

LA MINIATURA DE LA APERTURA DEL QUINTO SELLO EN EL BEATO DE GIRONA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA SERIE DE LOS CÓDICES

POR

CARLOS CID *

In memoriam

Al Doctor Don Luis Batlle

RECORDATORIO

El presente trabajo fue escrito hace algún tiempo, conocido y aceptado para los ANNALS por el Doctor Batlle, y demorada su publicación por el extravío del material de ilustración, casi imposible de reconstruir. Al reaparecer y comunicárselo, conocimos la triste noticia de su fallecimiento en una respuesta a la carta que ya no pudo recibir. Estas inesperadas circunstancias acrecientan el dolor por la pérdida del entrañable amigo de tantos años, del hombre bueno, del hombre sabio, de sus atenciones, de tareas e inquietudes compartidas por la cultura gerundense, de esa tierra para nosotros patria espiritual ya que no pudo ser de otra manera. Todo adquiere el extraño matiz del cumplimiento de una última voluntad, formulada sin saberlo. La dedicatoria le pertenece por derecho natural, acrecentado por la coincidencia de un estudio iconográfico del reposo de las almas de los justos. Paz que merece, y en la que nuestro afecto y respeto alcanzan permanencia de eternidad.

* Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Oviedo.

INTRODUCCIÓN

Este estudio puede parecer extenso por referirse a muchos códices, o muy concreto porque analiza un solo tema en relación con una miniatura del códice del Museo Diocesano de Girona. Pero se justifica porque los *Beatos* suelen estudiarse de modo global, y existen pocos análisis monográficos sobre temas muy concretos, como los realizados sobre la miniatura del mapa y la de la aparición del Señor en la nube, de importantes consecuencias para la cultura medieval.¹ Ahondar en un sector aparentemente pequeño fundamenta futuros conocimientos mucho más amplios, y el detalle pequeño es a veces muy significativo. Por eso anticipamos estas páginas de un estudio más general y ambicioso, emprendido hace muchos años, y que ya ha producido algunos frutos.²

Desde el arte mozárabe del siglo IX hasta el Renacimiento, conocemos unos 26 códices entre los casi completos y los fragmentarios. Hay miniaturas que existen en unas familias y faltan en otras, lo que sirve para caracterizarlas. Otras son comunes a todas, pero desaparecieron en gran número de ejemplares. Por esto faltan muchos puntos de apoyo para formular consecuencias seguras, mientras que la presente se conserva en diecisiete códices.³

Existen ilustraciones tan sencillas que apenas permiten profundizar, y otras tan complicadas que su estudio completo ocuparía un tomo no pequeño. La que nos interesa está en el justo medio. Tiene además el aliciente de que su iconografía, la clasificación arqueoló-

¹ 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. CXXXXIV, Madrid, 1954.

² *Fragmento de un Beato inédito en el Museo de Gerona*, en "Archivo de Estudios Leoneses". León 1955; *La crisis del Arte en torno al año 1.000 a través de las miniaturas mozárabes*, en "España en las crisis del Arte europeo", C.S.I.C., Madrid, 1968; *¿Existió miniatura prerrománica asturiana?* en "Lliño", Oviedo, 1976; *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del "Beato"*, en "Compostelanium", Santiago de Compostela, 1966. En colaboración con I. VIGIL: *Las miniaturas que faltan en el Beato de Gerona*, en "Revista de Gerona", n.º 20, Gerona, 1962; *El rastro de un Beato en el Museo Diocesano de Gerona*, en "Revista de Gerona", n.º 22, Gerona, 1963; *El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la catedral de Gerona*, en "Anales y Boletín del Instituto de Estudios Gerundenses", vol. XVIII, Gerona, 1964.

³ No enumeramos aquí su lista, porque de todos se trata en los apartados particulares en las páginas que siguen.

gica de los objetos representados y otros muchos detalles, no quedan aislados, como sucede en otros ejemplos, o mejor, no hay que detenerse ante el interrogante de lo desconocido, al menos hoy; y el número de precedentes, paralelos y conexiones con la realidad es suficientemente elevado para establecer unos orígenes y evolución.

Hay además otra circunstancia que es definitiva. Los *Beatos* más antiguos que conocemos son del siglo X; sólo sobrevive un fragmento, el llamado *Protobeato de Silos*, que se fecha en el IX y consiste en un folio que en una de sus caras contiene precisamente esta miniatura.⁴ Este retroceso real en el tiempo es aun mayor desde el punto de vista estilístico y arqueológico, porque el fragmento manifiesta un arcaísmo tan acusado, que refleja por lo menos los primeros tiempos de la miniatura mozárabe y evoca con mucha probabilidad lo que debieron de ser los manuscritos visigodos, hoy perdidos. Esto permite restrear muy lejos y con carácter exclusivo una miniatura del *Comentario* de Beatus.⁵

En el ejemplar de Girona es de gran belleza y muy típica, y además claramente demostrativa de la posición que ocupa éste en las series de manuscritos y de su gran personalidad como cabeza de una subfamilia, detalle importante que hasta ahora no se había advertido, lo que justifica que la tomemos como centro de este estudio. Debido a su carácter y materia, se organiza en una parte general referente a la escena, sus orígenes y significado, seguida del análisis monográfico de cada una de las ilustraciones⁶ y completado con el comentario arqueológico, artístico e iconográfico de todos sus elementos constitutivos.

⁴ Es curioso que apenas se haga referencia al paradero de la hoja del *Protobeato* en las ilustraciones que la reproducen. En la actualidad se encuentra bien expuesta al público, entre cristales planos y dentro de una vitrina, en el Museo no hace mucho abierto en el propio monasterio de Santo Domingo de Silos, en la provincia de Burgos. Sorprende la relativa pequeñez del fragmento y su colorido algo inesperado.

⁵ Beatus fue la forma latinizada del nombre del monje escritor del texto del libro que aquí nos ocupa; el *Comentario al Apocalipsis de Juan*, acabó identificándose con su apelativo. Para evitar confusiones, utilizamos la grafía Beatus para referirnos al autor, y *Beato* al citar su obra y los códices que la reprodujeron.

⁶ Siempre que fue posible, el estudio se hizo directamente sobre los códices originales, en algunos casos con ayuda de buenas fotografías, menos en el ejemplar Pc.

ANALISIS GENERAL DE LA MINIATURA

LOS TEXTOS

La escena ilustra un corto texto del *Apocalipsis* de San Juan, escrito del siglo I que es su primer y fundamental origen. Se trata de los versículos 9 a 11 del capítulo VI, que literalmente dicen:

9 *Et cum aperuisset sigillum quintum, vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei et propter testimonium quod habebant; 10 et clamabant voce magna dicentes: Usquequo Domine, sanctus et verus, non iudicas et non vindicas sanguinem nostrum de iis qui habitant in terra? 11 Et datae sunt illis singulae stolae albae, et dictum est illis ut requiescerent adhuc tempus modicum, donec compleantur conservi eorum et fratres eorum, qui interficienti sunt sicut et illi.*

La miniatura ilustra al pie de la letra estas palabras y toma del *Apocalipsis* parte de sus letreros. Antes del libro de Beatus, el *Apocalipsis* fue objeto de otros comentarios, y como el escritor asturiano utilizó, entre otros, el de Apringius, según declara y hasta se ilustra en algunos códices, merece la pena recordarlo.⁷ Apringius fue un obispo hispánico de Béjar (hoy en Portugal), que vivió en la primera mitad del siglo VI y por lo tanto bajo el gobierno del rey visigodo Teudis; San Isidoro nos da unas breves noticias sobre su personalidad.⁸ Su obra fue muy famosa y probablemente no empezó a decrecer su interés hasta la difusión del libro de Beatus. Únicamente se conserva un manuscrito, ejemplar muy curioso, hoy en la Biblioteca de la Universidad de Copenhague, y que en otros tiempos perteneció al famoso humanista Arias Montano.⁹ Es una copia románica de un códice más antiguo, hecha en Barcelona en 1042; por desgracia no se ilustró. El texto que nos interesa dice:

V. 9. — *Et cum aperuisset quintum sigillum, vidi sub altari Dei animas interfectorum. Animas occisorum (dicit se) vidisse sub ara,*

⁷ El retrato imaginario de Apringius aparece en algún códice en la gran miniatura del *Alpha* del comienzo; en otros, como en s, en miniatura especial, siempre con compañía de los demás autores que utilizó Beatus.

⁸ En *De Viribus Illustribus*.

⁹ Publicado por ULYSSE CHEVALIER, *Apringius de Béja, son Commentaire de l'Apocalypse, publié pour la première fois d'après le manuscrit unique de l'Université de Copenhague, par Dom Marius Férotin* París, 1900.

id est sub terra. Ara enim et celum dicitur et terra, sicut lex ait, imaginaria veritatis facie medietatem; qui duas aras aureas intrinsecus et extrinsecus fecerat. Nos autem intelligimus aram (celum) ita dici, Domino nostro nobis testimonium perhibente. Ait enim: «Cum offers munus tuum ad aram», utique munera nostra orationes sunt que offerimus, «et ibi recordatus fueris habere aliquid adversum te frater tuus, relinque ibi munus tuum ante aram». Utique ad celum ascendunt operationes (sic). Sic ergo celum intellegitur ara aurea, que erat interior; nam et sacerdotes semel in anno introibant, qui habebant xorisum ad aram auream, significante Spiritu sancto Christum hoc semel facturum. Sicut ara aurea celum cognoscitur, sic et ara aurea (aerea) terra intellegitur, sub qua est infernus, remota a penis et ignibus regio, et requiem sanctorum. In qua quidem ab impiis videntur et audiuntur iusti, sed neque illuc transvectari possunt. Hos ergo tantos (sanctos), id est animas occisorum expetere vindictam sanguinis, id est corporis sui, de habitantibus super terram voluit nos cognoscere quoniam videt; perpetua et impiorum ventura est dampatio, dictum est eis expectare.— Et pro corporis solatio:

V. 11.—*Et data sunt illis singule stole albe. Acceperunt inquit stolas albas, id est donum sancti Spiritus.*¹⁰

Reproducimos este texto por ser de un escritor hispánico tan relacionado con Beatus y anterior a él, pero sobre todo porque el fragmento más antiguo que conservamos, el *Protobeato de Silos*, ofrece algunas dudas respecto a si formaba parte de un códice del *Comentario* del abad asturiano o de otra glosa anterior del *Apocalipsis*; y en este caso cabría la posibilidad de que perteneciera a un ejemplar de Apringius. Esto es importante para rastrear los orígenes de la miniatura que nos ocupa, porque lo mismo que se utilizó el texto de Apringius, no es inverosímil que se aprovecharan también como modelos las miniaturas de sus códices. El fuerte arcaísmo de carácter visigodo del *Protobeato* encajaría bien con esta posibilidad, que ni afirmamos ni negamos por falta de pruebas suficientes.

Debemos advertir que el códice de Copenhague atribuye a San Jerónimo los comentarios a partir del versículo 5 del capítulo V del *Apocalipsis*, y por lo tanto el relativo a nuestra miniatura. Esto no

¹⁰ Tomamos literalmente todo este texto de la obra citada en la nota anterior, págs. 38 y ss.

es cierto, pero se ha planteado la posibilidad de que no sea tampoco de Apringus, sino de Victorino, el santo mártir y obispo de Petavio (Estiria). En este caso el texto retrocedería considerablemente en el tiempo y sería de tiempos paleocristianos. También esto podría tener importancia para los orígenes de la ilustración, suponiendo que existieran ejemplares ilustrados de Victorino y que llegaran hasta España. De todos modos, es difícil sacar otra consecuencia segura que el remoto comienzo de estos comentarios del *Apocalipsis*, su constante reelaboración, la copia de unos autores por otros y los aportes culturales que, estrato tras estrato, se han ido superponiendo y fundiendo hasta llegar a las miniaturas de nuestros *Beatos* mozárabes y románicos.

Finalmente, consideramos interesante insertar aquí el propio texto del libro de Beatus para dar idea clara de sus relaciones con la miniatura, que puede tomarse como norma para la inmensa mayoría de las ilustraciones del códice. No cabe duda que, menos tres o cuatro excepciones, la parte gráfica se refiere al texto apocalíptico que copia Beatus al comienzo de cada uno de los comentarios, y no a éstos mismos. Es curioso que sean poquísimos los investigadores que escriben o hablan de *Beatos* que hayan leído sus textos, lo que induce al frecuente error de creer que las miniaturas relativas a la obra del abad asturiano en lugar de ser, como ocurre en la realidad, las correspondientes a un *Apocalipsis* normal. Igualmente prueba el escaso interés que tiene por sí mismo el texto y la escasa proporción y originalidad de lo que se debe directamente a la pluma del religioso ¹¹:

STORIA SIGILLI QUINTI DE ANIMAS OCCISORUM

T. 6. 9 *Et cum aperuisset quintum sigillum, vidi sub ara Dei animas interfectorum propter verbum Dei et propter testimonium Iesu, quod habebant; 10 et clamabant voce magna dicentes: quousque, Domine, sanctus et verus, non iudicas et vindicas sanguinem nostrum de his, qui habitant in terra? 11 et datae sunt illis singulae stolae albae;*

¹¹ Es sorprendentemente corriente la confusión tan divulgada entre la relación existente de las ilustraciones de los *Beatos* y los textos del *Apocalipsis* de San Juan y de Beatus, incluso Neuss incurre en ella.

et dictum est illis, ut requiescant adhuc brevi tempore, quousque compleatur numerus conservorum eorum et fratrum eorum, qui occidentur sicut et ipsi.

EXPLANATIO

2. *1 Et quum aperuisset, inquit, quintum sigillum, vidi sub ara Dei animas occisorum propter verbum Dei et testimonium Iesu, quod habebant. 2 animas occisorum vidi se sub ara, id est, sub terra. ara enim et caelum et terra dicitur, sicut lex ait, imaginaria veritatis facie meditante, quia duas aras aureas intrinsecus et extrinsecus fecerunt. 3 nos autem intellegimus aram ita dici Domino nostro nobis testimonium perhibente; ait enim: quum offeres munus tuum ad aram; et utique munera nostra orationes sunt, quae offerimus; et ibi recordatus fueris habere aliquid cum fratre tuo adversus te, relinque ibi munus tuum ante ara; utique ad caelum ascendunt orationes. 4 si ergo caelum intellegitur ara aurea, quae erat interior; nam et sacerdotes semel in anno introibant, qui habebant crismam, ad aram auream, significante spiritu sancto Christum hoc semel facturum; sicut ara aurea caelum agnoscitur, sic et ara aerea terra intellegitur, sub qua est infernus, remota a penis et ignibus regio et requies sanctorum, in quo quidem ab impiis videntur, et audiuntur iusti, et neque illic transvectare possunt. 5 vox ergo tantum, id est, animus occisorum expectare vindictam sanguinis sui, id est, corporis sui de habitantibus super terram voluit nos cognoscere, quia omnia videt. 6 sed quia in novissimo tempore et sanctorum remunerationem perpetuam et impiorum ventura est damnatio, dictum est eis expectare, et pro corporis sui solacio, et datae sunt illis stolae albae, et dictum est illis, ut requiescant adhuc brevi tempore, quousque compleatur numerus conservorum eorum et fratrum eorum, qui occidentur, sicut et ipsi.*
- 7 Hoc ergo nobis sollerter intuendum est, quid sit, quod Deus ad animas loquatur, aut animae sanctorum ad Deum, aut angeli ad Deum loquantur, aut Deus ad angelos, aut ad diabolum Deus loquatur, cum dicit: unde ve-*

6.9

Victorin

Mt. 5.23

6.11

Greg.

