

EL BEATO

DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE TURÍN, COPIA
ROMÁNICA CATALANA DEL BEATO MOZÁRABE
LEONÉS DE LA CATEDRAL DE GERONA

POR

CARLOS CID E ISABEL VIGIL

PRÓLOGO

El estudio que tiene el lector en sus manos es el primer trabajo extenso que publicamos tras doce años de intensa dedicación a la miniatura altomedieval, especialmente mozárabe y románica. Son pocos y reducidos los que le preceden, porque el mundo de que tratamos es de una complejidad tan increíble, que mientras más se profundiza crece la inquietante sensación de que menos se sabe.¹ Sólo la fascinación irresistible que produce, superior a la voluntad cuando se adueña de ella, puede mantener indefinidamente la tensión espiritual y los esfuerzos materiales de todos los órdenes, animar a vencer dificultades que parecen insuperables y afrontar momentos de desaliento en que se abandonaría todo. No es extraño, a los propios artistas y escribas que realizaron estas maravillas de la Alta Edad Media les sucedía lo mismo, nos lo repiten constantemente en sus suscripciones, que alcanzan muchas veces tonos de pintoresca, emotiva y hasta trágica humanidad. Al estudiarlos advertimos enseguida nuestra desventaja, ya que la curiosidad científica y el goce estético difícilmente pueden reemplazar su inmensa fe; además, vivimos en otra época cronológicamente muy alejada, muy diferente por todos conceptos. Es imposi-

¹ CARLOS CID PRIEGO, *Fragmento de un Beato inédito en el Museo Diocesano de Gerona*, en «Archivo de Estudios Leoneses» (León 1955); Id., *La Mujer del Apocalipsis*, en «La Hora XXV» (enero de 1963); CARLOS CID E ISABEL VIGIL, *Las miniaturas que faltan en el «Beato» de Gerona*, en «Revista de Gerona», núm. 20 (Gerona 1962); Id., *El rastro de un «Beato» en el Museo Diocesano de Gerona*, en «Revista de Gerona», núm. 22 (Gerona 1963).

ble revivir un tiempo pasado, ellos sabían siempre lo que hacían y por qué lo hacían, nuestro pensamiento es diverso y a pesar de todos los principios de la teoría del conocimiento, de cuantas coincidencias puedan surgir, y de los métodos científicos que se apliquen, tenemos que limitarnos a penetrar en su espíritu a partir de lo externo sensible, desde la periferia. Y es evidente que la verdad únicamente se explica desde dentro. Por esto, y por lo incompleto del material de que disponemos, falto de eslabones esenciales por las destrucciones de los siglos, hay que resignarse muchas veces a detener los pasos en el lindero de lo incógnito. Tarea ingrata y descorazonadora con harta frecuencia, pero la única que a pesar de sus grandes limitaciones se puede intentar en nuestro siglo para continuar la labor de aquellos hombres admirables que fueron nuestros antepasados.

Entre ese marasmo de datos dispersos e incompletos, se vislumbran en ocasiones puntos de apoyo prometedores, que el análisis paciente logra a veces confirmar, y así van naciendo temas de estudio y publicación. Hace tiempo que algunos autores advirtieron tan notorio paralelismo entre el *Beato* mozárabe de la Catedral de Gerona y el románico de la *Biblioteca Nazionale* de Turín, que consideraron al segundo copia del primero. Otros en cambio, como Neuss, lo negaron tesoneramente. En estas páginas un tanto extensas aspiramos a convertir en tesis demostrada lo que fue teoría esbozada en parvas líneas por los primeros. Lo hacemos con la inmensa satisfacción de incorporar para siempre y sin vacilaciones al arte español, al gerundense, una de sus obras maestras, pero jamás hubo en esta pura aspiración el más ligero atisbo de presunción nacionalista. El propio Venturi, uno de los más prestigiosos historiadores del Arte italiano, figura entre los que consideran español el códice de Turín. Nunca pretendimos quitarle nada a Italia, es imposible olvidar la inmensidad y la calidad de lo que le debe nuestro Arte a través de todos los tiempos, y que somos descendientes y continuadores de la cultura romana. Junto a todo eso, es empresa muy modesta puntualizar la filiación de un manuscrito miniado.

Posiblemente resulten pesadas y enojosas las páginas que siguen, repletas de árida erudición condensada. Admitimos el reproche que puedan merecer, y sus probables errores. Pero creímos que esta tarea exigía una objetividad absoluta, despiadada incluso, fue preciso imponernos una rígida disciplina de método de trabajo para evitar el dejarse arrastrar por

cualquier género de espejismo. Son por desgracia demasiado numerosos los escritos sobre esta época que se redactaron con escasez de datos, con pocas comprobaciones, en arrebatos de precipitada inspiración que encadenan al personalismo e inducen al error, luego tantas veces repetido por los no especialistas. Todo eso es digno de alabanza en el campo de la estética, sin duda de superior altura artística, que quizás intentemos algún día, pero resulta muy peligroso en la investigación histórica, más humilde y limitada, más segura, que puede y debe servir siempre de base sólida a las elucubraciones elevadas y poéticas del espíritu, si se pretende que posean un contenido y no se pierdan en huecos barroquismos altisonantes.

INTRODUCCIÓN GENERAL

En el Museo de la Catedral de Gerona se conserva el famoso códice mozárabe, copia miniada del texto de Beatus, monje de Las Asturias nacido en la primera mitad del siglo VIII en la comarca de Liébana (hoy en Santander), que profesó en el monasterio de San Martín de dicho lugar, del que llegó a ser abad, y que hacia el año 786 escribió un *Comentario al Apocalipsis de San Juan* por el sistema de citas enlazadas de varios Santos Padres, tipo de literatura llamado *catenae*. Por el nombre del autor, el libro se llama *Beato*, por el lugar de su conservación se le añade el toponímico gerundense, abreviado en la sigla G, y es el *Ms. Lat. n.º 7* de la Catedral. Lo forman actualmente 284 folios, sin contar varios perdidos en tiempos antiguos e indeterminados, de 40 por 26 centímetros. Su letra es la visigótica usada habitualmente por los mozárabes del reino de León, donde lo realizaron el escriba Senior y los miniaturistas Emeterius y la monja Ende, según consta en la suscripción bajo la Omega, que precisa su terminación en el año 975. Cada página contiene dos columnas de 38 líneas por término medio cada una de ellas. Fue encargado por el abad Dominicus, y posee 114 miniaturas de diferentes tamaños, muchas de página entera y algunas de doble página, además de varios adornos complementarios y letras capitales ornamentadas. La rica policromía, algo alterada en algunos tonos, se complementa con la abundancia de oros y de plata. Una mano catalana de finales del siglo XI hizo varias correcciones y añadió versos leoninos.²

² Bibliografía esencial sobre el *Beato* de Gerona: L. BATLLE Y PRATS, *La Bibliote-*

Los 284 folios del *Beato* de Gerona están repartidos en xxxiv cuaternios o cuadernillos, aunque en realidad son treinta y cinco, ya que existen dos con la numeración xv repetida. El último únicamente posee tres folios de texto y la Omega. La numeración de los cuaternios es múltiple y confusa; existen tres en gran parte del códice, y dos en el resto. Usa el sistema mozárabe de las cifras romanas seguidas de la abreviatura QTNO, que adopta hasta diez variantes, y coloca en el verso del último folio de cada cuaternio; además escribe a su lado de dos a cuatro palabras del comienzo del cuaternio siguiente, numeración sin duda posterior; por úl-

ca de la Catedral de Gerona desde su origen hasta la imprenta (Gerona 1947); F. DE BOFARULL Y SANS, *Apuntes bibliográficos y noticia de los manuscritos impresos y diplomats de la Exposición Universal de Barcelona en 1888* (Barcelona 1889); P. BOHIGAS, *El libro español* (Barcelona 1962); J. CAMÓN AZNAR, *Teoría de los Beatos*, en «Clavileño» núm. 19 (Madrid 1953); Id., *La miniatura española en el siglo X*, en «Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens» núm. 16 (Munich 1960); Id., *El arte de la miniatura española en el siglo X*, en «Goya» núm. 58 (Madrid 1964); M. ÇHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII* (Madrid 1939); J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de códices miniados españoles* (Madrid 1929); Id., *La miniatura española* (Barcelona 1930); Id., *El arte de la miniatura española* (1932); Id., *Manuscritos con pinturas* (Madrid 1933); Id., *La miniatura* (Barcelona-Buenos Aires 1950); Id., «Ars Hispaniae», vol. XVIII (Madrid 1962); FLOREZ, *Santa Iglesia de Gerona*, en «España Sagrada», t. XLV (Madrid 1832); F. INIGUEZ ALMECH, *La liturgia en las miniaturas mozárabes*, en «Archivo de Estudios Leoneses» (León 1962); M. LÓPEZ SERRANO Y F. TOLSADA, *Exposición histórica del libro. Un milenio del libro español* (Madrid 1952); J. MARQUÉS, *Códice de Beato de Gerona. Próxima edición facsímil*, en «Revista de Gerona», núm. 16 (Gerona 1961); G. MENÉNDEZ PIDAL, *Mozárabes y asturianos en la cultura de la alta Edad Media, en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», t. CXXXIV (Madrid 1954); Id., *Sobre miniatura española en la alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, discurso ante la Real Academia de la Historia (Madrid 1958); M. GÓMEZ MORENO, *El arte en España. Guía del Palacio Nacional* (Barcelona 1929); NEUSS, *Die katalanische Bibeillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei* (Bonn-Leipzig 1930); Id., *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-illustration* (Münster in Westfalen 1931); Id. y J. MARQUÉS, *Apocalipsis de Gerona*, edición facsímil (Olte 1963); J. PIJOÁN, «Summa Artis», vol. VIII (Madrid 1954); H. A. SANDERS, *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, «Papers and Monographs of the American Academy in Rome», vol. VII (Roma 1930); H. SCHLUNK, *El problema de la miniatura visigoda*, en «Archivo Español de Arte» (Madrid 1945); J. AINAUD (y otros), *El arte románico. Catálogo de la Exposición del Consejo de Europa celebrada en Barcelona y Santiago de Compostela* (Barcelona y Santiago 1961).

timo añade otra foliación más reciente en cifras romanas, que se interrumpe en el cuaternio xv.

La parte del *Evangelario* abarca desde el folio 1 hasta el 19 verso; en el 20 verso empiezan los *Prólogos* y comienza la cuenta de los cuaternios, cuyos signos se encuentran siempre al final de los mismos. Los *Prólogos* y el *Comentario* de Beatus propiamente dicho al *Libro del Apocalipsis* llegan hasta el folio 236 recto; en el verso del mismo está la parte izquierda de la miniatura de Babilonia rodeada por la Serpiente (que ocupa el 236 verso y el 237 recto), con la que comienza el *Comentario al Libro de Daniel* por san Jerónimo. Es curioso observar que el *Duodenario* se encuentra en la primera columna del folio 237 verso, junto al principio del *Libro de Daniel* y después de la ilustración de Babilonia y la Serpiente. Había sitio suficiente en el folio 236 recto, incluso sobró, y el escriba lo terminó disminuyendo las columnas en forma angular aguda hacia abajo, como acostumbra en estos casos, y aun así le quedó libre medio folio; pero como T lo tenía así, G, fiel a su modelo, no lo alteró. Turín rectificó esta equivocación, según norma suya muy constante respecto al código de Gerona.

La presencia en la Catedral de Gerona del *Beato* mozárabe podría explicarse por una expedición semejante a la que cita la dedicatoria de un tratado de música de Ripoll, que se refiere a la recogida de materiales en lugares situados «en la región de las fuentes del Ebro», o sea en la Montaña de Santander, donde hubo monasterios mozárabes muy antiguos y cultos. También por una adquisición hecha al paso por tierras leonesas, quizás durante una verosímil peregrinación a Santiago de Compostela del canónigo gerundense Juan, director de la escuela catedralicia, o de alguien a quien lo adquirió éste, y que legó a la sede en testamento de 6 de octubre del año 1078. Es importante esta circunstancia, así como los nombres que figuran en la suscripción, y la alusión en la misma a un tal Flagínez, documentado en el Reino leonés a finales del siglo x, para terminar de contradecir esas vacilaciones de Neuss, que a veces indica un origen catalán, y sus monótonas alusiones a las *Biblias* de Ripoll y de Roda, todo lo cual es inadmisibile por el tipo de letra visigótica, que ya no se usaba en Cataluña³, y por el arte de las ilustraciones.

³ Por razones de la reconquista franca en la Marca Hispánica y de la influencia cultural y política carolingia, debida a la proximidad geográfica, la letra visigoda desapare-

El *Beato* de Gerona pasó a la catedral en 1078, o al menos así se dispuso en esa fecha. Estos finales del siglo XI concuerdan por época y estilo de la caligrafía de los letreros añadidos, y no sería nada raro que se deban a la mano del canónigo Juan, hombre sin duda culto y amante de los libros. Ya veremos la gran importancia que tienen estos añadidos para filiar estrechamente a Tu con G. El códice debió despertar inmediatamente gran interés. La Alta Edad Media estaba tan obsesionada por el *Apocalipsis*, que sus miniaturas mozárabes siguen pesando en la iconografía románica con intensidad incomparable a la de ninguna otra fuente de inspiración de la época. Es natural que se hicieran una o varias copias del libro, que recientemente se ha probado que influyó en la decoración esculpida de la catedral románica de la propia Gerona⁴. Una de ellas es la del códice conocido hoy por *Beato de Turin*.

Se distingue abreviadamente por la sigla Tu, y se conserva en la *Biblioteca Nazionale* de dicha ciudad. La auténtica signatura del *Beato* de Turin no es la de *Ms. Lat. XCIII* que viene repitiéndose hasta la actualidad, porque ésta es la que le dió Pasini en el siglo XVIII y está en desuso hace muchísimo tiempo. Su ficha actual es la siguiente: *1355 (I-II-1). Beatus. Commentarius in Apocalypsim (lat.). 2 Hieronymus (S.) Commentarius in Danielelem (lat.). Membr., sec. XI, cc. 221*. Contrariamente a una opinión muy difundida, nos inclinamos a considerarlo de la primera mitad del siglo XII, posiblemente avanzada, y no del XI.

ció muy pronto de Cataluña y se introdujo la francesa o carolina desde comienzos del siglo IX con carácter general. Hay algunas excepciones de paleografía visigoda, cuya lista da Z. GARCÍA VILLADA en *Paleografía española*, t. I, texto (Madrid 1923), pág. 88. Erróneamente incluye en ella los *Beatos* de la Catedral de Gerona y de la Catedral de Seo de Urgel, olvidando que si su presencia en la región es muy antigua, no son de realización catalana. Respecto a Seo de Urgel, independientemente del *Beato*, debemos añadir que se produjo con carácter excepcional una supervivencia de la letra visigoda muy notable respecto al resto del territorio.

⁴ Estas interesantes influencias, con inclusión de un relieve inédito que representa a la Gran Ramera sobre la Bestia que apareció en las obras de la Catedral, fueron publicadas por J. MARQUÉS, *Importantes hallazgos arqueológicos en la Catedral de Gerona*, en «Revista de Gerona», núm. 14 (Gerona 1961). En la Exposición Internacional de Arte Románico celebrada en Barcelona en 1960, se expusieron uno junto a otro este relieve (núm. 95 del *Catálogo* citado en la bibliografía general sobre el *Beato* de Gerona) y el *Beato* de Gerona abierto por la página correspondiente (núm. 96), ocasión magnífica para resaltar estas influencias directas, tan importantes en la Edad Media.

Consta de 216 folios de 36 por 27'5 centímetros. Está escrito a dos columnas de 38 líneas por término medio cuando son completas, es decir, sin interrumpir por alguna miniatura, viñeta, cabecera, etc. Sufrió daños de alguna consideración durante el incendio de la Biblioteca, pero afortunadamente se limitaron a los bordes, salvo los primeros folios, en los que se aprecia la labor restauradora, ya que algunos de ellos son pergaminos antiguos que sufrieron quemaduras marginales y ciertas contracciones por la acción calorífica, y pegados en hojas nuevas de la misma materia. Posee dos numeraciones, una antigua y otra moderna, y entre ambas existe una diferencia que al comienzo es de un folio y que a partir del principio del *Comentario* de Beatus aumenta a siete. Siempre supusimos que esta pérdida se debía al incendio, y hallamos la confirmación al comparar la numeración de algunos folios que dió Pasini a mediados del siglo XVIII y del número total de los mismos que también consignó este autor. Al final del manuscrito se advierte otra falta, evaluable en uno o dos folios y la Omega, que como algún otro del interior desaparecieron antes del incendio.

Actualmente está numerado en 214 folios, pero en realidad tiene 216 ya que el folio que contiene la primera miniatura se sería como «portada»⁵,

⁵ Es interesante hacer aquí una aclaración o rectificación: Domínguez Bordona dice que «este precioso códice no sufrió menoscabo en el incendio de la biblioteca torinesa, aunque así lo afirma Neuss» (*Exposición de códices miniados*, pág. 62). Es evidente que se equivocó, porque fue afectado parcialmente por las llamas. Lo que resulta sorprendente son ciertos errores y olvidos al seriar las primeras miniaturas, porque parece que este autor tuvo el manuscrito en sus manos años después del incendio y de su restauración, y era un investigador de la máxima seriedad. Numeró como folio 1 recto el Pantocrátor, que hoy figura como «portada»; no cita el Alfa con los autores (hoy folio 1 recto) ni la Crucifixión (2 recto), a continuación se refiere a los Caminos del Cielo (miniatura a doble folio) con la numeración actual (folio 2 verso y 3 recto), que por cierto hoy resulta inexacta, porque tendría que ser 3 verso y 4 recto. Esta equivocación y la omisión de Bordona de dos miniaturas de página entera, nos hace sospechar que después de la Exposición de 1929 se introdujeron el Alfa y la Crucifixión en el lugar que ocupan hoy entre el Pantocrátor y los Caminos del Cielo; esto alteró la sucesión, que en parte arreglaron convirtiendo en «portada» el folio 1 recto, pero en los Caminos del Cielo no hubo remedio, a menos que hubieran alterado toda la foliación del Códice. Estas dos hojas estaban muy estropeadas, y se pegaron en otras nuevas de pergamino, es posible que el restaurador—que sospechamos fuera el portero—no se atreviera, y quedaron separadas del libro y pendientes de restauración hasta que llegaron manos más expertas.

y el de la cuarta se numera como 3 verso y 3 recto, cuando en realidad es 3 verso y 4 recto, porque el recto anterior está en blanco y no se numeró. Faltan dos folios más en el interior del códice, uno con texto y miniatura (Gog y Magog) y otro con el primer cuadro de los nombres del Anticristo y texto, pero ya habían desaparecido mucho antes, aunque en época incierta, desde luego anterior al incendio, porque se mantiene la diferencia de siete entre las dos foliaciones.

El códice se compone de 26 cuaternios (cuadernillos o pliegos) de ocho folios cada uno, y por lo tanto de 16 páginas, con la indicación de orden al final de cada uno, abreviada con una Q y una rayita vertical encima y a continuación los números romanos correspondientes. Hay además unos 15 folios al comienzo que únicamente contienen miniaturas, y que no llevan indicación de cuaternio porque al carecer de texto propiamente dicho estos cuaternios no se numeraban.

Los cuaternios empiezan a contar desde las líneas en disposición cruciforme que narran la fábula del Pájaro y la Serpiente, que es el final de la historia de Cristo, es decir, de la parte de *Evangelario* que precede al *Beato* propiamente dicho, hasta el término del *Libro de Daniel*. Casi todos los cuaternios están completos, salvo alguna excepción. Al xv le falta un folio, recto con texto y verso con los citados nombres del Anticristo; al xviii, el folio final con la miniatura de Gog y Magog en el recto y texto en el verso. Únicamente existe un folio del último cuaternio, que es el xxv; probablemente no tenía los ocho normales, ya que si se compara con G sólo le faltan dos tercios del folio 282 recto y los folios completos 282 verso, 283 recto y verso y la Omega. Teniendo en cuenta que Tu condensa todo lo posible la letra y escatima pergamino, serían tres páginas y la Omega, por lo que el último cuaternio únicamente usaría tres folios.

Como el de Gerona, el códice de Turín está formado por una primera parte que puede considerarse como una especie de *Evangelario*, desde la portada al folio 16, compuesto por la *Maiestas Domini*, el Alfa, los Caminos del Cielo (o Legión Angélica), la serie doble de los Evangelistas, las tablas genealógicas y las escenas de la vida de Cristo que terminan en el folio 16 recto con el texto referente a la fábula del Pájaro y la Serpiente. Desde el folio 16 verso al 178 se extienden los tres *Prólogos* y los doce libros del *Comentario* de Beatus, más el *Explicit codex Apocalipsin duo-*

denario Ecclesiarum numero. Carece este *Beato*, como todos los de su familia, *De afinitatibus gradibus*. Del folio 178 verso al 214 se incluye el *Comentario* de san Jerónimo al *Libro de Daniel*.

El manuscrito de Turín sufrió las consecuencias del terrible incendio, resumidas por Albano Sorbelli, de cuyas noticias damos un extracto casi literal.⁶ Se produjo en 1904 y devastó la mayor y mejor parte de la sección de manuscritos de la *Biblioteca Nazionale*. Destruyó totalmente los códices orientales, salvo uno, y la mayoría de los franceses, griegos, latinos e italianos. El resto del rico material se recogió y conservó en cajas, que de momento tuvieron que ser excluidas de la consulta de los estudiosos, porque lo que quedaba se había reducido a una masa compacta, enormemente dañada por la acción del fuego y del agua.

La restauración de lo aprovechable comenzó poco después. Se encargó de ella a Carlo Marrè, técnico de avanzada edad, que había dado grandes pruebas de pericia en la Biblioteca Vaticana, y que fué nombrado restaurador y ordenador de lo salvado de la catástrofe. Dicho señor montó inmediatamente un laboratorio especializado, y con admirable perfección restauró algunos manuscritos desde el 1 de julio de 1904 hasta abril de 1917. Pero esta labor delicadísima y cuidadosa tenía que ser necesariamente lenta, de modo que en ese periodo sólo pudieron beneficiarse de ella treinta y un códices, aunque de manera maravillosa; pero la muerte interrumpió su trabajo.

Recuerda a continuación el señor Sorbelli una circunstancia bastante curiosa, que en parte alaba y también critica con comedida reserva: el modesto portero de la Biblioteca, Gerardo Chiaravalle, con un sistema más o menos casero e ingenioso, se dedicó a restaurar manuscritos entre el 11 de mayo de 1907 y el 4 de abril de 1909; y en tan corto periodo, incomparablemente más reducido que el de Marrè, recompuso ciento trece códices, que el propio señor Sorbelli reconoce que no quedaron tan perfectos como los tratados por el técnico, ni con su finura ni elegancia.

El nuevo director de la Biblioteca, profesor Torri, se preocupó después de montar un buen laboratorio, en lugar apropiado fuera de la Biblioteca,

⁶ Tomamos las noticias de ALBANO SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XXVII (Turín y Florencia 1922), págs. 5 y 6; la información procede del profesor Francesco Contini, que la firma dentro de la obra general dirigida por el anterior.

aunque próximo a ella. La obra del difunto Marrè fue cuidadosamente continuada desde 1918 por su discípula, señorita Erminia Caudana, a la que no se concedió remuneración fija por este trabajo, sino un contrato especial por cada códice.

Todo lo expuesto demuestra la irregularidad de calidad de las restauraciones. Por la clase de trabajo que fácilmente se aprecia en el *Beato* de Turín, estamos convencidos que fue uno de los que pasaron por las manos de Gerardo Chiaravallo, lo que no ofrece suficientes garantías para apoyarnos en su estado actual al hacer algunas deducciones, especialmente referentes a la encuadernación, que en varias miniaturas no parece seguir el orden normal y original.

El *Beato* de Turín es sin duda una copia románica del *Beato* mozárabe de la Catedral de Gerona, y uno de los que guardan más fidelidad respecto al modelo que utiliza. La letra es de la modalidad carolingia o francesa usada en Cataluña en el siglo XII, y muy cuidada. La manera de numerar los cuaternios es muy semejante a la empleada por los manuscritos del *scriptorium* del monasterio de Santa María de Ripoll y su escuela: la Q con la rayita encima y el número romano. Las capitales ornamentadas y figuradas —su caligrafía artística— corresponden también a la escritura carolingia del siglo XII, y tienen fuertes semejanzas con el manuscrito de la Biblioteca Vaticana, y con el códice 52 de Ripoll que se guarda en el Archivo General de la Corona de Aragón.⁷

Además de las muchas razones estilísticas, y otras que analizamos detalladamente, debe tenerse muy en cuenta la caligrafía para la filiación del códice de Turín. La corriente no cabe duda de que pertenece a la escuela catalana del siglo XII usada en el *scriptorium* de Ripoll, cuyas normas se extendieron al de Gerona con tanta exactitud que es muy difícil la distinción, hasta el punto de que éste resulta una especie de continuación o extensión de aquél.⁸ Aun más interés tiene para nosotros la caligrafía artística. En Tu y los demás códices de su escuela paleográfica abundan las iniciales ornamentadas y figuradas, tanto en el caso de manuscritos coetáneos como los más antiguos conservados de los que arrancan sus

⁷ Esperamos dar más detalles en un trabajo especial de comparación entre estos manuscritos, que en breve será un complemento del presente.

⁸ Datos comunicados por el Rdo. P. Dom Anscario Mundó, del monasterio de Montserrat, al que expresamos nuestro agradecimiento.

tradiciones (*Biblias* de Roda y Ripoll, *Beda*, manuscrito 52 del Archivo General de la Corona de Aragón, etc.) Las semejanzas de estilo resultan estrechas, dentro de amplios límites interpretativos y siempre personales; son frecuentes las letras O, D, P y Q formadas por dos o tres animales enlazados por bocas y rabos; Turín tiende a posturas más violentas, posee menos engolados que el citado códice 52, se asemeja al *Beda* en las letras florales, aunque son mucho más sencillas; le faltan las adornadas con entrelazos complicados, salvo la I de un *In nomine Domine*, que coincide con el manuscrito 52 en la frecuencia de la utilización de peces verticales que sustituyen la I; Tu se inclina a la sencillez, utiliza numerosos tallos fitomorfs y sobre todo la figura humana desnuda, por la que siente predilección.

Las ilustraciones pertenecen por completo al arte catalán del siglo XII, y en este punto no hay desacuerdo entre los críticos: Neuss, Ainaud, G. Menéndez Pidal, Domínguez Bordona, Churruga y Bohigas.⁹ Basta un análisis bastante rápido para advertir estrechos paralelos con los códices catalanes de finales del siglo X a últimos del XII, comenzando por las *Biblias* de Roda y Ripoll y el *Beda* del Museo Diocesano de Gerona, y terminando por los manuscritos antes citados de Ripoll. En Tu hallamos ángeles con un ala normal y otra atrofiada o reducida a una especie de muñón volutiforme; las características y elegantes caídas de los plegados, especialmente cuando los personajes están sentados; la masa de paños que se ensanchan después de un previo y largo estrangulamiento, y que se le-

⁹ Bibliografía esencial del *Beato* de Turín: ST. BEISSEL, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters* (Freiburg 1906), págs. 145-148; F. CARTA, C. CIPOLLA, C. FRATI, *Atlante paleografico artistico, compilato sui manoscritti esposti in Torino alla mostra d'arte sacra nel MDCCCXCVIII e pubblicato della R. Deputazione di Storia patria delle antiche provincie della Lombardia* (Turín 1899), págs. 32 y siguientes, láminas 42 y 43; L. V. DELISLE, *Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus*, en «Mélanges de Paléographie et de Bibliographie» (París 1880), pág. 117; TH. FRIMMEL, *Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters* (Viena 1885), págs. 185 y siguientes; K. MILLER, *Mappe mundi. Die ältesten Weltkarten. I Die Weltkarte des Beatus* (Stuttgart 1895), pág. 17, lám. 8; W. NEUSS, *Eine katalanische Bilderhandschrift in Turin*, en «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft» (Münster in Westfalen 1930), t. II, págs. 36 y siguientes; PASINI, *Codices manuscripti Bibliothecae Regiae Taurinensis* (Turín 1749), vol. II, págs. 26-29; VENTURI, *Storia dell'Arte italiana* (Milán 1901), t. III, pág. 445. La mayoría de las obras relacionadas en la nota 2 precedente respecto al *Beato* de Gerona, se refieren también al de Turín, algunas con bastante extensión, como el artículo de G. Menéndez Pidal.

vantan a un lado de la figura de manera tan graciosa como absurda, como sostenidas por un hilo; los asientos y las actitudes de los personajes que acomodan, así como el trono del Pantocrátor; la indumentaria en general y los peinados; la manera de agrupar las figuras; los edificios, con sus remates, sobre todo de las torres, los cimborios que recuerdan incluso la silueta de San Nicolás de Gerona, o las torres con óculos en el cuerpo superior, como una románica de San Pedro de Roda. Podría añadirse la comparación con la pintura catalana coetánea mural y sobre tabla... La argumentación es tan amplia como aplastante.

Sin embargo, algunos autores no están de acuerdo respecto a las relaciones entre G y Tu. Neuss y Churruca creen que Tu es de la familia de G, pero no copia, sino que ambos proceden de un tronco común¹⁰. Es elemental rebatir esta afirmación carente de base. Posteriormente, estudiosos como Ainaud y Bohigas, siguiendo en sus obras generales sobre miniaturas o temas relacionados a Miller y Domínguez Bordona, no dudan de que Tu es copia románica de G, lo que tratamos de demostrar en nuestros trabajos. El manuscrito G contiene en sus genealogías todos los errores de T y además otros propios, y ambas series pasaron a Tu. Por lo tanto T no puede ser padre de ambos, ya que en este caso Tu tendría únicamente los errores de T, sin ninguna contaminación de los de G, como ocurre en Pc, R y H. Y habría que explicar el paso a Tu de las correcciones de G, de los versos leoninos que son exclusivos de éste, de los letreros que se añadieron a G posteriormente a su ejecución y con letra catalana. Todo esto pasa a Tu, no a R, a H o Pc. Y si se quiere suponer que Tu proceda de un hijo de G, debería hablarse de otra serie de errores, es decir, los de T, los de G y los de ese otro código imaginario, lo que no sucede. Debe advertirse que la mano que añadió los versos leoninos en G (todos menos uno se copiaron en Tu) es la misma que corrigió los nombres de las primeras genealogías de G. Y todo sin contar todavía con el estudio de las miniaturas, que analizamos a fondo en el presente trabajo.

Podría objetársenos que sabemos muy poco de cómo era T, ya que le fueron sustraídas casi todas sus miniaturas; sin embargo, el texto está muy completo, puesto que únicamente faltan los fragmentos que arras-

¹⁰ M. CHURRUCA, *Influjo oriental*, pág. 55; W. NEUSS, *Die Apokalypse des Hl Iohannes*, pág. 42.

traron las ilustraciones perdidas por estar en el mismo folio. Si no es posible comprobarlas directamente, podemos formarnos una idea bastante exacta mediante el cálculo del texto perdido y por sus descendencias bibliográficas; Pc, R y H pueden responder por él, como lo comprueban hasta la saciedad las genealogías, que se conservan en los tres, al menos en buena parte, y la repetición, debido a un error del copista, del capítulo titulado *Qualiter imperatorem tollat Romanum et ipse sumat imperium*, que pertenece al libro VI y lo reitera al final del prólogo al libro II toda la familia II^a. De ahí nuestro interés por el texto y por el estudio de estas tablas genealógicas, que al principio no teníamos intención de analizar porque excedían los límites del trabajo —las miniaturas— y por la dificultad, paciencia y agotador esfuerzo que representa su cotejo, evitado sistemáticamente hasta ahora por todos. Pero al final nos decidimos porque advertimos el solidísimo apoyo que aportaban a nuestra tesis y la ligereza y casi olvido que habían merecido de otros autores.

Neuss y Manuela Churruca afirman que el manuscrito Tu no es copia directa de G, sino de otro posterior¹¹. Su estudio de este códice debió de ser muy superficial y probablemente muy incompleto, porque en otro caso no habrían podido dudar, ya que Tu copia constantemente al manuscrito mozárabe. Se aprecia un esfuerzo en Tu que podría calificarse de tensión al querer mantenerse fiel al modelo y ser al mismo tiempo de su propia época, lo que no sucedería si copiara de un manuscrito posterior que lógicamente sería románico y catalán. Sin duda a este manuscrito le perjudicó el salir de España y ser muy poco conocido y no despertar interés en el extranjero. Hasta Neuss confunde constantemente la foliación de sus miniaturas y desconoce algunas¹². Únicamente Domínguez Bordona lo folió personalmente, con el manuscrito en las manos, de manera correcta¹³. Miller sólo se preocupó de su mapa universal, pero en seguida lo emparentó sin vacilaciones con G¹⁴. Venturi le dedica unas

¹¹ Véase la nota anterior.

¹² Neuss consigna bastantes errores en las páginas de los manuscritos en general, pero en el caso de Turín las equivocaciones son tan constantes, que no es posible confiar en ninguna de sus citas, que damos en este trabajo correctamente cotejadas con el códice original. Da la impresión de que este autor no llegó a tenerlo en sus manos, o si así fue, que trabajó con extraordinaria precipitación.

¹³ *Códices miniados españoles*, págs. 62-64.

¹⁴ *Mappe mundi*, pág. 17, lám. 8.

líneas, y aunque concreta muy poco, lo relaciona con el arte español por el tema¹⁵. Gonzalo Menéndez Pidal no se decide y se contenta con recordar que Neuss afirma que Tu no procede de G, sido de un padre común.¹⁶

Hay una serie de factores que influyen intensamente en la modificación de las miniaturas. El primero es que la distribución y composición de las páginas de un códice depende del escriba y no del miniaturista. El pintor está tiranizado siempre por el espacio libre que le deja el escriba, lo que explica la mayor fidelidad de las miniaturas si le reservan suficiente espacio libre que cuando se lo reducen sensiblemente. Existe otra regla fija: el escriba intercala siempre los espacios libres para dibujar las miniaturas entre los mismos párrafos del códice que le sirve de modelo. Y en los *Beatos* cada miniatura está situada entre el final de la *Storia* o párrafo copiado del *Apocalipsis* de San Juan, y la *Explanatio* o comentario que añade el autor medieval al libro sagrado. Esta norma es tan rigurosa, que todas las familias de códices tienen siempre en común la colocación de las miniaturas. El escriba posee libertad para distribuir el texto, de acuerdo con el tamaño del folio, las proporciones de la caligrafía que utiliza, su anchura y el interlineado. Por esto pasa a veces parte del texto de un recto al verso siguiente, o al contrario, pero al llegar a la miniatura podrá espaciar la letra o terminarla en ángulo, disminuyendo gradualmente la anchura de los renglones, sobre todo cuando va a quedar poco espacio para trazar la ilustración y demasiado para dejarlo vacío, o puede también comprimir la letra para terminar la *Storia* en una columna y dejar otra libre para la miniatura, o bien repartirla en dos medias columnas y dejar libre medio folio en sentido horizontal. Esto cambia muchas veces el formato de la nueva ilustración, pero su situación respecto al texto es invariable. Pueden citarse como ejemplos típicos los espacios que dejaron en blanco el escriba de U para la ilustración del Silencio en el Cielo, el de G para el Ejército Celestial, que nunca se realizaron; A² fue miniado en parte por un artista mozárabe, que dejó muchas superficies sin rellenar, parte de ellas las decoró otro artifice, ya románico, que tampoco las ocupó todas, lo que explica que las miniaturas de ambos estilos aparezcan mezcladas y que todavía queden zonas libres.

Así nacen las modificaciones de muchas miniaturas, que no se de-

¹⁵ *Storia dell'Arte italiana*, págs. 445, figs. 415-416.

¹⁶ *Mozárabes y asturianos*, págs. 219-229, fig. pág. 248.

ben a la iniciativa del pintor, sino a las imposiciones del texto y del escriba. El ilustrador se limita a llenar lo mejor que puede y sabe los espacios que encuentra libres ciñéndose al modelo. Esto explica la transformación de una miniatura apaisada en otra alargada en sentido vertical y que ocupa toda una columna. Otras veces una miniatura de página entera tiene que condensarse o abreviarse para reducirse a media página, o expansionarse para ocupar un espacio mucho mayor, en ocasiones doble. Tampoco es raro que sobre una columna de un verso, anterior a un recto totalmente destinado a una miniatura, que el artista la amplía añadiendo el campo de la columna libre al de la página completa siguiente. Y es evidente que al cambiar las dimensiones de una miniatura, y sobre todo su formato, haya que alterar profundamente su composición.

Los miniaturistas mozárabes rellenaban los espacios siempre que podían. En esos añadidos los pintores tenían completa libertad para actuar, ya que la mayoría de las veces el manuscrito que copian poseía el folio completo de texto, y les quedaba la posibilidad de crear. Y estas creaciones poseen capital importancia para determinar las copias entre códices y valorar a los artistas. Suelen caracterizarlas el carecer de enmarque y fondos con zonas de colores, aunque las tengan todas las demás miniaturas del mismo códice; por ejemplo, el Caballero y la Serpiente y el Bautismo de Cristo en G, la Adoración de los Pastores de S, etc.

Los códices M, G, S, D son muy importantes para las creaciones de viñetas y adornos. Cuanto más se avanza en el tiempo, se advierte mayor despreocupación de los miniaturistas por el espacio. De los *Beatos* del siglo XI, únicamente S y D sienten necesidad de renellarlo. J nunca ocupa ningún espacio libre, a pesar de que tiene muchos, algunos tan grandes que abarcan una página entera, y lo mismo le ocurre a U. Desde comienzos del siglo XII en adelante decae esa preocupación; Tu aprovecha cuanto puede el pergamino, pero aun así le quedan algunos huecos, que coinciden con dibujos de relleno de G, que no reproduce. Únicamente lo hace en un caso, el de los dos seres diabólicos, pero sigue apegado a la copia, no crea adornos. Como ejemplo cumbre puede recordarse la bellísima miniatura del Caballero y la Serpiente, que en G pertenece a la serie de las supernumerarias y es exclusiva suya, pero que no pasa a Tu, a pesar de que tiene lugar suficiente para ella.

El aprovechamiento del pergamino en Tu conduce a reducciones de

la proporción de cinco páginas de texto de G convertidas en cuatro de Tu —un 20 por 100 aproximadamente—, por lo que es muy frecuente que miniaturas de página entera del códice mozárabe se conviertan en media en el románico.

Las diferencias entre G y Tu son más impuestas que intencionadas. Cuando se encuentra una variación en Tu generalmente se debe a uno de estos factores:

Que se ve obligado a ceñirse al espacio dejado por el escriba.

Que el dibujante románico carece de la paciencia y minuciosidad del mozárabe y simplifica y elimina adornos dibujísticos, al mismo tiempo que siente menor horror al vacío.

Que corrige constantemente a G, por ejemplo, los defectos anatómicos de aquél, y lo mismo se aprecia en multitud de detalles y en los letreos y sus formas gramaticales y ortográficas.

Algunas veces la variación se debe a que en lugar de copiar servilmente al manuscrito mozárabe, se inspira o fija su pensamiento en el mundo real que le rodea, y sobre todo en la estilística románica de su época, todo esto perfectamente apreciable en indumentaria, edificios y objetos diversos.

La racionalización es otra de las preocupaciones de Tu, casi obsesiva; procura explicar, con acierto o sin él, todo lo que por el cambio de época u otra razón no entiende de G, o es fantasía de éste. Este carácter, tan general que alcanza a todos los detalles, es muy espectacular en los edificios y sus elementos, que casi siempre intenta presentar como arquitectónicamente posibles en la realidad.

Hay además otros caracteres constantes que establecen diferencias aunque no siempre tan profundas como las anteriores:

En G se aprecia una vacilación en los nimbos, que con frecuencia coloca a personajes que no deben llevarlos en absoluto, y abusa del nimbo crucífero, cuyo auténtico significado parece desconocer; en cambio, el Cordero nunca va nimbado. Todas estas vacilaciones, muy arcaicas, aparecen rectificadas en Tu, donde el Cordero siempre tiene nimbo y también las figuras del Tetramorfos.

La posible escasez de pergamino en el *scriptorium* de Tu, con el consiguiente ahorro de este material y las alteraciones de los formatos de las miniaturas, ya analizados.

La segura falta de oro, porque Tu deja siempre los altares, coronas y libros en blanco esperando la materia preciosa que nunca llegó.

Existen algunas miniaturas de Tu que no podemos estudiar en este trabajo, que exige la comparación detallada, ya que no aparecen en G por haberse perdido en circunstancias que ignoramos, como pasa en la mayoría de los códices antiguos. Faltan en G: la segunda miniatura del evangelista san Mateo (Tu folio 4 recto) y la primera de san Marcos (Tu 4 verso); el Lavado de pies a los Apóstoles, Santa Cena y Prendimiento (Tu 15 recto); la segunda Iglesia de Oriente, es decir, la de Pérgamo (Tu 55 verso), la Doble Adoración (Tu fols. 76 verso y 77 recto), la segunda Cruz de Oviedo (Tu 168 recto), el Juicio Final (Tu 168 verso y 169 recto), el Señor entronizado y el Río de la Vida (Tu 171 verso), la historia de Nabucodonosor convertido en bestia bajo el árbol (Tu 187 verso)¹⁷. Otras veces ocurre a la inversa, la comparación es imposible porque las miniaturas conservadas en G se han perdido en Tu, caso de algunas de las primeras escenas (parte de *Evangelario*), en las que insistiremos más adelante, y la Omega con la suscripción.

En alguna ocasión falta la miniatura en los dos códices, como en la ilustración de Gog y Magog, sin olvidar que ausencias como el Silencio en el Cielo se deben a que no existe en ningún códice de la familia II^b. A veces queda la posibilidad de establecer comparaciones parciales, cuando se trata de miniaturas de doble página de las que una se ha perdido, pero subsiste la otra, como en la Jerusalén Celestial, cuya mitad izquierda se puede ver en el folio 230 verso de G, y completa en los folios 170 verso y 171 recto de Tu; y el Asalto a Jerusalén, mantenida en G en su parte derecha en el folio 242 recto, y entera en Tu en los folios 180 verso y 181 recto. De ellas se puede saber lo suficiente para que las analicemos en los lugares correspondientes.

Entre todas estas faltas hay una sumamente curiosa: G carece de la miniatura del Ejército Celestial y Tu la tiene (Tu 171 recto). Es caso único y el más extraño que hallamos en el cotejo de ambos manuscritos. No se trata de una miniatura perdida en G, sino de una ilustración que jamás se hizo; el texto está completo, pero el lugar correspondiente a la escena quedó en blanco: por olvido, falla del modelo o lo que sea, nunca se llegó a trazar. Su presencia en el códice Tu no puede explicarse por lo

¹⁷ Véase *Las miniaturas que faltan*.

tanto a través de G, a pesar de sus caracteres estilísticos siguen siendo los mismos que reflejan los de G reinterpretados. Este hecho nos hizo vacilar en algunas ocasiones, y fueron precisas todas las minuciosas comprobaciones que siguen, para que permaneciéramos firmes en la idea de que Tu es realmente copia de G. No cabe duda de que el primero tuvo que suplir la falta copiando esta miniatura de otro códice, bien de algún otro manuscrito de *Beato* que hubiera en Gerona o que recordara el artista, o de alguna de las *Biblias* que por entonces se encontraban en Ripoll o en Gerona¹⁸; no debemos olvidar que el *Apocalipsis* es el último libro de la *Biblia* y uno de los más ilustrados.

No es éste el lugar apropiado para abordar siquiera el debatido y oscuro problema del origen de las miniaturas de los *Beatos*, en las que tantas y tan diversas — a veces tan opuestas — influencias se entrecruzan. Pero para mayor claridad de todo lo que sigue recordaremos que, desde la fecha que sea, se ilustraron *Beatos* que forman la familia I (por ejemplo, el de la catedral de Burgo de Osma, el de la Torre de Tombo y varios otros); según la teoría tradicional, la labor del monje Magius, que trabajó en Escalada (León) en el siglo x, dio origen a otra familia de códices, de la que podemos considerar prototipo el *Beato* de la *Pierpont Morgan Library* de Nueva York, fechado en 926, y que se clasifica como familia II^a (pertenecen a ella los códices de San Isidoro, de Santo Domingo de Silos, hoy en el *British Museum*, el de la catedral de Seo de Urgel, el de la Biblioteca Universitaria de Valladolid). Luego se pierde el rastro de Magius durante mucho tiempo, pero reaparece cuando en la suscripción del *Beato* de Tábara (Archivo Histórico Nacional, Madrid) nos aclara Emeterius que lo empezó Magius y que lo terminó él con la ayuda de Senior; estos dos personajes son los mismos que figuran en la de G en compañía de Ende. Este *Beato* de Tábara dio origen a otra familia, la II^b, a la que pertenecen el *Beato* de la Catedral de Gerona y el *Beato* de la *Biblioteca Nazionale* de Turin (además el de Manchester, en la *John Rylands Library*; Las Huelgas, hoy en la *Pierpont Morgan Library* de Nueva York; el de Arroyo, en la *Bibliothèque Nationale* de París; San Pe-

¹⁸ Debemos rectificar aquí un error que cometimos en *Las miniaturas que faltan*, debido a la precipitación de la entrega del original a la imprenta, forzada a su vez por la fecha de un congreso internacional. Al reconstruir hipotéticamente las miniaturas perdidas del códice gerundense, incluimos la del Ejército Celestial, que no tuvo nunca.

dro de Cardaña, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y colección J. J. Marquet de Vasselot y del Marqués de Heredia Spínola).¹⁹

¹⁹ Para facilitar la lectura de este trabajo, ya que no siempre se tiene a mano el libro de W. Neuss, reproducimos a continuación la relación que este autor da de los *Beatos*, reduciéndola a lo esencial, sobre todo para que el lector tenga a su disposición la lista de las siglas que empleamos y sus correspondencias:

1.—*Beato* antiguo de la *Pierpont Morgan Library* (por Magius), Nueva York, fechado en 926. **M.**

2.—*Beato de Valcavado*, Biblioteca Universitaria (Santa Cruz) de Valladolid, fechado en 970. **V.**

3.—*Beato* procedente de San Salvador de Tábara (León), Archivo Histórico Nacional, Madrid, fechado en 970. **T.**

4.—*Beato* de procedencia leonesa del Museo de la Catedral de Gerona, fechado en 975. **G.**

5.—*Beato* con la signatura Hh. 58 de la Biblioteca Nacional de Madrid, primera mitad del siglo x. **A.¹**

6.—*Beato* con signatura II 5 de la Biblioteca del monasterio de El Escorial, s. x. **E.**

7.—*Beato* procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla, Real Academia de la Historia, Madrid; parte del códice ilustrada en estilo mozárabe del siglo x, y parte en románico del xii tardío o comienzos del siguiente (posee la signatura 33). **A.²**

8.—*Beato* del Archivo Diocesano de la Catedral de Seo de Urgel, finales del s. x. **U.**

9.—*Beato de Facundus*, procedente de San Isidoro de León, en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura B-31; tiene añadidas unas genealogías del siglo x, el verdadero códice es de 1047. **J.**

10.—*Beato* procedente del monasterio de Saint-Sever (Gascuña), *Bibliothèque Nationale*, París, siglo xi. **S.**

11.—*Beato* de la catedral de Burgo de Osma (Soria), fechado en 1086. **O.**

12.—*Beato* procedente del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), *British Museum*, Londres (Add. Mss. 11.695), siglo xi. **D.**

13.—*Beato* de la *Biblioteca Nazionale*, Turín, siglos xi-xii. **Tu.**

14.—Fragmento de la Biblioteca Corsini, Roma, finales del siglo xii o comienzos del xiii. **C.**

15.—*Beato* de la *Berliner Staatsbibliothek*, Berlín, segunda mitad del siglo xii. **B.**

16.—*Beato de Lorvao*, en el Archivo de la Torre de Tombo, Lisboa, año 1189. **L.**

17.—*Beato* innominado, conocido por *Nouvelle acquisition latine*, 1366; *Bibliothèque Nationale*, París, finales del siglo xii. **N.**

18.—*Beato* de la *John Raylands Library*, Manchester, finales del siglo xii o comienzos del xiii. **R.**

19.—*Beato* procedente del monasterio de San Pedro de Cardaña (Burgos), Museo Arqueológico, Madrid; colección Marquet de Vasselot, París; y Conde de Heredia Spínola, primeros años del siglo xiii. **Pc.**

Lo expuesto hasta ahora es la clasificación general del investigador alemán Wilhelm Neuss;²⁰ anteriormente, el norteamericano Henry A. Sanders dio otra;²¹ hace poco, Gonzalo Menéndez Pidal, la tercera.²² Creemos que si en cada trabajo o serie de estudios sobre estos manuscritos se crea una nueva nomenclatura, llegaremos a un confusionismo mucho mayor que el ya existente. Por eso aceptamos en líneas generales el esquema de Neuss, ya que estudia las miniaturas con preferencia al texto, al revés que Sanders, por estar muy difundidos sus escritos y por parecernos la más clara y lógica, incluso de mayores facilidades memorísticas. Esto no significa en modo alguno que estemos absolutamente de acuerdo con todas sus teorías, al contrario, diferimos en lo esencial de muchas de ellas, e incluso creemos que deben introducirse rectificaciones en su esquema, aunque sólo para mejorarlo, no para inventar otro nuevo. Pero esto es cuestión que quizás abordemos en otra ocasión, y esas posibles modificaciones no afectan al presente estudio.

20.—*Beato* procedente del monasterio de San Andrés del Arroyo, *Bibliothèque Nationale, Paris*, siglo XIII. **Ar.**

21.—*Beato de las Huelgas de Burgos*, o el más moderno de la *Pierpont Morgan Library*, Nueva York, siglo XIII. **H.**

22.—Fragmento de un *Beato* perdido, hoja con una ilustración llamada también *Protobeato de Silos*, siglo IX. **Fc.**

23.—*Beato* procedente del monasterio de Poblet (Tarragona), que luego pasó a la Biblioteca Privada del Rey, Madrid, siglo XII, sin ilustrar. **Pp.**

24.—Segundo *Beato* del monasterio de El Escorial, con la signatura I f 7, s. XVI. **Ex.**

25.—*Beato* de la Biblioteca Vaticana, Roma, fechado en 1552. **Vt.**

26.—Fragmento más moderno procedente de Silos, segunda mitad del siglo X. **F.**

27.—Fragmento de genealogías añadidas a la parte anterior del *Beato* de San Isidoro, en la Biblioteca Nacional de Madrid, siglo X. **Fi.**

²⁰ Esta clasificación es la que reproducimos resumida en la nota anterior. Véase W. NEUSS *Die Apokalypse*, t. I, págs. 60 y 61; también el capítulo II, págs. 62 y siguientes, donde la fundamenta. El mismo autor da las equivalencias de sus siglas y las de Sanders en la pág. 61. En la pág. 63 da el cuadro de la clasificación de Miller. En la 111 puede verse su propia tabla gráfica.

²¹ H. A. SANDERS, *Beati in Apocalypsin*, págs. XII y siguientes.

²² G. MENÉNDEZ PIDAL, en *Mozárabes y asturianos*, forma una «familia de Tábara» y otra «familia de Escalada», llama «Tábara A» al códice de Tábara del Archivo Histórico Nacional de Madrid, y «Tábara B» al de la Catedral de Gerona, etc. Su clasificación queda distribuida a través de casi todo el trabajo.

Debemos hacer aquí una importante advertencia respecto a la familia II^b, considerada única por todos los autores, y que nos ha sugerido precisamente la preparación del presente trabajo. Se trata de que en ella se delimitan claramente dos ramas o subfamilias, una formada por G y Tu y otra por T, R, Pc y Ar; lo fundamentamos en las miniaturas exclusivas de los códices de Gerona y Turín, en numerosos errores comunes, especialmente de las tablas genealógicas, en los versos leoninos de ambos manuscritos, y en algunas miniaturas apocalípticas que también difieren de manera manifiesta de la otra rama.

La exposición de un trabajo tan complejo como la comparación de dos extensos y complicados códices, ha exigido una rigurosa ordenación para su mayor claridad. Adoptamos el sistema de estudiar sistemáticamente cada miniatura bajo el título o epígrafe correspondiente, y de seriarlas siguiendo el orden natural de su aparición sucesiva al pasar los folios del libro. Pero como se trata de dos manuscritos y hay bastante diferencia de paginación entre ambos, adoptamos G por ser el más antiguo y el modelo, y también porque automáticamente le sigue Tu en el mismo orden aunque con un retraso considerable de numeración. No todas las miniaturas presentan idéntico grado de semejanza, ya que a veces la copia ha sido literal, pero otras tuvo que modificar o crear el artista románico, por lo que varía la afinidad relativa de los pares G-Tu. La extensión concedida a cada escena cambia mucho y no está siempre en relación directa con la superficie que ocupa, su belleza o número de elementos, sino siempre orientada a la demostración de nuestra tesis, de modo que una ilustración objetivamente menos importante que otras puede analizarse con mucha mayor extensión porque proporciona datos de gran interés en apoyo de dicha tesis.

LA ORDENACIÓN DE LAS PRIMERAS ESCENAS

Todas las miniaturas que anteceden a los *Prólogos* forman la parte de los *Beatos* que consideramos equivalentes a un *Evangelario*. Su ordenación y su consecuente foliación es un grave problema en cada uno de los dos códices, y el cotejo entre ambos lo centuplica. Creemos que debe prescindirse de tentadoras soluciones, que aparecen una tras otra, pero sin que ninguna tenga fuerza probatoria indiscutible, y exponer los escasos

hechos innegables seguidos de unas pocas hipótesis de tanteo verosímiles, aunque sin hacer hincapié en ninguna de ellas.

