

Boletín del Museo Arqueológico Nacional



CULTO Y NARRATIVA EN LOS MARFILES DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

JULIE A. HARRIS
Skidmore College, Nueva York

LA investigación de Francis Wormald acerca del *libellus* —*libelli* en plural— introdujo a los estudiosos en las vidas ilustradas de santos producidas en Francia y Alemania prerrománicas¹. Series hagiográficas en *libelli* y otras variantes de manuscritos del período ilustran las vidas de los santos. Son las investigaciones dedicadas a estos estudios las que definen el criterio con el que son juzgadas todas las hagiografías visuales². Los *libelli* recogieron el patrocinio del culto del santo en libro, en el que se incluían textos litúrgicos, traslado de reliquias y, a veces, hasta la relación de donaciones. En España, donde la devoción a los santos se acentuó durante



Fig. 7. Placa con la entrega del colmillo. Destruído durante la II Guerra Mundial. (Foto: tomada de Goldsmid.)

la Reconquista, la más antigua ilustración de la vida de un santo en un *libellus* es la arqueta-relicario o *Arca* de San Millán de la Cogolla.

Compuesta de veintidós placas de marfil, de las que se conservan dieciséis, dicha serie relata la vida de Emiliano tal como fue registrada por Braulio de Zaragoza³. Vistas en conjunto con los retratos de los frontones del *Arca*, dichas placas verifican y ejemplifican el *cultus* de Emiliano como lo haría un *libellus*. Sin embargo, a pesar de lo convencional de las fuentes visuales del *Arca*, el carácter de la narrativa difiere de las vidas de santos. Las modificaciones de la narración fueron hechas teniendo en cuenta un público diferente: los peregrinos en el

¹ Wormald, F.: Some Illustrated Manuscripts of the lives of the Saints, *Bulletin of the John Rylands Library*, XXXV, 1952-53, pp. 248-266.

² Recientemente se han publicado estudios importantes sobre los santos en el arte. Vid. Abou-El-Haj, B.: *The First Illustrated Life of Saint Amand: Valenciennes, Bib. Mun. Ms. 502*, Ph. D. Diss., Universidad de California, L. A., 1975; Consecration and Investiture in the Life of Saint Amand, Valenciennes, Bibl. Mun. Ms. 502, *Art Bulletin*, LXI, 1979, pp. 342-358, y Feudal Conflicts and the Image of Power at the Monastery of St. Amand d'Elnone, *Kritische Berichte*, XIII, 1985, pp. 5-30. Para San Albino, vid. Carrasco, M.: Notes on the Iconography of the Romanesque Illustrated Manuscript of the Life of St. Albinus

of Angers, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVII, 1984, pp. 333-345, y Spirituality and Historicity in Pictorial Hagiography: Two Miracles by St. Albinus of Angers, *Art History*, XII, 1989, pp. 1-21. Para los Santos Kilian y Margarita, vid. Hahn, C.: *Passio Kiliani. Ps. Theotimus. Passio Margaritae. Orationes* (Hannover Niedersächsische Landesbibliothek, Ms. I 189) (Codices Selecti, XXXIII), Graz, 1988, y Picturing the Text: Narrative in the Life of the Saints, *Art. History*, XIII, 1990, pp. 1-33. Para St. Omer, vid. Svoboda, R.: *The Illustrations of the Life of the St. Omer (St. Omer, Bibliothèque Municipale, Ms. 698)*, Ph. D., Diss. Universidad de Minnesota, 1983.

³ Para una introducción al *Arca*, vid. Peña, J.: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1978. Recojo una com-

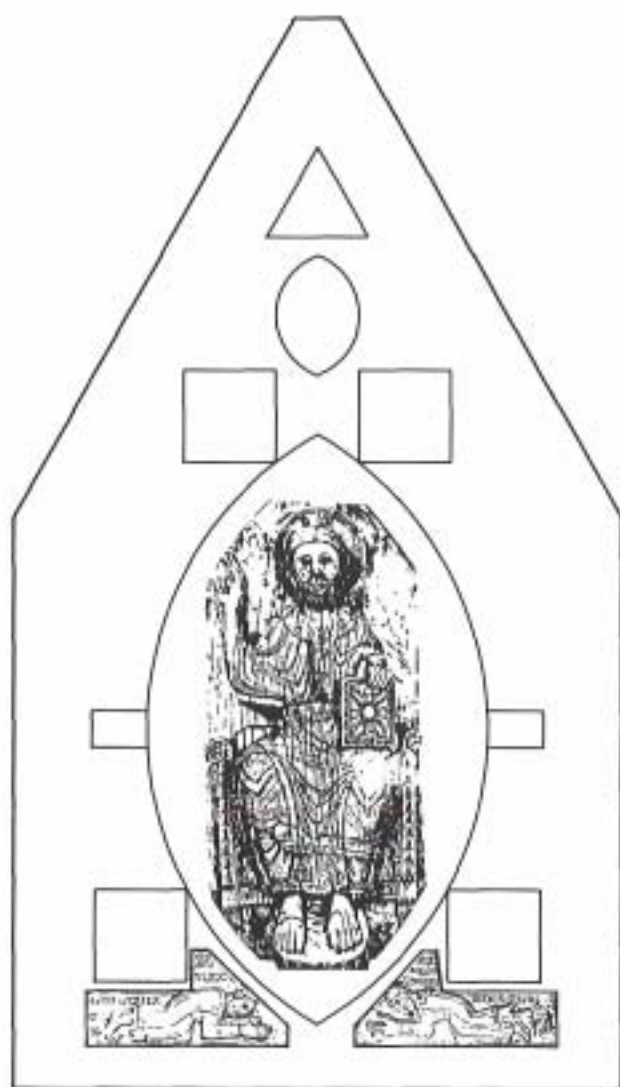


Fig. 3. Reconstrucción del Arca, frontispicio, Kevin Ames.

cercano camino a Santiago de Compostela⁴. A través de su programa iconográfico, el Arca proporciona datos acerca del santo, confirmación de su *locus sanctus*, esperanza de redención para el desamparado espiritualmente y esperanza de curación para el enfermo.

HISTORIA DEL ARCA

San Millán de la Cogolla se encuentra ubicado a dieciséis kilómetros al sudoeste de Nájera, en la región de

pleta bibliografía en mi tesis doctoral *The Arca of San Millán de la Cogolla and its Ivories*, Ph. D. Diss. Universidad de Pittsburgh, 1989. Más reciente, De las Heras y Núñez, M. A.: La literatura emilianense y el arte medieval riojano, *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte*, II, Vitoria, 1990, pp. 222-226.

⁴ No se puede analizar aquí la iconografía de los frontispicios. En otra parte he discutido los retratos con referencia a las luchas

La Rioja⁵. El monasterio está dedicado a Emiliano, un confesor ermitaño que habitó en las cuevas de las montañas del lugar hasta su muerte, en 574. Aunque se desconoce su historia temprana, San Millán fue un puesto de avanzada de la Reconquista y centro de producción de inspirados manuscritos mozárabes⁶. Al tiempo que la Reconquista-, ayudó económicamente al monasterio, hizo también de Emiliano un santo protector en las regiones de Castilla la Vieja, Alava, La Rioja y Navarra⁷. La leyenda cuenta que el santo se apareció a García Sánchez de Navarra, prometiéndole la victoria en Calahorra en 1045⁸.