Mor. 2.7

nis? aut diabolus ad Deum respondeat, cum dicat: circuivi terram. 8 discutienda quippe est, quae namque sit ista locutio. neque enim vel a Domino, in quo summus atque incircumscribitus est spiritus, vel a Satan, qui nulla est carnea natura vestitus, humano modo aeris flatus folle ventris adtrahitur, ut per organum gutturis vocis expressionis reddatur. 9 sed dum naturae invisibili natura incomprehensibilis loquitur, dignum est ut mens nostra qualitatem corporeae locutionis excedens ad sublimes atque incognitos modos locutionis intimae suspendatur. nos namque et ea quae sentimus extrinsecus exprimamus et haec per organum gutturis, per sonum vocis eicimus. 10 alienis quippe oculis intra secretum mentis, quasi post parietem corporis, stamus; sed cum manifestare nosmet ipsos cupimus, quasi per linguae ianuam egredimur, ut, quales sumus, extrinsecus ostendamus. spiritualis autem natura non ita est, quae ex mente et corpore composita dupliciter non est. 11 sed rursum sciendum est, quia ipsa etiam natura incorporea cum loquitur, eius locutio nequaquam una atque eadem qualitate formatur, aliter enim loquitur. Deus ad angelos, aliter angeli ad Dominum; aliter Deus ad sanctorum animas aliter, sanctorum animae ad Deum; aliter Deus ad diabolum, aliter diabolus ad Deum. 12 nam quia spirituali naturae ex corporea oppositione nihil obstat, loquitur Deus ad angelos sanctos ipso, quo horum cordibus occulta sua invisibilia ostendat; ut quicquid agere debeant, in ipsa contemplatione veritatis legant, 13 et velut quadam praecepta vocis sint ipsa gaudia contemplationis, quasi enim audientibus dicitur, quod videntibus inspiratur. unde, cum eorum cordibus Deus contra humanam superbiam animadversionem ultionis infunderet, dicit: venite, descendamus, et confundamus ibi linguas eorum. 14 dicitur eis, qui adhaerent, venite; quia nimirum hoc ipsum numquam divina contemplatione descendere, in divina contemplatione semper ad crescere est. et numquam corde recedere, quasi quodam subtili motu est semper venire. quibus et dicit: descendamus et confundamus linguas eorum. 15 ascendunt angeli in eo, quod creatorem conspiciunt. descendunt angeli in eo,

Job, 1.7

Gen. 11.7

quod creaturam sese inclicitis erigentem examine districtio-
 tionis premunt. dicere ergo est; descendamus et confun- Gen. 11.7
 damus linguas eorum, in semet ipso eis hoc, quod recte
 agantur, ostendere, et per vim internae visionis, eorum
 mentibus exhibenda iudicia occultis motibus inspirare.
 16 aliter locuuntur angeli ad Deum, sicut per hunc Iohan- 5.12
 nis Apocalipsin dicunt: dignus est agnus, qui occisus est,
 accipere virtutem et sapientiam et divinitatem. vox nam-
 que angelorum est in laude conditoris, ipsa admiratio
 intimae contemplationis. 17 virtutis divinae miracula obs-
 tupuisse, dixisse est, quia excitatus cum reverentia motus
 cordis magnus est ad aures incircumscribitus spiritus cla-
 mor vocis. quae vox se quasi per distincta verba explicat,
 dum sese per innumeros modos admirationis format. 18
 Deus ergo angelis loquitur, cum eis voluntas eius intima
 videndo amnestatur. angeli autem loquuntur Domino,
 cum per hoc, quod super semet ipsos respiciunt, in mo-
 tum admirationis surgunt. 19 aliter Deus ad sanctorum
 animas, aliter sanctorum animae locuuntur ad Deum, un-
 de in Iohannis rursus Apocalipsis dicitur: vidi subter al-
 tare animas interfectorum propter verbum Dei et prop-
 ter testimonium Iesu, quod habebant; et clamabant voce
 magna dicentes: usquequo, Domine, sanctus et verus,
 non indicas et vindicas sanguinem nostrum de his, qui
 bitant in terra? 20 ubi ilico adiungitur: datae sunt illis
 singulae stolae albae, et dictum est illis, ut requiescerent 6.11
 tempus adhuc modicum, donec impleatur numerus ser-
 vorum et fratrum eorum. 21 quid est enim animas vindic-
 tae petitionem dicere, nisi diem extremi iudicii et resur-
 rectionem extinctorum corporum desiderare? magnus
 quippe eorum clamor, magnum est desiderium. tanto
 enim quisque minus clamat, quanto minus desiderat; 22
 et tanto maiorem vocem in aures incircumscribitus spiritus
 exprimit, quanto se in eius desiderium plenius fundit.
 animarum igitur verba ipsa sunt desideria. nam si desi-
 deria sermones non essent, propheta non diceret; desi- Ps. 9.17
 derium cordis eorum exaudivit auris tua. 23 sed cum ali-
 ter moveri soleat mens, quae petit, aliter quae petitur.
 et sanctorum animae ita interni secreti sinu Deo inhae-

reant, ut inhaerendo quiescant; quo modo dicuntur petere, quas ab interna voluntate constat nullatenus discrepare? quo modo dicuntur petere, quas et voluntate Dei certum est et ea, quae futura sunt non ignorare? 24 sed in ipso positae, ab ipso aliquid petere dicuntur, non quod quicquam desiderent, quod ab eius, quem cernunt, voluntate discordat; sed quo mente ardentius inhaerent, eo etiam ab ipso accipiunt, ut ab ipso petant, quod eum facere velle noverunt. 25 de ipso ergo bibunt, quod ab ipso sitiunt; et modo nobis adhuc inconprehensibili in hoc, quod petendo esuriunt, praesciendo satiantur, discordarent ergo voluntate conditoris, si quae eum viderent non velle expeterent; eique minus inhaerent, si volentem dare desiderio pigriori pulsarent. 26 quibus responsum divinum dicitur: requiescite tempus adhuc modicum donec compleatur numerus sanctorum et fratrum vestrorum. desiderantibus animabus, requiescite adhuc modicum, dicere, est inhianter ardorem desiderii ex ipsa praescientia solatium consolationis accipere, ut et animarum vox sit hoc, quod amanter desiderant; et respondentis Dei sermo hoc, quod eas retributionis certitudine inter desideria confirmat.

6.11

27 Respondere eius est, ut collectionem fratrum expectare debeant, eorum mentibus libenter expectandi moras infundere; ut cum carnis resurrectionem appetunt, etiam ex colligendorum fratrum augmenta gratulentur. aliter Deus loquitur ad diabolum, aliter diabolus ad Deum 28 loqui enim Dei est ad diabolum, vias eius ac negotia animadversione occultae distractionis increpare, sicut illi dicitur, unde venis? diaboli autem ei respondere, est omnipotenti maiestati eius nihil posse celari, unde hic ait: circuivi terram et perambulavi eam. 29 quasi enim dicere eius est, quid egerit, scire quod actus suos illius oculos occultare non posse. sciendumvero est, quia sicut hoc diximus loco quattuor modis loquitur Deus ad diabolum, tribus diabolus ad Deum 30 quattuor modis loquitur Deus ad diabolum; quia et iniustitias eius arguit, et electorum suorum contra illum iustitiam proponit, sicut ait: considerasti servum meum Iob, quod non sit ei similis super

Job 1.7

Job 1.8

terram? temptandam eorum innocentiam concedendo permittit, sicut decit: ecce universa quae habet in manu tua sunt. 31 rursumque eum a temptatione prohibet, cum dicit: tantum ne extendas in eum manum tuam. tribus autem modis loquitur diabolus ad Deum, cum vel vias insinuat, vel electorum innocentiam factis criminibus accusat, vel temptandam eandem innocentiam postulat. 32 vias quippe suas insinuat, qui ait: circuivi terram et perambulavi eam. electorum innocentiam accusat, cum dicit: numquid frustra Iob timet Deum? nonne tu vallasti eum, et domum eius universaque substantiam per circuitum? temptandam eandem innocentiam postulat, cum dicit: extende manum tuam et tange cuncta quae possidet, nisi in faciem benedixerit tibi. 33 sed dicere Dei est, unde venis, sicut et supra insinuavimus, vi suae iustitiae itinera malitiae eius increpat. dicere Dei est: considerasti servum meum Iob, quod non sit similis ei in terra? tales electos suos iustificando facere, qualibus nimirum apostata angelus possit invidere. 34 dicere Dei est: ecce universa, quae habet, in manu tua sunt, ad probationem fidelium contra eos occulta vi incursum illum suae malitiae relaxare. dicere Dei est: tantum in eum ne extendas manum tuam, ab inmoderate temptationis impetu eum etiam permittendo restringere. 35 dicere autem diaboli est: circuivi terram et perambulavi eam, velocitatem suae malitiae invisibilibus eius oculis occultare non posse, dicere diaboli est: numquid sine causa Iob timet Deum? contra bonos in cogitationum suarum latibula conqueri; eorumque profectibus invidere, atque invidendo reprobationis rimas exquirere. 36 dicere diaboli est: extende paululum manum tuam et tange cuncta, quae possidet; ad afflictionem bonorum malitiae aestibus anhelare, quo enim eorum temptationem invidens appetit, eo illorum quasi probationem deprecans petit. quia igitur internarum locutionum modos succincte diximus ad intermissum, paululum disputationis ordinem revertamus.¹²

Job 1.7

Job 1.9

Job 1.11

Job 1.8

Job 1.12

¹² Tomamos este largo texto de la edición de HENRY A. SANDERS, *Beati in Apocalipsis, libri duodecim*, American Academy in Rome, 1930. Son también suyas las referencias anotadas al margen del texto.

EN TORNO A LOS ORÍGENES ICONOGRAFICOS

No podemos presentar hoy un modelo antiguo del que pueda afirmarse que se copió la miniatura, o al menos una serie de obras íntimamente relacionadas entre sí que conduzcan hasta él. Sin embargo, no está ni mucho menos aislada. Como veremos en la última parte, muchos de los elementos que figuran en ella tienen precedentes paleocristianos, coptos, norteafricanos y visigodos; especialmente las lámparas y otros objetos colgados, y las palomas poseen tal cantidad de ellos que es imposible calcularlos.

Como conjunto tampoco resulta un caso esporádico. Citaremos un sólo ejemplo muy antiguo, un mosaico funerario de Thabraca, hoy Tabarka, en la costa de Krumiria (Túnez), fechado en el siglo IV. Es policromo, rectangular de 2'20 x 1 metros y tiene cierto aire de familia con escenas de ilustración. Lo enmarca una amplia cenefa formada por filetes que encuadran una estilización floral continua; recordemos cuánto se repite este sistema en las ilustraciones medievales y las numerosas coincidencias entre sus temas decorativos y los mosaicos antiguos. Recuerda también las miniaturas el tener letrero, en este caso la dedicación funeraria ECCLESIA MATER / VALENTIA IN PACE. No se representa esta Valentia a la que se desea la paz, pero sí la Iglesia Madre mediante una basílica típicamente norteafricana. El artista parece obsesionado por la preocupación de presentar ante la primera mirada y desde un punto de vista único toda la estructura interna y externa del edificio y su decoración, por lo que cayó en todos los errores e ingenuidades de perspectiva que puedan imaginarse; otra coincidencia más con las miniaturas altomedievales. Tanto afán de claridad acaba embrollando la comprensión del edificio. Interesa muy especialmente que se representara una iglesia con su altar y que debajo se vean seis palomas separadas por las rosas rojas y místicas simbólicas del martirio: no hay duda de que son las almas de los mártires bajo el altar del Señor. Debe advertirse que estas palomas son en realidad la decoración del mosaico de la basílica, que se ve por transparencia a través de la pared lateral, y que para mostrar mejor su ornamentación se colocó visto de frente y debajo del altar y de la fila de columnas del lado de la Epístola. Pero un copista posterior acaso pudiera interpretarlo como si las aves estuvieran debajo, y en cualquier caso demuestra que en el siglo IV y en el Norte de

Africa existían basílicas que representaban a las almas de los mártires en forma de palomas en la decoración del suelo y ante el altar, lo que equivale a que estén debajo, y que además servían de tema decorativo.¹³

No pretendemos que nuestra miniatura proceda de un mosaico (sin olvidar el intercambio de modelos que existió en la Edad Media entre miniaturas y mosaicos), y menos del analizado. Pero es un ejemplo conservado que debe considerarse como precedente ambiental, sobre todo tratándose del Norte de Africa. No es este lugar para tratar del origen de las ilustraciones de los *Beatos*, pero tampoco debe despreciarse la gran importancia que tuvo en este aspecto las corrientes artísticas de aquella procedencia, fenómeno general en el arte hispánico, aunque no fuera la única.

Lo confirma la aparición de la escena en los *Apocalipsis* europeos no españoles, especialmente los carolingios. El de Tréveris (Alemania) conservado en la *Stadtbibliothek* de esta ciudad y fechado en el siglo IX, presenta la misma miniatura. Arriba el Cordero con el libro y el Tetramorfos; en el centro el altar y debajo las almas de los mártires con apariencia humana y completamente desnudos, que reciben las estolas de las manos de cuatro ángeles. Estas estolas parecen tener forma de cinta, y este detalle, así como la desnudez y humanidad de los mártires, recuerda el concepto de nuestro códice A², sin que este signifique una relación directa.

Algo semejante ocurre en el *Apocalipsis* de la *Bibliothèque Municipale* de Cambrai (Francia), que con dudas se supone de procedencia italiana y que forma grupo con el anterior, aunque en éste se vacila sobre su posible ejecución francesa.

También tenemos el equivalente de la miniatura en otro códice ya más tardío, el germánico realizado en Reichenau y actualmente en la *Staatliche Bibliothek* de Bamberg (Alemania), que se fecha en 1007, aunque parece copia de otro mucho más antiguo.

Que se trata de una iconografía muy antigua y de evolución multiseular, lo demuestra la pintura al fresco de la cripta de la catedral de Anagni (Italia), que forma parte de uno de los ciclos románicos más extensos y ricos de Italia; se fechan alrededor de 1255 (que corresponde a la consagración), pero revelan una tradi-

¹³ Comentario en Dom FERNAND CABROL y Dom HENRI LECLERCO, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. IV, 2.^a parte, reproducción junto a la columna 2232, París, 1921.

ción de finales del siglo XI o comienzos del XII, en que tiene mucha importancia la temática apocalíptica.¹⁴ En la escena aparece el altar con el Cordero, encima media mandorla con el busto del Pantocrátor que reparte estolas litúrgicas a dos grupos de figuras humanas, delante y algo más abajo del altar, completamente desnudas; el letrero VINDICA DOMINE SANGINE NOSTRUM no permite dudar de que son las almas de los mártires. Es curioso que reaparezcan las figuras desnudas, con cabellos cortos y rizados y que se les entreguen estolas litúrgicas y no vestiduras blancas; así sucede en el códice de Tréveris y lo mismo vemos en el *Beato* A², aunque la composición sea muy diferente. A² es excepcional por todo esto entre nosotros, y los detalles observados indican evidentemente una corriente iconográfica bien delimitada.

Podrían multiplicarse los ejemplos. Alguno, como la pintura románica catalana de Sant Quirze de Pedret, se estudiará más adelante.

Ideológicamente no se puede separar nuestra miniatura de otra de los propios *Beatos*, la que presenta dos veces a los justos ante Cristo: arriba sentados en forma humana, formando una curiosa escena que parece inspirada en la representación realista de una escuela medieval (las almas son los discípulos en los pupitres, y Jesucristo el maestro), y abajo con apariencia de palomas; el simbolismo funerario de éstas queda asegurado por las estelas que les sirven de apoyo en T y R. Esta miniatura es la que se encuentra en el folio 225 recto de G.

Volviendo a la que motiva este trabajo, debe recordarse que su temática tuvo clara relación con la liturgia. En la iglesia altomedieval se realizaban lecturas litúrgicas del *Apocalipsis*, y existía un verdadero calendario de los pasajes que correspondían a cada festividad. Estas lecturas deben proceder al menos del siglo VII en la Iglesia copta.¹⁵ Antes del año 1.000 carecemos de seguridad respecto a ellas; sin embargo, Dom Morin supone que el *Liber Comicus* se refiere a su uso en tiempos de San Ildefonso de Toledo, en la se-

¹⁴ Reproducción en F. VAN DER MEEER, *Maiestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art Chrétien*, pág. 148, Roma, 1938. El libro es fundamental para nuestro tema y merece un repaso general.

¹⁵ *Liber Comicus*, manuscrito en la Biblioteca Nacional de París, *nouvelle acquisition latine 2171*, fechado en el siglo XI y procedente de Silos; editado por Dom F. FÉROTIN, *Le Liber Mosarabicum Sacramentorum et les manuscrits mosarabes*, en *Monumenta Ecclesiasticarum Liturgiae*, págs. 678 y ss., París, 1912.

gunda mitad del siglo VII, y por lo tanto en plena época visigoda. El *Liber Comicus* de San Millán de la Cogolla está fechado en 1073 y coincide con el *Codex Emilianensis* de la Academia de la Historia de Madrid, así como con un manuscrito de Silos.¹⁶ El *Misal* mozárabe mixto editado hacia 1500 por el Cardenal Cisneros, incluye el *Apocalipsis* desde Pascua a Pentecostés.

Respecto a la Iglesia de las Galias, sabemos por el *Leccionario* de Luxeuil¹⁷ que el texto correspondiente en el *Apocalipsis* a la miniatura que nos ocupa se leía el día de los Santos Inocentes; que en general para los mártires se incluía también su lectura junto con los cataclismos provocados por el sexto sello, el encadenamiento de los cuatro vientos, y la multitud sellada y la multitud innumerable. El *Misal* de Bobbio insiste en la lectura de los versículos de las almas bajo el altar en el día de los Santos Inocentes.¹⁸ En consecuencia, desde tiempos muy remotos, difíciles de precisar, pero al parecer desde el siglo VII como mínimo, esta visión de las almas bajo el altar se aplicó a los Santos Inocentes, y en general a los mártires, considerados aquéllos como primicia de éstos,

TIPOLOGÍA

Para trazar un esquema general de la evolución de esta miniatura hemos de partir del árbol genealógico familiar de los manuscritos conocidos de Beatus, y ver cómo se presenta en cada uno de los grupos y de los códices. Es sobradamente conocido que la sistematización general admitida es de dos familias, la segunda subdividida a su vez: la I, la II^a y la II^b.¹⁹ Los códices que estudiamos

¹⁶ Se trata de un manuscrito de Silos del siglo XI en el Museo Británico, Londres, *add.* 30.844, que responde a Silos 5. También interesan: Silos 6 (30.845, ss. X-XI); y sobre todo Silos 7 (30.846), todos en el mismo Museo.

¹⁷ Manuscrito latino n.º 947 de la Biblioteca Nacional de París, editado por MABILLON. Véase Dom MORIN, *Le Lectionnaire de l'Eglise de Paris au VII^{ème} siècle*, en *Revue Benedictine*, t. X, págs. 438 y ss.

¹⁸ Manuscrito latino n.º 13.246 de la Biblioteca Nacional de París, de comienzos del siglo VIII, editado por MABILLON en *Museum Italicum*. Véanse también MURATORI y Dom CAGIN.

¹⁹ Aunque la filiación y siglas normal y constantemente empleadas respecto a los Beatos es sobradamente conocida por los especialistas, la incluimos aquí para evitar enojosas consultas a otros textos en caso de duda.