El orden en G es el siguiente: Cruz de Oviedo, *Maiestas domini*, los Caminos del Cielo, la doble serie de Evangelistas, las tablas de las genealogías de Cristo; el ciclo de la vida de Jesús, que consta de la Anunciación-Natividad, Adoración de los Magos - persecución de Herodes - enfermedad de Herodes, Jesús ante Caifás - negaciones de Pedro, Crucifixión, Cristo en el sepulcro - suicidio de Judas - aparición de Cristo a las Santas Mujeres, descenso al Limbo y el Infierno, Resurrección, el Pájaro y la Serpiente, el Alfa con los autores, y en el verso de ésta, el texto de la leyenda del Pájaro y la Serpiente; a continuación siguen los *Prólogos* del *Beato* propiamente dicho.

La sucesión de Turín es así: *Maiestas Domini*, el Alfa y los autores, Crucifixión, los Caminos del Cielo, lo doble serie de los Evangelistas, las tablas de las genealogías de Cristo, Anunciación-Natividad, Adoración de los Magos - persecución de Herodes - enfermedad de Herodes, Lavatorio - anuncio a Pedro de las negaciones - Santa Cena - prendimiento, una página en blanco, texto de la fábula del Pájaro y la Serpiente, *Prólogos*.

En esta primera parte faltan miniaturas en los dos códices. Su paralelismo es indiscutible incluso en esta primera parte más problemática. Algunas ilustraciones podrían completarse mutuamente, por ejemplo, la que en Tu representa el Lavatorio, anuncio de las negaciones de Pedro, Santa Cena y prendimiento, que no tiene G, y que es el prólogo perfectamente lógico a la de Jesús ante Caifás y las negaciones de Pedro, que posee G y no tiene Tu. Estas pérdidas están atestiguadas por casos tan claros como la falta de dos miniaturas (recto y verso de un folio) de la serie de los Evangelistas de G, que conserva hoy seis escenas, mientras que en Tu está completa y tiene las ocho normales.

La primera divergencia importante entre G y Tu es la falta de la Cruz de Oviedo, seguramente destruida en el incendio de la Biblioteca de Turín. La segunda es más grave. Se trata del Alfa y la Crucifixión, que en Tu está al principio, detrás de la *Maiestas Domini*, y no al final de esta primera parte, como en G. Hay dos posibles hipótesis: o se reencuadró erróneamente el códice después del incendio y la restauración, o estaba ya en este lugar desde el principio. Si es así, ¿cómo explicar esta situación y la falta de las escenas intermedias de G entre el Alfa y Crucifixión? Só-



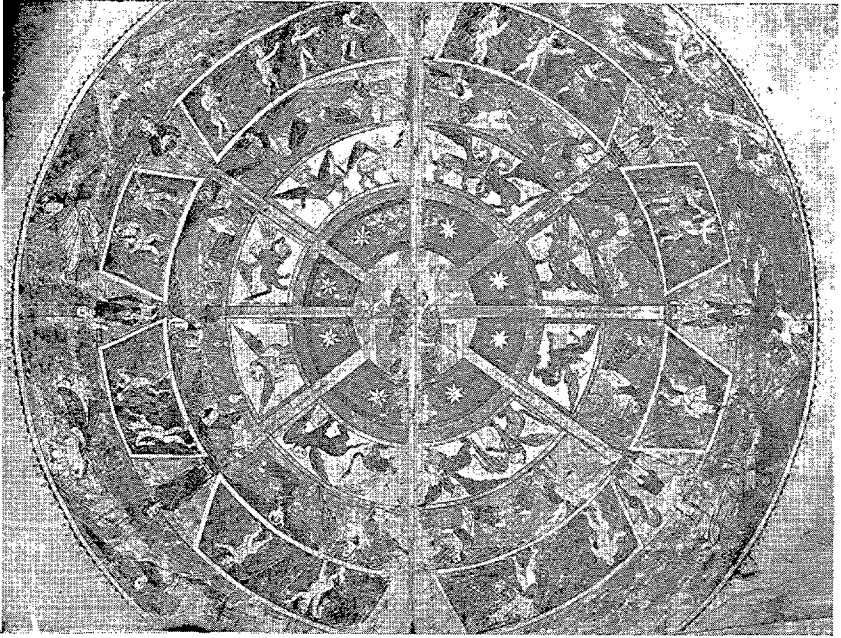
1. — *Maiestas Domini* (G, folio 2 recto).



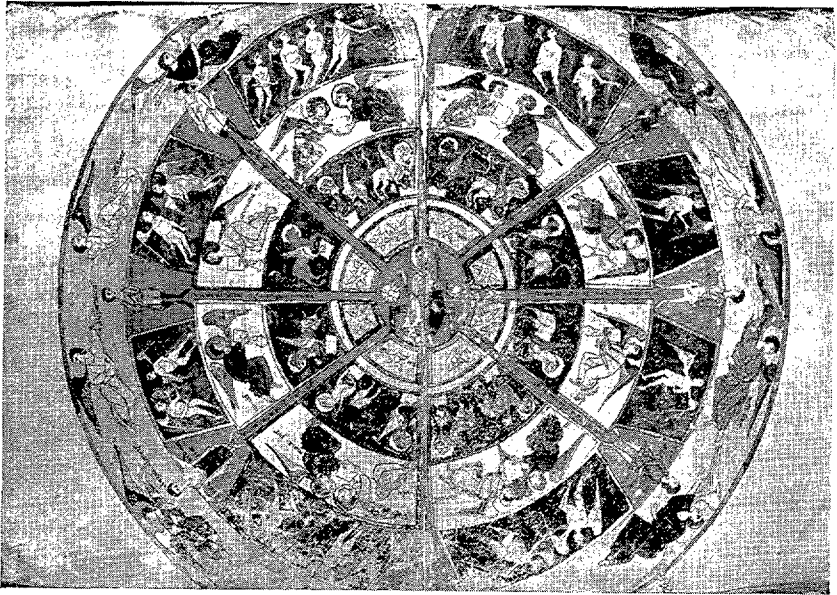
2. — *Maiestas Domini* (Tu, folio 1 portada).

Clichés «Revista de Gerona»

LÁMINA II



3. — Legión angélica (los caminos del Cielo) (G, folios 3 verso - 4 recto).



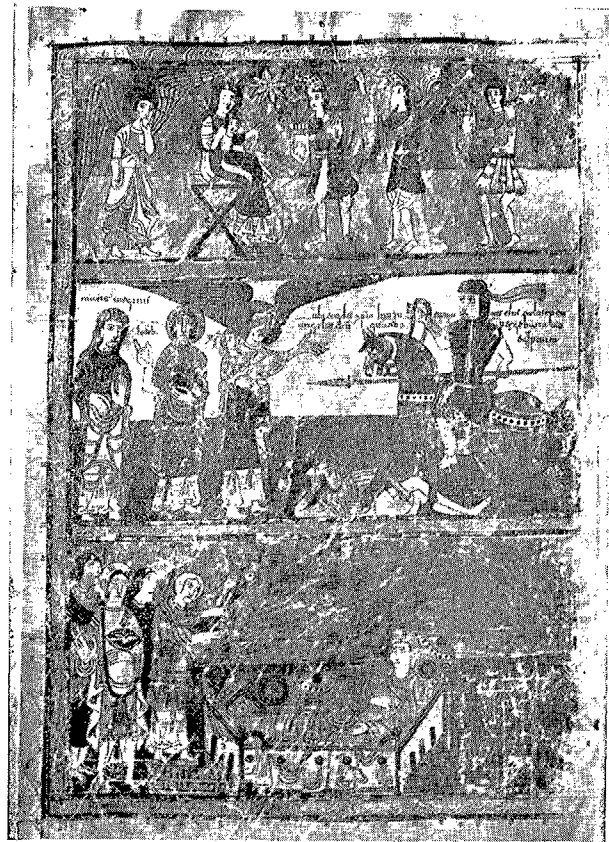
4. — Legión angélica (los caminos del Cielo) (Tu, folios 2 verso - 3 recto).



5. — Anunciación y Natividad (G, folio 15 recto).



6. — Anunciación y Natividad (Tu, folio 14 recto).



7.—Adoración de los Magos y leyenda de Herodes (G, folio 15 verso).



8.—Adoración de los Magos y leyenda de Herodes (Tu, folio 14 verso).

lo aventuramos una: el Alfa está íntimamente ligada a la idea de comienzo, y el autor de Tu, siempre tan aficionado a eruditas correcciones —en las que en alguna ocasión se excede— pasó esta letra del principio del *Beato* propiamente dicho al inicio material del volumen. En cuanto a la Crucifixión, pudo llevarla también al principio por ponerla cerca de la *Maiestas Domini*, sin olvidar la posible influencia de los *Evangelarios*, que la situaban al comienzo. Por otra parte, no olvidemos que en la serie de miniaturas comprendidas entre el final de las genealogías y el principio de los *Prólogos* al *Comentario* de Beatus, es donde aumenta a siete el número de folios perdidos.

CRUZ DE OVIEDO

La primera ilustración del *Beato* de Gerona es la Cruz de Oviedo enmarcada por cenefas de entrelazos, que se encuentra en el folio 1 verso; la segunda, *Maiestas Domini*, en el folio 2 recto, y por lo tanto encarada con la anterior. Podría creerse que el manuscrito de Turín difiere porque carece de la primera y porque la segunda se encuentra en la página foliada como «portada». Sin embargo, no es así; las primeras páginas de este *Beato* sufrieron intensamente la acción del fuego durante el famoso incendio. La falta de la Cruz de Oviedo se explica por destrucción, ya que era la primera hoja, y la numeración como «portada» es moderna y arbitraria, sin razón ninguna que justifique que se la haya clasificado así en lugar de mantenerla en el folio 2 recto como era natural. Esta situación es la típica de los manuscritos de la familia II^b, por ejemplo, en R hallamos exactamente la misma paginación para estas miniaturas que en G, lo que significa que Tu debía de ser igual en este caso, tanto derivando de la rama de G procedente de II^b, como si se pretendiera que coincidiera con la otra rama de la misma familia, la de T, que no conserva estas miniaturas, pero cuya existencia originaria tenemos asegurada por la citada de R. La anomalía es sin duda consecuencia de la intervención de Gerardo Chiaravallo.²³

MAIESTAS DOMINI

G (folio 2 recto) y Tu (folio 1 portada) siguen en líneas generales el tipo de la miniatura en la familia II^b: rombo orientado por los ángulos, cinta combinada con él de manera que forma cuatro lunetos para alber-

²³ Véase la nota 5 de este mismo trabajo.

gar los símbolos del Tetramorfos, y varias figuras externas a este sistema. Pero también ofrecen diferencias muy notables que sólo se encuentran en los dos códices que comparamos. La primera es la existencia en ambos de una mandorla estrangulada en forma de 8, en cuya parte más estrecha descansa el almohadón en que se sienta el Señor, mandorla de formato muy característico y demasiado poco corriente para justificarla por una coincidencia, y que falta en R y en H; también falta en D, que excepcionalmente posee esta miniatura a pesar de ser de la familia II^a que como norma carece de ella. Otra coincidencia particularísima es que en G y en Tu el Señor tiene un huevo en su mano derecha con el letrero *MUNDUS*, mientras que en los demás *Beatos* es el Pantocrátor corriente en actitud de bendecir con la diestra. Es curioso notar que el rombo tan alargado verticalmente se encuentra en las miniaturas mozárabes más antiguas, y del mismo tema, de los códices *Albendense* y *Emilianense*, con las que nuestros dos *Beatos* coinciden también en el motivo del huevo del Mundo, que después tendrá curiosa difusión en el arte románico gerundense. Concuerdan además en la existencia de dos ángeles volantes afrontados en la parte superior, que no existen en los demás manuscritos; y también en los dos ángeles inferiores, sin terminar en G, desnudos en ambos códices, mientras que en los otros aparecen vestidos. La frecuencia del desnudo es precisamente una de las características de G.

LEGIÓN ANGÉLICA (LOS CAMINOS DEL CIELO)

Se trata de una hermosa miniatura de doble página que en G ocupa los folios 3 verso y 4 recto, y en Tu, según la foliación moderna, el 2 verso y 3 recto, que como ya observamos al hablar de la *Maiestas Domini*, está equivocada. Esta miniatura es sumamente importante para asegurar la descendencia de Tu respecto a G, ya que es exclusiva de ambos, y no se conoce directa ni indirectamente en ninguno de los demás códices de *Beato* conservados. Incluso T carecía de ella, porque tampoco la tiene R, que sigue al pie de la letra este códice con sorprendente exactitud.

La composición consiste en un círculo central con el Señor rodeado por cinco anillos concéntricos, cortados a su vez los tres internos por ocho radios que los dividen en sectores y que representan los Caminos del Cielo. El Señor aparece en el centro en un sencillo y extraño trono formado

por dos soportes verticales y un travesaño horizontal que los corta en ángulo recto, con lanza en la derecha y escudo en la izquierda, que sustituye el libro, lo que evidentemente es una rara iconografía; en un lado el sol como una estrella-flor y en el otro la luna en cuarto menguante. La coincidencia es absoluta en ambos manuscritos. Viene luego un círculo de estrellas—LUMEN STELLE—, después otro de leones pasantes nimbados y alados con libro en las garras, que trae el curioso letrero LEGIONES ANGELORUM que sin duda se explica por un error auditivo del copista; en G no llevan nimbos, pero esto es una norma general de este códice. Sigue otro anillo con ángeles turiferarios y tenantes de libros, afrontados por parejas y vestidos—VOLUMINA PORTANTES ET AROMATA ODORANTES—; luego otro anillo con sectores que contienen seres angélicos alados y desnudos—SPIRITUS VOLANS ET ALTISSIMO—. Estos espíritus alternan con los hombres dispuestos a emprender los diferentes caminos. Por último, el anillo externo es de campo continuo y contiene ángeles vestidos que vuelan circularmente—ANGELI ALITORES ET DOMINO PORTITORES MISSI SUNT—.

Las únicas diferencias entre los dos códices consisten en el letrero de uno de los hombres que inician los caminos, que en Tu es: ESCA ET POTUS, y en G dice: ESCA ET POTUS TRIBUT, lo que no es dificultad para relacionar ambos manuscritos, ya que es evidente que en la copia, Tu se olvidó de escribir la última palabra del original. También hay que notar que el hombre del camino del PROPUGNATUR AD SALVANDUM lleva una lanza en diestra y una serpiente en la siniestra en el caso de G, pero estos atributos no aparecen en Tu, acaso por olvido o simplificación, o mejor, por supresión voluntaria, ya que el miniaturista de Tu prescinde de lo que no entiende, y los hombres de los demás caminos no tienen atributos.

SERIES DE LOS EVANGELISTAS

Los *Evangelistas* forman dos series, o una doble serie, que cuando está completa comprende ocho miniaturas²⁴, dos por *Evangelio*: en la primera el Señor entrega el libro al Evangelista correspondiente, y en la se-

²⁴ La serie de los Evangelistas ocupa en G desde el folio 4 verso hasta el 7 recto, ambos inclusive; en Tu, desde el 3 verso hasta el 7 recto.

gunda lo presentan dos ángeles, que en la tradición antigua eran arcángeles.²⁵

A primera vista las series de G y Tu parecen diferir, porque Tu, como es norma general en este manuscrito simplifica cuanto puede. Así, desaparece la tienda que alberga la escena de la entrega, y las plantas ornamentales de las arquitecturas, con lo que está de acuerdo con su época románica, y lo mismo ocurre en los manuscritos románicos R, H y Pc. Transforma el elegante arco de herradura en uno de medio punto que descansa en las extremidades de la viga y por intermedio de ella se apea en soportes verticales indeterminados, algunos apilastrados y otros columniformes con capiteles de simples y jugosas hojas de acanto. Como de costumbre, en Tu desaparecen los símbolos que el miniaturista ya no entendía, como las lanzas de doble punta de los ángeles que presentan los *Evangelios* (que R transforma en báculos); también suprimen los soportes en que apoyan el libro en alguna miniatura de G, e igualmente la muleta — δεκανιόν — en que se apoya algún otro ángel. También sustituye el bastón que lleva el símbolo de San Mateo en G por un libro.

Debe notarse la monotonía absoluta de las escenas del Señor entregando el libro en Tu, contrariamente a todos los demás códices, tanto mozárabes como románicos, que procuran darles alguna variedad colocando al Señor unas veces a la derecha y otras a la izquierda, lo que también hace G. Sin embargo, no es posible fundamentarse en todo lo expuesto para negar la descendencia de Tu de G, ya que tampoco puede salir de ningún manuscrito de la familia II^b, que coinciden con G y se diferencian de Tu. En cambio, existen dos miniaturas que vuelven a unir íntimamente a G y Tu en esta serie. G utiliza como símbolo sobre la viga de la miniatura de la entrega del libro a san Juan, media figura humana alada en vez del águila. Este animal aparece en la segunda miniatura, la de presentación del *Evangelio*. Todos los demás *Beatos* de la familia II^b y II^a representan en el primer caso el símbolo en forma humana con cabeza de águila. En la segunda miniatura del *Evangelio* de san

²⁵ Respecto a este asunto y las curiosas relaciones que con frecuencia hallamos entre la miniatura etiópica y nuestros *Beatos*, es muy interesante comparar lo que dice J. Leroy, *Recherches sur la tradition iconographique des canons d'Eusebe en Ethiopie*, en *Cahiers Archéologiques*, volumen XII, París 1962, págs. 173 y siguientes, artículo de mucho interés y de primera autoridad.

Lucas aparece un hombre con cabeza de buey en los manuscritos M, R y H; en G y Tu es un buey con un libro entre sus patas delanteras. Estas coincidencias en variantes tan poco corrientes son sumamente notables para enlazar ambos códices. Pero existe otra definitiva: los *Beatos* mozárabes más completos incluyen bajo los arcos y junto a los símbolos de los Evangelistas unos versos de Sedulius; G sólo los tiene en la primera miniatura de la serie (primera de Mateo), pero en los demás abandona esta vieja tradición. Tu las conserva en la primera y segunda de Mateo y en la primera de Marcos. Aunque parezca paradójico, una vez más coincide con G, ya que este manuscrito perdió una hoja de esta serie que correspondía exactamente a las miniaturas segunda de Mateo (recto) y primera de Marcos (verso), y no queda duda de que llevaban los versos, como queda aclarado por Tu.

GENEALOGÍA DE ADÁN Y EVA

G folio 8 verso, Tu folio 7 verso. Parece novedad de G encerrar los personajes dentro de un arco de herradura muy abierto sostenido por dos columnillas, y enroscar la Serpiente por la columna derecha en lugar de hacerlo por el árbol, que falta en esta miniatura. Ambos están desnudos y se cubren el sexo con sendas hojas; Eva lleva largas melenas y Adán es imberbe, como en M. La Serpiente habla al oído a Eva, y las dos figuras están de frente, como en el citado códice. Tu permanece fiel al modelo de G manteniéndoles bajo una arcada con la Serpiente enrollada en la columna derecha; en ambos manuscritos llevan el letrero ADAN ET EVA, con la diferencia de que en G miran al frente y en Tu vuelven la cabeza para contemplarse mutuamente.

R sigue a M, o mejor dicho, T depende de M. La miniatura está separada de las genealogías por una línea horizontal y otra vertical que se transforma en un árbol donde se enrosca la Serpiente en el caso de R; en cambio, M carece de reptil. En R, H y M Adán y Eva no se cubren el sexo con hojas, sino con las manos, y así debía suceder en T. La escena está completamente cambiada en H. Así, Magius introdujo la Serpiente en T y Emeterius cambió el árbol por una arcada en G. Queda por lo tanto muy bien caracterizada e independizada la iconografía de G respecto a los demás *Beatos*, por lo que tiene gran importancia su paso casi literal a Tu.

En cuanto al texto, es el mismo, con numerosas correcciones ortográficas en G, y todas ellas, menos una, pasan a Tu. Entre ambos hay una diferencia, sin duda por simplificación: falta en Tu el letrero escrito entre los dos filetes que limitan la orla superior.

GENEALOGÍA DE NOÉ

Corresponde al folio 9 verso de G y al 8 verso de Tu. Existen coincidencias importantes y características, por ejemplo, los tres círculos en blanco de la primera columna, que pertenecen a un hijo que falta de GOMER (Togorma) y a los dos de JAVAN (Tarsis y Dodanin); en H y R aparece DODANIN y no están los otros. G y Tu coinciden en la ausencia de la leyenda: AB IS DIVISE SUNT INSULE GENTIUM IN REGIONIBUS SUIS UNISQUE SECUNDUM LINGUAS ET FAMILIAS ET NATIONES SUAS. Los dos ponen ARACEUS FILIUS MACAAM en lugar de CANAAM.

También hay algunas modificaciones. En la miniatura de Tu faltan las palomas y los granos de incienso, pero está el altar, muy bajo; también lo es en G. El dibujo que separa el sacrificio de Noé de los círculos genealógicos es, como siempre, más preciosista en G, tiene los finales en forma de palmetas y está decorado. También existe la cenefa que enmarca por arriba la página. En Tu es todo liso, aunque igualmente trató de hacer palmetas en los extremos. Noé no lleva túnica larga y manto como en G, sino el vestido corto tan frecuente en este *Beato*, y medias; va calzado en vez de descalzo como en G. En Tu falta la leyenda de G que dice: HII SUNT FILII CANAM QUOQUE TERRA REPROMISIONIS INGREDIENTIBUS FILIIS IHERUSALEM EIECTI SUNT ET OCCISI. Pero como es un folio muy maltratado por el fuego, no es posible asegurar que Tu no la tuviera. Sería el único caso en que Tu suprimiera una leyenda de G.

GENEALOGÍA DE SEM

G folio 10 recto, Tu folio 9 recto. La disposición general es idéntica en ambos, así como la cenefa de extremidad curva, mientras que en Tu es rectilínea. Hay una pequeña equivocación ortográfica en G, que como de costumbre corrige Tu: al empezar la leyenda del primer arco G dice: SEDUM ESSET ANNORUM CENTESIMO y Tu corrige: SEM DUM ESSET ANNORUM. El décimo cuarto hijo de IECTAM, inventado ya en M (Iectam tuvo trece), lle-

va una pequeña leyenda que procede de la familia II^a y que en la II^b únicamente se encuentra en G y Tu. Aunque en T se conserva el folio que contiene esta genealogía, este círculo y el anterior están completamente perdidos.

GENEALOGÍA DE TARA

G folio 10 verso, Tu folio 9 verso. La disposición general es idéntica, con cenefa superior incurvada en ambos manuscritos y la habitual simplificación de ornamentos en Tu. Como error común en los dos códices hay que notar el olvido del séptimo hijo que tuvo NAOR de MELCA, llamado TEBLAT en R y TEBBAB en H y T.

GENEALOGÍA DE ABRAHAM

G folio 11 recto, Tu folio 10 recto. La página lleva arriba, como casi siempre en G, una cenefa con el final incurvado en adorno de complicados entrelazos, que habitualmente se transforma en Tu en una especie de elemento foliforme más o menos rizado. En el extremo opuesto está la miniatura del sacrificio de Isaac, que varía bastante entre los dos códices. En G Isaac está vestido y echado encima del altar, y Abraham le tiene cogido por el pelo con una mano, sostiene el cuchillo con la otra y se vuelve para escuchar la voz del Señor, representada por una gran mano que sale de una nube. El artista de Tu puso a Abraham muy inclinado y cogiendo por el cabello a Isaac, desnudo y recostado en el suelo, y apoya el cuchillo en su cuello a punto de degollarle; el altar está vacío, pero detrás de él aparece un carnero. Sin duda quiso ceñirse a una representación más corriente en el románico, apartándose de la ya anacrónica de G.²⁶

Ambos manuscritos tienen todos los errores de la familia II^b, que en

²⁶ La iconografía del sacrificio de Isaac presenta dos corrientes antiguas: en la oriental aparece el altar de fuego y encima Isaac atado de pies y manos como si fuera un cordero, como verdadera víctima; es la forma que se ajusta literalmente al texto bíblico y que corresponde a las viejas costumbres orientales, y que vemos en representaciones antiguas y medievales judaicas, sirias y palestinas; en la otra se ve a Isaac arrojado en el suelo a los pies de su padre y cerca del altar vacío. La fórmula corriente en el estilo mozárabe es la primera, así aparece en las *Biblias* de León y en todos los *Beatos*, precisamente con la excepción del códice de Turín, que sigue el segundo tipo, habitual en su estilo románico, liberándose en este caso de la tiranía del modelo.

esta genealogía son muchos, desde inventar nuevos hijos de GESSAM y de DEDAM, hasta suprimir uno de los hijos de ISMAEL, que queda con once cuando en realidad tuvo doce.

G vacila entre las ortografías GESSAN y GESSA (1.^a columna), igual Tu y precisamente en idénticos círculos. Lo mismo ocurre en ambos entre DADAM y DEDAM. En R, T y Pc hay un círculo en blanco al final de la generación de ISMAEL, que tendría que ser el duodécimo hijo de éste (II^o sólo pone once de los doce hijos que tuvo), G suprimió este círculo vacío y lo mismo vemos en Tu.

GENEALOGÍA DE ISAAC

G folio 11 verso, Tu folio 10 verso. Los enmarques tienden a parecerse aunque son distintos. Viene del recto siguiente y rodea parcialmente el círculo donde se representa a ISAAC, con una gruesa hoja en Tu y con entrelazos en G. En ambos está sentado de tres cuartos de perfil en una especie de taburete en G y en el asiento común de la miniatura catalana en Tu: un banco sin patas y sobre él un almohadón de rolo. Los manuscritos románicos ponen a los personajes frontales, mientras Tu sigue a su modelo mozárabe y le coloca de perfil. Las uniones son exactas y también usa colores equivalentes en idénticos círculos. El rectángulo que encierra el texto del *Génesis* XXXVI, 31 y siguientes está colocado en G y Tu en el mismo lugar, o sea un poco descentrado hacia la izquierda, mientras en T, Pc y R queda a la derecha. Existen numerosísimos errores, pero todos proceden de T, por lo que no es éste el lugar apropiado para analizarlos. H perdió este folio.

GENEALOGÍA DE JACOB Y LÍA

G folio 12 recto, Tu folio 11 recto. La coincidencia en el aspecto gráfico es todo lo estrecha que puede ser entre un códice mozárabe finamente ornamentado, y otro románico que simplifica y que responde a otro estilo y concepto muy diferentes. La cenefa superior se asemeja incluso en la forma del remate; la disposición de los círculos y arcos de herradura que contienen los textos es la misma, aunque faltos de ornamentos en Tu; JACOB y LÍA muy parecidos, aunque la manera de sentar a JACOB es diferente, lo que ocurre siempre como norma general y diferencial entre

ambos estilos, y LIA está de tres cuartos en G mientras que en Tu aparece de medio cuerpo.

Es curioso que las leyendas colocadas dentro de los arcos están dispuestas en G y Tu sin apuro de espacio, dejándolo libre en la parte alta, e incluso coloca a veces el texto entre las columnas, desde sus capiteles hacia abajo para despejar la luz del arco. En H, Pc y R sucede todo lo contrario, y el texto se comprime en la parte superior y aprovecha todo lo posible el espacio, aunque luego quede todo lo demás vacío. El procedimiento de G y Tu es mucho más elegante. Algo equivalente sucede con el texto bíblico encerrado en un círculo.

Los errores son todos los generales de la familia II^b, además de otros característicos y exclusivos de G y Tu. Por ejemplo, el círculo que queda en blanco al final de la descendencia de SIMEON (7.^a columna) es propio de G, que se equivoca y suprime el nombre de SIMEON FILIUS IACOB, que debería haber ocupado el círculo inmediato anterior a su descendencia; por esta causa queda vacío el último círculo, o sea, que coloca a los hijos y prescinde del padre. Lo mismo ocurre en Tu. El escriba de Tu vacila entre la *a* y la *u* de la escritura visigoda de G, fácilmente confundible para quien no está muy familiarizado con ella, y por esto pone unas veces ASSAR y otras ASSUR, como se aprecia en la primera fila de círculos.

GENEALOGÍA DE RAQUEL

Ocupa el folio 12 verso de G y el 11 verso de Tu. La disposición general es tan idéntica que no cabe la más ligera duda de la copia directa. Arriba hay una gruesa línea, decorada y con filetes en G, lisa en Tu, que se incurva por el extremo, en el primero con entrelazos de tipo todavía muy viejo, y en el segundo en cabecita de cerdo. En ambos el retrato de RAQUEL es de algo más de medio cuerpo y cambia el traje y la estilística en el grado que era de esperar entre el mundo mozárabe leonés y el románico gerundense. Los enlaces entre los círculos coinciden.

G omite un hijo de ASER (5.^a columna), llamado Jesua, y por esto le sobra un círculo, que queda en blanco. El error pasa a Tu; sin embargo, en T estaba bien, porque así se encuentra en H, Pc y R. El código G pone ZEMBRA FILIUS ISAC, (2.^a columna), que Tu mantiene corrigiendo por ISAAC, pero ambos se equivocan porque debería decir ISACAR.

Además de estos errores comunes a ambos manuscritos, hay alguna corrección que introduce Tu; GEMMA hijo de ASER lo pone G como hijo de SASSER y Tu en cambio corrige ASSER.

Hay dos errores propios de Tu. El primer hijo de JUDA se llama AER (G, Pc, R), AR (H), HER (S); en Tu ASER; y en GUNI, segundo hijo de NEPTALI, cambia Tu la *u* mozárabe por *a* y da la forma de GANI.

CONTINUACIÓN DE LA GENEALOGÍA DE RAQUEL

G folio 13, Tu folio 12 recto. Cenefa por la parte de arriba continuación del 12 verso en G y del 11 verso en Tu. Lisa en Tu con dos colores, en G con estilizaciones florales, y acabada en ambos manuscritos en un remate recto, más sencillo en Tu y un poco más complicado en G, pero con cierto parecido. El dibujo de los círculos es muy semejante. Los enlaces son exactos salvo en un caso de la última columna donde Tu hace un enlace entre un padre y un hijo, ABIATAR con AMICIMELEC que en G aparecen sin unir, aunque contiguos porque así estaban en T, ya que H también carece de relación entre ellos.

Tu y G coinciden hasta en los colores de los círculos, y cuando varía el color de G igualmente lo hace Tu. No ocurre lo mismo en Pc, R y H, este último caótico en sus enlaces. El arquito de herradura que enmarca el texto pasa a Tu. El *Beato* Pc lo transforma algo, lo mismo ocurre en R, y H lo convierte en una especie de templete visto en sección y almenado. El último hijo de CORE (final de la 4.^a columna) en G y en Tu toma la forma GNIERIS, en Pc, R y en H la de OMERIS.

FINEES FILIUS ELI SACERDOTI (8.^a columna) tendría que estar entre el círculo de OFFIN y el de IOCABEL ya que es el segundo hijo de ELI: con este error coloca primero a los hijos y al nieto (IOCABEL y ACTOB) que al padre. El escriba se lo saltó al copiar G, se dio cuenta que le sobraba un círculo y remedió el error como pudo, o sea situando al abuelo después del nieto; la falta pasa a Tu. En Pc, H y R están correctamente.

En la 6.^a columna no existe en G el círculo de EGLOM FILIUS IUDEX, por lo que salta de GOTONIEL a AOTH, y al final de la columna le sobra un círculo que queda en blanco. Error que pasa a Tu, pero que está correcto en H, Pc y R.

GENEALOGÍA DE DAVID

G folio 13 verso, Tu folio 12 verso. La franja superior termina en hoja acantoide muy carnosa, rizada y dirigida hacia abajo en ambos manuscritos. Las diferencias de detalle consisten exclusivamente en la simplificación normal de Tu, que prescinde de la decoración interna de la cenefa y la correspondiente al círculo con el texto bíblico sobre los profetas, y que elimina la graciosa paloma posada en la citada hoja de G. El códice románico distribuye con más seguridad y regularidad los círculos, aunque sigue estrechamente a G, que descuida este aspecto, y sin duda se basa en su experiencia para evitar, por ejemplo, los tres círculos que rozan o incluso se introducen en el caso de G en el anillo decorado que enmarca el citado texto.

Esta genealogía es clave para ver la clara dependencia que existe entre G y Tu. En el códice mozárabe está tan llena de errores, que puede afirmarse sin temor que esta página contiene más que el resto de las genealogías del manuscrito. Pues bien, todos ellos pasan a Tu, lo que es natural si se admite que éste copiaba directamente del primero. El día que Emeterius preparó este folio para el escriba estaba muy ausente de su trabajo o terriblemente cansado, porque prescinde de círculos sin ninguna razón, pese a disponer de espacio sobrado para ellos. Al llenarlos, el escriba procuró salvar algunos de estos errores aprovechando un sólo círculo para dos personajes, pero a su vez incurre en faltas por olvidar algunos nombres, lo que motiva círculos sobrantes; o también confunde el texto de un círculo, se da cuenta y lo deja sin terminar, pero no lo corrige y silencia lo que debería ir en él. Todo se repite exactamente igual en Tu.

En los dos códices falta el círculo que correspondería a la esposa de ABIUT (2.^a fila). En la 3.^a fila se come un círculo, y el escriba se vio obligado a introducir en uno a dos de las mujeres de DAVID, separadas por una línea horizontal (MACCA y ABIATAR), errores únicos de G y Tu, ya que en Pc, R y H encontramos las formas correctas. En el texto bíblico que trata de los profetas olvida G la palabra BIENIUM y lo mismo ocurre en Tu; en Pc y R está bien, pero en H falta la palabra y además otras siete. Más adelante G suprime, al hablar de MICEAS, el fragmento TERCIUS DE DUOCEDIN, error que pasa igualmente a Tu y que no se encuentra en

el resto de los códices de la familia II^b. Al final vuelve a variar de nuevo el texto de ambos manuscritos: FIUNT SUB UNUM ANNI CXII, mientras que Pc y R dicen: INTER AMBOS FIUT ANNOS CXII, y H pone: INTER. AMBOS POS-SUNT ANNI CXII.

En G, faltan el círculo de ORNIAS (4.^a fila) y el de BETSABE, el correspondiente a AFACIAS FILIUS DAVID. Igualmente, entre el círculo de ZAMBRI (8.^a columna) y el de BAAS, desaparece el de ELAS FILIUS BAAS. El escriba se equivoca en el círculo de NATAN y en vez de poner NATAN FILIUS BETSABE, repite IOROBOAM FILIUS (7.^a columna) y al advertir el error no lo termina. Recordemos también que G y Tu escriben ZAMBRI y ESRAM, mientras que Pc, R y T presentan las formas ZAMRI y ECHRAM. Todos estos errores pasan a Tu sin excepción y son exclusivos de ambos manuscritos, ya que Pc, R y H son iguales entre sí y correctos en relación con los demás *Beatos*. G y Tu tienen además todos los errores de T, que no son pocos en esta genealogía, porque las esposas no corresponden a los maridos, y algún hijo pasa a ocupar el sitio de su madre, mientras que ésta aparece en la línea de los hijos.

CONTINUACIÓN DE LA GENEALOGÍA DE DAVID

G folio 14 recto, Tu folio 13 recto. Gráficamente el conjunto es idéntico en ambos manuscritos; la cenefa superior no se curva en su parte final. La disposición es igual en toda la familia II^b. Tanto ese adorno como el rectángulo enmarcado que contiene un texto bíblico situado en el centro, están ricamente adornados en G y son lisos y descuidados en Tu, según costumbre.

Además de los errores de T, pueden observarse dos importantes, exclusivos y comunes de los dos códices. Los dos círculos que quedan en blanco en ellos, en la parte baja de la derecha, tienen fácil explicación. Uno proviene ya de un error de T, que no colocó en su lugar a JOSEP FILIUS IORAM y que para subsanarlo lo situó en un círculo suplementario ubicado encima de la 3.^a fila horizontal, encima de IORAM que es lugar que le corresponde. G y Tu vuelven a equivocarse, y ponen el círculo encima y entre OCAZIAS y IORAM, por lo que queda en segundo lugar en vez del tercero, que es el suyo.

El segundo círculo blanco es otro error de G que pasa a Tu; el escri-

ba de G olvidó a IOAS FILIUS IOCAS, que debería estar situado entre el cuarto y el quinto rey de la 3.^a fila de círculos, o sea entre IOCAS y JERO-BOAM, y al continuar la sucesión con esta fila se suma al anteriormente existente con lo que resultan dos círculos vacíos.

LA ASCENDENCIA DE LOS PADRES DE CRISTO

G folio 14 verso Tu folio 13 verso. En esta genealogía hallamos detalles verdaderamente concluyentes. Ya es importante su total coincidencia compositiva, pero podría objetarse que lo mismo ocurre respecto a R. Desde el punto de vista gráfico, un análisis más detenido revela la existencia de variantes respecto a las demás manuscritos, y de coincidencias entre G y Tu en el gran rectángulo que contiene el texto con una especie de historia del Mundo muy resumida. Su interior se divide a su vez en dos partes: la izquierda, cuadrada, y la derecha, circular; ambas se definen en los *Beatos* con elegantes lazos alejandrinos, que determinan siete incurvaciones. Para relacionar el círculo con el enmarque rectangular, y para evitar un vacío excesivo, G intercala cuatro figuras geométricas irregulares en cada ángulo, algo parecido a lo que en arquitectura llamaríamos enjutas o albanegas. Faltan totalmente en R. Únicamente el artista de G tuvo el capricho de sustituir el lazo curvilíneo de encima del círculo por trazos rectos, uno de ellos acodado en ángulo de 90°. Esto no se encuentra en ningún otro *Beato*, ni es lógico que suceda, ya que rompe la armonía y la lógica de esta clase de ornamentación bastante corriente. Pero se repite en Tu con la insignificante variante de que el acodamiento tuerza hacia la derecha en lugar de hacerlo a la izquierda.

Los círculos de la parte superior corresponden correctamente a la genealogía de JOSE según san Mateo; es curioso advertir que en la inferior aparece esta genealogía según san Lucas, prescindiendo de muchos eslabones y enlazándolos de manera anárquica debido a la falta de espacio; pero al final los mozárabes la fuerzan y pasan de José a María como si se tratara de otro José y fuera su abuelo, justificando así el añadido de la Virgen. Advirtamos que para muchos la genealogía según san Mateo es la de José, y según san Lucas es la de María. Como vemos esta era también la opinión de los mozárabes. La *Vulgata* entiende que tanto san Mateo como san Lucas dan la genealogía de José, pero ambas difieren. El

sentir general es que esto se explica por la institución del levirato, que consistía en que cuando moría un hombre sin hijos su hermano superviviente debía casarse con su viuda para proporcionar descendencia al difunto; el primer vástago masculino nacido de este matrimonio era ante la ley hijo del fenecido (*Deut.* XXV, 5 y siguientes), y que así sucedió en la familia de José.

En cuanto a coincidencias, observemos que el círculo correspondiente a CIRO dice únicamente en G y Tu REX cuando debería poner, como en Pc y R, CIRUS REX PERSARUM.

En el texto de la historia resumida del Mundo coinciden G y Tu en la cifra 463 de los años que median entre Tarquinio el Soberbio y Julio César, en la que difieren de los demás códices. Para Pc y R es 493; según S, 382; en J, 82; y U consigna 482.

NACIMIENTO DE JESUCRISTO (FINAL DE LAS GENEALOGÍAS)

Este folio es el último de las genealogías, que incluye dentro de un mismo encuadre la doble miniatura de la Anunciación y del Nacimiento de Jesús. En G ocupa el folio 15 recto y en Tu el 14 recto. La disposición de G es: la gran miniatura central con un arco arriba y en el centro, la orla superior incurvada en el extremo con una estilización floral de entrelazos, un círculo grande junto a ella, dos circulitos pequeños que arrancan de la cenefa, un gran círculo con texto debajo y a la derecha de la miniatura, y un texto muy largo unido a la cenefa baja del enmarque de esta miniatura y recuadrado a su vez con una delgada línea. En Tu todo es exactamente igual y no hay la menor diferencia en la interpretación, salvo los pequeños detalles que impone el cambio de estilo y de época.

En este folio, en que terminan las genealogías, todavía continúan los citados circulitos con la ascendencia de JOSÉ según san Mateo. Es curioso que la línea que enmarca el texto más largo de G forme en la parte baja un insignificante meandro, un capricho caligráfico del escriba, y que hasta este mínimo detalle haya pasado a Tu.

La disposición de la página es igual en toda la familia II^b, pero cambia respecto a la miniatura. Mientras en H y R hay una Adoración de los Magos, G y Tu tienen la Anunciación y el Nacimiento, una escena a continuación de la otra. Esta miniatura es única y muy característica de G y

Tu dentro de la familia II^b. Es originalísima y extraña, e iconográficamente de tradición muy antigua²⁷. Tu interpreta la escena a la manera románica, pero se aparta lo menos posible de G. Cubre con manto la cabeza de la Virgen, que ya no recuerda la figura de la orante, sino que dialoga con el arcángel. Gabriel pierde el aspecto terrible, agresivo, que tiene en G, y no lleva la vara de atributo de mensajero; san José tiene barba en Tu y desaparece el extraño sillón mal interpretado de G. Cambia también la forma del pesebre, y el Niño no está desnudo como en G, sino cubierto.²⁸

Una mano posterior escribió sobre la escena de la Anunciación de G el siguiente letrero: ANGELUS EGREGIE $\overline{\text{DNI}}$ FERT VISSA MARIE, y por encima del Nacimiento: AD PRESEPE $\overline{\text{DS}}$ TE NOVIT BOS ET ASSELLUS, ambos se repiten en Tu y colocados exactamente en el mismo sitio.

²⁷ Es muy posible que esta miniatura sea original de G, ya que parece lógico que de haberla tenido T se reflejaría en R y H; además, esta primera parte del códice de Girona responde a un mundo iconográfico diferente.

²⁸ M. CHURRUCA, en *Influjo oriental en los temas iconográficos*, pág. 86, hace un comentario tan pintoresco respecto al pesebre, que merece recordarse: «Divide la escena una silla de alto respaldar sobre la que está sentado Joseb, según el lema. El pesebre, en que el Niño descansa, bien considerado, es una basílica pequeña, de forma latina, tiene tres ventanitas, y se ve que el edificio sobresale en esa parte correspondiendo a las naves bajas de la misma; sobre este cuerpo de edificio se alza otro más elevado, con tres ventanitas que corresponden a la nave central, la cual aparece en el delanterero. Allí descansa el Señor en un lecho oriental y en actitud de bendecir. Esta forma de representar el pesebre es muy antigua y se encuentra con frecuencia en los capiteles románicos. Reproducción que con probabilidad, responde a la idea del *Caput Ecclesiae Christus*, que más tarde se expresó diciendo «La cúpula de la Iglesia es Cristo y ella representa su sagrado pecho del que emana su voz». Desde luego, o no supo ver la miniatura o no tuvo en cuenta la influencia arquitectónica en los muebles de todas las épocas y estilos. No cabe duda de que se trata de un pesebre y no de una basílica; toda vacilación queda disipada por el letrero PRESEPE $\overline{\text{DNI}}$ escrito encima en G y en Tu. El artista quiso darle mayor dignidad que la representación de un pesebre auténtico, y lo dibujó como mueble. El mobiliario, por ser constructivo y funcional, tiene siempre algo de arquitectónico, y es lógico que se inspire en el arte de construir de su época. En el románico, sin ir muy lejos, puede recordarse el banco litúrgico de Tahull (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona), que posee numerosos arcos de herradura, de medio punto, columnillas, etc., sin que imite ningún edificio.

ADORACIÓN DE LOS MAGOS

La miniatura ocupa un folio completo en G (15 verso) e igualmente en Tu (14 verso), está dividida en tres zonas horizontales superpuestas, cada una con una escena, y es clave para filiar Tu. En la parte alta de G aparece una Adoración de los Magos, ante la Virgen con el Niño, sentada en silla de tijera, y detrás un ángel. Debajo, y separada por una cenefa, hay una escena casi desconocida en la iconografía, y de la que G y Tu son los únicos testigos conservados que sepamos. Procede de un *Apócrifo*: de izquierda a derecha se ven la Virgen, José, un ángel con las alas extendidas y el Niño en un brazo. Herodes a caballo amenazándole con una lanza y el mismo Herodes repetido debajo del caballo, tumbado medio desnudo y tocándose un muslo. Según una tradición copta, Herodes persiguió a la Sagrada Familia cuando huía hacia Egipto y la alcanzó en el Líbano, junto al lugar donde luego se alzó el monasterio de Saidanaja; todavía existen huellas de esta tradición en los himnos marianos de la liturgia etiope. Herodes cayó del caballo en el momento de alcanzarlos y el animal le pisó e hirió en un muslo.²⁹

Otra vez debajo y separada por una cenefa, vemos la enfermedad de Herodes y los personajes que intentan curarle. La distribución de las escenas es la misma en los dos códices, con la excepción de que Tu prescinde de un personaje. Es única de ambos; pequeños detalles de las vestiduras de Tu le diferencian de su modelo para actualizarlo en la época románica.

La Adoración de los Magos es en ambos manuscritos de iconografía muy antigua. La Virgen está sentada casi en uno de los extremos de la composición, en una silla de tijera y sirviendo a su vez de trono a su Hijo, para dejar así espacio al desfile de los tres Magos, que llegan procesionalmente, uno tras otro, y son jóvenes e indiferenciados (en Tu barbados). Aparecen de perfil, presentan las ofrendas con las manos cubiertas ritualmente en G y descubiertas en Tu. En el manus-

²⁹ Este tema iconográfico es rarísimo y que sepamos no está resuelto. La tradición copta, que sospechábamos, nos la han confirmado epistolarmente los señores J. Leroy, de París; E. Cerulli, de Roma, y S. Chojnacki, de Addis Abeba. Expresamos a todos ellos nuestra gratitud por sus atenciones y las orientaciones que nos proporcionaron. Tenemos en preparación un estudio sobre este asunto iconográfico.

crito mozárabe visten a la manera frigia, con gorro y bandeletas flotantes, mientras que en el románico llevan el atuendo de reyes occidentales, con calzas y túnicas cortas y manto recogido en un hombro con fibula circular, aunque sin coronas. Detrás de la Virgen está el arcángel san Gabriel recordando una vieja tradición iconográfica, llevándose una mano al mentón en la típica posición meditativa³⁰ y en actitud de hablar con el Niño, que vuelve la espalda a los Magos en Tu, mientras que en G mira hacia ellos.

No estamos conformes con la afirmación de Neuss cuando dice que «Tu sigue la costumbre de su época de pintar al Niño sujeto a María volviéndose hacia ella». En el arte catalán de aquellos tiempos Maria aparece en la Adoración de los Magos de frente a la manera bizantina, con el Niño en sus brazos, pero éste se vuelve generalmente hacia los Magos, aunque no de manera decidida hasta época tardía de finales del XII y comienzos del XIII, y en todos los casos tiende hacia la frontalidad, no a volverles el rostro. En cuanto a los Magos, suelen repartirse a ambos lados, a pesar de la disimetría que produce el tener que colocar dos a una parte y uno en la otra, problema que en tiempos anteriores, cuando aún no se había fijado el número de estos personajes, se resolvía situando dos parejas y hasta números pares más elevados³¹. La distribución asimétrica aparece, entre otros casos, en Santa María d'Esterrí d'Aneu y en Santa María de Tahüll (ambos ábsides pintados en el Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona)³². En los frontales, con Virgen y Niño en man-

³⁰ La posición significa meditación, dolor, sobre todo dolor ante la muerte, y es de origen muy antiguo; el arte griego y el romano están repletos de ejemplos. Estudiamos sus orígenes y significado en *El monumento conocido por Torre de los Escipiones*, en «Ampurias», vol. IX-X (Barcelona 1947-48), págs. 137 y siguientes, con abundante bibliografía sobre el particular.

³¹ El último caso descubierto, hace cuatro años en Cataluña, es una de las extrañas escenas pintadas en la no menos rara iglesia *del Sepulcre*, en Olérdola (Barcelona), documentada en el siglo XI, pero que por estructura corresponde a un tipo sumamente arcaico; también las pinturas son estilísticamente prerrománicas, aunque se hicieran en época más tardía. Son en realidad toscos dibujos en negro y rojo, y entre ellos hay una Adoración con cuatro Magos. Están inéditas.

³² Por desgracia, el ábside de Santa María d'Esterrí d'Aneu está bastante estropeado, aunque se puede seguir su composición completa en líneas generales. La intentamos reconstruir gráficamente en nuestro estudio *La Mare de Déu de Santa Maria d'Esterrí d'Aneu* (Barcelona 1962), edición de bibliófilo de la ed. Montaner y Simón.

dorla central y división del resto del espacio en cuatro partes iguales, los Magos ocupan el cuarto inferior izquierdo (respecto al contemplador), y alzan sus ofrendas hacia el Niño, que se vuelve manifiestamente para recibirlas. Ni siquiera es excepción, como podría esperarse, un frontal de distribución tan excepcional como el de Mosoll, en el que no hay mandorla central, sino división de todo el campo en dos pisos de seis arcos cada uno. Dentro de cada uno de los tres primeros de la izquierda de la parte alta aparece un Mago a caballo en pleno viaje, a continuación hay un arco con la Virgen y el Niño y luego otro con san José sentado (el sexto superior, con la Visitación, mal situada en el tiempo, que no interesa para nuestro problema). A pesar de que los Magos todavía no han llegado, y de la posición rigidamente frontal de la Virgen, el Niño se dirige de manera clara hacia los viajeros y los bendice, y también san José tiene completamente vuelta la cabeza. En esto Neuss no demuestra conocer bien la iconografía románica catalana.

En realidad, el artista de Tu se encontró confuso entre el tipo antiguo prerrománico que copiaba, y la disposición románica de su época, y si por un lado quiere ser fiel al modelo, por otro se deja arrastrar por la pintura de su época. Por esto cubre a la Virgen con un manto, que no existe en G, añade los nimbos, y cambia la silla de tijera por una especie de doble basamento de elementos trocopiramidales que carecen de sentido. La Virgen le resulta medio de perfil medio de lado, y al situar al Niño en posición que compositivamente forma X con su Madre, le opone a los Magos. Y precisamente que el Niño mire hacia la izquierda es típico de la pintura románica catalana, ya que en ese lado debería dirigirse a unos Magos que no están allí porque la influencia del código mozárabe obligó a ponerles en la parte opuesta. Los Magos llevan sus dones igual que en G, aunque la interpretación es confusa.

Los letreros coinciden salvo las variantes y correcciones ortográficas: GABRIEL, MARIA, XPS., MELCIOR (MELCHIOR en Tu), TAGASMA, ALTASARA; AURA, TUUS, MIRA, que en Tu presentan las variantes corregidas: AURUM, THUS, MIRRA.

La persecución de Herodes es idéntica en ambos manuscritos, e igualmente los letreros que aclaran la historia. Sin ellos jamás habríamos podido interpretarla, ya que G y Tu, como dijimos, son los únicos testigos conservados o conocidos de una rara tradición. Varía únicamente en que He-

rodes va vestido en G como un guerrero o rey típicamente persa, mientras que en Tu aparece a la moda de su propia época, barbado y con la cabeza descubierta; Tu desnuda totalmente la figura caída, G le descubre sólo la parte inferior. En el códice románico Maria lleva manto y nimbo, el Niño también está nimbado, mientras que en G luce María hermosa cabellera descubierta, muy larga y con raya en el centro. Los letreros coinciden salvo la variante del JOSEB de G por el JOSEP de Tu, y de MARIA VIRGINIS por MARIA VIRGO; más que cambios son correcciones corrientes en Tu, la segunda incluso una ultracorrección.

Con las simplificaciones de costumbre, la escena de la enfermedad de Herodes y sus servidores ofreciéndole la mandrágora medicinal en la punta de un cuchillo, sería exactamente igual si no fuera por la desaparición de un personaje, san Juan el Evangelista a juzgar por la copa que lleva en la mano, que se ve en la escena de G, acaso como testigo; G, o su misterioso modelo, debió confundir los varios Juanes y los diferentes Herodes, o tener alguna otra razón que ya no le pareció clara al miniaturista de Tu, como también nos sucede a nosotros, y lo eliminó. Es la única razón que se nos ocurre como posible explicación de esta extraña desaparición en una no menos rara escena.

LA CRUCIFIXIÓN

Esta hermosa y compleja miniatura ocupa todo el folio 16 verso de G, y el 2 recto de Tu. En el códice mozárabe presenta caracteres muy especiales. La cruz de Cristo sobre una estilización del Gólgota y su parte inferior reposa en el sepulcro de Adán, cuyo cadáver se ve por transparencia, vendado como una momia. Los brazos de Jesús están antinaturalmente rectos, su cara ausente y con doble barba, el paño de pureza es muy corto, de la herida del costado mana abundante sangre, así como de las manos, y de los pies brotan dos chorros que se recogen en un cáliz o Santo Graal al pie de la cruz y visto en sección. A los lados, Longinos y Stephatón; encima, el sol y la luna como Apolo y Diana, y sobre ellos dos ángeles turiferarios con libros. Junto a las cruces de los ladrones, psicológicamente indiferenciados, hay sendos verdugos que los azotan, y los torturados lucen extrañas vestiduras con doble falda abullonada; al bueno se le acerca un ángel con un libro, y al malo un feroz diablo con instrumentos de tortura.

La miniatura de Tu es en apariencia radicalmente diferente. Todo se ha simplificado, el Cristo es humanamente expresivo y naturalista, se advierte el reflejo directísimo de la pintura y sobre todo de la escultura catalana románica. La cruz del Señor surge directamente del suelo y tiene subpedáneo; Jesús cuelga de los brazos, lleva un largo paño, su expresión es triste y resignada e inclina la cabeza hacia el Buen Ladrón. A sus lados están Longinos y Stephatón, arriba el sol y la luna dentro de grandes círculos con un aspecto muy próximo a los bustos de la Virgen y san Juan, según una conocida corriente iconográfica románica. El Buen Ladrón es una figura de expresión tranquila, un hermoso desnudo que recuerda el «modelo» del Daniel en el foso de los leones del mismo códice, como Stephatón es el hombre barbado y medio calvo que tantas veces se repite en Tu. Los ladrones llevan paños cortos y sencillos. El Mal Ladrón, de rasgos caricaturizados, vuelve la cabeza en dirección opuesta a Jesús y da muestras de sufrimiento atroz. Y nada más, ni elementos paisajísticos, ni Adán, ni ángeles, diablos, Santo Graal y demás complicaciones de G. La comparación de ambas miniaturas es modélica no sólo para apreciar las diferencias estilísticas entre ambos en su máximo grado, sino como ejemplos de la famosa oposición teórica entre el «arte como símbolo» y el arte como representación».