Es común la creencia de que las reliquias de Emiliano se trasladaron en dos ocasiones: primero en 1030, cuando fueron depositadas en un recipiente, y luego en 1067, para ser trasladadas a la recién construida *Arca de San Millán*⁹.

El Arca ha sido descrita detalladamente por fr. Prudencio de Sandoval con motivo de su visita al monasterio¹⁰ a principios del siglo XVII. En 1809 las tropas napoleónicas despojaron al Arca de sus joyas y metales preciosos, dejando sólo los marfiles. El abandonado monasterio fue víctima de pillajes y varios marfiles fueron sustraídos, diseminados y destruidos. Algunos aparecieron años más tarde en diversos museos del mundo. A partir de entonces dieciséis de los veintidós marfiles de los frentes laterales y nueve de los numerosos de los frentes de las caras mayores han podido ser identificados. La última

entre Navarra y Castilla sobre La Rioja. Estimo que la iconografía refleja una orientación navarra cuando la región pasó a depender de Castilla.

⁵ Sobre el término Cogolla, vid. Gómez Moreno, M.: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, 1919, p. 295, nota 1.

⁶ Para la historia de San Millán, vid. Ubieta Arteta, A.: Los primeros años del monasterio de San Millán, *Príncipe de Viana*, XXXIV, 1973, pp. 121-200; *Cartulario de San Millán de la Cogolla (795-1076)*, Valencia, 1976, y García de Cortázar, J.: *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII). Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*, Salamanca, 1969. Para el *scriptorium* emilianense, vid. Díaz y Díaz, M.: *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*, Logroño, 1979, cap. 5-8.

⁷ Gofli Gaztambide, J.: *Historia de la bula de la cruzada en España*, Vitoria, 1958, p. 31.

⁸ *Ibidem*. Ubieta Arteta, documento 235; UA y número de aquí en adelante para una donación a San Millán García después de su victoria en Calahorra.

⁹ Sobre la primera *translatio*, vid. Gaiffier, B., de: *Les sources de la Translatio Sancti Aemiliani, Etudes Critiques d'Hagiographie et d'Iconographie*, Bruselas, 1967, pp. 140-155; documentos de 13 de abril y 14 de mayo de 1030 en UA y número 192 y 193. La fuente más importante para la segunda *translatio* es *De Translatione Sancti Aemiliani*, escrita por el monje Fernando en el siglo XIII. Vid. *La 'Vida de San Millán de la Cogolla' de Gonzalo de Berceo*, Londres, 1967, pp. 29-61. Dutton data la *translatio* en 1225-1230, p. 52; vid. cap. 7 de mi tesis doctoral a propósito de mis opiniones sobre la fecha de la segunda *translatio* del santo.

¹⁰ Prudencio de Sandoval, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid, 1601.

placa aparecida fue adquirida por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1987¹¹ (fig. 2).

A su regreso al monasterio en 1817, los monjes ensamblaron las restantes placas como mejor pudieron, creando una sencilla arqueta de madera. En 1944 se trasladaron las reliquias a una nueva arqueta con la mayoría de las placas existentes. Si bien se hizo cierto esfuerzo por respetar la descripción hecha por Sandoval, la nueva disposición no es una reconstrucción precisa, aunque resulta agradable a los numerosos visitantes del monasterio. Las restantes placas permanecen en museos en Boston, Washington, Nueva York, Florencia y Leningrado.

Gracias a la detallada descripción de Sandoval y a un reciente examen del alma de madera del relicario, el aspecto original del *Arca* puede ser reconstruido con casi total fidelidad¹² (figs. 3-6).

El *Arca* era rectangular con cubierta a doble vertiente y sus cuatro caras aparecían decoradas. En su descripción de los frentes del *Arca*, Sandoval citó más de una veintena de representaciones con los nombres de las personas responsables de la ejecución del relicario y administración del monasterio. Dichos retratos incluían miembros de la realeza, monjes y artesanos. Una de las placas mostraba incluso el transporte del colmillo del elefante¹³ (fig. 7). La mayoría de estos retratos rodeaba una placa que mostraba al santo muerto sobre las andas funerarias. Esta placa se encuentra actualmente repartida entre el Museo Nazionale de Florencia y el de Fine Arts de Boston (figs. 8 y 9).

Los más importantes benefactores del *Arca*, Sancho IV y Plasencia de Navarra, el abad Blas y Munio el Escriba, están ubicados en el otro frontispicio en torno a un Cristo en Majestad de marfil, actualmente en la colección Dumbarton Oaks de Washington¹⁴.

La decoración de los frentes laterales del *Arca* estaba compuesta de veintidós placas con la representación de la vida del santo, ordenadas en dos registros, seis arriba y cinco abajo, en cada cara. De acuerdo con la descripción de Sandoval, las placas estaban separadas por treinta figuras doradas y enmarcadas por una inscripción con caracteres de marfil y esmalte negro.

La narración del *Arca* se basó en la *Vita Sancti Aemiliani*, escrita por Braulio de Zaragoza en el siglo VII. Se conserva hoy día en diez manuscritos, ninguno de los cuales aparece ilustrado generosamente¹⁵. La *Vita* está

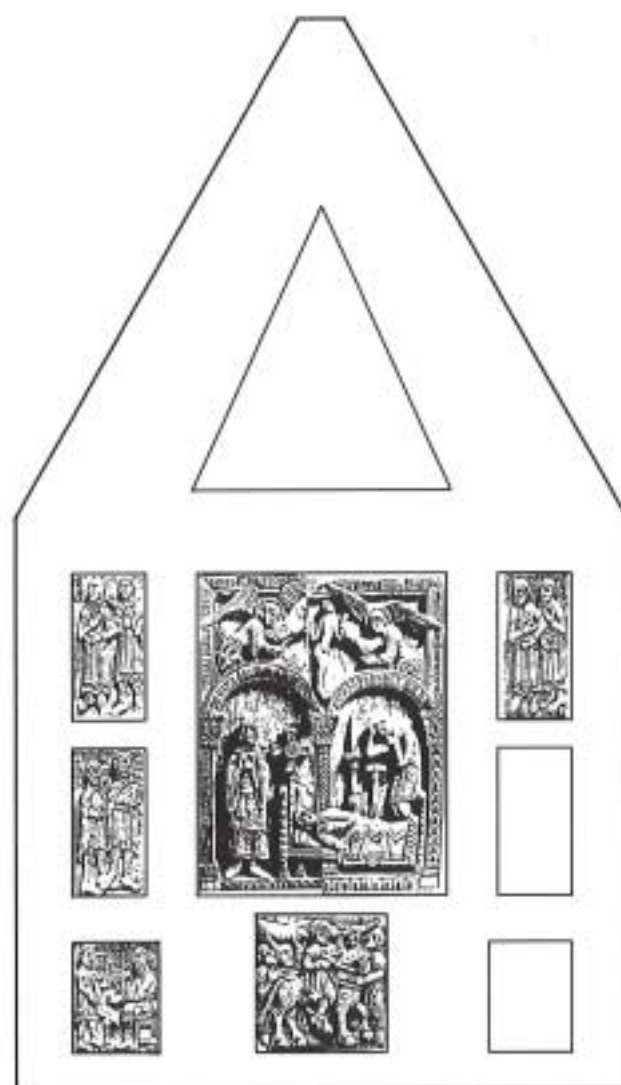


Fig. 4. Idem., Kevin Ames.

