a la rama pictórica II. Los dos personajes están identificados con el respectivo nombre. Se han incorporado los candelabros que cuelgan junto a los personajes. De la boca de Elías salen rayos luminosos de fuego, alusión al poder asignado en el Apocalipsis (11, 5-6): "Si alguno quisiera hacerles daño saldrá fuego de sus bocas y devorará a sus enemigos", detalle apreciable en otros códices.

f. 156 r: La ascensión al cielo de los dos testigos (Ap. 11, 11-13). La composición presenta algunas similitudes con el Beato gascón de Saint-Sever y con los manuscritos de la rama II. Está dividido en dos registros de proporciones desiguales, mayor la inferior. Cristo en majestad sentado en el *Thronus Dei*, exhibe un libro, inscrito en la mandorla oval –románica–, flanqueado por dos ángeles, que señalan. La composición inferior está dividida en dos partes, en cuyo lado izquierdo los dos testigos ascienden al cielo en una nube [*Elias et Enoc ascendentes in nube*] (Ap. 11, 12). A sus pies, se representan los enemigos personificados



Beato de San Millán.
Real Academia de la Historia.
Cod. 33, fol 151 r. Juan recibe el libro
para ser comido y la vara para
medir el templo

en dos: *Ubi vident eos inimici eorum timuer(unt) et dederunt claritatem deo celi*, y en el recuadro derecho, el terremoto, con una serie de ruinas (Ap. 11, 13) [*isti cui in terremoto ceciderunt cum suas civitat(es)*].

f. 157 v: La séptima trompeta (Ap. 11, 15-18), ilustración de composición sencilla: el ángel suena la trompeta, a sus pies figura un arbusto y arriba el cielo, con la novedad de introducir las cabezas nimbadas de siete personajes, que simbolizan *vores magna in caelo*.

f. 158 r: El templo con el arca de la alianza, y la bestia que surge del abismo (Ap. 11, 19). La bestia, que representa al diablo, se contrapone al arca, representada como una arqueta románica que monta sobre cuatro patas. Esta miniatura incluida en todos los códices, constituye a juicio de P. Klein, uno de los ejemplos más claros sobre las distintas fases de la ilustración. Si en un primer momento, ambos elementos estaban separados, como aquí, posteriormente la bestia pasa a ser una figura marginal, para finalmente disponerse templo y bestia colocados uno debajo de otro dentro del mismo marco, en manuscritos de la rama II. La arquitectura con arco que enmarca el arca es identificable con la *Civitas Dei*.

ff. 159 v-160. La lucha de la serpiente contra el Hijo de la Mujer (Ap. 12, 1-18). Es una de las más hermosas ilustraciones de los Beatos, a doble página. A la izquierda se halla la *Mulier amicta sole*, figurado con un disco rojo, nimbo rodeando su cabeza con doce estrellas [rama I]. Señala al dragón con la mano izquierda [rama II ab]. La mujer a punto de dar a luz a su hijo tiene de frente al dragón, gran serpiente roja con alas verde-azul y dos patas, para devorarlo (Ap. 12, 3-5). "La mujer dio a luz un hijo varón, destinado a regir todas las gentes con vara de hierro; y fue arrebatado su Hijo, llevado a Dios y a su trono. Y la mujer huyó al desierto donde tiene un lugar preparado por Dios, para que allí la sustenten mil doscientos sesenta días" (Ap. 12, 5-6). Arriba, a la derecha se representa al niño llevado a Dios y debajo de la mujer vestida de sol, figura la mujer alada, la cual, a diferencia del resto de los Beatos está sentada sobre el monte. Otra escena de los Beatos de la familia IIab es la lucha entablada entre Miguel y sus huestes celestiales contra el dragón (Ap. 12, 7-8), desarrollada aquí en dos páginas, y omitiéndose la imagen del infierno.

f. 165: La adoración de la bestia de las siete cabezas (Ap. 13, 1-10). La bestia de siete cabezas y diez cuernos, con aspecto semejante al de un leopardo, patas de oso y boca de león, surge del mar y se enfrenta al dragón de cuerpo reptiloide, como la rama II. Los adoradores de la bestia y del dragón están emplazados en el ángulo superior derecho.

f. 168 v, tiene un espacio en blanco antes de la *explanatio: et vidi aliam bestiam ascendentem de terra*.

f. 175 v: Las tablas del Anticristo.

f. 177 r: El Cordero sobre el monte Sión (Ap. 14, 1-5). Aquí se da una visión anticipada de la Gloria del Cordero representada por medio de la *Maiestas Agni*, inscrito en una mandorla oval. Está situado sobre la cima del monte, y está acompañado de cuatro personajes tañendo vihuelas de arco, instrumento que hace su aparición en el Beato de la B. N. Representan a los ciento cuarenta y cuatro mil elegidos "que llevan su nombre y el nombre de su padre escrito en las frentes", y "siguen al Cordero dondequiera que va".

f. 179: El ángel con el Evangelio eterno (Ap. 14, 6-13), miniatura ilustrada con gran sencillez. En la parte superior, los tres ángeles anunciadores del día del juicio, dos de ellos gesticulantes. El primero de la izquierda volaba en lo alto "llevando el evangelio eterno para anunciarlo a los que habitaban en la tierra, y a toda nación, tribu, lengua y pueblo, diciendo con voz fuerte: Temed a Dios, y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su juicio. Adorad al que hizo el cielo y la tierra, el mar y las fuentes de las aguas". Lleva el libro sobre la cabeza, gesto que ha sido interpretado como la ostentación de un objeto para ser adorado, muy usado en la liturgia medieval. Los personajes de la parte inferior son los santos que guardan los mandamientos de Dios y esperan pacientemente sus hora.

f. 181: El Hijo del Hombre en la nube, y el ángel con la hoz (Ap. 14, 14-20). La vendimia celestial se representa en dos registros. Una nube blanca rodea la figura del Hijo del Hombre, como indica la *storia*, y le identifican la corona de oro que ciñe la cabeza y la hoz afilada que lleva en la mano: *Et vidi et ecce nubem albam, et super nubem similem filium hominis, habens in capite suo coronam auream, et in manu su habebat falcem acutam*. A su lado un ángel sale del templo, y uno más sale también, en posición de vuelo. Con él se relaciona un tercero, que figura en el centro del registro inferior, sobre un altar y tiene poder sobre el fuego. La vendimia, en lugar de ser ejecutada por segadores, lo es por ángeles, lo que acentúa el carácter de sacralidad.

f. 183 v-184 r: Los siete ángeles y las siete plagas (Ap. 15, 1-4). Comienza la tercera señal que anuncia la llegada del desenlace final de la tensión entre la bestia y los seguidores del Cordero, entre los poderes del mal y la Iglesia. El ilustrador ha insertado a Juan evangelista (f. 183 v) en un recuadro mirando a lo alto en la página precedente; es identificado como *Dilectus Dei Iohannes*. La composición está dividida en dos zonas, arriba los siete ángeles con las siete plagas en las que se consuma la ira de Dios. En la parte inferior figura el Cordero de pie nimbado y portador de la cruz, inscrito en mandorla oval, y en torno suyo "los que

peritocū de cōn cupitaulis esse dis
 ancaum. Que cupitaulu non
 use huc aut sceleriusmer parān postu
 se uncais. ordinata suna.
 Sed unum quoq cupitaulū adqus
 qā adn postis. Suna cupitaulu hē.
Ea cupitaulu era cōnplūm dī in celo.
 et usū era usū cōnplūm dī in
 cōnplūm dī in celo. et faciat suna ful
 gu su. et uocet se cōnplūm dī in celo.
 cōnplūm dī in celo. et uocet se cōnplūm dī in celo.
Ea uidet in quid bēnīqū uscārdānē
 de ubi fero.