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

en el presente trabajo se distribuyen de la siguiente manera: a la familia I corresponden los manuscritos FC, A¹, A², S, L y O; a la II^a, los M, V, U, J, y D; a la II^b los códices G, TU, H, R y AR.

Parecería lógico encontrar tres tipos de representaciones enlazadas a su vez entre sí. Pero no ocurre de este modo, al contrario, basta poner en orden las fotografías para advertir profundas diferencias y hasta aparentes contrasentidos. No olvidemos que el número de ejemplares del *Beato* que se conserva es muy reducido, que a veces tenemos dos o tres eslabones seguidos, pero que otras faltan muchos o al menos alguno de los fundamentales para explicar su evolución. Hay que prescindir de los códices muy avanzados y circunscribirse a los mozárabes y románicos; y no todos éstos conservan la miniatura; por ejemplo, falta en T, que las ha perdido casi todas, y nos deja así con la incógnita —para nosotros básica— del modelo directo de G. No obstante intentaremos una sistematización evolutiva.

La familia I se presenta como verdaderamente caótica. A ella pertenece FC, el fragmento más antiguo conocido. Define un tipo de formato cuadrangular dividido interiormente en dos escenas, arriba el altar con las lámparas, Cristo y las almas en forma de palomas

Beato de Valcavado, Biblioteca Universitaria de Valladolid, fechado en 970. v.
Beato procedente de Sant Salvador de Tábara (León), Archivo Histórico Nacional, Madrid, fechado en 970. T.

Beato de procedencia leonesa del Museo Diocesano de Girona, fechado en 975. G.

Beato con la antigua signatura Hh. 58 (Beato de Fernando I), Biblioteca Nacional de Madrid, primera mitad del siglo X. A.¹

Beato con la signatura II 5, Biblioteca del monasterio de El Escorial, siglo X. B.

Beato de la Real Academia de la Historia de Madrid; A².

Beato del Archivo Diocesano de la catedral de Seu d'Urgell, finales del siglo X. U.

Beato de Facundus, procedente de San Isidoro de León, en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura B-31; contiene unas genealogías añadidas del siglo X; el cuerpo del verdadero códice principal es de 1047. J.

Beato de Saint-Sever, Biblioteca Nacional de París, siglo XI. S.

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

Beato de Santo Domingo de Silos (Burgos), Museo Británico de Londres (add. Mss. 11.695.) siglo XI. D.

Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, siglos XI-XII. TU.

Beato fragmentario de la Biblioteca Corsini (Roma), finales del siglo XII o comienzos del XIII. C.

Beato de la Berliner Staatsbibliothek, Berlín, segunda mitad del siglo XII. B.

Beato de Lervao, Archivo de la Torre do Tombo, Lisboa, fechado en 1189. L.

bajo el ara; abajo se repite el altar, en proyección plana, las lámparas, las palomas y también los cuerpos de los mártires con apariencia antropomorfa. Si pasamos a los manuscritos cronológicamente más próximos dentro de la misma familia, no hallamos nada semejante, y hay que llegar hasta L, ya románico, para encontrar algo auténticamente parecido, y si no derivado por descendencia directa de F, procedente al menos de la misma fuente. A pesar de que artísticamente no existe semejanza entre L y O, ambos revelan un paralelismo iconográfico tan acusado que puede suponerse un origen de inspiración común más o menos remoto; pero excepcionalmente, esta miniatura difiere en ambos de la manera más radical posible, ya que en O el cuadrilátero es apaisado, los cuerpos de los mártires se han convertido en los doce Apóstoles, no hay altar ni lámparas, etc. Únicamente coinciden en la presencia del Señor, y en las palomas. En el caso de Osma hay que pensar en otro origen que ha interferido esta miniatura, bien de otro códice, o acaso de los frontales románicos pintados, a los que tanto se parece; un influjo que pesó en un determinado momento por la razón que fuera, una confusión, un motivo teológico que hoy no conocemos,

Beato innominado, conocido por Nouvelle acquisition latine, 1366, Biblioteca Nacional de París, finales del siglo XII. N.

Beato de la Jhon Raylands Library, Manchester, finales del siglo XII o comienzos del XIII. R.

Beato procedente de San Pedro de Cardeña (Burgos), Museo Arqueológico de Madrid en parte, y en parte en la colección Marquet de Vasselot, París, y en la del Conde Heredia Spínola, primeros años del siglo XIII. PC.

Beato de San Andrés del Arroyo, Biblioteca Nacional, París, siglo XIII. AR.

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

Fragmento de un Beato perdido, llamado también *Protobeato de Silos*, siglo IX. FC.

Beato procedente del monasterio de Poblet (Tarragona), que luego pasó a la Biblioteca Privada del Rey, Madrid, siglo XII, sin miniaturas. PP.

Segundo Beato del monasterio de El Escorial, con la signatura I f 7, siglo XVI. EX.

Beato de la Biblioteca Vaticana (Roma), fechado en 1522. VT.

Fragmento de Beato de Silos posterior al Protobeato, segunda mitad del siglo X. F.

Fragmento de genealogías de Beato desconocido añadido a la parte anterior del *Beato* de San Isidoro, en la Biblioteca Nacional de Madrid, siglo X. FI.

Fragmento de Beato, Museo Diocesano de Girona, siglo XII, G².

Salvo el último cuya signatura debe anularse por reciente identificación de su códice, la relación responde a W. NEUSS, *Die Apokalypse des Hl. Hohannes in der altschispanischen und altschrisitlichen Bibel-illustration*, Münster in Westfalen, 1931, t I, págs. 60 y 61; en la 61 da la tabla de Sanders, y en la 63 la de Miller.

incluso el capricho (siempre muy duro de admitir en el arte medieval) del artista o de su director, pueden causar de pronto una mutación que es imposible explicar por la descendencia tipológica normal.

El códice de la familia I temporalmente más próximo a F que se conserva, es el A¹. La idea general cambia en detalles muy esenciales y otros están tan modificados que le dan un nuevo sentido. Coincide con F y L en los cuerpos desnudos y crudamente descuartizados de los mártires; pero no hay división interna en dos escenas, ni zonas de color diferenciadas, existen palomas, pero no bajo el altar, sino muy por encima y posadas en plantas, por cierto que dentro de una triple arquería que falta en todos los demás *Beatos* de que tenemos noticia. El Señor está presente, pero sentado en un trono, no hay lámparas ni repetición del altar. A², como veremos más adelante, es también caso esporádico en esta miniatura; carece de la figura de Cristo, de las palomas, objetos colgados y arquitecturas.

El manuscrito s es siempre excepcional, da la impresión de ser mezcla de las familias I y II^a, además de otros aspectos que no se explican por ninguna de las dos. Y como es lógico también ofrece una iconografía especial. Coincide en el formato cuadrangular, la división en dos escenas y las palomas bajo el altar; pero los mártires están vestidos, escuchando la voz del ángel, y el Señor aparece en forma zoomórfica como *Agnus Dei* dentro de un círculo descentrado hacia la izquierda.

En resumen, la familia I se dispersa si se juzga exclusivamente por esta miniatura, dos con ejemplares claramente relacionados y los demás diferentes entre sí y respecto a los citados, a pesar de algunas semejanzas. Advirtamos al mismo tiempo que no debemos formarnos una idea falsa por la circunstancia fortuita de que el fragmento más antiguo de un *Beato* sea el F. Este es un hecho físico innegable y ocasional pero que no implica que todos los códices de la familia I procedan de él, ni que sea el más antiguo, ni siquiera que la totalidad de los ejemplares conocidos de esta familia formen una serie homogénea. El grupo se constituyó con libros que revelan una mentalidad arcaica y claramente diferenciados en términos generales de las familias II^a y II^b, pero tienen muchas menos afinidades entre sí que los de éstas. Casi puede afirmarse que se reunieron en una supuesta familia cuantos manuscritos no cabían en otra parte.

Si pasamos a la II^a encontramos algo sorprendente: todos sus códices son en principio tan semejantes en lo esencial que el grupo resulta un tanto monótono, y como el más antiguo, el M, corresponde a la misma idea que el FC con rigurosa exactitud iconográfica, resulta que la descendencia de FC, que apenas encontrábamos en su familia I, la hallamos abundantemente representada en toda la familia II^a. No cabe la menor duda de que el modelo que hoy se conoce por FC dio origen en determinado momento a II^a, esto es seguro respecto a la miniatura de que tratamos, y con muchas probabilidades al conjunto de los códices; al mismo tiempo, originó en su propia familia I la rama atestiguada al menos por el ejemplar L.

La citada monotonía de II^a y el estudio monográfico de sus miniaturas en este trabajo, exime de comentarios más detallados. Advirtamos únicamente que con el paso del tiempo se observa la tendencia a introducir y multiplicar las zonas internas de colores variados, lo que acaba produciendo una relativa diferenciación en el códice tardío D, donde el altar y las lámparas casi se independizaron de Cristo y las palomas, y algo semejante ocurre abajo, entre el altar con la figura repetida del Señor y los mártires antropomorfos.

Hasta ahora sólo encontramos un tipo bien definido y reiterado, el de FC, L y la familia II^a. Únicamente puede oponérsele otro bien característico y también muy repetido, que parece ser el típico de la familia II^b. Al faltar la miniatura de T ignoramos si ya era así en este códice o si fue creación de G, el más antiguo de este grupo donde actualmente la encontramos. La miniatura en G está dividida en tres zonas superpuestas, la baja con los mártires de apariencia humana, el central con el Señor, y la alta con el altar y las lámparas y otros objetos colgados de un arco que recuerda los triunfales de los presbiterios de los templos. G tiene su copia directa en TU, donde se empezaron a dibujar las palomas y luego medio se borrarón, lo que es un detalle curioso para imaginar las mil circunstancias que han influido en la evolución de las ilustraciones: un copista de TU seguramente habría prescindido por completo de las palomas. Aparentemente H varía mucho, pero bien analizado se encuentran los mismos elementos, aunque en diferente orden: abajo siguen los mártires antropomorfos, pero el altar ha descendido al centro y el Señor asciende a la zona alta; no es gran problema la adición de los dos árboles, que se explican por el texto del Co-

mentario. En todo caso demuestra que H pertenece a la misma familia de G y TU, pero que procede de otro código que presentaba esta variante. No olvidemos de paso que T pudo tener hermanos y otras copias diferentes de G, y que Emeterius hizo acaso otros manuscritos, como antes su maestro Magius entre el M y el T, tan alejados cronológicamente.

En R hallamos diferencias bastante notables, como si hubiera un eclecticismo en su iconografía, o se produjera un cruce más o menos remoto entre las dos ramas de la familia II; el estudio analítico cuidadoso de los *Beatos* sugiere esta idea en otros muchos casos. De II^b mantiene la división tripartita horizontal, los mártires humanos en la baja, las palomas bajo el ara, la figura única de Cristo; incluso dentro de la familia tiene tendencias eclécticas, porque altar, lámparas y palomas vuelven a subir a la zona superior, como en G y T, pero el Señor está flanqueado por dos árboles, como en H. Respecto a la familia II^a hay que notar la vuelta al formato cuadrangular, sin el gran arco ni nada que recuerde elementos arquitectónicos.

En cuanto a AR, el esquema es esencialmente el mismo que el anterior, pero se aproxima más a H, porque el Señor y los árboles vuelven a subir y el altar queda en el centro; no obstante, falta el arco y los árboles proliferan en cantidad y frondosidad hasta formar un bosque abreviado que casi ahoga y empequeñece la figura de Cristo.

Todo esto demuestra el gran cuidado que debe tenerse con las agrupaciones y las descendencias. Si sólo conociéramos esta miniatura de los *Beatos*, los relacionaríamos de manera muy diferente a como hoy lo hacemos, o formaríamos una familia con los numerosos códigos F, L y todos los de II^a, otra con G, TU y H, y otra con R y AR, que acaso enlazaríamos con la anterior; finalmente, como casos esporádicos o eslabones sueltos de otras tantas familias casi perdidas, quedarían A¹, A², S y O. Como poseemos numerosísimos datos más, nuestra visión es muy diferente, pero no es superflua la divagación anterior para tener en cuenta que si dispusiéramos aun de más detalles la sistematización actual sería diferente, y que la presente no es absoluta, sino una cómoda hipótesis de trabajo con una parte al menos indudablemente cierta, pero no radical en su totalidad.

Finalmente, antes de cerrar este capítulo dedicado a la tipolo-

gía de la miniatura debe hacerse una curiosa observación relativa a un concepto más amplio de la evolución general de la Historia del Arte. Muchas de estas ilustraciones están formadas por dos escenas claramente diferenciadas; en otras quedan tan fundidas que hay que considerarlas visión única desde el punto de vista plástico, pero incluso en éstas hay una división ideológica: abajo cuerpos humanos, arriba el Señor y las almas; los primeros en disposición isocefálica y más o menos realista, en la parte alta la evocación del Altísimo en el Paraíso, incluso la frecuente terminación en medio círculo, aunque sea el arco triunfal de una iglesia, lo que ocurre sobre todo en códices relativamente avanzados como G y TU.

Esta disposición y su significado trae muchos y muy importantes recuerdos de otras obras pictóricas posteriores. Por ejemplo, el *Entierro del Conde de Orgaz*, de el Greco, que en sus líneas esenciales responde a la misma idea. Esta observación tan generalizada no significa que supongamos una inspiración del pintor de Toledo en las miniaturas de nuestros *Beatos*, sería absurdo y es casi seguro que no la hubo. Pero indica que en ellos se estaba forjando un tipo de composición de valor iconográfico trascendente, donde la parte inferior es el mundo de los hombres justos y la superior una transposición de éste en el sentido espiritual del triunfo de las almas y del juicio de Cristo, lo que se expresa por deformaciones de diverso carácter (las palomas en los *Beatos*, las transparentes y expresionistas irrealidades de los cuerpos en el Greco), pero con coincidencias esenciales muy notables. No es superfluo recordar cuántos elementos medievales han llegado hasta El Greco, y la gran importancia que éstos tienen para explicar muchos de sus esquemas y simbolismos, externamente diferentes como perteneciente a un Renacimiento tardío o, mejor, al pleno Manierismo.

El doble mundo contrapuesto y equivalente se encuentra en otras muchas obras y no es extraño al barroco. Debemos interrumpir aquí esta digresión, aunque sin olvidar que el mundo espiritual y plástico posterior se estaba ya gestando en sus líneas generales en los remotos y supuestamente bárbaros tiempos de la Alta Edad Media, de la que es excelente reflejo la ilustración de los *Beatos* mozárabes y románicos.

ESTUDIO MONOGRAFICO DE LAS MINIATURAS FAMILIA I

PROTOBEATO DE SILOS (Fc)

La única hoja existente de este códice perdido es una verdadera muestra de barbarie, de dibujo infantil e indeciso, imperfecta y antiestética si se quiere, pero impresionante por reflejar una época en que estaba dando sus primeros y vacilantes pasos el arte de la Europa medieval. A lo único que podría parecerse es a la desaparecida miniatura visigoda.²⁰

Lo publicó Whitehill sin darle más importancia que su antigüedad. La página que contiene la miniatura es de doble columna y corresponde al recto del folio. La miniatura ocupa algo menos de la mitad inferior izquierda, del mismo ancho que la columna. Curiosamente casi nunca se suele reproducir completo el fragmento sino sólo la ilustración, lo que a veces da la impresión de que ésta es proporcionalmente mayor de lo que es en realidad.²¹

Por la caligrafía no hay duda de que se trataba de un manuscrito más antiguo que el primero ilustrado por Magius (el M).

Su enmarque es rectangular mediante cenefas burdas y de escaso arte, formadas por rectángulos separados por tres líneas y partidos por diagonales dobles, elemental decoración muy ingenua, que revela la falta de modelos o la impericia del copista para intentar siquiera reproducirlos. Otra faja más estrecha y sin decorar divide el cuadrángulo grande en dos partes: la superior es un cuadrado casi regular y la inferior un rectángulo de la misma base que el cuadrado y de la mitad de altura. En los cuatro ángulos del marco general hay estilizaciones florales remotamente derivadas de flores de lis; únicamente se conservan las superiores, ya que la parte baja de la página está mutilada.

Para comprender las representaciones no puede olvidarse que la visión es rigurosamente bidimensional. En el cuadrado de arriba

²⁰ Respecto al interesante problema de si hubo miniatura visigoda, véase H. SCHLUNK, *Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda*, en "Archivo Español de Arte", n.º 71, Madrid, 1945. La miniatura del Quinto Sello del *Protobeato de Silos* podría ser una prueba positiva, véase el trabajo ya citado del autor: *¿Existió miniatura prerrománica asturiana?*

²¹ No obstante, las reproducciones abundan, como en *Ars Hispaniae*, t. XVIII, la conocida publicación de Manuela Churruga, etc. Lástima que no se haga en color.

se ve la silueta oscura de un altar de *mensa* sobre robusta *estipe*, y bajo los salientes del ara dos palomas blancas en actitud agitada; bajo el altar hay un anillo oscuro y crucífero que determina un círculo claro concéntrico en el que destaca una cabeza elemental y casi circular, sin duda la del Salvador.²² Bajo el anillo hay una especie de soporte de difícil definición e interpretación. A los lados del altar, y pendientes por tres cadenas del marco superior, se ven dos lámparas circulares, que se enganchan en ellas y que rematan en hojas de hiedra lanceoladas de tipo visigodo. Las cadenas están formadas por eslabones en forma de S con las ramas muy cerradas, aunque algunas quedan algo abiertas. Bajo las lámparas hay dos cuerpos humanos decapitados, con el eje horizontal (según nuestra visión); las cabezas, separadas del tronco, han rodado un poco más abajo (término relativo en la representación bidimensional, en realidad están al lado).