En apariencia no puede haber mayor disparidad; precisamente la miniatura de G es rarísima, y el único caso que conocemos relativamente similar es el que decora el arca de las reliquias de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Podrá decirse que el artista de Tu creó una nueva Crucifixión, mejor dicho, la tomó de otra parte, del arte románico catalán. Pero esto no impide que tuviera delante el códice mozárabe, que lo utilizara todo lo que le permitió su mentalidad, y una vez más tenemos la inmensa suerte de que en los casos más negativos en principio para afirmar la dependencia de ambos códices, surja algún detalle que invierta el resultado y los una con más fuerza que nunca.

Primera circunstancia es la existencia misma de la Crucifixión, única en G y Tu, y que T no tenía porque de haber sido así aparecería algún rastro de ella en los códices derivados, como R, Pc, H o Ar. Luego una doble y curiosa equivocación de G: representa correctamente la posición de los Ladrones, y coloca al Bueno a la derecha del Señor (izquierda del que mira al libro), no cabe duda porque se le acerca el ángel, pero escri-

be en el travesaño de la cruz el nombre de Malo y pone a éste el del Bueno. Las expresiones de los personajes de Tu responden a la misma situación correcta, y también con idéntico error que G. Pero hay más; el Mal Ladrón se llama GESTAS y el Bueno DIMAS, el primer nombre está bien escrito, pero al segundo le llama LIMAS, no por tratarse de otra versión, como el *Apócrifo de Nicodemo*, que escribe Gesmas y Di:mas, sino seguramente por un error auditivo. Pero cualquiera que sea la causa, esta ortografía única y errónea aparece en G y se repite en Tu. Las pruebas no pueden ser más concluyentes, ya que la influencia de G, que tenía ante sus ojos el escriba de Tu, fue tan intensa, que se sobrepuso a la fuerte tendencia correctora de éste y le indujo al error. G tiene varios letreros explicativos que pasan a Tu.

LA FÁBULA DEL PÁJARO Y LA SERPIENTE

En G se encuentra en el folio 18 verso; en Tu su existencia y colocación son improbables, pero queda el texto que narra esta fábula. Con la miniatura se cierra el ciclo de la primera parte del códice, la que podríamos considerar «de *Evangelario*», y es una manera simbólica de representar la Encarnación, que se encuentra en S, en algunos manuscritos de II^a y II^b y en otros códices mozárabes³³. La colocación de esta escena

³³ Poseen esta miniatura los *Beatos* U (folio V verso), G (folio 18 verso) S (folio 13 recto), Tu (folio 16 recto) y R (folio 14 recto). La debió tener M, y es seguro que también estaba en T y que de éste pasó a las dos ramas de la familia II^b. Es igualmente seguro que la poseyó Pc; el códice H no la tiene en apariencia, pero existe transformada en otra mucho más lógica para la mentalidad de su época románica avanzada: en lugar de pájaro hay un ángel con una cruz de largo astil terminado abajo en punta de lanza, con la que atraviesa la cabeza de una serpiente alada que tiene bajo sus pies, que nos parece además un contagio de la iconografía del arcángel san Miguel. Por razones de composición y relleno, hay a los lados dos aves de larguísima cuello y colas serpentiformes; refuerza y confirma la suposición el hecho de que el mismo texto de la fábula que se encuentra en los *Beatos* citados, se mantenga, como en ellos, encarado en la página contigua y dentro de una cruz o enmarque caligráfico cruciforme. Se trata de un curioso ejemplo de racionalización románica de un tema heredado del mozárabe, fenómeno muy típico que analizamos en una comunicación al Congreso Internacional del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, celebrado en Madrid en octubre de 1964: *La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas*.

Ar no tiene esta miniatura, pero carece igualmente de toda esta primera parte que

es históricamente ilógica en G, porque está después de la Pasión y de la Resurrección, sin embargo, esta extraña situación de la Encarnación *a posteriori*, se explica porque en los *Beatos* más antiguos y en las *Biblias* venía, como es natural, después de la Anunciación. Posteriormente y en los manuscritos de la familia II^b y en S ésta se sustituyó por la Adoración de los Magos, y en lugar de rectificar la situación del Pájaro y la Serpiente, se dejó detrás de esta última escena, donde ya carecía de sentido. Como G y Tu aumentaron excepcionalmente el número de ilustraciones referentes a la vida de Cristo, la miniatura del ave quedó todavía más desplazada.

Esta miniatura está enfrentada en G con el folio que contiene el Alfa (que está en el 19 recto), y el texto de la fábula, de manera un tanto irregular, pasa al verso del Alfa (folio 19 verso). Las líneas de la escritura son de columna sencilla y centrada, pero forman grupos de longitudes muy diferentes y enmarcados por un contorno ligeramente adornado en los ángulos, que dibujan la forma de una cruz bastante caprichosa.

Tu carece de la miniatura del Pájaro y la Serpiente, pero conserva el texto de la misma, distribuido también en forma de cruz, aunque sin la línea de contorno, y está inmediatamente antes del comienzo de los *Prólogos* del *Comentario* (folio 16 recto). Al poseer el texto es natural que tuviera la miniatura; Neuss dice que no llegó a hacerse, pero que se reservó el sitio para ella, que correspondería al folio 15 verso, en blanco, detrás de la Santa Cena; pero no tuvo en cuenta que se trata de un folio arreglado después del incendio y pegado en un nuevo pergamino, por lo que su afirmación tiene escaso valor. En H también queda el texto, encerrado en una cruz, y la miniatura se ha sustituido por otra de aspecto diferente (véase la nota 33 de este trabajo).

llamamos de *Evangelario*, y el manuscrito comienza directamente con el *Comentario* de *Beatus*.

Hay otros códices con esta ilustración: *Morales de San Gregorio*, de Burgo de Osma, folio 172 verso; en la *Biblia de San Millán*, en la Real Academia de la Historia, Madrid, donde figura, a gran tamaño y sin texto, en los folios 1 verso y 2 recto; y en la *Biblia II de León*.

LAS MINIATURAS DEL ALFA Y LOS AUTORES

Se encuentran en el folio 19 recto de G y en el 1 recto de Tu. Este par de miniaturas es una de las claves esenciales para asegurar la dependencia de Tu respecto a G, ya que son los dos únicos manuscritos que fusionan los dos temas. Normalmente aparecen los autores en un folio verso, y en el recto del siguiente, encarada con la anterior, el Alfa. Los únicos manuscritos que conservan los autores son S, R, G y Tu; la disposición originaria debió de ser la descrita y así se encuentra en S y en R; en cambio, G funde los dos temas de manera que conserva el Alfa en el recto, cruza el vértice de la letra por una gruesa línea horizontal y sobre ella coloca a los autores contrapesándolos cuatro a cada lado; Tu copia la misma disposición. Esto podría explicarse en G porque al incluir más escenas de la vida de Jesús de las que había en T, pudieron confundirse en la distribución del número de folios, o bien se vieron obligados a introducir un número impar de miniaturas nuevas, lo que en ambos casos obligó al pintor a resumir dos en una, con lo que perdió estéticamente en el cambio y colocó a los autores de manera absurda y desequilibrada.

Que el miniaturista de G intentaba hacer un arreglo por su cuenta con todas las vacilaciones propias de los artistas de su época, más acostumbrados a copiar que a crear, lo demuestra que hizo desiguales las dos mitades de la línea que soporta a los autores: en la izquierda, más larga, los agrupó en dos parejas enfrentadas, centradas cada una por un atril (en S y R también están emparejados, sin atriles en S, y mal interpretados como altares en R). En la rama derecha, más corta, tuvo que poner los cuatro alrededor de un facistol por falta de espacio. No cabe duda, por razones bien conocidas de psicología motriz de la representación gráfica, que empezó por la izquierda y que habría querido seguir igual al otro lado, y por lo tanto el cambio de esta parte significa un fallo. Tu, que siempre que puede corrige a G, advirtió la asimetría y la rectificó, hizo un grupo de cuatro en torno al atril único de cada lado, o sea que adoptó la segunda solución de G, la del error; y no cabe duda que le atrajo más que la primera por su superior belleza y perfección compositiva, más próxima también al gran arte pictórico, siempre presente en el ilustrador de Tu. Todo lo expuesto es demasiado singular y fuera de la lógica corriente para que pueda achacarse a coincidencia y no a copia directa.

Los autores llevan sus nombres correspondientes escritos encima; todos los de G se pueden leer, en Tu hay dos indescifrables a causa del incendio, pero coinciden exactamente los que se identifican en ambos manuscritos y se conserva el orden. Hay que advertir que faltan dos de los comentaristas que se utilizan en el texto (Ireneo y Ticonio) y se añade a Juan, pero esto no es particularidad de G y Tu, ya que lo mismo sucede en S. En R no hallamos letreros.

Otra coincidencia es la existencia de una *Maiestas Domini*, que en G está sobre el travesaño del Alfa y en Tu casi en el vértice. La leyenda EGO SUM ALPHA ET OMEGA figura en ambas miniaturas a la misma altura y distribuida idénticamente respecto a los dos lados del Alfa; S no tiene Majestad ni leyenda. Hacemos este cotejo porque no tenemos ningún otro ejemplo conocido de Alfa en la familia II^b; probablemente R no la tuvo porque adelantó la miniatura del Arca de Noé, que forma parte del *Liber II* del texto del *Comentario* de Beatus, y la colocó enfrentada con los autores en el lugar propio del Alfa. H, aunque seguramente la poseyó, ya que tiene la Omega final, no la conserva. Pc tampoco la tiene.

Analicemos los elementos ornamentales, que aparentemente podrían parecer diferentes. El copete de lacería sobre el vértice del Alfa de Tu intenta imitar el de G, si se comprueba cuidadosamente, sólo que lo simplifica, como es regla general en el manuscrito Tu, pero sin alterar la idea ni el ritmo. El travesaño del Alfa, obtusángulo en G, es recto en Tu, pero procede de él por el ornamento central y por los laterales de unión con los palos oblicuos, simplificación de G; lo mismo puede decirse de los vistosos ramos que salen de ellos en G, de rica estilización, que se mantienen en Tu con la tendencia simplicista y comparativamente mucho más naturalista de Tu. Las angulosidades de las superficies de los palos, determinadas por los filetes que las enmarcan y las inserciones con otros palos, son semejantes en ambos manuscritos.

Hay una aparente discrepancia que conviene analizar por curiosa. Los atriles de G son los normales en la miniatura mozárabe, muy parecidos a los altares, sólo que con el elemento horizontal proporcionalmente más corto en los atriles que en los altares; como es lógico, sostienen la característica y abstracta estilización mozárabe —casi un símbolo— del libro abierto. En Tu faltan los libros ¿a qué es debido? creemos que se explica por una mala comprensión de la mentalidad románica, que vaci-

la en unas formas que oscilan entre atriles, facistoles o altares, y que a veces inducen a manifiestos errores; más acusados se hallan en R, también románico, que los convierte en claros altares sin libros y sin sentido en esta escena.

Otra diferencia justificable: la carencia de barbas en G, mientras que en Tu de los ocho personajes seis tienen barbas cortas. Creemos que se trata de una diversidad de moda entre la época mozárabe y la románica. La norma claramente predominante en G es la falta de barbas; lo contrario ocurre en Tu. Este manuscrito se caracteriza precisamente por su constante tendencia a «romanizar» el modelo mozárabe. En R ocurre algo semejante, y la lucen tres de las ocho figuras. En ambos casos las barbas son las corrientes entre los eclesiásticos románicos, muy parecidas a las que vemos en pinturas murales y en los frontales. En G van todos nimbados, en Tu carecen de halo Fulgencio y Gregorio; en R no los tiene ninguno; no sabemos a qué atribuir estas diferencias, que en todo caso no son exclusivas de Tu en el mundo románico.

Una de las divergencias más notables de Tu es la introducción de dos personajes de busto y con libro y nimbo dentro de sendos círculos floreos que sirven de apoyo a los palos oblicuos del Alfa. ¿Se trata de Ireneo y Ticonio? Es muy posible, porque los artifices de Tu eran gente culta, que leían el texto e introducían constantes correcciones, que reflejaron en el doble aspecto escrito y gráfico; es precisamente otra de las características de Tu.

La disparidad más notable es que en los palos del Alfa de G hay una pareja de aves zancudas afrontadas, típicamente mozárabes y que también se encuentran en S. En cambio, Tu presenta un hombre joven, con rico atuendo, calzas ceñidas y enterizas, traje corto, capa prendida al hombro con una fibula disquiforme y larga barba puntiaguda. Todo denota un personaje importante y su cursiosa imagen tan realista y personal, da la impresión de un retrato. Su representación en la página en donde figuran los autores que utiliza Beatus en su *Comentario* podría sugerir la sospecha de que este hombre sea el propio Beatus, y en este caso todas las personas que figuran en la miniatura se justificarían como escritores que directa o indirectamente contribuyeron al texto del libro, lo que explica mejor la presencia de esta figura entre una serie de escritores sagrados. Pero esto no es más que una suposición.

Evidentemente, la inclusión del personaje es novedad de Tu respecto a G, pero no carece de paralelos. Parece que en el románico, e incluso poco antes, existió la costumbre de representar figuras en pie bajo una A. Cobijado por el Alfa y en pie se ve al Señor en el *Beato* de San Isidoro, aunque mantiene la hierática posición frontal y la actitud de bendecir. Nuestro *Beato* tiene un ejemplo más parecido y próximo: el hombre entre los palos de la A figurada de la palabra ADAM de la *Biblia* de Ripoll³⁴ que también le presenta moviendo los brazos y con la cabeza levantada para mirar hacia arriba. Puede pensarse en una influencia directa de la miniatura catalana.

Se observa una gran diferencia de foliación entre la miniatura de G (fol. 19 recto) y Tu (fol. 1 recto), lo que se debe a la encuadernación moderna después del incendio, porque esta miniatura no pertenece al comienzo del conjunto del manuscrito, o sea a la parte del *Evangelario*, sino al principio del texto del *Comentario* de Beatus, y queda por lo tanto más adentro, como ocurre en G y en S (fol. 14 recto). La única excepción es J, que tiene el Alfa antes de la parte de *Evangelario*, y no encabeza el *Comentario*; pero este caso esporádico difícilmente puede tomarse en consideración, porque el volumen fue encuadernado de manera algo irregular, que incluyó antes del Alfa cinco folios de unas genealogías que no pertenecen a este *Beato*; así, el orden es el siguiente: genealogías extrañas añadidas indebidamente, Alfa, *Evangelario*. *Comentario* y *Libro de Daniel*.

DIOS ENTREGA EL LIBRO AL ÁNGEL Y ÉSTE A JUAN

En G ocupa la mayor parte del folio 31 verso; en Tu, una estrecha faja del 32 verso. Desde el punto de vista figurativo es una de las miniaturas más dispares entre G y Tu. La escena es doble, como indica su título; G, como R y H, la distribuye en dos pisos superpuestos; Tu, una al lado de la otra al mismo nivel. Únicamente en Ar se encuentra esta misma solución, pero mientras éste coloca de frente al Señor (como R), Tu, sigue más fielmente al manuscrito mozárabe y le presenta de tres cuartos. Ar y Tu coinciden también en reducir a dos los personajes de cada escena, eliminando al que tiene papel más pasivo, o sea el ángel que está

³⁴ Véase reproducción en J. GUDIOL CUNILL, *Els primitius*, Barcelona, 1955, fig. 139.

detrás del trono en otros códices, y el testigo de la segunda. Hay que advertir que esta miniatura es muy poco uniforme en la familia II^b, quizás por ser la primera del *Apocalipsis*.

Lo expuesto anteriormente, si no tiene fuerza suficiente para negar por sí solo la dependencia de los dos manuscritos, animaría muy poco a establecerla. Pero precisamente en esta miniatura hay una curiosa circunstancia que la estrecha extraordinariamente. Entre Juan y el personaje que hay a la derecha, en la zona baja de G, se añadió un letrero con unos versos leoninos: ANGELUS AD REGIS PRECEPTUM CUNCTA REGENTIS MISUS AB ARCE POLI FERT MISTICA VERBA IHOANNI; la mano y la letra son distintas y posteriores a las mozárabes, pero anteriores y también diferentes a las de Tu. Por lo tanto, el letrero era exclusivo de G entre todos los *Beatos*, y no figura en ellos por ser un añadido posterior. Pues bien, este detalle tan particular pasa exactamente a Tu, pero al no caberle dentro del campo de la miniatura modificada y reducida, lo coloca en el margen superior y por encima de ella, al borde mismo del folio de pergamino corroído por el fuego. Esto demuestra que fue precisamente G, con esta añadidura, y no otro códice, el que tenían ante su vista los artífices de Tu. En cuanto al otro letrero, UBI PRIMŪ IOHANNES CUM ANGLŌ LOCUTUS EST, hay coincidencia entre ambos códices.

DIOS EN LA NUBE

En G ocupa el folio 34 recto a página entera; en Tu, el 25 recto con la inclusión de un trozo de texto en la columna izquierda en la parte alta. Esta es una de las pocas miniaturas en que apenas encontramos parentesco entre ambos manuscritos, pero aun así, y gracias a los letreros posteriores veremos su íntima dependencia. La disparidad tiene una justificación lógica; se trata de una de las miniaturas más bellas de G, y acaso de todo nuestro arte prerrománico. El artista se sintió inspirado y produjo una pieza maestra, y ya sabemos que las obras de este carácter son incopiables en todas las épocas. La ilustración de G no sólo es diferente a la de Tu, sino que se aleja profundamente de la de todos los *Beatos* conocidos. La nube es un verdadero arabesco donde las alas de los ángeles se mezclan con su masa formando un conjunto de ensueño. El artista de Tu se caracteriza por su fuerza, observación realista, aguda in-

teligencia, pero carece de las dotes decorativas y del preciosismo de G, como se aprecia muy particularmente comparando su nube con la de G, mezcla de alas y de plumas y de algo maravilloso parecido a plantas. Todo ello era inaccesible al miniador románico, por lo que renunció a la copia y se vio forzado a crear, logrando por cierto algo muy diferente, pero también importante en su estilo. Su nube carece de movimiento, es algodonosa y sobre ella, casi como pisando sobre las aguas, está el Señor con nimbo crucífero, barbado y con los brazos abiertos; a su alrededor hay ocho ángeles de medio cuerpo y de perfil.

En los personajes de abajo se aprecia un cambio muy notable; mientras en G vemos cinco en disposición procesional y dirigiéndose todos hacia la derecha, Tu coloca dos grupos separados de dos filas cada uno, formados por clérigos con túnica y manto mirando hacia el Señor y numeroso pueblo con trajes cortos, calzas, zapatos; unos barbados y otros imberbes. Esta multitud es muy numerosa, pero hay que advertir que todos los manuscritos románicos tienden a aumentar en esta miniatura el número de figuras de manera muy llamativa, empezando por D (que pertenece a la familia II^a) que tiene un solo grupo formando una especie de montaña, y continuando por R, Pc, Ar, aun cuando en algunos códices esta ilustración únicamente ocupa parte de una página (Ar, R, Pc). Recuérdese también que Tu tiene gran tendencia a la simetría axial en sentido vertical, y que desglosa muchas veces las formaciones procesionales agrupando o enfrentando las figuras simétricamente. Con ello pierde en este caso el bello movimiento con que corren al encuentro el grupo de los personajes celestes y el de los humanos.

La nube de G está rodeada por ángeles de los que únicamente son visibles la cabeza y un ala, y alternan los colores de los nimbos. La combinación de nube y alas posee un ritmo tan extraordinario, que imprime a la segunda una ilusión de movimiento, como si estuviera a punto de girar a gran velocidad de derecha a izquierda. El Señor sobre la nube, con su posición de perfil y las rodillas flexionadas, contribuye a dar aún más impulso a este movimiento virtual. Abajo hay cinco personajes admirando al que llega. Todos están descalzos y sólo uno lleva vestido corto; dos van nimbados y tres no.

El Dios montado en la nube de G es el que mejor se adapta al texto apocalíptico, que se inspira en el Dios hebreo del Antiguo Testamento: es

el Dios de *Isatas* (XIX, 1), el del *Deuteronomio* (XXXIII, 26), el de *Ezequiel* (I, 4), el de los *Salmos* (33, 68, 103), que recuerda al dios semita occidental Baal («el que cabalga sobre las nubes»). En los demás *Beatos* aparece en la nube sentado en un trono visto de frente, como en Pc y Ar, o sentado y con la cabeza de perfil, caso de R.

Existen no obstante semejanzas importantes. Una es que en los dos manuscritos el Señor está mirando hacia la izquierda, la nube no se centra, sino que se desplaza hacia la derecha, los ángeles vuelan en ambos manuscritos hacia la izquierda. En todos los *Beatos*, sin ninguna excepción, ya sean de las familias I, II^a o II^b, el Señor tiene libro, pero carece de él en G y Tu.

El manuscrito románico posee los dos letreros que lleva esta miniatura en G, aunque arriba y reunidos en una línea, separados solo por un punto; hay que hacer la importante advertencia de que G y Tu son los únicos códices de II^b que los tienen. De la familia II^a presentan letreros V y U, carece J; Neuss dice que M y D los contienen, de M no podemos asegurarlo por la deficiencia de la fotografía que utilizamos al redactar estas páginas, pero aseguramos que en D no figuran.

Como en otros casos de miniaturas relativamente dispares, la casualidad viene en nuestra ayuda por la existencia del verso leonino de mano posterior a la escritura mozárabe, y que Tu recoge: TOLLITUR ECCE DEI PROLES IN NUBIBUS ALMI. QUEM SUPER EN POPULI MITTUNT SUSPIRIA CUNCTI. Por lo tanto, si las miniaturas son en este caso dispares, G y Tu quedan íntimamente ligados por algunos detalles exclusivos (carencia de libro) en la parte gráfica, y sobre todo por todos los letreros primitivos y por el más reciente de G y absolutamente privativo de estos dos códices.

EL HIJO DEL HOMBRE CON LA ESPADA, LOS SIETE CANDELABROS Y LAS SIETE ESTRELLAS

Esta miniatura es una de las que más íntimamente unen a G (folio 36 verso y 37 recto) y a Tu (folio 27 recto). La disposición normal de esta ilustración, que se repite monótonamente, es un rectángulo que puede ocupar superficies de dimensiones muy variadas en un folio —según los manuscritos— en la que se establece una doble escena superpuesta: arriba el Hijo del Hombre entronizado, con un ángel detrás, las siete estrellas, las

siete lámparas, la espada (en ésta hay variantes, como veremos), y Juan a los pies de Cristo; debajo, Juan a la izquierda y las Siete Iglesias de Oriente, concebidas como dos filas de arcos superpuestos, tres arriba y cuatro abajo, que albergan sendos altares. Así se ve en S y en las familias II^a y II^b; la I no difiere demasiado de este esquema, a pesar de algunas pequeñas modificaciones.

En G cambia radicalmente, y sin duda hay que atribuir a este códice la reelaboración, ya que en R, H y Ar hallamos el tipo ya descrito. El miniaturista de G se encontró con el folio 36 verso casi vacío, porque las dos columnas del mismo tienen únicamente seis líneas de texto cada una. Pudo encajar aquí la miniatura más o menos comprimida, como hizo R, pero prefirió desdoblarla y dejar en este verso la segunda escena, o sea, las Siete Iglesias y Juan, y pasar al recto la primera escena, la del Señor con las siete lámparas, las siete estrellas y Juan a sus pies. En el folio 36 verso de G aparecen las Iglesias distribuidas en dos pisos de cuatro y tres; las envolvió en un gran arco que las engloba a todas, y mediante la añadidura de unas naves o tribunas altas a cada lado y dos esquematizaciones de torrecillas, logró la unificación en un edificio superior de las Siete Iglesias individuales. La idea es bella y su expresión plástica mucho más acertada que la corriente antes de G; pero curiosamente no fueron simples, caprichosas y acertadas reelaboraciones estéticas las que movieron al artista de manera exclusiva, sino que todo esto tiene una justificación en el texto del *Comentario* del Beatus, que no deja lugar a dudas. Dice: *ipsa septem candelabra aurea septem ecclesiae sunt, quae in eius membris coniunctae unum corpus faciunt*. Estas palabras de la *Explanatio* de Beatus afirman que las Siete Iglesias son como miembros que al unirse forman un cuerpo, y así, traducido en términos arquitectónicos, aparecen en esta bella y acertadísima miniatura. Más adelante insiste Beatus en la misma idea: *Similiter etiam septem candelabra unam et veram ecclesiam, septiformis est, id est, perfecta; y luego: sicut scriptum est, non septem, sed una*.

Aún hay más novedades: bajo la fila de cuatro Iglesias existen cinco arquillos sin altares (composición piramidal de 5, 4 y 3 arcos) en los que se lee este letrero: PAVIMENTA ECCLESiarUM SEPTem QUOD IN SUPER SCRIPTE SUNT, que no está tomado del *Apocalipsis*. En cuanto a Juan, por razones de desdoblamiento de esta miniatura, que enseguida analizaremos, pasa

a la derecha, sin duda para que quede en el centro y pueda relacionarse con el Hijo del Hombre.

Todo esto, tan singular y exclusivo de G, sin el menor paralelo ni parecido con nada de lo conocido hoy, se repite exactamente igual en Tu, que aun acusa más el sentido arquitectónico del conjunto, que desarrolla el par de torres y coloca encima del arco mayor envolvente una cubierta a doble vertiente rematada en el vértice por una cruz. Tu procura racionalizar siempre en sentido constructivo y funcional los elementos arquitectónicos que en otros *Beatos*, y también en G, no suelen ser más que bellas elaboraciones más decorativas que arquitectónicas. Los altares de Tu están en blanco, esperando el oro, en G son de este metal. G pasa la primera escena al recto siguiente, pero ligándola todo lo posible con la anterior, hasta el punto de que el marco es común y con el mismo tipo de ornamentación. Resulta algo más pequeña, queda más alta y como consecuencia termina también mucho más arriba. El formato no es idéntico: de seguir el rectangular normal del modelo, le habría resultado demasiado pequeña, y por esto colocó, sobre las zonas con el Hijo del Hombre entronizado y el ángel, un gran arco trilobulado con las lámparas. Juan está arrodillado, no echado; la espada saliendo de la boca del Señor es algo que repugna a M, R, G y Tu, y para no contradecir el texto apocalíptico, G la sustituye por una lanza de dos puntas que sostiene el ángel que está detrás del trono. Por lo tanto, es el único *Beato* en que la espada se reemplaza por esa representación, que por cierto pasa a Tu. También cambia G las lámparas de depósito, semejantes a fialas, por las de tipo visigodo de dos brazos, o sea las llamadas coronas de luz o gabatas. Todo lo descrito es absolutamente exclusivo de G y suficientemente particular y significativo para que no pueda relacionarse con ningún otro modelo.

Veamos lo que ocurre en Tu. La distribución de las dos escenas es exactamente igual, pero su constante escasez de espacio determina que en el folio verso únicamente le quede libre la superficie correspondiente a ocho líneas de texto, y aunque hubiera querido le habría resultado imposible desarrollar las dos escenas en folios distintos, como G. Para copiarlo lo más fielmente posible, las coloca en la mitad superior del folio 27 recto, una al lado de la otra, igual que G, y no superpuestas como ocurre en todos los *Beatos* sin excepción. Igualmente altera el orden, siempre como G, y representa primero las Iglesias y después al Hijo del Hombre. Por si

fuera poco, también Juan está en posición de rodillas y el ángel detrás del trono lleva la lanza de dos puntas. En esta segunda parte hallamos la misma solución arquitectónica trilobulada, sólo que al intentar racionalizar —como siempre— procura dar a ambos lados la misma altura, sin conseguirlo plenamente.

Las escasas diferencias que pueden citarse se justifican satisfactoriamente por razones de época: la falta de cortinas en los arcos que representan las Iglesias, las lámparas colgadas sustituidas por los característicos candelabros románicos de trípode, que son una constante sin excepción en Tu. Nuestro códice reemplaza la llave del Infierno, que tiene en la mano el Hijo del Hombre en G y en otros códices antiguos, por un libro —evidente influencia de las Majestades— lo mismo que hace R, sin duda por costumbre románica.

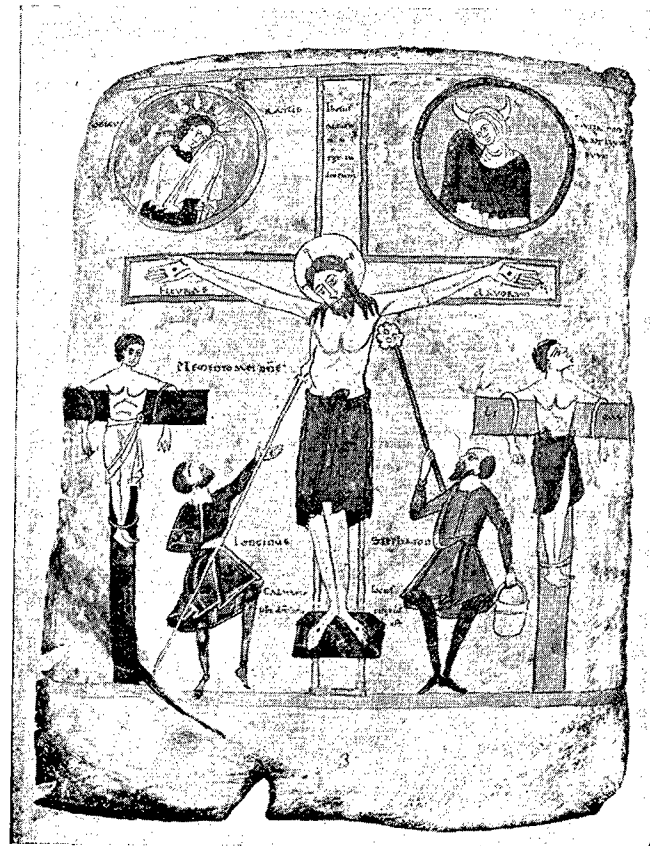
Los letreros de esta parte de la miniatura son también muy significativos. Fuera del marco, distribuido a ambos lados, se ve el siguiente: AUREA SUB ESPECIEM SUNT HEC CANDELABRA SEPTEM; en la orla, bajo Juan en Tu, dentro del fondo la miniatura en G, se lee: TERRITUS ANTE PEDES DOMINI RUIT ECCE IHOANNES; ambos son privativos de G y se hallan igualmente en Tu. Y este argumento es tanto más valioso cuanto que no se trata de una variante propia de G, que podría hallarse en algún códice anterior perdido, sino añadiduras hechas por la mano posterior a la ejecución del códice, con letra carolingia y que pasan por copia a Tu. Los otros letreros son: SEPTEM STELLAS IN DEXTERA SUA y GLADIUS EX UTRAQUE PARTE ACUTUS —por cierto que sin sentido, ya que no se representa la espada, y estas palabras son una herencia de otros códices—; finalmente, INTER CANDELABRUM AU-REARUM SIMILEM FILIO HOMINIS, se repiten igual en G y en Tu con pequeñas diferencias de abreviaturas.

Es sorprendente que Neuss se apoye en esta miniatura singularísima y exclusiva de G, y por lo tanto de Tu, precisamente para negar la dependencia de ambos códices y sacar la consecuencia de que «Tu debió tener un antecedente destruido también en dos páginas, a la manera de G, pero que después se condensó en un sólo folio».³⁵ Estamos convencidos de que hubo numerosos *Beatos* desaparecidos, muchas veces hallamos en nuestras investigaciones frecuentes rastros que conducen y casi delimitan un ejemplar perdido. Pero creemos un exceso de fantasía explicar en este ca-

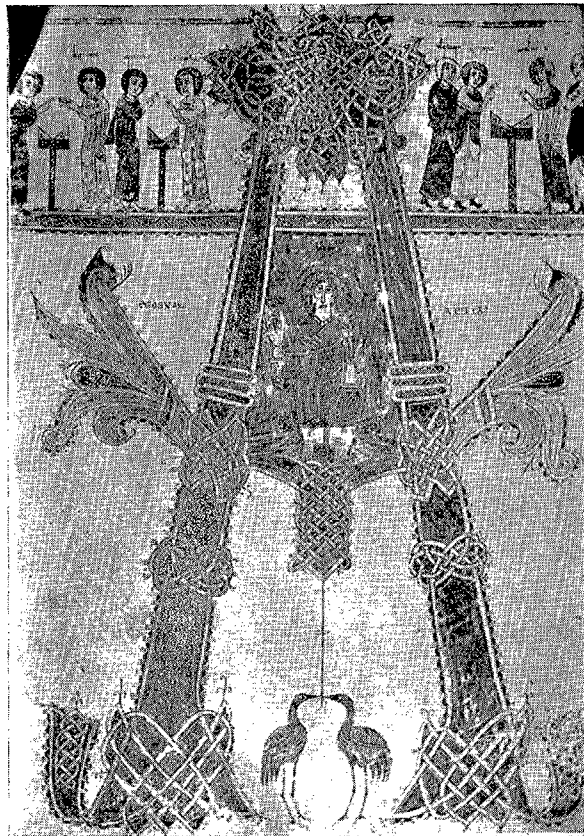
³⁵ W. NEUSS, *Die Apokalypse*, tomo I, pág. 139.



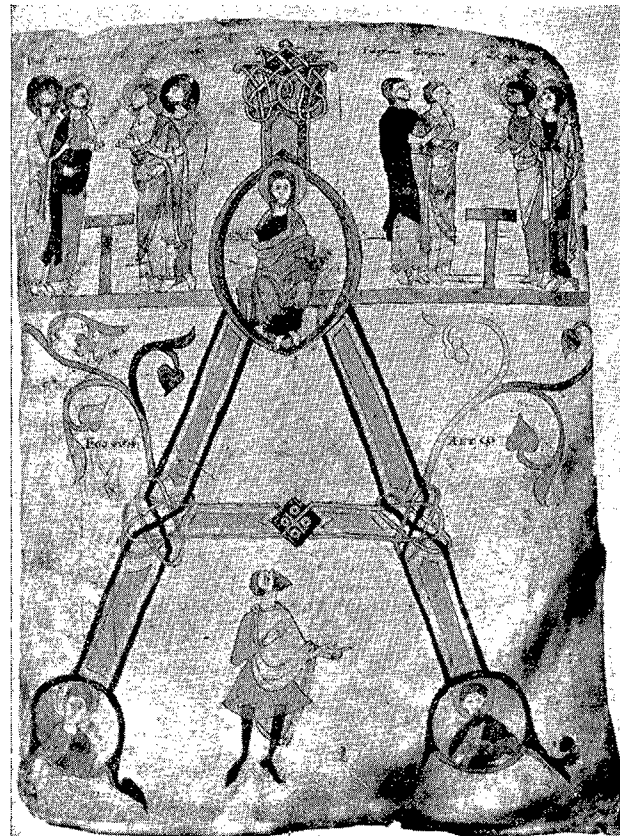
9. — Crucifixión (G, folio 16 verso).



10. — Crucifixión (Tu, folio 2 recto).



11. — El Alfa y los autores (G, folio 19 recto).



12. — El Alfa y los autores (Tu, folio 1 recto).



13. — Dios en la nube (G, folio 34 recto).



14. — Dios en la nube (Tu, folio 25 recto).

LÁMINA VII



15. — Iglesia de Laodicea (G, folio 100 verso).



16. — Iglesia de Laodicea (Tu, folio 68 verso).

LÁMINA VIII

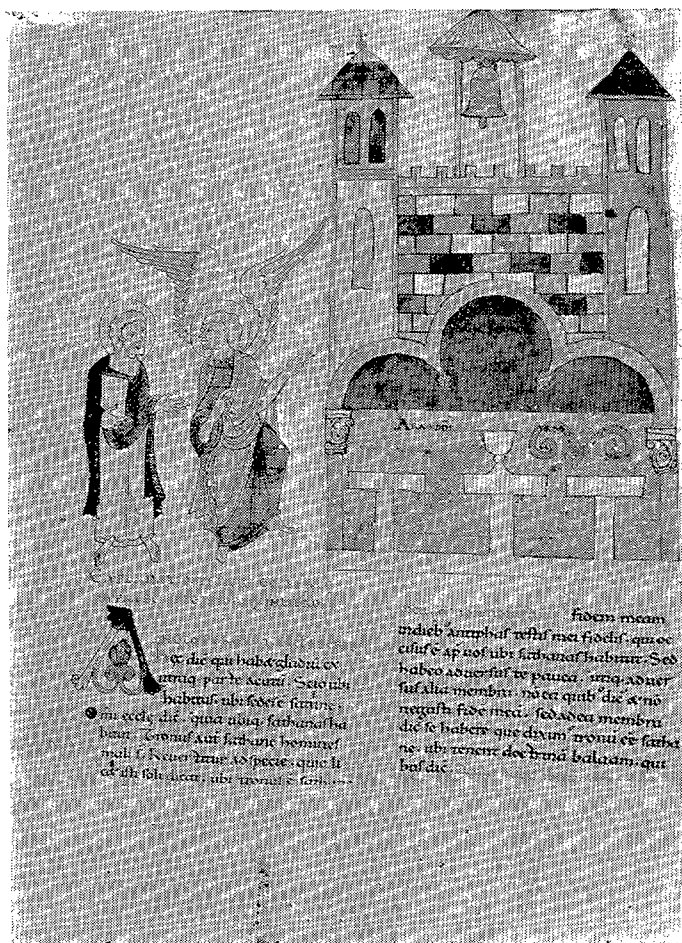


17. — Iglesia de Laodicea (R, folio 81 recto).

18. — Iglesia de Laodicea (Ar, folio 48 recto).



LÁMINA X

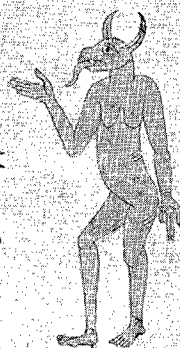


19. — Iglesia de Pégamo (Tu, folio 55 verso). Perdida en G.

(Cliché «Revista de Gerona»)

INCIPIT HISTORIA DE DIABOLIS

In nomine domini Amen.
 Hic incipit historia de diabolo.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.
 et de his que ad eum pertinent.


20. — Viñeta de figuras diabólicas (G, folio 106 recto).

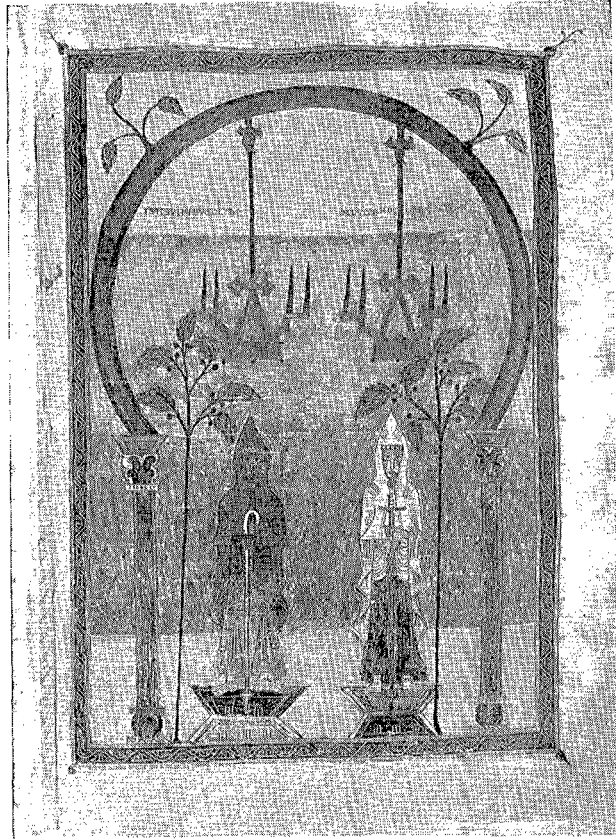
Item annuunt sery peccata myra sua ad
 deo. No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.

Item annuunt sery peccata myra sua ad
 deo. No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.
 No men. No men. No men.

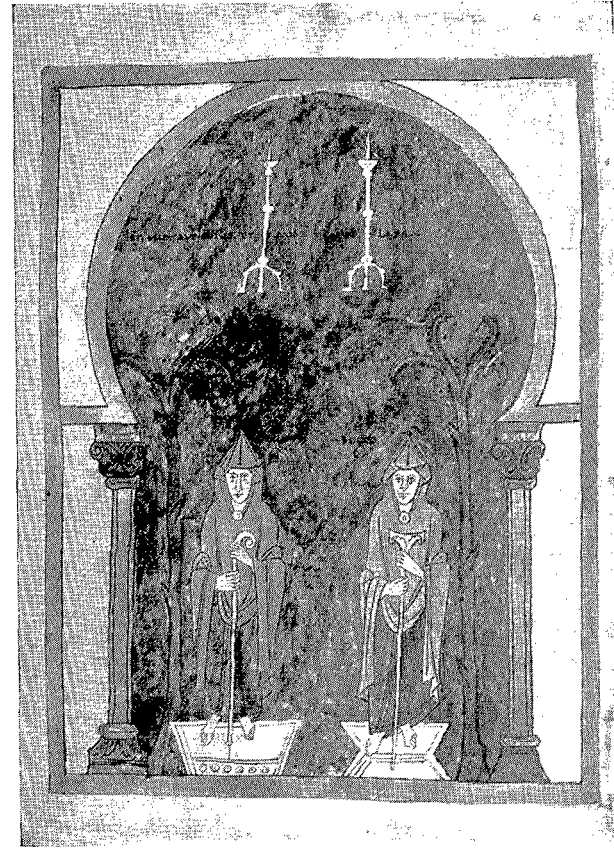



21. — Viñeta de figuras diabólicas (Tu, folio 13 recto).

LAMINA XI



22. — Los dos Testigos (G, folio 164 recto).



23. — Los dos Testigos (Tu, folio 119 verso).

so por un ejemplar inventado sin el menor fundamento, lo que se justifica de manera directa, sencilla y sin necesidad de otra complicación que la simple copia. Sobre todo cuando en ésta, como en otras miniaturas, no advirtió dicho autor el paso a Tu de letreros añadidos a G, que no pertenecen al texto del *Beato* ni al *Apocalipsis*.

LA DIÁSPORA DE LOS APÓSTOLES

Aunque por arte y aspecto general esta miniatura difiera mucho en nuestros dos códices, los enlaza íntimamente ya por el mismo hecho de su disposición y composición. En G corresponden a los folios 52 verso y 53 recto, en Tu al 37 verso y 38 recto. En G y Tu ocupan por lo tanto parte de los folios encarados y forman un friso, porque también admiten texto, y presentan a los Apóstoles en disposición procesional convergente desde los lados hacia la unión de las dos páginas y con rigurosa isocefalia. Esto es único, porque en los demás manuscritos de la familia II^b ocupan una página, entera, sin texto, sin extenderse a la contigua, y se distribuyen en tres filas de cuatro personajes cada una en lugar de una de doce.

Esta miniatura es exclusiva de la familia II^b. Podría ser muy bien una última creación de Magius, ya que pertenece al *Prólogo* del *Liber II*, o sea que entra en los primeros folios del *Comentario* de Beatus. Sin duda estaba ya en T y de aquí pasó a G y Tu y a H, Ar, R y Pc (hoy desaparecida en éste).

En G está enmarcada, con zonas de fondo y divide a los Apóstoles en cinco grupos intercalados entre cuatro elegantes árboles coníferos. Tu prescinde de estos elementos, tal vez por falta de sitio, ya que el texto alcanza algunas aureolas, lo que obligó a colocar los nombres y lugares de evangelización de los tres primeros de la izquierda, bajo sus pies y no encima, como en los demás.

El orden apostólico que siguen G y Tu es el que enumera Beatus,³⁶ mientras que H, R y Ar lo alteran bastante; así, Ar coloca a Pablo en noveno lugar y a Pedro en el décimo (comprobables por los atributos de espada y llave, aunque no tienen letreros). R pone a Pedro en el primer lu-

³⁶ *Petrus, Roma; Andreas, Acaya; Thomas, India; Jacobus, Spagna; Iohannes, Asia; Mattheus, Macedonia; Filippus, Gallias; Bartolomeus, Licaonia; Simon Zelotes, Aegyptus; Jacobus, Ierusalem; Paulo et ceteris apostolis...*

gar y separa tanto a Pablo que le deja en el décimo. Por si la coincidencia de disposición y de ordenación no fueran suficientemente demostrativas para fundamentar la dependencia de los códices, podemos añadir que G y Tu son los únicos que además de consignar el nombre de cada Apóstol junto a su figura, añaden la denominación geográfica de las tierras que les correspondieron.

Algunos Apóstoles de G llevan unos atributos rarísimos: Simón Zelotes, copa y algo que puede ser un instrumento musical; Juan, una especie de fiala; en cambio, ni Pedro ni Pablo tienen llaves ni espada. Estos objetos no pasan a Tu, donde todos sus Apóstoles llevan libro. En R y H aparece Pedro con la llave, y en Ar Pedro y Pablo con sus clásicos atributos. Los restantes Apóstoles tienen libros.

En Tu ocurrió algo muy curioso: el artista dispuso a los Apóstoles a la manera románica, sin preocuparse de los letreros del modelo que le servía de base, y así coloca a Pedro y Pablo en el centro, el primero todavía en el folio verso y el segundo ya en el recto, recordando las pinturas de los ábsides catalanes. Pasó luego el pergamino al escriba, que añadió los letreros siguiendo exactamente el orden de G, por lo que la típica figura de Pedro lleva en Tu el nombre de MATHEUS, y Pablo el de FILIPUS.³⁷

G y Tu tienen un letrero exclusivo de ellos dos: OMNES ASPOSTOLI SIMUL IN UNUM ET PATRIA SORTITI SUNT, exacto en ambos códices, a lo que hay que añadir la exclusividad en nuestros dos códices de los nombres de las tierras apostólicas, en los que siguen el texto del *Beato*, que a su vez los tomó de un apócrifo.

EL MAPA UNIVERSAL

En G ocupa los folios 54 verso y 55 recto, en Tu el 38 verso y 39 recto; es por lo tanto una miniatura doble en dos páginas encaradas. Plásticamente existen algunas diferencias de detalle. La de G responde bastante a la idea de la tierra cuadrada rodeada por el mar, aunque los ángulos son algo redondeados; la de Tu tiende mucho más al círculo, lo que se

³⁷ El tema de la Diáspora, los problemas que plantea especialmente en G y en Tu, y en éste último las relaciones con las pinturas murales absidiales, además de toda la discusión en torno de la venida de Santiago a España, son de un interés extraordinario. Esperamos añadir algo en un trabajo que tenemos en avanzada preparación.

aproxima al concepto de tierra redonda; no olvidemos que la evolución de los conocimientos geográficos y astronómicos puede haber influido en este cambio, ya que ambas formas responden bien a los propios de las épocas de cada uno de los dos códices. Como es natural, en los ángulos de Tu quedan espacios más despejados, que el miniaturista aprovechó para colocar cuatro figuras alegóricas de los vientos en forma de hombres desnudos que cabalgan sobre pellejos —como si fueran caballos— cogiéndolos por el rabo con una mano y con la otra se llevan a la boca una especie de cuerno muy parecido a las tubas de las miniaturas del *Comentario* de Beatus que sigue más adelante. El detalle es privativo de Tu, no se halla en G, pero tampoco en ningún otro manuscrito; y en todo caso convendría recordar que es tema corriente en el románico y que se encuentra en el famoso bordado llamado Tapiz de la Creación, actualmente en el Museo de la Catedral de Gerona. En el mar de G hay numerosos peces, un hermoso cangrejo, un pez grande que se come a otro chico, un hombre que se ve por transparencia dentro del estómago de un enorme pez (¿recuerdo de la historia de Jonás?), y varios barcos. Todo esto falta en Tu, tan poco aficionado a la representación de animales y sobre todo a poblar las aguas y los aires.

Como en todos los códices de la familia II^b, en nuestros manuscritos desaparece Tarragona y erróneamente ponen NARBONA en su lugar. Conservan GALLECIA y ASTURIAS, pero falta OLISBONA y surge BETICA; están también los ríos TAJO y NILO con sus dos cursos; el JORDAN con sus dos fuentes JOR y DAN y el DANUBIO con sus cuatro afluentes. Aparecen CAPADOCIA y MESOPOTAMIA. Pintan el Golfo Árabe y equivocadamente le dan el nombre de Mar Rojo; en este detalle hay un pequeño error en el trabajo de Gonzalo Menéndez Pidal, ya que no es el Árabe, sino el Pérsico el golfo que dibujan; en cambio, R, G, H ponen el nombre de SINUS ARABICUS a uno de los cursos del Nilo, lo que no recoge Tu. Aparece la leyenda del cuarto continente, que es exactamente la misma de san Isidoro en sus *Etimologías*, XIV, 17, tanto en H como en G y Tu. Menéndez Pidal debió trabajar con fotografías defectuosas, lo que le indujo a leer erróneamente G.³⁸ Nuestras lecturas fueron hechas en este caso directamente sobre los códices de G y Tu.

Otros distintivos de II^b respecto a las demás familias, son la inclusión

³⁸ G. MENÉNDEZ PIDAL, *Mozárabes y asturianos*, pág. 246.

de la leyenda del Nilo, el olvido de algunas tierras apostólicas, la división de la Galia en LEGDUNENSIS y BELGICA; la leyenda de las AMAZONAS, cuya tierra sitúa al SE. de Asia. Hay que advertir que R y Ar no tienen leyendas, y que en R y Ar aparece TOLEDO y falta la INDIA.

El cuadro de Adán y Eva en el Paraíso carece de árbol del Bien y del Mal en la familia II^b, y el marco que los encuadra sirve para que suba por él la Serpiente tentadora. Hay que exceptuar a Ar, que coloca un árbol con Serpiente fuera del marco, y H, que sitúa el árbol, también con Serpiente, entre Adán y Eva y crea un edificio, semejante al que habitualmente existe en Jerusalén, en las ciudades de BABILONIA y ASCALON.

La familia II^b registra cuatro islas en el Océano, siguiendo las *Etimologías* de san Isidoro, y sitúa la «última Tile» (Islandia) que como dice san Isidoro en las *Etimologías* es la «última isla del océano».³⁹

En el Mediterráneo hay dos hileras; en la primera Tu tiene las tres primeras islas en blanco; luego anota CORSICA, SAMO, COOS; de la otra hilera únicamente hemos podido descifrar el nombre de TARSEs. Estas islas están junto al doblez interno del libro, y el desgaste impide que se puedan leer todas con seguridad. En el caso de G es imposible. En R están en blanco; en H se puede ver claramente CORSICA, otra que pudiera ser SICILIA y además SAMMO y COOS; las tres primeras están en blanco, como en Tu.

Volviendo al Océano por la parte derecha de la miniatura (lo que equivale a descender hacia el Sur, recuérdese que el mapa no está orientado como los nuestros, sino que el Este mira arriba y el Oeste abajo), el primer nombre corresponde a las FORTUNARIAS (Afortunadas), luego ya no pueden leerse por deterioro, y en R están en blanco precisamente estas dos y lo mismo ocurre en Tu.

Arriba (Este en realidad) se ven CRISE y ARGIRE que forman una sola isla (en II^a están separadas) en G y en Tu; en R quedó en blanco; la siguiente es en G y Tu TABROTANE, que corresponde a la TAPROBANA (Ceilán) de san Isidoro; R usa la forma IABODAN.

Vemos por lo tanto que todas las modificaciones de II^b respecto a II^a se mantienen en G y Tu, pero además añaden la leyenda de Santiago, exclusiva de ambos manuscritos entre todos los códices de II^b y II^a. Son además los dos únicos que no representan a Jerusalén por un edificio, mientras que R, H y Ar lo hacen así. De nuevo Tu simplifica las montañas y

³⁹ *Etimologías*, Libro XIV, 6, 4.

las perfila con una línea ondulada de contorno, mientras que en G existen numerosos dintornos que dan la impresión de un amontonamiento de peñas.

LAS CUATRO BESTIAS Y LA ESTATUA DEL LIBRO DE DANIEL

En G ocupa el folio 61 recto completo, excepto tres líneas y media al ancho de columna sencilla en la parte superior izquierda; lo mismo ocurre en folio 43 recto de Tu, pero con más de media columna de texto a la derecha, bajo la montaña; en cambio, dos de las Bestias que no cupieron aquí, las situó en el folio 42 verso. Esta miniatura ilustra el *Prologus* del *Liber II*, que trata de asuntos muy variados a los que dedica larga extensión; ya hacia el final de su exposición recuerda los animales de la visión de *Daniel*, VIII, 3-8. Para Beatus las Bestias representan el mundo dividido en cuatro partes: ORIENTE, OCCIDENTE, SEPTENTRIONES y MERIDIDIE, o también los cuatro imperios de la tierra: BABILONIA, PERSIA, MACEDONIA y ROMA. Trata a continuación de la estatua del sueño de Nabucodonosor, que forma parte del *Liber II* de *Daniel*, y recuerda que a pesar de su unidad está compuesta de partes: primera la cabeza, de oro; segunda, el pecho y los brazos, de plata; tercera, vientre y caderas, de bronce; cuarta, los pies, de hierro. Así, estas dos visiones independientes y separadas en *Daniel*, se combinan en el *Beato* para dar lugar a una ilustración.

En cuanto a G y Tu, esta miniatura únicamente tiene en común el tema. Ya hemos visto que a G le cupo completa en un recto, mientras que el escriba de Tu dejó vacía la media columna derecha del verso anterior y escribió texto en la misma parte del verso siguiente. Esto obligó al miniaturista a aprovechar como pudo este espacio irregular, lo que hizo con bastante acierto al colocar dos Bestias en el primero y subir el gigante y la montaña. Por lo tanto, ni en la disposición se asemeja a G. Al pie de la estatua está la piedra, pero en el monte no falta el fragmento desprendido; la parte alta de la montaña de G forma una ondulación un poco rara, aunque no parece que tampoco falte nada. La estatua de Tu carece de relleno de color, a pesar de que lo tienen las Bestias y el monte; en cambio G lo posee en todas sus partes.