INCIPIT EXPLANATIO SUPRA
 SCRIPTE SVO FIC.
Ea cupitaulu era cōnplūm dī in celo.
 Usq̄ nūc dñō. manifestat autē era
 cōnplūm dī in celo. Id in celo. .
 Unde horatid iatit. celū in celo.
 non in manu faciat q̄ se. . Tōnplū
 upatū manifestat q̄ dñi nri.
 Tōnplū autē dī filius era. . Sicua
 ipse nra. . Soluat autē plū hoc.
 et in dieb' surerabellur. . ca
 dicitur b' lūderis. . Quid autē in
 unis. et sic uatī sū cōplū hoc. Ille
 uūm de cōnplūm dī in celo. .



Beato de San Millán.
 Real Academia de la Historia. Templo
 con el arco de la alianza y la bestia
 que surge del abismo". Cod. 33 fol 158



Beato de San Millán.
Real Academia de la Historia.
Los siete ángeles y las siete plagas.
Cod 33. fol 184

vencieron a la bestia y a su imagen y al número de su nombre que estaban en pie sobre el mar de cristal llevando las cítaras de Dios. Y cantaban el cántico de Moisés, Siervo de Dios, y el cántico del Cordero", dos a cada lado.

f. 185 v: Los siete ángeles salen del templo (Ap. 15, 5-8). La iconografía se acerca bastante a la de los manuscritos de la rama II a y b. La composición está dividida en dos registros. En el superior se figura el templo en forma de gran arco de herradura apoyado en dos columnas de corto fuste y dos sólidos muros a los lados rematados en almenas, con claro sentido de la perspectiva. En el registro inferior, los siete ángeles llevan las plagas en redomas, siguiendo la descripción: *Et exierunt septem angeli, qui habent septem plagas de templo induti linum mundum splendidum et cincti super pectora sua zonas aureas*. El águila que desciende de lo alto no tiene relación directa con el texto apocalíptico; más bien está vinculada a San Juan, como autor de uno de los evangelios.

f. 186 v: El mandato de los siete ángeles (Ap. 16, 1-2). En vez de los siete ángeles, figura uno solo, volando hacia abajo y vertiendo el contenido del recipiente, circunstancia debida indudablemente a una contaminación iconográfica.

f. 188 r: El primer ángel derrama su copa sobre la tierra (Ap. 16, 2). Ilustración realizada por miniaturista "mozárabe".

f. 188 v: El segundo ángel derrama su copa sobre el mar (Ap. 16, 3): Un ángel con una copa en la mano. Ilustración realizada por miniaturista "mozárabe".

f. 189 r: El tercer ángel derrama su copa sobre los ríos (Ap. 16, 4-7): Desciende volando desde el cielo: *Et III angelus effudit fialam suam in flumina*.

f. 190 v: El cuarto ángel derrama su copa sobre el sol (Ap. 16, 8-9). Se ilustra solamente el principio de la *storia*: *Et IIII angelus effudit fialam suam in solis*. (Ap. 16, 8). El sol está encima del ángel, no debajo, como es lo más frecuente.

f. 191 v: El quinto ángel derrama su copa sobre el trono de la Bestia: *Et quintus angelus effudit fialam suam thronum bestiae* (Ap. 16, 10-11), identificada con Satanás, lo que ha aprovechado el miniaturista para inscribirla en una mandorla negativa.

f. 192 r: El sexto ángel derrama su copa sobre el Éufrates (Ap. 16, 12), y su consecuencia es la sequedad del agua.

f. 192 v: La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del pseudo profeta (Ap. 16, 13-16), que salen en forma de rana.

f. 195 r: El séptimo ángel derrama su copa sobre el aire (Ap. 16, 17-21). La miniatura sigue en líneas generales la iconografía de los manuscritos de la rama II a y b. No se ilustra el texto completo, sino algunos aspectos parciales,

el primero de los cuales se atiene al texto *Et septimus angelus effudit fialam suam in aerem*, y los dos siguientes a las consecuencias producidas: relámpagos, voces y truenos.

f. 196 v: La gran meretriz de Babilonia y los reyes (Ap. 17, 1-3 a). Como en la mayoría de los Beatos, la gran meretriz se emplaza en el lado izquierdo, sentada, con las piernas cruzadas, y los pies sobre una gran corriente de agua, evocación del Éufrates, que pasa por Babilonia, identificada con la gran ramera. Sostiene en la mano izquierda el vaso "con el vino de la impudicia" (Ap. 17, 2), que entrega a los personajes situados a su izquierda, los *reges terrae*.

f. 197 v: La gran meretriz sobre la bestia de siete cabezas (Ap. 17, 3b-13). "Y vi una mujer sentada sobre la bestia roja, llena de nombres blasfemos, que tenía siete cabezas y diez cuernos", dice la *storia*. En el Beato emilianense la bestia es un animal fantástico con cuerpo de caballo, cabezas semejantes a las de perro, y las patas terminan en garras con fuertes y afiladas pezuñas. La gran ramera viste elegantemente y su cabeza está cubierta con un velo. Lleva "la copa de oro llena de abominaciones y de las inmundicias de su fornicación" (Ap. 12, 4-5).

f. 202 v: El triunfo del Cordero sobre los reyes (Ap. 17, 14-18). Aunque en la *storia* se alude a dos hechos, a la victoria del Cordero sobre los reyes de la tierra (Ap. 17, 14) y al odio que levantará contra la meretriz por parte de los diez reyes y la Bestia (Ap. 17, 16), los miniaturistas se han limitado a ilustrar el versículo 14: *Hi decem reges cum agno pugnant, et agnus vicet eos, quoniam Dominus dominorum est et rex regum, et qui cum eo vocati et electi e fideles*. En la parte superior, en el cielo, superficie semicircular tachonada de estrellas, reina el Cordero en Majestad. Su triunfo sobre los reyes terrenos ha sido expresado de forma dinámica y violenta en la que los reyes aparecen derribados, cayendo boca abajo con los ojos cerrados, muertos.

ff. 204 v-205 r: El fuego de Babilonia (Ap. 18, 1-20). Contrasta la prolija descripción del acontecimiento con la sencillez de su ilustración en imágenes. El Beato de San Millán ha repartido la imagen en dos folios y la mayoría de los códices de la familia II a y b. El ángel y la ciudad en llamas se sitúa en el f. 205 y los reyes y comerciantes, en el espacio de una columna del texto en el f. 204 v.