La zona inferior queda centrada en la parte que la une a la anterior por dos rectángulos paralelos (envuelto y envolvente) adosados al filete de separación, ambos con rebordes bien acusados. Es difícil afirmar de manera rotunda qué representan. La mayoría de los autores los citan sin intentar descifrarlos, y Neuss siente por este importante detalle la misma indiferencia que por muchos otros problemas de los *Beatos*. Sólo Pijoán hizo un comentario que casi acierta la realidad, al suponer que es el mismo altar representado arriba en rigurosa visión lateral, reproducido abajo y visto por encima con el mismo rigor de perspectiva geométrica.²³ Las dobles representaciones, lateral y plana de un mismo objeto en una misma obra es corriente en todas las épocas y escuelas del mundo en que se utilizó la perspectiva en las dos dimensiones reales del plano físico de la obra figurativa sin añadir la tercera fingida, de líneas oblicuas convergentes hacia el infinito óptico, que exige la visión del espacio tridimensional según la fórmula euclidiana. El iniciado en el arte del siglo XX está familiarizado con la perspectiva bidimensional sin necesidad de volver la mirada al pasado, por ser un

²² Posiblemente se relaciona con el círculo simbólico de la eternidad, con el que ya los visigodos —para buscar precedentes próximos— enmarcaban a Cristo, al Sol y la Luna deificados, etc. Sólo es crucífero en el espesor del anillo.

²³ Creemos justo recordar este acierto de J. Pijoán, sin olvidar otros respecto a la miniatura mozárabe, en la que en ocasiones fue pionero. Hay que reivindicar los valores que sin duda tuvo un hombre que también, y sin duda por su culpa, fue algo ligero, pero del que solo se recuerda este aspecto.

recurso muy divulgado por varias tendencias de la pintura contemporánea, sobre todo el cubismo.

Lo que no queda claro en la interpretación casi correcta de Pijoán, es la existencia del rectángulo interior, que creemos se explica porque el altar está visto realmente en proyección horizontal, pero no desde arriba, como si el espectador estuviera colgado del techo con la mirada abajo, sino «desde abajo», como si el suelo —o mejor, el subsuelo— fuera transparente y se hubiera tumbado bocarriba bajo el soporte del ara. La proyección sobre la horizontal del suelo sería evidentemente dos rectángulos concéntricos, el interior y pequeño correspondiente a la base y el mayor y envolvente a la mesa del altar. Refuerza la idea de que se trata del mismo altar de la parte superior de la miniatura, el hecho de que ambos estén desplazados hacia arriba, tocando o casi tocando el marco, y que a su alrededor (debajo en realidad) aparezcan las palomas.

Bajo esta segunda representación del altar hay una lámpara (que en nuestra perspectiva debería estar arriba), formada por un círculo, tres cadenas y un colgante acorazonado, todo muy semejante a las dos de arriba, sólo que con los elementos en orden diferente. Tenía debajo otras tres cadenillas con colgantes, que se ven parcialmente en el fragmento que resta del marco cortado en esta parte.

Hay también tres cabezas a cada lado y otra más pequeña adosada a la parte baja del marco, y sobre la que se posa una de las palomas; su equivalente del lado opuesto se suprimió para dar cabida a un letrero. Simétricamente a cada lado del altar hay tres palomas superpuestas y otras dos junto a las cadenas de la lámpara, correspondientes cada una a las cabezas (no se olvide que una de éstas no se representó a causa del letrero).

Es muy interesante observar que en todas las caras falta la boca, aunque remotamente pudiera evocarla el trazo algo prolongado de la parte inferior de la nariz. Esta supresión de la boca es un signo muy característico y constante de la mentalidad primitiva.²⁴ Los cabellos de todas las cabezas son simples garabatos pequeños y casi circulares, que aparecen también en los dibujos infantiles de todos los tiempos. Igualmente es primitiva la tendencia

²⁴ Rostros sin boca son corrientes en artes prehistóricas y primitivas, en niños de corta edad, en alienados. ¿Se trata aquí de coincidencia no significativa, o de una corriente arcaica muy generalizada que reaparece una vez más?

a agrandar los elementos considerados ideológicamente más importantes, como el altar —macizo, pesado y enormemente desproporcionado— y la cabeza de Cristo, que tiene además triple indicación concéntrica de cabellera. Los ojos son también muy notables: los de Cristo poseen pupilas que faltan en todos los demás rostros, salvo en dos o tres casos en que se indicó en un ojo, nunca en los dos, de alguna cara. Es una clara alusión a que se trata de muertos.

Finalmente, los letreros se colocaron sin orden ni concierto. El de arriba, fuera del marco y a su derecha, muy alargado en sentido vertical para no separarse demasiado de éste:

A
NI
MAS
IN
TER
FEC
TO
R
U
M.

El de abajo, en un lado y de manera muy irregular para incluirlo dentro del enmarque, para lo que sabemos fue preciso prescindir de la representación de una cabeza y alterar por lo tanto la rigurosa simetría bilateral:

ANI
MAS
OCCISORUM.

En la doble representación del altar y de los muertos, así como en la repetición del letrero con las variantes INTERFECTORUM y OCCISORUM, se ha querido ver un significado especial: unos serían los muertos violentamente, los mártires, y los otros almas beatas de muertos en la gracia de Dios, pero no tan perfectos por no haber sufrido el martirio. Es muy difícil decidirse en conciencia y con seguridad absoluta entre si trata de una auténtica diferenciación intencionada, o de la simple repetición del letrero para aclarar ambas escenas en las que se emplearon dos palabras diferentes, con sentido sinónimo, para designar a los muertos. *Interfeكتورum* y *occisorum* pueden tomarse como equivalentes, es decir, muertos vio-

lentamente, mientras que los otros sería más propio designarlos como *defectorum* o *mortuorum*. Debido a las vacilaciones e incorrecciones del bárbaro latín de la época es difícilísimo concretar. Sin embargo, este detalle, al parecer insignificante, puede tener gran importancia. La distinción entre los cristianos sacrificados y los fallecidos por causas naturales, era fundamental en los primeros tiempos, y sólo entrado el siglo IV, en pleno triunfo y paz de la Iglesia, se fue borrando muy lentamente esta doble categoría. Un texto que todavía la mantuviera en el siglo IX revelaría que sus modelos próximos o remotos son antiquísimos; acaso paleocristianos alejandrinos, y de comprobarse la intencionalidad de los letreros indicaría una fuente bastante segura y de sorprendente antigüedad.

Quizás parezca exagerado distinguir tanta sutileza y sea más cómodo aceptar el significado sinónimo. Pero, si se trata exactamente de la misma representación arriba y abajo ¿por qué repetirla dos veces? ¿sólo por el capricho de ofrecerla una vez de perfil y otra en proyección horizontal? Esto no queda lógicamente justificado si no se admite alguna razón, y una de ellas podría ser la anteriormente apuntada. El *Protobeato* es el único códice conocido que presenta estos letreros, pero el tipo iconográfico tuvo indudable descendencia, como lo prueban en la familia I el manuscrito L, y todos los de la familia II^a.

SAN MILLAN DE LA COGOLLA, BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID (A¹)

La miniatura de este *Beato* es una de las más extrañas por su aspecto figurativo, su disposición y todos los detalles, que la diferencian profundamente de otros códices, y la convierten en un caso de mucho interés porque responde a una mentalidad muy arcaica.

Empieza por no ser de página entera o casi completa, que es lo más corriente, ni siquiera apaisada, sino que ocupa la parte inferior de la columna izquierda del folio 73 verso. Es por lo tanto muy estrecha y alta. No existen lámparas u otros objetos colgados, ni repetición del altar. El formato general consiste en un rectángulo con base en un lado corto; por arriba no termina de manera rectilínea ni tampoco en un gran arco que recuerde el triunfal de un ábside, sino en tres iguales y pequeños de herradura sumamente ce-

rrada,²⁵ que si bien se entregan en los extremos en capitelillos remotamente derivados de los tipos compuestos, dejan tranquilamente en el aire los dos apoyos centrales, negando así la lógica arquitectónica que parecía haberse iniciado en los lados largos del cuadrángulo, que se convierten en altísimas y delgadas columnas de fustes decorados, con basas de origen ático muy simplificadas, y los citados diminutos capiteles.

Los arcos son complicados y muy ornados, con motivos en las roscas que recuerdan ojos, intradoses de jugosos adornos irregulares con temas circulares policromos, y los trasdoses doblados con festones de medios circulillos, que se complican con juegos de dobles rayas muy finas y radiales. Dentro de cada arco hay una gran estilización fitomorfa de cinco elementos, además de cuatro adornos redondeados entre las mismas. La hoja central es siempre más alta y en su extremidad reposa una paloma con la cabeza vuelta.

No hay correlación entre el número tres de las aves y el ocho de los mártires que aparecen abajo. Están todos desnudos, signo de bienaventuranza y de muerte en ciertos momentos de la iconografía, pero a ninguno le falta el calzado; el efecto es extraño, y más si se considera que en épocas en que esta clase de personajes van vestidos, en cambio carecen a menudo de calzado. Las cabezas están claramente separadas del tronco, algunas a gran distancia; parece que falte una, pero quedan rastros y su pérdida se explica por el deterioro de un trozo de pergamino que afecta al ángulo inferior izquierdo de la miniatura. El artista derrochó sangre, que mana en chorros abundantes de cuellos y cabezas, y trituró bien los cuerpos con numerosas heridas. La desnudez, sólo provista de zapatos, las heridas a veces como adornos espiraliformes, los gestos de monigotes grotescos, las cabezas cortadas con los ojos cerrados y vistas siempre de frente, producen un efecto a la vez cómico y trágico, casi obsesivo. Todo esto contrasta con el matiz general simbólico y hierático; el realismo de la tortura parece anticiparse al de los tremebundos martirios de santos del arte hispánico de los siglos XV a XVII.

El altar es absurdo, una enorme y pesada masa en forma de pirámide escalonada invertida que descansa en un pie demasiado

²⁵ Aunque con mucha inseguridad, quizás podría establecerse un paralelo ideológico más o menos consciente, con las cabeceras tripartitas de templos mozárabes, como San Miguel de Escalada.

corto y delgado y en una basa exageradamente delgada, pero muy ancha. Todo el altar está veteado, como imitando mármol pintado; en el centro hay un adorno de cuatro circulitos con puntos centrales, y en cada ángulo del escalonamiento diminutas e injustificadas estilizaciones liriformes vueltas hacia dentro.

El Señor queda asimétricamente situado hacia arriba y a la izquierda, lo que acaso evoque un viejo esquema compositivo, que en los ejemplos que recordamos suele ir ligado a una rígida distribución de las escenas y no a la anarquía que revela esta miniatura. Tiene nimbo, es imberbe, y de gran expresionismo. Se sienta en un trono de forzada perspectiva, en que se combinan la visión frontal y la lateral de manera simultánea. Hay un detalle muy curioso, el libro, de tamaño pequeño, que sostiene en las manos. El dibujante no debía tener noción de que realmente se trataba de un libro, y lo concibió como un marco de madera con travesaño central, al menos así lo parece, porque el Señor lo coge por un borde pasando los dedos por dentro, es decir, por donde lógicamente debería estar el espesor de las páginas.

Los letreros varían mucho respecto a los usuales. En el lugar de ARA AUREA el altar contiene simplemente la palabra ALTARE. En blanco, por encima del altar y luego a la derecha en varias líneas, colocado de cualquier manera, se lee este: SUB ARA DEI ANIMAS INTERFEOTORUM PROPTER VERBUM DEI, que transcribimos con las abreviaturas desarrolladas. Debe notarse que salvo uno, ninguno de los mártires está verdaderamente bajo el altar, sino gesticulando en desordenado tumulto en la mitad inferior del campo de la miniatura. Además, se trata de sus cuerpos, no de sus almas, como sería lógico y afirma el letrero. En esta iconografía las almas corresponden a las palomas, que están precisamente arriba y completamente independizadas por los arcos, y no bajo el altar, como dice el texto apocalíptico. Al colocarlas allí, posadas en jugosas plantas, el artista quiso sin duda evocar la idea del Paraíso, con lo que se apartó de la representación estricta del texto sagrado.

BEATO DE LORVAO, TORRE DO TOMBO (L)

La miniatura se halla en el folio 111 recto. Es del tipo de gran cuadrángulo vertical compuesto por otros horizontales separados por una divisoria gruesa y sin decorar, tan lisa como el marco general

de la composición. La parte superior se organiza en torno al eje indicado de arriba a abajo por el altar, una lámpara circular, y el busto de Cristo.

El altar, ligero y gracioso, representado con mucho detalle y verismo arqueológico, consiste en un basamento pequeño aparejado con sillarejo, que sirve de plinto a una columna de fuste cilíndrico y basa ática en su versión románica. No se ve el capitel ni el ábaco, porque los ocultan el paño airosamente plegado que cubre la tabla.

La figura de Jesús es muy particular. Aparece a partir de medio tórax, debe ir vestido con un traje muy ceñido, acusado en las bocamangas y en el cuello, pero que deja traslucir una convencional anatomía. Abre los brazos en cruz, lleva nimbo sin indicación crucifera, y la lámpara tangente al mismo le da cierta extraña apariencia egipcia, por simple coincidencia. Sus largos cabellos partidos con raya en el centro tienden a trenzarse. Es completamente imberbe y produce acusada impresión de juventud.

A los lados del altar penden dos lámparas circulares sostenidas por tres sogueados, y los espacios del fondo intermedios entre ellos quedaron en blanco acaso por no terminarse la miniatura o quizás para indicar la luz, aunque ambas interpretaciones son muy dudosas, más parece un error del miniaturista encargado del relleno del color, bastante repetido en el arte altomedieval.

En el lado izquierdo se ve el cuerpo horizontal y decapitado de un mártir y su cabeza cortada en las proximidades. El otro, casi idéntico, queda a la derecha y vertical, aunque en los dos casos se supone que están caídos en el suelo. A ambos lados hay otros tantos grupos de nueve palomas blancas, distribuídas libremente, algunas bajo el altar.

El departamento inferior está compuesto también siguiendo la simetría bilateral centrada por un eje vertical formado por el altar proyectado como dos rectángulos concéntricos (de uno penden tres elementos que no acertamos a definir), una lámpara redonda con varios colgantes, que prolongan los dos sogueados de sujeción, y la figura de Cristo con nimbo oscuro (el de arriba es blanco) y visto desde algo más abajo de la cintura.

A la izquierda, con los ejes horizontales, nimbados y envueltos en amplias vestiduras, hay siete medias figuras humanas, y seis en el lado derecho. En la parte baja, cerca de los ángulos y en posi-

ción vertical, otros dos personajes semejantes. En la mitad izquierda hay seis palomas y en la derecha siete, más simétricas que las del rectángulo superior. Todos estos personajes llevan estolas albas siguiendo al *Apocalipsis*.

La organización de las dos escenas demuestra que la de abajo equivale a la de arriba, detalle muy interesante para confirmar que los dos rectángulos concéntricos de la inferior son una visión particular del altar de arriba. La miniatura de este códice carece de letreros.

MUSEO DE LA CATEDRAL DE BURGO DE OSMA (O)

La miniatura ocupa la mitad alta del folio 154 verso a doble ancho de columna, y como la mayoría de las pertenecientes a la familia I es muy personal, al menos muy diferente de los esquemas corrientes. Es rectangular alargada en sentido horizontal. El enmarque general consiste en bandas de un motivo vegetal estilizado formado por una hoja puntiaguda encerrada en un trazo lanceolado, un tipo de palmeta de viejo origen oriental que después pasó al mundo clásico y luego se universalizó en la mayoría de los estilos. Este motivo es amarillo y se desarrolla entre dos finos filetes rojos. En las esquinas hay elegantes nudos de cestería muy salientes. Sólo el lado bajo del marco se ve completo, los laterales casi desaparecen por superponerse las mandorlas que encierran a los bienaventurados, y el de arriba se interrumpe en el centro por el saliente superior de la que contiene al Señor. Un filete liso determina dos zonas interiores horizontales y superpuestas, amarilla y mayor la alta, y verde claro la otra.

Una rígida geometría axial domina toda la composición y la divide en dos partes exactas a derecha e izquierda. Arriba, dentro de una mandorla grande, sentado en majestad, la figura del Señor, con nimbo crucífero, barbado, amplio manto, una mano en actitud de bendecir y el libro cerrado en la otra; recuerda intensamente la iconografía del Pantocrátor románico en frontales y ábsides. Dos ángeles tenantes sostienen la mandorla en posición violenta y con evidente esfuerzo, como si mantuvieran en vilo un pesado cuadro.

A ambos lados hay dos series de seis mandorlas más pequeñas, o sea, dos filas de tres superpuestas a la izquierda y otras tantas a la derecha; las exteriores pasan por encima del marco y sobresalen

una mitad de su anchura de los límites del rectángulo general. Tanto estas mandorlas como la del Señor tienen el fondo amarillo decorado con fina cuadrícula, que quedó sin trazar en la primera interna, por arriba, en el grupo izquierdo, y en todas las del derecho. Los marcos de todas las mandorlas están ricamente adornados, así como los triángulos y cuadrados de lados curvilíneos que determinan sus tangencias. Debe recordarse el intenso, claro y bello colorido de esta miniatura y del *Beato* de Osma en general.