dividida en treinta y un capítulos. Las escenas biográficas ocupan los seis primeros, desde el humilde origen de Emiliano como pastor cerca de su ciudad natal, Berceo, pasando por la conversión a los veinte años con San Felices, su retiro en el monte Dircetio, el servicio sacerdotal impuesto por Dídimo de Tarragona, las quejas del clero a causa de su generosidad para con el pobre, hasta su regreso a las montañas.

siglo X, tuvo un tiempo dos miniaturas marginales: los ladrones y el diablo luchando con el santo; actualmente se conserva sólo la primera. Para su relación con los marfiles, vid. mi tesis doctoral, pp. 57-60. Para Escorial A.II.9, vid. Antolín, G.: *Estudios de códices visigodos*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LIV, 1909, pp. 55-67; *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial I*, Madrid, 1910, pp. 42-45; Díaz y Díaz, M.: *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, pp. 378-381.

¹¹ Para todos estos marfiles, a excepción del último, vid. Goldschmidt, A.: *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit*, IV, Berlín, 1926, 84, a-o. Para la placa del Metropolitan Museum, vid. Little, Ch.: *Recent Acquisitions: A Selection*, 1986-1987, Nueva York, 1987, p. 15.

¹² Para una completa descripción sobre la reconstrucción, vid. apéndice II de mi tesis doctoral.

¹³ La placa estuvo en Berlín durante la II Guerra Mundial; se conservan fragmentos en el Staatliche Museum de dicha ciudad, cfr. Goldschmidt, IV, catálogo, p. 87.

¹⁴ Las figurillas doradas fueron destruidas por los franceses, pero las placas de marfil se conservan en San Millán.

¹⁵ Para la *Vita*, vid. Vázquez de Parga, L.: *Sancti Braulionis CaesarAugustani Episcopi Vita S. Aemiliani*, Madrid, 1943, edición inglesa *The Iberian Fathers*, II, Washington, D.C., 1969, pp. 3-139. Escorial A.II.9, manuscrito de La Rioja,

Los siguientes capítulos, del siete al veintisiete, se dedican a sus numerosos milagros, su muerte y sepultura en el oratorio a la edad de cien años. Los cuatro capítulos finales narran milagros hechos en la tumba del santo. La *Vita* finaliza con una invocación de éste.

Casi todos los sucesos contados en los treinta y un capítulos de la *Vita* están incluidos en el programa narrativo del *Arca*. Los omitidos presentaban redundancias sobre los numerosos relatos de curaciones y exorcismos obrados por Emiliano. Cada escena está señalada con una inscripción en latín adaptada del capítulo que inicia el texto de Braulio. De acuerdo con la *Vita*, las placas incluyen varios milagros ocurridos en la tumba del santo.

ESTILO NARRATIVO DE LOS MARFILES DE SAN MILLÁN

La mayoría de los ciclos hagiográficos no puede ser relacionada con un único e inmediato prototipo, sino que son modelados más bien sobre escenas del Antiguo Testamento, Hechos de los Apóstoles y otros manuscritos de amplia circulación durante el medievo¹⁶. Una rápida ojea-

¹⁶ Schrade, H.: *Die Vita des heiligen Ludger und ihre Bilder*, Münster, 1960, pp. 40-41; Elbern, V., sobre el libro de Schrade, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXV, pp. 261-266, y Abou-el-Haj, 1975, especialmente pp. 3-4; Svoboda creyó que la Vida de St. Omer (St. Omer, Bibliothèque Municipale, ms. 698) contradecía la tesis de Elbern en cuanto a que los

da revela que éste es el caso del *Arca*. Las composiciones, en base a las fórmulas utilizadas para ilustrar los milagros de Emiliano, están tomadas de las de Cristo mimético. El santo ascendente de la placa del Metropolitan Museum (fig. 2) es semejante a figuras usadas a veces para ilustrar la Ascensión de Cristo o Moisés recibiendo las tablas de la Ley; la placa con la representación de un ángel que visita al santo durmiendo (fig. 10) está basada seguramente en imágenes del segundo sueño de José (Matt. II, 13-23)¹⁷. Una versión modificada de esta composición

ciclos hagiográficos dependen bastante de las escenas de la Vida de Cristo (Svoboda, p. 187, nota 2). Hahn considera discutible que los *topoi* y fuentes visuales sean usados para crear los ciclos hagiográficos y las teorías sobre su desarrollo (Hahn, 1988, pp. 9-12).

¹⁷ Para la figura de la Ascensión, vid. la placa de marfil del Bayerische Nationalmuseum de Munich, ilustrada por Grabar, A.: *The Golden Age of Justinian from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, Nueva York, 1967, p. 287, fig. 33. Este tipo de Ascensión fue adoptado también para representar a Cristo en Jerusalén en el Evangelio de St. Agustín (fol. 125). Dicha composición es más semejante a la placa de San Millán. Para Cambridge, Corpus Christi College, ms. 286, vid. Wormald: *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge, 1959, lám. 1. Para Moisés y Leyes, vid. Edmondson Haney, K.: *The Winchester Psalter. An Iconographic Study*, Leicester, 1986, pp. 81-82; Bergman, R.: *The Salerno Ivories*, Cambridge, MA, 1982, p. 42; Kessler, H.: *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, pp. 59-61. La figura aparece en un Salterio de Bizancio, en París (siglo X), Biblia de San Pablo «extra Muros» (siglo IX), y en el Pentateuco de Ash-