f. 209 r: La adoración de Dios en el cielo (Ap. 19, 1-10). Los justos, con rebosante alegría, alaban a Dios, anunciando el establecimiento del reino y las bodas inminentes del Cordero. La *storia* está ilustrada por la visión teofánica de acuerdo con el versículo 4: *Et ceederunt viginti et quattuor seniores et quattuor animalia, et adoraverunt Deum sedentem in Throno*, y se añade la escena de Juan postrado a los pies del ángel, que el acompaña en la visión (Ap. 19, 10), presente en el Beato riojano. La imagen del Beato emilianense es



Beato de San Millán. Real Academia de la Historia. El sexto ángel derrama su copa sobre el Eufrates". Cod. 33. fol 192

plenamente románica: Cristo en majestad sentado sobre el segmento de arco, como sustituto del trono, aparece rodeado del Tetramorfos, el águila a su derecha, nimbado, como los tres restantes símbolos. Los veinticuatro ancianos, coronados, simétricamente colocados, se sitúan en la banda central; están arrodillados y presentan el gesto de adoración a Dios.

f. 211 r: El ángel en el sol (Ap. 19, 17-18). Figura en el *Beato de San Millán* como una imagen cruenta, en la que los volátiles se muestran ejecutando las órdenes del ángel, de las que son víctimas dos personajes, que representan a los hombres de toda clase y condición (Ap. 19, 18): El ángel convoca a las aves para que coman "carne de reyes y carne de tribunos, carne de poderosos y carne de caballos y sus jinetes, carne de todos los hombres libres y siervos, pequeños y grandes".

f. 215 r: El trono de los justos y las almas de los mártires (Ap. 20, 4-6). La ilustración ofrece una de las dos



Beato de San Millán. Real Academia de la Historia. El triunfo del cordero sobre los reyes". Cod. 33. fol 202 v

variantes: ocupa el estrecho espacio de una columna del texto frente a la correspondiente *storia*. En la zona superior se sitúan tres personajes vestidos y nimbados, conversando en actitud deliberante. Se trata de una representación de los justos a los que se les concedió la potestad de juzgar. En la parte inferior, dos personajes en pie, desnudos con los ojos abiertos. Son las almas de los mártires que han dado su vida por el testimonio de Jesús y por la palabra de Dios.

El f. 219 tiene en blanco la columna A; el texto correspondiente se halla en la columna B: *Explanatio descendit ignis adon de celo*. También está en blanco el f. 221 v; en el f. 222: *Hanc ecclesiam dicit quam recapitulavit*.

COMENTARIO AL LIBRO DE DANIEL

La familia II a y b, y el *Beato de Saint-Sever*, introducen un *Comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel*, que como el *Apo-*



Beato de San Millán. Real Academia de la Historia. La adoración de Dios en el cielo". Cód. 33 fol 209



Beato de San Millán. Real Academia de la Historia. "Daniel ve al ángel sobre el río Tigris". Cód. 33, fol 268 v

calipsis, es de tipo escatológico. Aunque el texto del Comentario debió de unirse en el siglo IX, la versión con miniaturas se añade hacia el segundo cuarto del siglo X, momento de importante remodelación pictórica de los Beatos. El Comentario comienza en el f. 233 –aunque en escritura moderna se indica en f. 235– y finaliza incompleto en el 282 v. Solamente existe una miniatura, aunque se han dejado varios espacios en blanco para ilustrar, en 230 v, 233 v, 235, 241, 244 v, 245, 252 v, 253, 254, 258 v, 260 v.

f. 269 v: Visión del varón vestido de lino (Dan. 10, 4-6 y 12, 5 ss). Representa la parte final de la gran visión que tuvo el profeta a orillas del Tigris. Daniel, nimbado, ataviado con túnica y manto, se dirige a un ángel, vestido con túnica blanca y cinturón. Éste extiende dos dedos de la derecha hacia Daniel y el índice de la izquierda hacia el cielo. Tal vez el miniaturista ha querido aludir al juramento del varón pronunciado durante esta visión. Más abajo, sobre las dos orillas del río serpenteante asisten a la visión.

El estilo románico contrasta con el anterior en dos aspectos fundamentales: las miniaturas están enmarcadas, y los fondos presentan las características bandas de colores, propios de la tradición figurativa II a y b, que se introdujeron en la península un siglo antes por influencia de la escuela carolingia de Tours. Los personajes tienen formas más plenas y cierto sentido del volumen, proporciones más largas y esbeltas. Los rasgos faciales, a pesar de su esquematismo, han ganado en corrección, y los plegados están sujetos a los convencionalismos típicos del románico ultrapirenaico.

Un aspecto ampliamente analizado por la crítica artística es el de la identificación de la tradición textual y la figurativa en los Beatos, divididas en familias o *stemmata*. En lo que respecta al de San Millán, el texto se correspondería con la segunda edición de Beato (año 784). En cuanto a la ilustración, hay que distinguir, con P. Klein, entre las miniaturas "mozárabes contemporáneas del texto de la tra-

dición de 776 y las miniaturas románicas, que muestran muchas concordancias con la rama II a y b y con Saint-Sever, pero relativamente pocas con los otros manuscritos del grupo I. Añade este autor que el *Beato de San Millán* refleja la fase preliminar de la segunda versión pictórica, más rica que la primera, ya que añade las imágenes de los Evangelistas, las tablas genealógicas, el ciclo cristológico y el ciclo de Daniel.

MISAL DE SAN MILLÁN

[*Missale Romanum*]

Hacia 1090-1095 o algo después, cronología establecida por liturgistas y codicólogos. Como advierte Díaz y Díaz, la escritura visigótica en que está copiado, delata la resistencia de algún copista a abandonar la letra nacional en los momentos en los que se escribía el códice. Además, el calendario contiene numerosas fiestas del santoral hispánico incorporadas al nuevo rito romano y se incluyen varias misas para santos locales, cuyas reliquias recibían culto en la iglesia monástica, tres para San Millán y dos para San Felices, una de cuyas hojas del calendario alude al 6 de noviembre como fiesta de la traslación acaecida en ese día el año 1090. Sus reliquias se hallaban depositadas en la célebre arqueta de marfil realizada en el taller de San Millán. En cuanto a San Millán, sus reliquias se custodiaban en el monasterio de Suso desde comienzos del siglo XI, de donde fueron trasladadas a Yuso hacia 1067. La ornamentación del misal es sobria, realizada a base de iniciales sencillas, salvo el Prefacio, donde, siguiendo el uso de los antiguos sacramentarios, se ha ilustrado con las iniciales correspondientes a los textos, como se indicará en los lugares correspondientes.

Ms. facticio, pergamino: 380 x 255/250 mm.; 364 ff (15 + 350).

Siguiendo las investigaciones de E. Ruiz, he aquí la disposición de las distintas partes de que se compone:

Sector A

[*Calendarium*], f. 1 r-1 v.

f. 1 r-1 v. Este folio ha servido, de hecho, como guarda inicial del ms. durante mucho tiempo. Hoy se conserva en una carpeta (Ver la correspondiente entrada en el Cód. 118 de esta misma colección).