Tu interpreta los animales a su manera, sin servirse del modelo. Uni-

camente en el ritmo de las colas y en su terminación volutada sigue a G. El oso de Tu se parece más bien a un cerdo, y el cuarto animal, de fuertes colmillos, se asemeja mucho a un jabalí, en lo que nada tiene que ver con G, e incluso prescinde de la cabecita humana que aparece en todas las miniaturas de los *Beatos* sostenida por dos cuernos de la Bestia y encima del más corto, y a la que se refiere el *Libro de Daniel* cuando dice: «había en esta hasta pequeños ojos como de hombre y una boca que profería cosas grandes». Tampoco la tiene Ar. En cambio, Tu la acepta en esta misma visión, pero en el *Libro de Daniel* (folios 195 verso - 196 recto).

LA MUJER SOBRE LA BESTIA

Ocupa página entera en G (folio 63 recto), y media columna en Tu (folio 44 recto). Es una de las pocas miniaturas del *Beato* que no ilustran el *Apocalipsis*, sino el *Comentario*. Se refiere a una de las últimas partes del *Prologus libri II* de Beatus (*De muliere super bestia*); existe otra figura semejante que adorna el texto apocalíptico, pero se diferencia de la que nos ocupa por sus ricas vestiduras y por montar en la Bestia de Siete Cabezas, que es Roma, reina majestuosa, mientras que esta no pasa de simple prostituta montada en una especie de jumento.

La miniatura se añadió en algún momento al *Beato*, o acaso desde el comienzo de los códices miniados, y su modelo fue la Mujer del Apocalipsis. Esta ilustración es un caso paralelo al de la estatua y los animales, que le antecede, y la miniatura del mismo tema del *Libro de Daniel*.

Es muy interesante resumir la gestación de la miniatura de G para comprender su singularidad y reforzar la dependencia de Tu, al que pasa con las características tan particulares del primero. En G ocupa página entera; en los manuscritos de II^a es de un tercio de columna o de un tercio de ambas columnas; en II^b, escasamente media página, a todo ancho de dos columnas de texto. G es el único códice que le concede el folio entero. Tu vuelve a reducirla, pero en sentido contrario a su familia II^b, porque si bien le destina media página, no la toma en sentido horizontal y elimina dos medias columnas, sino una completa en sentido vertical, caso único. Esto se explica por su gestación a partir de G: como ocupa en éste todo un folio, el árbol adquiere dimensiones mucho mayores de las que tenía en T; al copiar Tu, no reduce la altura del árbol, y por lo

tanto necesita toda la elevación de la página, pero como le queda texto, el escriba no tiene otro remedio que introducirlo en este folio y se ve obligado a reducir el ancho a la mitad, lo que resuelve el miniaturista colocando a la Mujer delante del tronco y no a un lado, como hace G.

El árbol de Tu quiere recordar el de G, pero es mucho más sencillo y menos airoso y pierde la bellísima estilización tan intensamente geometrizada que presenta la planta del códice mozárabe. La cabalgadura de la Mujer es un caballo corriente, porque elimina el extraño pico que tiene en G, y termina la cola en una estilización foliforme, mientras que en todos los manuscritos de II^p, incluido G, acaba en una cabeza de serpiente; todo ello es consecuencia de la intensa tendencia naturalista del libro románico, que llega al extremo de querer interpretar como seres naturales los fantásticos monstruos apocalípticos. Pero no cabe duda de la dependencia de G, incluso en el árbol, derivado sin duda de éste, aunque mucho más pobre.

La Mujer de Tu viste a la moda románica, con túnica y manto, igual que la Virgen de este estilo, mientras que en G lleva pantalones largos y anchos orientales, amplias melenas y velo. En ambos manuscritos va descalza.

La miniatura carece de marco en los dos; en T tampoco debería estar porque no la tiene H, aunque R y Ar vuelvan a encerrar la escena, en lo que coinciden de nuevo con las familias I y algunos manuscritos de II^a. Ya sabemos que R tiene fuerte inclinación a enmarcar las miniaturas, incluso las que nunca lo estuvieron en su modelo, como las del *Libro de Daniel*, a las que también añade zonas paralelas de fondo. Lo mismo le ocurre a Pc.

LAS SIETE IGLESIAS DE ORIENTE

Antes de tratar monográficamente cada una de ellas, hay que hacer algunas advertencias generales. La familia II^p se divide en dos ramas respecto a las Iglesias: la que sigue directamente los modelos de Magius derivados de T, y la que copia a G, que a su vez ofrece importantes diferencias en relación con la anterior. Hay que notar que esta segunda rama está formada exclusivamente por G y Tu, detalle que por sí mismo es ya muy importante. En cuanto al primer subgrupo, pueden incluirse en él H, Ar, Pc y R, además de T, origen de todos ellos.

Los códices últimamente citados proceden de manera tan directa de T, que a pesar de ser de estilo románico puede decirse que entre ellos y el manuscrito mozárabe no hay más modificación que el paso del tiempo y los consiguientes cambios de estilo. Pero en G, a pesar de ser el más próximo a T desde el punto de vista estrictamente cronológico, y que además pertenece al mismo estilo mozárabe, las diferencias son sustanciales. Aunque T no conserva sus Iglesias, hablamos de ellas con cierta seguridad por el apoyo que nos procura el comparar su descendencia Pc, R, H y Ar con M. Las Siete Iglesias pertenecen al *Liber II* del *Comentario* de Beatus, es decir, a sus comienzos, y es indudable que artísticamente corresponden a Magius. Es difícil creer que unos modelos tan sencillos como las Iglesias presuponibles en T, sirvieran de inspiración a edificios tan elegantes, airosos y exóticos como los de G, sin embargo, un análisis comparativo muy cuidadoso con los códices citados, demuestra que los elementos esenciales ya se encontraban allí, y que las diferencias radicales que se aprecian a primera vista, son en el fondo una reinterpretación y enriquecimiento genial y de fantasía desbordante que se debe al artista de G. Este manuscrito tiene además otras dos características muy notables y personales: la situación de las Iglesias en un paisaje sincopado de árboles o de montañas, y el desarrollo con armoniosa imaginación del cuerpo superior de los templos de M. Las Iglesias de Tu, aunque más sencillas, se explican siempre por las de G. El grupo H, R, Ar y Pc se muestra bastante fiel a T, aunque separado por los cambios de época y estilo, y ninguna de sus miniaturas alcanza la belleza de las Iglesias de G.

En las Iglesias de los *Beatos* se aprecia una evolución. El grupo I presenta siempre a Juan y el ángel dentro del templo bajo una arcada o encerrado en una cenefa. M y la familia II^b sacan fuera de la Iglesia a los dos personajes y los coloca a la derecha o a la izquierda del templo, pero incluidos juntamente con éste en un marco común, y la unidad resultante es tan intensa que se destacan sobre la continuación de las fajas de fondo.

El grupo Pc, R, H y Ar de la familia II^b siguen el mismo sistema. Las figuras están fuera, pero envueltas por un marco común en H y Ar. Se aprecia un paso en Pc y R, que encuadra únicamente la pareja de personajes y deja libre el edificio. Pc, H y Ar emplean fondos continuos, a base de un tono oscuro, que sirve de campo donde destacan el ángel, Juan

y los vanos del edificio. En R reaparecen las zonas paralelas de tipo mozárabe, no por copia del modelo, sino por inercia estilística, como ocurre también en las miniaturas del *Libro de Daniel* de este mismo manuscrito, a pesar de que *Beatos* mozárabes nunca pintaron zonas coloreadas en el *Libro de Daniel* y destacan directamente las figuras sin enmarcarlas, sobre el fondo natural del pergamino.

G representa un avance respecto a Magius al liberar las Iglesias del marco y dejar las figuras y los edificios libres sobre el campo general del pergamino, lo que beneficia enormemente a la miniatura, cuyo delicado dibujo se recorta mejor sobre el pergamino limpio. Al dejar todos los elementos sueltos, coloca Iglesias y personas en pleno paisaje, que evoca mediante árboles o con montañas, como en el caso de la maravillosa de Éfeso, construida sobre un monte esquematizado de un precioso dibujo casi abstracto, además de los dos árboles que lo flanquean, o el pino y el laurel que ambientan la aparición del ángel a Juan.

En el interior de las Iglesias de la familia II^b se ve siempre un altar (grupo H, R, Pc y Ar) y hasta cuatro en G y Tu. En H y Ar se encuentra constantemente el cáliz en el altar; en H hay siempre encima del ara un cáliz y un crucifijo; en Ar únicamente el cáliz; en Pc, R, G y Tu sólo aparece algunas veces la copa. En la familia II^a se representa tímidamente un altar vacío en una iglesia de D.

IGLESIA DE ÉFESO

Esta bellísima miniatura corresponde en G a los folios 70 verso y 71 recto, en Tu a los 48 verso y 49 recto. En el segundo de G se ve un maravilloso templo con amplio arco de herradura que enmarca el altar, en el que hay un gran cáliz; existen ricas cortinas transparentes recogidas, con flecos y otros adornos. El remate es complicado, con cubierta piramidal y adornos laterales en forma de cuernos a la manera oriental. A los lados destacan unos cuerpos que parecen contrafuertes, pero que son estilizaciones de naves, con arcos o galerías estrechas cerradas con celosías. El conjunto se apoya en una hermosa estilización que semeja ser de cripta en la roca de una montaña. En el folio anterior figura San Juan entre un laurel y un pino hablando con el ángel de Éfeso, que vuela delante del pino, o sea, que G no sólo liberó a los personajes de la sujeción

del marco, sino que añadió un incipiente paisaje, y al distinguir dos planos (ángel ante el pino) hace un intento de representación en un espacio volumétrico.

Existe una explicación para esta división de la escena en dos folios, única de G y Tu. En el folio verso equivalente de M el copista dejó un espacio vacío por razones del texto, y Magius lo empleó para trazar unos dibujos abstractos muy graciosos. Aunque todavía plenamente mozárabe, G experimenta en el fondo un gran amor por el realismo o el naturalismo, al menos en relación con M, y prefirió dar naturalidad a la miniatura suprimiendo los dibujos que seguramente todavía conservaría T del mismo tipo que M. Recuérdese que el espacio libre en G aumenta porque el formato de T es algo más pequeño, y es norma que a G le sobra siempre espacio. Tu sigue a G y distribuye la escena en dos folios encarados, pero en lugar de los dos árboles únicamente conserva el pino, que está entre los dos personajes, y que pese a su mayor torpeza se aprecia que deriva del tipo de G. Ambos manuscritos son los únicos conocidos que tienen árboles en esta miniatura y desdoblán la escena. Son detalles francamente decisivos para establecer una filiación.

La miniatura de Tu es una copia de la Iglesia de G que se ha intentado racionalizar. Se esfuerza en conservar sus elementos, pero los transforma en algo habitual y comprensible para el artista románico. Los cuernos de G se convierten en torrecillas con ventanas, que arrancan de los capiteles que sostienen el arco de herradura, y que olvidan la simplicidad de G y se convierten en capiteles de hojas grandes y jugosas y columnas de fustes helicoidales de intensa impresión anticipadamente barroca. La cubierta de la Iglesia también difiere, y las construcciones laterales se modifican para conseguir una estructura de tres naves con cubierta a dos aguas. Tampoco contiene el dibujo abstracto de la parte baja de G, y lo racionaliza arquitectónicamente mediante la representación de una cripta en sección de tres naves que apean a las tres de encima. Por cierto, las hace de medio cañón, lo que demuestra que al añadir algo que no existía en G aflora el artista románico que vive en una época dominada por la curva de medio punto y no por la de herradura.

Otras diferencias son también resultado de racionalizaciones y actualizaciones. Por ejemplo, la sustitución del ajedrezado ornamental de los paramentos de G por un aparejo de *opus isodomus*. Como las cortinas

que cubren el arco triunfal ya no se usan en su época, las suprime, pero le queda un vacío excesivo y lo compensa colocando encima del altar una corona de luz que no existe en G. El cáliz cambia de tipo, y si el de G es una pieza mozárabe el de Tu es ya románica. La Iglesia de G es poco religiosa para ojos occidentales de época relativamente avanzada, más parece un palacete encantado de hadas; y el miniaturista de Tu se cree en el deber de «cristianizarla» poniendo en el remate del imafrente una cruz que reproduce exactamente las de hierro que se colocaban en el mismo sitio en los edificios de su época. Otra racionalización, y no olvido, es la supresión de los árboles que flanquean la Iglesia de G: como el códice románico convierte en edificio toda la parte inferior, no es lógico que sobre los paramentos crezcan árboles, mientras si lo es en el mozárabe, donde la cripta, abstractamente indicada, se adentra en una montaña.

El altar y cáliz de G son dorados y destacan sobre el fondo natural del pergamino; en Tu quedaron blancos porque el oro jamás llegó, y como estas piezas no resaltaban, el espacio interior del arco recibió después un embadurnado algo grosero de azul oscuro; se aprecia bien esta circunstancia por el descuido que hubo al no pintar los espacios entre las cadenas que sostienen la lámpara o corona de luz, que se repite en otros casos semejantes de este códice. En la otra rama de la familia II^b no hay uniformidad; Pc y R son exactamente iguales, y su Iglesia, que ocupa algo menos de media página, es de tres naves y con un piso de tres arcos, H presenta un arco polilobulado y con cortinas recogidas, que enmarca el altar. Ar tiene un templo de tres naves rematado por fantasías arquitectónicas de las que destacan cinco torres.

IGLESIA DE ESMIRNA

En G ocupa casi todo el folio 76 recto, y lo mismo ocurre en el 52 recto de Tu. En la familia II^b, la Iglesia que en M y la familia II^a era de nave única se convierte en un templo de tres naves muy altas y hermosas, que en el subgrupo de G y Tu son de la misma altura, y en los derivados de T la central se eleva bastante sobre las laterales. Otra diferencia es que el grupo G y Tu presenta un altar vacío en cada nave, mientras que T sólo coloca uno en la central, libre en Pc y R, con cáliz en Ar y con copa y crucifijo en H, además de tres lámparas suspendidas por ca-

denas y el altar con paño litúrgico. H añade además cortinas, que como siempre en este dódice están descorridas y anudadas a las columnas.

La miniatura de G presenta un templo de tres naves en sección, de igual altura, contrafuertes hasta medio alzado del edificio, y un cuerpo alto, a manera de cimborio, con arco central de herradura y otros dos laterales, de medio punto y con celosías. El tejado es de dos vertientes, y como recuerdo de las alas laterales que debía de tener T hay dos cuernos en los que se posan otras tantas palomas. Las naves tienen cortinas recogidas, con flecos y bandeletas, la central más rica y de diferente color. Las columnas extremas se adosan al muro, las centrales resultan airoosas y exentas. Los capiteles son geométricos con altos cimacios, y las bases áticas simplificadas.

En los personajes hay que observar la rareza iconográfica de que el ángel tenga barba incipiente; sostiene en la mano un rollo y Juan un libro cerrado. La mano libre del ángel es deforme y con las uñas hacia el interior de los dedos, según norma de G. Y las alas, del tipo característico de Magius.

La Iglesia de Tu es idéntica, con las salvedades de costumbre: tres naves iguales, arcos de herradura mal conseguidos apoyados en columnas de capiteles florales muy jugosos y sin cimacios, los contrafuertes no rebasan la base del edificio, el cuerpo alto tiene dos ventanas a la manera de un campanario románico, faltan las cortinas, los motivos ornamentales se convierten en sillares de dos colores, los altares imitan a G exagerando la altura del pie y se simplifica la gran arcada doble y muy decorada de G.

En cuanto a los personajes, Juan cambia el libro de mano, y el ángel lleva libro en lugar de rollo. Hay un detalle de suma importancia, el letrero IHOANNES CUM ANGELO, que es único de G y Tu.

IGLESIA DE PÉRGAMO

Ocupa la mayor parte del folio 55 verso de Tu, pero falta por sustracción en G, y aunque puede imaginarse cómo sería en éste, es imposible la comparación.

IGLESIA DE TIATIRA

Se encuentra en el folio 85 verso de G, ocupándolo casi por completo (dos columnas de tres líneas cada una, debajo), y en el 58 verso de Tu, que siempre más escaso de espacio incluye más texto y comprime la miniatura hacia arriba, lo que explica que sea menos airosa. El edificio de G es una abstracción del tipo que vemos en Ar, Pc y R, donde los cuerpos laterales se han sustituido por cuernos. Debe advertirse que los pisos superiores mozárabes se interpretan en los códices románicos avanzados y en los góticos como cubiertas, con la excepción de Tu, que es bastante más fiel a su modelo mozárabe.

No creemos que las tres montañas en cuyas cumbres se apoya la Iglesia de G se hallaran en T, ya que no se encuentran en el subgrupo de éste, ni tampoco en la familia II^a. El único posible precedente que conocemos es A¹, que debajo de la iglesia de Pérgamo tiene una serie de pequeñas palmeras, lo que evoca un paisaje terrestre, aunque no montañoso.

En cuanto a la rara vestidura de Juan, deriva ya de T, porque la encontramos en M, aunque sin la fibula en el hombro; pero en este manuscrito la lleva el ángel en vez de Juan y es semejante a alguna de los Evangelistas. Las alas son del tipo de Magius.

Tu sigue tan de cerca al modelo que se transparenta la copia. Hay pequeños detalles racionalistas: desaparecen los cuernos y toda clase de adornos así como las cortinas del piso superior, utiliza aparejo isódomo e interpreta el cuerpo alto como campanario o torre-cimborio románica, de esa silueta que tanto recuerda a San Nicolás de Gerona y que se repite muchas veces en este *Beato*.

Es muy importante recordar que únicamente G y Tu tienen representadas las tres montañas y cambian la colocación de los personajes respecto al edificio.

Las Iglesias de la otra rama de la familia II^b no tienen uniformidad, sólo se asemejan las de Pc y R, pero el arco triunfal peraltado que cobija en ellos un baldaquino, es en G y Tu una iglesia de dos pisos. Tu es el único códice románico de la familia II^b que adopta el segundo piso.

IGLESIA DE SARDIS

Es una miniatura de folio entero en G (89 verso) y con algo de texto abajo en Tu (61 verso). Varía mucho dentro de la familia II^b, pero a pesar de las diferencias relativas las dos ilustraciones más próximas son las de G y Tu, aunque el segundo se aparte bastante de la fantasía desbordada de G y suprime todo lo que no entienda y racionalice lo demás.

Tu mantiene el cuerpo superior lo más semejante que puede, con sus tres naves, la central más alta y el tejado a dos vertientes, pero sin los tres huecos inexplicables, aunque del central queda un recuerdo en una especie de ranura vertical. Tiene también tres altares, el central más alto y con cáliz, igual que en G, y los otros vacíos. Como casi siempre, suprime las cortinas. En la parte inferior elimina ese bellissimo y extraño medio círculo con arquillos de G, que prefigura los más finos rosetones románicos de manera curiosísima, y que no sabemos cómo interpretar ¿cripta? Al miniaturista románico le ocurría ya lo mismo.

La parte baja de Tu es muy interesante por lo que significa, aunque malogra por completo la aérea belleza de G. En éste hay un arco de herradura con altar y cortinas y dos puertas laterales con celosías, todo ello visto en sección. Tu siente un fuerte impulso naturalista y en lugar de representar el cuerpo bajo en sección lo hace en alzado externo, y en vez del arco de herradura de G presenta una pared de sillares isódomos y dos puertas laterales rectangulares, con batiente único abierto, interpretación de unos elementos ornamentados poco claros del *Beato* mozárabe.

El ángel de G vuela a medias, apoyando las rodillas en un cuerno del edificio y lleva en la mano un incensario; el de Tu está en idéntico lugar y es también turiferario, pero como el templo no tiene los remates en forma de cuernos, queda completamente en el aire, aunque en el mismo sitio. Esta disposición en vuelo y con incensario es exclusiva de G y Tu no sólo respecto a su familia, sino a todas las demás.

El letrero $\overline{\text{ECCLE}} \text{ SARDIS}$ de G se repite igual en Tu y en el mismo lugar, distribuido a ambos lados del altar, únicamente que desarrolla más la abreviatura: $\overline{\text{AECCLIA}} \text{ SARDIS}$. Las otras Iglesias de la familia II^b no tienen ningún parentesco con estos dos manuscritos.

IGLESIA DE FILADELFIA

En G ocupa casi todo el folio 94 recto, en Tu los dos tercios superiores del 64 verso. Los templos son en principio idénticos, con pequeñas diferencias debidas a normas habituales de Tu, como convertir en paredes huecos inexplicables cerrados con celosías, hacer románicas las torres, utilizar aparejo de sillares isódomos, prescindir de ornamentos secundarios, etc. Las divergencias más acusadas se explican por tener que achatar considerablemente Tu la altura del edificio por exigirlo así el texto, que como siempre ocupa mayor superficie de la página que en G. Con altura tan reducida no pudo trazar el miniaturista románico el arco inferior trilobulado del modelo mozárabe, graciosísimo, pero que quizás no comprendía bien o no le convenció, porque en la realidad arquitectónica no podría sostenerse, y lo substituyó por un gran arco de herradura continua. Al hacerlo, ya no era posible copiar la elegante y complicada serie de cortinas de G y tuvo que poner otra a su manera, dejándonos un curioso detalle arqueológico y psicológico, porque en cuanto no copia substituye lo mozárabe que desconoce o no es familiar a su vista, por lo románico que le rodea. Así, la cortina es demasiado corta, para no ocultar el altar, y olvida que esta era precisamente su misión en ciertos momentos litúrgicos más antiguos, y que si en G se ve el ara es porque en el instante de representarla la tela está recogida. Cambia también el sistema y nos presenta una curiosa cortina de paño pesado y opaco (las de G siempre parecen de telas livianas) colgada de una barra con argollas anulares de sorprendente modernidad.

Para salvar la falta de altura cierra menos la herradura del arco del cuerpo alto, que se acerca mucho a la media circunferencia, mientras que en G es de tres cuartos de la prolongación del radio. Pero como ni aún así logra su propósito, y apenas le queda sitio para las jambas, prescinde de éstas y de las columnillas y las substituye, en ambos arcos, por ilógicos y enormes capiteles de hojas carnosas.

G tiene cáliz en el altar del cuerpo bajo; Tu en el alto. Esto se explica porque la cortina corrida no le dejó sitio para colocarlo en el mismo lugar que su modelo. El ángel de G lleva en la mano un objeto que no acertamos a describir, tal vez una bolsa. Podría ser una mala interpretación, del miniaturista o nuestra, de una llave, ya que el texto se refiere a ella y que

aparece, de tipo romano, en los códices de la familia II^a. En cualquier caso, el artista románico tampoco comprendió este objeto y lo sustituyó por un libro, como en otras miniaturas de esta serie, sin duda al tomarlo por un rollo. La otra rama de II^b es muy diferente de nuestros manuscritos; sólo en H se ve un arco trilobulado como en G, pero carece de capilla alta.

IGLESIA DE LAODICEA

G le destina el folio 100 verso completo, Tu toda la columna derecha y el tercio inferior de la izquierda, que reserva para los dos personajes. En realidad es exactamente la misma composición de G, que sobrado de espacio deja un gran blanco sobre Juan y el ángel, y que Tu, siempre apurado, le viene muy bien para incluir texto un tanto comprimido.

La Iglesia de G es de nave única, flanqueada por dos estrechas torrecillas de cubierta piramidal, y un cuerpo central elevado, con arco de herradura semejante al inferior y cubierta también piramidal. Está construida en la pronunciada ladera de una montaña. Los altares carecen de cálices, pero sobre el alto cuelga una corona de tipo visigodo. Ambos arcos tienen cortinas recogidas y con bandeletas. San Juan, según norma de la familia II^b, no se cubre las manos para coger el libro.

En Tu es prácticamente igual, con la habitual supresión de cortinas, pero mantiene la corona visigótica, y la racionalización arquitectónica al representar aparejo isódomo, transformación de los altos huecos de las torrecillas en ventanas normales y una gran puerta rectangular abierta en la izquierda e interpretación más constructiva de las cubiertas. Añade un cáliz en el altar inferior. Elimina detalles decorativos, como las palomas que se posan en G en los faldones del tejado más alto, y las rematan las torrecillas laterales, que reemplaza por cruces, aunque son idénticas las pequeñas esferas con un punto central que les sirven de base.

Es interesante advertir que estas dos miniaturas son las Iglesias más semejantes de toda la serie, hasta el punto de que si se superponen dos fotografías y se miran por transparencia, casi coinciden como si se tratara de un calco. En la familia II^b, el subgrupo de T seguido por Pc, R, H y Ar, la iglesia de Laodicea no está encima de una montaña y carece del cuerpo alto con una capilla; es un templo de tres naves en Pc, H y Ar y de nave única en R. Por lo tanto, esta miniatura es otra de las más importantes para reafirmar la dependencia de nuestros dos códices.

EL ARCA DE NOÉ

Esta gran miniatura ocupa en G un tercio vertical completo del folio 102 verso y la totalidad del 103 recto; en Tu únicamente todo el folio 70 verso. Ya sabemos que el manuscrito románico tiene muy poca afición a extender la escena de un folio a una parte del contiguo y además procura siempre economizar pergamino.

El tipo de arca de los *Beatos* es muy particular, está vista en sección y su forma general es la de un pentágono irregular, con un lado horizontal (que equivale al fondo) en contacto con las aguas, dos iguales, verticales y por lo tanto formando ángulos rectos con el anterior, que constituyen las paredes laterales, y otros dos en la parte alta, inclinados y determinando un ángulo obtuso, que corresponden a la cubierta del arca. El interior está dividido en pisos con más o menos departamentos.

Esta estructura es idéntica a la de una casa del tipo más sencillo: planta rectangular y cubierta a dos aguas. La concepción de los *Beatos* se ajusta exactamente al texto bíblico: «Haz para ti un arca de maderas bien cepilladas; en el arca dispondrás celditas y las calafatearás con brea por dentro y por fuera. Y has de fabricarla de esta suerte: la longitud del arca será de trescientos codos; la latitud, de cincuenta, y de treinta codos su altura. Harás una ventana en el arca, y el techo o cubierta del arca lo harás no plano, sino de modo que vaya alzándose hasta un codo, y escupa el agua; pondrás la puerta del arca en un costado; y harás en ella tres pisos, uno abajo, uno en medio y otro arriba» (*Génesis*, VI, 14-26). Y añade más adelante: «Más contigo yo estableceré mi alianza: y entrarás en el arca tú y tus hijos, tu mujer y las mujeres de tus hijos, contigo. Y de todos los animales de toda especie meterás dos en el arca, macho y hembra, para que vivan contigo. De las aves según su especie, de las bestias según la suya, y de todos los que se arrastran por la tierra según su casta; dos de cada cual entrarán contigo, para que puedan conservarse» (*Génesis*, VI, 18-20).

El único precedente relativamente parecido que conocemos son dos pinturas de otras tantas tumbas de la necrópolis cristiana egipcia de El-Baghauar, en Egipto, una fechable a comienzos del siglo IV y otra algo después. En la primera aparece una barca nilótica de tipo faraónico, con Noé, sin familia ni animales, aunque con alimentos, cuyas elevadas ex-

tremidades se han exagerado y cubierto con dos elementos que recuerdan un tejado; en la otra Noé se apoya en dos columnas de capiteles florales añadidos, y en el centro en el mástil único, por cierto con una especie de ensanchamiento que recuerda el de los *Beatos*.⁴⁰ Son evidentes los esfuerzos para conciliar la idea de nave y las condiciones que impone el texto bíblico, que pudieran dar lugar a la imagen pentagonal en sección.

G se distingue de los demás *Beatos* porque coloca el Arca en el agua; a través de la masa líquida se ven por transparencia cinco montañas y en la superficie flotan numerosos cadáveres. Para indicar que las aguas descienden, emerge de ellos un olivo, cuyas raíces se aferran a la cima de uno de los montículos. Este paisaje no es creación de G, pero Emeterius tuvo el acierto de fundir en una escena dos miniaturas distintas del mismo tema: una la del Arca de los *Beatos* y otra la del Diluvio típico del arte español antiguo, cuyas supervivencias se hallan hoy en el Libro de imágenes de la Biblioteca de Amiens, compuesto por Sancho el Fuerte de Navarra (1194-1209), y en otra obra de igual género descrita con dos reproducciones en un catálogo de ventas del año 1935 de los libros anticuarios Karl y Faber, de Munich (este códice fue adquirido en Valladolid en 1809), en que se continúa la tradición del *Pentateuco de Asburham*, donde el Arca flota en un mar lleno de ahogados, y que encontramos en el *Beato S*, aunque sin Arca. A pesar de que Tu distribuye los pisos y los animales de distinto modo, queda íntimamente vinculado a G por situar su Arca en el agua con ahogados.

Pese a esta indiscutible dependencia, la miniatura de Tu en su aspecto tradicional mozárabe es una de las pocas que se aparta bastante de G. Parece como si se fundiera en el Arca la ilustración que copia con otra que tuviera en la mente, o a mano, referente al mismo tema. La construcción es igual en ambos, únicamente que Tu tiene los tres pisos bíblicos, mientras que G los aumenta a cuatro. La miniatura de G presenta el error de figurar tres mujeres cuando en realidad deberían ser cuatro, la de Noé y sus tres nueras; Tu corrige esta equivocación. Da la impresión de que en un primer momento, dejándose arrastrar por G, hubiera dibujado

⁴⁰ Véase W. DE BOCK, *Materiaux pour servir à l'Archéologie de l'Égypte chrétien*, 1901, *Atlas*, láms. XII y XV; reproducido por Dom CABROL y Dom LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, tomo I, parte 2.^a, columna 2714, figuras 906 y 907, París 1924.

únicamente tres mujeres, y Noé quedaba desahogado entre el grupo de sus hijos y el de su esposa; pero más tarde, al darse cuenta del error, procuró subsanarlo y añadió una mujer deforme entre las otras; y Noé queda representado sobre ella. Parece que la equivocación de G debe de venir ya de T, porque en R también la cuarta mujer parece postiza y en este caso colocada sobre la figura de Noé.

En los tres pisos de la miniatura de Tu los animales se agrupan de distinto modo que en G. El manuscrito románico divide cada piso en tres departamentos y distribuye en ellos a los animales, no siempre por parejas. Su manera de situarlos recuerda un poco la Creación de la *Biblia* de Ripoll (folio 7).

Tu carece de un motivo que se repite en todas las Arcas mozárabes y en sus derivadas, que consiste en el ahogado al que un cuervo saca los ojos. La causa se debe a que Tu reduce a un solo folio lo que en G era un folio más una columna del verso anterior, y justamente en esta parte está situado el cuervo con el muerto.

En Tu hay una gran profusión de letreros aclaratorios, de los que en G únicamente se encuentran dos. Pero tampoco se hallan en los restantes manuscritos de las familias II^a y II^b. Pone los nombres de los hijos de Noé: SEM, CAM y IAFET, y añade: MULIERES. Consigna los nombres de las especies de animales que encierran los seis primeros departamentos: AVIS, ARIETES, URSUS, CERVIS, BOUES, CAMELOS. Y hay un detalle que llama la atención: la paloma tiene su nombre escrito, como en G, lo repite en el ala de la abertura del techo, ¿no sería que copió de G y al mismo tiempo de otro manuscrito en que el arca llevaba los nombres de los hijos de Noé y de la paloma en esa viga, y no se dió cuenta de la repetición?

Como siempre que una miniatura de Tu se aparta de G, la suerte viene en nuestra ayuda, y al ser G el único manuscrito que conocemos donde el Arca mozárabe se funde con el Diluvio de ascendencia visigoda, es muy importante que se repita este hecho en Tu, ya que únicamente se puede explicar por copia directa. Por otra parte, R, que es el único manuscrito de la otra rama de la familia II^b que conserva el Arca, difiere mucho más de la ilustración que tendría su modelo T (que podemos imaginar a través de M) que Tu de G. Debemos recordar que Neuss no profundizó en los orígenes iconográficos de esta ilustración, ni advirtió la importancia de la semejanza de las escenas de G y Tu.

VIÑETA DE SERES DIABÓLICOS

Esta miniatura (G, folio 106 recto; Tu, 73 recto) es única en los dos *Beatos* y no ilustra el texto; se trata de un añadido para rellenar el espacio libre de escritura, y es uno de los argumentos de más peso en que nos apoyamos para fundamentar nuestra tesis: la semejanza entre dos miniaturas que ilustran el texto apocalíptico y que se repiten en otros manuscritos puede explicarse hasta cierto punto por razones generales y hasta por coincidencia, pero es forzar el razonamiento en tal sentido cuando nos encontramos ante una ilustración supernumeraria, de carácter decorativo y caprichoso, caso de la que comentamos, que no tiene otra explicación que la copia directa, ya que la coincidencia o convergencia son prácticamente imposibles.

En G ocupa dos columnas del texto en la parte superior y los dos seres diabólicos están enfilados, y en Tu aparece la columna de texto completa a la izquierda y los dos demonios a la derecha, uno sobre el otro. La explicación es muy sencilla: según norma general, Tu se encuentra muy apretado de texto, y además del comienzo del *Liber III*, que también se encuentra en G, añade 21 líneas al final del *Liber II*. Que anda muy mal de espacio se advierte al considerar que ni siquiera separa el *Incipit* y la *Explanatio*, salvo el cambio del color de la tinta y del tipo de letra, sin alterar el tamaño y a renglón seguido. El aprovechamiento de la columna hasta abajo es total y comprimido.

Si hubiera repartido el texto en dos columnas, como en G, la miniatura habría quedado demasiado achatada, en cambio, al reservar en bloque toda la superficie correspondiente a una columna, basta colocar un diablo sobre el otro para mantener el canon de G. Tampoco hay que olvidar que Tu tiene marcada preferencia por miniaturas que ocupan media página vertical y al lado una columna completa de texto.

La ilustración está formada por dos personajes monstruosos y fantásticos. El mayor es un diablo de cuerpo humano tan normal que ni siquiera tiene rabo, no lleva tampoco tridente ni otros atributos; sólo la cabeza cambia por ser de toro, lo que da al extraño híbrido un aspecto tan próximo al Minotauro que no sería disparatado suponer que se trata de un recuerdo clásico. La coincidencia es total entre ambos códices, incluso en la manera de llevarse la mano hacia atrás. La lengua del diablo de Gerona

se alarga en su copia de Turín, y el artista hizo que en éste se la coja con la mano que en el primero se levantaba en actitud discursiva. Es curioso recordar que la lengua desmesuradamente larga era una característica de los seres infernales en la Edad Media, que se fundamenta en un hecho natural, la que proyectan hacia fuera los epilépticos en pleno ataque, y no se olvide que estos enfermos se creían entonces poseídos por un diablo.

El otro ser resulta tan absurdo que sin duda procede del mismo sistema plástico en que se fundamentan las letras capitales ornadas y ciertas viñetas decorativas, porque es un absurdo cuerpo alargado, como de ave, con garras, una cabeza monstruosa que se vuelve y encara con otra de cabra que se inserta mediante un largo cuello en el lugar donde debería estar la cola. Dos cabezas o miembros del mismo ser en actitud mutuamente agresiva es recurso constante de este sistema decorativo, que acabaría conduciendo a los grutescos. G equilibró bien el monstruo con el ala; Tu quiso variarla y la dibujó en sentido contrario, por lo que parece más largo el cuello.

JUAN SUBE EN ESPÍRITU HASTA EL TRONO DE DIOS

La miniatura acupa el folio 107 recto de G y el 73 verso de Tu. La ilustración es bastante semejante en los manuscritos, pero este parecido aumenta enormemente si se estudia dentro del conjunto de la familia II^b, porque tanto R como Ar, y todavía más H, difieren mucho del códice mozárabe. H la compone como un círculo inscrito en un cuadrado, donde están los veinticuatro ancianos formando corona y el Señor en el centro. Los demás manuscritos la componen en un rectángulo vertical dividido en cuatro o cinco zonas, por lo que se asemejan a G y a Tu, pero tanto en R como en Ar desaparece el protagonista principal de la escena, que es Juan, y la representación queda por lo tanto sin sentido. En Ar y R hay dos ángeles tenantes de la gloria que faltan en G y Tu; éste mantiene las cuatro zonas de G. Centra la miniatura una gloria circular con el Señor entronizado y libro en la mano; de esta gloria salen voces, truenos y relámpagos. Los veinticuatro Ancianos están repartidos en dos filas, una arriba y otra abajo y Juan está echado en la parte inferior y su espíritu se eleva hasta Dios en forma de paloma, sin olvidar que la boca del ave y la de Juan quedan unidas por una especie de hilo.

Existen algunas diferencias. Los Ancianos, tal vez por influencia de otras escenas apocalípticas, llevan en Tu instrumentos de música de los que carecen en G. Las coronas en G son de tipo persa, las de Tu románicas; faltan los cuernos de Moisés en Tu. En G se sientan en sillas de tijera, en Tu en un banco corrido, pero que quiere recordar en cierto modo una larga fila de sillas con sus numerosas patas en forma de X. En Tu desaparecen las siete lámparas, acaso porque no supo interpretarlas, ya que G no utiliza para esta miniatura las clásicas suyas, y además son muy pequeñas, poco detalladas y un tanto confusas por la proximidad de la lluvia de dardos o rayos, que por cierto también desaparecen en el códice románico. Tu tampoco supo comprender la paloma, que colocó en actitud de bajar hasta Juan, cuando en realidad es el espíritu de éste que se eleva arrebatado hasta el trono del Señor.

Los letreros de las dos miniaturas son iguales y están colocados en los mismos lugares. R y Ar no los tienen. H sólo el primero.

LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS

En G ocupa todo el folio 126 recto, salvo tres líneas en la parte superior; en Tu, el folio 89 verso entero. Aunque los elementos esenciales sean los mismos y haya numerosas y estrechas coincidencias, es muy curioso que Tu se aparte en esta miniatura de G y de toda la familia II^b por dividir en cuatro partes el campo, mediante dos anchas líneas cruzadas en ángulo recto en el centro, en lugar de utilizar las cuatro zonas horizontales continuas de su modelo; en cada cuadrado coloca a un caballero y un ángel llevando un signo de Evangelista y un sello. Los cuatro compartimentos tienen color de fondo diferente. Hay que recordar que H, más tarde de fecha y en la misma miniatura, utiliza la idéntica división. Es posible que se trate de una influencia de ciertos frontales románicos pintados sobre tabla.

En todos los manuscritos de Beatus, y siguiendo el texto del *Apocalipsis*, el segundo Caballero lleva en las manos una espada, que G cambia excepcionalmente por una lanza, detalle muy particular que pasa a Tu; por lo tanto, sólo nuestros dos códices son los que presentan al jinete del caballo bermejo con esta extraña lanza.

G vistió a los dos primeros Caballeros como guerreros y les cubrió

con cascos que olvidó al hacer los otros dos; Tu dejó a los cuatro descubiertos. Como pintor realista, copia pero no olvida el ambiente que le rodea. Así, el primer Caballero monta en silla, aunque sin estribo ni espuelas, como en G; pero moderniza al segundo y tercero y les añade ambas cosas (novedad respecto a G); el último monta a pelo, mientras en G todos van en silla. En R y H la miniatura no es de folio entero. En Ar sí.

LAS ALMAS DE LOS MÁRTIRES BAJO EL ALTAR

Las dos miniaturas son de folio completo, en G el 129 recto y en Tu el 92 recto; forman una de las parejas de parecido más estrecho entre ambos códices y se diferencian profundamente de las demás equivalentes de su familia. La composición consiste en un campo superior semicircular con el altar, las almas en forma de paloma y encima un sagrario y varias coronas de luz colgadas; una zona central rectangular con el Señor, y otra baja con los justos bajo apariencia humana. En esto la coincidencia es perfecta. La zona central de G y Tu cambia respecto a R, H y Ar; mientras en estos dos últimos el Señor aparece flanqueado por árboles y oscila entre ocupar la segunda zona (R) o la primera (H, Ar), en G y Tu está solo en la 2.^a zona, con el libro, en el primero sobre un atril y en el segundo lo sostiene en el aire con la mano; en los dos lleva escrita la palabra LIBER. En R no hay libro y en Ar y H lo presenta cerrado. Por su formato, G y Tu son también únicos en su familia.

Resultan exclusivos en la forma semicircular de la parte superior, recta en los demás; debe recordarse el caso de H, que tiene el semicírculo, pero no arriba como remate, sino formando la zona central, mientras que el Señor está arriba, en mandorla partida que sobresale ligeramente de la línea horizontal del enmarque de la miniatura por la parte superior. Escrito en el borde del ara en G, y flotando sobre ella en Tu, se lee: ARA DOMINI NOSTRI, en lugar del ARA AUREA de la familia II^a y de S, mientras que los demás códices de II^b carecen de letreros. Las seis lámparas de tipo visigodo de G se reducen a cuatro en Tu, y además mal comprendidas, lo que es proceso normal. En cuanto a las palomas (almas de los muertos), Tu las redujo a dos que no le salieron bien y las embadurnó con el color del fondo, o si pintó primero éste no supo trazarlas encima. Esta es la única diferencia apreciable, y los protagonistas principales de la miniatura casi desaparecen en Tu por incapacidad técnica.

En la zona baja simplifica, como de costumbre, las dos hileras de personajes de G en una. Mientras G enmarca en un rectángulo toda la miniatura, Tu la abrevia siguiendo por arriba exclusivamente la rosca del arco.

EL SEXTO SELLO

En G ocupa todo el folio 131 verso, en Tu el 94 recto salvo cuatro líneas de texto de ancho de doble columna en la parte alta, que no hubo más remedio que colocar aquí para que la miniatura quedara intercalada en su lugar. El artista de Tu se ve siempre apurado, obligado a mil inventivas, a utilizar extraños formatos irregulares, porque el copista le dejó siempre poco espacio; en cambio, el de G puede trabajar libremente y como todavía le sobra pergamino, nos maravilla con las miniaturas complementarias fuera de texto que añade para rellenarlo. La ilustración de H tampoco es de página completa, lo que puede explicarse, como casi siempre en estos casos, por las necesidades del texto, pero sí lo es la de R, como lo sería T ya que en M también es de página entera.

En esencia las miniaturas de G y Tu son idénticas: hay cuatro zonas bien diferenciadas, la alta con un querubín y un serafín que flanquean al Señor entronizado dentro de una gloria circular, igual que en las familias II^a y II^b, tenantes en G y aislados en Tu; la segunda zona contiene cuatro *seniores*, con nimbo, túnica larga y manto en los dos manuscritos; la tercera zona tiene en ambos el sol, la luna y varias estrellas idénticamente interpretadas; y la cuarta las tres montañas con otros tantos grupos de gentes aterrorizadas por las estrellas que caen.

Entre las semejanzas notables hay que recordar especialmente el sol y la luna interpretados como círculos en ambos, incluso en el detalle del circulito concéntrico del sol y el creciente lunar indicado en el interior del círculo grande, en lugar de poner a estos astros en forma floreada como otros *Beatos*. Otra coincidencia es el sosiego, la impassibilidad de los personajes, que no parecen ser víctimas de la catástrofe y que están completamente ajenos a ella. También la manera de dibujar las estrellas y el número de las mismas. Los seis letreros de estas miniaturas coinciden en lo esencial, salvo abreviaturas y ortografías cultistas corregidas por Tu (el SERAFIN de G se convierte en SERAFHYM, etc.)

Existe una diferencia importante, explicable y muy curiosa. Los dos

personajes celestes que flanquean al Señor en G llevan los calificativos de CERUBIN y SERAFIN, aunque se les representa como dos simples ángeles con las alas muy recortadas; pero en Tu aparecen de frente, con tres pares de alas, según las visiones de Isaías y de Ezequiel, iconografía tan grata a la pintura catalana, tanto en los frescos como en las tablas y las miniaturas.⁴¹ Este importante detalle diferencial no se encuentra en ningún otro *Beato* de la familia II^b. Por lo tanto, vemos que cuando Tu se separa de G en algo esencial, no es para coincidir con otro códice de su familia, sino para entrar de lleno en la gran corriente románica catalana.

LA TIERRA Y LOS CUATRO VIENTOS

Ocupa totalmente el folio 135 recto de G y el 96 verso de Tu. Es innegable la dependencia de Tu, como se ve obligado a reconocer el propio Neuss, a pesar de su resistencia a admitir la copia; dice textualmente: «Tu (fig. 119) presenta claras particularidades que le aproximan mucho a G. Como éste, Tu posee los cuatro semicírculos, aunque no son policromos, sino uniformemente amarillos, y el marco todavía más achatado y con abolladuras. El árbol de separación tiene exactamente cuatro ramas igual que la bifurcación de G».⁴²

La tierra es algo más ovalada en Tu que en G, donde prácticamente es un rectángulo; en R también es ovalada, y completamente circular en H. La tierra en forma de isla cuadrada y los cuatro vientos en los ángulos que soplan en una concha, procede de Cosmas Indikopleustes; este autor, de origen alejandrino, vivió hacia los años 536 y 547. El original de su obra se ha perdido, pero nos quedan tres copias: la del Vaticano, la Laurentina y la del Sinaí. La primera es del siglo VII y las otras del X o del XI. Tiene una gran importancia en la Historia del Arte, porque acaso ha contribuido más que ninguno a difundir la ciencia alejandrina, y po-

⁴¹ Entre otros ejemplos ilustres de la pintura mural, hay que recordar el ábside de Santa María d'Esterrí d'Aneu, Santa Eulalia de Estahón, San Quirze de Pedret, Esterrí de Cardós, etc. No se olviden las *Biblias* de Ripoll y de Roda, la preciosa ilustración del *Tratado de los siete querubines*, manuscrito n.º 26, folio 131, del Archivo General de la Corona de Aragón (Barcelona), reproducido por J. GUDIOL, *Els primitius*, tomo III, figura 219.

⁴² W. NEUSS, *Die Apokalypse*, página 68.

pularizó, entre otros temas, el de la tierra cuadrada con los cuatro vientos.

Por las consabidas razones de simplificación, el mar de Tu carece de peces, y en él lucen cuatro semicírculos equivalentes a las palmetas de G simplificadas. Esto es único de ambos manuscritos. Los vientos se representan como ángeles que vuelan con las piernas flexionadas los dos de arriba, y en pie la pareja de abajo. Todos tocan sus cuernos — evidentemente inspirados en las tubas — y se dirigen hacia el árbol, tan idéntico en G y Tu que es la misma rama la que se incurva ante la cruz. Tanto R como H y Ar carecen de las palmetas y los vientos-ángeles soplan desde dentro, como en R y los de la parte superior de Ar, o desde fuera, como en H y los dos inferiores de Ar. Los elegidos se reducen en toda la familia II^b a una fila, que Tu simplifica todavía más al prescindir de la hilera posterior que se aprecia en G. Existe semejanza con los demás códices románicos de su familia, pero mientras R y Ar poseen un frondoso árbol en el centro, y H cuatro árboles radiales en forma de cruz con las copas en el centro, G y Tu coinciden una vez más en tener un arbusto de dos ramas dobles. Los letreros son iguales.

EL CORDERO ADORADO POR ÁNGELES, MÁRTIRES Y BIENAVENTURADOS

Esta miniatura varía formalmente en G (folio 136 verso y 137 recto) y Tu (folio 98 recto), pero hay una serie de circunstancias que, a nuestro entender, pueden explicar las diferencias.

La escena ocupa dos páginas enfrentadas en los manuscritos de la familia II^a; por la razón que sea, muy probablemente por falta de espacio libre debido al cambio de tamaño del folio, letra más ancha, etc., al pasar a la familia II^b se reduce a página única entera, a veces incluso a menos, como en Ar, en que se achata para dejar arriba espacio para cuatro líneas, y aun más en H, en que por exigencia del texto ocupa poco más de media página y su formato resulta cuadrado, lo que obligó al artista a un tipo diferente de composición —por cierto muy afortunado— para poder realizar la escena. G, a pesar de pertenecer a la familia II^b, tiende al modelo de doble página, aunque no completo, porque ocupa el recto de un folio entero (como los demás de su familia) y la parte inferior del verso contiguo, invadido en la parte alta por dos columnas de texto. Esta apa-

rente anomalía no creemos que derive de una vuelta intencionada a II^a, sino a la circunstancia de que en el verso sobró mucho espacio — norma general en G — y para acuparlo extendió hacia la izquierda las dos zonas inferiores de mártires y bienaventurados, ampliamente espaciados.

Tu refleja perfectamente la parte derecha de G, pero prescinde de la izquierda, con lo que vuelve aparentemente a la norma general de II^b; creemos que en este caso tuvo que condensar la ilustración de G por la consabida tiranía del espacio. No deja de ser muy sintomático que Tu multiplique los personajes hasta apretujarlos, lo que se aprecia con claridad si se comparan las zonas centrales (mártires con palmas) de ambos códices, contrariamente a su tendencia constante a reducir el número de figuras respecto a G. Esto parece indicar que resumía casi dos folios en uno. La extensión parcial de la miniatura hacia la izquierda no es única de G. También a S le sobra espacio, como lo demuestran sus múltiples dibujos adicionales, y en lugar de colocar arriba dos columnas de texto y abajo dos zonas de ilustración, partió verticalmente, dejó el texto completo en una columna (con algo de blanco debajo) a la izquierda del folio verso, y ocupó en toda su altura las tres zonas de la parte correspondiente a la columna derecha del verso. Es la otra solución posible del mismo problema con que se encontró G; S y G contienen casi exactamente la misma cantidad de texto en esta página.

Debe observarse también que no es la única vez que G extiende irregularmente una miniatura al folio contiguo, el caso se repite en el Arca de Noé y en la Siega y la Vendimia, que en Tu sólo ocupan página sencilla. Además de los problemas de espacio dependientes del binomio escriba-ilustrador, es posible que a la mentalidad románica de Tu repugnarán estas irregularidades; en el caso de S la solución es también mucho más regular, lógica y equilibrada que en el de G.

Esta miniatura es muy difícil de estudiar en la familia II^b, ya que a pesar de comprender esencialmente las mismas escenas — Adoración del Cordero por los ángeles, Tetramorfos, mártires y bienaventurados — cada manuscrito las interpreta a su manera, lo que no es corriente dentro de la familia, en que las miniaturas suelen ser bastante uniformes, salvo las variaciones de estilo. Y precisamente G y Tu son las dos más parecidas: las únicas en que el letrero AGNUS DEI acompaña al Cordero en el campo de la gloria que le envuelve; el círculo de esta gloria interrumpe el marco

en G, al revés de lo que sucede en los demás *Beatos*, que la ponen tangente a éste y por debajo. La circunstancia es por lo tanto particularísima, y se repite en Tu. Si en éste los ángeles no vuelan con las piernas flexionadas, como en G, es por la extrema falta de espacio, que no permitió representar siquiera sus cuerpos enteros.

Los mártires de Tu no danzan agitando las palmas como en G, sino que se distribuyen simétrica y estáticamente a los lados de la figura central, aunque convergen hacia ella mediante los sentidos afrontados de sus rostros de perfil y las líneas de fuerza de las palmas, que apoyan oblicuamente en sus hombros. La multitud de la zona baja lleva nimbo en G, en Tu no, pero ya sabemos que se trata de una regla general.

LA PALMERA

Esta miniatura es de página entera en los dos códices, folio 147 verso en G y 106 recto en Tu. No ilustra un texto apocalíptico, por lo que no va enmarcada ni en II^a ni en II^b, salvo en Ar y a medias. Neuss la considera ilustración del *Liber IV*, 6, 51 y siguientes del *Comentario* de Beatus, al glosar las palabras *palmas in manibus eorum* que a su vez pertenecen a las *Moralia* de San Gregorio, XIX, 49.⁴³ Es cierto que se habla extensamente de la palmera en el lugar citado, al hacer una serie de comparaciones entre este árbol y la vida de los justos, ya que es estrecha en este mundo inferior, como el tronco de la palmera, y amplía arriba como el bello explayarse del verdor de las hojas en la parte superior, etc.

G y Tu son los únicos manuscritos en que la palmera ocupa una página completa, ya que en el resto de II^b y en toda la familia II^a se limitan a parte de una página o a parte de una columna (tipo II^a). Para recordarnos que esta miniatura deriva de la gran ilustración de los bienaventurados con palmas, la familia II^a coloca a varios de ellos a ambos lados y bajo la palmera; II^b pierde ya la idea de la procedencia y presenta únicamente a un hombre que trepa por el tronco armado con una podadera (Ar, H, Pc, R); G y Tu son únicos y sumamente característicos en el detalle de presentar dos hombres, uno que sube valiéndose de una sogá y otro que le ayuda desde el suelo tirando de ella. Una vez más quedan los dos códices íntimamente enlazados, aunque conservan sus respectivas

⁴³ H. A. SANDERS, *Beati in Apocalypsin*, página 400.

características. Como casi siempre el arte de G es mejor, pero mayor la lógica realista de Tu. Por ejemplo, en G la cuerda se apoya y se desliza por un garfio clavado en la parte alta del tronco, mientras que en Tu lo hace en la ranura del arranque de una vieja hoja seca y cortada. Lo primero no es natural, porque supondría que para subir a la palmera habría que ascender previamente para clavar el gancho, lo que haría innecesaria una de las dos operaciones.

Hay que advertir que artísticamente la palmera de G (una de las miniaturas más bellas de este libro) dista mucho de la de Tu, en realidad apenas se parecen. Mientras el manuscrito mozárabe sólo recoge de la palmera la idea abstracta, de la que parte para crear un maravilloso dibujo trazado con compás, el artista de Tu intentó copiarla del natural. Todos los manuscritos románicos procuran acercarse todo lo posible a la realidad—dentro de su mentalidad y medios técnicos— y olvidan su modelo mozárabe para aproximarse al objeto. Únicamente R trata de copiar, pero con tan escasa fortuna, que más le hubiera valido hacer lo que Tu, H, Pc o Ar. Cada estilo debe estar de acuerdo con su época, y el tiempo del arabesco mozárabe había pasado ya; tampoco pueden comprender los románicos su rico cromatismo, que empobrecen, al menos en nuestros manuscritos.

Tu aventaja a G en la manera de tirar de la cuerda, ya que el personaje que se aleja de espaldas pasándola por encima del hombro hace mucha más fuerza que el encarado e inmóvil de G, que tira de ella directamente con las dos manos. El de Tu se agacha en actitud de esfuerzo natural. También es más real el hombre que sube en Tu, porque se coge a la cuerda en lugar de apoyarse en el tronco; es igualmente más lógico que vayan vestidos que el desnudo y semidesnudo de G.