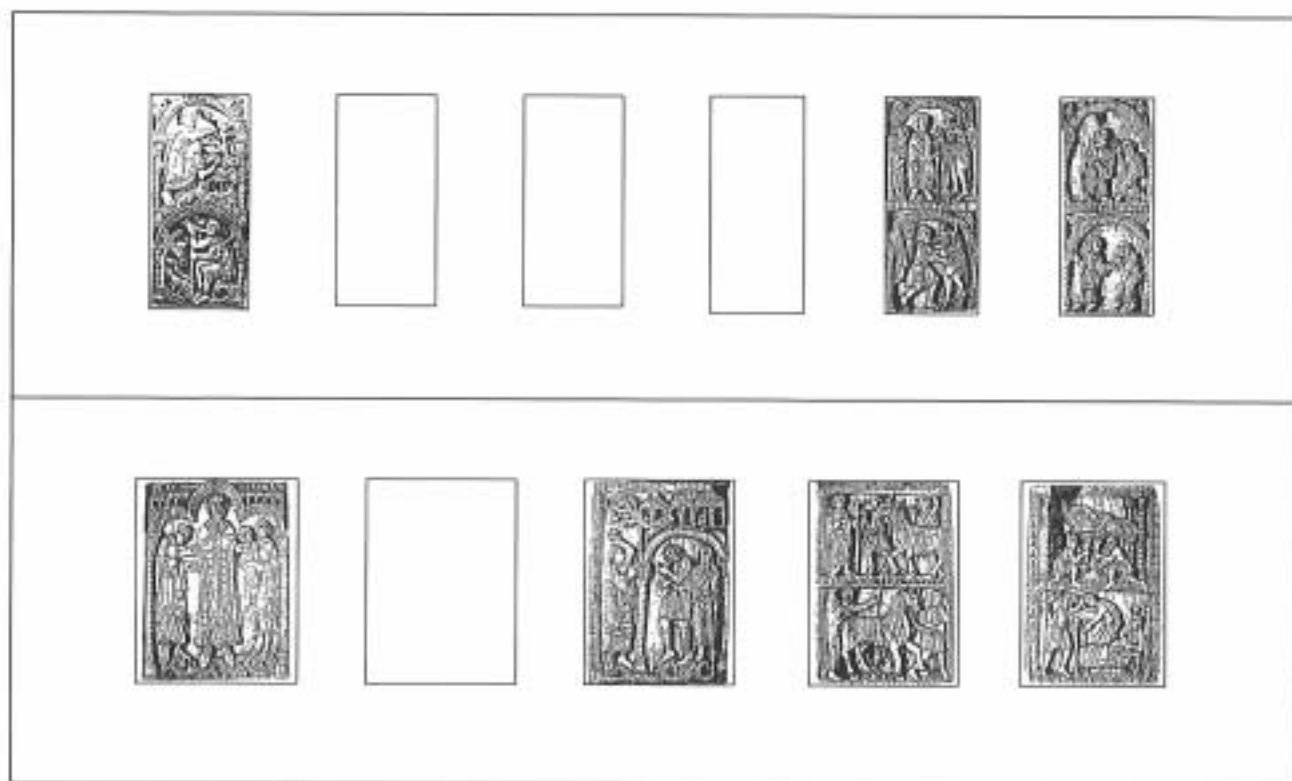


Fig. 5. Idem, frente lateral. Kevin Ames.



Fig. 11. Placa. Anuncio a San Millán de su muerte por un ángel. Entierro. (Foto Museo Arqueológico Nacional.)

parece representar una vez más a Emiliano en el momento de ser informado de su inminente muerte¹⁸ (fig. 11). Otras escenas, como la muerte y sepultura del santo, sus profecías a los cántabros, su plegaria en el oratorio y su ingreso en la vida religiosa, a pesar de sus fuentes pictóricas, representan tipos de escenas muy difundidas en hagiografías ilustradas (figs. 12, 13 y 10). Hasta qué punto representan estas imágenes un «canon» tipificado y las

burnham (siglo VII). Para el Salterio, París, Bibl. Nat. cod. grec. 139, vid. Weitzmann, K.: *Der Pariser Psalter Ms. Grec. 139 und die Mittelbyzantinische Renaissance, Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Londres, pp. 178-194. La figura aparece en el folio 422v. Para la Biblia, vid. Kessler: *The Illustrated Bibles*, p. 61, fig. 89, y Gaehde, J.: *Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome, Frühmittelalterliche Studien*, VIII, 1974, pp. 351-384. Moisés aparece en el folio 30v. Para el Pentateuco de Ashburnham, París, Bibl. Nat. ms. nouv. acq. lat. 2334, vid. Weitzmann, K.: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, Nueva York, 1977, fig. 47. La figura aparece en el folio 76r. Una escena basada en el segundo sueño de José aparece en los marfiles de Salerno (ca. 1080), cfr. Bergman, R.: *The Salerno Ivories*, Cambridge, MA, 1982, fig. 22. Los dos son semejantes a la escena de José del Trono de Maximiano en Ravena (siglo vi).

¹⁸ La misma iconografía aparece en el altar de San Ambrosio de Milán, donde fue adoptado para el anuncio de la muerte del obispo Honorato. Para la iconografía del altar de San Ambrosio, vid. Elbern, V.: *Der Ambrosiuszyklus am karolingischen Goldaltar zu Mailand, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, 1953, pp. 1-8.

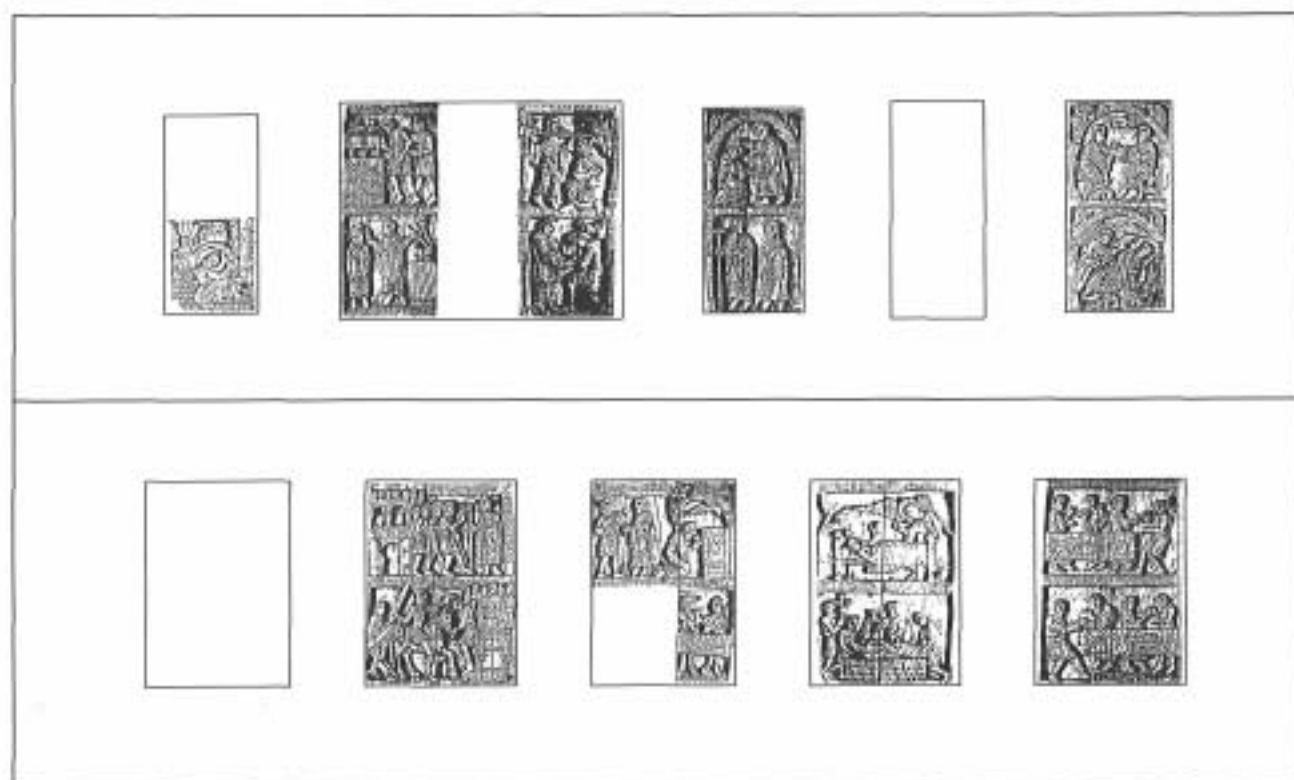


Fig. 6. Kevin Ames.