Sector B

[*Martyrologium Hieronymianum*], ff. 2 ra-3 vb.

f. 2 ra ITC.: [...] *Cirilli Sauli et [///]nis Piulu (ι) Pelagie et alios iii*. Corresponde al día XI antes de las kalendas de agosto.

f. 3 vb FTC.: ...*et obitum Odoari episcopi Bracara era DCCCXIII* [...]. Corresponde al día II antes de las kalendas de noviembre. Se incluyen festividades propias de distintos lugares de la Cristiandad. Este bifolio ha sido escrito en letra visigótica.

Sector C

f. 4 r.: *In aedificacione ec(clesia)e* [en rojo] [...] *in illo tempore dixit Dominus discipulis suis...* (letra carolina gotizante)

f. 4 v FTC.: *cum omnibus sanctis premium eterne uite percipiant per eudem* [...]. Este folio, datable en el siglo XII, está escrito en carolina gotizada.

Sector D

f. 5 r.: [*Tabula ad totam rationem computi*].

f. 5 v.: [*Tabula computi*]. En la parte derecha del folio figura la composición titulada *Rytmus de termino Paschae*:

INC.: *None Aprilis snorunt quinos...*

EXP.: Texto muy borroso.

El folio está escrito en letra carolina pura. Una mano del siglo XIII ha añadido en el tercio inferior de la hoja dos versos relacionados con la manera de determinar las letras dominicales, siguiendo las iniciales de las doce palabras utilizadas.

f. 5 va: *Altitonans Dominus diuina gerens bona extat gratuito celi fere antea dona fideli*.

Sector E

[*Calendarium*], ff. 6 r-12 v.

f. 6 r INC.: *Dat primus decimam Ianus pede septima sextam / Principium Iani sacri tropicus Capricornius / Iani prima dies et septima fine timetur*. Cada mes va encabezado por tres versos, el primero de los cuales es una adición algo posterior. El segundo procede del poema de Ausonio titulado *In quo mense signum sit ad cursum solis*. El tercero indica los días aciagos (*De diebus Aegyptiacis*), composición muy difundida y tradicionalmente atribuida a Beda. El calendario realizado en escritura visigótica es de distinta mano que los ff. 2-3.

f. 11 v EXP.: *D A II Siluestri, pape et confessoris, et Columbe, uirginis martyris*.

[*Anotationes compiti*], f. 12 ra-12 vb.

f. 12 ra INC.: *Ad sextum decimum numerum quintum dato primum / ...*

f. 12 vb EXP.: ...XXVIII Tandem cum binis uiginti sex dato trinis III b II. A continuación hay un pequeño esquema y otras anotaciones de cómputo eclesiástico. La letra es carolina y gotizante. La hoja se cierra con una secuencia neumada de mano más tardía.

[*Orationes et missae*], ff. 13 ra-350 ra.

Entre el f. 18 y 318 desaparece la paginación en árabe a lápiz, y continúa la del original en romanos con el f. III

f. 13 ra ITC.: [...] *et ueniat super me ad...*

f. 82 vb FTC.: ...*eum Christum extra sinagogam fieret propter ea parentes eius dixerunt [...]*.

f. 83 ra ITC.: [...] *qui etatem habet ipsum interrogate...*

f. 116 vb FTC.: ...*plusquam holocausta. Tractum [...]*.

f. 118 ra ITC.: [...] *salutis mee ab umbra...* (texto neumado).

f. 347 vb FTC.: ...*o pie Deus qui primum homi [...]* (texto neumado).

f. 348 ra ITC.: [...] *Deus cuius miseratione anime fidelium...*

f. 349 vb FTC.: ...*cordis nostri segura requies salus et uita iocunda felici [...]* (folio roto en la parte inferior).

f. 350 ra ITC.: [...] *et matris mee eorum que peccata dimite...*

FTC.: ...*perpetuamque me cum illis gratia coronet eterna per Dominum [...]*.

En el folio 13 r figuran las iniciales P y VD correspondientes a los textos *Per omnia saecula saeculorum... Vere dignum ET IUSTUM EST*. Contiene asimismo una hermosa decoración de entrelazos y motivos vegetales la T de *Te igitur*, con que comienza el Canon (f. 13 v), en colores amarillo, azul y rojo sobre fondo verde. Se ha señalado que el origen de este mayor desarrollo adquirido por la ornamentación de estos textos de la Misa, el Prefacio y el Canon, en los Sacramentarios carolingios, se debe a la influencia ejercida por el rito romano.

La P de *Per omnia saecula saeculorum...* está constituida por un personaje en pie que forma el trazo vertical de la letra y por un dragón alado con patas, semejante al del Beato (cód. 33), que se adapta al semicírculo de aquella, mordiendo el hombro del personaje que tiene a su vez asida de la mano la enorme cola enroscada del monstruo. Es una inicial decorativa al estilo de las que iluminan otros misales contemporáneos, como el misal de Huesca, cuyo Prefacio ha sido ilustrado con una P que ocupa la página completa adornada con motivos florales, entrelazos y animales extraordinariamente delicados en una composición de gran complicación y riqueza caligráfica.

El *Vere dignum et iustum est* está ilustrado con las dos iniciales VD articuladas por dos ángeles que sostienen una mandorla con el Agnus Dei. Se trata de una representación

de la *Maiestas Agni* muy a propósito para ilustrar el texto del prefacio que acompaña. En esta imagen se sintetiza el aspecto sacrificial de Cristo en la cruz, del cual el Cordero constituye su símbolo y al mismo tiempo su exaltación, ya que el Cordero es digno de recibir el poder y la gloria y de ser adorado por la creación, como aparece expresado en Ap. 5, 11-13: *Sedenti super thronum et Agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum*. El Cordero, exaltado así, nos ofrece sintetizado el programa iconográfico que incorporan, al menos desde época carolingia, este tipo de manuscritos litúrgicos. La imagen del Cordero llevada por ángeles simboliza la ofrenda eucarística, que, de acuerdo con el canon de la misa, es elevada hasta el altar de Dios *per manus sancti angeli tui o per manus sanctorum angelorum*, de acuerdo con versiones antiguas.

El estilo de las miniaturas presentan bastantes afinidades con las del *Himnario* (cód. 118), el *Psalterio* (cód. 64 bis), la *Vida de Santos* (cód. 47) y el *Beato* (cód. 33), lo que lleva a pensar a S. de Silva en el mismo artista o equipo de miniaturistas para todos ellos. Además de las similitudes formales en la concepción de los personajes, es característico del taller la gama cromática compuesta fundamentalmente por cuatro colores: rojo, verde, amarillo y azul.

