

LA IDENTIDAD DEL SANTO ANACORETA A TRAVÉS DE LAS TABLAS DE SAN MILLÁN

Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ

Fundación Ramón Menéndez Pidal
asensio.n@hotmail.com

Resumen

Este artículo examina los principales temas, motivos y formas que construyen los sentidos hagiográficos de las Tablas de San Millán del siglo XIV, custodiadas en el Museo de La Rioja en Logroño. Centra su atención, especialmente, en la configuración de la identidad del santo riojano. En efecto, aspectos tan distantes en apariencia como la estructura material y narrativa, las técnicas, la iconografía o la relación con otras manifestaciones de la tradición artística medieval pueden ayudarnos a comprender mejor materias clave en la hagiografía, como la labor de intermediario del santo entre Dios y los hombres o su relación con el dolor propio y ajeno.

Palabras clave: Tablas de San Millán, San Millán, hagiografía, pintura gótica, iconografía.

Abstract

This paper explores the main topics, motifs and techniques that build up the hagiographical meanings of the *Tablas de San Millán*, a 14th-century painting held in the Museum of La Rioja, Logroño. It specially focuses on the construction of San Millan's identity. Some matters which seem to be remote such as material and narrative structure, iconography or the relationship with other medieval artworks can be helpful to understand key aspects from hagiography like saints' mediation between God and humans and their fight against their own pain and the suffering of the community. All of this is under analysis in this paper.

Keywords: Tablas de San Millán, Museum of La Rioja, San Millán, hagiography, Gothic art, iconography.

Las tablas de San Millán, custodiadas actualmente en el Museo de La Rioja en Logroño, presidían, tiempo atrás, el altar de la capilla del monasterio de San Millán de Suso. Son las puertas de un retablo con forma tríptica, cuya parte interior o central no se conserva ni, tampoco, se tienen referencias sobre su contenido. Su autoría es desconocida, aunque las notables diferencias entre las caras exteriores e interiores indican que fueron fruto de dos artistas distintos. Su fecha es menos indeterminada ya que es aceptado que por su estilo gótico lineal, pertenecen a la

segunda mitad del siglo XIV; es más, María Teresa Sánchez Trujillano¹ precisa que deben situarse en su último cuarto debido a los botones y mangas anchas reflejados en la indumentaria, que son rasgos típicos de la moda de este período.

Las tablas forman parte de una serie de obras medievales que muestran la vida de San Millán. Inauguró esta tradición la *Vita Aemiliani* de San Braulio, escrita hacia el año 640 –setenta años después, aproximadamente, de la muerte del santo–, basada, a su vez, en leyendas y en testimonios de supuestos testigos oculares². Cuatro siglos más tarde se crearon veintidós marfiles con escenas de la vida del anacoreta para adornar la arqueta que guardaba sus restos, con motivo, además, de su traslado al monasterio de San Millán de Yuso en el año 1067³. Ya en el siglo XII, se representaron seis escenas, muy influidas por la iconografía de los marfiles, en el cenotafio conservado en San Millán de Suso; son de pequeño tamaño y se sitúan en los laterales del conjunto escultórico, pues el protagonismo es absorbido por la oscura figura yacente del santo en alabastro. Sin embargo, la obra que parece recoger más detalles –y con seguridad la más conocida– es la *Vida de San Millán de la Cogolla* de Gonzalo de Berceo, escrita en tetrásticos monorrimos en el siglo XIII. Desde luego, existen otras manifestaciones o documentos que testimonian sucesos relativos a San Millán⁴ pero me interesa destacar que nuestras tablas son parte de una tradición lineal, donde pueden percibirse claras influencias.

Este panorama es, evidentemente, propicio a un estudio interdisciplinar. Así lo hacen investigadores como, entre otros, Joaquín Peña⁵, quien relaciona los marfiles y el poema berceano, o María de los Ángeles de las Heras y Núñez⁶, que vincula nuestras tablas con las obras de San Braulio y de Berceo. Por otro lado, esta obra suele aparecer descrita en estudios generales sobre arte medieval o patrimonio riojano, como, por ejemplo, la monografía de Ana María Galilea Antón⁷, donde se detalla

¹ SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., «Estudio ambiental de las tablas de San Millán, indumentaria», en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño 2-4 octubre de 1985*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja D. L., 1986, vol. 3, pp. 73-86.

² LOMAS SALMONTE, F. J., «Análisis y funcionalidad de la “Vita Aemiliani” (BHL 100)», *Studia Historica. Historia Antigua*, 16, 1988, pp. 247-266.

³ Para consultar unas reproducciones fotográficas de gran calidad remito a BANGO TORVISO, I. G., *Emiliano, un santo de la España visigoda y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca, Fundación San Millán de la Cogolla; se trata de una obra, además, acompañada de un profundo estudio iconográfico que relaciona los marfiles con la historia del monasterio, la devoción por su santo y la miniatura de la época.