Los justos, con apariencia antropomorfa, se han representado uno dentro de cada mandorla, sentados y desde un poco más de medio cuerpo. Se asemejan mucho al Pantocrátor, salvo que son algo más pequeños, que sus nimbos no son crucíferos ni están barbados. Llevan libro, que como Él sostienen con la mano litúrgicamente envuelta en un extremo del manto. Como el Señor, tienen en una mano un objeto amarillo, como una especie de huevo. La simetría es tan rigurosa, que libro y objeto mudan de mano al cambiar de lado; todos ellos se inclinan rítmica y reverentemente hacia el centro.

Se advierte en esta miniatura una curiosa semejanza con los frontales románicos; si el Señor bajara algo y los bienaventurados se apretaran un poco hacia el centro para no sobresalir por los lados, la composición sería idéntica, y precisamente la de un Jesucristo entre los doce Apóstoles, porque este es el número de los justos. Es evidente que tantas coincidencias delatan un parentesco directo con los frontales pintados, y que el artista probablemente pensaba en ellos al trazar su miniatura.

En la parte central de la zona baja se ven dos grupos laterales de tres palomas superpuestas y otro central de dos, todas rigurosamente simétricas, que pían y abren las alas a punto de emprender el vuelo. No existe, por lo tanto, correspondencia entre la representación antropomorfa (doce personajes) y la zoomórfica (ocho palomas). Tampoco hay repetición de Cristo, ni lámparas ni altar, contra toda lógica.

Este confusionismo o sincretismo de una escena con otra queda categóricamente confirmado por los letreros. Fuera de la miniatura, en el margen superior izquierdo, se lee XII TRONI ET XII APOSTOLIS (desarrollando las abreviaturas); junto al personaje alado que sostiene la mandorla a la izquierda, CHERUBINI; y al lado del otro, SERAPHINI; entre las palomas, ANIMAS OCCISORUM.

Por lo tanto, se ha combinado el tema del Señor rodeado de los doce Apóstoles con el de las almas de los justos bajo el altar, suprimiendo éste, transformando los mártires en Apóstoles y el Cristo ante el altar en una *Maiestas Domini*.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, MADRID (A²)

Esta miniatura se encuentra en el folio 115 verso y es curiosísima y excepcional incluso dentro de la rara familia I; nada puede imaginarse más alejado del *Beato* de Girona. Ocupa la página completa y es de formato general cuadrangular muy elevado en el sentido de la altura. La enmarca una gruesa cenefa vegetal estilizada de tallos que se enroscan a contracurva y encierran temas liriformes. Resaltan sobre un fondo oscuro, pero carecen de filetes externos e internos. El interior está dividido en cuatro zonas de color, que corresponden cada una de las bajas a una fila de personajes, la inferior de las dos altas contienen la tercera serie de mártires y el pie del altar, y la más alta la tabla del altar y el letrero.

Hasta aquí nada es extraordinario, pero lo extraño es que se aparte del grupo de F y L al no repetir el altar abajo, que no aparezca ni una vez la figura de Cristo, que falten las lámparas y los demás objetos colgados, que no haya palomas ni otros detalles habituales en esta miniatura. Aquí se reduce a los mártires representados en forma humana y a un solo altar, que también excepcionalmente tiene un gran cáliz.

Lo más curioso son los personajes, en tres filas de cinco, aunque en la alta se suprimió el central para dar cabida al alto pie del altar; son por lo tanto catorce. Aparecen en pie, elevando las manos o en actitudes discursivas, a veces agrupados por parejas como en una *sacra conversazione*. Lo más sorprendente es su absoluta y cruda desnudez, en la que nada se vela, salvo la supresión de los órganos sexuales. Sus anatomías son un tanto deformes, aunque no mal dibujadas y bastante precisas, ya que se indican los arcos crurales, ombligos, senos con sus pezones y algo que a primera vista parece un ceñidor, pero que en realidad es la separación entre el tórax y el abdomen y la indicación de los pares inferiores de las costillas. Casi todos son obesos, de vientres prominentes y nalgas abultadas, senos tan acusados que en individuos del sexo masculino sólo se explican por una fofa e hipertrófica obesidad. No dan la im-

presión de santos y mártires consumidos por las penitencias y los suplicios, sino de frailes o burgueses entrados en años y muy amantes del buen vivir.

La única prenda que llevan son las famosas estolas, largas, colocadas encima de los hombros y pendientes a ambos lados hasta casi los pies. Los pequeños motivos geométricos que las adornan les dan aspecto de cintas métricas, por lo que la primera sensación —si no pensamos en lo que realmente significan— es que este *Beato* nos presenta a las almas de los santos mártires difuntos como si fueran grotescos sastres desnudos, con las cintas de mediación colocadas alrededor del cuello y colgantes de una manera muy característica y habitual de estos artesanos.

Resulta curioso hasta qué extremo de exactitud quiso seguir el artista el texto apocalíptico, a pesar del extraño aspecto de su miniatura. En su afán de claridad no se conformó con simbolismos —las palomas— y figuró a los mártires en forma humana; como quiso colocarlos materialmente debajo del altar tuvo que elevar éste por encima de las cabezas de personas corpulentas, por lo que más parece parte de un edificio que un ara, cuya utilización práctica es imposible. Quizás por esto el pie es un auténtico pilar aparejado con numerosos sillares, y el ara casi un entablamento.

El letrero, en una línea partida por el pie del altar, dice: INTERFECTORUM FLATUS PETIT EXTRA DOLORUM.

SAINT - SEVER (S)

Este *Beato* presenta la miniatura a la derecha del lector, en el folio 113 recto. No ocupa todo el campo de la página, porque arriba hay seis líneas de texto. La composición se aparta mucho del tipo de Girona y aunque está más próxima al de Seo de Urgel, difiere también profundamente. Falta el arco triunfal, el encuadre general es un cuadrángulo bastante próximo al cuadrado, dividido en dos zonas, más alta la de abajo. El marco está formado por tres filetes morados que separan dos cenefas de arquillos amarillos peraltados, enfilados y opuestos. La cenefa divisoria de las dos escenas es una greca de palmetas amarillas de tipo clásico, entre dos filetes violeta. Todos los interiores de estas cenefas son rojos.

Los fondos de ambas escenas son azul verdoso plomizo, con una línea ondulada y el suelo anaranjado. La zona superior contiene dos

temas: el *Agnus Dei* pasante hacia la derecha con el cuerpo moteado, patas negras, y que sostiene el libro dorado entre las delanteras; está inscrito en el círculo de la eternidad formado por varios anillos concéntricos amarillos y morados. Al otro lado está el altar, muy sencillo, de *estipe* y *mensa*, todo de oro y ribeteado de rojo vivo, con la única variación de una moldura del basamento, que es azul. Encima se lee en caracteres encarnados: ARA AUREA, y a la derecha ANIME INTERFECTORUM. Bajo él se agrupan dieciocho gráciles palomas rojas, blancas, amarillas y azules.

El compartimiento bajo es también de composición asimétrica: un ángel de graciosas alas a la izquierda, que se dirige a un grupo de veinte personajes nimbados de oro y azul, con trajes amarillos, azulados y verdosos, igual que el ángel, debidamente alternados para evitar la confusión. Todos están descalzos.²⁶

Es evidente que a pesar de responder a la misma idea, esta miniatura se aparta mucho del primitivo modelo que refleja el *Protobeato* y de la versión del gerundense.²⁷ El Cordero es novedad que se encuentra en el *Beato* de Saint Sever, siempre en la primera miniatura que representa la apertura de cada uno de los siete sellos. Difiere el letrero ARA AUREA del ARA DOMINI NOSTRI de Girona, igualmente la composición asimétrica, con el evidente paralelo del *Agnus* dirigiéndose a las almas en la parte alta y el ángel a las figuras humanas en la baja, por cierto, en dos filas aparentemente superpuestas, que equivalen a otras tantas paralelas en profundidad, en lugar de las simetrías axiales de otros manuscritos, sustituidas en este por una clara tendencia asimétrica. También han desaparecido aquí las lámparas y sus cadenas, y hasta la misma figura del Señor en forma humana. No cabe duda que en este paralelo se da arriba una versión simbólica zoomórfica de Jesús y de los mártires, y abajo la antropomórfica del ángel que habla en su nombre a los mártires representados como hombres. Todo revela

²⁶ La aparición o supresión del calzado para vivos y muertos, o para personajes sobrenaturales, es tan confusa que no parece posible establecer una regla fija. En cambio, la desnudez para la muerte sí queda clara, y acaso sea un recuerdo de viejas ideas paganas que la relacionaban con las ideas de divinidad y de inmortalidad.

²⁷ En cambio, Neuss considera que se responde a un tipo viejísimo, que reflejaría al menos en parte la primitiva ilustración que parece tuvo el primer código escrito por Beatus en el siglo VIII. Pero no justifica lo que sucede con el *Protobeato de Silos*, que difiere en esto, y que es una de las miniaturas con más probabilidades de tan antigua ascendencia.

el olvido de las viejas fórmulas mozárabes y sin duda otra procedente de la miniatura.

Junto al ángel hay un letrero que dice: AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE.

FAMILIA IIª

PIERPONT MORGAN LIBRARY, DE NUEVA YORK (M)

La miniatura ocupa toda la página del folio 109 recto. Es del modelo rectangular sencillo, dividido en dos partes prácticamente iguales. El marco general está formado por dos estrechos filetes de rebordes y una amplia cenefa central de palmetas de remoto tipo clásico; la divisoria entre las dos partes consiste en otra cinta más estrecha de cestería angulosa policroma. Los cuatro ángulos rematan en florones salientes muy estilizados.

La idea general es la tradicional derivada del *Protobeato*. Arriba se ve el altar, muy sencillo, de *estipe* y *mensa*, encima dos objetos colgantes, uno en forma como caja de lados escalonados y otro de semicírculos concéntricos; a ambos lados, a la misma altura, dos lámparas que se han convertido en convencionales y graciosas estilizaciones florales de botón y ocho pétalos radiales; en los extremos mayores y más bajos, dos lámparas circulares geométricas. Bajo el altar, dos agrupaciones de numerosas palomas dispuestas en tres filas a cada lado, que oscilan entre seis y cuatro cada una. Y en el centro, bajo el pie del altar, una imponente figura de Cristo, de aspecto extraño e intranquilizador, arrebujado en un manto muy musulmán, y del que sólo destacan su rostro intensamente expresionista y una mano que recoge la tela.

En la parte inferior se repite el altar, junto al marco superior y visto en proyección plana, del que penden tres lámparas, dos laterales que son repetición de las florales de arriba y otra central, mayor y más baja y de tipo circular. No hay por lo tanto equivalencia exacta entre los objetos de ambas representaciones. A ambos lados hay otros tantos grupos de mártires de aspecto humano, envueltos en amplias, ricas y policromas vestiduras, y dispuestos en cuatro filas isocefálicas; son muy numerosos, veintiuno a la izquierda y veintidós a la derecha, el número más elevado que conocemos en un *Beato*.

Los letreros dicen: sobre el altar ARA AUREA, bajo el ara y a

ambos lados, ANIMAS OCCISORUM; en la parte alta de la escena inferior, AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE ET DICTUM EST UT RESCIESCANT.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE VALLADOLID (V)

Este *Beato* presenta la miniatura en el folio 96 recto y ocupa toda la página. Es del tipo cuadrangular apoyado en un lado corto y dividido en dos compartimientos. El marco, grueso y doblemente ribeteado, está formado por dos grecas curvilíneas comprimidas; los cuatro ángulos rematan en estilizaciones liriformes. La cenefa de separación consiste en doble ribete que enmarca entrelazos complicados, derivados de la forma de un 8 horizontal muy repetidos y trenzados. El compartimiento alto, con dos tonos de color de fondo, incluye las representaciones que en otros *Beatos* se desglosan en dos zonas. Arriba está el altar, pequeño y reducido a la máxima sencillez: estipe y tabla lisa. A los lados, dos grandes lámparas circulares y encima otras dos idénticas más pequeñas. Se han indicado enérgicamente los rebordes y todas cuelgan de cadena única, ondulante y con pequeños elementos entre las ondas, probablemente del tipo de cadena de eslabones en S.

Bajo el altar surge desde medio cuerpo la figura de Jesús, completamente envuelto en un amplio manto que le cubre también la cabeza, que enmarca totalmente por arriba en forma puntiaguda. Asoma su mano derecha para recoger el manto. Su aspecto es absolutamente musulmán y carece de libro y de nimbo. A sus lados hay tres filas de palomas, afrontadas hacia El las de arriba y abajo, y opuestas las centrales; su distribución es rígidamente simétrica.

A la izquierda de la tabla del altar se lee: ARA AUREA, y debajo: ANIMAS INTEREMTORUM, con evidente descuido ortográfico.²⁸

En la parte alta del compartimiento inferior aparece el consabido altar visto en proyección —dos rectángulos concéntricos— y tres lámparas idénticas a las de arriba, la central y la más baja mayor que sus colaterales.²⁹ El fondo está dividido también en dos

²⁸ Probablemente se trata de un simple error auditivo, corriente por la conocida manera de trabajar en los *scriptoria*, en que un monje leía en voz alta y otros escribían sin tener el original a la vista.

²⁹ Tamaños relativos, composiciones y distribuciones variadas de lámparas y otros objetos, deben responder a razones puramente plásticas, "gestálticas" como diríamos hoy, y no a forzados y pretendidos simbolismos.

zonas de diferentes colores, y en ellas hay dos grupos de figuras humanas envueltas en amplias vestiduras que sólo permiten ver las cabezas nimbadas. Los tonos del rico y violento colorido alternan para evitar monotonías o confusiones, y se componen según esquemas de triángulos isósceles. La idea esencial es de cuatro filas, pero interpretadas con tanta libertad que se rompe la isocefalia. Tampoco hay simetría lateral, más bien una asimetría —correctamente compensada— de quince personajes en disposición piramidal a la izquierda y veinte, casi en un rectángulo, a la derecha.

En la parte alta, a ambos lados del altar, corre el letrero: AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE ET DICTUM EST ILLIS UT RESQUIESCANT.

SEU D'URGELL (U)

La miniatura de este *Beato* tiene forma rectangular con base en uno de los lados cortos y ocupa toda la página del folio 106. Es de formato rectangular y sin arco triunfal.

La enmarcan anchas cenefas ribeteadas por filetes rojos, con grecas dobles de elementos curvilíneos como comprimidos y de color amarillo. De los ángulos sobresalen sendas estilizaciones florales. La división interna determina dos zonas, la inferior bastante más baja que la superior, donde se incluyen los dos asuntos que en G ocupan la central y la luz del arco. La división horizontal se hace por otra cenefa enmarcada con filetes rojos y el interior de fondo verde con fragmentos blancos formando una especie de laxa trenza blanca.

La parte superior consta de tres franjas coloreadas, roja, violeta y azul empezando por arriba. Las dos altas contienen el altar constituido por pie y tabla; hay dos objetos pendientes sobre el mismo con cadenas, y las dos lámparas circulares a los lados. El altar y los colgantes son blancos por no haberse aplicado el oro. Carecen de todo adorno; en el límite bajo de la franja violeta se lee en blanco azulado: ANIMAS INTERFECTORUM, una palabra a cada lado del altar, y encima ARA AUREA.

En la faja azul hay tres filas de palomas, divididas a su vez en grupos a izquierda y derecha de la figura central del Señor. Las de arriba son alternativamente blancas y amarillas y convergen hacia el centro; las intermedias, rojas y blancas y se alejan del centro;

la fila inferior repite la de arriba con menor número de aves. Hay treintaidós aves en total, más dos a la derecha de Jesús (izquierda del lector), dibujadas en blanco y poco visibles, igual que la línea que rodea a Jesús, acaso arrepentimientos del dibujante.

Centra la composición la figura de Cristo envuelto en amplia vestidura amarilla, con pliegues caligráficos distribuidos en secciones intensamente geometrizadas. El manto le envuelve la cabeza y el cuello de modo que sólo se ve una cara pequeña, redonda y de expresión alucinada; entre los pliegues sale la mano derecha en actitud de recogerlos contra el cuerpo. Figura, vestimenta y actitud son completamente musulmanas, y le dan el aspecto de un moro, tan corriente en este *Beato*. Falta el libro, carece de nimbo y nada indica su divinidad, parece más bien un hombre bien arropado en una noche fría o un beduino durante un vendeval del desierto.

El recuadro bajo está dividido en dos zonas por el colorido del fondo, azul oscuro arriba y verde oliva profundo y sucio abajo. Lo centra arriba la mesa del altar vista por encima, con una línea interior que sigue paralelamente los bordes, y un cuadrado amarillo en el centro; las dos zonas que lo envuelven se dejaron sin pintar. Del altar penden tres lámparas circulares como las de arriba, como ellas sin pintar y únicamente con un círculo lineal concéntrico. Penden del altar por cadenas de tono azul blanquecino, únicas en cada pieza, cuyos eslabones tienen forma de S con las extremidades muy cerradas, y pequeñas bolas en las concavidades de las ondulaciones.

Los tres círculos sirven de eje a una composición asimétrica de dos grupos de hombres, a la izquierda dos filas de siete, y a la derecha otras dos de nueve cada una, afrontadas y en actitud discursiva. Visten largas túnicas y mantos que hacen juego con los ropajes del Señor, en la que se arrebuja, aunque dejan las cabezas completamente descubiertas; los pies quedan ocultos. Son azules, rojos fresa, verdes malaquita, aceitunados y amarillos. Las cabezas quedan enmarcadas por unos elementos que parecen nimbos mal interpretados, porque muchos se aproximan a la forma de un peinado, de los mismos colores que los ropajes, a los que hay que añadir el rojo Burdeos.