La escritura es variada, visigótica pausada (sectores A, B y E) y carolina (sectores C y D). Ambos estilos aparecen entremezclados a lo largo del ejemplar. La modalidad ofrecida en E es elegante y cuidada, de tipo litúrgico. Se caracteriza por sus formas angulosas y por el relleno del cuerpo de algunas letras en rojo. Los sistemas gráficos y abreviatiuos carolinos no han influido excesivamente sobre el copista, a pesar de su data tardía. Se observa el uso regular del grupo *tj* ante vocal. El texto de esta parte del manuscrito parece de una sola mano. Los ff. 4 r-v, 12 r-v y 350 ra-b y vb han sido trazados en escrituras carolinas de transición. En el f. 350 r figura una antedatación en escritura imitativa visigótica: *Placidius abbas in Sancto Emiliano era DCCCCXIII*. A continuación se inicia en letra carolina gotizante una oración en honor de santo Tomás, arzobispo de Canterbury (canonizado en el año 1173) que completa el resto de la plana. En el f. 350 va figura la siguiente rúbrica: *Missa de incarnatione, natiuitate, passione, morte...* esta parte muestra una escritura visigótica, poco caligráfica, de módulo muy alargado y astiles muy desarrollados. En la columna b se ha añadido una *Missa conceptio sancte Marie*, en letra carolina.

El pergamino es de color blanco y de calidad mediana. Los fascículos son cuaterniones en su mayoría, que carecen de reclamos o signaturas. Hay títulos corrientes. La foliación es moderna, a lápiz y en cifras árabigas en los sectores A-D, y en E desde el f. 318 hasta el final. El resto

13

Continuo suppone **Ad hunc**.
 meritis tua dñe et salutatio
 cuius tanta eloquiū tuum.

Indue me dñe **Ad albam**.
 vestimenta bianca. et pūdi
 lla et alba. **Ad emuliam**.

Precinge dñe lūbos mentis meę.
 ut excide uiaq̄ cordis et
 corporis mei. **Ad stolam**.

Scala bianca circumde dñs coru
 te meū. et uolū coruptione
 peccati punfite mentis meū.

Indue me dñe **Ad casulam**.
 lorica fidei. et gloriā spera tu
 las. et gloriū sp̄s q̄a est uerbū
 dei. **Ad manipulum**.

Manū quę dñe Inconpeccati
 tuo cū fulgore desere
 manipulū bianca. et cū
 potestate accipiā. **Dominū offerit**.

Offerat me dñe mane u. Inca
 rōne obsequia deprecor.
 ut tu uocari suscipias. et eme
 re peccati dimittas.

Agnus dei sacrificiū. cultu uo
 luntate honoras. In molitona
 plus uti. et p̄ q̄. ualū opor
 tūne mundū. bene pio rati
 onis et meritis. offerat affectū
 et humilitatem. et uocis em
 mātū. et p̄ q̄. ut dñe uocet.

ne fuit sacrificiū nisi uocet
 suscipiat. hodie et placua
 tibi domine dñs.

et omnia secu
 lu etor. an
Dñs uobiscum.
Et cū spū tuo.
Sustine corua.
 u bene uo dñm. **G**racias
 uacat dño dō nro. **D**ignum
 caluam etā.

ET INSTANT EST

quā salutatio. **N**ot tibi sēp
 teubiā q̄is uq̄e. dñe scē p̄ uax
 om̄p̄ p̄ uax dñs. p̄ p̄ dñm nrm.
 Terquem nū uocant uū lau
 dant uq̄e. uocant dñm
 q̄is. ut uū p̄ uocant.

Eli uolūq̄ ut uū. et bea
 uū. et p̄ q̄. et q̄. et q̄. et q̄.
 no concelet tū. **E**t uū
 et uū. et uū. et uū. et uū.
 bax deprecatur. et p̄ q̄. con
 tū. et uū. **C**alida

Misal de San Millán. Real Academia de la Historia. Cód 18, fol 13. Maiestas Agni

del sector E va en números romanos (ff. 1 al 313, ya que el 317 ha quedado sin numerar).

Las dimensiones del folio y de la caja de escritura son respectivamente: 380 x 255/250 mm y 270 x 165 mm. Estas medidas varían algo en la parte del calendario. La unidad de pautado es 9 mm en el texto principal y 8 mm en el calendario. El texto discurre a doble columna. La perforación consiste en orificios circulares practicados en el margen exterior del folio.

Hay abundante notación musical de tipo aquitano.

El manuscrito parece haber sido elaborado en San Millán por sus características paleográficas y codicológicas. También corrobora esta hipótesis algunas conmemoraciones locales registradas en él, tales como la de la traslación de San Félix –que según la anotación marginal tuvo lugar en el año 1090 (era ICXXVIII)– y las tres dedicadas a San Millán. En el margen exterior del f. 4 v se lee de una mano más tardía: *Septimo kalendas iunii caupta fuit Iberusalem in die [///] a rege Sarracenorum nomine Saladi. Era MCCXXV* (a. 1187). Otras adiciones posteriores añadidas en la tapa anterior del ejemplar nos dan el título del códice y noticias sobre su circulación: a) "Misal en gótico al estilo romano 18" y b) "Es del monasterio de San Millán y prestóse al señor obispo de Ciudad Rodrigo y al doctor Nieto que lo llevó a 12 de julio de 1558. Doctor Nieto". El manuscrito está incompleto y mutilado. La encuadernación es antigua en tabla. Signaturas antiguas: F 185 y 17.

ANTIFONARIO [ANTIPHONARIUM]

Es obra salida probablemente del escritorio de San Millán, copiado sobre modelo franco. La cronología propuesta por distintos especialistas no coincide, oscilando entre comienzos y finales del siglo XII.

El manuscrito está confeccionado en pergamino con unas medidas de 310 x 205 mm y contiene 98 folios.

La ornamentación se reduce a iniciales decorativas, albergadas en marcos cuadrangulares de colores verde, azul, amarillo, que contrastan con los tonos rojo, azul y verde de los fondos. Las iniciales primarias son, en su mayoría, desnudas con algún adorno sencillo. También hay otras, de influencia carolina ejecutadas torpemente. Las secundarias son resaltadas. Predominan los temas vegetales que desarrollan composiciones florales en roleos. Los más notables figuran en los folios 26, 41 v, 71 y 93 v, ésta última cortada. El folio 26 contiene una D[omine] enmarcada y con decoración vegetal, como la R[esurrexit] del folio 41, la D[omine] del folio 71, con verdes matizados, rojos y amarillos. El folio 93 v muestra la S[uscepit] en

tonos verdes y morados. Algunas han incorporado además motivos animales como la inicial del folio 48, Q[uasi-modo], con la representación de un león y grifo, este último, con cola vegetal, repetido en la inicial del folio 61, sin colorear. El versículo comienza *In celum*, por lo que la inicial Q es puramente decorativa. El folio 64 tiene una S[piritus] en tono rojizo, verde perdido sobre fondo morado. Un rostro humano se incluye en la inicial del folio 41 v. Las dos más hermosas son la del folio 68 v: B[enedicta] que reproduce el motivo de la máscara de la que salen tallos dispuestos en roleos, y la del folio 86 v, desprovista de todo ornamento vegetal, que representa con gran realismo un personaje agachándose ante la acometida de un dragón alado con cola de pez que le muerde por la espalda. El animal describe una preciosa S y el personaje intenta desasirse de él retirando su cabeza con la mano derecha. La S, sin embargo, está duplicada en la del texto s[ilvestri pape officium]. El estilo anuncia las formas del nuevo estilo gótico.

f 1r ITC.: [...] *os et eripuit eos / de interitu / eorum* (II Dominica post Epiphaniam)

f 7v FTC.: ... *super me, Domine* [...]

f 8r ITC.: [...] *et possederunt nos, Domine a...* (el folio cortado en la parte inferior).

f 10v FTC.: [...] *quia os peccatoris et* [...]

f 11r ITC.: [...] *uirga tua et baculus tuus...*

f 37v FTC.: ... *ordinem, amen. Crucem tuam* [...]

f 38r ITC.: [...] *ce pondus sustinet* ...

f 98v FTC.: ... *et paries filium et uocabitur nomen eius Hemanuel* [...]. La última rúbrica corresponde a la festividad de la *Annunciatio Sancte Marie*...