Fig. 10. Placa. Ingreso de Emiliano en la vida religiosa. Monasterio de San Millán de la Cogolla.

(Foto: Archivo MAS.)

razones de serlo son tema de discusión por parte de los historiadores del arte¹⁹.

A pesar del convencionalismo de sus fuentes visuales, los marfiles del *Arca* presentan sus historias de forma muy eficaz. Diecinueve de las veintidós placas laterales aparecen divididas den dos registros. Trece utilizan ambos registros para contar un solo episodio de la vida del santo,

¹⁹ Vid. Abou-el-Haj, op. cit., 1975, pp. 3-4; Hahn, op. cit., 1988, pp. 9-12; Svoboda, op. cit., pp. 187-194.

seis reúnen dos historias separadas pero unidas temáticamente en una sola placa y otra, la de la resurrección de la niña, está parcialmente destruida y fue descrita sólo esquemáticamente por Sandoval. De las tres placas laterales que no están divididas en dos registros, solamente una reproduce una escena de la *Vita*: la casa de Honorio (fig. 14). En este episodio, Emiliano ahuyenta demonios de una casa, suceso expresado más eficazmente en una escena aislada. Las otras dos placas integradas (Emiliano rodeado por Asello, Sofronio y Gerontio) (fig. 15) y una placa perdida que muestra a Emiliano al lado del *Sol* y la *Luna*, son más por naturaleza simbólicas que narrativas.

O. Pächt fue el primero en tratar la escena del milagro en dos partes como algo especialmente característico del género hagiográfico. En los ejemplos aportados por él, las dos partes se desarrollan en una sola escena en línea²⁰. El *Arca*, en la otra cara, presenta divididos los milagros en dos partes, alineadas verticalmente, separadas por un borde con inscripciones. La fórmula de doble registro se usa en el *Arca* más insistentemente que en otras hagiografías de la época²¹. Más aún, la presencia de Emiliano como participante activo en tiempo cronológico contradice la percepción de Cynthia Hahn en cuanto a que las escenas en dos partes en la narración hagiográfica presentan al santo y al tiempo como algo inmóvil²². Como observa correctamente Hahn, en la mayoría de las hagiografías visuales, el santo inmóvil aparece como un conducto a través del cual se establece el poder de Dios. En varias placas del *Arca*, sin embargo, Emiliano es el verdadero protagonista en tanto es representado en el momento de más agitada actividad: lucha con el Diablo (fig. 16), la ascensión al monte Dircetius (fig. 2), liberación de sí mismo de un diablo con el báculo en el transcurso

²⁰ Los manuscritos pertenecen a las *Vidas de los Santos benedicto y Mauro* en Monte Cassino, Roma, Bibl. Vat., Cod. Vat. lat. 1202, y la de San Cutberto en Oxford, Oxford, University College, ms. 165, Pächt, O.: *The Rise of Pictorial Narrative*, Oxford, 1962.

²¹ Las ilustraciones de las *Vidas de San Amando, San Mauro y San Kilian y Margarita* emplean varias fórmulas en sus narraciones. Aunque la *Vida de San Amando* (Valenciennes, BM 500) emplea dos registros, las dos escenas no enlazan generalmente. La *Vida de San Quintín* (basílica de St. Quentin 1) combina escenas individuales y dobles; estas últimas no aparecen en doble registro, sino, como en los ejemplos aducidos por Pächt, se desarrollan sin separación entre las escenas, como en la *Vida de San Mauro* (Troyes, BM 2273), cuya narración emplea a veces dos escenas en un registro y a veces dos registros para una única historia.

²² «El santo permanece todavía fijo e inactivo en cada una de las dos partes de la unidad y normalmente la Mano de Dios o algún otro símbolo comparable aparece en una esquina. La pintura del poder del santo para cambiar de este modo indica el poder de Dios y sólo conlleva como corolario la significación del milagro como un signo de santidad en la vida del santo. Por tanto, aunque el cambio es un importante factor, no lo es el tiempo. No importa cuántas escenas de dos partes son usadas como bloques de construcción en un ciclo; permanece cada una cronológicamente discreta y contenida en sí misma; no se establece un sentido coherente de tiempo; no está pintado el santo en acción; el santo permanece esencialmente quieto y perfecto», Hahn, op. cit., 1988, p. 152.



Fig. 2. Placa. Emiliano sube al Dircetus. Metropolitan Museum. Nueva York. (Foto: Metropolitan Museum.)

de un exorcismo (fig. 17). Como la mayoría de los milagros de curaciones están representados en dos partes, Emiliano aparece activa y pasivamente en su papel de taumaturgo y recibiendo gracias por un trabajo bien ejecutado. El santo desempeña en general un papel más activo que otros santos en sus respectivas series.

Semejante a otras series hagiográficas, la narrativa del *Arca* carece de una sucesión cronológica; Emilian no envejece ni los sucesos representados en una placa conducen los figurados en la siguiente. En placas aisladas se da a

entender el paso del tiempo de un registro al siguiente. Como se ve, esto es contrario a la práctica general en hagiografías en las que la unidad en dos partes enfatiza el papel del santo como conducto del poder divino en vez de expresar el paso del tiempo²³. En el *Arca* la sucesión del tiempo es indicada por un cambio en la dirección narrativa y la inclusión de detalles anecdóticos. Por ejemplo, en el registro superior de la profecía a los cántabros, Emiliano se aproxima a la ciudad desde la derecha, mientras abajo los merodeadores godos se acercan desde la izquierda (fig. 12). El artista ha dado especial énfasis al paso del tiempo al cerrar las pesadas puertas y postigos de las ventanas de la ciudad, detalles descriptivos o anecdóticos ausentes por lo general en las vidas ilustradas de los santos²⁴. Similares soluciones de cambio direccional y detalles anecdóticos están presentes en el milagro del vino (fig. 19). En el registro superior, el criado trae una taza de vino por la derecha; abajo, un criado con un cuerno lleno de vino se aproxima desde el lado contrario. Se ha invertido asimismo la comida y ya ha sido comida parte de la hogaza.