En la parte alta del recuadro, a partir de la izquierda y antes del altar se lee: AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE, y al otro lado ET DICTUM EST ILLIS UT RESQUIESCANT ADHUC, palabras literalmente tomadas de la transcripción del versículo correspon-

diente del *Apocalipsis* por Beatus, con algunas variantes ortográficas, por ejemplo, la sustitución de la AE del plural genenino por E.

BEATO DE FERNANDO I, BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID (J)

Se encuentra esta miniatura en el folio 136 verso. Es de tipo rectangular y división en dos zonas superpuestas prácticamente iguales. El miniaturista dio mucha importancia al enmarque, ricamente ornamentado a base de delgados filetes que centran anchos entrelazos, iguales dos a dos en los lados opuestos. La divisoria central es más estrecha, con doble motivo que recuerda una especie de greca curvilínea y comprimida. En los cuatro ángulos hay gruesos nudos de entrelazos más próximos a la cestería que los motivos nórdicos, y que sirven de núcleo a salientes triples de filiación fitomorfa muy estilizada.

La parte alta se divide a su vez en tres zonas de anchura decreciente hacia abajo y de colorido que también va aumentando de peso óptico en la misma dirección. Aproximadamente en el centro y algo desplazado hacia arriba está el altar, sencillo y de pie y tabla de secciones rectangulares muy alargadas; el interior se adorna con trazos caligráficos caprichosos. Junto a él se lee ARA AUREA, con una palabra a cada lado. Sobre el altar penden dos lámparas en forma de cuenco hondo vistas en sección, y a los lados, más bajas y profundas, también mayores, dos estilizaciones de coronas de luz con círculo oscuro. Todas las cadenas presentan la forma de línea finamente ondulada, con puntos entre las ondas, y únicas para cada pieza. Más abajo, en la zona oscura, se representa a Cristo bajo el pie del altar y tres filas de palomas, afrontadas hacia Él las de arriba y abajo y opuestas las centrales. Hay veinticuatro en total, doce a cada lado. Todas están posadas, son graciosas, aunque un poco pesadas y algunas dan la impresión de pequeñas zancudas. La figura de Cristo, sin nimbo ni libro, se envuelve totalmente en un amplio manto musulmán, del que sólo salen cuatro dedos deformes y el rostro imberbe, de ojos encandilados y orejas bien acusadas.

En la parte baja se ve la representación horizontal del altar, lograda con zonas acodadas dos veces en ángulos rectos y de diferentes colores; de él penden tres estilizaciones de lámparas circulares, mayor la central, semejantes a las laterales de la escena su-

perior. Es evidente que en tipo, número y colocación, no hay verdadero paralelo, y que el artista no entendía claramente lo que representaba. A ambos lados aparecen los mártires, distribuidos en dos grupos dispares: quince a la izquierda y dieciocho a la derecha. Están en cuatro filas, todos nimbados, imberbes, con amplias y ricas vestiduras en las que se envuelven con tanto cuidado que no dejan ver pies ni manos, únicamente se adivinan debajo los brazos rítmicamente dirigidos hacia el centro.

Sobre las cabezas del grupo izquierdo y cerca del altar se lee: AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE, y al lado opuesto ET DICTUM EST ILLIS UT RESQUIESCANT.

MONASTERIO DE SILOS, BRITISH MUSEUM (D)

Contiene la miniatura en el folio 113 verso. Pertenece al tipo cuadrangular, sin arco; está dividida en tres zonas, las dos de arriba más pequeñas que la baja. El marco es muy complicado: dobles filetes que bordean una cenefa foliforme muy comprimida, grandes estilizaciones externas en los ángulos y centros de los lados, y otros elementos caligráficos complementarios que los enlazan y refuerzan.

En la zona superior se ve el monumental altar, con plinto cuadrado, grueso pilar con circulitos y mesa de triple escalonamiento invertido. Sobre ella se lee: ARA AUREA, aunque el oro quedó sin aplicar. A ambos lados del pilar: ANIMAS INTERFECTORUM, a pesar de que no se representan junto al altar. Las lámparas, muy bellas y complicadísimas, penden de sostén único y recuerdan candelabros muy libremente interpretados con lazos que siguen formas evidentemente derivadas del Alfa y la Omega, y elegantes remates liriformes. El fondo de este compartimiento, y de todos los demás, se anima con grupitos de nueve puntos dispuestos en cuadrado.

La divisoria entre esta escena y la central, igual que la siguiente, es una cenefa de medias rosáceas alternadas y vistas por encima. En el centro aparece Jesucristo de cuerpo casi entero, con túnica y manto, manos en actitud discursiva, sin libro, imberbe y con nimbo no crucífero y el campo sembrado de puntos. Le flanquean tres filas de palomas casi simétricas, afrontadas hacia El en las líneas baja y alta, y opuestas (excepto una) en la central.

La zona baja está a su vez distribuida horizontalmente en dos

franjas de colores diferentes. Arriba y en el centro hallamos los consabidos rectángulos, en este caso tres, muy adornados como si fueran grecas. Del externo pende una lámpara como las de arriba, y en el interno se ve una cabeza frontal muy parecida a la de Cristo, y que acaso sea su repetición, mal comprendida por el miniaturista, que la colocó allí por razones de composición, lo que produce el extraño aspecto de un cuadro o un icono de marco complicado, sin que tenga nada que ver con este tipo de obras, detalle que no ha sido observado hasta ahora.

A ambos lados hay dos composiciones simétricas y apiramidadas de dieciséis figuras humanas cada una. Los amplios y ricos ropajes sólo dejan visibles las cabezas, ligeramente convergentes hacia el eje central vertical de la miniatura. Son imberbes, de cabellos oscuros, carecen de nimbos, sus grandes ojos negros resultan fuertemente expresionistas. La disposición es rigurosamente isocéfala.

En la parte alta, a los lados de la proyección plana del altar con la cabeza, se lee: AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE ET DICTUM EST ILLIS UT REQUIESCANT.

FAMILIA II^b

MUSEO DE LA CATEDRAL DE GIRONA (G)

La miniatura del *Beato* de Girona está concebida como un bloque de formato rectangular, no muy pronunciado, con la base en uno de sus lados cortos. La proporción de sus lados, de 26'5 por 19, aunque algo irregular, se aproxima a la sección dorada, lo que explica la sensación de agradable equilibrio que produce su formato. Se encuentra en el folio 129 recto.

La enmarca un recuadro azul muy oscuro con estrechos filetes rojos a cada lado; el interior forma un festón de elementos de difícil definición, formas irregulares curvilíneas y cerradas, enlazadas caprichosamente entre sí, de contornos blancos que parecen celestes por efecto de transparencia del azul del fondo. En el interior se han repetido las formas con gruesos trazos casi negros. Estas bandas sustituyen a las grecas, parecen invención caprichosa, y no recordamos otros casos semejantes. Sin embargo no tienen relación con el grupo de origen clásico (a través de versiones tardías he-

nístico-alejandrinas y bizantinas), ni con las complejas teorías de entrelazos nórdicos, ni con los musulmanes.

Del filete rojo del contorno externo parten numerosos grupos de tres diminutos trazos paralelos, constantes en la mayor parte de las miniaturas de este códice. En los cuatro ángulos hay otras tantas estilizaciones fitomorfas diminutas sin relleno de color, simple juego caligráfico para acusar las esquinas, detalle corriente en las miniaturas de la época y constante en este *Beato*.

El interior del rectángulo está dividido en tres zonas horizontales superpuestas de altura diferente cada una. La mayor es la más alta, que contiene inscrito un amplio arco de herradura poco acusada. El fondo enmarcado por el arco es azul muy oscuro, las albanegas o enjutas y pequeñas porciones en las entregas del arco, rojo ladrillo muy vivo. La rosca del arco es amarillo limón claro, que se exalta por su situación entre el azul y el rojo, complementarios entre sí y a su vez con el amarillo, lo que refuerza la violencia cromática del conjunto; este recurso se repite constantemente en la miniatura, lo que demuestra una consciente y sabia utilización de los valores cromáticos: el límite entre el rojo de las albanegas y el amarillo de la rosca se refuerza con un filete azul, y su paralelo, que corresponde al borde del intradós, con rojo que contrasta con el azul del vano. Azul oscuro es también el tono de la ornamentación caligráfica que recorre toda la rosca, consistente en una línea continua y ondulada con estilizaciones foliformes a contracurva de antecedentes clásicos.

Cierra la luz del arco, enlazando las entregas de sus salmeres, una viga como las normales en las embocaduras triunfales de las iglesias, que en este caso no sirve para colgar cortinas u otros objetos, sino de línea de apoyo del altar en el centro y de una fila de palomas a los lados.

El altar, tan alto como la mitad de la flecha del arco, es típicamente mozárabe y muy completo y detallado; consta de un basamento en forma de plinto, una airosa columnilla a manera de *estipe*, que remata en capitel jónico sencillo, aunque con astrágalo bien acusado; el fuste presenta ornamentación de línea ondulada ascendente con circulitos intercalados y centros puntiformes. El tránsito entre el capitel y el ara o mesa se produce mediante un grueso ábaco en forma de tronco o de pirámide invertido, sistema arquitectónico bizantino muy repetido en el arte visigodo. La tabla es vista de

riguroso perfil y en ella se lee: ARA DOMINI HSI o sea, ARA DOMINI HIESUCHRISTI. Todo el altar es amarillo dorado teñido con tinta y sin rastro de oro, salvo el ábaco de tono rojo oscuro. El plinto y la tabla llevan recuadros lineales negros que acusan interiormente sus formas.

A ambos lados del altar hay dieciocho palomas distribuidas en dos grupos de nueve y en doble fila, con cinco aves en cada lado inferior y cuatro en las superiores, para reforzar la sensación de estabilidad. Con objeto de romper la monotonía se han agrupado por parejas enfiladas y afrontadas. Todas son blancas, aunque con tintes algo amarillentos las inferiores de la izquierda, acaso adquiridos casualmente durante el transcurso de los siglos.

Sobre el altar, pendientes del intradós del arco y en alineación casi perfecta, cuelgan siete objetos, del mismo color del ara, distribuidos simétricamente.

La viga, que sirve también de separación respecto a la zona central, es azul oscuro, con ribetes rojos y tema ornamental caligráfico idéntico al de la rosca, sólo que trazado con blanco.

La franja central, que es la más estrecha, presenta fondo uniforme amarillo claro y vivo, con una figura en el centro. Representa al Señor en pie, visto desde el comienzo inferior del tronco; se intentó dar impresión de grandeza, porque el nimbo crucífero roza la viga. Viste túnica violeta claro y manto morado, su posición es frontal; junta los dedos índice y pulgar de la mano derecha en actitud discursiva, y con la otra sostiene el libro apoyado en un atril. El rostro es severo, continuación indiferenciada del cuello, y la mano derecha resulta enorme; es curiosa la representación del ombligo por transparencia de la túnica. El nimbo crucífero, azul, contiene en disposición radial las características agrupaciones de tres líneas paralelas y diminutas tan constantes en este códice. El pie del atril es violeta muy profundo: la tablilla, roja con recuadro; el libro, azul claro en los bordes y amarillo en el centro. Está cerrado, pero en su tapa puede leerse escrito en trazos bistre casi indefinible y con la última letra más baja por falta de espacio: LIBER.

Esta zona está separada de la inferior por otro filete rojo. La baja tiene fondo uniforme azul oscuro; es algo mayor que la intermedia y mucho más pequeña que la superior. La ocupan veintidós personajes que son un bello ejemplo de composición equilibrada. Se disponen en dos filas, la de primer término de cuerpo entero

y la posterior con las cabezas más altas, indicación de que están detrás en buena técnica de perspectiva bidimensional. Todos los personajes se disponen en composición isocefálica al gusto oriental, pero como las cabezas de la fila posterior están tresboladas respecto a la delantera, se forman triángulos equiláteros muy equilibrados. A su vez, las dos filas agrupan a las figuras en dos mitades iguales, simétricas y afrontadas entre sí, que compensan mutuamente las tensiones expresivas y las líneas de fuerza hacia el centro, inteligentemente marcadas por las direcciones de los brazos, hasta terminar en las manos en la actitud discursiva de los dos personajes centrales y opuestos de la primera fila, el de la izquierda sobre un basamento amarillo, lo que no altera la isocefalia por ser esta figura más baja. El tresbolado de las cabezas inclina hacia dentro la composición de los personajes laterales y deja un triángulo de fondo invertido en el centro, por lo que la composición queda definida por dos troncos de pirámides simétricos que se contrarrestan.

Todos los personajes son varones, imberbes como el propio Cristo, de elegantes manos muy alargadas, altos y delgados, espiritualizados, vestidos con túnicas y mantos amarillos, azules, violeta y amarillo aceitunado, que se repiten en los nimbos, aunque siempre alternado para evitar el confucionismo y aligerar la monotonía. A pesar de que los torsos y las cabezas tienden a la visión de tres cuartos, bastante bien conseguida en muchos casos, los pies se representan de riguroso perfil, a la manera egipcia. Aparecen todos calzados menos el hombre sobre el pedestal, ya citado, que está descalzo. No es cierto que se cubran con turbantes, como cree Manuela Churruga,³⁰ este error procede de los famosos grupos de tres rayitas que a veces semejan arrugas. Tampoco deben confundirse con nimbos crucíferos; basta compararlos con el de Cristo en la zona central.

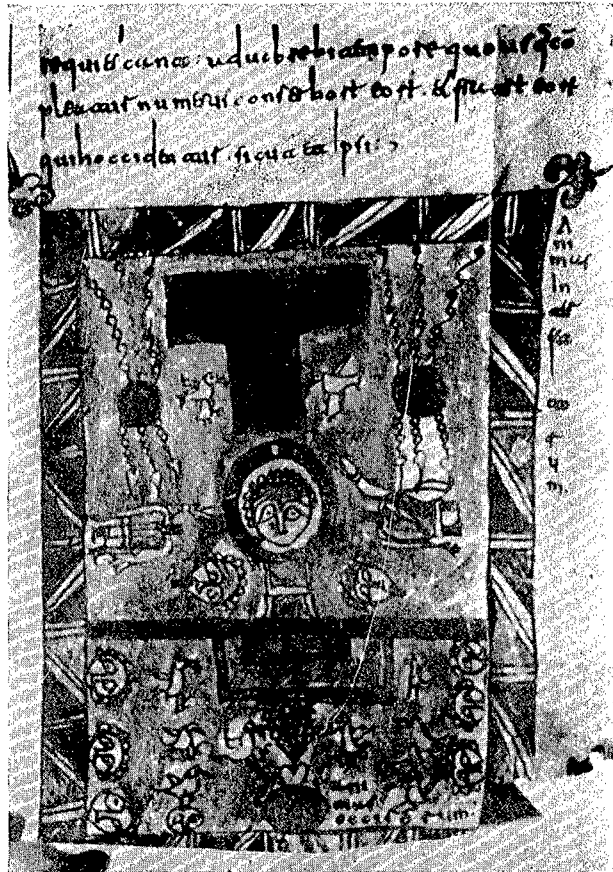
BIBLIOTECA NACIONAL DE TURÍN (Tu)

La miniatura se encuentra en el folio 92. Coincide en lo esencial con la de Girona, del que es copia tardía, como demostramos

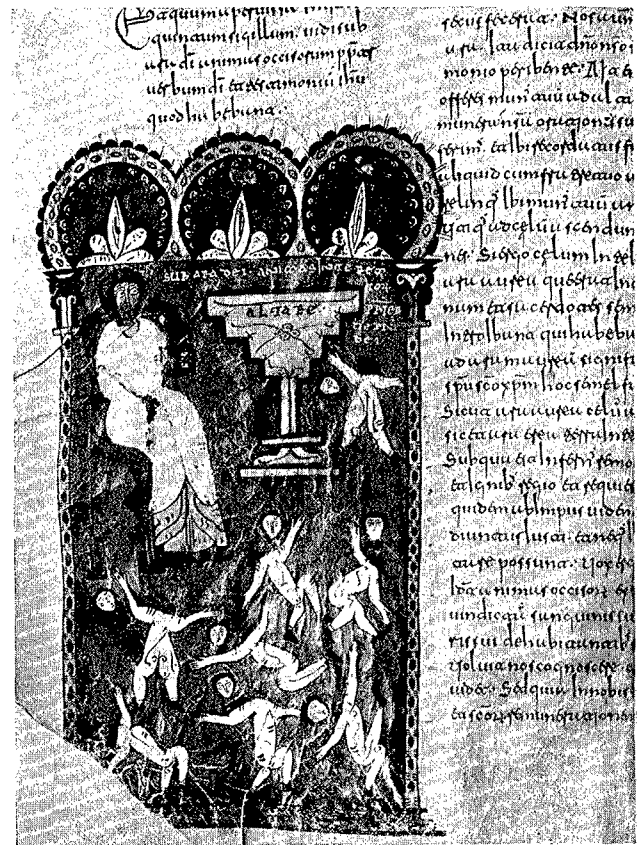
³⁰ Creemos que MANUELA CHURRUGA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española, siglos X al XII*, Madrid, 1939, ve un exceso de turbantes en lugar de nimbos. Con esto no negamos la directa influencia de la indumentaria musulmana en otras prendas de ciertos códices.



Ecclesia Mater, mosaico de Tabarka, siglo IV según Cabrol, t. IV, 2.^a parte, lám. columna 2232).