La escritura empleada es de tipo carolina gotizante, mientras que el pergamino es de calidad inferior y color parduzco. Los fascículos predominantes son cuaterniones. Se han utilizado reclamos. La foliación presenta dos tipos: una antigua en sistema romano, que se inicia en la actualidad en el folio XXVIII (=1), y otra moderna, a lápiz y en números arábigos.

Las dimensiones del folio y de la caja de escritura son respectivamente 310 x 205 mm. El texto ofrece notación musical aquitana y discurre a línea tirada. La perforación consiste en orificios circulares situados en el margen exterior. El pautado ha sido trazado a punta seca. El número de líneas de escritura es variable (12-15). En el folio 89v se encuentra una flecha de pergamino utilizada como registro.

El ejemplar está incompleto. La encuadernación, en piel de color tostado, es moderna (año 1961). En el tejuelo se lee MISSALE CHORI.

ANTIFONARIO Y TROPARIO
[ANTIPHONARIUM ET TROPARIUM]

Ha sido datado entre fines del siglo XI y principios del XII, comienzos y primera mitad de éste último. Se trata del testimonio más antiguo de un códice en escritura carolina compuesto expresamente para el monasterio riojano, realizado probablemente sobre un modelo monástico procedente del sur de Francia. Debió de ser un ejemplar muy notable por su ilustración, a juzgar por la *Maiestas Domini* (f. 83 v) conservada y por los reducidos fragmentos de otras en los folios 32, 37 v y 76 v, aunque lamentablemente han sido cortadas, como ha sido frecuente en el siglo XIX. De la miniatura del folio 32 sólo se conserva el remate superior de una edificación en tres torres, en colores muy vivos. Posee además hermosas iniciales a pluma en los folios 38, 77, 116 v y 122. Los títulos están ejecutados mediante caracteres mayúsculos muy alargados en rojo y negro, que recuerdan las grafías propias de los usos diplomáticos. También aparecen otros realizados con letras de inspiración uncial. Las iniciales primarias son de corte epigráfico. Al igual que otros manuscritos litúrgicos emilianenses, ostentan unos adornos muy característicos formados por gruesos puntos. En algunos casos, la inicial es figurativa. En el folio 38 r se encuentra una H formada por un cuadrúpedo alado que aprisiona a un personaje humano desnudo hundiendo sus garras en la pierna, brazo, hombro izquierdo y en el cuello, de acuerdo con la fantasía románica. Se trata de iniciales parecidas a otras en manuscritos del sur de Francia, fechables en el segundo cuarto del siglo XII. Hay otras letras que están sin finalizar.

La miniatura más hermosa es la indicada en el folio 83v. La figura del Pantocrátor destaca dentro de un marco rectangular coloreado en amarillo y verde, sobre fondo de bandas superpuestas de color azul intenso y amarillo. Cristo, tocado con nimbo crucífero, está sentado sobre un segmento de arco hermosamente decorado con incrustaciones de pedrería, apoya sus pies en un subpedáneo, bendice con la diestra y porta el libro en la mano izquierda. Viste túnica amarilla cubierta con manto morado. Le rodea una mandorla oval enriquecida con adornos vegetales, sostenida por dos ángeles, un serafín y un querubín, ataviados con túnica blanca y sobretúnica morada, aunque no tengan los atributos correspondientes. Ambos están instalados en posición frontal, si bien giran sus cabezas dirigiendo su mirada hacia lo alto. Entre ellos y la mandorla se sitúa el Tetramorfos figurado por los símbolos de los evangelistas reducidos a cuatro pequeñas cabezas dispuestas en sentido descendente y de izquierda a derecha: león, águila, hombre y toro. Se completa con la inscripción *Cuncta potens solio*

residet iure superno, relacionado tal vez con el *Carmen Paschale*. Es interesante destacar el rico colorido desplegado en la composición. Además de los colores indicados, destacan los de la mandorla en azul intenso y rojo con los motivos decorativos en sienas y tostados. Es la única conservada. El tratamiento artístico de estos motivos es de estilo románico vinculado a la decoración de otros códices emilianenses, ilustrados a fines del siglo XI, como las *Vitae Sanctorum*, cód. 47 de la Academia de la Historia. La técnica utilizada es a base de un trazo negro que delimita los contornos, matizándolos con líneas paralelas de colores suaves, técnica que, a juicio de S. Silva, puede servir de testimonio de la continuidad de las formas e iconografía del románico –iniciado en los años finales del siglo XI– en el *scriptorium* en los primeros años del siglo XII. El folio 76 v tenía una miniatura a página entera, de la que solamente queda un personaje barbado que asoma la cabeza por detrás del marco señalando con el índice a otro personaje, del que sólo se ven restos de la indumentaria. La gama de colores es similar a la utilizada en la *Maiestas Domini*.

En el folio CI v [de la paginación original] se observan restos de decoración vegetal en el margen. Corresponde a la DOM[INIC]A IN RAMIS.

f. CII: un personaje desnudo es mordido por un animal fantástico; realizado a plumilla en color negro.

f. CLI v: dos personajes, uno en pie y el otro ladeado, con atuendo de movidos plegados.

f. CLXXIII [f. 117 a lápiz], la miniatura está cortada, y también los ff. 161, 237.

f. CLXI, cortado el borde derecho.

El códice es un manuscrito unitario, pergamino: 270/275 x 165 mm.; 170 folios.

f. 1r ITC.: [miserer]re mei secundum eloquium pium... (El texto pertenece al final de la feria IV de la Dominica I).

f. 170v FTC.: ...in terra collaudant uniuersa ab ipso [...]. (El texto pertenece a la *Prosa in Natiuitate Domini*).

Se han perdido numerosos folios y las transposiciones sufridas dificultan la reconstrucción ideal del texto. Dado que el ejemplar transmite un contenido litúrgico abundantemente testimoniado, no se señalan las lagunas textuales registradas en el correspondiente esquema. Janini proporciona datos para la identificación de las piezas principales.

Escritura carolina de pequeño módulo. Se escribe sistemáticamente *-cio* en lugar de *-tio*. Se distinguen tres manos: A (fols. 1r-254r); B (fol. 254v) y C (fols. 255r-270v).

El pergamino es de calidad mediocre y de color amarillento. Los fascículos eran originariamente cuaterniones. Carecen de firmas o de reclamos. Quedan restos de una foliación en números romanos muy irregular (el actual fol. 1

equivale al LVIII). La segunda foliación existente es moderna, a lápiz y en números arábigos. Presenta también anomalías. Se observan pérdidas y transposiciones de bifolios.