FINALIDAD DE LAS IMAGENES HAGIOGRÁFICAS

Como se ha visto, el carácter narrativo del *Arca* se aparta del modelo establecido por los manuscritos ilustrados en las vidas de santos. Entendiendo el *Arca* como algo central en la peregrinación, sus artistas eligieron un método narrativo claro y consistente, concentrándose en el hecho más importante de cada episodio y enfatizando los afortunados trabajos del santo²⁵. Como quiera que los espectadores modernos podían reaccionar ante estas vívidas escenas, el *Arca* fue diseñada para los peregrinos que llegaban a San Millán en número creciente²⁶. El programa decorativo se ocupó de sus necesidades al proporcionar información acerca del santo, confirmando su *locus sanctus*, dando esperanza de redención al desamparado y esperanza de curación al enfermo.

Sumándose a los peregrinos de la región, el monasterio podría atraer a quienes se dirigían a Santiago de Compostela. La jornada del peregrino incluía una parada en Nájera, distante tan sólo dieciséis kilómetros. Cerca del barrio de San Fernando de Nájera, San Millán tenía abierto un hospital para peregrinos, lugar donde podrían entrar en contacto con el santo local e informarse sobre el monasterio que custodiaba sus reliquias en un magnífico

²³ Vid. nota anterior.

²⁴ Hahn, op. cit., 1990, p. 2.

²⁵ La narración es como la de Braulio, el escriba, «Quo circa dictavi ut potui et plano apetoque sermone, ut talibus rebus decet haberi, libellum de eiusdem sancti vita: brevem conscripsi, ut possit in missaque eius celebritate quantocius legi», cfr. Vázquez de Parga, op. cit., p. 4, nota 16, línea 21. Esto ha observado Hillgarth, J.N.: *Popular Religion in Visigothic Spain*, en James, E.: *Visigothic Spain: New Approaches*, Oxford, 1980, p. 20.

²⁶ Para la historia del culto, vid. mi tesis doctoral, cap. II.



Fig. 12. Placa. Destrucción de Cantabria. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

relicario²⁷. Las historias de los hechos milagrosos ocurridos en la tumba del santo animarían a los peregrinos a acercarse a ella. En efecto, la superficie del *Arca* enriquecida con joyas, la narrativa de los marfiles y la ubicación en la iglesia del valle de Yuso responden a la aspiración monástica de ser visitada por los peregrinos y apreciada de una manera no adecuada para los manuscritos. Dado que muchos peregrinos eran extranjeros y, por tanto, desconocedores del calendario de la liturgia mozárabe, no podrían conocer la *Vita* antes de visitar el lugar²⁸. No pertenecían a la audiencia monástica contemplativa y conocedora para quien fue concebida la mayoría de las hagiografías ilustradas. Por esta razón es posible que Emiliano, a diferencia de otros santos, sea representado de forma atractiva.

A veces los artistas dilatan el relato literario para hacerlo más interesante al público. Por ejemplo, cuando los ladrones devuelven el caballo a Emiliano, expresan su ceguera al apoyarse en el animal como soporte. Sus actitudes contrastan con las del primer episodio, donde impulsan al vacilante animal a alejarse (fig. 20).

Una dilación similar sucede en la representación de Emiliano luchando con un demonio (fig. 16). En el registro superior, Emiliano es desafiado a una contienda con un demonio gesticulante. Abajo, el santo, que ha arrojado su manto sobre la arcada con inscripciones, empuja el cuerno del Demonio con una convincente traba.

Probablemente el caso más atractivo en el embellecimiento de la narrativa se da en la representación de la casa de Honorio (fig. 14). Un demonio se había apropiado de la casa del senador Honorio. Emiliano tuvo que arrojar de ella a tan enojoso e indeseable huésped. Siguiendo la *Vita*, se dispone para tal fin a ayunar y rociar la casa con agua y sal. El Demonio salió apedreando al santo, quien con la protección de un escudo invencible resultó indemne. El artista ha embellecido esta historia de diferentes formas. Ha agregado otro demonio, ubicando a ambos en el techo donde la *Vita* señala que han colgado maliciosamente la ropa de los moradores, y finalmente, en vez de representar las piedras al ser repelidas por el escudo del santo, muestra a éste haciendo juegos de manos con su demoníaco oponente. El resultado no es menos sugestivo para el observador moderno.

Aunque no quedan descripciones contemporáneas, es posible visualizar peregrinos en torno al *Arca*, informándose sobre el santo en ambas caras de aquella²⁹. Cada



Fig. 8. Placa. Muerte de Emiliano. Boston, Museum of Fine Arts. (Foto: Boston Museum of Fine Arts.)

cara mayor incluía una escena de los comienzos de la vida del santo, algunos de sus milagros y una estática, simbólica, como la escena de Emiliano rodeado por el *Sol* y la *Luna* o por *Asello*, *Sofronio* y *Gerontio*. Aunque las placas no guardan orden aparente, la reconstrucción del *Arca* prueba que fueron agrupados los milagros póstumos y que una escena simbólica fue colocada al comienzo de la parte inferior de cada cara.

En la representación de la *Vita*, quienes concibieron el *Arca* asociaron el monasterio y el relicario al lugar —el *locus sanctus*— de una manera profunda y contundente³⁰.

²⁷ Lacarra, J. M.; Uría Riu, J., y Vázquez de Parga L.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948-49, I, p. 158.

²⁸ Vid. nota 25. Aunque la *Vita* era designada para la misa, fue más común durante la Alta Edad Media tomar para las Vidas el lugar de lectura del oficio Divino. Algunos manuscritos muestran estas divisiones litúrgicas.

²⁹ Desgraciadamente, la iglesia fue destruida y reconstruida durante el siglo XVII, por ello no es posible determinar si era designada por los peregrinos. Quizá un guardián especial del monasterio explicara los marfiles. Sigal localiza las palabras *magister custodum* o *provisor* en las fuentes. Yo no vi la palabra sobre el *Arca* ni en las fuentes de San Millán. Es posible, no obstante, que hubiera un custodio en San Millán, Sigal: *L'Hom-*

me et le Miracle dans la France Médiévale XI-XII siècles, París, 1985, pp. 123-126.

³⁰ Para los *loca sancta*, vid. Kessler, H.: *Pictorial narrative and church mission in Sixth-Century Gaul*, *National Gallery Art Studies*, XVI, Washington, D.C., 1986, pp. 75-88.



Fig. 13. Placa montaje. Emiliano en su oratorio. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

Esta asociación se expresa en la placa que representa a Emiliano rodeado por Asello, Sofronio y Gerontio. En su prólogo de la *Vita*, Braulio atribuye a Sofronio y Gerontio como fuentes de su narración de la vida del santo. Aselo aparece nuevamente en el *Arca* y en la *Vita* como sacerdote que asiste a Emiliano en su lecho de muerte³¹. Esta placa, que rememora a Emiliano en calidad de obispo y el legado espiritual proporcionado a sus seguidores, también aparece como verificación de la *Vita*, exponiendo dos de las fuentes consultadas contemporáneas de Braulio.