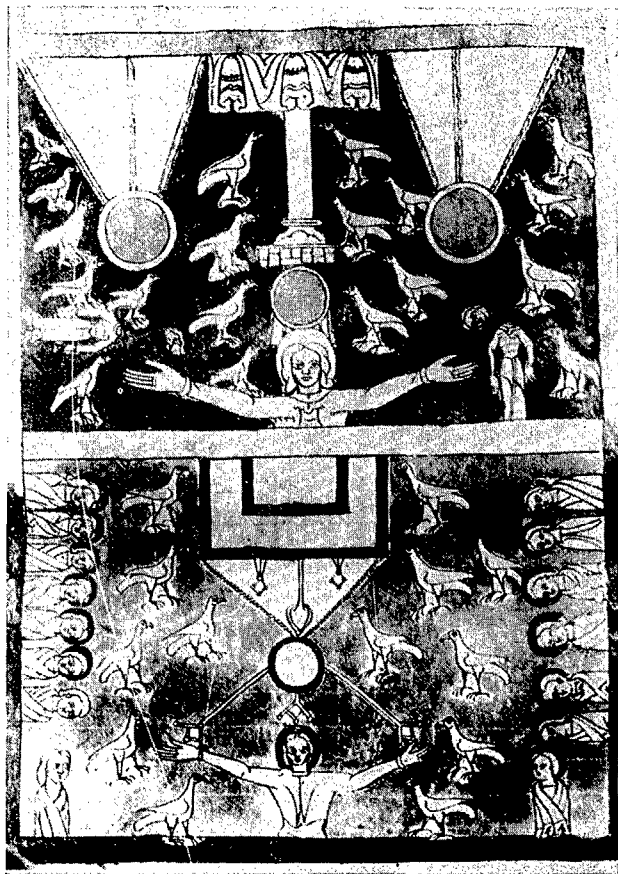


Protobeato de Silos. Museo del monasterio de Silos. Único fragmento de un códice del siglo IX (Fc).

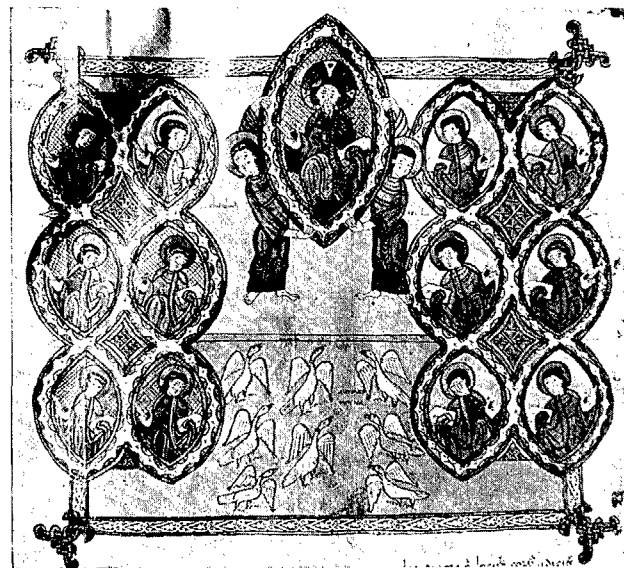


Beato de San Millán de la Cogolla. Biblioteca Nacional, Madrid, siglo X y partes del XII-XIII, fol. 73 v. (A1).

(Arxiu Mas)

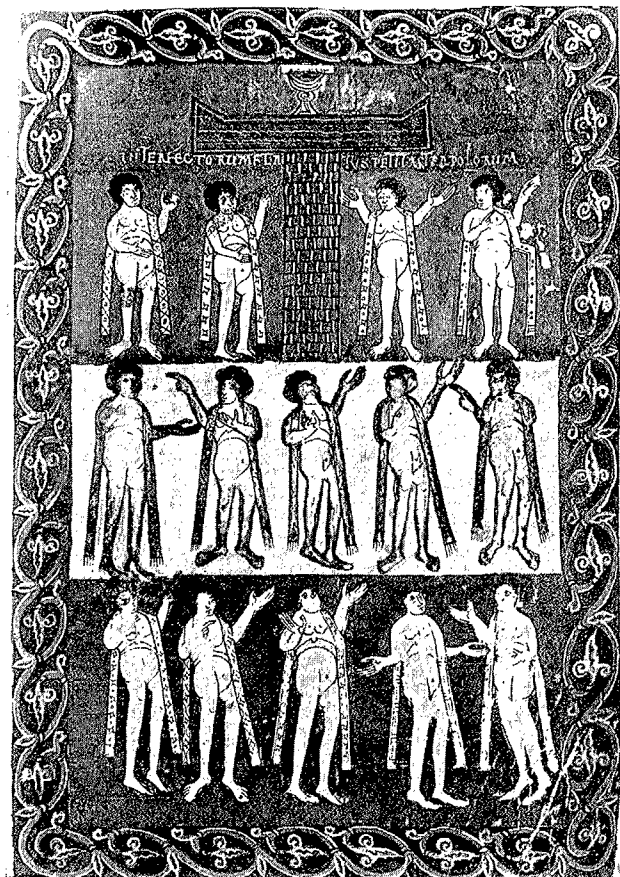


Beato de Lorvao, Archivo de la Torre do Tombo, Portugal.
Año 1189, fol. 111 r. (L).



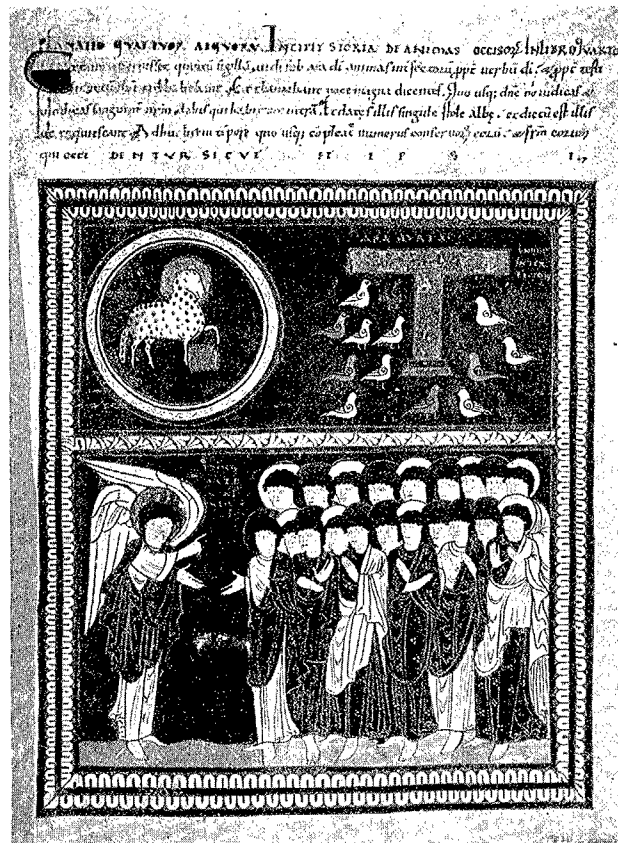
Beato de Burgo de Osma, Archivo de la Catedral.
Año 1086, fol. 154 v. (O).

(Arxiu Mas)



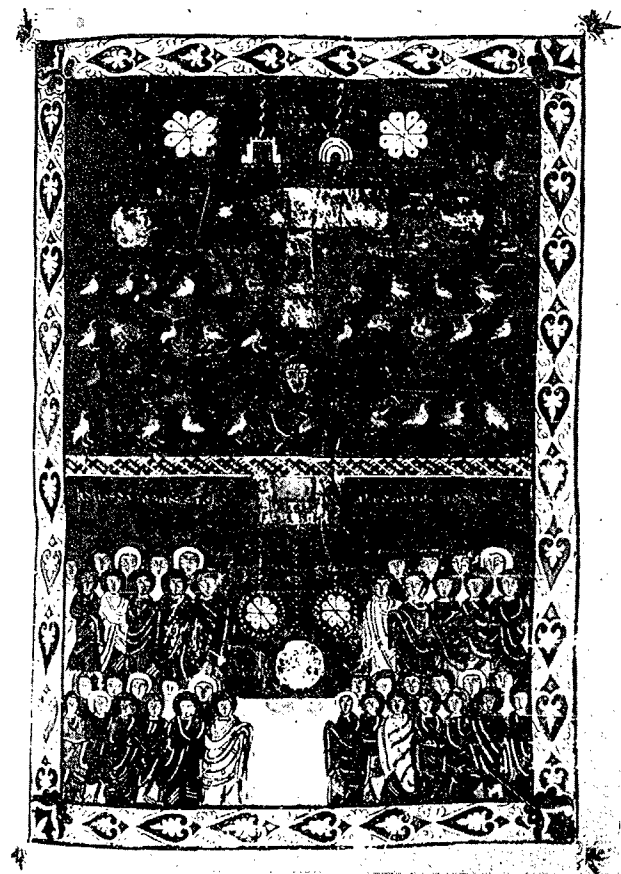
Beato de la Real Academia de la Historia, Madrid.
Fol. 115 v. (A2).

(Arxiu Mas)

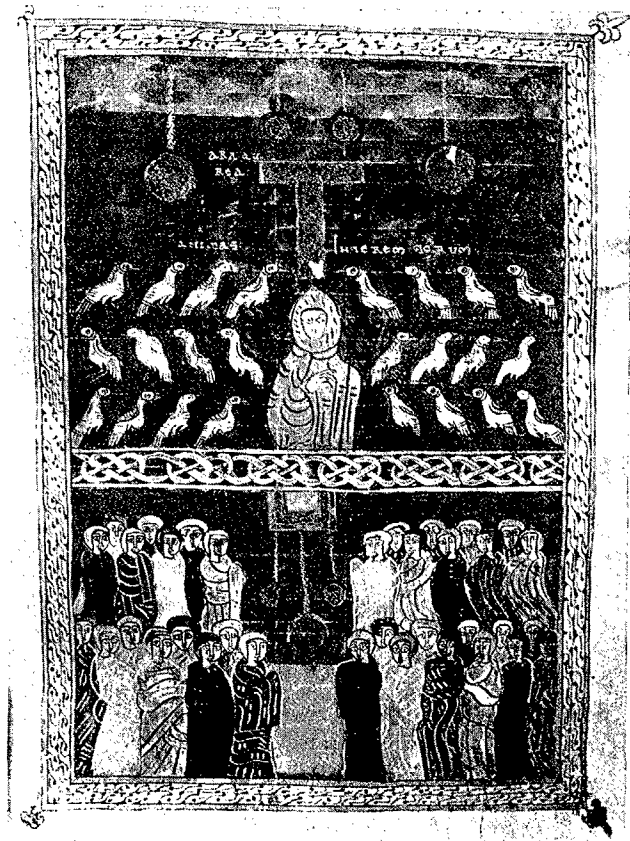


Beato de Saint-Sever, *Bibliothèque Nationale*, Paris.
Siglo XI, fol. 113 r. (S).

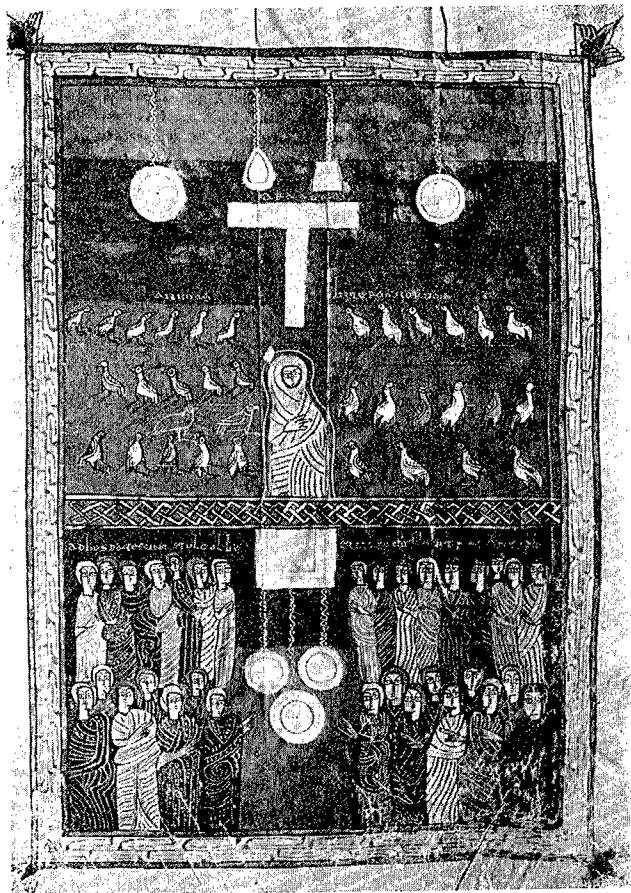
(Arxiu Mas)



Beato firmado por Magius en 926. Pierpont Morgan Library,
New York. Fol. 109 r. (M).

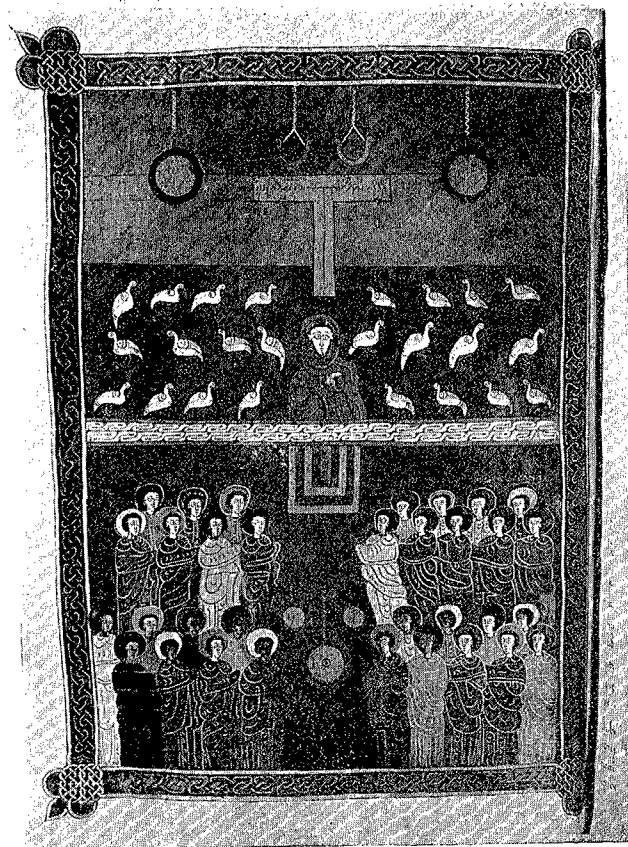


Beato de Valcavado, Biblioteca Universitaria, Valladolid.
Año 970, fol. 96 r. (V).



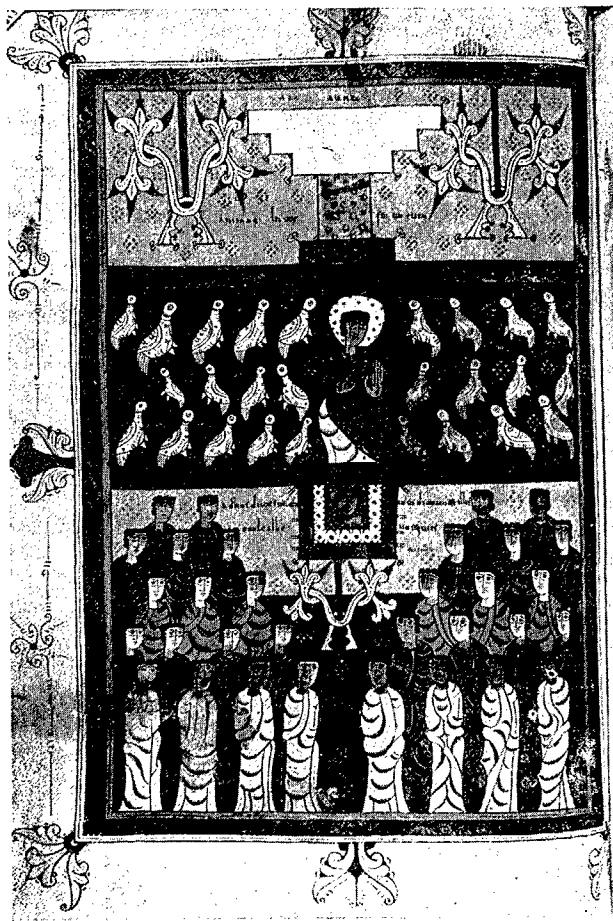
Beato del Museo Diocesano de La Seu d'Urgell. Finales del siglo X, fol. 106 r. (U.)

(Arxiu Mas)



Beato de Fernando I, Biblioteca Nacional, Madrid.
Fol. 136 v. (J).

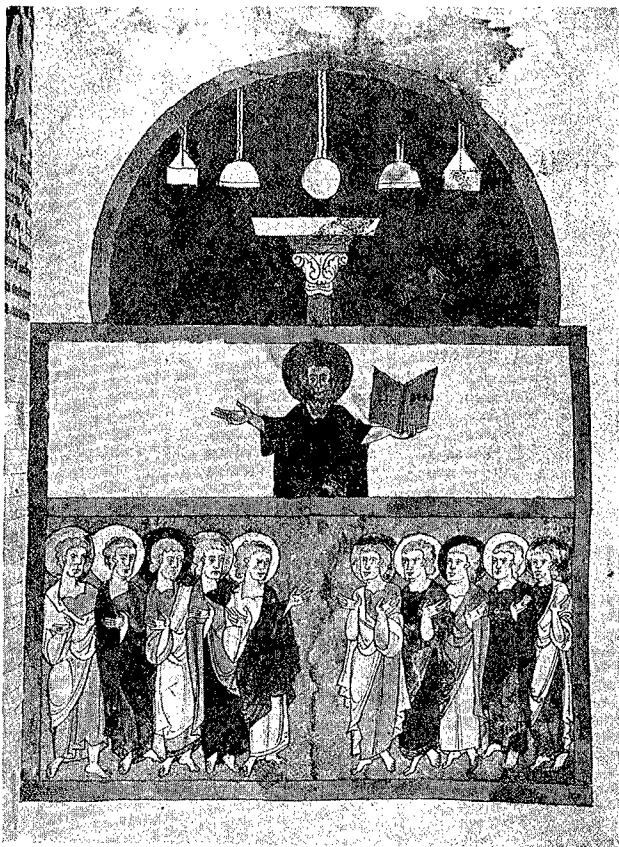
(Arxiu Mas)



Beato del monasterio de Silos, *British Museum*, Londres.
Siglo XI, fol. 113 v. (D).