Las dimensiones del folio y de la caja de escritura son respectivamente: 270 /275 x 165 mm y 160 x 100 mm. La unidad de pautado es 8 mm. El texto discurre a línea tirada y va acompañado, todo él, de notación musical. No se aprecian restos de la perforación y el pautado ha sido trazado a punta seca. Las líneas de escritura son 10/11. La notación musical es de tipo aquitano.

El manuscrito procede de San Millán de la Cogolla, centro para el que fue elaborado, según se deduce de los textos litúrgicos dedicados a San Emiliano. El ejemplar ofrece analogías con un Prosario-Tropario del monasterio de Montserrat (ms. 73). En un marbete encolado en la tapa posterior se lee: "Libro de coro apuntado a media regla". El códice está incompleto y mutilado. De la encuadernación antigua sólo queda la tabla posterior, que ha sido restaurada.

VITAE SANCTORUM

Datado a fines del siglo XI. Contiene las vidas de varios santos: San Martín, de Sulpicio Severo, San Millán, de Braulio de Zaragoza, la obra de San Ildefonso de Toledo precedida de su biografía, además de algunos cánones conciliares, unas lecciones de la Natividad del Señor y la biografía de Ildefonso, por Cixila. Díaz y Díaz ha destacado su finalidad litúrgica, patente tanto en la distribución de textos en lecturas como en los caracteres formales. El códice contiene numerosas iniciales decoradas con labores de entrelazo muy sencillas, en rojo, verde, amarillo y azul, la mayoría de pequeño formato, aunque de cuando en cuando alguna se prolonga ocupando toda la altura del folio.

1. Sulpicius Severus

Vita sancti Martini, ff. 1 r-27 r.

f. 1 r TABLA: *Incipiunt capitula liber primi de uita et uirtutibus sancti Martini episcopi* (25 capt.).

f. 1 v RUB.: *INCIPIT LIBER DE UITA ET UIRTUTIBUS SANCTI MARTINI EPISCOPI ET CONFESORIS.*

f. 2 r INC.: *I[gitur] sanctus Martinus Sabbarie Pannoniarum oppido...* La inicial es larga.

f. 27 r EXP.: *Explicit uita uel mirabilibus sancti ac beatissimi Martini episcopi et confessoris. Deo gratias.*

2. Braulio Caesaraugustanus

Epistola ad Frunimianum, ff. 27 r-29 v.

f. 27 r-27 v EPIST.: *DEI UIRO DOMINOQUE ET GERMANO FRONIMIANO PRESBITERO BRAULIO INMERITO EPISCOPIUS SALUTEM.*

f. 27 v INC.: *Tempore pie recordationis domini mei et germani maioris natu comunis...*

f. 29 v EXP.: *...incolomem beatitudinem uestram et mei merorem Christi gratia custodire dignetur.*

3. Braulio Caesaraugustanus

Vita sancti Emiliani, ff. 29 v-50 v.

f. 29 v TABLA: *Incipiunt capitula de uita uel mirabilibus sancti Emiliani presbiteri uel confessoris Christi edita a beato Braulione Caesaraugustane sedis episcopus* (30 capt.).

f. 30 r RUB.: *Incipit liber de uita uel mirabilibus sancti ac*

f. 30 v INC.: *BEATISSIMI EMILIANI, PRESBITERI ET CONFESORIS CHRISTI.* Dicho texto en letras capitales está realzado por el mayor tamaño de la decoración de entrelazos

Insignia miraculorum apostolici purgatissimique...

f. 50 v EXP.: *...contemplatione uite uirorum sanctorum. Qui uibit cum Deo Patre et Spiritu Sancto unus per omnia secula seculorum.*

4. De celebritate festiuitatis dominice matris, ff. 50r-51v.

f. 50 r RUB.: *Item de celebritate festibitatis dominice Matris concilio Toletano X, titulo I a capite XLV die kalendarum decembrium pontifices numero XX, anno octabo gloriosi domini et relei-giosissimi Recesuinthi, era DCLXLIII.*

INC.: *Quum nichil fidei sinceritas pro diuersitate...*

f. 51 v EXP.: *... et natiuitas Filii eius saluatoris nostri de octabo kalendarum earundem sancta mos est sollempnis in ómnibus habeatur.*

5. Iulianus Toletanus

Beati Ildephonsi elogium, ff. 51 v-53 r.

f. 51 v RUB.: *Incipiunt acta uel obitus sancti Ildefonsi Toletane sedis episcopi edita a beato Iuliano eiusdem ciuitatis episcopo.*

INC.: *Ildefonsus memoria sui temporis clarus et insignis eloquentie...*

f. 53 r EXP.: *... eterno frui receptacula claritatis, amen.*

6. Notula, f. 53 v (texto añadido en un espacio dejado originariamente en blanco).

f. 53 v RUB.: *Vt in quadragesima non licet natales martirum nec nuptias celebrare, concilium Laudocie, titulo LI.*

INC.: *Non oportet in quadragesima...*

EXP.: ... *in quadragesime nichil de sanctorum sollemnitatibus conuenit predicari.*

7. *Ildephonsus Toletanus*

De uirginitate perpetua beatae Mariae, ff. 54 r-125 v.

f. 54 r PROL.: *Deus lumen uerum qui inluminas omnem hominem uenientem...*

f. 57 v EXP.: ... *ueritas illa que Deus est regat salbandum eius in secula seculorum possideat uiuiturum, amen.*

f. 57 v RUB.: *Incipit liber de uirginitate sancta Marie antitriapistos, id est, contra tres infideles more sinonimarum conscriptus.*

f. 58 r INC.: *Domina mea, dominatrix mea, dominans michi...*

f. 125 v EXP.: ... *et in omne tempus et in totum euum et in cuncta semper saecula saeculorum.*

8. *Lectiones de natiuitate domini*, ff. 126 r-136 r.

f. 126 r RUB.: *Incipiunt lectiones de Natiuitate Domini ad matutinum ex libro Cibitatis Dei beati Agustini legente per singulas missas ad matutinum.*

INC.: *Dubium non est, fratres dilectissimi, casnalem Domini nostri aduentum...*

f. 136 r EXP.: ... *quia creatura illius sumus, ad fortitudinis sue glorie perduxit per Dominum.*

9. *Cixila Toletanus*

Vita sancti Ildefonsi, ff. 136 r-141 v (atrib.).

f. 136 r RUB.: *Incipit uita uel gesta Sancti Ildefonsi Toletane sedis metropolitani episcopi a cixiliani eiusdem urbis episcopo edita.* La inicial I destaca por la decoración, la cual si en principio ha sido ornamentada con motivos de entrelazos sencillos, lo más original es que está sostenida por un ángel, una de las figuras más bellas y elegantes que decoran estos manuscritos. Está ataviado con una larga túnica de color rojo, mangas anchas remangadas a la altura del codo, dejando asomar otras más estrechas de un indumento interior, ceñidas a los brazos, y sobrelleva otra de color verde más corta, que deja caer por detrás del cuello dos paños al aire, uno a cada lado. Las alas están decoradas por una hilera de perlas blancas coloreadas de amarillo y gris con algunos toques de rojo. Su estilo es plenamente románico y recuerda la figuración de San Miguel del cód. 64 bis e iniciales de otros manuscritos del mismo escritorio, lo que conduce a considerar la existencia de un equipo bien definido que trabajó a finales del siglo XI, y cuyo estilo renovó el tradicional, perdurando hasta

avanzado el siglo, reemplazándolo por el nuevo románico importado del sur de Francia, perdurando durante otro siglo largo.