⁴ Entre ellos, puedo mencionar la *Historia de la traslación del glorioso cuerpo del bienaventurado San Millán* y el *Libro de los milagros de San Millán*, traducciones del siglo XV de dos obras latinas del XII. Su interés radica en que continúan la tradición de los milagros más allá de la muerte del santo. Véase ASENSIO JIMÉNEZ, N., *Libro de la traslación y milagros de San Millán*, Logroño, Ediciones Emilianenses, 2016.

⁵ PEÑA, J., *Marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, Ochoa, 1969.

⁶ HERAS Y NÚÑEZ, M. A., «Las tablas de San Millán de la Cogolla», en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño 2-4 octubre de 1985*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja D. L., 1986, vol. 3, pp. 52-72.

⁷ GALILEA ANTÓN, A. M., *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985, pp. 29-31.

la técnica y la iconografía. Al margen de esto, son pocas las investigaciones que han prestado una atención detallada a las tablas. Dos de ellas, concretamente, la de José Antonio Quijera Pérez⁸ y la de Sánchez Trujillano⁹ –ya citada– se centran de forma exclusiva en aspectos ambientales como la organología y la indumentaria. Los restantes estudios parecen seguir las líneas abiertas por José María Ruiz Galarreta¹⁰, describiendo y analizando sus escenas neotestamentarias y hagiográficas. Teniendo en cuenta esta situación, no pretendo hacer un detallado estudio interdisciplinar, sino servirme en cierta medida de las distintas manifestaciones medievales sobre san Millán para adentrarme con profundidad, en los sentidos hagiográficos propios de las tablas. En concreto, me propongo como objetivo específico analizar cómo se construye la identidad del santo riojano. Para ello, desde una perspectiva hermenéutica, centraré mi atención en aspectos tan formales como la técnica y la estructura narrativa –que, como se verá, encierran significados religiosos–, pero ahondaré especialmente en cuatro aspectos esenciales que configuran la imagen de santidad: los paralelismos existentes entre las escenas marianas y hagiográficas, la naturaleza de los milagros, las metamorfosis del hombre y la representación del mal y su relación con el individuo.

Conviene, a modo de obertura, sintetizar los hechos de la vida del santo representados por las tablas del retablo gótico que nos atañe. Debido a que la posición de cada escena es importante, me apoyo en un esquema que puede consultarse en el anexo. San Millán, en su juventud, era pastor y solía tocar la cítara para no caer dormido y poder cuidar el rebaño (Tabla exterior izquierda, fragmento A). Esta armonía se rompe cuando le sobreviene un sueño divino que motivará que se haga anacoreta (ext. izq., B). Antes de ello, decide ir a Bilibio, un despoblado riojano cerca de Haro, (ext. derecha, A) para que San Felices le instruya en la fe (ext. dcha., B). Cuando vuelve a Berceo, se retira a las montañas (ext. izq., C) pero su fama es ya tanta en los alrededores que recibe visitas de sus habitantes (ext. izq., D). Parece que en estas montañas comienza la construcción de un *oratorium*¹¹ pero, inmediatamente, recibe una carta del obispo de Tarazona, localidad de la actual Zaragoza, la cual motiva que vaya a verle (ext., dcha., C). Cuando entra en la ciudad es bien recibido y, al hablar con el obispo, queda convencido de dedicarse a predicar, por lo que abandona sus rasgos propios de ermitaño –principalmente su vestimenta y sus barbas (ext. dcha., D)–. Al volver a Berceo, ejerce de sacerdote en la iglesia

⁸ QUIJERA PÉREZ, J. A., «Organología medieval riojana: las tablas de San Millán», *Revista de Folklore*, 161, 1994, pp. 174-180.

⁹ SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., *op. cit.*

¹⁰ RUIZ GALARRETA, J. M., «El retablo gótico de San Millán de la Cogolla», *Berceo*, 41, 1956, pp. 463-472.

¹¹ Como señala Puertas Tricas, un *oratorium* «debió ser en esta época [a partir del siglo VI] una iglesia pequeña y pobre, bien de fundación privada, bien levantada a instancias de santos». *Apud* IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S., «La constitución del primer cenobio en San Millán», en J. I. Iglesia Duarte (coord.), *VII Semana de Estudios Medievales: Nájera, 29 julio al 2 de agosto de 1996*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (I.E.R.), 1997, p. 388.

de Santa Eulalia (Tabla interior dcha., A) pero se destierra pronto a las montañas, donde construye una casa y una capilla. En este tiempo, Belcebú se le aparece pero el santo lo derrota con su oración (int. dcha., A) y, a partir de entonces, se suceden las visitas y los milagros que consigue por medio de rezos: sana a una parálitica que transportan sus familiares en un carro (int. dcha., B), sana la ceguera de un hombre (int. izq., C) y practica exorcismos (int. izq., D). Los demonios que ha conseguido espantar se reúnen para quemarle las barbas mientras duerme, pero no lo consiguen y acaban peleándose y quemándose ellos mismos (int. dcha., C). Finalmente, San Millán muere y es conducido al cielo (int. dcha., D), aunque en las tablas no se mencionan los milagros póstumos que tantas referencias dan San Braulio, Gonzalo de Berceo y el *Libro de los milagros*.