La muerte del santo es esencial para las hagiografías visuales y escritas³². Casi todas las vidas ilustradas contienen una escena de la muerte y en varios casos ésta es anunciada por un ángel aproximándose al lecho del santo³³ (fig. 11). Una de las placas laterales muestra en el registro superior a Emiliano en el momento de ser informado sobre su inminente muerte y presenta abajo su cuerpo amortajado sobre un sarcófago. Como se ha visto anteriormente, los artistas expresaron el paso del tiempo invirtiendo la dirección de la actividad de un registro al siguiente. Este mecanismo, presente en varias placas, no está incluido en la escena lateral de la muerte a pesar del hecho de que transcurrió indudablemente un lapso de tiempo entre el anuncio del ángel y la inhumación del santo. En esta placa, su cabeza ha sido cuidadosamente alineada en vida con la del mismo amortajado. Por entonces, cuando los robos de las reliquias y denuncias se hicieron abundantes, este detalle de la composición establece de manera incontrovertible la presencia del cuerpo de Emiliano en el lugar³⁴.



Fig. 15. Placa. Emiliano y sus discípulos los santos Aselo, Gerontio y Sofronio. (Foto: Archivo MAS.)

Otra imagen del santo muerto aparece en el frontispicio (figs. 8 y 9). Emiliano es llorado por dos hombres, uno de los cuales, según indica la inscripción, es el sacerdote Asello. En la cabecera del lecho, los artistas han incluido una cruz mozárabe de marfil. Tres brazos de una, hallada en el lugar, se encuentran actualmente repartidos entre el Museo Arqueológico Nacional (Madrid) —1— y el Museo del Louvre (París) —2—³⁵. La misma cruz procesional también aparece en la escena lateral de la muerte (fig. 11).

La adición de estas cruces establece al monasterio de San Millán como el *locus sanctus*.

Esta placa, al tiempo que afirma el *locus sanctus*, ilustra una creencia fundamental en el culto de los santos. Mientras el cuerpo de Emiliano es llorado por la comunidad monástica, su alma es recibida por ángeles en el paraíso. Así, en tanto sus reliquias permanecen en la tierra, el santo intercede en favor de los fieles en el paraíso³⁶. Observada esta obra eboraria en conjunto con las imágenes de las placas laterales, proporcionó confianza a los peregrinos que buscaban la salvación espiritual.

De igual manera, las placas que representan los milagros acaecidos después de la muerte confirman el poder curativo del *Arca*. Uno de estos milagros implicaba a un niño muerto a quien depositan en el altar de la iglesia y es resucitado milagrosamente. Dos milagros figurados en una sola placa están

en relación con la curación de ciegos en el santuario. En una, dos ciegos son curados al acercarse al relicario de Emiliano (fig. 21). En esta escena se representa el *Arca* sobre el altar con realismo sin considerar el hecho que la primera traslación no ocurrió hasta 1030. Una correcta descripción histórica del lugar en la era visigoda no tendría que incluir un elaborado altar o relicario, dado que Emiliano fue sepultado sencillamente en una cueva en la ladera

³¹ En el capítulo 27 de la *Vita* de Asello es llamado al lecho de Emiliano. Quizá Asello pueda identificarse con uno de los «religiosos viris» en la escena lateral de su sepelio.

³² Bárbara Abou-el-Haj presentó sus opiniones sobre escenas de muerte en Kalamazoo, en 1988.

³³ Svoboda (op. cit., p. 162, nota 2) menciona otros ejemplos en manuscritos. Vid. también Abou-el-Haj, op. cit., 1975, pp. 74-77.

³⁴ Aunque se conservan fuentes coetáneas, el recuerdo de una lucha sobre el cuerpo del santo aparece en la *Translatio*. El monje Fernando nos dice que García Sánchez fundó la iglesia en el valle después de un inútil intento de trasladar las reliquias a Santa María de Nájera. Pero éstas no salieron del valle. Este

topos familiar destaca que las reliquias pertenecen a San Millán de la Cogolla a pesar de la relación de García y Estefanía con Nájera.

³⁵ Para las cruces mozárabes, vid. Kühnel, E.: *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jahrhundert*, Berlín, 1971, catálogo, 48 y 49, y Gaborit-Chopin, D.: *Ivoires du Moyen Age*, Friburg, 1978, catálogo, 85.

³⁶ Vid. nota 31.



Fig. 14. Placa. La casa de Honorio. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)



Fig. 16. Placa: Emiliano lucha con el diablo. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

de la montaña y las grandes capillas con relicarios no fueron un rasgo sobresaliente en la práctica visigoda. Una descripción precisa de los relicarios del siglo XI afirma el programa decorativo autoconsciente del Arca y el deseo de sus creadores de afirmar la situación del monasterio en aquel entonces y conmemorar a su vez la vida y obra del patrono. Particularmente llamativa es la ubicación de esta placa del milagro póstumo sobre el Arca misma. Un



Fig. 17. Placa. Exorcismo del diácono poseído por el demonio. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

examen del Arca Antigua revela que esta placa fue localizada sobre una portezuela cortada en la cubierta del Arca para introducir las reliquias. No se puede realmente probar si la portezuela estuvo originariamente en el relicario ni incluso si un orificio practicado más tarde daría base a la sustancial conexión entre las representaciones de los milagros póstumos y el acceso a las preciadas reliquias de San Millán.



Fig. 19. Placa. Milagro del vino, Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)



Fig. 18. Placa. Una curación del Santo. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

CONCLUSION

San Millán estuvo acertado al enfatizar su relación con Emiliano. El monasterio poseía el cuerpo completo de su propio patrono visigodo en un tiempo de renovado interés en esta primitiva sociedad cristiana³⁷. Además, la iglesia

³⁷ Wheeler Solt, C.: *Frch Romanesque Reliquaries*, *Journal of Medieval and Renaissance History*, IX, 1987, pp. 167-221, estudia sesenta lugares con reliquias del sudoeste de Francia. Su investigación indica la importancia de poseer el cuerpo completo del patrono del monasterio durante esta época.



Fig. 21. Placa. Milagros de Emiliano después de su muerte. Monasterio de San Millán de la Cogolla. (Foto: Archivo MAS.)

mozárabe de Suso fue construida sobre la cueva del ermitaño, siendo más tarde erigida una iglesia mayor en el valle, con la esperanza de atraer peregrinos.