INC.: *Ildefonsus igitur sub rudimentis adhuc infantie...*

f. 141 v EXP.: ...*eterno frui receptáculo claritatis, prestante Domino nostro Ihesu Christo qui cum Deo patre et Spiritu Sancto in unitate uiuit et regnat in secula saeculorum, amen.*

Escritura visigótica pausada de tipo litúrgico. Se trata de una letra de gran módulo, y con tendencia hacia formas angulosas. Los cuerpos de algunas letras aparecen rellenos de pigmento rojo. Es muy parecida a la que se encuentra en el Cód. 22 de esta misma colección. Se observa regularmente el uso del grupo *tj* ante vocal. También figura la *e* caudada. Se distinguen dos manos: A (ff. 1 r-136 r) y B (ff. 136 r-141 v). Esta última es más tardía, de fines del siglo XI, y da pruebas de mayor artificiosidad en su grafía. El ejemplar es unitario desde el punto de vista paleográfico y codicológico, pero muestra una fractura estructural entre los ff. 53 y 54.

El pergamino es de buena calidad, y de color amarillento. Los fascículos son cuaterniones, salvo los dos últimos. Se advierten reclamos, dispuestos horizontalmente, en seis cuadernos únicamente. La foliación es moderna, a lápiz y en números arábigos.

Las dimensiones del folio y de la caja de escritura son respectivamente: 325/320 x 205/2020 mm. La unidad de pautado es de 13 mm. El texto discurre a línea tirada. Se perciben las perforaciones circulares en el margen exterior del folio. El pautado es a punta seca y ofrece un diseño peculiar. Las líneas de escritura son 19.

Los títulos están trazados en capitales visigóticas embutidas, de corte tradicional. Las rúbricas están escritas con la misma letra que el resto del texto. Las iniciales son unas fileteadas y otras de lacería. En el folio 136 r se encuentra una I inicial sostenida por un ángel, de estilo románico, distinta del resto. Las iniciales secundarias son rellenas. La tinta es muy oscura.

En el folio 1 v se encuentra una antedatación de la misma mano que ha manipulado otros manuscritos emilianenses: *Scriptum era DCaLXLa VIIIa* (a. 660). Allí mismo y por una mano del siglo XVI se lee: *hec historia diui Martini uite et uirtutum fuit conscripta a Seuero Sulpicio rhetore que iam tipis fuit excussa.* En el f. 54 r se ha añadido el título de la obra en letra del siglo XVIII: *Opera sancti Ildefonsi seu liber de uirginitate Deipare.* El manuscrito presenta en el plano exterior de la tapa anterior, en un marbete solapado sobre otro, la siguiente anotación: "Vida de San Martín turonense, de San Millán, noticia del concilio X^o de Toledo, hechos y fallecimiento de San Ildefonso, y lo que escribió sobre la

virginidad de la Madre de Dios, y la vida de este santo por Cixila". El códice está bien conservado. Procede del monasterio de San Millán de la Cogolla. La encuadernación es antigua en tabla.

DIBUJO DE UN CRISTO CRUCIFICADO

De finales del siglo XI, fue atribuido por Soledad de Silva al mismo equipo de ilustradores del Beato, se hallaba dibujada en la tapa posterior del Beato antes de su reciente reencuadernación. El rostro de Cristo, con los ojos cerrados, está apoyado sobre el hombro derecho, y su cuerpo, de canon alargado, estilizado, se halla arqueado en zigzag, de acuerdo con las representaciones contemporáneas. El perizoma presenta un plegado muy similar al de la túnica y sobretúnica del ángel de las *Vitae Sanctorum* (cód. 47). Luce nimbo y apoya los pies sobre un *suppedaneo*. La figura está perfilada con un dibujo de trazo firme y seguro de color oscuro suavizado con trazos paralelos más suaves de color.

Texto: AFM - Fotos: Real Academia de la Historia

Bibliografía

- ANSPACH, E., 1930; AYUSO MARAZUELA, T., 1953; AYUSO MARAZUELA, T., 1957; BLANCO GARCÍA, V., 1971; BLÁZQUEZ, A., 1906, pp. 257-273; BRAEGELMANN, S. A., 1942; CAMUS, M^a T., 1989, p. 125; CHURRUCA, M., 1939; CHRISTE, Y., p. 189; CLARK, C. U., 1919; CORDOLIANI, A., pp. 111-124; GAIFFIER, B. de, pp. 153-169; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1958-1959; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1978, pp. 165-191; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., (1979), 1991; DIVJAK, J., 1974; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1933; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1929-1930, p. 38; EWALD, P. y LOEWE, G., 1883; FÁBREGA GRAU, Á., 1953-1955; FÁBREGA GRAU, Á., 1959; FERNÁNDEZ PAJARES, J. M., 1969, pp. 281-304; FRANCO MATA, Á., 2006, pp. 92-144; GARCÍA-ARÁEZ, H., 1992; GARCÍA VILLADA, Z., 1923; GÓMEZ MORENO, M., Madrid, 1934; JANINI, J., 1962, pp. 177-195; JANINI, J., 1977; JANINI, J. y GONZÁLEZ, R., pp. 158-160; KLEIN, P., 1980, p. 307; LACARRA, M^a C. y MORTE, C., 1984, pp. 130-132; LECLERCQ, J., 1949, pp. 91-118; LINAGE CONDE, A., 1973; LOEWE, G., y HARTEL, W., 1887-1915; LOWE, E. A., 1972, pp. 2-65; MILLARES CARLÓ, A., pp. 501-507; MILLARES CARLÓ, A., 1931, pp. 37-44; MILLARES CARLÓ, A., 1963; MILLARES CARLÓ, A., 1983; PEÑA, J., 1978; PÉREZ PASTOR, C., Madrid, 1908; PÉREZ DE URBEL, F. J., 1926, pp. 1-21, 113-139, 209-245, 305-320; PINELL, J. M., 1964, pp. 202-212; PINELL, J. M., 1965, pp. 109-164; PRADO, G., 1941, pp. 97-128; RUBIO FERNÁNDEZ, L., 1984; RUIZ GARCÍA, E. (dir.) *et alii*, 1997; SABLAYROLLES, J. M., 1908, pp. 200-225; SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, 1994, pp. 249-272; SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, 1999; SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, pp. 191-215; VÁZQUEZ DE PARGA, L., 1943; VEZIN, J., 1963, pp. 5-25; WILLIAMS, J., 1998, pp. 21-28; WHITEHILL, W. M., 1934, pp. 95-120.