Neuss no advirtió las diferencias que existen en esta miniatura en la familia II^a, porque generaliza a toda ella los dos personajes que son exclusivos de la rama G y Tu. A propósito de estas miniaturas hace este autor unos comentarios tan extraños como pintorescos, que conviene recordar. Dice textualmente: «II^a añade el maravilloso idilio de dos negros, uno de los cuales, armado con una gran podadera y sujeto uno de sus pies en una cuerda, sube por el tronco mientras el otro sostiene la cuerda en un gancho clavado en el tronco. Quieren obtener el vino de palma. Una inscripción de G (únicamente en éste) lo dice claramente: HIC OMO

CUPIENS CRAPULARI PALMA ET HIS ALTER JUBAMINE PORRIGIT P(ER) FUNE, O bien: HIC HOMO CUIPIENS CRAPULARI PALMA ET ISTE ALTER JUVAMEN PORRIGIT PER FUNEM». ⁴⁴

No comprendemos el motivo de estas palabras. En primer lugar, ni en G ni en Tu hay la más ligera indicación de «idilio», tampoco existen tales personajes de color, sino los hombres desnudos, blancos y corrientes en todo el *Beato* G, y los personajes vestidos normales de Tu. En ningún otro códice aparece un negro en este caso, y aunque lo hubiera, como las dos figuras son exclusivas de G y Tu, faltaría el supuesto idilio. Es en cambio curioso que no advirtiera una rara circunstancia: sólo G tiene letreros, Tu, no sabemos por qué, muy posiblemente por olvido, caso rarísimo en este *Beato*, no los copia. Pero Neuss olvida además el letrero que efectivamente posee Tu, pero que está escrito con caligrafía moderna y muy tardía del siglo xvii o primera mitad del xviii, y cuyo texto recuerda varios versos de los Salmos, aunque no hallamos en ellos su fuente literal, y que desde luego no tiene el menor parecido con el de G:

CORRIPE ME DOMINE, VERUM
TAMEN IN IUDICIO, ET NO-
VI FURORE TUO, NE
FORTE AD NIHI LUZ RE-
DIGAS ME

«¡Apiádate de mí, Señor, y ciertamente no ejerzas tu furor en el Juicio, no me arrojes a las tinieblas!»

El resto de los manuscritos de la familia II^b permanecen mudos en esta ilustración.

LOS SIETE ÁNGELES CON LAS SIETE TUBAS ANTE EL TRONO DEL SEÑOR

Esta miniatura se refiere al Séptimo Sello; en G se encuentra en el folio 148 recto y en Tu en el 108, también recto. Aparentemente, la ilustración de Tu parece diferenciarse bastante de G, pero si se la compara con el resto de los manuscritos de la familia II^b resulta aún más distante de ellos; por lo tanto, la máxima proximidad relativa se encuentra una vez más en nuestros dos códices. Y si analizamos cuidadosamente los detalles, resalta su íntima dependencia.

⁴⁴ W. NEUSS, *Die Apokalypse*, página 163.

En líneas generales la composición es idéntica, pero mientras en G hay tres zonas de color superpuestas, la superior con la teofanía y los siete ángeles alineados en dos grupos procesionales convergentes e isocefálicos, en Tu el enmarque encierra un campo continuo de ligero tono amarillo conseguido con tinta plana; únicamente el fondo de la gloria del Señor es azul intenso. Tu compone los ángeles de manera mucho más movida, en dos grupos simétricos escalonados descendentes y convergentes hacia el centro, y armonizan con la curvatura de la gloria. Si G recuerda las composiciones monumentales en registros superpuestos, por ejemplo, en una pared plana y extensa, Tu se aproxima más a las partes superiores de ábsides y cúpulas.

Los ángeles de G elevan las tubas hacia el trono; los de Tu las tocan todos a su vez, extraño concierto que no está de acuerdo con el texto apocalíptico, ya que la miniatura corresponde al Séptimo Sello, en que los ángeles reciben los instrumentos como preparación de lo que va a ocurrir después, pero todavía no actúan, son testigos pasivos. Los protagonistas son en este caso el ángel turiferario que ofrenda con su incensario ante el altar áureo las oraciones de los santos, y el que arroja sobre la tierra el fuego del altar para desencadenar una gran tempestad. Si las siete trompetas tocaran, provocarían simultánea y anticipadamente las siete plagas que se producirán después y de manera sucesiva. Probablemente el miniaturista de Tu se dejó arrastrar por la fuerza temática de las trompetas anunciadoras del Juicio Final, y cometió una incorrección iconográfica. En O también soplan en las siete tubas.

Hasta ahora sólo encontramos cambios debidos al estilo y que encajan bien dentro de las normas generales que siguen G y Tu, cada uno en su época y ambiente. La primera divergencia se halla en los grupos de ángeles, que en G se distribuyen cuatro a la izquierda y tres a la derecha, mientras que en Tu los números están invertidos. Pero la discordancia es aparente; si se observa cuidadosamente el grupo izquierdo de Tu y se intenta aislar a sus personajes, aparece algo sorprendente: hay tres cabezas y seis pies, que junto con tres brazos derechos corresponden a tres figuras; en cambio, las alas son cuatro (únicamente se representaron las que miran al espectador), cuatro los brazos izquierdos y cuatro las tubas. Un análisis con lupa revela que entre los dos ángeles más altos existió una cabeza que fue raspada, no sin dejar una ligera huella, y que en

realidad existe, más o menos disimulado, el correspondiente cuerpo del ángel.

¿Qué ocurrió? Es un principio fundamental de psicología motriz gráfica empezar a dibujar por la izquierda; así lo hizo el ilustrador de Tu y colocó allí los cuatro ángeles que se encuentran en el mismo lado de G, al que seguía perfectamente. Sólo que también añadía su elemento creador al dar mayor viveza a la composición y reinterpretarla en detalles compositivos y de movimiento, y la novedad del intento causó un error de dibujo. Cabe la posibilidad de que la fuerza psicológica de la simetría se impusiera, y que el miniaturista, distraído con la labor gráfica, olvidara la significación de los ángeles y representara cuatro a cada lado. Advertido después el error por el corrector, tuvo que prescindir de uno y eligió el que resultaba más fácil disimular. Hizo desaparecer entonces un ángel cuando la miniatura estaba ya terminada, y se le ocurrió raspar la cara y modificar los ropajes de manera que parezcan continuación de los que llevan los dos ángeles contiguos, para lo que fue preciso sobrecargar de pliegues los paños de la mano que sostiene la tuba del primer ángel de la izquierda, con la curiosa consecuencia de que la mitad de ese lado de la prenda resulta ser toga en lugar de la *túnica manicata* que llevan todos los demás, y él mismo en la otra parte de su cuerpo. Para no aumentar el número de pies, dibujó uno a este ángel y dejó otro del disimulado, por lo que resultan excesivamente separados. Por lo tanto, este detalle, que parece estar en desacuerdo con G, y con la «ley de la izquierda», que carga el volumen y número de las representaciones en este lado (y que sigue G), no es una auténtica diferencia, sino consecuencia de un error subsanado con tanto ingenio, que a pesar de tenerlo ante la vista, nadie—que sepamos—lo ha observado, y nosotros tampoco lo advertimos hasta el momento de redactar estas cuartillas. Lo que es una curiosa confirmación más de lo fácil que es mirar y lo difícil que resulta ver.

La escena inferior es idéntica en ambos códices y los ligan estrechamente tres detalles sumamente característicos que son exclusivos de los dos manuscritos. En los demás *Beatos* el altar es del tipo de ofrenda, con soporte vertical y tabla horizontal; en cambio, en G y Tu tiene forma de mesa paralelepípeda, es decir, de altar de fuego, aunque éste no se representa; pero en M figuran las llamas, lo que confirma nuestra clasificac-

ción. Como de costumbre, en G está preciosamente decorado y en Tu es más simple.

El ángel situado sobre el altar de G es muy especial: con su brazo izquierdo anatómicamente normal, sostiene las cadenas del incensario; con la otra mano coge un jarrito litúrgico, pero por una deformidad que no es rara en el estilo mozárabe, la mano carece de brazo y antebrazo y sale directamente de la rodilla derecha. Tu, con más lógica y naturalismo anatómico, con su eterna tendencia a corregir en todo a G, le hace sostener el incensario con el brazo izquierdo y el jarrito con el derecho, que intenta normalizar; a pesar de todo, éste hay que verlo en fuerte y forzado escorzo hacia el espectador, por lo que la proyección plana acusa todavía el recuerdo de la incorrección de G. Además, únicamente nuestros dos códices ofrecen el detalle de este objeto ritual.

En todos los *Beatos* los dos ángeles son turiferarios. El que está sobre el altar hace subir hacia el Altísimo las oraciones de los santos con el humo de su incensario, que mantiene en actitud litúrgica; el otro ángel, volante, también lleva incensario, que abre para verter catastróficamente sobre la tierra el fuego que ha tomado del altar, sólo en G y Tu arroja el fuego — como lluvia de saetas — con un extraño instrumento en forma de X.

En la *Maiestas Domini* de G se observa una anomalía fácilmente explicable: el trono está de perfil y el Señor de tres cuartos, lo que contradice la posición central del círculo de gloria en la composición de la miniatura y su simetría respecto a los dos grupos de ángeles, ya que por mirar hacia la derecha vuelve la espalda a los cuatro del lado opuesto. El origen de esta falla se encuentra fácilmente en un tipo de composición anterior, la de II^a, y que se refleja en la otra rama de II^b, es decir, en R, H y Ar. La teofanía aparece en ellos la primera y a la izquierda de la zona superior, y a continuación todos los ángeles en disposición procesional. G es el primer *Beato* conocido que centra la *Maiestas Domini*, lo que es lógico por su carácter de transición al románico, aunque todavía ponga al Señor sentado de medio lado, posición natural cuando estaba a un lado, pero ilógica ahora. Tu le sigue al situarlo también en el centro, ya completamente frontal; esta circunstancia enlaza íntimamente a los dos manuscritos.

I TUBA, GRANIZO

El parecido de las miniaturas de G (folio 149 recto) y de Tu (folio 109 recto) es extraordinario. En ambos manuscritos ocupan medio folio, el correspondiente de una columna completa. Montes, plantas y todo lo demás es lo más semejante posible dentro del cambio de estilo, de artista y época. Hay la diferencia, corriente en Tu, de que no está enmarcada ni tiene zonas. La de G es bonita, pero artísticamente la supera Tu, cuyo ángel descendente en postura violentísima, de alas desiguales bien compuestas con la tuba y de elegantes pliegues, es una auténtica maravilla; con la agresividad propia de Tu, da clara idea de atacar a la tierra, a pesar de que en ésta no se ha representado el incendio. En ambos se aprecia el curioso detalle de que la tuba roce la mejilla en lugar de introducirse entre los labios.

También los letreros los unen por ser G y Tu los únicos *Beatos* de la familia II^b que los tienen. Los tres que posee G son: UBI PRIMUS ANGE-LUS TUBA CECINIT ET FACTUS EST GRANDO (arriba), UBI FACTUS EST GRANDO ET IGNIS MIXTUS IN SANGUINE (en el centro), UBI III^a PARS TERRE ET III^a PARS ARBORUM COMBUSTE SUNT (abajo); los toma del texto del *Apocalipsis* VIII, 7, resumiendo un poco. Tu los repite exactamente igual salvo el final del último, en que el participio singular en el *Apocalipsis* (COMBUSTA EST) pasa al plural en G (COMBUSTE SUNT) por error (PARS, sujeto pasivo, está en singular); Tu, como de costumbre, corrige cuidadosamente y vuelve al número gramatical correcto del *Apocalipsis*.

II TUBA, EL MONTE ARDIENDO

En G ocupa algo más de dos tercios del folio 151 recto, y en Tu poco menos de la mitad del 110 verso. En ambos el ángel vuela en el mismo sentido. El miniaturista de Tu se encontró muy apretado de espacio y únicamente pintó un ala al ángel; ya sabemos cuán aficionados son los miniadores catalanes a despreocuparse de las alas, lo frecuente que es ver una bien desarrollada y la otra reducida a una especie de muñon, pero en este caso extremó hasta eliminar una de ellas. El personaje resultó poco afortunado, casi una masa deforme que contrasta con otros del mismo códice, basta recordar el magnífico de la miniatura anterior. Co-

mo en G, el monte está por completo dentro del mar y ocupa parte de la primera zona marítima y parte de la segunda. En cambio, los muertos quedan agrupados en la tercera, que no es horizontal, sino curvada y de superficie ondulada, como ocurre en G. La zona roja de sangre se sitúa igual en Tu y en G, es la central del mar; ambos códices coinciden incluso en los colores de esta miniatura, aunque el efecto no sea el mismo, porque la gama de la románica es inferior a la mozárabe.

Existen algunas diferencias: Tu no tiene en el mar los dos curiosos barcos dibujados con finas líneas blancas que posee G, tampoco aparecen en R ni en Pc. Varía el número de cadáveres, que resultan en Tu de extraordinario realismo: todos están desnudos y son magníficos, con los ojos cerrados, en escorzos tan violentos y bien conseguidos que resultan asombrosos para su época; dos tienen los órganos sexuales masculinos bien acusados, que es detalle verdaderamente excepcional en aquel tiempo; los pies son de gran perfección anatómica. G y Tu se apartan bastante de Pc, R, H y Ar. El letrero *UBI MONS MAGNUS ARDENS MISSUS EST IN MARE*, se repite sin la más ligera variación en ambos manuscritos.

III TUBA, SOBRE LOS RÍOS

La miniatura ocupa en G la mayor parte del folio 152 recto y es rectangular en sentido vertical, en Tu algo menos de la mitad del 111 recto; en los dos códices tiene ancho de doble columna. Además del marco, existen cuatro zonas de fondo en G y tres en Tu. El ángel vuela en la superior hacia la izquierda y toca la tuba en los dos manuscritos. La estrella de ocho puntas cae envuelta en llamas en ambos hacia la izquierda; los dos ríos, en los extremos de la ilustración y serpentiformes; en la zona inferior tres hombres y una mujer. Todo esto se repite en los dos códices, con pequeñas diferencias: la mujer está colocada a la derecha en G, y en Tu forma parte de la pareja izquierda; la posición de los ahogados es desigual. El ángel lleva nimbo crucífero en G, pero no en Tu, lo que es lógico; es bien sabido que Emeterius prodiga este tipo de nimbo sin orden ni motivo alguno. Viste túnica larga en los dos manuscritos, pero en G, según costumbre, lleva manto y en Tu no. La tuba no llega a los labios en G, sino que queda interrumpida al alcanzar el perfil del rostro; en Tu la trazaron correctamente, y con lupa puede apreciarse el dibujo casi

invisible, pero la influencia del código mozárabe pesó lo suficiente para que disimularan esta parte bajo la carne, y pintaran exclusivamente la tuba hasta llegar el perfil de la cara.

Tu corrigió en sentido naturalista la anatomía y posición de un brazo, extraordinariamente imperfecto en Tu y absurdo en G, porque se reduce a una mano hipertrófica que sale directamente del vientre, caso que no es único en este *Beato*; Tu la pone en la extremidad de un brazo anatómicamente casi perfecto.

En la otra rama de la familia II^b (Pc, R, H y Ar), el ángel vuela alejándose de la estrella de fuego que cae, que es el elemento principal de la miniatura; lo contrario ocurre en G y Tu, en que el personaje alado se dirige hacia ella. La III tuba es una de las pocas ilustraciones que conserva T, y sus semejanzas con G son muy grandes, ya que ángel y estrella están en idénticas posiciones relativas. Esto demuestra que G deriva directamente de T, pero no sucede lo mismo con la citada rama de II^b, ya que entre ella y T debió existir algún otro eslabón, aunque sin duda muy próximo a T. Es curioso advertir que la misma diferencia que hay entre T y la rama Pc, R, H y Ar de su familia, existe entre M y su familia correspondiente II^a, ya que mientras en J, D, V y U el ángel vuela hacia la derecha, en M va hacia la izquierda, igual que en T, G y Tu.

El colorido, a pesar de los cambios de matiz y del empobrecimiento románico respecto a la rica gama mozárabe, refuerza la dependencia de los dos códigos: en G hay cuatro zonas, azul, roja, amarilla y violeta; Tu suprime la azul, pero conserva las otras tres con los mismos colores. En G el ángel viste túnica azul oscuro, manto rojo y tiene alas amarillas con algunos toques blancos, y tuba violeta oscuro. En Tu la túnica es blanca, un ala azul y otra roja, tuba roja, nimbo amarillo; la estrella de G es violeta-bistre, en Tu roja. Los ríos azul oscuro en G, algo más claros en Tu, según costumbre. Los letreros coinciden.

IV TUBA, OSCURECIMIENTO DE LA TERCERA PARTE DE LOS ASTROS

En G ocupa más de medio folio 153 recto mientras que en Tu (111 verso) la distribución es muy diferente, a pesar de que la superficie total sea casi equivalente, ya que le reservó medio folio vertical, es decir, el

espacio correspondiente a una columna entera. Si se tiene en cuenta que la columna de texto no es completa, caso de haber escrito en dos le habría quedado una superficie prácticamente idéntica al de G ¿descuido del copista? Sin embargo, y a pesar de las diferencias de formatos, Tu parte de G y al copiar los elementos principales logra hacer algo bastante nuevo.

Ya sabemos que cuando el ilustrador de Tu dispone únicamente de una columna o parte de ella, no enmarca la miniatura ni pinta al fondo en bandas de colores, sino que representa todos los elementos directamente sobre el pergamino, como ocurre en el caso que nos ocupa.

Si analizamos las figuras de Tu, vemos que éste no diferencia el tamaño de los círculos que representan el sol y la luna, igual que ocurre en G; el tercio oscurecido es el superior en ambos manuscritos. Las estrellas todavía brillantes en Tu son 16, y 8 las apagadas (el tercio exacto al que se refiere el *Apocalipsis*); en G hallamos 16 y 6, el segundo número equivocado y corregido por el erudito Tu. Carece de las plantas de G. y para representar la tierra dibuja en su lugar un rectángulo que da la impresión muy clara de ser una especie de esterilla puesta bajo los pies del ángel. Su brazo derecho señala igual en los dos manuscritos, idénticamente deformes son también los que cogen las tubas, en ambos casos las tubas salen del perfil de la mejilla y no de la boca.

Hay que advertir una vez más que la colocación del ángel de Tu es perfecta y muy equilibrada, especialmente el ala de la izquierda respecto a la otra, que a pesar de reducirse a esa especie de muñón típico de las *Biblias* catalanas, queda contrapesada por la enorme tuba. Son maravillosos los elegantes pliegues de la túnica de Tu. En contrapartida no hay que olvidar la precipitación del miniaturista de Tu, poco cuidadoso en los detalles y que da la impresión de trabajar con rapidez. Trazó la luna y el sol sin compás ni regla, y se advierte un arrepentimiento en la curvatura que no cuidó de disimular. Es en cambio agudo observador de la realidad, y por esto es el único, al menos entre las doce fotografías de la misma miniatura de otros códices que tenemos a mano al redactar estas líneas, que puso al águila alas de ave muy características de su especie, en lugar de adaptarle las de un ángel, caso corriente; por ejemplo, las alas del águila de G son las mismas del personaje celeste correspondiente, y lo mismo ocurre en E, O, M, U, V, S, R, Ar, H, etc.

La colocación de los letreros es la misma y coinciden salvo el empleo de abreviaturas en uno y desarrollo completo en el otro, detalle secundario que depende de la época, costumbres del *scriptorium*, del escriba y otras semejantes. Sólo merecen cita el empleo del participio presente en nominativo VOLANS en Tu en lugar del VOLANTEM de G; y la ortografía errónea de CECIDNIT en Tu por el CECINIT de G, pero incluso esto queda salvado, ya que el escriba o el corrector de Tu marcó la D sobriante con un punto arriba y otro abajo para que se advirtiera la equivocación.

A pesar de las diferencias de ambas miniaturas, más aparentes que verdaderas, ya que las impone el formato del espacio que debía llenarse, hay en G un verso leonino: VOX AQUILE TRIMU VE NUNCIAT ESSE FUTURUM que no se encuentra en ningún *Beato*, salvo en Tu, y que no es de mano del escriba de G, sino de letra posterior y catalana, y que tampoco coincide con la de Tu, lo que indica una vez más que las anotaciones hechas en Gerona a G pasaron literalmente a Tu.

V TUBA, EL POZO Y LA LLAVE DEL ABISMO

La miniatura de G ocupa casi todo el folio 154 verso; en Tu un espacio irregular de menos de un tercio de columna y una mitad de la otra, del folio 112 verso, que el ilustrador trató de adaptar de manera inteligente: invierte el ángel y lo coloca al lado opuesto del de G, para aprovechar el espacio mayor en el que colocó también el cielo con el sol; en la parte baja dibujó las langostas y sus víctimas que son cuatro, como en G, pero una de ellas es una mujer bien diferenciada y con senos más naturalistas y desarrollados de lo corriente en la época. Las langostas semejan lagartijas con patas cortas delante y largas detrás; desaparecen por lo tanto los tres pares de patas características de los insectos. Si se tiene en cuenta que representa lagartijas, hay que admitir que se inspira en el mundo real. Pican con sus bocas los muslos de las víctimas, y con los aguijones de las colas en sus cabezas, torturándolas así por partida doble. Todos estos detalles son creación de Tu, no proceden de G por copia. Los martirizados aparecen desnudos, como en G. Al carecer de ropas debería entenderse que se trata de muertos, lo que es evidente equivocación de G que pasa a Tu; en realidad son condenados a una tortura durante

largo plazo. En R, H y Ar las víctimas están vestidas. El error de G coincide con la familia II^a (con excepción de M).

El humo del pozo llega hasta el sol en ambos códices, y el personaje de la llave tiene en los dos la estrella caída a sus pies. El modelo de llave es también de cerrojo de origen muy viejo, semejante a las romanas, y no la románica tan parecida a las modernas, sustitución que se observa en Ar, R y H.

Como es frecuente en este manuscrito, no hay marco ni zonas de fondo. El ángel tiene únicamente un ala, pero maravillosamente equilibrada y juega rítmicamente con la enorme tuba. En los dos códices parece que el humo descienda ensanchándose desde el sol hasta el pozo, cuando según el texto es todo lo contrario: surge del pozo y oscurece el sol. Es una miniatura recreada por Tu con indudable acierto, salvo la deformidad del brazo del ángel que coge la tuba.

LAS LANGOSTAS COMO LEONES

En los dos códices ocupa esta miniatura página completa, folio 156 verso de G, 114 recto de Tu. En el segundo está enmarcada, pero reduce a cuatro las cinco zonas de fondo del primero. El parecido es muy grande, la composición la misma y las diferencias ligeras y accidentales o perfectamente justificables. Por ejemplo, la tercera bestia de Tu no está enfrentada con la cuarta, sino que corre en el mismo sentido que aquélla, y la víctima que tortura con su cola queda debajo de sus pies en vez de elevarla con el rabo haciéndola voltear. El orden de sucesión de las langostas en los tres niveles concierda en G y Tu, y es 1, 1, 2 (también H), mientras que en Ar y R es 1, 2, 1.

En R, H y Ar las víctimas van vestidas, lo que es lógico porque pese a sus atroces torturas están vivas; en cambio, G y Tu presentan a las personas desnudas, como si estuvieran muertas. Esto une íntimamente a los dos manuscritos. Hay que advertir que en M y S también están vestidas, y que es en la familia II^a (con excepción de M), donde se hallan desnudas, como en G y Tu (aquí se repite lo que vimos a propósito de la V tuba). No hay la menor duda de la directísima copia de las monstruosas langostas, de las que Tu conserva las motas alargadas del cuerpo y la cabeza equina mal interpretada en lugar de la leonina del texto (así se ven también en R).

El primer letrero de G dice: EC LOCUSTE UBI ANGELUS PERDITIOE IMPERAT EAS, lo que Tu varía así: UBI ANGELUS PERDITIONIS IMPERAT EAS, no hay por lo tanto coincidencia, aunque sí resumen y una estructuración gramatical de la frase, lo que acaso pueda explicar la variante. R y Ar no tienen letreros. El segundo de G, que dice: UBI LOCUSTE LEDUNT HOMINES, es idéntico, salvo que Tu añade la H de la última palabra, que G omitió.

VI TUBA, LOS ÁNGELES ENCADENADOS

La composición de las dos miniaturas es la misma, y ocupan dos tercios del folio 158 recto en G y del 115 en Tu. Las semejanzas son muy grandes y sólo varían los detalles; las divergencias son secundarias y todas se explican por las tendencias generales de Tu. Por ejemplo, la simplificación, que reduce a una zona pintada arriba las cinco de G, y coloca los demás elementos directamente sobre el pergamino, afición constante de Tu. El marco es liso; los ángeles únicamente tienen un ala, aunque apenas se nota porque los de arriba la compensan perfectamente con la gran tuba que tocan, y los cuatro de abajo, al estar emparejados, se equilibran entre sí; el río de Tu no contiene peces.

Otras diferencias se deben a los cambios de moda; la barba del Señor de Tu, que no existe en G; el trono a manera de largo banco corrido y con almohadón de rollo en Tu, mientras que G usa el alto sitial tan repetido en la época mozárabe (por ejemplo, M). Hay alguna pequeña diferencia explicable por el animado naturalismo de Tu, como la circunstancia de que los cuatro ángeles no estén en hilera señalando al río, sino departiendo animadamente entre sí.

En cambio, encontramos en ambos detalles exclusivos e importantes: son los dos códices exclusivos de la familia II^b en que la gloria del Señor está estrellada; Tu es el único manuscrito románico de la familia II^b que permanece fiel al modelo con su gloria irregular, en la que sigue la tendencia mozárabe de colocar a Cristo de tres cuartos, mientras que Ar, H y R le ponen dentro de una gloria ovalada o circular, y frontal de acuerdo con la moda románica. Nada decimos de los letreros, porque la familia II^b carece de ellos.

LOS JINETES DE LOS CABALLOS DE FUEGO

En G es de página entera (folio 159 verso), y de formato muy irregular en Tu: la columna derecha completa y la parte baja, aproximadamente un tercio, de la izquierda (folio 116 recto).

Es una de las miniaturas en que Tu se diferencia más de su modelo ¿causas? una impuesta por el escriba al reducir considerablemente el espacio para la miniatura, que sólo cuenta en Tu con una columna libre y un tercio de la otra, mientras que en los restantes manuscritos de II^p es de página entera. El artista de Tu no se acobarda y vence ingeniosamente la dificultad, agrupa los jinetes en la columna libre, y en la parte inferior se extiende a las dos columnas, que aprovecha para colocar a los muertos por «el fuego y el azufre y por las colas de los caballos» que sumaban «una tercera parte de los hombres». Pero hay una variación de Tu respecto a G, y mientras los caballos de éste son animales naturales de dicha especie, los de Tu, de acuerdo con el texto apocalíptico, son caballos con cabeza de león. Los dos primeros personajes de G heridos por las colas de estos raros caballos están vestidos; en Tu aparecen todos desnudos y su expresión es intensamente dramática. Los letreros son exactamente iguales.

Para valorar con justicia al artista de Tu, debemos observar que estas miniaturas en que la falta de espacio le obliga a crear una nueva ilustración, son siempre un auténtico triunfo para él. No se limita a trazar una escena directamente copiada del modelo, que resultaría mucho más pequeña, y por lo tanto desproporcionada y falta de grandeza, sino que procura aprovechar al máximo el espacio de que dispone y logra mantener la monumentalidad de las figuras.

LA MEDIDA DEL TEMPLO

En los dos códices ocupa página entera, folio 161 verso de G, y 117 verso de Tu. Como es general en la familia II^p, contiene tres acciones sucesivas y por lo tanto diferentes: el ángel revestido de nubes que apoya un pie en la tierra y otro en el mar y que ordena a Juan que se trague el libro; el momento en que el ángel le da la vara para medir el templo; y la medida de éste por Juan. Las tres partes son esencialmente idénticas

en G y Tu, pero varían algunos detalles. No hay peces en el mar de Tu, según costumbre casi constante de este manuscrito, y sólo sabemos que se trata del mar por el letrero que lo aclara. La tierra de G tiene unas plantas diminutas además de la palabra *TERRA*, en Tu únicamente el letrero. La nube de G es inconfundible —como ocurre en la miniatura del Señor en la nube— porque se convierte en una especie de estilización floral, o en todo caso en algo que nada tiene de nube pero que es muy bello. Tu no intenta imitarla, lo que en esta miniatura no sería tan difícil como en la del Señor en la nube, y la hace mucho más realista y menos dibujística. Ahora bien, Neuss dice que Tu vuelve en esta ilustración a la nube de R y H, lo que no es cierto; dichos manuscritos, lo mismo que Ar, rodean la figura del ángel con un fondo que lo envuelve casi como una mandorla; no así en Tu, donde la nube se apoya o termina en el personaje alado. Debemos advertir que la familia II^b no presenta uniformidad de nubes, salvo R y Pc, que son exactamente iguales. Pero aunque exista gran diferencia entre G y Tu, tienen por lo menos un elemento en común: que la nube llena el semicírculo de cielo limitado por estrellas, mientras que en todos los demás manuscritos de II^a, II^b y en S este semicírculo está vacío.

Si pasamos a la escena de la medición del templo, vemos que los altares de G y Tu son exactamente iguales y también la manera de medir; lo hace desde la parte alta del intradós del arco, inclinándose hacia la izquierda del mismo, hasta media altura del fuste de la columna del lado opuesto, y por lo tanto no toca el altar; en cambio, en Ar y R apoya la vara en el altar y llega con ella hasta el intradós (es curioso el error de R, donde el que mide es el ángel en lugar de Juan).

Los adoradores de G, están, o pretenden estar, de rodillas; no olvidemos que derivan de T, muy próximo a M, donde aparecen postrados. Tu no lo vio claro, pero los representó de algo más de medio cuerpo, igual que H, mientras que R y Ar los colocan de pie y de cuerpo entero.

Los edificios son esencialmente idénticos, sin más modificaciones que las generales entre ambos códices —por época y mentalidad de los autores— en la manera de interpretar las arquitecturas. En Tu se intenta racionalizar los salientes laterales de G, y al abrir arcos en ellos se convierten en una especie de tribuna; hay dos torrecillas laterales añadidas poco afortunadas, y el aparejo es de sillería bien escuadrada con juntas

desenfiladas, mientras que el paramento de G es ajedrezado decorativo; desaparecen los cuernos del tejado de G, que el pintor de Tu no podía ya comprender, y en cambio añade una cruz en el remate.

Los letreros son iguales.

LOS DOS TESTIGOS

Esta miniatura (G 164 recto, Tu 119 verso) es de una identidad tan grande en ambos manuscritos, que resulta imposible dudar de la copia directa; casi deberíamos hablar aquí sólo de las diferencias, que en realidad se reducen a una bien justificada: el cambio de época y por lo tanto de estilo y ambiente. La miniatura de G es la más hermosa y original dentro de su tema de todos los *Beatos* conocidos. Empieza por ser la única que ocupa una página completa, mientras que a la familia I le basta el ancho de una columna y en el caso de S, M y la familia II^a el ancho de dos; en II^b, los códices H, R, Pc y Ar emplean siempre parte de un folio. También es exclusivo de G que los dos Testigos estén bajo arco de herradura apoyado en columnas con capiteles y basas. Tu repite estas dos importantísimas variantes: página entera y arco. Bastaría esto para diferenciar a G y Tu de todos los demás manuscritos conocidos.

En ningún otro caso copió Tu a G de manera tan literal, y para no apartarse lo más mínimo llegó a colocar los candelabros en una situación absurda. G suspende del intradós del arco dos coronas de luz de tipo muy arcaico; Tu las actualiza con los aparatos de luz que se utilizaban corrientemente en su época románica, y las reemplaza por candelabros de triple apoyo, vástago con dos ensanchamientos, cazoleta y pincho para implantar el cirio. Todos los *Beatos* románicos emplean candelabros de este modelo en lugar de lámparas, como rasgo distintivo de su estilo (de ellos, únicamente Pc y R conservan las lámparas). Es perfectamente natural que las coronas de luz de G cuelguen del arco, pero lo que resulta ilógico es que los candelabros trípodes de Tu estén en el mismo lugar y posición, en realidad flotando sobre las cabezas de los personajes, debido a que el miniaturista prefirió desafiar en este caso a las más elementales leyes físicas antes que cambiar de sitio un sólo elemento de G.

Los dos testigos aparecen en ambos códices encima de unos pedestales en los que Neuss sueña y ve nada menos que tumbas abiertas. La

afirmación es errónea. Hasta el propio Jesucristo y la Virgen María fueron enterrados, aunque resucitaran y sus cuerpos ascendieran; Elías y Enoc son los dos únicos seres humanos que no recibieron sepultura, y es elemental tener en cuenta que el texto apocalíptico dice de ellos: «Y sus cadáveres yacerán en las plazas de la grande ciudad, que se llama místicamente Sodoma, y Egipto, donde asimismo el Señor de ellos fue crucificado. Y las gentes de las tribus y pueblos, y lenguas y naciones estarán viendo sus cuerpos por tres días y medio; ni permitirán que se les dé sepultura. Y los que habitan la tierra se regocijarán con verlos muertos, y harán fiestas; y se enviarán presentes los unos a los otros, a causa de que estos profetas atormentaron con sus represiones a los que moraban la tierra. Pero al cabo de tres días y medio, entró en ellos por virtud de Dios el espíritu de vida. Y se alzaron sobre sus pies, con lo que un terror grande sobrecogió a los que los vieron. En seguida oyeron una voz sonora del cielo, que les decía: Subid acá. Y subieron al cielo en una nube; y sus enemigos los vieron» (*Apoc. XII, 9-11*). Estos pedestales no aparecen en ningún otro códice fuera de los dos que estudiamos.

Los cilicios que visten Elías y Enoc en otros *Beatos* (M, O) se transforman en algunos manuscritos de la familia II^b (G, Tu, H y R) en capas con capuchas. En Ar y Pc, visten túnicas y mantos; G y Tu son los únicos que sujetan bajo el cuello con un prendedor redondo que recuerda las fibulas disquiformes visigodas. Tu no comprendió bien esta vestimenta arcaizante y les colocó un manto con capucha unida para meter por la cabeza, por lo que son inútiles los broches, pero los conserva. En ambos códices su indumentaria es monacal y van descalzos.

En todos los demás *Beatos* sostienen un libro en las manos (S, familia II^a completa; de la II^b lo tienen H, Ar, R, en Pc se transforma en filacteria). Únicamente G y Tu suprimen los libros y los sustituyen por dos apoyos, en forma de cayado de remate curvo el de Elías, y de muleta el de Enoc (muy floreado en Tu). A ambos lados de los Testigos hay sendos olivos con hojas y frutos, mejor conseguidos en G y sin duda los más naturalistas de toda la serie.

M tiene dos letreros: ELIAS ET ENOC AMICTIS CILICIIS IGNIS EXIIT EX ORE EORUM ID EST PRAEDICATIO PRO ENOC IHEREMIAS (tomado al pie de la letra del *Comentario* de Beatus); y ISTI SUNT DUE OLIBE ET DUE CANDELABRA (*Apocalipsis*, XI, 4). El primero no reaparece en ningún otro manuscrito,

y si estaba en T no lo reproduce H (poco amigo de letreros). G y Tu son los únicos códices que conservan algún letrado de M, por lo que una vez más quedan ambos vinculados a M, a través de T. Coinciden también en estos letrados. En G: *ISTI SUNT DUE OLIVE ET DUE CANDELABRA ELIAS ENOC*; en Tu exactamente igual, salvo *HELIAS* con H de acuerdo con la ortografía de la época, y *DUO* en lugar de *DUE*.

MUERTE DE ELÍAS Y ENOC

La diferencia entre las dos miniaturas (G folio 166 recto, Tu folio 121 recto) no es muy grande y siempre justificable. En primer lugar concuerdan en concederle página entera, lo que es exclusivo de ambos. La representación responde al patrón de Magius en M. El artista de T no renovó ni transformó la miniatura.

Arriba hay una gran portada de arco de herradura que representa Jerusalén con personajes dentro, y los asaltantes fuera. Debajo aparece una zona intermedia donde coloca el segundo letrado, pero que carece de figuras; en la tercera zona se ve ya muerto uno de los Testigos y están a punto de acabar con el otro.

El parentesco entre G y Tu es innegable. De los manuscritos románicos existentes, Tu y R son los que están más cerca de los mozárabes. Mantienen las tres zonas, mientras que S, H, Pc y Ar prescinden de la intermedia vacía. Además, Tu conserva la portada con arco de herradura y almenas — como puerta de muralla — para representar la ciudad de Jerusalén; H mantiene la herradura, pero en vez de almenas tiene frontón; Ar, Pc y R la transforman en una edificación con portada de medio punto y que en nada recuerda la arquitectura mozárabe (R intentó la herradura, pero no la logró bien).

El número y distribución de los personajes coincide exactamente en nuestros dos códices. Sólo varían las armas a consecuencia del cambio de época; lo mismo sucede en H, Pc y Ar. Como el artista de Tu además de copiar piensa, no aceptó en este caso la costumbre mozárabe de representar siempre desnudos a los muertos, tal vez por la contigüidad de la otra víctima que están ejecutando, pero que todavía está viva y vestida. No es el único caso, porque Ar también pensó del mismo modo; en cambio, R, Pc y H mantienen la tradición mozárabe.

Otra variante es la posición del verdugo, que en G toca con la espada el cuello de su víctima y en Tu la mantiene por encima, dándole así mucha más fuerza. Tu es siempre más racional, por eso quita el nimbo a todos los personajes, excepto a los que están en el interior de Jerusalén.

Los letreros son exactamente iguales en ambos manuscritos salvo la ortografía más moderna de HELIAS con H en Tu.

LA ASCENSIÓN DE LOS TESTIGOS EN LA NUBE

De la familia II^o únicamente G destina a esta miniatura un folio completo (167 verso), lo que en cierto modo ocurre también en Tu (folio 122 recto). La amplitud del texto característica del segundo y la escasa preocupación del escriba por dejar bien preparados los espacios que habría de ilustrar el miniaturista, es culpable de que en el folio correspondiente se incluyera un tercio de columna en el lado izquierdo, ofreciendo así al artista un campo difilísimo de decorar, lo que por cierto consiguió con indiscutible acierto, no sin esforzar su ingenio.

El esquema de esta miniatura en M, S, H, Ar y otros códices es el de un rectángulo dividido en cuatro zonas superpuestas, la primera de arriba centrada por el Señor, con o sin gloria. En cambio, Emeterius renueva esta miniatura y transforma la zona superior en un campo casi semicircular limitado por una franja estrellada; el Señor está dentro de ella, envuelto a su vez por una gloria entre una pareja de ángeles tenants acompañados por otros dos. Elías y Enoc ascienden en la nube por la parte derecha, vestidos con pantalón muy amplio pero corto y ceñido por encima de la rodilla, en las caderas, una ancha faja. En G desaparece la tercera zona a partir de arriba (con las correspondientes figuras de oradores), y la miniatura se reduce a tres escenas, por lo que en este detalle se asemeja a la familia I. El grupo que mira sorprendido la ascensión está formado por cuatro personajes, el cuarto con un traje muy extraño, tres con nimbo y uno sin él; así debían estar en T, ya que de esta manera aparecen en H y en M. La ciudad destruida es idéntica a la de H, salvo que las víctimas están desnudas, como en la familia II^a, con la que también coincide en el cielo semicircular y enmarcado por cenefa de estrellas.

Hasta aquí G. En Tu hallamos idéntica distribución de escenas, únicamente alterada por la citada introducción de parte de una columna de

texto, y no por origen diferente, sino por necesidad de espacio. Esto explica que el cielo sea un cuadrante y que el Señor quede desplazado hacia la izquierda; al cambiar el formato pierde uno de los ángeles que le acompaña, porque no cabe. Como en G, el nimbo del Señor es crucifero y la nube está a la derecha; los personajes que ven subir a los dos testigos señalan hacia ellos. La pérdida de los oradores arrodillados y la reducción de cuatro a tres escenas es exclusiva de G y Tu dentro de su familia II^o. Como Tu no admite lo que no entiende y los trajes de G son muy raros, viste a sus figuras a la moda de su siglo. En cambio, coincide con G en presentar desnudos a los muertos de la ciudad destruida en la parte baja, tan parecida, que también consiste en cuatro arcos de herradura invertidos e inclinados en el mismo sentido.

Los letreros de G son: UBI VIDENTES EOS INIMICI EORUM ELIAS ET ENOC ASCENDERUNT IN NUBE y ISTI SUNT QUI IN TERRE MOTUM CECIDERUNT CUM CIVITATES SUAS; los de Tu: UBI VIDENTES EOS INIMICI EORUM HELIAS ET ENOCH ASCENDERE IN NUBE, y ISTI SUNT QUI IN TERRE MOTU CECIDERUNT CUM CIVITATIBUS SUIS, como siempre, el mismo de G eruditamente corregido por Tu.

En resumen, esta es una de las miniaturas que más estrechamente une a los dos manuscritos, y aunque copiada de G en condiciones forzadas de espacio, está muy bien lograda (detalle de no poner marco, excepto en la escena baja, para fundir mejor el conjunto), cosa que casi siempre consigue el artista de Tu.

VII TUBA, EL ÁNGEL TOCANDO

En G esta miniatura ocupa algo más de medio folio 169 recto, y es ligeramente apaisada a lo ancho de dos columnas; en Tu se halla en el folio 123 recto y es vertical, sin enmarque ni fondo. El artista vaciló en el dibujo primitivo y tuvo un arrepentimiento muy importante en el ala de la derecha, que dibujó explayada y completa como la otra, y luego redujo al consabido muñón. De la tuba salen varias líneas rectas divergentes que representan el sonido, quizás por recuerdo de las figuras alegóricas de los Vientos, que los insuflan con sus cuernos y que recuerda el tema semejante del tapiz de la Creación, de Gerona⁴⁵. La mano queda en el

⁴⁵ El tapiz, o mejor, bordado de la Creación de Gerona, fue magistralmente estudiado por P. DE PALOL, *Une broderie catalane d'époque romane; «La Genèse de Gérone»*,

aire y no llega a sostener la tuba; no extiende el otro brazo como en G. Coincide en cambio en el pedestal, que en este caso es esa especie de esterilla de los códices románicos; la pieza de tela que cae por la izquierda no tiene razón alguna de existir, pero su presencia se explica si se compara con G, en que el ángel va vestido de otro modo y como si se tratara de una prenda litúrgica normal.

Estas pequeñas diferencias son superadas una vez más por el letreiro: UBI ANGELUS SEPTIMUS TUBA CECINIT, exacto en ambos, pero no coincidentes con ningún otro *Beato*, ya que en todos ellos se usa la forma UBI SEPTIMUS ANGELUS TUBA CECINIT; hay por tanto una transposición de ANGELUS en G y se repite en Tu con exclusividad.

Como la miniatura es muy sencilla, las dos ramas de la familia II^b están muy próximas.

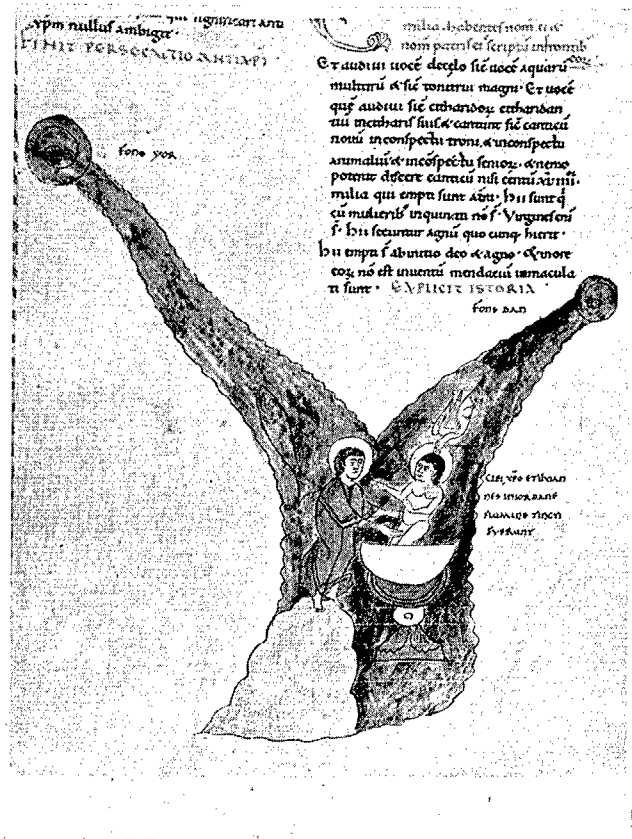
EL TEMPLO ABIERTO Y LA BESTIA QUE SUBE DEL ABISMO

Esta miniatura es una de las que parece más dispar en ambos códices, y en cierto modo lo es, hasta el extremo de que en G abarca dos ilustraciones que ni siquiera están en la misma página: la Bestia en el 169 verso y el templo en el folio 170 recto, mientras que en Tu sólo hay una, que ocupa totalmente el folio 123 verso; cada una de las dos de G son más pequeñas y admiten la compañía de texto. Esta representación, que aparece en todos los manuscritos, se debe a un error de Beatus, que añadió al *Apocalipsis* una frase del *Comentario* de Tyconius. El texto apocalíptico dice literalmente: *Et apertum est templum Dei in celo et visa est arca testamenti in templo eius et facta sunt fulgura et trona et voces et terremotus et grandio magna* (*Apocalip.* XX, 19), texto al que añade: *et vidit inquit bestiam ascendentem de abyssu*. No es posible asegurar las causas que motivaron el extraño desdoblamiento de G, pero creemos viable la siguiente hipótesis: al copiar el texto el escriba cometió un error y dejó en el folio 169 verso el lugar correcto y normal para la escena, pero volvió a reservar otro espacio blanco innecesario en la parte alta del siguiente; el miniaturista se encontró ante el problema de tener que relle-

en *Cahiers Archéologiques*, tomo VIII, págs. 175 y siguientes, y tomo IX, págs. 219 y siguientes, París 1956 y 1957. En *Las miniaturas que faltan* hicimos una breve, aunque curiosa, precisión sobre el tema de los vientos.



30. — Bautismo de Cristo (G. folio 189 recto).



31. — Bautismo de Cristo (Tu, folio 136 recto).



24.— Ascensión de Elías y Enoc en la nube (G, folio 167 verso).



25.— Ascensión de Elías y Enoc en la nube (Tu, folio 122 recto).

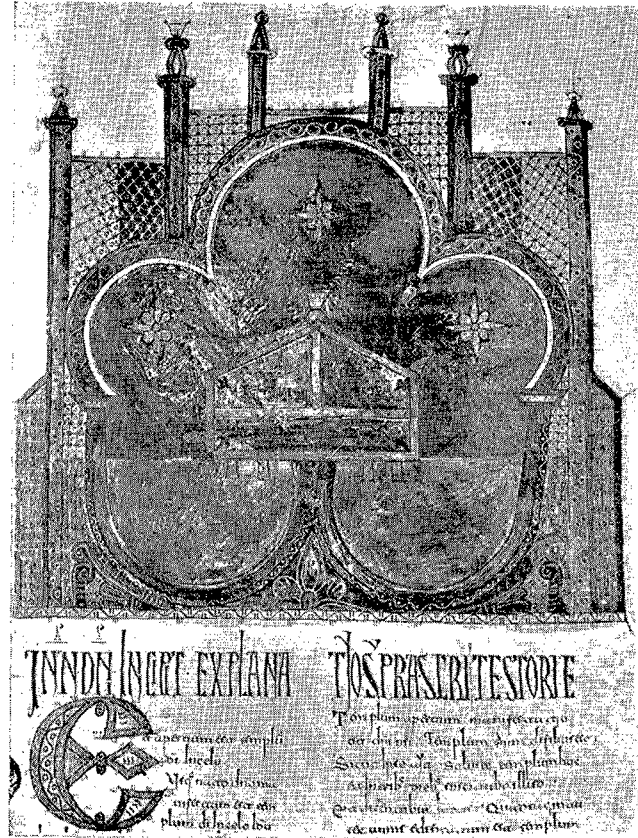
LÁMINA XIV



26.— Ascensión de Elías y Enoc en la nube (R, folio 139 verso).



27. — La Bestia que sube del abismo (G, folio 169 verso).



28. — *Templum apertum* (G, folio 170 recto).

LAMINA XV

LÁMINA XVI



29. — *Templum apertum* y la Bestia que sube del abismo
(Tu, folio 123 verso).

LÁMINA XVIII



32. — La adoración del Cordero en el monte Sión (G, folios 189 verso - 190 recto).



33. — La adoración del Cordero en el monte Sión (Tu, folios 136 verso - 137 recto).

nar el segundo hueco, y antes que inventar o añadir otra miniatura, prefirió desdoblarse la primera. Al hacerlo, le sobró sitio en la parte alta de ésta, donde debería estar representada el Arca, y puso dos ángeles desencadenando la tempestad, inspirados en los que provocan plagas tocando las tubas. Estos dos ángeles son ocasionales y por lo tanto exclusivos de G.

Tu no admitió esta innovación, extraña a las familias II^a y II^b, y permaneció fiel a la tipología de Magius, pero el recuerdo del modelo G, que copia, queda bien patente en los dos ángeles que tocan las tubas para desencadenar la tempestad en la zona central de Tu. El detalle es tan particular que refuerza intensamente la dependencia de este manuscrito precisamente en una de las miniaturas que a primera vista parecía contradecirla. Para esta vuelta al modelo típico era preciso que el director de la obra conociera algún manuscrito de II^a. El resultado es que la miniatura de Tu está formada por la parte superior de una ilustración de la familia II^a (constituída arriba por el Arca y abajo por la Bestia), más la escena completa del folio 169 verso de G, lo que explica la aparición de los dos ángeles de G en Tu, mientras faltan en todos los demás *Beatos*.

Los dos manuscritos coinciden en la Bestia, parecidísima en ambos en líneas generales y porque tiene cabeza de mujer y no de animal, por la posición pasante hacia la derecha, la postura de las patas delanteras y de la cabeza, los largos cabellos femeninos, y la cola serpentiforme terminada en testa zoomórfica, que es detalle exclusivo. En G tiene dos cuernos iguales, Tu los transforma en uno grande en la frente y dos pequeños en la cabeza. En los dos códices parece que el granizo y los rayos salgan directamente de las trompetas de los ángeles en lugar de producirse en el cielo obedeciendo al toque de éstos.

Es curioso que Tu sea el único *Beato* que destina un folio entero para esta miniatura; esto se explica precisamente porque al englobar los ángeles de G necesitó más espacio del corriente. Las Arcas de ambos manuscritos son exactamente iguales, incluso en la disposición de las líneas interiores, salvo que la de Tu es algo más alta por disponer de más espacio, y está en blanco en espera el oro o la plata que nunca llegaron.

La estructura arquitectónica trilobulada de G se complica abajo con dos arcos más, colocados al revés, y claramente forzados para completar la composición: es evidente el cambio de colorido en estos dos arcos in-

vertidos, pero la miniatura normal se mantiene y separa claramente a partir de la línea horizontal que sostiene el Arca.

LA MUJER VESTIDA DE SOL

En G ocupa los folios 171 verso y 172 recto completos, mientras que en Tu, por la consabida falta de espacio, se comprime en los dos tercios inferiores del 124 verso y el 125 recto completo. Esto produjo algunas diferencias, ya que el miniaturista tuvo que adaptarse a la superficie que le habían reservado, diferente a la del manuscrito que copiaba. Por esta razón la Mujer vestida de Sol ocupa casi toda la altura del folio verso y la figura alada se reduce al busto; el río no se curva porque carece de espacio para hacerlo; por la misma razón, el nimbo de la Mujer vestida de Sol y la parte baja de la luna atraviesan el marco. El sol es idéntico en ambas.

Hay una diferencia que sugiere una curiosa comparación. Tu pone a la Bestia diez cuernos, correctamente según el texto apocalíptico; pero en G, por equivocación, hay doce. En cambio, existe otro error de G que pasa a Tu: junto a la cabeza de la Mujer vestida de Sol hay diez estrellas en lugar de las doce habituales, y en ambos manuscritos están distribuidas en un grupo de seis a la izquierda y otro de cuatro a la derecha. El letrero de R dice: *SUPER MULIERIS X STELLI*, pero representó doce. Probablemente el error reflejado en el texto de R sirvió de base a la equivocación de G, y de éste pasó a Tu. Es muy viable la hipótesis de que el antecedente de G, o sea T, confundiera los diez cuernos de que habla el texto con el número de las estrellas, y de ahí que G represente doce cuernos y diez estrellas. Esta equivocación es única de G y Tu.

Hay también una semejanza exclusiva en uno de los letreros; debido seguramente a un error auditivo, en G dice: *MICHAEL ARCANGELUS CUM DRACONEM PUGNAT* en vez de *MICHAEL ET ANGELIS EIUS PUGNARET CUM DRACONE*; esta diferencia pasa a Tu, que al mismo tiempo sustituye *DRACONEM* por *DIABOLO* y escribió *MICHAEL ARCANGELUS PUGNABAT CUM DIABOLO*.

Hay una modificación justificable en el folio recto: G coloca a los ángeles en una fila, Tu en dos, porque debido a la menor altura de la miniatura en el folio vecino, no tendrían contricante con quien luchar si es-

tuvieran en una. El Infierno se simplifica, según costumbre, reduciéndose a tres condenados y al Diablo en el cepo; el ángel de las tenazas está casi desnudo, excepto un faldillín, como en G, y si vuela en sentido contrario es una vez más por razones de espacio. La diferencia fundamental consiste en que los ángeles carecen de escudos y llevan ropas talaras, mientras que los de G son guerreros. Dentro de su familia se parece a H, pero ofrece en relación con éste muchas más discrepancias que respecto a G.