Estas escenas están representadas mediante una técnica frecuente en el siglo XIV, que a mi modo de ver, condiciona sus sentidos. Sintetizando la descripción de Heras y Núñez¹², la madera de las caras exteriores recibe una imprimación inicial de yeso sobre la que, una vez seca, se trazan los contornos de las figuras con un punzón. Seguidamente, se pinta al temple, extendiendo los colores de modo uniforme y, para conseguir detalles, se superponen pinceladas de distintos tonos y se aplican veladuras y pan de oro. Las caras interiores de las tablas siguen una técnica similar, aunque en vez de pintar los fondos, se aplica una capa de pan de oro. Al respecto, el uso de esta técnica no solo responde a un sentido estético, sino también, como bien ha señalado Galilea Antón¹³, a motivos igualmente prácticos como simbólicos:

«En la Edad Media el plano dorado se constituye en una fuente de luz que funciona sin tener en cuenta la iluminación correspondiente de los objetos. En el “Retablo de San Millán de la Cogolla” el fondo dorado produciría dos efectos: por un lado la incidencia de la luz natural provocaría sobre este fondo ciertos brillos y destellos, con reflejos que se plasmarían en un edificio poco iluminado; por otro lado estaría transmitiendo la sensación de la presencia divina, ya que su contemplación nos hace situarnos en un marco irreal, ultraterreno. El pintor concede gran importancia al oro para disolver los cuerpos en el espacio que se convierte así en sobrenatural y divino».

Si bien las técnicas empleadas en estas tablas siguen criterios tanto prácticos como simbólicos o narrativos, algo similar ocurre con la disposición de las escenas en el soporte. En cada cara de las tablas, existe una división horizontal que separa las escenas de Jesucristo y la virgen María en la parte superior y las escenas de la vida de San Millán en la parte inferior. Es más, en el caso de las caras exteriores, esta división es material, ya que una estructura de madera enmarca cada tabla a la vez que separa las mitades. Gracias a esto, la lectura de ambas historias no se ve interrumpida; en cierto sentido, este elemento sirve al espectador como una guía que concreta los límites y el orden de atención.

Por esta razón, la lectura de las escenas es horizontal, de izquierda a derecha, tomando las dos tablas como una unidad, como si se tratara de un poema. Digo

¹² HERAS Y NÚÑEZ, M. A., *op. cit.*, p. 63.

¹³ GALILEA ANTÓN, A. M., *op. cit.*, p. 27.

poema porque, aunque sea una simple coincidencia, la estructura de las tablas me remite al patrón rítmico de la cuaderna vía que emplea Gonzalo de Berceo en su *Vida de San Millán de la Cogolla*. Las tablas se dividen, como ya he dicho, en dos partes, una mariana y otra hagiográfica, que se fragmentan, a su vez, en escenas más precisas. Todas ellas se suelen disponer en dos filas que contienen cuatro escenas, dos por cada tabla. Cada fila de las tablas constituye, de este modo, una unidad de escenas homogéneas, interrumpida suavemente por la división material entre tablas. Es la misma sensación que provoca el verso alejandrino, donde dos unidades heptasilábicas se separan por la cesura.

Al margen de que esta comparación pueda resultar forzada, lo cierto es que, como en el poema berceano, la estructura de la obra sigue un modelo narrativo de linealidad donde cada evento está en relación con el resto. Es un modelo recurrente en la hagiografía; de hecho, gran parte de las obras de la tradición sobre San Millán lo respetan. No es un orden necesariamente cronológico pero, sin duda, infunde cierta temporalidad. Se produce la sensación de que los hechos representados son, en realidad, una sucesión donde subyace un hilo conductor. De este modo, al condensar los acontecimientos de una vida extensa, que se prolonga desde la juventud hasta más allá de la muerte, se produce una selección no solo de acuerdo a criterios de importancia sino también de acuerdo al mensaje que se quiere contar. Nuestras tablas, en otras palabras, no son solo una muestra de sucesos curiosos de la vida de San Millán, sino que, más bien, nos transmiten un profundo sentido relacionado con la ejemplaridad y, en última instancia, como mostraré en los siguientes párrafos, con su devoción, ya sea al santo o a su monasterio.

Este hecho no resulta extraño si tenemos en cuenta, por un lado, la ambición propagandística del monasterio y, por otro, que la pintura se configuraba como un medio para transmitir con inmediatez un mensaje de forma sensible. En efecto, el monasterio de San Millán desarrolló una fuerte política promocional para conseguir poderes y beneficios tanto económicos como territoriales; más aún en la época de nuestras tablas debido a la decadencia que sufría con respecto a la hegemonía de los siglos anteriores¹⁴. Esto se puede observar de forma implícita en otras obras del período, como las estrofas finales del poema de Berceo, donde se reinterpretan los llamados *Votos de San Millán* o el Privilegio de Fernán González mostrando una extensa relación de las donaciones exigidas a las comunidades cercanas «que pretendía nada menos que hacer pagar a todos los pueblos de Castilla y partes de

¹⁴ Para una mayor profundización en los hechos históricos, consúltense, entre otros, el ejemplar estudio de GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, J. A., *El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII): Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969; también, del mismo autor, aunque más acotado: «El dominio del Monasterio de San Millán de la Cogolla en los siglos X y XII», en J. Cordero Ribera (coord.), *San Millán de la Cogolla en la Edad Media*, Logroño, Ateneo Riojano, 1999, pp. 13-26. Asimismo, de carácter divulgativo pero con completísima información, véase la investigación de GARCÍA TURZA, J., *El Monasterio de San Millán de la Cogolla: una historia de santos, copistas, canteros y monjes*, León, Everest-Fundación San Millán de la Cogolla, 2013.