Estas condiciones ventajosas pueden ser apreciadas más claramente, comparándolas con otros lugares contemporáneos de peregrinación en España. En 1063 Fernando I envió emisarios a Sevilla para recoger los cuerpos de las mártires sevillanas Justa y Rufina. Al serles imposible

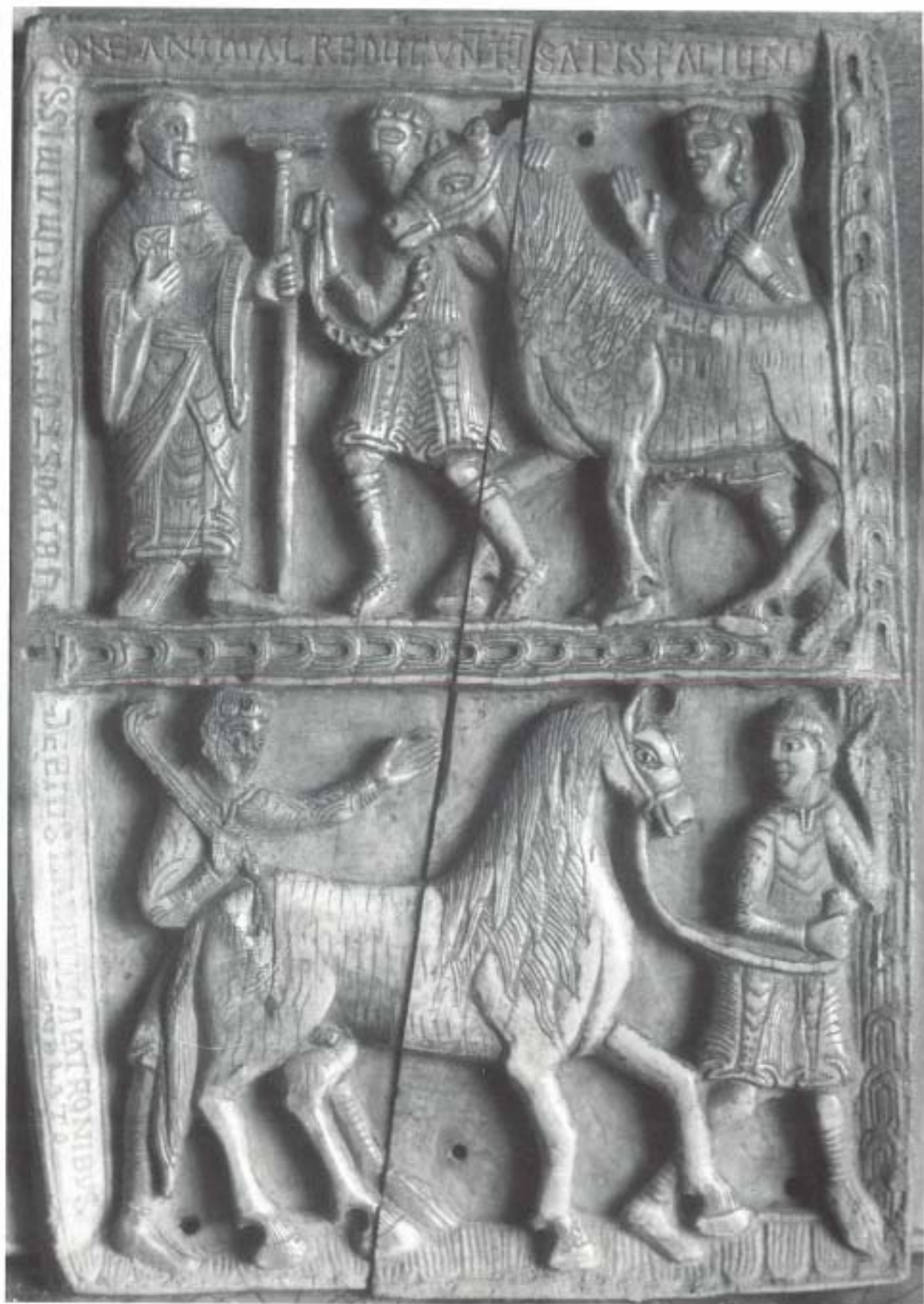


Fig. 20. Placa. Robo del caballo de San Emiliano por ladrones. Monasterio de San Millán de la Cogolla.
(Foto: Archivo MAS.)

obtener sus reliquias, fueron llevadas a León las reliquias de San Isidoro³⁸. Antes de esta traslación, la iglesia, patrocinada por don Fernando y doña Sancha, estaba dedicada a San Juan y San Pelayo. Ninguno de estos santos tuvo conexión directa con León. San Juan, cuyas reliquias se encontraban en varias iglesias, era santo universal; San Pelayo, asturiano martirizado a los catorce años en Córdoba, sus reliquias fueron trasladadas de León a Oviedo. Por ello, es muy difícil que León pudiese alegar la posesión de su cuerpo en el siglo XI.

En conclusión, la narrativa del *Arca* corresponde, si no en orden, sí al menos en cuanto a la temática, a la *Vita* escrita por Braulio de Zaragoza para San Millán y conservada en el lugar. Visualmente, la narración está contada de manera precisa para los lugareños y peregrinos de otros lugares, visitantes del santuario. Las imágenes, basadas en esta *Vita*, decoraban el relicario del santo, mostrado en el monasterio a él dedicado, construido en el lugar de su morada como ermitaño. Por último, para asegurar la imposibilidad de disputa, el *Arca* fue ejecutada de forma realista en la escena de un milagro póstumo. Las imágenes laterales, combinadas con la imaginería de

los frontones, confirma la específica y personal relación compartida entre Emiliano y el monasterio.

RESUMEN

El *Arca de San Millán de la Cogolla*, que data del siglo XI, es la arqueta-relicario más antigua existente, decorada con una serie hagiográfica. Compuesta de veintidós placas de marfil, de las cuales se conservan dieciséis, narra la vida de Emiliano (+ 574) tal como fue recogida por Braulio de Zaragoza en el siglo VII. Aunque similar en las fuentes iconográficas, la narrativa del *Arca* difiere de la hallada en manuscritos ilustrados con vidas de santos. Esta diferencia, examinada en conjunto con los pocos frecuentes retratos de los frontones, deriva del interés del monasterio por afirmar su propia historia sacra a través del relicario y, lo que es más importante, del esfuerzo por atraer al lugar a los peregrinos camino de Santiago.

SUMMARY

The eleventh-century *Arca of San Millán de la Cogolla* is the earliest extant reliquary casket decorated with a hagiographic series. Composed of twenty-two ivory plaques, sixteen of which survive, this series relates the life of Aemilian (d. 574) as recorded by Braulio of Saragossa in the seventh century. Though similar in iconographic sources, the *Arca's* narrative differs from that found in illustrated manuscript lives of the saints. This difference, examined in conjunction with the *Arca's* unusual gable portraits, derives from the monastery's interest in affirming its own sacred history through the reliquary, and more important, its efforts to attract Santiago-bound pilgrims to the site.

³⁸ Franco Mata, A.: El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. X, 1991 pp. 34-68.

* Deseo hacer constar mi agradecimiento a John Williams, a Dwayne Carpenter, a los monjes de San Millán de la Cogolla, en particular a Fernando Sacristán Cañas, por permitirme el acceso para estudiar el Arca de San Millán; a la persona responsable de la Real Biblioteca de El Escorial, a Bruce Bergelson, así como a Federico Zimmerman, por la traducción del original inglés al español, y a Angela Franco, por la revisión del texto definitivo.



Fig. 9. Placa. Muerte de Emiliano. Museo Nazionale, Florencia. (Foto: Julie Harris.)