LOS ADORADORES DEL DRAGÓN Y DE LA BESTIA

A pesar de diferencias superficiales, esta miniatura enlaza los dos códices de manera inequívoca. G le dedica una página completa (folio 176 recto); la constante lucha con el texto la disminuye algo en Tu, al tener que admitir dos columnas arriba, mayor la izquierda y algo más corta la otra, lo que reduce el campo de la miniatura a un formato irregular de poco más de media página (folio 128 verso). El miniaturista de Tu aprovechó muy acertadamente la irregularidad para introducir en la parte más alta, correspondiente a la columna más corta, los cuellos y cabezas de los monstruos. Por la misma escasez de espacio, Tu suprime la tercera zona coloreada de G. Por lo tanto, no se trata de verdaderas diferencias, sino de la misma miniatura adaptada a la fuerza a un espacio diferente.

Se puede hacer una interesante comprobación comparando el colorido. De arriba abajo, en G hallamos amarillo, azul, rojo anaranjado, violeta (en la parte curva con los adoradores) y rojo; Tu mantiene la amarilla y la azul; al eliminar altura, prescinde de la roja anaranjada y continúa con la violeta, que tiende intensamente al lila porque el tono de G chocaría inarmónicamente con el azul inmediato al carecer del naranja; luego viene la roja de G, traducida por naranja intenso y rojizo en Tu. Los trajes de los adoradores son azules y rojos en Tu, y en G predominan los mantos azules y las túnicas rojas. El dragón de G es lila y en Tu naranja, ya que utilizó el lila para la superficie curvada. La Bestia es igual que la de G, azul con cabeza naranja, y blancas las cabecitas que salen del cuello.

En la familia II^b los dos monstruos están situados arriba, y abajo, los dos grupos de adoradores, en dos sentidos opuestos, pero de ritmo único. Hay algunas diferencias entre G y Tu que no alteran su dependencia. Los

seis primeros personajes de Tu llevan túnica corta y los otros cinco la tienen larga, y uno de ellos luce una barba muy bien conseguida; en G todos son imberbes y poseen nimbo, en Tu no lo tiene ninguno; pero ya conocemos la tendencia general de Tu a utilizar correctamente los nimbos, y observemos que en este caso no eran muy apropiados para lucirlos los adoradores de las bestias infernales. En cuanto al calzado, es curioso notar, para enlazar una vez más, que esta es una de las pocas miniaturas de G en que las figuras aparecen con zapatos; Tu calza a los del traje corto, pero no a los otros, en lo que coincide con R.

En el grupo izquierdo de los adoradores de Tu se aprecia una circunstancia muy curiosa. Al mirarlos se tiene la impresión de que son seis personajes, pero un análisis detenido muestra que únicamente existen cinco cuerpos, y no enteros, porque hay cuatro pares de pies completos y una pierna suelta; no obstante, la ilusión es perfecta. No creemos que deba atribuirse esta aparente anomalía a descuido del miniaturista, sino a una intención concreta: la de dar la impresión de masa, incluso de multitud, sin sobrecargar la composición ni ocupar un espacio que le resulta estrecho. Es la figuración del grupo como tal grupo, como unidad, no por adición de numerosas figuras completas. Tendrán que pasar muchos siglos hasta que este procedimiento sea corriente en un innovador genial, nuestro Goya, y se difunda en los grandes maestros franceses del XIX, como Manet, para convertirse luego en norma característica de la pintura impresionista.

El ritmo de la miniatura de Tu procede sin duda de G. Los adoradores son seis en Tu y siete en G; el séptimo no le cabía, a menos que rompiera la línea curva de la zona baja. Están en una postura tan inverosímil y poco corriente como en G, sólo que en éste aparecen arrodillados y en Tu inclinados. Los de la parte alta son cinco, igual que en G. En ambos manuscritos parece que estos personajes floten en el aire, como si volaran, aunque carecen de alas y son espíritus terrestres y adoradores idólatras.

El Dragón de G es mucho más elegante, y más feroz la Bestia, pero sus posturas son idénticas. El Dragón no sólo pierde respecto a su modelo, sino en general en relación a toda la familia II^a: los nudos de su cuerpo son mucho menos airoso y las siete cabezas, tal vez para hacer juego con la Bestia, nacen directamente del cuello, lo que resulta pobre y des-

acertado en comparación con los largos cuellos secundarios simétricos y de colorido y detalles tan variados que parten del cuello principal en G y en los manuscritos de la familia II^a.

La Bestia tampoco alcanza la calidad de G, que la presenta gallardamente plantada en una especie de pedestal que muy bien pudiera ser el recuerdo abstracto del mar de donde sale, y que en O y A² aparece animado con peces; Tu lo suprime. La cabeza de G es mayor y modificada respecto a II^a, ya que luce los diez cuernos de que habla el *Apocalipsis*, mientras que en V se distribuyen de manera arbitraria entre las siete cabezas: cuatro de ellas llevan dos; dos cabezas, uno; otra, ninguno. Emeterius resolvió este desequilibrio en G al colocar los diez juntos como un ramillete en la cabeza principal; una vez más Tu lo completó y corrigió de manera erudita, y añadió en este caso las diez coronas citadas por el texto apocalíptico. Como se ve, y a pesar de la copia, cada miniaturista aporta sus detalles o variantes personales. El artista de Tu, o el director de la obra, era hombre versado en el *Apocalipsis*, por lo que siempre corrige a G; también éste sabía leer o escuchar con atención lo que le decían, pero no llegaba al grado de exactitud casi científica del autor de Tu. Al querer colocar todas las coronas en una cabeza, se encontró con una dificultad que solucionó de manera muy pintoresca: apartó todos los cuernos (por descuido pintó nueve en lugar de diez) en dos grupos opuestos —por lo que esta Bestia da la impresión de ir peinada con raya en medio— y acumuló las coronas encima de esta base dándoles forma nimbada; como tantos detalles de este manuscrito, quedaron sin dorar. Esta manera de colocar los cuernos es exclusiva de Tu. En R también hay coronas, aunque situadas una a una sobre cada cuerno. En la familia II^a hay cuernos, pero carece de coronas; ambos elementos aparecen en la familia I ¿hay que suponer una vez más otro de esos entrecruces que sugieren algunos detalles de este tipo? Como esta miniatura no se conserva en M ni en S, es muy difícil afirmar nada bien fundamentado.

Los letreros son los mismos en ambos manuscritos. El primero dice en G: REGES TERRE VESTIA ET DRACONEM ADORANT, que repite Tu con la única salvedad de corregir VESTIA por BESTIA, como era de esperar; nada cambia en el segundo: UBI BESTIA ASCENDET DE ABISSO porque estaba ya correctamente escrito en G.

LA BESTIA QUE SUBE DE LA TIERRA

El manuscrito G coloca esta miniatura en la parte inferior del folio 179 verso, a dos columnas, y tiene formato cuadrado, mientras Tu sólo le destina un ancho de columna en la parte superior del folio 130 verso, y es de proporción semejante; pero sus dimensiones bastan para contener los cuernos de la Bestia, que sobresalen por encima del marco. La miniatura de Tu no tiene fondo de bandas.

El parecido entre ambos manuscritos es grande, a pesar de pequeñas diferencias, como la mayor fiereza de Tu, que el lazo del rabo se enrosque a la inversa y que los cuernos carezcan del extraño retorcimiento de G, donde hacen un giro completo que dibuja una pequeña circunferencia a mitad del trayecto de estas defensas. Coinciden en cambio exactamente en otros más importantes: letreros idénticos, las uñas de las garras bien marcadas, cabeza de diferente color del cuerpo, y las escamas, que en G y Tu motean toda la piel y perfilan el contorno del cuello y del dorso, mientras que en los restantes códices de la familia II^b sólo existen éstas últimas y faltan las interiores. En R y en Ar la Bestia camina hacia la derecha, mientras que en G y Tu lo hace hacia la izquierda; H coincide con ellos.

LA ZORRA Y EL GALLO

La miniatura de G (folio 181 verso) y la de Tu (folio 131 verso) son pequeñas, sin fondo ni encuadre, tratadas como simples viñetas. Es una de las pocas ilustraciones que deriva del *Comentario* de Beatus y no del texto apocalíptico. El autor glosa a *Mateo*, VIII, 20: *Vulpes fobea habent* y continua con la fabulilla: *Vulpicula enim fallax...*

Es una miniatura que aparece por primera vez en la familia II^a, y de ella, a través de Magius, pasa a la II^b; ocupa en todos los manuscritos (con excepción de D) el espacio correspondiente a unas pocas líneas del ancho de una columna. Como siempre que se introduce una nueva ilustración, la escena no se enmarca ni se traza sobre fondo de bandas de colores, sino que las figuras destacan sobre el fondo liso natural del pergamino. Así sucede en la familia II^a y en T, G y Tu; la otra rama de II^b (R y Ar) la tienen enmarcada y con fondo uniforme de color, sin división en bandas. En G y Tu son idénticas las posiciones de los animales: la zorra

coge al gallo por la parte posterior del cuello, y el ave lo inclina y curva hacia abajo, el gallo todavía está vivo y con los ojos abiertos, pero al final de su resistencia.

Las únicas diferencias se deben a los temperamentos de cada artista y a las peculiaridades de sus estilos. G es preciosista y hace gala de sus grandes dotes para representar los animales y desarrollar la decoración, y armoniza ambas cualidades de manera maravillosa: el gallo resulta magnífico, recio, su elegante cuello es casi de cisne, y su cola de ave fantástica; la zorra es brava, agresiva; todo vibra de movimiento rápido y violento. En cambio, el gallo de Tu parece mezquino, da lástima ver su hundimiento, muy real, al compararlo con la muerte gallarda del otro; la zorra carece de energía y aparenta casi tanto agotamiento como su víctima. El gallo de R y Ar resiste todavía y la zorra le muerde el cuello por la garganta.

LAS TABLAS DEL NOMBRE Y DEL NÚMERO DEL ANTICRISTO

Estas tablas ocupan los folios 185 verso y el 186 recto de G, y en Tu el 134 recto, porque falta la primera. Aunque no es una verdadera miniatura, al menos en el sentido figurativo, tiene importancia para enlazar los dos manuscritos, como sucede también con las genealogías. La falta de Tu se explica por la pérdida, antes del incendio de la Biblioteca de Turín, del folio que debería preceder al 134 de la numeración moderna. El cuaternio XV de Tu tiene siete folios en lugar de ocho, como se aprecia claramente por las anotaciones marginales de sucesión originaria de estos cuaternios; una comprobación cuidadosa revela que el folio perdido contenía en el recto el final de la *Explanatio* del capítulo referente a la Bestia que sube de la tierra, concretamente desde la segunda sílaba de una palabra: *quam meruerunt Iudaei; et quia non habebit nomen Nero...* hasta *...hunc numerum nomenque explevit, interpretatumque sic DCLXVI* (que equivale a 43 líneas de la transcripción de Sanders); y por el verso la primera de las citadas tablas, o sea, la del nombre del Anticristo. Únicamente nos ocuparemos aquí de la segunda por ser imposible la comparación en el caso de la otra.

Las tablas de la familia II^b quedan encaradas, una en el verso y otra en el recto de dos folios consecutivos; en cambio, en la II^a se intercala entre ambas el capítulo titulado *Magister laetirculi huius et ratio litterarum*.

En la II^b, y por lo tanto en nuestros manuscritos, son de folio completo; en la familia II^a las columnas arquitectónicas de separación de los números quedan libres, mientras que en la II^b están enmarcadas. En G y Tu hallamos un detalle de ese encuadramiento que los relaciona muy estrechamente: el lamentable error que sufrió el artista de G al trazar las columnas, y que siguió a su modo el de Tu; Emeterius fue menos cuidadoso en G que en T —al menos la identidad de esta miniatura es tan evidente que resulta difícil creer que no se deba a Emeterius en los dos códices—, y no dividió en ocho partes iguales, sino en nueve y media. Tu corrigió el error de la novena, pero no el de la media, es decir, suprimió el arco que quedaba sin texto, y que por esto mismo se veía claramente que era consecuencia de una falla, pero conservó la última mitad, bien por descuido, o por creer que tendría alguna utilidad o valor decorativo. Los marcos de G y Tu son casi iguales, salvo la variante de que Tu reemplaza las basas por figuras humanas y de animales más o menos fantásticos, y los fustes rematan en cabezas de serpiente que sirven de capiteles a los arquillos.

El paralelismo es tan grande, que se comprueba constantemente por la labor del escriba y por la del miniaturista. Así, en la penúltima línea de cada columna se lee la famosa cifra apocalíptica DCLXVI, o sea, 666; el códice G la consigna correctamente debajo de la primera columna de la izquierda, pero luego se equivocó y a partir de la segunda, la de TERTAN, escribió DLXVI, 566, y reitera este error hasta la última. Este detalle tan característico, tan exclusivo de G, se repite con toda exactitud en Tu; en T y en H el número es el correcto.

EL BAUTISMO DE CRISTO

La miniatura se encuentra en el folio 189 recto de G y en el 136 recto de Tu, y es única de estos dos códices. La inclusión de esta ilustración puede obedecer a uno de estos motivos: un error del escriba, que reservó un folio recto para la miniatura apocalíptica correspondiente de la Adoración del Cordero, y sin deber, dejó también en blanco un verso y otro recto; o quizás lo hizo así intencionadamente para dar mayor grandeza a la miniatura, una de las bellas del códice. Quedaron así tres páginas disponibles para ilustrar, la Adoración del Cordero ocupó las dos encaradas, y al restar la otra vacía, tuvo que rellenarla de alguna manera, y por esto

incluyó un extraño Bautismo de Cristo, que pasó con ligeras variantes a Tu.

En G y en Tu carece de bandas de fondo y de enmarque. En G se ve el río Jordán, de curso muy ancho y corto, formado por dos afluentes que proceden de otras tantas fuentes casi circulares. En el ensanchamiento surge de las aguas una rica pila bautismal con la figura de Cristo desnudo y la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza; al lado izquierdo hay una roca que sirve de apoyo a San Juan. Cuatro grandes peces animan la corriente del río, al que se quiso ambientar en un paisaje abreviado y de alusión naturalista con dos árboles que flanquean la corriente. La afinidad entre ambas miniaturas es indudable. El río nace de las dos fuentes YOR y DAN,⁴⁶ y es filiforme, como en todos los *Beatos*. Las dos fuentes de G están prácticamente a la misma altura, algo más baja Dan y un poco más corto el curso de su río que el de Yor; en Tu se exagera mucho esta ligera asimetría, y la corriente de Dan es breve y su fuente queda bastante más baja que la de Yor. Esta aparente anomalía se explica sin dificultad porque en la página de la miniatura del Bautismo tuvo que incluir nueve líneas a la izquierda y veinte en la derecha, lo que acható en general la ilustración y empujó hacia abajo la fuente y el trayecto de Dan.

G tiene dos árboles, uno a cada lado, de acuerdo con la mentalidad de la época equivalen a un bosque, y que en este caso simbolizan la frondosidad de las orillas del Jordán; Tu los elimina, como tantos otros detalles, debido a su insistente tendencia simplificadora.

Juan y Cristo carecen de nimbo en G, lo que revela el reflejo de un modelo antiquísimo que todavía pudo aceptarse en el siglo x, pero que era inadmisibles en pleno románico, cuando la significación y colocación de los nimbos estaba perfectamente fijada. Por esto los añade Tu.

En ambos manuscritos Cristo está algo inclinado y acusa claramente los pliegues submamilares; las actitudes de los dos personajes son idénticas. En las dos miniaturas Cristo es una figura viril y está completamente desnudo, pero en lugar de que las aguas suban, como formando un montículo, para cubrir el sexo —fórmula tan difundida en el arte cristia-

⁴⁶ San Jerónimo nos habla de ellas; también san Isidoro en las *Etimologías*, Libro XIII, véase la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos, pág. 333, Madrid 1951: «Jordán río de la Judea, llamado así por las dos fuentes que le dan origen: Jor y la otra Dan. Separados al principio, únense estas corrientes llamándose entonces Jordán...»

no— se prefirió representarlo asexuado para que el agua no pase de sus rodillas.

La miniatura tiene un doble valor: ilustración evangélica y expresión sacramental; el primer sentido responde a la presencia de los dos personajes y de la paloma del Espíritu Santo en el río, y a sus actitudes; el segundo, a la introducción de elementos litúrgicos que resultarían absurdos si se privaran de su valor simbólico. En el Bautismo de G y Tu vemos la pila (litúrgica, no citada por los *Evanqelios*) dentro del río Jordán (elemento naturalista e histórico), y a Juan con ropa talar sacerdotal (litúrgica) en vez de la piel de cordero.

Sabemos que el Bautismo de Cristo se compone de dos elementos: la purificación en el agua del río y la teofanía o aparición y descenso del Espíritu Santo. San Marcos y San Lucas le citan en forma visible como paloma, y todos los artistas adoptaron esta figura a través de los siglos, satisfechos de que se les facilitara de este modo la representación de un ser divino incorpóreo. Así lo vemos en los dos manuscritos con el letrero abreviado $\overline{\text{SPS}}$. La leyenda de la derecha de G dice: $\text{UBI } \overline{\text{XPS}} \text{ ET HOAHNNES IN JORDANE FLUMINE TINCTUS FUERUNT}$; en Tu es igual salvo que rectifica el error material de G al poner JORDONE por JORDANE , y corrige TINCTUS por TINCTI al concordar correctamente un nominativo plural con un verbo en el mismo número, mientras que G usa el nominativo singular.⁴⁷ Pero ya sabemos el constante y notable cuidado que tuvieron los artifices de Tu, que corrigieron cuantos errores advirtieron.

Es induble que Tu copia de G, pero la versión románica pierde mucho respecto a la mozárabe. Desaparece la gracia fluida de los ríos, que en Tu son masas pesadas, deformes y faltas de elegancia; lo mismo ocurre con la pila bautismal, que a pesar de ser clarísima imitación de G, no alcanza el equilibrio y belleza de su forma y carece de adornos. La roca es también una masa informe y completamente lisa.

Creemos que esta escena fue incluida por vez primera en G y que de éste pasó por copia a Tu. Neuss se limita a una simple descripción externa de esta miniatura, y únicamente aventura una hipótesis que pudo motivar la inclusión de la ilustración en este lugar del códice, pero que debe rechazarse. Según él, una pequeñísima figura de san Juan del folio 163 verso del *Beato D*, que mira y señala hacia la Adoración del Cordero en

⁴⁷ Prudencio, en el *Cathemerinon* (II, 61), escribe: *Jordane tinctos flumine.*

el Monte Sión, encarada con el mismo en el folio 164 recto, pudo dar lugar a que un copista, a causa de la indicación que Juan hace hacia el Cordero del folio vecino, hubiera confundido a este san Juan Evangelista con san Juan Bautista, y que partiera de esa figura de san Juan para convertirla en la escena completa del Bautismo y que ésta fuera el precedente de G y Tu.⁴⁸ Semejante teoría no puede tomarse en serio, primero por ser demasiado rebuscada y carecer de toda prueba demostrativa; segundo, porque el ilustrador de D rellena todos los espacios que le quedan libres con figuras de ángeles o con la de san Juan en actitud de señalar, como testigo del Apocalipsis. Hay varias representaciones de san Juan con el letrero IHNS,⁴⁹ y una que no lo tiene, pero que es copia casi exacta de otra que lo lleva.⁵⁰

Más directo sería ver la fuente de inspiración de esta miniatura en el texto referente al Diluvio que dice: *Triginta vero cubitis arcae altitudo tricenariam aetatem Domini manifestat, quia hominem, quem induit, pero officum Johannes in Iordane beptizavit, triginta etenim annorum erat, ut evangelista testatur, cum per aquam baptismatis susceptum, ut dixit, hominen donis caelestibus inlustraret.*⁵¹ Pero estas palabras se encuentran al final del *Liber II* y la miniatura del Bautismo está intercalada en el *Liber VI*.

Manuela Churruca yerra al pretender ver una estola en el brazo de la figura de Juan en G, mientras que en realidad se trata de la expresión normal de los pliegues; también respecto al tamaño de los peces, de los que ve dos grandes y dos pequeños, a pesar de que son sensiblemente iguales; más sorprendente es que asegure que junto a la mano del Señor hay un objeto semejante a un altar, cuando no existe nada; sin duda, la descomposición de la pintura del fondo del río y acaso una fotografía poco clara que utilizaría para su estudio, la indujeron a una ilusión óptica. Churruca opina que los dos árboles de G son lotos, pero se trata de plantas decorativas y botánicamente inclasificables, que desde luego en nada se parecen a los lotos naturales ni a la estilización que tradicionalmente

⁴⁸ W. NEUSS, *Die Apokalypse*, tomo I, págs. 189 - 190.

⁴⁹ Folios 163 verso, 195 verso, 198 recto y 110 verso.

⁵⁰ En la figura del folio 177 verso no se incluyó el nombre, pero es exacta a la del 110 verso, que sí lo tiene.

⁵¹ H. A. SANDERS, *Beati in Apocalipsin*, pág. 263.

se ha utilizado a través de los siglos para representarlos en el arte.⁵² Podemos asegurar que son olivos, a pesar de lo poco que se asemejan a estas plantas, ya que además de ser corrientes en la región, coinciden con el olivo del que arrancó la rama la paloma del Arca de Noé en el mismo *Beato* (folio 102 verso y 103 recto) y son los que flanquean a los dos Testigos (folio 164 recto). Si externamente no se parecen a los olivos reales, la intención del miniaturista se refiere a ellos. La falla más grave de Manuela Churruca es desconocer por completo la existencia de la miniatura del Bautismo en Tu.

¿De qué mundo procede esta extraña miniatura? ni del helenístico ni del sirio. Respecto al primero carece de la personificación del río y la vestidura característica de san Juan, y sobran las dos fuentes; en cuanto al segundo, faltan los acólitos y Cristo no es un niño, sino un hombre adulto. Probablemente viene de un mundo muy antiguo, porque ni Juan, ni Cristo ni la paloma llevan nimbos en G (Tu los añade, como ya advertimos).

Es curioso recordar otro raro Bautismo de Cristo, que representa la fórmula normal de Irlanda, y que ofrece curiosas semejanzas con el nuestro, posiblemente por proceder de orígenes orientales comunes, aunque desde el punto de vista plástico la representación sea muy diferente. Se trata de un relieve de la cruz partida de Kells (Meath). En nuestro manuscrito falta el grupo de ángeles o de israelitas; en el relieve irlandés Cristo está en pie directamente en medio del curso de las aguas, sin la interposición de la pila. En cambio, el río coincide en estar formado por dos cursos en forma de cintas, que en el caso de la cruz irlandesa corren casi paralelos y horizontales, y que en otras piezas semejantes suelen entrelazarse en torno a las piernas de Jesús; salen también de dos círculos equivalentes a las dos fuentes que según las ideas geográficas antiguas poseía el Jordán, como la mayoría de los ríos famosos; esta tradición aparece ya mencionada en el *Tratado de los Santos Lugares*, que escribió Adamnan a finales del siglo VII. También los manuscritos griegos representan frecuentemente estos dos manantiales, aunque simbolizados por personajes que sostienen urnas, y también se ve en el *Salterio* de Stuttgart.

Primitivamente, para que el bautismo fuera eficaz debía administrarse en agua corriente y viva, es decir, en un río, pero por razones de como-

⁵² M. CHURRUCA, *Influjo oriental*, pág. 90.

didad se contentaron más tarde con agua muerta, aprisionada en una piscina (común en los primeros tiempos a Oriente y Occidente), y finalmente, con un gran recipiente en forma de cáliz colosal, la verdadera fuente bautismal. Precisamente en esta miniatura parece que se fusiona el agua corriente, cuya vitalidad acentúan los grandes peces, y el agua embalsada en la fuente. La posición de Juan demuestra que se trata del bautismo por inmersión y no por aspersión. No recordamos otros ejemplos de esta extraña iconografía, que nos lleva hacia el ambiente de otras miniaturas muy particulares de G, como la persecución personal de Herodes, rarezas que siempre pasan a Tu.

ADORACIÓN DEL CORDERO EN EL MONTE SIÓN

Esta miniatura se encuentra en los folios 189 verso y 190 recto de G, y en los 136 verso y 137 recto de Tu.⁵³ Sólo estos dos códices presentan la Adoración del Cordero o *Parusia* a doble página, y como son también los únicos que poseen el Bautismo de Cristo, puede suponerse que entre ambas particularidades existe una relación, sobre todo si se tiene en cuenta la proximidad de las ilustraciones. Como ya apuntamos, acaso la inclusión del Bautismo se deba a la necesidad de rellenar una página vacía determinada por el deseo de hacer mayor la *Parusia*, que se quiso destacar por su importancia teológica.

La escena adquiere extraordinaria grandiosidad en G; el tema se presta, ya que es una de las escenas apocalípticas más impresionantes. La miniatura de M se divide en cinco zonas horizontales y perfectamente paralelas, aunque de anchura desigual, que H conserva y R reduce a tres. Aunque a primera vista no lo parezca, la distribución pentapartista se mantiene en G; la segunda zona se ha estrechado hasta convertirse en una especie de cenefa algo más amplia que el enmarque de la miniatura, y la cuarta, más caracterizable como zona, tiende a las proporciones de cenefa de inusitada amplitud. El proceso se acentúa en Tu, donde ambas son ya de hecho simples bandas de separación. G intercala medio círculo con la curvatura hacia abajo en las dos primeras zonas superiores que limita medio aro estrellado que sirve de enmarque al Tetramorfos in-

⁵³ W. NEUSS se confunde y cree que la miniatura ocupa únicamente el folio 136 recto de Tu, cuando en realidad es doble y abarca el 136 verso y el 137 recto.

tercalado en el semicírculo. Con esta intromisión, extraña en esta familia de códices, los *seniores* quedan reducidos a tres por lado en la primera zona. Todo esto se repite exactamente en Tu, aunque éste baja algo el semicírculo hacia la tercera zona y el enmarque carece de estrellas, por la conocida norma simplificadora. La actitud de los *seniores* es idéntica en ambos manuscritos; la única diferencia es que en Tu faltan los nimbos de G (Ar y R tampoco los tienen, H sí). Este semicírculo aparece igualmente en la familia II^a, pero no debe confundirse con los de G y Tu, porque no es un arco de 180°, sino de menos curvatura, rebajado y que cubre de parte a parte toda la anchura de la miniatura; también difiere por la composición, porque además del Tetramorfos incluye en su interior a los *seniores*. Sólo existen las variantes de V, en donde la curvatura es doble (recuerda el trazado de una omega), y de M, en que el equivalente de la parte curva es una zona rectangular.

Otro detalle claramente diferencial de los manuscritos de Gerona y Turín, es que las figuras del Tetramorfos no se apoyan en las ruedas de fuego descritas por Ezequiel, y que las figuras son zoomórficas, mientras que en el resto de los códices de II^b tienen cuerpo humano y cabezas de animal; todo esto une una vez más a G y Tu.

Completa el resto de la miniatura el Cordero en la cumbre del monte Sión, rodeado por los 140.000 justos que llevan en sus frentes escrito su nombre y sostienen cítaras en las manos. El monte parte las dos zonas que ocupan, de modo que quedan dos grupos a cada lado en el caso de G, e igual en Tu, aunque en éste, como en todos los *Beatos* románicos, los grupos se simplifican en disposiciones procesionales de fila única, de menos personajes y más espaciados. En G llevan nimbo, no así en Tu; recuérdese que en G todavía no estaba claramente fijado el uso del nimbo (H, lo tiene; R y Ar, no).

El Cordero de G y de Tu está inscrito en el círculo de la eternidad; es caso único con la excepción de D, con el que no coinciden por completo, ya que en éste el círculo está completo, y en G y en Tu oculto en su tercio inferior por la cumbre de la montaña. G y Tu coinciden, con exclusión de todos los demás *Beatos*, en que el Cordero lleva además de la Cruz y el libro, la lanza que simboliza simultáneamente la Crucifixión y la Resurrección.⁵⁴

⁵⁴ F. VAN DER MEER, *Maestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art*

Otra curiosa coincidencia: en todos los *Beatos* el Cordero aparece triunfante y en actitud pasante con las patas apoyadas en la cumbre del monte; G y Tu son los únicos que lo representan como víctima; el primero con las patas posteriores juntas, caídas y como atadas (aunque no se dibujó la ligadura), presto para ser sacrificado; el manuscrito románico Tu no comprendió la idea y la interpretó de manera un tanto absurda, ya que los cuartos traseros flotan extrañamente en el aire, como al final de un salto.⁵⁵

Los instrumentos musicales coinciden en G y en Tu, incluso en el curioso detalle de que los personajes no los tañen, sino que los alzan aclamando al Cordero, mientras que en todos los demás *Beatos* los pulsan. En Tu falta el relleno de color de los instrumentos, que quedaron sin terminar.

Los letreros, tomados del *Apocalipsis*, son idénticos en ambos manuscritos, salvo los justificables detalles de que Tu desarrolla CENTUM, abreviado en G, y que el HABENTES de Tu corrige a G al añadir la H que falta en éste.

Hay en la miniatura un letrero muy importante para relacionar G y Tu: AGNUS STANS SUPER MONTEM SYON ET CUM EO C QUADRAINTA QUATUOR MILIA ABENTES CITHARAS IN MANUS EORUM, según la versión de G; todos los demás *Beatos* utilizan la preposición IN en lugar de SUPER, pero el mismo cambio de G pasa a Tu, y ambos manuscritos son únicos en este detalle. Ningún otro códice escribe IN MANUS EORUM, añadido, por lo tanto característico de G y que de nuevo copia Tu.

EL EVANGELIO ETERNO

Se halla en el folio 192 recto y en el 138 verso de Tu. Es una miniatura que presenta muy pocas variantes en toda la familia II^b, sin embargo, hay algunas notas diferenciales que unen más íntimamente a G y Tu

chrétien, Roma-París 1938, pág. 137, dice que «en España se asoció el Cordero de Dios a la célebre Cruz de Oviedo, el paladio nacional, especie de lábaro asturiano que inauguró, en la batalla de Covadonga, la Reconquista». L. RÉAU, en *Iconographie de l'art chrétien*, resume al anterior, pero especifica que el Cordero sostiene con la pata doblada el astil de la cruz.

⁵⁵ Recuérdese que al tratar del Cordero, el *Apocalipsis* habla siempre de su preciosa sangre, que sirve para blanquear las estolas de los elegidos.

entre sí que a la otra rama de su familia. El cielo de los demás *Beatos*, tiene el contorno en forma de arco rebajado, más o menos regular, pero siempre inferior a 180°; en G y Tu los semicírculos son completos. Los ángeles de estos manuscritos vuelan con las piernas flexionadas por las rodillas, postura excepcional, y también coinciden en que el libro que llevan encima de la cabeza (dorado en G, en espera del oro en Tu) tiene aspecto de pentágono irregular, detalle muy curioso por exclusivo no sólo en la familia de nuestros dos códices, sino respecto a las demás. El vuelo del ángel de R es horizontal y el libro rectangular, igual ocurre en H. En G y Tu dice LIBER sobre el volumen; R no lo lleva, en H hay la forma LIBRUM. Los otros dos ángeles están en la misma posición en todos.

En cuanto a los personajes de la zona central, Tu sólo representa cinco, por simplificación, mientras que todos los manuscritos de la familia II^a tienen ocho; este detalle, si no respondiera a la norma general de abreviación de Tu, le diferenciaría de G, pero igualmente de todos los demás códices de su familia.

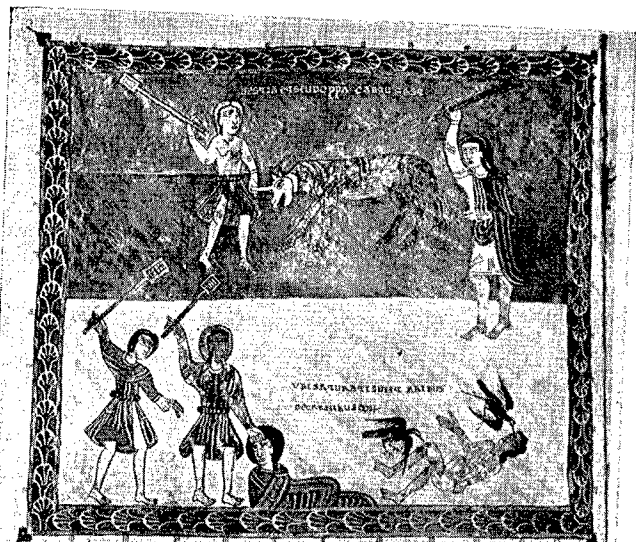
Los atormentados de la zona baja también quedan simplificados en Tu, que reduce a tres los seis de G; el detalle tiene poca importancia porque el número varía en todos los manuscritos de la familia II^a, con excepción de H, que coincide con G. La ciudad en ruinas se representa de manera idéntica en G y en Tu.

Los letreros coinciden en toda la familia. Proceden de varios textos del *Apocalipsis*, lo que se refleja bien en G y Tu, que los separan colocando el primero en torno a la parte exterior del círculo del cielo, y el otro sobre los personajes de la zona central, a los que se refiere. En cambio, H mezcla los dos letreros; R los separa, pero divide el primero en cuatro líneas sobre el personaje de la izquierda, y pone el segundo a la derecha.

SIEGA Y VENDIMIA

Esta gran miniatura ocupa toda la superficie de la columna izquierda del folio 193 verso y el 194 recto completo;⁵⁶ en Tu se reduce al 140 recto. Las varias escenas que forman la ilustración se disponen en tres partes superpuestas: arriba el Señor y los ángeles, en el centro la siega y

⁵⁶ Foliación errónea en W. NEUSS, que anota únicamente el 193 verso.



EXPLANATIO SVRA SCRF



TE STORIA E

caudaliquo beaion de
 vco rre addeuunt an
 con goguarit as fuerit di
 polum cum lo equitaloia hiaz
 illo daim adquidit
 I am tapriorem beaia dreyt con
 unum ate loa diabolum appim
 de tyi quos reguar quos ayam lu
 unum con reguar quos hanoz qo
 de hanc bollum fucia qui con vru

Salla die in varentino citraome
 mar epus aier higo pnt tuo no
 mapiant co supphim vntiam
 Salla con pnt et lamit digne
 unum ant loa hia neta ma
 canito lo hame con cor lio
 Vnter am hantia au uno ma pa
 ua con vrua ar hntia pua me
 In pto culpm am vntiam quiam
 rex hnt ar ay d vntiam con pnt
 fucia bollum cu illo quitaloie h
 amo allo hoc ate dno nra hnt pnt
 qui d vntiam hnt ar omnt quita
 aut am de cap hntia de bntia



EXPLANATIO SVRA SCRF TE STORIA E

regib' t'v' & t'ou' excreatib' cōgregat' fa

34—Victoria de Cristo (apaleamiento de la Bestia y del Seudoprofeta) (G, folio 223 verso).

35—Victoria de Cristo (apaleamiento de la Bestia y del Seudoprofeta) (Tu, fol. 163 recto).

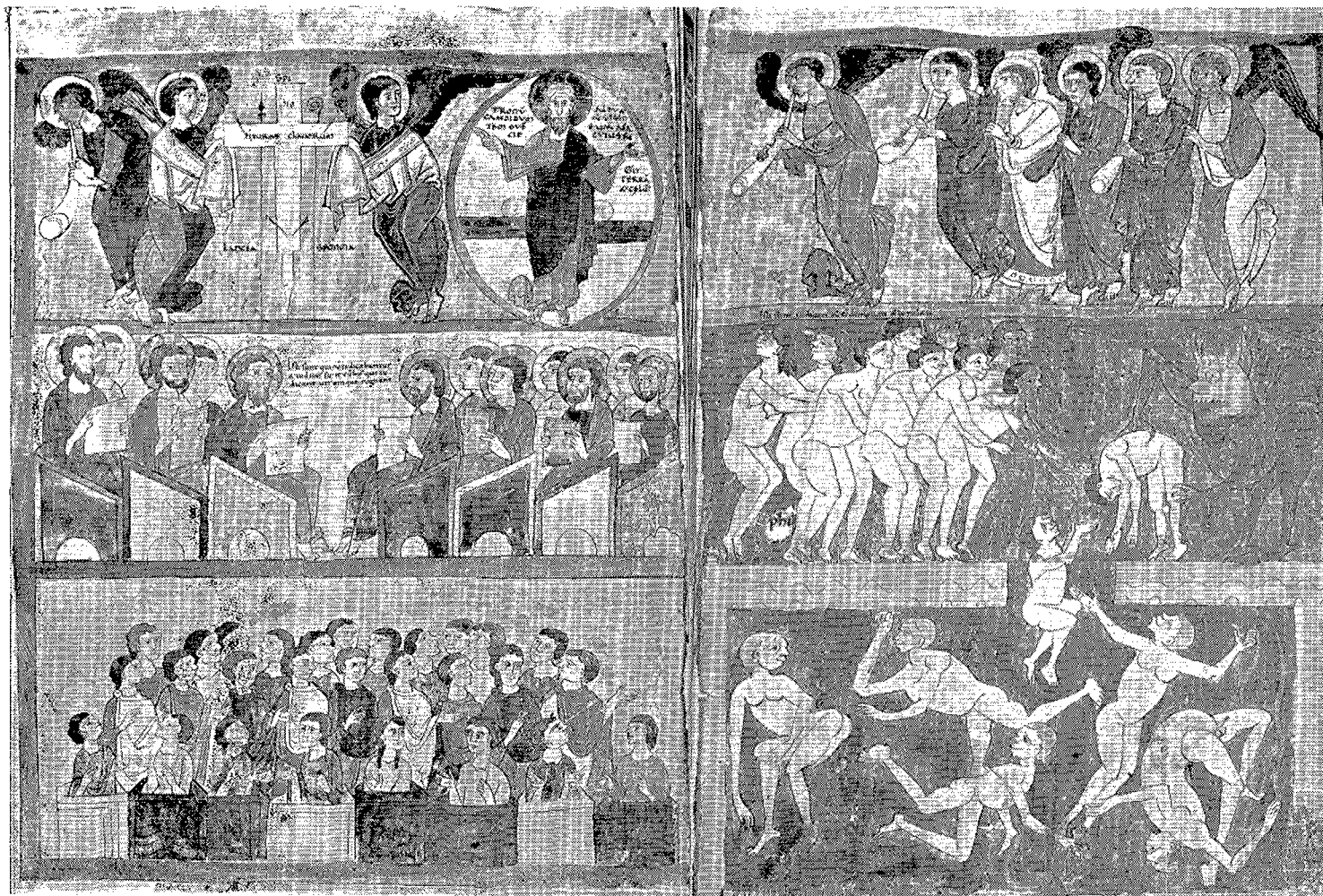
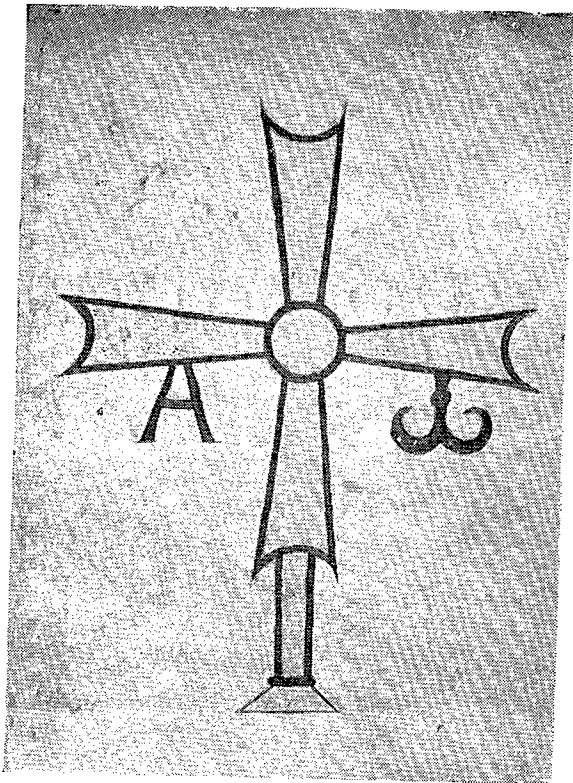


LÁMINA XX

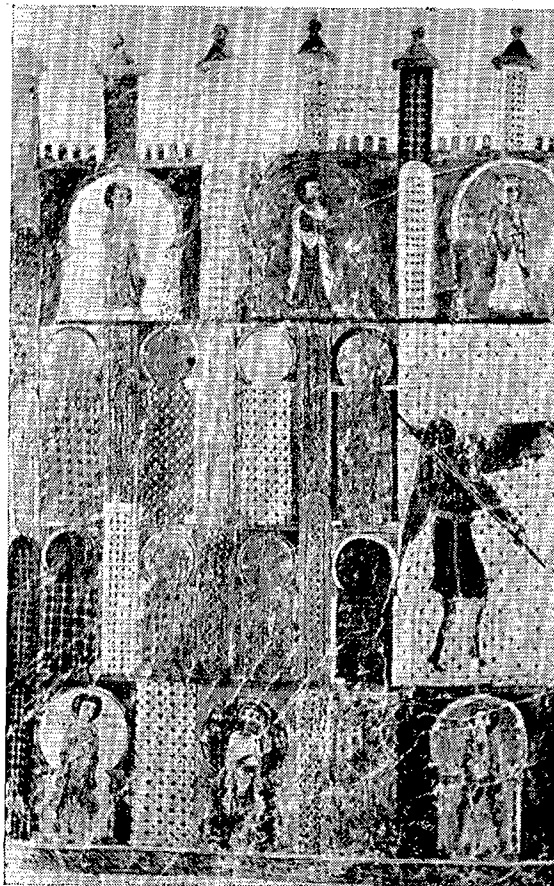
36 — El Juicio Final (Tu, folios 168 verso - 169 recto). Una de las miniaturas que faltan en G por sustracción.

(Cliché «Revista de Gerona»)

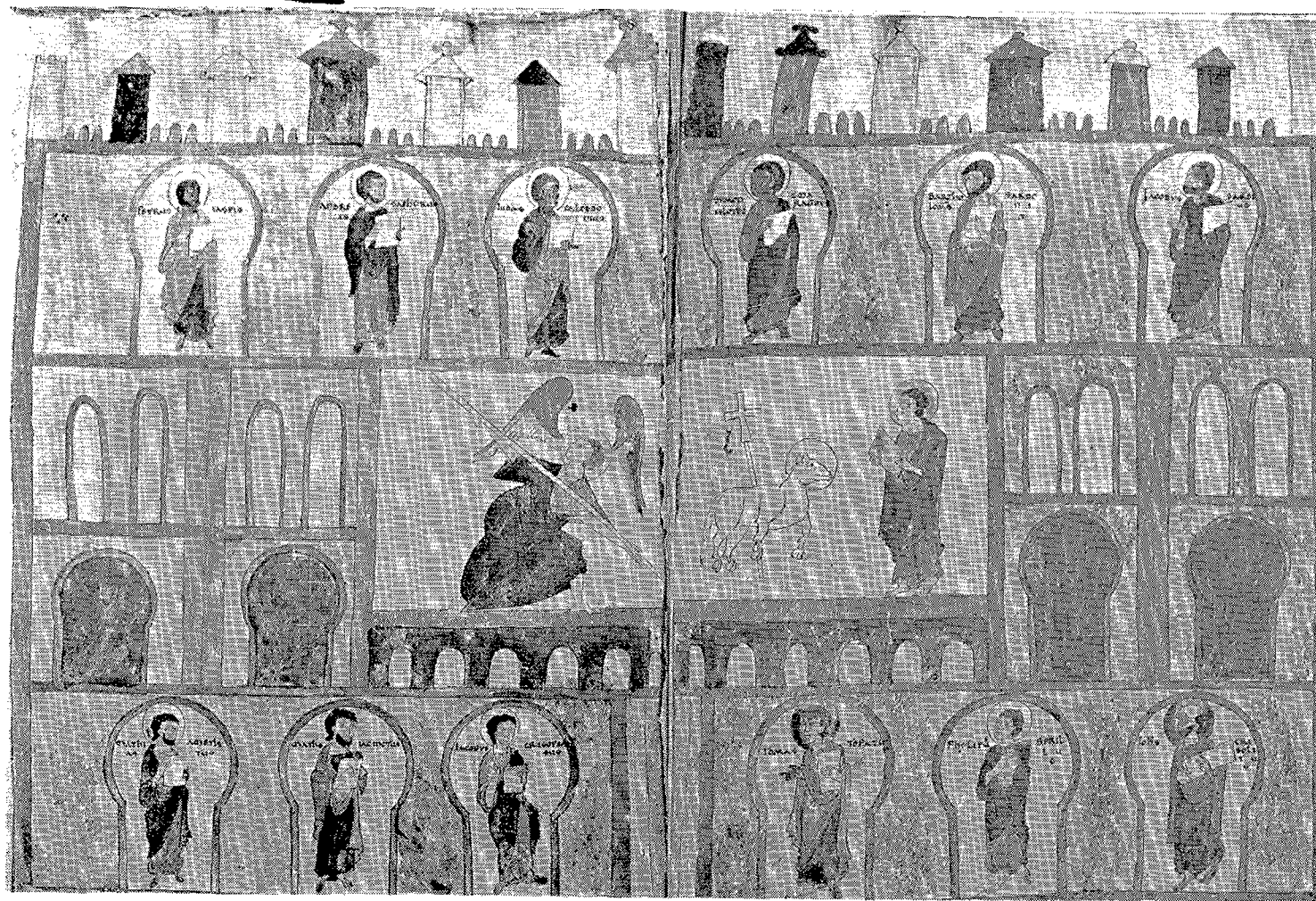


37. — Cruz de Oviedo que precede al Juicio Final (Tu, folio 168 recto), única que conserva este códice.

(Clichés «Revista de Gerona»)



38. — La Jerusalén Celestial (G, folio 230 verso), la otra mitad se perdió. Compárese con el núm. 39.



LAMINA XXII

39. — La Jerusalén Celestial (Tu, folios 170 verso - 171 recto).

la vendimia, abajo la fabricación del vino. En la parte superior de G vemos una nube y en ella al Hijo del Hombre, coronado y con la hoz en la mano; ante Él hay un ángel que le avisa que el trigo está ya listo para la siega; también hay un altar en el que aparece en pie el ángel *habens potestatem super ignem* y la puerta del templo por donde sale el tercer ángel con una podadera en la mano para vendimiar.

Tu varía bastante en esta parte, no sólo respecto a G, sino en general a toda la familia II^b, y la interpretó con entera libertad. Al reducirse a una página y hacer la nube bastante grande, le queda poco sitio y hace salir dos ángeles por la puerta del templo, coloca al otro en el cielo, que evoca por un pequeño sector de círculo, y prescinde del ángel sobre el altar, caso único en los *Beatos*. En esta zona alta deben figurar dos acciones sucesivas: a la izquierda, «Miré todavía, y he ahí una nube blanca, y sobre la nube, sentada una persona semejante al Hijo del Hombre la cual tenía sobre su cabeza una corona de oro, y en su mano una hoz afilada. En esto, salió del templo otro ángel, gritando en alta voz al que estaba sentado sobre la nube: Echa tu hoz, y siega, puesto que está seca la mies en la tierra. Echó, pues, el que estaba sentado sobre la nube su hoz a la tierra y la tierra quedó segada» (*Apocalipsis*, XIV, 15-16); a la derecha, «Y salió otro ángel del templo, que hay en el cielo, que tenía también una hoz aguzada. Salió también del altar otro ángel, el cual tenía poder sobre el fuego; y clamó en voz alta al que tenía la hoz aguzada, diciendo: Mete tu hoz aguzada, y vendimia los racimos de la viña de la tierra; pues que sus uvas están ya maduras. Entonces el ángel metió su hoz aguzada en la tierra, y vendimió la viña de la tierra». (*Apocalipsis*, XIV, 17-19).

Debido a las variantes que introdujo Tu, por las razones ya justificadas, las escenas se fundieron en una, y las dos acciones sucesivas resultaron simultáneas, con la consiguiente falta de lógica narrativa. Estas modificaciones no relacionan a Tu con los demás manuscritos de la familia II^b, que poseen la miniatura normal en una página; al contrario, si el ilustrador hubiera tenido delante alguno de ellos, la habría copiado y no caería en esa falla, producida al condensar la miniatura de G, porque todos los problemas los habría encontrado resueltos en su modelo y adaptados a página única.

La segunda representación, siega y vendimia propiamente dichas, es

muy semejante en los dos manuscritos. Hay que advertir que los *Beatos* no representan el cumplimiento de las órdenes de los ángeles por personajes sobrenaturales, sino por hombres corrientes, y logran escenas de gran realismo que recuerdan la serie simbólica de los meses por los trabajos típicos de cada uno de ellos. Tu sustituye los extraños faldellines de los segadores de G por trajes cortos del tipo usado por los campesinos de su época, reduce a dos los vendimiadores y les cambia también las vestiduras.

La tercera escena de Tu es idéntica a G, e incluso el hombre que pisa la uva está desnudo, como en este manuscrito, detalle exclusivo de ambos, porque en todos los demás *Beatos* lleva algo: pantalones y túnica corta en II^a, amplio ropaje remangado en H, y corto en R.

G y Tu son los dos únicos códices de la familia II^b que siguen literalmente el texto apocalíptico y ponen una corona de oro en la cabeza del Hijo del Hombre (en Tu quedó blanca, esperando, como siempre, el oro). La corona de G es muy extraña, una especie de gruesa línea horizontal que se acoda hacia abajo en ángulos agudos por ambos extremos; en Tu tiene forma de pentágono irregular que recuerda el de ciertos libros; en R y H aparece simplemente nimbado.

Los letreros son iguales, menos el último, que en G dice: UBI CALCATUR TORCULARIA EXTRA CIVITATE ET EXIIT SANGUIS DE TORCULARIA USQUE AD FRENOS EQUORUM, en Tu es igual, excepto que usa la forma TORCULARIBUS, que es correcta como ablativo de origen regido por la preposición DE del mismo caso, mientras que el TORCULARIA de G es o nominativo o acusativo plural neutro, que en el primer caso no indicaría movimiento y en el segundo representaría dirección y no procedencia; quizás pudo confundir G la desinencia en A con un ablativo de la primera declinación, lo que tampoco es posible por no pertenecer a ella la palabra declinada. En cualquier caso, se trata una vez más de un error gramatical de G eruditamente corregido por Tu.

G y Tu llevan el letrero $\overline{\text{ARA DNI}}$, el primero en el borde de la tabla del altar, el segundo a su lado; no se encuentra en R, ni en H ni en la familia II^a, y es preciso remontarse nada menos que a la familia I para volver a hallar este letrero.

LAS SIETE FIALAS Y EL CORDERO

Corresponde al folio 196 verso de G y al 142 recto de Tu. Originariamente esta miniatura no debió tener el Cordero, como ocurre en O y A¹; pero por influencia de la Adoración del Cordero en el monte Sión y por hablarse aquí del «cántico del Cordero de los vencedores de las bestias», se produjo un fenómeno de atracción e introdujo su representación. En la familia II^a, se situó al principio directamente y con muy poca lógica sobre el mar de fuego que aparece en esta miniatura (únicamente D le coloca en un pequeño pedestal). El fenómeno de atracción siguió actuando, y en II^b se llega a añadir también la montaña en el mar para servir de apoyo al Cordero (G y Tu) o se suprime el agua y se le pone sobre un altar (así lo hace R, también la segunda miniatura de H; este códice, excepcionalmente se refiere dos veces al mismo texto en dos ilustraciones con algunas variantes).

De nuevo aparece Emeterius como innovador. Si fue el autor de esta miniatura del códice T, empezado por Magius, le deberíamos esta modificación para expresar la apoteosis de Cristo en forma de Cordero en el monte Sión. Aunque la miniatura fuera todavía de Magius, también podría considerarse a Emeterius innovador, ya que rodeó al Cordero con una gloria circular; esto fue indudablemente creación personal suya, porque no se halla en H, que tanto refleja a T, pero sí en Tu, por ser precisamente copia directa de G.

Desde el punto de visto plástico hay que añadir otros detalles comunes y exclusivos de G y Tu. En la miniatura de G, también por asimilación de la Adoración del Cordero en el monte Sión, los músicos aparecen sentados, aunque no se ven de cuerpo entero, porque la línea de separación de dos zonas coloreadas de fondo interrumpe la representación desde media pierna; Tu los pone en pie, pero también los corta por el mismo sitio. La distribución en tres zonas coloreadas, el número y agrupación de todos los personajes y elementos, coinciden en los dos manuscritos.

A pesar de tantos detalles comunes, tan importantes y de carácter exclusivo en ambos *Beatos*, de que pocas miniaturas están tan próximas por todos conceptos, Neuss pretendió utilizarlas para demostrar que Tu no procede de G. Quiso apoyarse para ello en el primer letrero de G que

dice: *ISTI SUNT TENENTES PLAGAS QUE IN NOVISSIMO*, que carece de verbo y por lo tanto de sentido. Tu escribió: *ISTI SUNT TENENTES PLAGAS QUE NOVISSIMO VENIENT*, que tiene lógica lingüística al añadir el *VENIENT* final. Según Neuss, el que aparezca acabado en Tu el letrado incompleto de G, prueba que Tu copiaba de otro manuscrito.⁵⁷

El argumento carece de valor. Es cierto que el *VENIENT* no lo tomó de G, pero tampoco de ningún códice conocido de su familia o de otra. Sabemos que el escriba o el director de Tu eran personas de evidente cultura y cuidado, que corregían constantemente los errores: no es extraño que apreciaran —salta a la vista— que el letrado de G no tenía sentido y añadieron un verbo para dárselo. Sin desviarse de la lógica correcta, el hecho de que no aparezca una palabra en G no prueba de manera necesaria que Tu copiara de otro códice en lugar de añadirla por su cuenta. Por otra parte, el discutido *VENIENT* parece indicar su carácter de añadido ocasional porque no figura en el texto apocalíptico de donde se toman estos letreros. Si comparamos el primer letrado de G con el de la familia II^a, por ejemplo con M, hallamos la forma: *III SUNT ANGELI TENENTES PLAGAS QUE VENTURE SUNT IN NOVISSIMUS DIEBUS*, lo que es correcto y apocalíptico; G se equivocó después del *QUE* y saltó las dos palabras *VENTURE SUNT* —nótese que son las que constituyen el verbo que le quita el sentido, y que añade luego Tu en forma verbal directa en lugar de la compuesta deponente—, continuó por *IN NOVISSIMO*, se dio cuenta y lo dejó sin acabar, no sabemos si con intención de corregirlo después y no llegó a hacerlo. El verbo *VENIENT* que emplea Tu tampoco recompone el letrado, sino que le da algún sentido, pero es claramente un pegote del escriba. Hay que advertir, respecto al resto de los manuscritos de la familia II^b, que Ar no tiene letreros, y que H y R abrevian aun más que G y R.