Navarra una cuota anual a San Millán»¹⁵. Teniendo en cuenta este fenómeno, es difícil no relacionarlo con la obra que nos atañe. Podríamos interpretar, de este modo, que las tablas de San Millán son un efectivo vehículo no solo para dar a conocer la vida del santo y favorecer su ejemplaridad y la imitación virtuosa sino, también, para publicitar al monasterio.

Volviendo a la estructuración de las tablas, podemos observar que siguen unos claros criterios jerárquicos. Es evidente que situar las escenas marianas y de la infancia de Jesús en la parte superior responde a una estratificación de importancia y poder por encima de la vida del santo. No obstante, con esta división, se acentúa, también, la dualidad entre lo divino y lo humano o, bien, el cielo y la tierra. Aunque solo una de las escenas marianas muestra la esfera celeste de forma directa (int. dcha., d), lo cierto es que todos los episodios remiten a un tiempo y un espacio tan lejanos como casi míticos, mientras que las escenas de la vida de San Millán cuentan un historia más cercana en el tiempo y localizada en el enclave inmediato donde se encontraban las tablas. Además, la figura de San Millán solo puede estar situada en el plano inferior porque la principal función de los santos es la de intermediación entre el terreno humano y el divino: pertenecen de forma física al mundo terrestre pero su alma, sus pensamientos y su conducta se dirigen hacia la divinidad.

Sin embargo, la relación entre ambas partes va más allá de un contraste jerárquico y de un aprovechamiento del espacio con fines didácticos, ya que se encuentran paralelismos en varias escenas. El primero de ellos, y el más evidente, se encuentra en el sueño de San José¹⁶ (int. izq., b) y el sueño de San Millán (ext., izq., B). Aunque, como ya he señalado, los artistas de ambas caras son distintos, los elementos son tan similares que la escena del de San Millán parece estar fuertemente influenciada por la del sueño de José: en las dos escenas, aparecen árboles similares, los personajes principales descansan en idéntica postura inclinada y los ángeles descienden desde el cielo con una actitud comunicativa expresada por sus brazos y sus dedos índices extendidos. Son sueños de revelación en los que se da una noticia del futuro que cambiará las vidas de los personajes: San José es consciente de que tiene que huir a Egipto para que su familia sobreviva y San Millán descubre su vocación eremítica. Es necesario señalar que el sueño es uno de los espacios más justificados para que se produzcan este tipo de revelaciones. Se trata de una realidad intermedia que tradicionalmente se ha interpretado como un modo de comunicación entre los humanos y la divinidad¹⁷. San Millán y San José gozan, así pues, de una especial comunicación con Dios: no son simplemente humanos, sino, como he dicho, intermediarios entre dos realidades.

¹⁵ DUTTON, B., *La «Vida de San Millán de la Cogolla» de Gonzalo de Berceo: Estudio y edición crítica*, Londres, Tamesis Books Limited, 1967, p. XI.

¹⁶ Esta escena condensa con gran fidelidad y acierto los elementos más importantes del tema narrado en *Mateo 2*: 13-15.

¹⁷ HARPUR, P., *El fuego secreto de los filósofos*, traducción de Fernando Almansa Salomó, Barcelona, Atalanta, 2010, pp. 81-86.

El segundo paralelismo se encuentra en las escenas en las que San Millán predica o sana a los peregrinos (ext. izq., D; int. izq. A, B, C) que se corresponden con la escena en la que Jesús, de niño, debate con los doctores de la Ley¹⁸ (int. izq., a). En todas ellas se representa la figura principal –San Millán o el niño Jesús– a la izquierda, en una posición más elevada que el resto de personajes, de los cuales algunos mantienen una postura de sumisión –especialmente, arrodillados– y, de nuevo, aparece, algunas veces, el gesto discursivo del dedo índice extendido mientras el resto de dedos están recogidos. Como en el paralelismo anterior, podemos observar la especial condición de intermediarios de los personajes principales, aunque de un modo diferente: ahora se configuran como elementos que tratan de forma directa con la comunidad, en una posición de superioridad que les permite instruir y sanar.