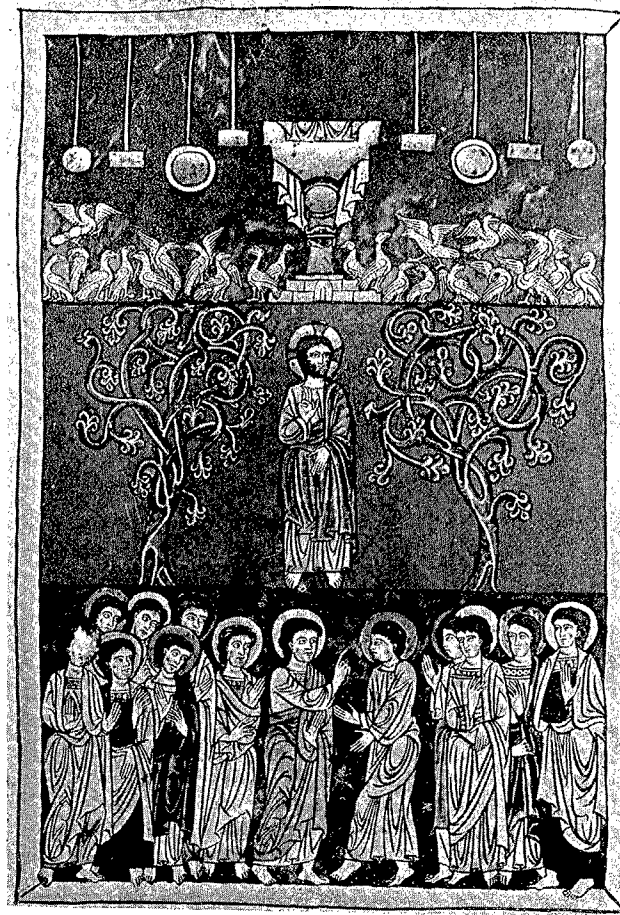


Beato del Museo Diocesano de Girona.
Año 975, fol. 129 r. (G).



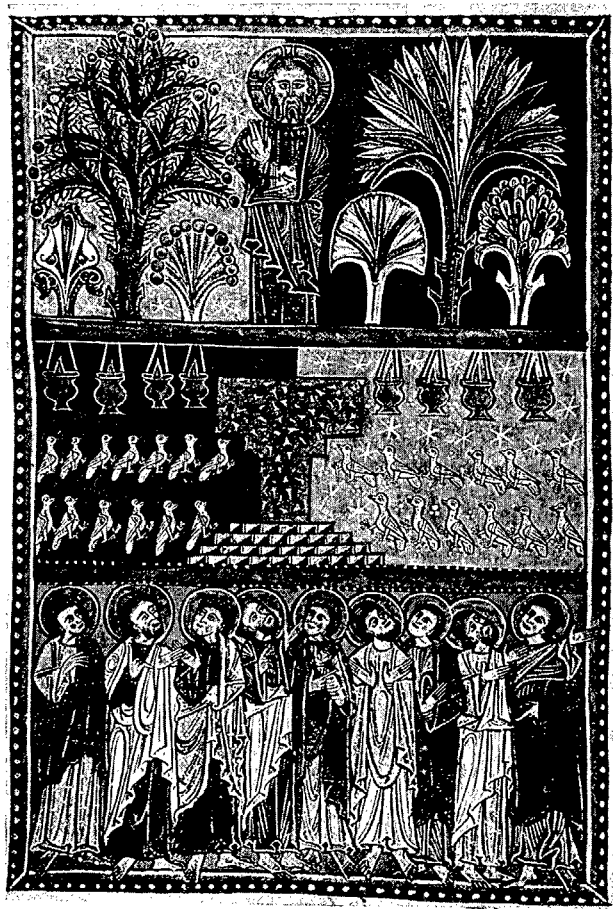
Beato de Turín, *Biblioteca Nazionale*, Turín.
Siglos XI-XII, fol. 92 (Tu).

(Arxiu Mas)



Beato de Manchester, *John Baylans Library*, Manchester.
Finales del siglo XII, comienzos del XIII, fol. 106 v. (R).

(Arxiu Mas)



Beato de San Andrés del Arroyo, *Bibliothèque Nationale*,
Siglo XIII, fol. 73 v. (AR).

(Arxiu Mas)



Beato del monasterio de las Huelgas de Burgos, *Pierpont
Morgan Library*, New York. Siglo XIII (H).

ampliamente,³¹ ya románica y posiblemente realizada en el *scriptorium* de la catedral de Girona o lo más lejos en el del monasterio de Ripoll, mantiene la tónica general de repetir las composiciones del *Beato* gerundense con más libertad y menos preciosismo, ofrece mayor naturalismo y dominio del dibujo en las posiciones de los personajes, rostros menos expresionistas y caídas de paños de geometrización más somera.³² En cambio, se pierde la complicada composición hierática del conjunto, la gama colorística es brillante y clara, pero mucho más pobre de matices y falta de hálito de sobrehumana grandeza que es uno de los mayores encantos del códice de Girona. Se mantienen detalles formales mozárabes, como el arco de herradura, pero generalmente mal comprendidos y muy simplificados. Igualmente es constante la reducción de elementos y la supresión de todo lo que no es absolutamente necesario. Tampoco las proporciones de la composición, especialmente el formato general, tiene el equilibrio y la ligereza del códice mozárabe.

Como en G, la miniatura de TU se encuentra también en un folio recto; se divide igualmente en tres partes que ya no son zonas, porque el arco remata las dos inferiores sin inscribirse en un rectángulo general, por lo que carece de enjutas y queda achaparrado. La prolongación del radio es menor que en G, lo que era lógico esperar tratándose de un códice románico, pero resulta muy curioso que la proporción sea $6/6$ periódica pura de prolongación; recordaremos que en G es $4/4$ periódica pura también, o sea, que además de repetirse la periodicidad pura, la cifra decimal en ambos casos con la del entero. Tenemos en proyecto el replanteo arquitectónico de los elementos constructivos de los *Beatos*, y hasta que esté acabado no pretendemos sacar consecuencias precipitadas de estas curiosas coincidencias.

La rosca del arco del *Beato* de Turín se reduce a un ancho filete rojo sin ningún adorno, que sirve también de separación y enmarque de las dos zonas bajas y por lo tanto de toda la miniatura; el color rojo, de tinta plana, fluye por todo el enmarque y el arco sin ningún adorno, greca ni interrupción lineal.

Bajo el arco aparece el altar, sobre el fondo azul oscuro. Carece de basamento, la columna de apoyo es única, gruesa, lisa y verde,

³¹ C. CID e I. VIGIL, *El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín...*, ya citado.

³² Entre el naturalismo y la soltura de TU respecto a G, media un cambio tan radical de mentalidad como el que luego surgirá entre el románico y el gótico.

con clara indicación de la superficie cilíndrica del fuste; el capitel es amarillo, muy grande y de derivación marcadamente clásica, procedente de un tipo corintio-compuesto con cuatro grandes hojas rizadas en los ángulos. Sigue el gran ábaco troncopiramidal invertido pintado de rojo. La tabla del altar tiene los bordes biselados hacia abajo y quedó en blanco porque nunca se aplicó la tinta dorada o el pan de oro.³³ Sobre el altar se lee: ARA DOMINI NOSTRI.

En lugar de dieciocho palomas hay dos, rojas, posiblemente por alusión al martirio, una a cada lado del altar, con las alas extendidas y actitudes muy movidas, prontas a emprender el vuelo. La misma simplificación se aprecia en los objetos colgados, reproducción exacta de los gerundenses, aunque siluetados en blanco por la misma razón que el ara del altar; faltan las dos lámparas laterales, y por lo tanto sólo hay cinco colgantes.

La zona intermedia, de color amarillo claro e intenso, contiene, como en G la figura única de Jesús, pero en actitud mucho más movida y hasta algo declamatoria: los brazos casi abiertos, expresión más viva, largo cabello rubio, nimbo crucífero violeta claro con los brazos de la cruz rojos, túnica verde, manto azul y el libro rojo y abierto en su mano izquierda. En él se lee el único letrero de esta miniatura: LIBER, con una sílaba en cada página.

La zona baja, mayor que la anterior, encuadra diez personajes en animada actitud discursiva y de un naturalismo y soltura que supera las pinturas murales románicas y que parece anunciar los frontales y retablos del mismo estilo del siglo XIII y casi los plenamente góticos. El fondo es violeta claro, todos los personajes están nimbados de amarillo, azul, castaño y anaranjado alternados; túnicas y mantos son amarillos, verdes, azules y rojos, combinados con los colores en las dos prendas de cada figura y éstas entre sí para producir la máxima variedad cromática siguiendo las leyes compositivas de los complementarios. Todas las figuras van descalzas y no se destaca especialmente a ninguna. En lugar de la disposición en dos filas sólo existe una, aunque se mantiene la doble agrupación y el espacio intermedio entre los dos conjuntos opuestos.

La miniatura de TU no añade nada esencialmente nuevo a la de G, pero es de sumo interés para el estudio de la evolución de un viejo tema, que vemos centrado en el manuscrito de la catedral ge-

³³ Parece que por aquella época había escasez de oro en Girona.

rundense, y esto por dos razones: por darnos una de las más puras versiones románicas, y por tratarse de la única copia directa segura que poseemos del magnífico códice conservado en la catedral de Girona.

MANCHESTER (R)

La miniatura de este códice es del tipo rectangular dividido en tres zonas paralelas superpuestas y casi iguales. Está en el folio 106 verso. El enmarque es un ancho filete completamente liso. La parte alta está centrada por un complicado altar apoyado en dos gradas aparejadas con sillares, pie ornamentado y una especie de tronco de pirámide invertido, un tanto caprichoso, que sostiene la tabla, cubierta con un paño muy plegado que cuelga ampliamente por detrás, sin duda por la preocupación del artista de no ocultar la estructura del altar. A ambos lados hay otras tantas series de objetos suspendidos que cuelgan del filete del enmarque como si se tratara de una viga; desde fuera hacia el altar, repetidos con rigurosa simetría a los dos lados, hallamos: una pieza circular o globular pequeña, otra rectangular alargada, una tercera circular grande circuida por un anillo y otra rectangular semejante a la ya descrita. Bajo el altar hay dos grupos de palomas, once a la izquierda y doce a la derecha, muy naturalistas, graciosas y vivaces, en variadísimas posturas: unas vuelven la cabeza para rascarse, otras se afrontan como si se hicieran la rueda, otras adoptan expresiones agresivas, juguetonas o indiferentes, algunas emprenden el vuelo o descienden, e incluso están a punto de posarse en las cabezas de sus compañeras. Es evidente que el artista estaba mucho más preocupado por el preciocismo del dibujo y por el naturalismo, que por el aspecto teológico de la representación, que al perder todo hieratismo se convirtió en una de esas revueltas escenas de palomas que pueden verse a diario en cualquier parque o calle en torno del alimento que acaban de echarles.

Existe un detalle muy curioso y de difícil explicación: a la derecha del marco y fuera de él, y por lo tanto sin formar parte directa de la escena que acabamos de describir, hay otra paloma, o al menos otro pájaro, de tamaño mucho más pequeño y negro en lugar de blanco, que parece mirar desde lejos lo que ocurre dentro.

La zona central es de simetría axial muy rigurosa, con dos ár-

boles muy complicados y ornamentales a los lados, cuyos follajes se convierten en convencionales arabescos, y que flanquean a una hermosa figura de Cristo, frontal salvo la ligera orientación de la cabeza hacia la derecha, en actitud de bendecir, sin libro, barba corta y nimbo crucífero.

En la zona inferior hay trece figuras humanas con amplias vestiduras, descalzas, en actitud discursiva, especialmente las dos que centran asimétricamente un grupo de siete a la izquierda y cuatro a la derecha.

SAN ANDRÉS DEL ARROYO (AR)

La miniatura del *Beato* de Arroyo, completamente románica de estilo, difiere mucho de la equivalente de Girona. Está en el folio 73 verso, y pertenece al grupo cuadrangular sin arco, dividida en tres zonas casi iguales, algo más estrecha la central.

El marco, muy sencillo, es rojo con circulitos blancos y un ribete interior blanco. La zona superior se divide verticalmente en dos mitades: la izquierda con fondo de oro y un árbol verde y grande y dos más pequeños a los lados, y la derecha azul con igual número de plantas aunque de especies diferentes.³⁴ En el centro, Cristo de cuerpo entero, frontal, con el libro amarillo apoyado en el pecho, en actitud de bendecir; barba y cabellos rubios, nimbo crucífero de oro, túnica verde y manto violeta. La colocación del Señor en la parte alta es recurso medieval tardío, románico y gótico, que contrasta con su situación intermedia en los manuscritos mozárabes del tipo a que pertenece. Quizás en G pueda suponerse una alusión a su papel de mediador entre el Cielo y la tierra, y en AR su aparición en el jardín celestial.

La zona media, separada de las contiguas por cintas de plata lisas, también se divide verticalmente en dos partes separadas por el ara, pero de manera que bajo la mitad dorada de arriba existe un fondo azul y viceversa a la derecha. Debajo del ara hay trece palomas blancas a la izquierda y doce a la derecha. El altar es pesado y con amplio ábaco bajo la mesa; se alza sobre cuatro escalones en degradación. Suspendidas del filete de separación se ven cuatro lám-

³⁴ El calificativo de "especies" en el sentido botánico es aquí muy relativo. A la izquierda deriva de un olivo y a la derecha de una palmera, pero con poca naturalidad. El resto es fantástico.

paras a cada lado, del tipo de recipiente globular y llama única encendida en el interior.

El rectángulo inferior, de fondo rojo vivo, está casi totalmente ocupado por nueve personajes descalzos, nimbados de oro, cabellos y barbas rubios, vestiduras verdes, violetas, amarillas y blancas debidamente alternadas, y en disposición isocefálica muy animada mirando hacia arriba.

Debe observarse que en esta miniatura no existen los rectángulos y la figura de Cristo, que en otras repiten la escena principal con perspectiva diferente. Falta también la segunda serie de lámparas, y por cierto la primera, y única en esta ilustración, es de ocho en lugar de siete, el típico número apocalíptico. No cabe duda de que el ilustrador de este códice estaba mucho más dominado por la preocupación estética naturalista, que por el viejo y grandioso simbolismo del *Apocalipsis*. No hay ningún letrero.

MONASTERIO DE LAS HUELGAS, BURGOS (H)

Ocupa esta miniatura aproximadamente la mitad inferior del folio recto. Su formato es rectangular apaisado dentro de marco liso muy sencillo formado por tres filetes. Interiormente se divide en tres partes: la baja es muy alargada, un verdadero friso que contiene veinte figuras humanas en dos grupos casi unidos, afrontados hacia el centro; las dos figuras centrales parecen especialmente destacadas: a la izquierda una con libro y en actitud discursiva, y frente a ella otra con idéntica expresión. Cabe preguntarse si la primera no será Cristo. Todos están representados a partir de media pierna, llevan vestiduras talaras y amplios mantos, los nimbos son pequeños; tres de ellas, además de la citada, tienen libros en las manos, y todos son imberbes. El fondo parece estrellado, en realidad se trata de grupitos de tres diminutos puntos, sólo a la izquierda hay tres auténticas estrellas.

La zona central tiene forma más irregular, porque por abajo la limita una línea horizontal, pero por arriba un amplio arco rebajado, recuerdo sin duda de los triunfales de los santuarios de las iglesias, que aparecen en G y TU. La centra un altar de forma muy extraña: un basamento, un pie invisible por el paño que pende delante, y encima algo que más parece pila bautismal esférica un poco aplanada, que verdadera ara; la parte baja está ricamente

decorada con bandás, y la alta es lisa, acaso sin terminar. De la ranura que hay entre ambas pende un paño que recuerda el de ciertos altares de estas miniaturas, pero también el de algunas representaciones del Santo Sepulcro.³⁵ Simétricamente repetidos a los dos lados hay hacia el exterior una lámpara globular suspendida del arco por dos cadenas, y dos cajas rectangulares muy alargadas pendientes de tres.

La parte superior es recta por arriba y los lados, y por abajo sigue la curva inversa del arco. En los extremos hay dos árboles simétricos de tupido follaje, el fondo es estrellado y en el centro surge media mandorla, que por su extremidad sobrepasa el marco, y en su interior, de cintura para arriba, una *maiestas Domini* imberbe, con libro, nimbo, en actitud tan declamatoria que para bendecir saca el brazo fuera de la mandorla.

No hay palomas y no se repite el altar. En todo caso, la parte alta del mismo que le da aspecto abombado, podría interpretarse como representación bidimensional de su superficie plana, en este caso de lados redondeados, pero no es seguro. Faltan totalmente los letreros.

(Continuarà)

³⁵ A. PARROT, *El Gólgota y el Santo Sepulcro*, Barcelona, 1963, con bibliografía básica. Para amplias referencias, Dom CABROL y Dom LECLERCQ, obra citada.