G y Tu conservan la tercera zona dedicada al *MARE VITREUM* que aparece en la familia II^a. Los códices R y Ar la eliminan; excepcionalmente, H tiene repetida esta miniatura, con variantes, y en una la incluye y en otra la suprime.

⁵⁷ W. NEUSS, *Die Apokalypse*, pág. 194.

TEMPLUM APERTUM Y LAS SIETE FIALAS

Ambas miniaturas (G folio 198 recto, Tu folio 143 verso) ofrecen numerosas semejanzas, y las diferencias se explican perfectamente por las nuevas tendencias estilísticas románicas. El autor de Tu introduce una modificación en el cielo y lo presenta como un gran arco circular hacia abajo, y en su interior un vano que se parece más a una ventana que a una puerta. Centró de nuevo el águila de la zona intermedia, que G había desplazado hacia la derecha y giró a la inversa el sentido de su cabeza.

Los siete ángeles de la zona baja llevan las fialas por influencia de G. Tu es uno de los pocos manuscritos tardíos que conservan las fialas de estilo mozárabe y las emplea correctamente, porque R, a pesar de copiarlas bien, ya no sabe interpretarlas y las coloca en manos de los ángeles como si fueran rosquillas. También es único en conservar los ceñidores de oro. Al revés de G, nimba el águila, pero esto es norma general de todos los manuscritos románicos (D, R, H, S).

La disposición de los ángeles, el cuarto centrado y con las alas explayadas, y los demás de perfil, es de rígida simetría axial muy románica, pero claramente derivada del esquema general de G. Nimbos, fialas y ceñidor debían ser de oro, pero quedaron en blanco. Como detalle muy curioso, el tercer ángel de la izquierda luce una hermosa barba.

En los dos manuscritos hay un par de letreros; el primero de G dice: *ISTE ANIMAL DEDIT ANGELUS SEPTEM FIALAS*, y el segundo: *HII SUNT SEBTEM ANGELIS PORTANTES FIALAS AUREAS*; repetidos por Tu: *ISTI ANIMAL DEDIT ANGELIS SEPTEM PHYALIS* el primero, y *HI SUNT SEPTEM ANGELI PORTANTES PHYALAS AUREAS* el segundo. Como vemos las diferencias son mínimas.

LAS SIETE FIALAS

Las siete fialas forman una serie de otras tantas miniaturas, muy sencillas, y que ofrecen escasas variantes, no sólo dentro de nuestra familia de *Beatos*, sino incluso entre ésta y las demás. Debido a esta monotonía no puede decirse mucho de ellas, salvo algún problema interesante, y por esto las englobamos todas en el presente apartado.

I Fiala, sobre la tierra. — En G ocupa la tercera parte del folio 200 verso, y es apaisada a la anchura de las dos columnas de texto; en Tu se

halla en el folio 145 verso, en la parte alta de la columna izquierda y abarca casi la mitad de ésta. Por lo tanto, el formato es diferente: alargada en G, y más ancha que larga en Tu. El *Beato R* coincide en esto con G, y el H con Tu, en cuanto a formato, porque H modifica mucho lo demás. Estos cambios de proporciones no demuestran un alejamiento entre los códices; se encuentran, como acabamos de ver, en la familia II^b, pero lo mismo ocurre en la II^a; las fialas I y II suelen ocupar en esta última familia el ancho de una columna; sin embargo en J y U se extienden a ambas, igual que en G.

El cambio de formato no tiene gran importancia porque la mayoría de las veces no depende del artista sino a una imposición del texto; por lo demás, la identidad es grande: la misma escena, con la tierra suavemente ondulada y tres plantas; el ángel que vuela en la misma posición e incluso con las rodillas flexionadas (lo que es tan típico de G) e idéntico ritmo; ambas miniaturas están enmarcadas. La copia llega al extremo de que la fiala que sostiene el ángel en las manos no es románica, en forma de botella, sino del tipo mozárabe de G, que por cierto no comprendió por completo el miniaturista de Tu, y quizás por esto no vierte nada sobre la tierra.

El letrero PRIMUS ANGELUS EFUDIT FIALAM SUAM IN TERRAM de G se repite letra a letra en Tu, y en la misma colocación, excepto el detalle insignificante de que el segundo abrevia la M de TERRAM con el signo general superpuesto. Otra aproximación se encuentra en la forma de acusativo de esta palabra, que sólo se halla en G, Tu, S y R; y otra aun más estrecha en el detalle de que sean los dos únicos *Beatos* que escriben EFUDIT con una F y no con dos.

II Fiala, sobre el mar.—No la tienen G ni Tu, porque no se encuentra en ningún manuscrito de la familia II^b, salvo en el tardío Ar, que es un caso muy particular, impuro en su familia e híbrido de II^b con la familia I.

III Fiala, sobre los ríos.—La miniatura de G, centrada en la página, de formato ligeramente alargado a ancho de dos columnas, abarca algo más de la mitad de la superficie del folio 201 recto; curiosamente, la modificación del campo de las fialas introducida por G no se refleja en Tu, que le imita literalmente en todo menos en el espacio. En Tu es de ancho sencillo intercalado en la columna de la izquierda del folio 146 recto, y

resulta rectangular con base en uno de los lados cortos. Los únicos que coinciden en la doble columna son R y G.

Por la razón que sea, probablemente por error, T prescindió de la miniatura de la II fiala sobre el mar, y en el espacio destinado a ésta dibujó la correspondiente a la III fiala sobre los ríos; hay que advertir que no se interrumpe la continuidad del texto, pero que la III está mal colocada en el texto de la II, salvo el caso de H, que escribió sin interrupción el texto de la II y colocó correctamente la miniatura de la III dentro de su texto. R, G y Tu coinciden en que la miniatura se intercala entre las palabras *sustinebit explicit* (arriba) y *Tertius angelus* (debajo), cuando debería ir entre *indicationes eius* (arriba) y *explanatio supra scripte* (abajo).

Algunos códices, como M y O, colocan dos miniaturas en una misma página, cada una a ancho de columna y una más alta que la otra. La existencia de un espacio en blanco en Tu, de ancho de columna y más alto que la miniatura, podría inducir al error de creer que estuviéramos ante un caso análogo, pero estudiada cuidadosamente, esta superficie se explica como sobrante al reducir a una columna el ancho de dos que tenía en G. Cuando le sobra espacio, Tu no tiene inconveniente en dejarlo libre en pequeña proporción en la parte baja de la columna de la izquierda, y mucho mayor en la alta de la derecha; es una norma general suya, podría citarse como ejemplo el folio 155 recto, cuya distribución de zonas ocupadas y blancas es paralela a la del caso de la miniatura que analizamos.

El ángel vuela de idéntica manera en ambos manuscritos y vacía su fiala sobre los ríos cruzados en X sin que de ella salga nada; en los dos va descalzo y con nimbo. Los cursos fluviales son de color desigual en G, y en Tu y el de la izquierda es el más oscuro.

Los letreros son tan idénticos, que el detalle de G, que aquí corrige el EFFUDIT con la ortografía de doble F, pasa a Tu.

IV Fiala, sobre el sol. — En G es menor de un tercio de columna de alto, y alargada horizontalmente en ancho de dos (folio 203 recto), en Tu se reduce casi a una insignificante viñeta del ancho de una columna en la parte inferior, sin marco ni zonas de fondo, sobre el pergamino y en el espacio de las escasas líneas que dejó el escriba al miniaturista. A pesar de aparentes diferencias, la postura del ángel es prácticamente igual en G y Tu, y lo mismo la forma de la fiala y la manera de cogerla. En el primero se ve caer un líquido, en el segundo no, lo mismo ocurre en R.

Pese a las diferencias forzadas que apuntamos al principio, el parentesco se refleja incluso en el colorido. En G hallamos (prescindiendo de las zonas de fondo, que no hizo Tu), túnica amarilla, manto originariamente rojo, alas una azul y otra azul y roja, sol rojo, nimbo lila y fiala blanca en espera del oro. Coinciden en los letreros por ser los únicos que empiezan por ET y en escribir EFUDIT con F única.

Todo esto demuestra la dependencia de Tu respecto a G, aunque aparentemente confusa por el hecho de que el copista cuidaba de que la ilustración coincidiera con el texto, y por esto la miniatura pasa de doble ancho de columna a ancho sencillo, alteración que se debe al escriba y no al miniaturista, que tenía que ceñirse al espacio que le dejó aquél.

V Fiala, sobre la Bestia. — La miniatura de G es sumamente irregular, podría llamarse exágono por tener seis lados, aunque no se parece a la figura geométrica que habitualmente se conoce con este nombre, y ocupa aproximadamente la tercera parte del folio 203 verso. En la forma coincide casualmente con U porque la segunda columna de texto quedó algo corta. G aprovecha la parte más alta de la miniatura (que corresponde a dicha segunda columna) para colocar el ángel volando hacia la izquierda y con las piernas flexionadas, y también las cabezas de la Bestia con su largo cuello; éste presenta una silueta más alargada que en la familia II^a, o sea que se parece más a M. La cabeza principal y más alta se vuelve hacia la fiala como si quisiera morderla. Mantiene tres zonas coloreadas de fondo.

Tu, que tiene la miniatura en el folio 147 recto, cambia la dirección de la Bestia, que ahora es pasante hacia la izquierda, como en Ar. El ángel coincide, también la cabeza principal de la Bestia que se vuelve para morder la fiala. La cola se ensancha y se levanta como en G. La miniatura tiene fondo uniforme coloreado de rojo ladrillo y no conserva la forma de G debido al escriba, que como sabemos fue muy poco cuidadoso en materia de distribución, escribió el texto seguido hasta terminarlo, y dejó lo que sobró al miniaturista para que se arreglara como pudiera, por lo que el formato resultante es rectangular bastante alargado y se apoya en un lado corto de ancho de columna sencilla y altura algo mayor de media.

Para adaptarse a este cuadro, el artista puso el ángel que desciende en acusado picado, lo que a su vez le obligó a cambiar el sentido de la Bestia (pasante hacia la izquierda) porque en caso contrario la fiala no

caería sobre su cabeza, sino sobre la cola. Ar también cambia la dirección de la Bestia como Tu. Al colocar el ángel completamente horizontal, R no tuvo que invertir la dirección del ángel, que aparece hacia la derecha, lo mismo que la Bestia, tal como se ve, por ejemplo, en M.

Apoyándose en M, en la familia II^a e incluso en O, creemos que el ángel cambió de dirección en G. En los demás manuscritos vuela en el mismo sentido que la Bestia (M, V, U, J, O, A, R); al encontrarse con un espacio irregular, Emeterius aprovechó la parte más alta para colocar el ángel afrontando con ella. No tenía otra posibilidad, ya que Emeterius no pintó nunca ángeles horizontales, sino muy flexionados, y el formato ancho y corto de la miniatura le impedía todo movimiento; el mismo caso se repite en Tu. El escriba le dejó un lugar alto y estrecho de una columna, y al copiar a G no le queda otro remedio que invertir la dirección de la Bestia.

La coincidencia de los letreros entre nuestros dos manuscritos es perfecta, incluso en el EFUDT con F única de G, error que pasa a Tu.

VI Fiala, sobre el río Éufrates.—La miniatura, una de las más insignificantes y menos bellas y originales de los *Beatos*, es de ancho sencillo en los dos manuscritos, cuadrada, enmarcada y con dos zonas, de un tercio de altura de columna, en el folio 204 recto de G; sin marcos ni fondo, y algo menos de tercio de columna sencilla, en el folio 148 recto de Tu. La semejanza es absoluta: río serpentiforme que corre de arriba abajo y de izquierda a derecha en ambos manuscritos, ángel con la fiala vacía que no arroja nada y que vuela de derecha a izquierda.

En G el escriba cometió una equivocación y dejó espacio para una ilustración a doble columna y luego por error rellenó de texto la parte correspondiente a la segunda columna, por lo que la miniatura de G es en este caso del ancho de una sola columna. Tu subsanó el error, según su costumbre; lo que no es extraño, porque al hablar de la III fiala vimos como H la colocó en su sitio a pesar de que otros códices la ponían en el lugar correspondiente a la II (suprimida).

Mientras que los demás manuscritos llevan letrero (M, D, J, V, U, S, R, O), G carece de él y tampoco lo tiene Tu.

VII Fiala, en el aire.—En G ocupa algo más de la mitad a doble columna, del folio 206 verso; en Tu sólo quedaron unas pocas líneas libres bajo la columna derecha, y aun menos debajo de la izquierda del folio 150

recto. En el primero la ilustración es casi cuadrada, con zonas de fondo y enmarcada; en el segundo, una especie de viñeta en una superficie irregular que aprovechó al máximo el ilustrador, que para encajar el ángel tuvo que desplazarlo del centro hacia la derecha. La postura es semejante a la de G, en cambio varía totalmente el edificio. El granizo y los rayos caen en la misma dirección, como en G. Los letreros son idénticos, salvo la cifra VII de G desarrollada en SEPTIMUS por Tu y un SUAM con todas las letras en el primero y abreviado en el segundo.

Ambas miniaturas difieren mucho; sin embargo, esta ilustración de Tu no se parece tampoco ni remotamente a ningún otro *Beato*. No cabe duda de que al disponer de tan poca superficie para una miniatura de bastante importancia, el artista tuvo que conformarse con la idea de un ángel y un edificio, y que inventó el segundo a su manera, lo más sencillo y achatado posible.

LAS BESTIAS ARROJANDO ESPÍRITUS IMPUROS

En G ocupa todo el folio 204 verso, y en Tu el 148 verso. De la familia II^b, no se encuentra en Ar; el manuscrito H sigue la línea general de II^a y se extiende algo más de medio folio; R le dedica casi uno. G le destina uno completo; son varias las miniaturas que en II^a y en H ocupan parte de una página y en G se amplía a toda ella, por la holgura de pergamino con que trabaja. Tu coincide con G y prácticamente le reserva también página entera, y sólo incluye dos líneas de texto en la parte alta, por ocurrirle siempre lo contrario que a G.

La miniatura de Tu está artísticamente menos conseguida, pero en lo esencial es exacta a la de G. Las únicas diferencias son la falta de marco y de zonas, y que el Seudoprofeta está barbado, con el pelo corto y calzado. Como en G, es mayor que los otros dos personajes.

En los letreros hay coincidencia, salvo pequeños detalles justificables. G dice: UBI DRAGO ET BESTIA ET SEUDOPROFETE ET TRES $\overline{\text{SPS}}$ INMUNDOS OSTENDUNT QUASI RANAE (el estado de conservación no permite asegurar si la terminación de la última palabra es E o AE); en Tu hallamos: UBI DRACO ET BESTIA ET SEUDOPROPHETA TRES $\overline{\text{SPS}}$ INMUNDI OSTENDUNT QUASI RANE, donde no hay más diferencias que las ortografías generales de cada época (PH en lugar de la F de G) y el olvido de uno de los ET tres veces itinerados.

LA GRAN RAMERA PREVERICANDO CON LOS REYES
DE LA TIERRA

La miniatura de G (folio 208 recto) es casi cuadrada, ligeramente alargada en sentido vertical, y ocupa un poco más de la mitad superior de la página, tiene marco y tres zonas de fondo. La de Tu (folio 151 recto) está abajo, a tercio de página, sin marco ni zonas.

La Gran Ramera «sentada sobre muchas aguas» se representa como la diosa de una ciudad, por eso lleva corona mural, con almenas en la familia de códices II^a; esta corona tiene en el centro un creciente lunar. La Ramera lleva además el cabello suelto, un largo velo y se sienta en algo semejante a almohadones colocados encima de un bajo escabel de cuatro patas.

La imagen llegó así hasta II^b, como lo justifica G, pero en éste pierde ya las aguas, aunque persiste la Mujer con su corona mural y la media luna, y además sigue acomodada con las rodillas dobladas a la manera oriental.

En Tu se sienta del modo corriente en Occidente (todos los *Beatos* románicos, como D, H y R, prescinden de la postura oriental). Conserva el asiento, pero comprende mal los dos almohadones y los interpreta como dos bancos. En cambio, aparece en Tu un detalle que se había perdido en G y en toda la familia II^b: las aguas, que en Tu corren por debajo del asiento y que alcanzan a los pies de los dos reyes.

En vestido procura imitar el de G, pero sólo logra pintar una chocante bata de lunares que contrasta y desentona de la corona mural, en la que sin duda influyó el sello de Salomón, sin conseguirlo tampoco. Interpreta el velo de G como cabello largo, y el conjunto produce una extraña y pintoresca impresión de *deshabillé* muy poco en consonancia con la figura de una diosa, aunque sí con su calidad de ramera.

Únicamente uno de los reyes de G lleva el sombrero de volutas, el otro tiene nimbo; el equivalente de éste en Tu se toca con una corona de remate cónico con bola y flor de lis, y el otro coincide con G en el sombrero de volutas. Como siempre, las coronas y la copa de Tu están en blanco esperando el oro.

Hay que advertir que aunque Tu se aparta bastante de G, es el códice tardío mas fiel al estilo mozárabe, ya que tanto D como H y R, O y

Ar, cambian la corona mural por coronas más o menos reales que podían ser mejor comprendidas en su época, y transforman a la Mujer en reina vestida a la moda románica.

Los letreros de G y Tu son exactos.

LA MUJER SOBRE LA BESTIA

En G tiene un formato casi cuadrado, algo más alto que ancho, que ocupa unos dos tercios del folio 209 recto; en Tu, aproximadamente medio del 152 recto, difícil de medir porque las figuras flotan sobre el pergamino sin marco ni fajas de fondo, a diferencia de G. Los códices G y Tu coinciden en los lunares que motean el cuerpo de la Bestia, que Tu extiende al vestido de la Cortesana; en cambio, en G se decora con una especie de fina retícula muy característica y frecuente en este manuscrito para rellenos, por ejemplo, en algunos elementos de las Iglesias. Tu no comprende la corona mural de G y la convierte en una especie de sello de Salomón, como si el sentido peyorativo de la Ramera pudiera acentuarse con un símbolo judaico típico, cosa normal en la Edad Media. Tampoco entendió el velo de G, y lo transformó en larga melena tripartita a ambos lados de la cabeza.

Contrariamente a G, la Gran Ramera de Tu monta a la manera árabe; hay que convenir que esta es la posición habitual en los manuscritos románicos: así lo presentan O, A² (miniatura románica), y dentro de la familia II^b, el código Ar; en otros casos se procura jugar con los amplios pliegues del vestido para producir un efecto semejante, como en S y en D; dentro de II^b, el manuscrito R llega al refinamiento de hacer colgar un saliente de la tela de manera que a primera vista se tiene la falsa impresión de que se trata del otro pie. El artista de Tu, siempre corrector y realista, sujeta la silla —muy semejante a la de G— con cinchas bien apretadas bajo el vientre de la cabalgadura, sin duda porque observó que la amazona de su modelo no podría mantenerse en equilibrio en su montura. También reúne los diez cuernos de la Bestia en la cabeza más alta, tendencia general de Tu, que repite en la ilustración de los adoradores de las dos Bestias.

En la familia II^b los manuscritos R y H llevan letrero, G y Tu coinciden en carecer de él.

EL CORDERO Y LA LUCHA CON LA BESTIA

G, folio 213 verso; Tu, 155 verso. En los dos manuscritos ocupa página entera, no así R ni H. Se divide en tres partes, la de arriba semicircular invertida, y está enmarcada. En ambos el Cordero es pasante hacia la izquierda y coincide en la postura, aunque en G une las patas posteriores recuerdan la adoración en el monte Sión (véase); con una patita delantera sostiene el astil de la cruz y con la otra el libro sellado en forma de un triángulo y un círculo. Detalle importante: G y Tu son los únicos códices en que el Cordero tiene el libro. También son exclusivos en su familia por la posición del Cordero: H y R lo orientan hacia la derecha, como M, lo que significa que en T también estaría así. Es por lo tanto novedad de G que pasa a Tu. La única diferencia es que el Cordero de Tu lleva nimbo y en G carece, pero esto entra dentro de las directrices generales de este *Beato* y de su estilo.

La segunda zona de ambos manuscritos está ocupada por el guerrero, la Bestia y una cabeza también bestial aislada; esta segunda cabeza deriva de M, sin duda porque al modificar Magius la miniatura que copiaba, eliminó una de las Bestias (en la familia II^a están las dos completas, salvo en el particularísimo M) y dejó la cabeza como recuerdo un tanto absurdo; curiosamente, sus seguidores la conservan así. Las diferencias más importantes son de época y moda: guerrero de G descalzo y con una especie de pantalón bombacho recogido en el muslo (que en parte descubre hasta la cadera) y rodela; el de Tu, con vestido de época y escudo oval de su tiempo. G concibe la escena con un estatismo muy mozárabe: el guerrero carece de energía, coge sin brío las armas, la Bestia se aleja hacia la derecha lentamente, con paso de perro amonestado y sin prisa, que vuelve la cabeza; Tu expresa la escena como acción violenta, lo que es más lógico, y el miniaturista tuvo que invertir su marcha para lograr el realismo de la acción, y enfrentó la Bestia con el hombre; de pasó dió también la vuelta a la cabeza suelta.

En la tercera zona la semejanza es muy estrecha, sólo vuelve a variar la actualización del vestido de Tu y su fuerte acción frente al estatismo del códice mozárabe; la violencia llega al extremo de que el guerrero de la derecha ataca, innecesariamente, a dos enemigos tan muertos que incluso tienen la cabeza separada del tronco.

En el letrero hay una pequeña diferencia, quizás el olvido de una palabra en Tu. En G dice: UBI AGNUS VINCIT PSUDOPRFETA DRACONEM ET DIABULO, y al parecer, aunque muy borrado termina ET BESTIA, mientras que en Tu: UBI AGNUS VINCIT PSEUDO PPHTA ET DRACONEM ET BESTIAM falta DIABULO.

El letrero correcto es UBI AGNUS VINCIT PSEUDO PROPHETAM ET DRACONEM ET DIABOLUM ET BESTIAM.

EL INCENDIO DE BABILONIA

Esta miniatura, que en la familia II^a ocupa un folio verso completo y una columna del recto siguiente, se extiende en la II^b a un verso y un recto enfrentados, o sea que es de doble página; únicamente H y Tu, que siempre andan escasos de pergamino, tienen que introducir parte de texto.

G le destina el folio 215 verso y el 216 recto, casi sin márgenes y sin enmarque, lo que da cierta impresión de ahogo, sobre todo en la parte de la ciudad, como si el artista sintiera impulsos tan expansivos que le costara trabajo limitarse al pergamino de que disponía. En Tu ocupa el folio 157 recto casi entero, salvo tres líneas de texto en la parte alta y sin división en columnas y una columna completa, en sentido vertical del folio 157 verso, disposición que malogró este bello conjunto.

El copista de Tu fue muy poco cuidadoso al calcular el espacio que debía dejar, en orden de sucesión de verso primero y recto después y no al revés, con lo que destruyó la armonía y hasta la lógica de la escena al dividirla y alejar sus dos partes de manera que es imposible contemplarlas a la vez, ya que no están encaradas. Si los mercaderes y reyes que lloran la destrucción de Babilonia hubieran quedado en el recto, la miniatura no sería tan lucida como la de G, tendría su segunda parte reducida a la mitad y menos poblada, pero el efecto general se habría salvado.

En la familia II^a ocurrió algo parecido, en el caso de U, pero el escriba sólo dejó una página, teniendo en cuenta la unidad de la miniatura, y el ilustrador, que no quiso o no supo resumir las dos partes en una, prescindió de la segunda, la de reyes y mercaderes, y representó únicamente el incendio de la ciudad. Por la necesidad del escriba de Tu de

ahorrar pergamino (el mismo texto que en G ocupa tres folios se contrae en dos), la miniatura queda partida y los desolados personajes se reducen a una columna, lo que es una curiosa casualidad que conduce, sin sospecharlo su autor, a un formato igual al de II^a, aunque en ésta ambas partes quedan encaradas.

El miniaturista del códice románico repite en todo lo esencial el modelo de edificio del manuscrito mozárabe, pero al simplificarlo según su costumbre y querer racionalizarlo, le da un aspecto que a la primera ojeada parece diferente. El plan de la construcción en los dos es de tres cuerpos, tres pisos y varias torres. La planta baja de ambas está formada por muros macizos de paramentos de sillares, que en G son decorativos ajedrezados y en Tu un verdadero aparejo isódomo constructivo. Las jambas están algo más arriba en el primero, en Tu a la altura máxima del paramento descrito, que se enmarca por arriba con una doble línea de impostas de las que arrancan las ramas del arco de herradura de la puerta. En él se apoya el saliente de este cuerpo central, formado por una airoso estructura de dos arcos de herradura y cubierta piramidal de madera cuadrada, en la que incluso se han marcado los dos faldones laterales. Los cuerpos laterales son simétricos e idénticos: pareja de arcos de herradura ajimezados en cada lado, aparejos isódomos con juntas desenfiladas como los inferiores, y cubierta a una vertiente cuyo punto más alto coincide con los capiteles del centro. A cada cuerpo lateral le corresponde una torre cuadrada y simétrica, de igual altura, pero de vanos desiguales, la izquierda con cubierta de madera piramidal con faldones bien marcados, y la derecha almenada. El aspecto de ésta recuerda las torres lombardas en su versión catalana, y muy curiosamente casi coincide con una de San Pedro de Roda (que también posee dos) en el detalle rarísimo de tener ojos de buey pareados en la parte alta.

La ciudad de Tu es un auténtico edificio, perfectamente lógico y constructivo hasta en los menores detalles, que podría edificarse en cualquier momento sin más esfuerzo que el cálculo de resistencias, ni otra rectificación que reducir algo su puerta y el arco de herradura correspondiente.

Es curioso compararla con G, que distribuye igual los elementos esenciales, pero donde todo resulta confuso, fantástico, sobrecargado de torres apiñadas, de arquillos, de ornamentos caligráficos. El resultado da

la impresión de una ciudad imaginaria, soñada, pero no de realidad, lo que se debe al esfuerzo del artista para ajustarse al texto y representar una urbe, y a la limitación de la perspectiva de la época, que al rebatir sobre el plano bidimensional del pergamino las murallas laterales que deberían expresarse en tercera dimensión, produce una figuración confusa.

Llama la atención que Tu sustituya en el ajimez superior las dos arquetas de G (que sin duda estaban ya en T, porque se encuentran en M y R) por una copa y un jarrito, al parecer ambos de tipo litúrgico, y prescinda de las dos estrellas o flores que centran en G estos arquillos de herradura

En cuanto a los reyes y mercaderes, es una de las miniaturas más hermosas de Tu, y el artista se apartó en ella casi por completo del manuscrito mozárabe para dejarse arrastrar por su fuerza creadora. El primer personaje que pinta es un rey en el que todavía se advierte la copia, ya que la postura es la misma que en G, apoyando el brazo en la muleta y la mano en la mejilla en señal de profundo duelo, actitud antiquísima.⁵⁸ Es muy importante el detalle de que la igualdad se encuentre precisamente en el primer personaje de arriba a la izquierda, porque el movimiento psicológico que arrastra la mano y la contemplación, es precisamente de izquierda a derecha y de arriba abajo; por lo tanto, fue la primera figura que hizo, todavía sin calcular mucho lo que iba a ocurrir por falta de espacio, y entonces deja de copiar, agrupa los personajes en lugar de disponerlos procesionalmente, e incluso altera la isocefalia. Manifiestan también su dolor a la manera románica, mesándose los cabellos, retorciendo las manos, rasgándose las vestiduras y arrojando los sombreros reales al suelo. El movimiento dramático de la miniatura se refuerza con los gestos expresionistas de dolor. En este aspecto únicamente se puede comparar Tu al código románico O.

En cuanto a los letreros UBI BABILON ID EST ISTE MUNDUS ARDET, y UBI REGES VEL MERCATORES BABILONIAM PLANGENT SON literalmente exactos en G y Tu.

⁵⁸ Es la vieja actitud de tristeza que ya comentamos en otra nota de este trabajo, y cuya supervivencia más constante y tardía se encuentra en la posición que adopta casi siempre San Juan al pie de la Crucifixión.



40. — El ejército celestial (Tu folio 161 recto). Esta miniatura no llegó a realizarse en G.

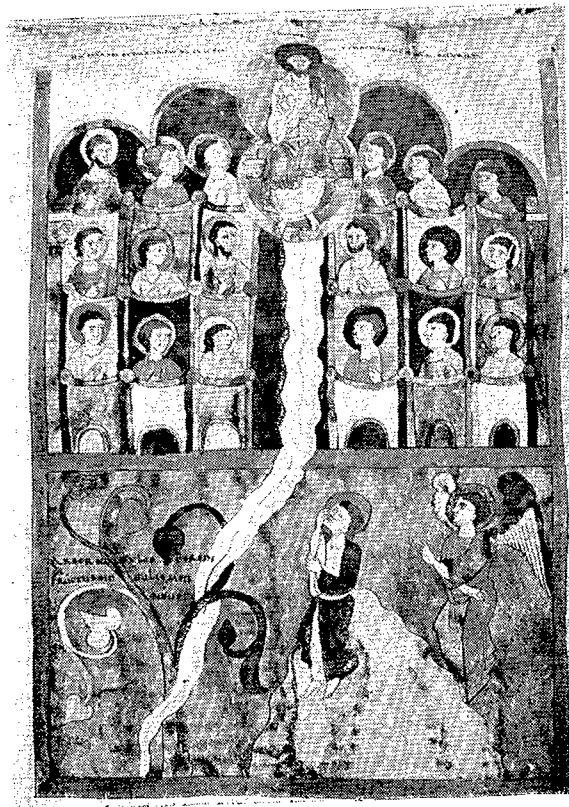


LÁMINA XXIII

41. — El Señor entronizado y el Río de la Vida (Tu, folio 171 verso). Falta en G por sustracción.

(Clichés «Revista de Gerona»)

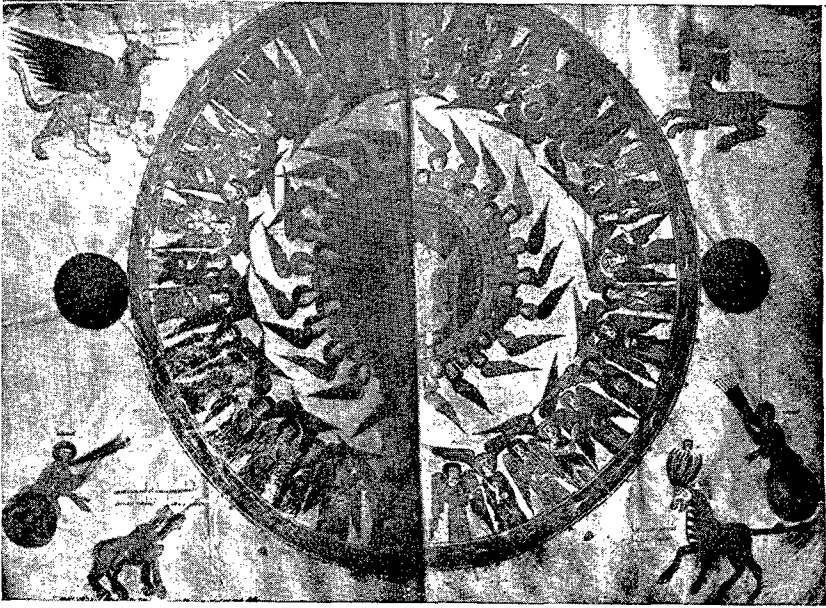


42.—Juan a los pies del ángel y las Siete Iglesias (G, folio 234 v.)

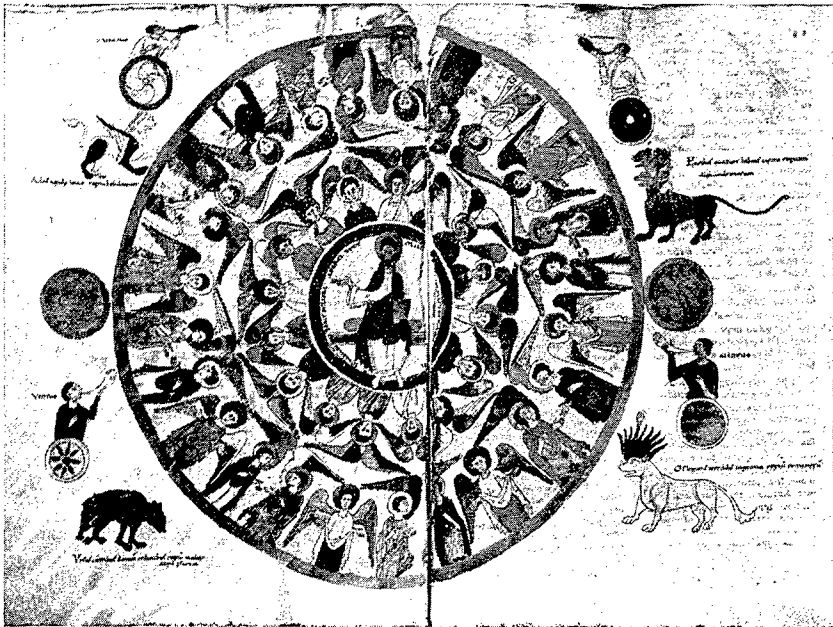


43.—Juan a los pies del Angel y las Siete Iglesias (Tu, folio 177 r.)

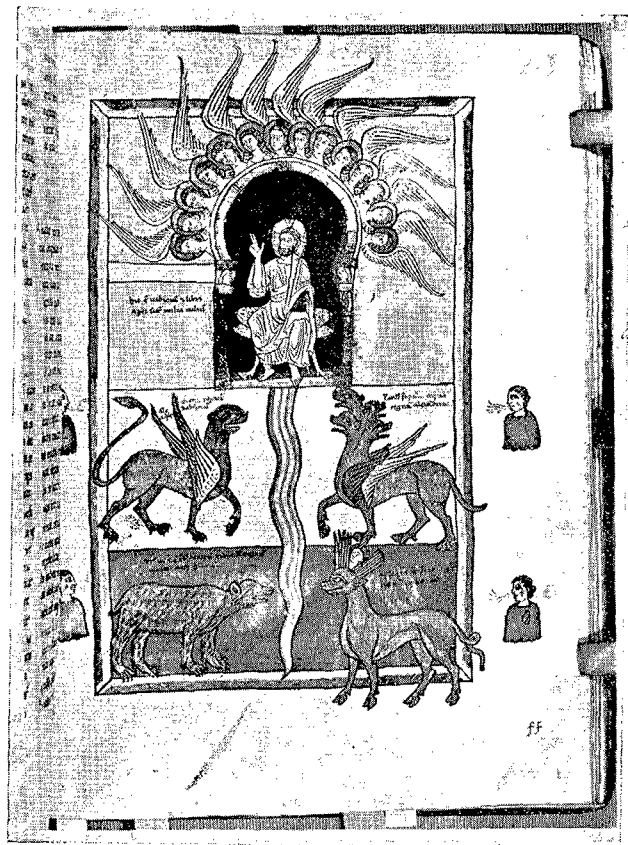
LÁMINA XXV



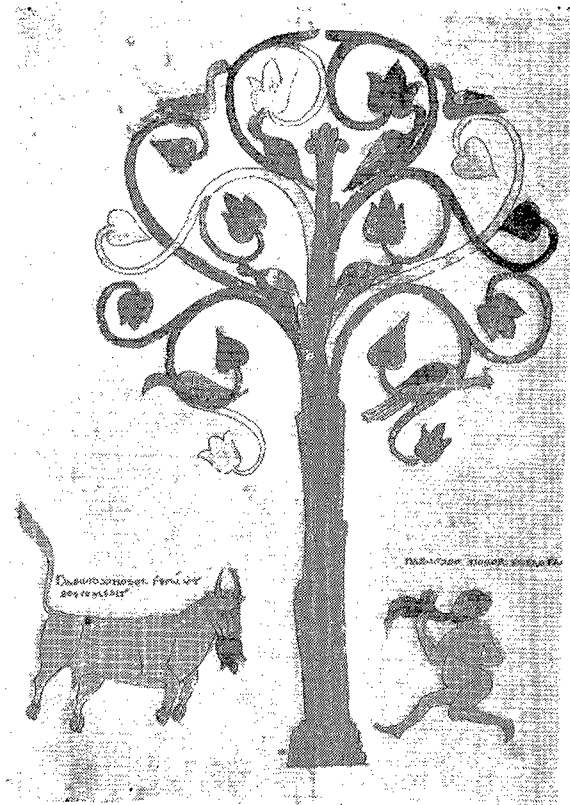
44. — Los cuatro Reinos del Mundo (G, folios 288 verso - 259 recto).



45. — Los cuatro Reinos del Mundo (Tu, folios 195 verso - 196 recto).



46. — Los cuatro Reinos del Mundo (R, folio 223 recto).



47. — Nabucodonosor hace vida de fiero (Tu, folio 188 verso). Falta en G por sustracción.

(Cliché «Revista de Gerona»)

EL ÁNGEL QUE ARROJA LA RUEDA DE MOLINO SOBRE EL MAR

La ilustración se encuentra en el folio 218 verso de G y en el 159 recto de Tu. Las miniaturas de estos dos códices son tan dispares que no podemos sacar consecuencias claras de su comparación, y este grave problema es extensivo a los demás *Beatos*. La familia II^a presenta una fórmula uniforme que consiste en el ángel que arroja la rueda de molino sobre el mar; en la II^a hallamos una curiosa diversidad: G y R, a pesar de ser de diferente rama, coinciden en colocar en el fondo de un mar poblado de peces la ciudad de Babilonia; por otro lado, H y Ar están acordes en dividir verticalmente las dos partes citadas y situar a un lado el ángel arrojando la rueda sobre el mar y al otro Babilonia; Tu no está de acuerdo con ningún manuscrito de su familia: representa el mar como un río de peces, filiforme y procedente de una fuente circular, sobre el que vuela el ángel que arroja la rueda, no hay fondo, bandas ni enmarque. La ilustración a la que más se asemeja esta disposición es la de A² (miniatura mozárabe), que pertenece a la familia I. Pero aun hay más; S, que se incluye en esta familia I, ofrece una composición idéntica en lo esencial a G y R. La confusión es tan grande, que si se ordenaran los *Beatos* exclusivamente por esta miniatura, la clasificación resultante nada tendría que ver con la que con mucho más amplio fundamento aceptamos considerando en conjunto. El texto apocalíptico no ayuda a aclarar el problema de esta miniatura, porque la historia afirma que el ángel aplastará la ciudad del mismo modo que arroja la piedra sobre el mar; se trata por lo tanto de la expresión plástica directa de una figura literaria paralela.

El problema se complica todavía más si intentamos imaginar cómo era esta miniatura en T; es seguro que tenía la ciudad de Babilonia ¿había muerto ya Magius y se debía a Emeterius, que sería el introductor de esta novedad? ¿conoció el precedente de la ilustración que utilizó después S? parece lógico que así fuera.

No resulta hoy comprensible por qué el artista de Tu hizo una miniatura tan extraña, cuando disponía de espacio suficiente (más de medio folio) para copiar la de G. Acaso podría explicarse por influencia de las filias sobre los ríos.

Los letreros de H, G y Tu coinciden; R tiene uno igual y otro distinto, y Ar no posee ninguno.

LA CIUDAD DE DIOS

La miniatura ocupa casi totalmente el espacio de todo el folio 219 verso de G, y del 160 recto de Tu, salvo dos columnas de cuatro líneas en la parte alta del primero, y otras cuatro seguidas, excepcionalmente sin división en columnas, en el segundo. La escena se interpreta de manera idéntica en ambos manuscritos; sólo en la segunda zona disminuye el número de personajes de Tu y da la impresión de no estar terminada, porque quedó demasiado vacío en el centro; en todo caso, no resultó afortunada. Es posible que después de hacer los dos grupos laterales de personajes se diera cuenta de la gran desventaja que tenía respecto a su modelo y prefiriera no continuar. Tu simplifica siempre que puede, pero aquí exageró. En estas escenas rítmicas, donde las líneas casi se convierten en música en el arte mozárabe, se advierte la falla de los artistas románicos, cuyo estilo, que tiene otras grandes virtudes, no fue capaz de captar esta gracia lineal. La familia II^a coloca siempre los personajes postrados, en cambio, la II^b los arrodilla; al hacerlo, el manuscrito G no prescinde del juego armónico de las líneas, que también conservaría T, pero que se pierde en sus continuadores H y R. Los ancianos de Tu carecen de nimbos, e igual ocurre en los códices rómnicos R y H, al contrario de lo que sucede en G y los demás manuscritos mozárabes. Como en la pintura románica catalana, el Señor lleva barba en Tu; la gloria no es redonda como la de G, sino ovalada, de acuerdo con el estilo de las pinturas de su época.

La tercera escena es idéntica en todos los manuscritos.

Los letreros coinciden en ambos códices y varían respecto a H y R que siguen a II^a, mientras G desarrolla el primer letrero en dos, uno que coloca en la primera zona y el otro en la segunda; Tu le sigue al pie de la letra. Esto es exclusivo de ambos códices.

EL ÁNGEL EN EL SOL

Esta miniatura es muy semejante en todos los manuscritos. En G algo más de un tercio del folio 222 recto; en Tu, folio 162 recto, sin marco ni fajas de fondo. El códice románico simplifica mucho el modelo G ya que sólo coloca cuatro aves en torno al sol, sumamente torpes, en lugar

de diez. Ya sabemos que la eliminación de numerosas aves y su poco afortunada realización son constantes en Tu (recuérdese la miniatura de las almas ante el Señor y de las almas bajo el altar). Tanto G como Tu representan al ángel casi desde los tobillos, mientras que en los demás *Beatos* el disco le llega hasta la cintura o al menos hasta la cadera. Tu no terminó de dibujar el sol, y aunque pintó los rayos externos, no trazó las líneas interiores que forman una especie de flor.

Los letreros son iguales en toda la familia II^b; en G dice ANGELUM IN SOLE, Tu rectifica el acusativo incorrecto por el nominativo ANGELUS.

VICTORIA DE CRISTO

(APALEAMIENTO DE LA BESTIA Y DEL SEUDOPROFETA)

Esta miniatura ocupa en G algo más de media página del folio 223 verso, en la parte alta; en Tu algo menos de la mitad del folio 163 recto y no está enmarcada ni tiene fajas de fondo, como la otra. Ambas abarcan el ancho de dos columnas.

El número de elementos de las dos composiciones es el mismo, y la distribución muy parecida, pero cambia el ritmo de las miniaturas. Según su costumbre, el artista mozárabe dio carácter estático a la escena, y aunque los brazos se levantan para impulsar las palas, los pies reposan o avanzan sin violencia. Los agresores de Tu aparecen en plena tensión, convulsionan todo su cuerpo, los pies se levantan bruscamente y las caras se contraen por el esfuerzo; es una miniatura expresionista y de gran intensidad; incluso uno de los pájaros, en lugar de atacar abre el pico de manera exagerada y abarca la cabeza y parte de la frente. En cambio, en G uno de ellos llega volando y pica un ojo de la víctima y el otro una rodilla, de manera normal y sin tanta ansia. Tu sustituyó los cuervos de G por buitres, con lo que logró mayor impresión de ferocidad y dio más importancia a las aves, que por su especie son de tamaño mucho mayor. Todo elemento ilógico de G se racionaliza en Tu, únicamente es extraña la postura del muerto, que parece descansar recostado sobre el codo y con las piernas cruzadas.

Como siempre, Tu no acepta los trajes de G, que transforma en túnicas cortas ablusadas en las caderas, propias de su época. Tampoco admite el nimbo del Seudoprofeta ni de uno de los atacantes, que es crucífero

en el manuscrito mozárabe. El artista de Tu se lanzó a la creación en esta miniatura sin abandonar por ello el modelo, y como era un verdadero pintor realista, se inspiró en la vida que le rodeaba.

Las semejanzas consisten en que la Bestia se representa en las dos miniaturas como una especie de unicornio; los cuatro atacantes llevan unas extrañas palas que recuerdan las de G, aunque mal comprendidas. En ambas uno de los pájaros pica al cadáver en una rodilla.

Entre las diferencias hay que notar la citada sustitución de los cuervos por los buitres, que aumentan el dramatismo y que reforzado por los rostros descompuestos y caricaturescos de los atacantes, produce una obra de ranciedumbre ibérica. La idea está tomada e incluso copiada de G, pero su espíritu es muy diferente, y diríase que se ha contagiado de la fuerza patética de los feroces martirios de santos de la pintura románica catalana. Esto respecto a la parte inferior, porque la de arriba se asemeja bastante a una escena de cacería, o a la matanza del cerdo en la serie de los meses de cualquier capitel o relieve románico. Uno de los atacantes le tira del rabo, detalle que falta en G, y si sustituyéramos el cuerno por el que le coje el otro, por una oreja, tendríamos la típica iconografía de noviembre en las series representativas del año según los trabajos de sus doce meses.

Si recordamos además que los atacantes del Seudoprofeta y de la Bestia son personajes del ejército celestial, auténticos bienaventurados, sorprende que tengan aspecto tan marcado de rudos verdugos, lo que demuestra que Tu se olvida en este caso del texto apocalíptico e incluso del modelo que copia —que sigue fielmente la narración sagrada— y se deja arrastrar con facilidad por las escenas de pinturas y relieves de su época, que le resultan más familiares.

En cuanto a los letreros, el primero coincide casi exactamente y procede del *Apocalipsis*, XIX, 20; el segundo, que en G corresponde al *Apocalipsis*, XIX, 21, no está en Tu, sino que en este manuscrito encontramos uno nuevo que es exclusivo, y que no sale ni del texto sagrado ni del *Comentario* de Beatus; dice: UBI AVES COMEDUM ET BESTIAM ET PSEUDO PROPHETAM. El códice H coincide con G, y R no tiene letrero en esta miniatura.

EL DIABLO, EL ÁNGEL Y EL DRAGÓN ENCADENADO

Esta miniatura ocupa en G un espacio que abarca más de dos tercios de la parte superior del folio 224 verso; en Tu, algo más de la mitad inferior de la columna derecha del folio 163 verso. La composición varía: al ocupar en Tu parte del espacio de una sola columna, coloca el ángel con el Dragón encadenado sobre el Diablo hundido en el abismo y enmarca únicamente esta última escena. Eminentemente realista, como siempre, el miniaturista de Tu entiende por abismo el Infierno con sus llamas.

El Diablo vuelve a aparecer con alas, como en la miniatura del folio 167 recto; estas alas son exclusivas de Tu, que considera al Maligno como ángel caído, y no se hallan en ningún *Beato* de su familia ni de II^a. En lugar del cepo en que aprisionan al Diablo en otros códices, en G lo pusieron en unos morillos. Tu lo repite, sólo cambia la perspectiva del asador, únicamente se ve un morillo y exagera la fogata que envuelve al Diablo.

Por exigencias de formato, Tu varía la colocación del DRACONE (en forma de serpiente) y ata la llave a la extremidad de la cuerda en lugar de cogerla con la mano. Por influencia de G, que representa la vieja llave de cerrojo de origen romano, no utiliza la románica (como R), pero como ya no la entiende y la quiere racionalizar a su manera, acaba haciendo un raro instrumento producto inutilizable de su vacilación.

En el manuscrito románico se lee *UBI ANGLS APHENDIT DRADONE ET LIGAVIT EU IN ABYSU*, en el mozárabe *UBI ANGELUS ADPRENDIT DRACONEM ET LIGABIT EUM IN ABISUM*, exactamente el mismo con la tendencia abreviadora de Tu y su cultismo al corregir *APREHENDIT*, *LIGAVIT* y *ABYSUM* en sus formas correctas, mal interpretadas o deficientes de ortografía en G.

LAS ALMAS DE LOS JUSTOS ANTE CRISTO

En G tiene formato alargado y ocupa casi dos tercios del folio 225 recto; en Tu es una composición rectangular de doble columna en la parte baja del folio 164 verso, y por lo tanto algo más pequeña, explicable por la extensión del texto. En el primero los justos están sentados en pupitres y frente al Señor también sedente; debajo una zona con una primera fila de palomas (mártires) en diversas actitudes y otra hilada en

que las aves se posan en estelas funerarias; la tercera y última zona (la más baja), contiene una sola fila de palomas. La miniatura de Tu es idéntica, pero simplificada y con mobiliario románico. La escena superior coincide en todo, incluso en los nimbos y libros que llevan los bienaventurados; hay que advertir que esta ilustración de los *Beatos* ofrece la imagen naturalista de una escuela medieval; basta cambiar la significación de las figuras: Cristo es el maestro y las almas de los justos equivalen a los discípulos.

De las tres filas de palomas Tu eligió la de estelas funerarias, en la que también tenemos una visión abreviada de un cementerio de la época. Es una de las miniaturas menos felices de Tu, cuyas aves pierden mucho comparadas con las de G, que las interpreta con muchísima gracia, en diversas posiciones y mejor caracterizadas. En una miniatura anterior, la referente a las almas de los mártires bajo el altar, Tu sólo trazó dos palomas y las dejó sin acabar. El mundo animal y el floral no parecían fáciles ni simpáticos al pintor de Tu, que en esto resulta opuesto al de G.

El letrero TRONOS SEDENTES ET IUDICIUM DATUM EST EIS coinciden exactamente en ambos códices, con la mínima diferencia de que en Tu se abrevian dos m finales por el signo general, lo que es tendencia normal del manuscrito. Esta miniatura es muy uniforme en toda la familia II^b, e idéntica a la II^a. Sólo II^b suprime uno de los dos letreros de II^a.

EL SEUDO PROFETA, EL DIABLO Y LA BESTIA ARROJADOS AL FUEGO

Esta miniatura ocupa en G algo más de la mitad del folio 228 recto, y en Tu un tercio del 167 recto. La primera diferencia es que el segundo puso alas al Diablo y el primero no, detalle que ya vimos en la miniatura del Diablo, el ángel y el Dragón encadenado (Tu folio 163 verso). Estas alas, como ya dijimos, son típicas de Tu, porque no las tiene ningún códice de la familia II^b ni tampoco se hallan en II^a ni en S. Varían ligeramente las posiciones de las dos figuras humanas y de la Bestia, debido a las diferencias que tuvo que introducir Tu por razones de espacio. No tiene enmarque ni zonas, como el manuscrito mozárabe, pero como sabemos, esto es una constante de Tu ya justificada. La gestación de esta miniatura en G fue también diferente a la de su modelo: como le sobraba

superficie, agregó una zona más en la parte superior, así, en T hay dos zonas y la miniatura es acusadamente apaisada, igual que en R, H y Ar, y en cambio en G es cuadrada. Es otra comprobación de que la modificación del formato de las miniaturas está en relación directa con las superficies que dejaba el escriba. Al faltar el marco y carecer de fondo, Tu perdió el fuego, ya apenas indicado en G.

Además de la justificación de estas diferencias, hallamos una serie de estrechas semejanzas. La manera de caer el Diablo es la misma, salvo que en G vuelve la cabeza hacia la Bestia en un trágico careo; es también exacta la disposición de los brazos y el pelo. La Bestia tiene en ambos un rabo de terminación foliácea.

El letrero de G, que dice: UBI BESTIA ET PSEUDO PROFETA ET DIABOLUM MISSI SUNT IN STAGNUM IGNIS ET SULFURIS, comete un error al poner en acusativo DIABOLUM, que como sujeto de oración pasiva debe ir en nominativo, igual que PSEUDO PROFETA y BESTIA; con su eterno cultismo, Tu lo rectifica correctamente en DIABOLUS. Salvo eso son idénticos.

LA JERUSALÉN CELESTIAL

Esta miniatura era de doble página en G, ocupa el folio 230 verso de la numeración actual, pero continuaba en el siguiente, que falta por sustracción antigua; en Tu, que la tiene completa, abarca los folios 170 verso y 171 recto. Las semejanzas entre ambas, tanto lo que queda en común como lo fácilmente imaginable, es muy estrecha. Para completar la miniatura de G basta repetir la mitad que existe invertida y simétrica, porque el patio y las crujiás que lo determinan son siempre rigurosamente simétricos, añadir un cordero y un san Juan del estilo del ángel medidor que conserva, colocar las figuras de los doce apóstoles que faltan en los lugares correspondientes, que indica con seguridad Tu, completar las leyendas de las piedras preciosas, que faltan en Tu, pero que se pueden situar por los nombres de las mismas que conserva éste. En esto hallamos una pequeña diferencia, natural en Tu por su tendencia simplificadora.

Finalmente son variantes de Tu los arquillos sobre los que caminan las figuras del patio, que no existen en G, y los libros que tienen en las manos los apóstoles, otra novedad de Tu, porque en G aparecen en actitud discursiva.

JUAN A LOS PIES DEL ÁNGEL Y LAS SIETE IGLESIAS

La ilustración está en el folio 234 verso de G, y en el 177 recto de Tu. Es una miniatura muy característica de G, que pasa con sorprendente exactitud a Tu. En ambos manuscritos ocupa página entera, está enmarcada, aunque sin zonas en Tu; arriba hay una *Maiestas Domini* dentro de un círculo sostenido por dos ángeles tenantes, abajo las Siete Iglesias con Juan a los pies del ángel, y Juan repetido a la izquierda. G difiere de su propia familia y de la II^a porque las Siete Iglesias están envueltas por un enorme arco que las cobija a todas, es decir, la expresión gráfica de la Iglesia «una y septiforme» del *Comentario* de Beatus, que se repite en otra miniatura de este manuscrito, pero no vuelve a encontrarse en ningún otro códice. También por el detalle de que la figura de Juan en la parte baja no lleva libro, lo que es igualmente exclusivo. Hay una tercera característica menos personal porque es extensiva a S: bajo cada uno de los arcos que representa una Iglesia existe un altar; el resto de II^b y II^c carecen de altares.