El tercer y último paralelismo se encuentra en la escena de la muerte del santo (int. dcha., D) que se corresponde con la muerte y ascensión de la virgen María¹⁹ (int. izq., d). Ambas escenas muestran un mismo proceso de tránsito de la tierra al cielo. Las figuras principales aparecen recostadas sobre camas, cubiertas por mantos y rodeadas por bastantes personajes –en el caso de María, por su importancia, hay más personajes aún–. No obstante, el elemento que más resalta es la presencia de la esfera divina en la tierra, situada en un segundo plano por encima de los rostros de los personajes. En el caso de San Millán, los arcángeles Gabriel y Miguel conducen el alma del santo, situado desnudo entre ellos sobre una sábana blanca, al cielo. En el caso de María, Dios, envuelto en una nube grisácea, la recoge entre sus brazos. Se debe advertir que en ambas escenas las figuras de la virgen y el santo en los brazos o en las sábanas de la divinidad está representada corporalmente. No es extraño que María se represente en el cielo como una mujer, pues el relato de la ascensión narra que fue acogida en cuerpo y alma, lo que supuso una novedad y controversia en el dogma cristiano. Sin embargo, que San Millán aparezca representado del mismo modo –lo cual teológicamente podría ser polémico– refuerza todavía más el vínculo entre ambas figuras espirituales. A mi juicio, el sentido de este paralelismo va más allá aún de la idea de intermediación hagiográfica. Al representar ambas escenas con tantas similitudes, se sitúa en un nivel de importancia similar a San Millán y a la virgen María; por tanto, se puede interpretar que la ejemplaridad y el virtuosismo de la madre de Cristo se extienden –o incluso se igualan– al santo riojano, aumentando el valor de su identidad y justificando, en consecuencia, su devoción.

Todos estos paralelismos no son solo coincidencias técnicas y narrativas, sino que, además, sugieren que existe una relación implícita entre la vida del santo y las vidas de José, Jesús y María. Como ya he señalado, a mi modo de ver, el mayor nexo de unión se encuentra en que, salvando las distancias, las figuras neotestamentarias y la figura de San Millán son intermediarios entre lo humano y lo divino. No es

¹⁸ Este tema proviene en último término de *Lucas 2: 41-50*.

¹⁹ El tema de la ascensión de la virgen María tiene una fuerte presencia en los relatos apócrifos, siendo, quizá, el más conocido el que se muestra en el *Libro de san Juan Evangelista*, el teólogo, escrito entre los siglos IV y VI.

extraña esta analogía puesto que en la conducta de los santos suele encontrarse un constante deseo de imitación de otros santos, mártires y, en último lugar, Cristo. Al respecto, las observaciones de Magdalena Carrasco sobre Santa Radegunda no pueden ser más ilustrativas y, desde luego, son aplicables al patrón de los santos anacoretas donde se incluye San Millán:

«The austerity and isolation of the monk or the recluse were a matter of conscious choice, a voluntary self-incarceration enforced not by chains but by the love of God. By enclosing herself in her cell and devoting herself to prayer and harsh asceticism, Radegund imitates both the physical suffering and the incarceration of the early martyrs. Yet the restriction of the body is contrasted with the liberation of the spirit. (...) Paradoxically, practices designed to humiliate, even annihilate individual will and identity become a source of strength as the saint is identified with and absorbs the power of Christ»²⁰.

La investigadora señala un aspecto fundamental: la destrucción de la identidad individual para absorber parte de la identidad de Cristo. En el caso de San Millán, esta metamorfosis es evidente, puesto que, tras un sueño revelador, nunca vuelve a tener contacto ni con la actividad pastoril ni con la musical—al margen de que, simbólicamente, se transforme en pastor de almas—. De hecho, es muy sugerente que en ninguna de las manifestaciones hagiográficas de la tradición emilianense se nombre algún dato relevante de su juventud. Sabemos que, antes de ser anacoreta, Millán era un pastor natural de Berceo pero no conocemos datos sobre su conducta ni consciencia que nos permitan comprender cómo le transformó su decisión de retirarse del mundo. Lo que sí sabemos es que se trató de una ruptura total con la identidad anterior.

Resulta especialmente interesante que nuestras tablas representan la transformación de la identidad de San Millán mediante pequeños detalles. El primero de ellos se encuentra en la segunda escena, en la que el santo tiene el sueño revelador: es la primera vez que aparece, en este caso difusa, la aureola alrededor de su cabeza, por lo que podríamos interpretar que el personaje no recibe un signo de santidad hasta que no tiene un primer contacto con Dios. El segundo detalle se sitúa en la escena en que San Millán recibe instrucción por parte de San Felices (ext. dcha., B): hasta entonces, el santo riojano se representaba encapuchado pero, a partir de ahí, se mostrará con la cabeza descubierta. La acción de descubrirse implica, como el

²⁰ «La austeridad y el aislamiento del monje o el recluso eran un asunto de decisión propia, un voluntario auto-encarcelamiento que no era impuesto literalmente por cadenas sino por el amor de Dios. Al encerrarse en su celda y dedicarse a la oración y al duro ascetismo, Radegunda imita tanto el sufrimiento físico como la reclusión de los primeros mártires. Es más, la restricción del cuerpo contrasta con la liberación del espíritu. Paradjicamente, las prácticas diseñadas para humillar e, incluso, aniquilar la voluntad individual y la identidad se convierten en una fuente de fuerza, ya que el santo se identifica con Cristo y absorbe su poder» (traducción propia), CARRASCO, M., «Sanctity and Experience in Pictorial Hagiography: Two Illustrated Lives of Saints from Romanesque France», en R. Blumenfeld-Kosinsky y T. Szell (eds.), *Images of Sainthood in Medieval Europe*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1991, p. 52.

mismo nombre indica, mostrar algo que no se podía ver por estar cubierto. Por este motivo, podríamos interpretar que el hecho de descubrirse la cabeza no responde únicamente a las enseñanzas religiosas de su maestro, sino, más bien, a la decisión de ser anacoreta, una vocación que hasta entonces había estado oculta. Menos espiritual pero más práctica es la última transformación simbolizada en la escena del corte de pelo y barbas en presencia del obispo de Tarazona (ext. dcha., D). Probablemente, aquí se sugiera el sentido de que, desde ese momento, el anacoreta prestará también servicios a la comunidad de fieles.