Las tres características se repiten en Tu con exactitud impresionante. Las ligeras diferencias son de tipo general: las alas de los ángeles son las típicas de las *Biblias* catalanas antiguas y no se adaptan al círculo de gloria, sino que los personajes lo cogen de frente y volando; Juan no llega a asir el pie del ángel ni éste le toca la cabeza, como ocurre en G.

El letrero de G, que dice: UBI YOANNES ANGELUM ADORAT ET DICIT EI ANGELUS NE FECERIS CONSERVUS TUUS SUM ET FRATRUM TUORUM DEUM ADORA, se repite en Tu con las modificaciones ortográficas corrientes de la época, como la añadidura correcta de la H en IHOANNES, etc.

Con esta miniatura termina el texto del *Apocalipsis* y acaba también Beatus su *Comentario*, después de glosar el último versículo con las mismas palabras de san Juan: *veni Domine Iesu Christe, Deo gratias Domini nostri Iesu Christi cum omnes, amen.*

FINAL DEL LIBRO DE BEATUS

Beatus termina su obra con la añadidura del EXPLICIT CODEX APOCALYPSIN DUODENARIO ECCLESIAE NUMERO. ITA DUODENARIO ORDINE LIBRORUM INCISIONE DISTINCTO, que consiste en unas definiciones de códice, vo-

lumen y hojas, tomadas literalmente de las *Etimologías* de San Isidoro, *Liber VI*, cap. XVI, vers. 1-2 y 6. En la familia II^a le sigue el capítulo DE AFINITATIBUS GRADIBUS, procedente también de la citada obra, *Liber IX*, cap. VIII, vers. 23-27, pero se suprimió ya en T probablemente por falta de espacio, porque el *Duodinario* enlaza a region seguido con el *Libro de Daniel*, y por lo tanto no pasó a ninguno de los manuscritos de la familia II^b, y como es natural no lo tienen G ni Tu. Por dependencia de T, en G se encuentra el *Duodenario* en el verso siguiente a la miniatura de Babilonia y Serpiente y precede sin interrupción al *Libro de Daniel*, a pesar de que este capítulo habría podido incluirse en el mismo folio en que termina Beatus el *Comentario* al *Apocalipsis*, donde quedaba libre la mitad inferior de la página, que el escriba procuró rellenar mediante el conocido recurso de ir acortando la longitud de las líneas, por lo que las columnas tienen terminación angular aguda. Tu, más lógico, colocó antes de la miniatura de Babilonia rodeada por la Serpiente.

EL LIBRO DE DANIEL

En toda la familia II^a, en algunos de la familia I y en la II^b (excepto Ar) sigue al *Comentario* de Beatus otro de san Jerónimo al *Libro de Daniel*, que se introduce con la cabecera: IN NOMINE DOMINI NOSTRI IHESU CHRISTI INCIPIT EXPLANATIO DANIELIS PROPHETE AB AUCTORE BEATO IHERONIMO. Se explica por ser también un libro apocalíptico, de mucha autoridad en toda la Edad Media, y que tenía casi tanta importancia como el *Apocalipsis* en la liturgia mozárabe. San Jerónimo va glosando cada uno de los capítulos, y las miniaturas que lo ilustran salieron seguramente de una *Biblia*, ya que este *Libro* era de los más ilustrados, y porque responde al texto sagrado y no al *Comentario*. Es muy uniforme en todas las familias, aunque algunos artistas también intentaron diferenciarse en ellas de los modelos que copiaban. Las miniaturas se trazaron en el pergamino sin enmarcarlas ni rodearlas de fondos o bandas coloreadas en los manuscritos mozárabes. Los códices románicos, con la excepción de Tu y S, utilizan estos elementos por influencia de las miniaturas del *Comentario* de Beatus.

Es muy curioso que el *Libro de Daniel* de los *Beatos* ilustre todas las historias menos tres: Susana en el baño y los viejos; la destrucción de

los ídolos; la segunda estancia de Daniel en el foso de los leones, con seis de estos animales, porque la que incluye es la primera, con dos (salvo S, que se equivoca y ofrece la segunda); sin embargo, tienen el texto completo. La parte ilustrada llega hasta el capítulo XII, conocida por la versión hebrea; la parte no ilustrada del *Libro*, es la que san Jerónimo nos dice que tomó de Teodoción. Resulta extraño, porque los mozárabes solían miniar estas escenas, como prueba la *Biblia I* de León.

BABILONIA Y LA SERPIENTE

Ocupa los folios 236 verso y 237 recto de G; y el 178 verso y el 179 recto de Tu. Las semejanzas son tan numerosas, estrechas y exclusivas en todos los sentidos y detalles, que esta miniatura resulta una de las claves fundamentales para ligar ambos códices.

La ilustración sólo existe en la familia II^b y en los manuscritos M y S, siempre tan particulares. En todos ellos ocupa una página, únicamente G y Tu le dedican dos enfrentadas. Los textos que M y S introducen en el recinto almenado, aparecen en G y Tu entre las torres y por lo tanto fuera de la miniatura; el texto que M y S ponen en el puente levadizo cambian de lugar en nuestros códices: G sobre la primera urna y Tu dentro de la puerta. R carece de letreros; H los posee y los escribe también fuera del edificio, pero uno de ellos seguido en lugar de dividirlo en varias líneas, como G y Tu, y los otros dos en la parte baja, en lo que podríamos llamar cimientos del edificio.

Además de las dos grandes serpientes que envuelven la ciudad, en M, S, H y R, hay otras dos mucho más pequeñas, que flanquean la puerta principal descendiendo oblicuamente en sentidos divergentes y con las cabezas hacia abajo, mientras que las puertas de G y de Tu carecen de ellas. El texto de la puerta (en G y Tu) sale de *Isaias*, XIII, parcialmente de los versículos 21 y 22.

La Serpiente que rodea la ciudad de Babilonia parece derivar de la creencia de que los caldeos rendían culto a un reptil vivo, y nos lo confirman las numerosas imágenes de serpientes halladas y la importancia que tenía este animal en la magia; el escritor pagano Arriano habla de un templo babilónico dedicado a las serpientes. Es por lo tanto verosímil que el culto a la serpiente, difundido por toda el Asia Menor, hubiera te-

nido también aceptación entre los caldeos, tan aficionados a la magia y a las artes adivinatorias.

Las tres urnas bajo los arcos dejan transparentar en M los tres cadáveres de ANANIAS, AZARIAS y MISAEEL; en S no contienen nada, ni letreros; en R y en H tampoco; en G y en Tu la inscripción se transforma, con carácter exclusivo de estos dos códices, en ARCA TESTAMENTI DOMINI.

Desde el punto de vista arquitectónico nuestros dos códices son también únicos, y por cierto muy curiosos. Como es natural, en Tu se advierte una intensa racionalización, pero lo más interesante es que ésta comenzó ya en G y que la románica no podría explicarse sin la mozárabe. Lo corriente de esta representación, por ejemplo en M, es figurar un recinto amurallado de planta rectangular con numerosas torres que determina en el centro un gran patio sólo interrumpido por una arquería de tres vanos, con una urna bajo cada arco, y un par de elementos, a manera de puertas, que sirven de unión con el rectángulo del recinto general. La perspectiva es bidimensional: en el primer plano supuesto (la parte más baja de la miniatura) se dibujó uno de los lados cortos del rectángulo, con gran puerta de herradura; el opuesto presenta varias torres; los dos largos y laterales, vistos rigurosamente de acuerdo con la citada perspectiva, contienen numerosas torres que al quedar encabalgadas dan la impresión de estar unas sobre otras en lugar de sucederse sobre el mismo plano; la arquería con los cofres cruza de parte a parte el patio, entre el lado corto superior (teóricamente el más alejado) y el otro corto y paralelo con la gran puerta de entrada.

Este esquema, perfectamente lógico a su manera, se repite en S y en cierto modo en R, aunque en este manuscrito se advierte cierto confusio-nismo en las torres laterales. Es evidente que Ar dudó mucho y que no supo interpretar el esquema, por lo que pone en primer término una complicada fachada con enorme puerta (que ya no es de herradura) y confusas y anticonstructivas torres y torrecillas en el lado opuesto, pero suprime las laterales, y ocupa todo el espacio del patio con dos filas de cuatro arcos cada una, que no tienen arcas, y cuyos vanos se rellenan totalmente con estrellas, polígonos exagonales como de colmena, flores de lis, etc.

Se observará que la idea general corresponde más a la de un templo amurallado y con patio que a la de una auténtica ciudad, y que está en

relación con las representaciones del Templo de Jérusalén, que se mantuvieron durante muchos siglos, incluso hasta el xvii o el xviii, en reconstrucciones hipotéticas, simples ilustraciones, grabados de carácter mágico, masónicos, etc.⁵⁹

G no comprendió o no le gustó el sistema, y traspuso la perspectiva panorámica de la ciudad o del templo en dos dimensiones (equivalente tridimensional de la visión desde un ángulo de unos 60° a vuelo de pájaro) a la vista de frente total, que podría considerarse igualmente la proyección sobre un plano vertical de la panorámica arquitectónica, o la interpretación bidimensional de una fachada de frente. Cualquiera que sea la explicación, el resultado es una fachada perfectamente enfrentada con el contemplador. Esto motivó la conversión en altura de todos los elementos que debían entenderse en sentido horizontal y alejándose en la tercera dimensión en las miniaturas de los manuscritos citados, y la transformación de cuantos detalles se opusieran a esta nueva visión, que se estructuraron de manera lógica.

En H ocurrió algo de esto, pero no se logró plenamente por carecer de sentido las torrecillas (casi del tamaño de almenas) de la segunda planta, y no tener justificación el complicado templete, especie de baldaquino con cimborio, torres pequeñas y almenas, que enmarca la gran puerta principal.

G dio un enorme paso en esta racionalización arquitectónica, que debe calificarse mucho más de románica que de mozárabe: ordenó todo el lado corto del primer término como una primera planta con varias puertas poco lógicas y una central de herradura derivada de la principal de otros manuscritos; acercó el lado corto paralelo, unificó su altura, elevó sobre él seis torres bien acusadas e iguales, añadió los tres arcos con las arcas, y

⁵⁹ El ejemplo más notable es el monasterio de El Escorial, que desde el comienzo de su planteamiento se proyectó como Nuevo Templo de acuerdo con la visión de Ezequiel; véase el número 56-57 de la revista *Goya*, Madrid, dedicado al centenario del monasterio (septiembre-diciembre de 1963). Para el estudio arqueológico, A. PARROT, *el Templo de Jérusalén*, edición castellana en Barcelona 1962. El aspecto teológico maravillosamente estudiado por Y. M.-J. CONGAR, *Le mystère du Temple*, París 1958. Para la influencia en la magia y en las sociedades secretas, con interesantes reproducciones, véanse, entre otros: M. BASSY, *Histoire en 1000 images de la magie*, París 1961; F. RIBAUDEAU DUMAS, *Histoire de la magie*, París s. f. (1962); M. BOUISSON, *La magie*, traducción castellana, Barcelona 1962; S. HUTIN, *Sociétés secrètes*, París s. f. (1963).

al suprimir totalmente cualquier alusión al patio, transformó el conjunto en una segunda planta. La consecuencia fue la fachada de una fortaleza o de un palacio fortificado.

Tu dio un paso más sobre esta amplia base: la puerta central posee un despiece de dovelaje perfecto, incluso con jarjas horizontales de que carece G; los vanos laterales, mal interpretados de éste, se transforman en arquerías de herradura geminadas a ambos lados; desaparece ese escalonamiento lateral de G que recuerda todavía el encabalgamiento de las torres en perspectiva bidimensional; se separan ambas plantas por una especie de antepecho almenado; las torres, que siguen siendo seis, parecen más lógicas por tener más reducidos los vanos; el ajedrezado decorativo se convierte en aparejo de tendencia isódoma, aunque algunas galgas son desiguales y hay varios tizones intercalados. En cambio G supera a Tu, por una vez, en lógica, al hacer arrancar los arcos superiores de columnas normales y no del suelo, y reposar las arcas en el pavimento en lugar de dejarlas flotando como hace Tu. Una vez más, incluso en aspectos de perspectiva e interpretación arquitectónica, los dos manuscritos se diferencian de los demás y estrechan sus mutuos lazos.

Los letreros de esta miniatura son muy importantes para relacionar íntimamente nuestros dos códices. En M existen tres, uno largo y colocado en la parte alta, es decir, en el último término del suelo del patio que forma el edificio que representa Babilonia, y por encima de la triple arquería con los sepulcros. Bajo éstos y en los triángulos que determina una especie de frontón almenado que corona la puerta, existen otros dos; M es idéntico en este aspecto. Los textos dicen lo siguiente:

1.º BABILONIA ANABROTH GIGANTE FUNDATA EST CUIUS LATITUDO MURORUM CUBITI QUINQUAGINTA ALTITUDO CC HABERE TRADITUR. CIRCUITUS EIUS CCCC. LXXX STADIIS CONCLUDITUS. ID EST MILIA LXVIII STADIIS DESTRUCTA EST A MEDIS ET CALDEIS ET REPARATA EST ASSEMIRAMIDE REGINE. CONDITA VERO SUNT CORPORA SANCTORUM ANANIS AZARIE ET MISAELI.

En G y Tu presentan una distribución cuatripartita incluida entre las torres de la parte superior de la miniatura. H, que puede reflejar a T, lo pone entero, pero fuera de la ciudad, entre el remate de ésta y el cuerpo de la Serpiente. En nuestros dos códices se repite la desaparición del EST de DESTRUCTA EST A MEDIS, error evidente de G que pasa a Tu por copia.

2.º ET VASA DNI NABUQUODONOSOR REGE DE IHERUSALEM ABLATA SUNT IN AMBITU VERO EIUS PRE IRA FURORI DOMINI.

G y Tu coinciden con carácter exclusivo en que lo colocan alrededor del arca o sepulcro contenido en el primer arco de la izquierda en la parte alta de la ciudad. H, con más simetría, lo pone al mismo lado, pero bajo el edificio, fuera ya de éste, y equilibra el opuesto de la derecha.

3.º HABITANT IBI DRACONES ET STRUCTIONES ET PILOSI HABITANT IN EA. ULULE ET SIRENE IN DELUBRIS VOLUPTATIBUS CANTANT PER EAM.

G y Tu lo enmarcan en la zona baja, dentro del gran arco de la puerta central y principal; H lo sitúa bajo el edificio y a la derecha. Como vemos, hay variantes entre los códices, aunque con cierta tendencia a la simetría, letreros completos, etc., de las que se apartan con independencia muy personal únicamente G y Tu y de manera muy exacta.

Es interesante recordar que Ar no tiene *Libro de Daniel*, pero sí esta miniatura, lo que demuestra que copiaba de uno que lo poseía.

EL ASALTO DE JERUSALÉN

Esta miniatura ocupa dos páginas completas y encaradas de Tu (folios 180 verso y 181 recto) y en G ocurría lo mismo, pero se perdió o sustrajo la parte izquierda, aunque por fortuna queda la derecha (folio 242 recto), suficiente para dar idea de esta magnífica ilustración una de las más bellas de ambos códices, lo que de paso permite la reconstrucción ideal del conjunto. La mitad conservada en G representa la ciudad; la pérdida, el ejército de los asaltantes.

Esta miniatura consta, como hemos dicho, de dos páginas, y presenta una diferencia importante entre los manuscritos de las familias II^a y II^b: en la primera, Jerusalén está a la izquierda y los asaltantes, y Sedecías y Nabucodonosor a la derecha, mientras que en la segunda se invierte la composición y la ciudad, representada en realidad por un castillo, queda a la derecha. Así ocurría indudablemente en G, porque lo demuestra el texto que falta y la circunstancia de que los defensores de Jerusalén dispares sus armas hacia la izquierda. Conviene recordar el detalle curioso de que esta miniatura no tiene nada que ver con el *Libro de Daniel*, pero que su presencia se justifica en este lugar porque el texto que ilustra está tomado

del *Comentario al Libro de Daniel*, por san Jerónimo, que a su vez utiliza al comienzo de su obra la historia del asalto de Jerusalén, a la que se refieren el *Libro II de los Reyes*, XXV, 7; y el *Libro de Jeremías*, XXXIX, 1-7, en otro trabajo intentamos ya su reconstrucción.⁶⁰

La miniatura de G consiste en un castillo que posee una primera planta con gran puerta de herradura en el centro, y a los lados confusos elementos semejantes a puertas secundarias, en el arranque de las dos torres que lo flanquean. En el segundo piso hay dos arcos de herradura que corresponden a la segunda planta de las torres, unidas por una galería de otros tres arcos de herradura, algo más bajos, y rematada por almenas. Las torres siguen más arriba con un último cuerpo de arcos de herradura. Entre ellas y en la parte central, hay un doble puente levadizo con defensores, dos de ellos llevan estandartes. La situación de este puente no puede ser más absurda ni arquitectónicamente más falsa e inútil.

La miniatura es clave para demostrar las coincidencias y las voluntarias diferenciaciones de Tu. Primero, simplifica, para ello suprime los menudos y complejos ajedrezados que recubren los paramentos de G que pretenden recordar el aparejo, así como las celosías de los arcos; éstos se reducen a una galería de vanos iguales que cruza de parte a parte el edificio, sin diferenciar los laterales, pero su número cinco es el mismo de G. Segundo, actualiza: los defensores visten a la moda del siglo XII, y salvo uno, que todavía lleva rodela en lugar de escudo oval, utilizan armas «modernas» de su tiempo; existe el detalle curioso y realista de emplazar en la galería una especie de elemental catapulta de madera con dos servidores, máquina de guerra típica del momento en que se ilustra Tu. Tercero, racionaliza: por ejemplo, las confusas estructuras o puertas laterales bajas, que reduce a un esquema geométrico, quizás como puertas cuadradas cerradas, o mejor, un dibujo cuyo significado ni el propio artista entendía del todo, pero que resultaba menos confuso que el modelo. Los sillares de aparejo isódomo de las torres, las columnas de anta de la puerta de herradura, son también novedades respecto a G y de carácter racionalista arquitectónico.

Lo más curioso de todo es el famoso puente. Es sumamente característico de G, y el único *Beato* conocido que lo tiene, excepto M, donde está muy desarrollado. Tu no lo entiende o no le gusta, pero quiere perma-

⁶⁰ *Las miniaturas que faltan*, tantas veces citadas.

necer fiel al modelo y trata de explicarlo o justificarlo. Actúa la imaginación del artista, y las dos líneas inclinadas y convergentes hacia arriba, cuyos extremos casi se tocan, le recuerdan inmediatamente un techo a dos vertientes. Y le basta acabar de unir las; pero como le queda un gran triángulo vacío y arquitectónicamente no resulta completo, añade pared y un gran arco, que por cierto ya no es de herradura, como los demás, que copia de G, sino del medio punto normal en su época románica. Y como aún así hay demasiado blanco, lo rellena con la citada catapulta y sus servidores. Una vez más, una miniatura dispar en apariencia se explica perfectamente, una con mayor intensidad ambos códices y nos permite captar una curiosa lección de psicología de la forma a través del pensamiento del artista.

EL SUEÑO DE NABUCODONOSOR

Se encuentra en el folio 244 recto de G (que Neuss equivocadamente considera verso), y en el 182 recto de Tu, ambos completos, excepto tres líneas seguidas de ancho de folio en el último códice.

Como toda la familia II^b, ilustra a Daniel, *Liber II*, 24-36, lo que difiere de II^a, que se inspira en *Daniel*, II, 1-11. Es decir, que no se representa el sueño de Nabucodonosor primero y luego su consulta a los adivinos, sino que II^b empieza donde II^a acaba, o sea, cuando fracasan los sabios, Daniel se ofrece a Arios para interpretar el sueño y éste le conduce a presencia del rey, al que expone su sueño, que aparece por lo tanto representado debajo de la escena que describimos antes.

G y Tu son los dos únicos manuscritos en que Daniel se ve acompañado por un personaje, ciñéndose literalmente al texto, ya que en T había tres figuras que pasaron a H y R. Téngase en cuenta que Neuss no tiene la menor idea de la existencia de parte de esta miniatura en T, que a pesar de estar recortada todavía conserva las tres figuras, magníficamente dibujadas, puede leerse encima de ellas un letrado idéntico al G, Tu y R, y abajo quedan la montaña, parte de la estatua y sus pedazos después de la destrucción. Así mientras en T, R y H hay tres personajes ante Nabucodonosor, en G y Tu se ven dos: Arios y Daniel, y abajo otra vez Nabucodonosor, en el lecho, pensativo y al lado la representación de su sueño.

Una vez vista la íntima relación de estas dos miniaturas, analicemos sus diferencias: Nabucodonosor tiene nimbo en G, pero en Tu, como es natural, lleva esa especie de sombrero de tres picos que es un emblema real. Arios se cubre con mitra en G, pero en Tu posee un nimbo muy semejante al de Daniel. Hay que advertir que para Neuss el que va con mitra es Daniel, pero creemos que Emeterius colocaría este extraño tocado al babilonio y no al profeta, que en todas las demás miniaturas aparece nimbado.

En G la cabeza de la estatua rota no revela el menor parecido con la que tiene la estatua entera: en Tu, curiosamente también son diferentes. Dice Neuss que en G, Tu y R la montaña está entera, y se equivoca una vez más, porque precisamente otra de las diferencias entre nuestros códices es que en Tu se advierte el hueco que dejó en la montaña la roca desprendida, mientras que en G está entera.

Los letreros de G y Tu son exactos.

LOS TRES JÓVENES HEBREOS EN EL HORNO DE BABILONIA

En G (folio 248 recto) y en Tu (folio 185 verso) la miniatura ocupa una página completa, en R dos tercios de doble ancho y en H lo mismo, aunque de amplitud de columna sencilla.

Las dos escenas de esta ilustración quedan separadas en los dos códices por una línea muy gruesa. El gigante de G es de enorme estatura y da clara impresión de colosalismo, el de Tu se reduce algo; en H y R pierde su considerable talla para convertirse en un hombre casi normal. En G y Tu está desnudo. Aparecen cuatro adoradores a cada lado en el primero y cinco en el segundo, en posturas equivalentes, aunque más naturalistas las de Tu que las muy estereotipadas de G, vestidas en el manuscrito mozárabe con túnicas largas de pliegues abstractos extraordinariamente geometrizados, y en el románico con trajes cortos de su época. En ambos van calzados, los de G llevan nimbos que Tu suprime con lógica perfecta, ya que se trata de figuras de idólatras. Es preciso recordar que es la única miniatura de la familia II^b en que los adoradores están postrados en lugar de arrodillados.

En la parte baja de la segunda escena hay algo que identifica y a la vez separa nuestros códices de la otra rama de II^b. Se trata de que Nabu-

codonosor está acompañado por dos personajes que no cita el texto y que son únicos de G y Tu. Nabucodonosor va calzado en G, luce un sombrero semejante a un modelo de copa de terminación cónica achatada, lleva túnica larga, se envuelve en un manto y deja un brazo libre; en Tu también luce túnica larga y manto, pero recogido en un hombro y un brazo queda igualmente en libertad. Los acompañantes de G visten túnica larga y manto, además de nimbo; en Tu, túnica corta y manto recogido a un lado, van calzados y sin nimbo.

El horno es muy semejante en ambos manuscritos. Las llamas llenan el interior en Tu; en G sólo salen por el orificio de escape del humo en la parte superior. El ángel aparece en idéntica posición. Los tres jóvenes de Tu tienen nimbo, lo que es más lógico que su carencia en G; en éste van vestidos como en todos los manuscritos de II^a, con traje corto y ceñidor, y están descalzos; en Tu lucen traje talar, se envuelven en mantos y quedan también descalzos. El trono de Nabucodonosor de G, que es idéntico al de M, se transforma en Tu en su típico sillón, tan utilizado en el *Comentario de Beatus*, sin duda por influencia de aquéllos.

Los letreros de G y Tu coinciden, pero en el primero G olvidó una vocal y escribe: STATUAM AUREAM QUM EREXIT NABUQUODONOSOR IN CMPOHURAM, que Tu corrige: CAMPO DURAM. Los dos manuscritos silencian el segundo letrero de R y H (ISTI ADORANT STATUAM), que debía tener T porque también se encuentra en M. Coinciden en el tercero: NABUQUODONOSOR IUSSIT TRES PUERIS MITERE IN FORNACEM, salvo que Tu emplea la forma más suave NABUGODONOSOR, pone IUSSIT con dos s, cambia PUERIS por PUEROS, pone doble T en MITTERE, es decir, las acostumbradas correcciones.

LA CENA DE BALTASAR

La miniatura de G ocupa totalmente el folio 253 verso; la de Tu, el 191 recto casi entero salvo línea y media de texto en el margen superior, que como en estos casos son seguidas, sin la división habitual en dos columnas. La proximidad entre ambas es tan grande que debe admitirse la copia directa, ya que las pocas diferencias se deben de manera exclusiva al cambio de estilo y de época, al realismo y racionalismo de Tu.

La colocación de las figuras es casi idéntica. Los comensales están a la altura de las basas de las columnas, pero los triclinios laterales que fi-

guran en T y G carecían ya de sentido para el miniaturista de Tu, que los convirtió en pavimento. Transforma la mesa reducida de arco de semicírculo en otra con borde, que sirve de enmarque al tablero relleno de medio círculo, y coloca en ella una fuente, un cuchillo y un pan redondo. La perspectiva es la típica románica (fuente de perfil, pan visto por encima, etc.), e igual la clase de alimentos; en cambio, G utiliza todavía la perspectiva seccionada del gran recipiente central de donde comen todos, y el alimento se figura por una serie de granos de maíz y trigo, tal como se acostumbraba en Oriente, por ejemplo entre los coptos. Hay por lo tanto una clara actualización, como siempre, que se extiende a la supresión del extraño gorro o tiara oriental de Baltasar (barbado en Tu, en G imberbe), a la colocación de pedazos de comida, acaso pan, visibles en las manos, la supresión del copero, también orientalizante y que no comprendía el pintor; el candelabro, igual en T y G, se transforma en Tu en uno realista, románico de su época, con la punta aguzada para clavar la vela, y de la que sale inexplicablemente un haz de llamas para parecerse a G.

En la parte arquitectónica de la miniatura hay algunas diferencias de detalle que se deben a la tendencia simplificadora de Tu. Las proporciones y la idea general es la misma, pero G representa basas y capiteles que faltan en absoluto en Tu, donde todo se reduce a una especie de cinta continua; también carece de las dovelas de colores alternados a la manera musulmana que luce G.

Entre las semejanzas hay que recordar los letreros, la manga con la mano, y la túnica larga, el manto y el nimbo de Daniel. Tu simplifica la doble fila de comensales en una.

DANIEL EN LA FOSA DE LOS LEONES

Las miniaturas de ambos códices, en el folio 257 recto de G, en el 194 recto de Tu, son extraordinariamente parecidas; en ellas se advierte mejor que en otras la constante tendencia del segundo a corregir todo cuanto no entiende o es inverosímil en G. Por ejemplo, el ángel vuela en la misma dirección que Habacuc, y no se enfrenta con él, como hace el de G; también son más lógicas las alas, esencialmente muy parecidas; esta preocupación naturalista por el vuelo es extraordinaria en Tu, que pone a Habacuc vertical, colgado de la mano del ángel que le tiene sujeto por

los cabellos, que es la postura normal, de acuerdo con las más elementales leyes físicas, de una persona elevada por la cabellera. Corrige así el absurdo de todos los *Beatos*, incluido G, que representa a Habacuc horizontal.

Otra rectificación es el recipiente de la comida: en G una especie de fiala vista en sección y con algo dentro; en Tu, un gran cacharro de barro panzudo y bien tapado, que es un recipiente real de la época.

En los dos manuscritos está Daniel desnudo desde medio cuerpo para arriba mientras que en H lleva túnica larga y en R túnica y manto. El detalle es exclusivo. Esta figura es en Tu de una extraordinaria belleza formal y expresiva; lleva atado a la cintura una especie de paño de pureza y sin duda está influido por las Crucifixiones; el de G parece un faldellín o casi un pantalón corto y con vuelo que le llega hasta encima de las rodillas. En G el pelo es larguísimo y le cae por la espalda; muestra nimbo crucífero. En Tu es algo más corto y también posee nimbo. La figura es algo más femenina que las del resto del códice, caracterizadas por su acusada y hasta agresiva virilidad. Habacuc carece de nimbo en Tu (como en H y R).

La parte baja de la miniatura, de folio entero en ambos códices, es prácticamente idéntica, salvo diferencias de estilo y algún pequeño detalle. Los soldados llevan lanzas y rodelas en G, en Tu van con lanzas, pero el de la izquierda carece de rodela y se le añadió un enorme montante colgado de la cintura. El rey en el lecho de G apoya la mano en la mejilla (como R y H), en Tu alarga el brazo desnudo.

Por si no fueran suficientes estos detalles esenciales, como la exclusividad de la representación de medio cuerpo desnudo de Daniel, hay un letrero añadido por mano posterior en G que dice: IN FOVEA STATI. FERT VATES PRADIT VATI, que se repite en Tu. Neuss no advirtió la existencia de este letrero y no lo cita.

Es curioso recordar a propósito de esta miniatura, la ilustración de Daniel con Gabriel sobre el altar de fuego; allí se verá cómo el miniaturista de Tu no comprendió bien la historia, porque el Daniel imberbe de arriba lleva barba al repetirse abajo. Es evidente que en estas miniaturas fueron frecuentes las confusiones, porque en la de Daniel en la fosa de los leones advertimos que R repite el profeta arriba entre las dos fieras, abajo acostado, cuando en el segundo caso se trata del rey. En el primero

hubo supercorrección al pretender diferenciar a un personaje repetido (Tu), y en éste (R) lo mismo, pero en sentido opuesto, al unificar dos personas diferentes por el hecho de hallarse en la misma miniatura y recibir la influencia de la antes citada (dentro de cada códice, naturalmente).

LOS CUATRO REINOS DEL MUNDO

Esta espléndida miniatura ocupa los folios 258 verso y 259 recto de G, y los 195 verso y 196 recto de Tu. Es una de las ilustraciones únicas de G y Tu; porque S, II^a y la otra rama de II^b ilustran estos versículos del *Libro de Daniel* inspirándose en la miniatura del *Comentario* de Beato que representa al Señor sentado en el trono con el río y el Arbol de la Vida. G renueva casi por completo la miniatura y se inspira en fuentes diferentes, aunque procura seguir con fidelidad el texto. Tu copia todos los detalles de G. Esta miniatura es por lo tanto básica.

En los demás *Beatos* ocupa un folio, que figura arriba el trono del Señor bajo un arco sostenido por columnas y alrededor de él una o dos filas de ángeles. Del trono sale el río de fuego y a ambas orillas se ven las cuatro bestias. En los extremos de la miniatura soplan los vientos.

G transforma todo esto en una miniatura circular que ocupa dos páginas encaradas. En el centro está el Señor entronizado en ademán de bendecir con la mano derecha y con la otra sostiene el libro; todo queda envuelto por una gloria rodeada por dos filas de ángeles, a la que sigue otra zona de ángeles que producen la impresión de una gran multitud: «eran millares y millares los que servían y mil millones los que asistían ante su presencia» (*Daniel*, VII, 10). En los extremos, fuera del círculo, aparecen los vientos sobre cuatro ruedas del tipo descrito por Ezequiel, y personificados por seres humanos representados de más de medio cuerpo para arriba, y que soplan por una especie de tubas. Debajo de cada viento aparecen las Bestias. La causa que provoca la transformación en formato circular de la miniatura de G, son los vientos, ya que lo mismo ocurre en otra ilustración del *Beato*, «la retención de los vientos».

La miniatura de Tu es exactamente igual; coincide con G hasta en algo que probablemente no comprendió: los dos círculos que aparecen sueltos a ambos lados de la miniatura y que son las ruedas de fuego del trono del Señor, de que nos habla la visión, que G conservó de su mode-

lo, que en lo demás era completamente diferente, y donde estaban colocadas en el trono, como en M. Al no poder situarlas G bajo dicho trono, las sacó fuera del círculo, donde no tienen ni lógica ni objeto y de G copió el artista de Tu.

Hay algunas pequeñas diferencias de detalle, como el libro abierto de G y cerrado de Tu; éste sólo tiene una fila de cabezas de ángeles; G posee dos, pero el manuscrito románico coloca con tanta habilidad las alas y combina las altas con las bajas, que da la impresión de que también hay dos hileras. En la zona externa de G alternan un ángel con las alas desplegadas y otro recogidas; así consigue un ritmo muy bello. Esta variedad difiere de Tu, que pone un ángel de frente con las alas bajas y a continuación una pareja que departe con gesto de *sacra conversazione*, casi de lado y cada uno con un ala de perfil y opuestas, de manera que a primera vista no parece que falte ninguna y la pareja de alas elevadas (correspondiente a dos personajes) se equilibra con la de alas bajas (de un sólo ángel). La combinación es ingeniosa y bella.

Aunque la representación de los vientos es esencialmente la misma, resultan mucho más movidos los mozárabes, que tienen marcada dirección centrípeta, acentuada por los radios curvos de las ruedas; en cambio; las de Tu son discos macizos con un reborde, y por lo tanto inertes, y las figuras soplan por sus cuernos estáticas, como si distraídamente hicieran burbujas de jabón. Tanto en G como en Tu desaparece el río de fuego debido al formato de la miniatura.

Los dos códices tienen cuatro letreros referentes a las Bestias y a los Imperios del mundo que representan, y la palabra VENTUS repetida otras cuatro veces. Salvo las acostumbradas variantes ortográficas, los dos manuscritos coinciden totalmente.

LA CIUDAD DE SUSAN Y LA LUCHA DE LOS ANIMALES

Esta miniatura del *Libro de Daniel* corresponde al folio 262 recto de G y al 198 verso de Tu; ambas lo acupan casi por completo, salvo unas pocas líneas de texto a dos columnas en la parte superior de ambos códices. La composición es idéntica: el edificio a la izquierda, la lucha de los dos animales que centra la página encima del edificio, y abajo y a la derecha la cabra que come una planta, como en todos los códices de la fa-

milia II^o. Esta cabra, de líneas maravillosas en G, resulta lamentable en Tu, con su cuerpo de cerdo y cara de vaca, además de unos cuernos que más recuerdan los de un buey que los de su especie. Es curioso que Tu no sea capaz de imitar ni remotamente estos maravillosos animales de G, y que en cambio destaque de manera tan extraordinaria en la representación del desnudo humano.

Entre ambas miniaturas hay una diferencia que se explica perfectamente por un error de comprensión muy curioso. Se trata de los animales de arriba: uno de G pierde sus cortos cuernos al chocar contra su frente la larguísima asta, como la de un unicornio, del macho cabrío que hay a la derecha (según *Daniel VIII*, 5-6); en Tu caen los cuernos cortos del animal de la izquierda, pero el de la derecha tiene otro par corto y sencillo en lugar del largo y único, no está en actitud de ataque, y ambos quedan atados por el cuello con una cuerda doble, y al parecer intentan liberarse de ella tirando cada uno hacia un lado. Es evidente que el miniaturista no comprendió el sentido de la ilustración de G, y por su afán de racionalizar convirtió el macho cabrío en cabra con sus cuernos normales, interpretó como una unión el cuerno largo, y al no ver claro este enlace, los ató por el cuello con una cuerda. En cierto modo G dio pie a este error, porque su macho cabrío no baja la cabeza para embestir, y además ambos animales tienen una especie de collar que terminó de confundir al miniaturista de Tu. Se trata de un caso curioso de psicología de la percepción, que podría estudiarse a fondo de la *Gestaltpsychologie*: visión física de un objeto sin correspondencia con su identificación mental, y búsqueda de otra interpretación para explicar lo que ve la retina, pero que no llega al intelecto.

El edificio también se ha racionalizado: conserva y agranda las dos torres laterales y cubre la parte central con un tejado a dos vertientes rematado por un adorno esférico y una estilización trifolia, y sienta debajo la figura de Daniel, que en G está situada de manera muy ambigua. La puerta de herradura de la parte baja se simplifica al perder los capiteles, y las seis puertas se reducen a dos. Daniel carece del nimbo que lleva en G.

Con pequeñas diferencias de abreviaturas, ortografía y flexión de casos, las mismas de costumbre, los tres letreros son iguales: SUSE CIVITAS en G, SUSIS CIVITAS en Tu, etc.

DANIEL Y EL ARCÁNGEL GABRIEL EN EL ALTAR DE FUEGO

La miniatura ocupa todo el folio 264 de G, mejor dicho, sus elementos flotan un tanto dispersos por el amplio espacio en gran parte vacío; en Tu abarca dos tercios del folio 200 recto, ya que el resto está invadido en la parte superior por parte de dos columnas de texto de desigual altura. Quizás todo esto y el mayor tamaño relativo de los personajes, le dé más unidad o al menos cohesión.

Esta ilustración es una de las claves más importantes para demostrar la dependencia de Tu respecto a G. En los demás *Beatos* consta de dos miniaturas, una pequeña en que conversan los dos personajes; y otra mayor, en que aparece Daniel inquieto en el lecho, y Daniel ante el altar de fuego y Gabriel sobre éste. La miniatura grande, que en la familia II^a estaba en un verso, pasa al recto en la II^b, por lo que la pequeña queda encarada con la grande. Aquí se diferencian los dos subgrupos de II^b, porque mientras T, R y H la conservan (el último, apurado de espacio introduce de modo forzado los personajes de la pequeña junto a una columna lateral de la grande), G la suprime y por tanto no pasa a Tu.

Posiblemente no le gustó a Emeterius, y del mismo modo que Magius la introdujo en M, Emeterius la suprimió en G con plena conciencia, ya que en la parte baja del folio verso anterior, justamente en el sitio donde debía ir, le queda espacio blanco más que suficiente. El buen gusto estético de Emeterius no podía admitir dos miniaturas enfrentadas de tamaño tan dispar. Como en M quedan en un recto y en un verso y no pueden por lo tanto verse al mismo tiempo ni establecer comparación óptica, el efecto resulta mucho más diluido; pero chocan con el cambio de situación y además el texto no corresponde a la pequeña. Posiblemente la supresión se explica por estas razones plásticas y literarias, que G resolvió de la manera indicada, que sólo se repite en Tu.

El arcángel de Tu está sobre el altar en vez de volar, como en G; dicho altar aparece completamente transformado a la manera románica y no es un ara de fuego; debe advertirse que el de G es muy sucio de color y que la idea del fuego ya se había perdido en él, porque faltan las llamas que aparecen en la familia II^a, o en todo caso se convierten en orla ornamental formada por una serie de triángulos con el vértice hacia abajo, que lucen en el borde superior. Daniel está nimbado y descalzo, como en G.

Debajo se ve a Daniel en una cama semejante a la de G, exclusiva de éste, ya que es un lecho normal y no dos colchones. Está envuelto en mantas, pero existe la ligera diferencia de que en G va nimbado y es imberbe, en Tu al revés, lo que produce una vez más la impresión de que el ilustrador no entendió la historia y creyó que era un personaje diferente del que se representa arriba, lo que se repite en la miniatura de la ciudad de Susa. Es muy posible que confundiera a Daniel en la cama con el rey Nabucodonosor acostado de la miniatura de Daniel en el foso de los leones.

Hay otro detalle importantísimo y definitivo. Los demás *Beatos* ponen un letrero en la miniatura pequeña y dos en la grande: tanto en G, con carácter exclusivo, como en Tu por copia directa, falta este primer letrero y sólo hay dos, correspondientes el primero al segundo de los otros manuscritos y el tercero al segundo. En G dice: UBI DANIEL RESPICIENS CONTRA ANGELUM GABRIEL, con incorrección de caso, ya que pone GABRIEL en nominativo, cuando debería concertar con ANGELUM, regido por la preposición de acusativo CONTRA; Tu, con su eterno cultismo, escribe GABRIELEM; el segundo letrero, UBI DANIEL LANGUIT PER DIES es idéntico en los dos códices.

EL ANGEL EN EL RIO

Esta miniatura ocupa toda la superficie de folio 270 verso de G y del 205 verso de Tu. Es una de las ilustraciones menos parecidas. El río de Tu sale de la izquierda en lugar de la derecha y forma una sola curva descendente en vez de la airosa forma de S muy marcada que tiene en el manuscrito mozárabe. Al cambiar el curso del río, Daniel tuvo que ocupar un lugar opuesto al de G y le colocó al mismo tiempo en una posición inverosímil, como si volara medio echado. El ritmo y la situación de los ángeles también cambia, y sólo los dos últimos coinciden con G. Este movimiento está bien conseguido; pero no la figura de Daniel, que en esta miniatura de Tu vuelve a ser viejo y lleva barba corta.

Los trajes de los ángeles son largos, como siempre en Tu, aunque los de G quedan por encima de la rodilla. La representación de Daniel con barba y anciano no corresponde a la historia del profeta, por lo que es representación errónea de Tu, como también su tendencia a no ponerle nimbo (aunque lo lleva en la miniatura que comentamos).

La diferencia más acusada de esta ilustración es exclusiva de Tu, y se aparta tanto de G como de las familias II^a y II^b. No puede culparse este cambio a falta de espacio, porque dispone de un folio completo para la miniatura, igual que G. Aparentemente cambia el origen y curso del río sin motivo justificado; todavía más sorprendente es la extraña posición de Daniel, que acaso pueda justificarse por la frase: «se asusta ante la visión y cae desmayado» (*Daniel*, X, 8). La única explicación que nos atrevemos a proponer como hipótesis, es que el artista de Tu se identificó tanto con el texto que procuró ilustrarlo al pie de la letra. También es posible que conociera otros manuscritos en que Daniel aparecía desmayándose. A pesar del cambio de la actitud de Daniel, el letrero es el mismo de G y de toda la familia derivada de Magius.

Hay que notar además que las diferencias de los ropajes de Gabriel es extensiva a los códices románicos de la familia II^b, que en este detalle se apartan del relato bíblico, porque en él hallamos al varón con telas de lino y ceñidas con una faja bordada de oro.

Respecto a los letreros, únicamente hay que notar que coinciden en lo esencial, con algún ligero cambio en el primero; en el segundo de G hay el error auditivo FINIORUM, que Tu corrige FINIS HORUM.

OMEGA Y SUSCRIPCIÓN

En G se encuentra en el folio 284 recto, con una bella Omega muy ornamentada, y la famosa suscripción con los nombres de Emeterius, Senior y Ende, y la fecha de 975 en que fue terminado el códice. Por desgracia, Tu carece hoy de la Omega y de los datos correspondientes, y el texto de Tu se interrumpe en la parte baja del folio 214 con las palabras: *tempus significant quando iudas machabeus fortuer dimicavit et mundavit templus. Idolum quo... et victimas*. Como se ve la frase queda sin terminar y seguía en otros folios. Comparado con G, faltan en Tu los textos correspondientes a los siguientes folios de G: dos tercios de columna del 282 recto, completos los correspondientes al 282 verso, 283 recto y verso, 284 recto, que es el que contiene la Omega y la suscripción del códice de Gerona. Teniendo en cuenta que Tu condensa todo lo posible la letra y escatima el pergamino, serían tres folios y la Omega.

LOS SIETE ÁNGELES CON LAS SIETE FIALAS

Se encuentra esta miniatura en el folio 199 recto de G y en el 144 verso de Tu.⁶¹ El asunto es muy sencillo: los siete ángeles con sus respectivas fialas en la mano, preparadas para verterlas sobre la tierra, como una segunda versión o varianre de la ilustración anterior, aunque sin el *Templum apertum*. Por esto mismo resulta muy uniforme en todos los manuscritos.

A pesar de que no podía presentar ninguna dificultad grave al artista, es una de las menos acertadas de G, sobre todo por su composición desequilibrada y hasta caótica. Empezó por los tres personajes alados de la izquierda, que representó cogidos de las manos y con los brazos cruzados entre sí, formando como una cadena de danza antigua, tal como se ven en alguna otra escena. Luego se confundió y colocó el resto en posición diferente, con las manos ante el pecho. Igualmente destruyó el ritmo al representar hacia abajo las alas de los dos primeros de la izquierda, desplegadas hacia arriba las correspondientes al tercero y cuarto, bajas las del quinto, altas las del sexto y caídas las del séptimo; los cruces que se producen entre ellas terminan de descabalar el ritmo y la simetría.

Estos defectos resultan muy acusados porque la miniatura de G es la mayor de este tema en su familia, ya que el pintor se encontró con un espacio demasiado amplio, a pesar del esfuerzo que hizo el escriba al terminar las dos columnas de texto en disminución.

Tu puso en orden el caos de G y consiguió una versión bastante mejorada, aunque no perfecta. Como en la miniatura que le antecede en el códice, puso el cuarto ángel con las alas abiertas y de frente, como eje de simetría y agrupó tres —orientados hacia él— en cada uno de los lados. Los dos primeros de cada lado sólo tienen un ala, y los más próximos al central, que poseen dos, reducen una al típico muñón del arte catalán, sin duda porque les estorbaban las extendidas del ángel central. También corrigió el letrado equivocado de G.

El manuscrito gerundense posee tres zonas de fondo y marco decora-

⁶¹ Debido a un error material al manejar los borradores del original, no figuró en su lugar correspondiente el análisis de esta miniatura. Al advertirlo durante la lectura de las últimas pruebas de imprenta, lo añadimos aquí por ser imposible hacerlo en su sitio por estar ya impresos los pliegos anteriores.

do, lo que en Tu se reduce a fondo amarillo uniforme y enmarque muy simple. Como a G, le sobró espacio, y como el escriba no cuidó de ocuparlo en parte disminuyendo la anchura de los últimos renglones, quedó en blanco toda la superficie correspondiente a la columna derecha, lo que dio por resultado una composición general del folio muy poco airosa.

La otra rama de la familia II^b carece de letreros; G tiene el siguiente: UBI SEPTEM ANGELIS PRECEPTUM STELLAS VII FIALAS FUNDERE IN TERRA, en que la palabra ESTELLAS es un evidente error auditivo; Tu corrige así: UBI SEPTEM ANGELIS PRCEPTUM EST FIALAS FUNDERS IN TERRA.

CATÁLOGO COMPARATIVO DE LAS MINIATURAS DE LOS DOS CÓDICES

Para mayor claridad de la tesis que creemos haber demostrado en estas páginas, y también para facilitar su manejo, damos a continuación la lista de todas las miniaturas de los dos manuscritos citadas por las referencias de foliación. Como puede verse en una simple ojeada, salvo cinco todas las demás quedan relacionadas sin dificultades, y la equivalencia es muy intensa en la mayoría estadística.

MINIATURAS ÚNICAS

Son ilustraciones que sólo se encuentran en los manuscritos de Gerona y de Turín, con exclusión de cualquier otro *Beato*, incluso de su propia familia II^b.

<i>Gerona:</i> Folio	16 verso	<i>Turín:</i> Folio	2 recto
>	3 verso - 4 recto	>	2 verso - 3 recto
>	15 recto	»	14 recto
>	15 verso	>	14 verso
>	70 verso - 71 recto	>	48 verso - 49 recto
»	106 verso	>	73 recto
>	189 recto	>	136 recto

MINIATURAS IDÉNTICAS Y BIEN DIFERENCIADAS DE LOS DEMÁS CÓDICES
DE LA FAMILIA II^b

Se trata de ilustraciones que se encuentran en el resto de los manuscritos, pero que en G y Tu adquieren caracteres muy particulares respecto a los demás y que en cambio coinciden con mucha exactitud entre ellos dos.

<i>Gerona:</i> Folio		<i>Turín:</i> Folio	
	2 verso		portada
>	19 recto	>	1 recto
>	7 recto	>	7 recto
>	8 verso	>	7 verso
>	9 verso	>	8 verso
>	10 recto	>	9 recto
>	10 verso	>	9 verso
>	12 recto	>	11 recto
>	12 verso	>	11 verso
>	13 recto	>	12 recto
>	13 verso	>	12 verso
>	14 recto	>	13 recto
>	<i>36 verso - 37 recto</i>	>	<i>27 recto</i>
>	<i>52 verso - 53 recto</i>	>	<i>37 verso - 38 recto</i>
>	<i>54 verso - 55 recto</i>	>	<i>38 verso - 39 recto</i>
>	<i>70 verso - 71 recto</i>	>	<i>48 verso - 49 recto</i>
>	76 recto	>	52 recto
>	85 recto	>	58 verso
>	94 recto	>	64 verso
>	100 verso	>	68 verso
>	107 recto	>	73 verso
>	147 verso	>	106 recto
>	148 recto	>	108 recto
>	151 recto	>	110 verso
>	161 verso	>	117 verso
>	164 recto	>	119 recto
>	167 verso	>	122 recto
>	170 recto	>	123 recto
>	186 recto	>	134 recto

Folio 189 verso - 190 recto	Folio 136 verso - 137 recto
» 234 verso	» 177 recto
» 236 verso - 237 recto	» 178 verso - 179 recto
» 244 recto	» 182 recto
» 258 verso - 259 recto	» 195 verso - 196 recto
» 264 recto	» 200 recto

MINIATURAS IDÉNTICAS EN LOS DOS CÓDICES Y SEMEJANTES A LAS
DEL RESTO DE LA FAMILIA

Este apartado comprende miniaturas que coinciden en G y Tu, pero que no son tan concluyentes como las del anterior por ser tipos comunes, porque aparecen con características semejantes en los demás manuscritos.

<i>Gerona:</i> Folio 11 verso	<i>Turin:</i> Folio 10 verso
» 135 recto	» 96 recto
» 136 verso - 137 recto	» 98 recto
» 149 recto	» 109 recto
» 152 recto	» 111 recto
» 156 verso	» 114 recto
» 179 recto	» 130 recto
» 192 recto	» 138 verso
» 201 recto	» 146 recto
» 203 recto	» 147 recto
» 204 verso	» 148 verso
» 262 recto	» 198 verso

MINIATURAS MUY SEMEJANTES

Son ilustraciones suficientemente próximas como para probar la estrecha relación de modelo y copia entre ambos manuscritos, pero en ellas jugó con más libertad interpretativa el artista románico aunque sin desvirtuar ni negar nunca su fuente.

<i>Gerona:</i> Folio 4 verso	<i>Turin:</i> Folio 3 verso
» 5 recto	» 5 recto
» 5 verso	» 5 verso
» 6 recto	» 6 recto
» 89 verso	» 61 verso

Folio 100 recto	Folio 68 verso
> 126 recto	> 89 verso
> 131 verso	> 94 recto
> 158 recto	> 115 recto
> 161 recto	> 117 recto
> 166 recto	> 121 recto
> 176 recto	> 128 recto
> 196 verso	> 142 recto
> 198 recto	> 143 verso
> 204 recto	> 148 recto
> 209 recto	> 152 recto
> 213 verso	> 155 verso
> 219 verso	> 160 recto
> 222 recto	> 162 recto
> 223 verso	> 163 recto
> 228 recto	> 167 recto
> 235 verso	> 191 recto
> 248 recto	> 185 verso
> 257 recto	> 194 recto

MINIATURAS QUE VARÍAN POR RAZONES DE ESPACIO

Se trata de ilustraciones esencialmente idénticas, pero que el miniaturista románico se vio obligado a modificar para adaptarlas a espacios de extensión o formato diferente del modelo, forzado por el escriba y éste a su vez por las dimensiones del pergamino, tamaño de la letra y necesidad de condensar; pero en el fondo se mantiene la inspiración directa, la copia con variantes obligadas.

<i>Gerona:</i> Folio 31 recto	<i>Turín:</i> Folio 23 recto
> 61 recto	> 43 recto
> 63 recto	> 44 recto
> 153 recto	> 111 verso
> 154 verso	> 112 verso
> 159 verso	> 116 recto
> 169 recto	> 123 recto
> 171 verso - 172 recto	> 124 verso - 125 recto
> 193 verso - 194 recto	> 140 recto

Folio 200 verso	Folio 145 verso
› 203 verso	› 147 verso
› 206 verso	› 150 recto
› 218 verso	› 159 recto
› 224 verso	› 163 verso
› 225 recto	› 164 verso

MINIATURAS DIFERENTES POR CAMBIOS DE ESPACIO Y DE ÉPOCA

Este apartado agrupa ilustraciones que presentan las mismas características del anterior, pero que además añaden algunas diferencias complementarias que se deben a interpretaciones, cambios de moda, etc., entre las épocas mozárabe y románica, que influyeron en el artista de la última.

<i>Gerona:</i> Folio 102 verso - 103 recto	<i>Turin:</i> Folio 70 verso
› 159 verso	› 116 recto
› 215 verso - 216 recto	› 157 recto - 157 verso

MINIATURA DIFERENTE POR CAMBIO DE ÉPOCA

Se relaciona con el grupo anterior, sólo que no hay cambio de espacio, sino únicamente de iconografía, lo que se debe a que el ilustrador románico adoptó la corriente en sus tiempos en lugar de copiar la mozárabe caída en desuso.

<i>Gerona:</i> Folio 11 recto	<i>Turin:</i> Folio 10 recto
-------------------------------	------------------------------

MINIATURAS DIFERENTES

Este pequeño grupo incluye las miniaturas que varían sin que hayamos podido encontrar razones para explicar el cambio.

<i>Gerona:</i> Folio 6 verso	<i>Turin:</i> Folio 6 verso
› 34 recto	› 25 recto
› 102 verso - 103 recto	› 70 verso
› 270 verso	› 205 verso
› 208 recto	› 151 recto

Advertencia. Es muy importante tener en cuenta que algunas miniaturas contienen en ambos códices versos leoninos, que se añadieron al

de Gerona con letra carolingia y que por esta circunstancia es el único *Beato* que los posee; su copia en el de Turín es una prueba concluyente de que le servía de modelo. Recuérdese además que la mano que los escribió en G no es la misma de Tu, y que tampoco puede suponerse que una tercera los colocó en G y Tu al mismo tiempo, porque estos versos aparecen en Tu con caligrafía exacta a la del resto de todos los letreros. Como algunas miniaturas, que varían bastante, quedan estrechamente unidas gracias a los versos, las indicamos en este catálogo diferenciándolas en caracteres cursivos, téngase en cuenta que estos versos leoninos unen incluso una de las miniaturas del último apartado, y que reduce así únicamente a cuatro las diferentes que carecen de justificación.