En efecto, es solo a partir de estas transformaciones cuando San Millán comienza a hacer milagros, que es, sin duda, por lo que más es recordado. Los milagros son un eje fundamental en la figura del hombre santo, junto a las virtudes –que también San Millán tiene muy desarrolladas– y las visiones. Estos tres ejes se corresponden con atributos de Cristo, el hombre virtuoso por excelencia que tiene poderes sobrenaturales y comunicación directa con Dios. Alguien que solo conozca las tablas, podría pensar a primera vista que San Millán tenía poderes curativos. Sin embargo, quien haya leído a San Braulio o a Gonzalo de Berceo con atención, puede intuir que el santo no es agente directo de milagros, sino, como venimos viendo, un intermediario. De hecho, Gonzalo de Berceo juega especialmente bien con lo visible y lo invisible desplegando una serie de evidencias justificadas en el contexto narrativo que, también, pueden ser interpretadas de forma sobrenatural. La dinámica del milagro suele ser la siguiente: aparece alguien con un problema, San Millán siente empatía, ruega a Dios y el problema se soluciona. El santo, realmente, no tiene ningún tipo de poder milagroso, sino que, más bien, tiene una relación privilegiada con Dios, quien de verdad tiene la capacidad para hacer lo que desafía las reglas de la lógica.

Teniendo en cuenta esto, si volvemos la mirada hacia nuestras tablas, podemos observar que tampoco hay ninguna evidencia de poderes sobrenaturales del santo, aunque no se explique de forma directa la naturaleza de sus milagros. Lo que sí hay son potentes signos de comunicación. En varias escenas, el discurso oral cobra verdadero protagonismo mediante la gestualidad (ext. izq., D; ext. dcha., D; int. izq., C). En otras hay contacto corporal, ya sea agarrando las manos de los desamparados (int. izq., B) o extendiendo su cayado para que sea besado (int. dcha., B). En otra escena, finalmente, se recurre al agua bendita para purificar un lugar endemoniado (int. izq., D), lo cual sería, más bien, una comunicación ritual o simbólica. Estos factores evidencian que, incluso en nuestras tablas, si se presta atención, está presente la idea de que la naturaleza del hombre santo es, sencillamente, la de ser un vehículo de comunicación entre Dios y los hombres, sin la necesidad de salirse fuera de los límites racionales de su condición humana.

No obstante, el acto de mediar entre Dios y los hombres requiere el sacrificio del individuo, ya que el hombre santo prioriza el bienestar de la comunidad por encima de su propio bienestar. Por esta razón, el sufrimiento ocupa un lugar de importancia dentro de la hagiografía y, por tanto, en la tradición sobre San Millán. Es cierto que nuestras tablas no muestran de forma tan explícita este aspecto como, por ejemplo, Gonzalo de Berceo, quien nos asombra con expresiones tan sugerentes

como «martiriava sus carnes como leal obrero»²¹ o «levava dura vida, faziéfuert' abstinencia, / con los vicios del mundo avié grandmalquerencia»²². Sin embargo, en las puertas de nuestro retablo gótico aparecen los motivos de la lucha contra bestias (ext. izq., C), contra demonios (int. izq., D; int. dcha., C) y contra el mismo diablo (int. dcha., A), que se encarna en las figuras de un dragón y un monstruo antropoide.

No creo necesario entrar en un detallado análisis de los típicos elementos que caracterizan a estas criaturas, como el color oscuro, los cuernos o el fuego, pero sí creo conveniente resaltar la importancia de que el fenómeno del mal se materialice. Si bien Gonzalo de Berceo no construye una detallada caracterización del diablo, lo cierto es que nuestras tablas nos muestran sus rasgos de forma precisa y concreta. A mi juicio, la figura del diablo no es esencialmente un personaje individualizado, sino una figura sintética que representa la influencia del mal en la realidad. De este modo, podríamos interpretar la lucha de San Millán contra el diablo como un conflicto con sus propias adversidades, tentaciones e inseguridades que supondrían la ruptura o interrupción de su vida dedicada a la divinidad. Si tenemos en cuenta este argumento, veríamos que, a través del lenguaje plástico, no hay un modo más efectivo de hacer visible la lucha contra el mal que materializándola en figuras.

Otro de los elementos en los que se plasma o se sugiere este enfrentamiento entre el bien y el mal es el paisaje. Cualquier persona que haya recorrido el boscoso sendero hasta el monasterio de San Millán de Suso tendrá dificultad en reconocer la naturaleza representada en nuestras tablas. Desde luego, no es esa mezcla salvaje y fresca de hayas, robles, acebos, arces, avellanos y fresnos que inunda esta zona riojana. Es cierto que en las inmediaciones hay lugares más áridos, como el monte San Lorenzo –en el que, según Gonzalo de Berceo, nuestro santo pasó una temporada– pero todo apunta hacia una reformulación ficticia de la realidad. De este modo, al mostrar un paisaje árido, se intensifica la dureza y, por tanto, la virtud de la vida del anacoreta; además se enmarca dentro del tópico hagiográfico de la naturaleza hostil. Así lo hace también, aunque con interesantes variaciones, San Braulio en su *Vita Aemiliani*, donde selecciona y altera los elementos del paisaje en beneficio del dramatismo de su narración:

«entre aquellas espesísimas y altísimas selvas, en las elevadísimas cumbres de los collados y en las cimas que parecían avanzar hasta los cielos, decía en voz alta a Cristo: “Ay de mí, que mi peregrinación en la tierra se va haciendo muy larga”. (...) Y el Santo, aterido de frío, abandonado en soledad, impregnado por la inclemencia de las lluvias, atormentado por la fuerza de los vientos, soportaba, no solo con paciencia, sino hasta con alegría y anhelo, el rigor de los fríos, la tristeza de la soledad, lo torrencial de la lluvia y la aspereza de los vientos»²³.

²¹ Estrofa 32c en DUTTON, B., *op. cit.*

²² Estrofa 48cd en *ibidem*.

²³ Sigo la edición de MINGUELLA Y ARNEDO, T., *Estudios histórico-religiosos acerca de la patria, estado y vida de San Millán*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1883.

No es, desde luego, un paisaje árido como el de nuestras tablas, más bien se trata de una naturaleza densa, poderosa y desbordada. Para encontrar paralelismos, debemos aproximarnos a la *Vida de San Millán* de Gonzalo de Berceo, donde por primera vez en esta tradición se describe la aridez –lo cual podría ser un signo de la influencia del poeta en los artistas de nuestras tablas–. Baste con citar tres estrofas²⁴:

«Estavan grandes peñas en medio del Vallejo,
avié de yus' las peñas cuevas fieras sobejo;
vivién de malas bestias en ellas grand concejo,
era por en grand siesta un bravo logarejo».

(Estrofa 28)

«Andava por los montes, por los fuertes logares,
por las cuestas enfiestas e por los espina[r]jes»;

(Estrofa 49, vv. ab)

«Nin nieves nineladasnin ventiscas mortales,
nincansedatninfammenin malos temporales,
nin frío nin calura nin estas coas tales,
sacar no lo podierond'entre los matarrales».

(Estrofa 50)

Ahora bien, volviendo a nuestras tablas, podemos observar que casi la totalidad de los elementos que menciona Gonzalo de Berceo están presentes. Salvo la omisión de los agentes naturales, que nos impide intuir en qué estación del año se encuentran las escenas, aparecen los montes peñascosos, las cuevas (int. dcha., A, B) y los matorrales. Lo más llamativo es que la vegetación que tiene más protagonismo se trata de unos árboles delgados, de troncos retorcidos o bifurcados –en las caras interiores–, con copas espesas y frutos rojos. No son árboles reales. Todo responde, así pues, a crear un ambiente inhóspito y hostil, propio del escenario donde tradicionalmente se retiran los anacoretas en las hagiografías²⁵. Aunque está lejos de ser el recurrente escenario del desierto –donde, entre otros, se desarrolla la acción de la canónica *Vida de Santa María Egipciaca*–, comparte sus rasgos esenciales que lo configuran como la oposición del *locus amoenus*. El paisaje es, en definitiva, un rasgo más del retiro espiritual que, lejos de ser apacible, es un retiro impregnado de conflicto, tanto interior como exterior.

Recapitemos, ahora, sobre las ideas que hemos analizado a lo largo de estas páginas con la intención de responder al objetivo del que partíamos: observar cómo se configura la identidad del santo anacoreta.

Hemos visto que aspectos tan formales como la técnica o la estructura de las escenas a lo largo de las tablas no responden solo a necesidades prácticas o estéticas, sino que transmiten sentidos religiosos muy vinculados a la identidad del santo. Por

²⁴ Extraigo estas estrofas de la edición de DUTTON, B., *op. cit.*

²⁵ Para más información sobre la caracterización de los escenarios típicos de las hagiografías medievales y sus significados simbólicos, consúltese DINZELBACHER, Peter, «The Way to the Other World in Medieval Literature and Art», *Folklore*, 97: 1, 1986, pp. 70-87.

una parte, el uso del pan de oro –materia relacionada desde tiempos inmemoriales a los dioses–, puede sugerir que nos encontramos ante unos hechos muy vinculados con la divinidad cristiana. Por otra parte, la disposición de las escenas marca el ritmo de lectura a la vez que incorpora a la narración el orden temporal humano –de naturaleza lineal–; pero, también, establece una jerarquía entre las escenas marianas en la parte superior y las hagiográficas en la inferior que apunta el sentido de que el hombre santo es el nexo comunicativo entre la esfera divina y la humana.

Esta idea que, sin duda, es el rasgo esencial de la identidad del santo anacoreta, está presente en los cuatro aspectos teóricos –los paralelismos, la naturaleza de los milagros, la metamorfosis y la representación del mal– que hemos analizado con profundidad, aunque estos matizan todavía más la imagen que tenemos de él. En los paralelismos entre las escenas neotestamentarias y apócrifas y el relato de San Millán hemos observado que el sueño se configura como un vehículo de comunicación con la divinidad, aunque solo para aquellos que por sus virtudes o capacidades hayan sido elegidos como intermediarios; también, hemos visto que la principal función del santo con respecto a la comunidad es instruir y sanar o, en otras palabras, se configura como un referente superior que guía y da seguridad a la gente necesitada. Sin embargo, estos paralelismos sugieren un sentido más profundo. Al vincular al santo riojano con la historia de Jesús, María y José, puede intuirse el mensaje de que el anacoreta es un modelo de vida que, debido a su perseverancia, admiración e imitación, está muy próximo a las virtudes de las figuras más importantes de la tradición cristiana, como se ve, más concretamente, en el paralelismo de la ascensión de María y la muerte de San Millán; y, por tanto, debe ser un modelo ejemplar a seguir por los cristianos.

Esta idea de la imitación de Cristo no solo para estar, en cierto sentido, más cerca de él sino también para poder lograr una comunicación especial, es otro de los ejes sobre los que gira la identidad del santo anacoreta. Sin embargo, como hemos visto, esta actitud exige el sacrificio de la propia identidad o, en palabras técnicas, un proceso de desindividuación. Todo este proceso metamórfico está detallado simbólicamente a través de los pequeños cambios que hemos estudiado: la aparición de la aureola, el descubrimiento de la capucha y los cambios estéticos en su rostro. Es también gracias a este proceso de pérdida de identidad individual e incorporación, en cierto modo, de la identidad divina, por lo que el santo puede enfrentarse al dolor. Representado por la figura sintética del demonio y por el paisaje amenazante, el dolor puede ser sobrellevado por el hombre santo porque en él no queda a penas nada de identidad individual, no tiene nada que perder y puede lidiar con orgullo porque ha incorporado la identidad del individuo más sufrido, Cristo.

Vemos, en conclusión, que las Tablas de San Millán pueden ser interpretadas como un detallado proceso metamórfico sobre la identidad del santo anacoreta. Muestran una historia de virtud y ejemplaridad cuyo último sentido es favorecer que el santo riojano se convierta en referente para la comunidad de fieles y que, por tanto, el monasterio de San Millán, por ser el sitio donde sucedieron los hechos y donde se custodian sus reliquias, sea un punto emblemático entre los lugares religiosos de la Europa cristiana medieval.

ANEXO

Esquema de las tablas. Las letras ABCDabcd (mayúsculas para escenas hagiográficas, minúsculas para marianas) son indicadores del fragmento para las referencias a lo largo del ensayo.

Caras exteriores de las tablas			
<i>Izquierda</i>		<i>Derecha</i>	
<i>a</i> Epifanía – Reyes Magos		<i>a</i> Epifanía – Cristo y María	
<i>A</i> San Millán toca la cítara y cuida de sus ovejas	<i>B</i> Sueño de San Millán con intervención del ángel	<i>A</i> San Millán camino de Bilibio	<i>B</i> San Millán visita a San Felices
<i>C</i> Cartela: Aquí viene a San Millán de Suso	<i>D</i> Cartela: Aquí viene las gentes ale buscar	<i>C</i> Cartela: Aquí faze la iglesia en La Cogolla	<i>D</i> Cartela: Aqi va ante el obispo e recibe las ordenes

Caras interiores de las tablas			
<i>Izquierda</i>		<i>Derecha</i>	
<i>a</i> Matanza de los inocentes	<i>b</i> Sueño de José	<i>a</i> Jesús ante los doctores de la Iglesia	<i>b</i> Milagro del rayo de sol de Cristo Niño
<i>c</i> Virgen conoce la llegada de su muerte por el ángel Gabriel	<i>d</i> «Dormición de María»	<i>c</i> Asunción y Cíngulo a santo Tomás	<i>d</i> Coronación
<i>A</i> Cartela: Aquí predica en Berceo al pueblo	<i>B</i> Cartela: Aquí da limosna...	<i>A</i> Cartela: Aquí lucha con el diablo	<i>B</i> Cartela: Aquí sana los enfermos (milagro de la mujer en carreta)
<i>C</i> Cartela: Aquí sana los contrechos (milagro de un ciego)	<i>D</i> Cartela: Aquí echa el diablo del palacio	<i>C</i> Cartela: Aquí vienen los diablos a quemar la cama de San Millán	<i>D</i> Muerte de San Millán



FIG. 1. *Tabla exterior izquierda.*



FIG. 2. *Tabla exterior derecha.*



FIG. 3. *Tabla interior izquierda.*



FIG. 4. *Tabla interior derecha.*