

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

(continuació)

PER

CARLOS CID

COMENTARIO ARQUEOLÓGICO, ARTÍSTICO  
E ICONOGRÁFICO DE LOS ELEMENTOS  
DE LAS MINIATURAS

ICONOGRAFIA DE LAS PALOMAS

Las representaciones plásticas y los textos que las acompañan no permiten dudar de que las palomas de esta miniatura simbolizan las almas de los mártires. Con el mismo significado aparecen en otra escena del mismo *Beato* de Gerona, por ejemplo, en el folio 225 recto, que tiene estrechos paralelos ideológicos con la que nos ocupa<sup>36</sup>.

La idea primitiva de representar las almas de los muertos como aves no es cristiana, sino tan antigua que arranca de la Protohistoria. El concretar en la especie paloma es idea relativamente tardía, de origen oriental y difundida en el mundo clásico pagano, del que pasó al paleocristiano; antes se limitaba al concepto general de pájaro. El sím-

<sup>36</sup> SAN JERONIMO, *Comentarios a San Mateo*, libro II, dice: "Estas aves son las almas de los santos o los espíritus que están al servicio del Señor". Se refiere a las palomas, y no se olvide que Beatus utilizó a San Jerónimo.

bolo es tan viejo como universal y en muchos casos no puede establecerse una relación directa entre los diferentes mundos culturales en que aparece, sin duda por ser una imagen arquetípica subconsciente de toda la humanidad.

Psicológicamente el símbolo está ligado a una vida posterior a la terrena, situada en un lugar elevado, poco definido en las culturas primitivas, o concretado en una de las innumerables versiones paradisíacas imaginadas por las mitologías. También influyó la creencia de que las almas pueden trasladarse rápidamente de un lugar a otro, y no extraña su identificación con el animal más aéreo posible porque el espíritu y el aire son conceptos intercambiables y próximos en la mentalidad preconsciente y primitiva<sup>37</sup>.

En la parte superior de la naveta prehistórica de Rafael Rubí (Menorca, cerca de Mahón), se encontró una pequeña fosa llena de huesos de pájaros que se enterraron allí, relacionados sin duda con un rito funerario «hotán vestidos como pájaros, con alas por toda indumentaria»<sup>38</sup>. El alma o sombra del hombre, lo que de él sobrevive, se llamaba *edimmu*; mientras el cuerpo se reduce a polvo, el espíritu del muerto «vestido con traje de alas» baja a las regiones inferiores donde tiene su morada. En el *Epos* de Gilgamesh se encuentran también referencias en el mismo sentido.

La fijación definitiva del pájaro como representación del alma se produjo en la religión y el arte egipcios faraónicos. De las tres formas o partes del alma agipcia, el *Ba* se figuraba como un pájaro con cabeza humana, tantas veces representado, y que en ocasiones aparece junto a la momia, en los sarcófagos antropomorfos.

Acaso a estas formas egipcias se deba el origen de las griegas clásicas, por ejemplo, las sirenas-aves, mitad pájaro y mitad mujer, espíritus malignos que primero significaron los peligros del mar y luego los del erotismo desenfrenado, y que a través del mundo romano se convirtieron en las lamias medievales.

Ya desde tiempos remotos —sumerios y mesopotámicos en general— los pájaros y seres alados tuvieron también significado terrorífico, bien como demonios híbridos o como seres dañinos de aspecto más o menos

<sup>37</sup> *Spiritus, expirare*; luego "exhalar el último suspiro", expresan conceptos muy claros y divulgados de la salida aérea del alma por la boca al separarse del cuerpo en el momento de la muerte.

<sup>38</sup> SEBASTIANO MOSCATI, *Las antiguas civilizaciones semíticas*, pág. 51, Barcelona 1960.

naturalista. En Mesopotamia, entre los hititas, más tarde en la India, hallamos siempre pájaros extraordinarios, frecuentemente dioses o aspectos de divinidades. El sentido terrible de estos pájaros acabó identificándose con varias formas del espíritu del mal, hasta llegar a las arpías, las aves agoreras, los cuervos y cornejas que tanto preocuparon en la Edad Media, y hasta los vampiros y demás seres voladores. La magia dio amplia cabida a los volátiles, sobre todo nocturnos, rapaces y necrófagos o devoradores de cadáveres, por los que se convirtieron en símbolos de la muerte. El color también influyó, así, el negro del cuervo facilitó su significación terrible, mientras que la blanca gaviota, que también devora cadáveres y es el cuervo del mar, se salvó por su belleza y blancura. Las personas transformadas en pájaros voluntaria o involuntariamente abundan en los cuentos de todos los países, que casi siempre tienen un trasfondo mitológico.

También los pájaros fueron símbolos de la luz, de la vida y de todo lo positivo, y en esta corriente hay que encuadrar a nuestras palomas. Horus en Egipto, el sol alado en el mismo país; las águilas entre los hititas que después se transformaron símbolo muy general y hasta heráldico, fueron emblemas de la luz. El ave fénix, que resucita de sus cenizas llegó a considerarse símbolo de Jesucristo, también el pelícano. El *charandrius* fue famoso en la Edad Media y se representó como ilustración de un sermón<sup>39</sup>. La lechuza simbolizaba la inteligencia y fue el animal de Atenea, etc. Hasta en la América precolombina hallamos dioses y espíritus alados, y la creencia de que las almas de los grandes caudillos muertos en combate aparecen como magníficos pájaros, los quezatl. Todo demuestra la tendencia constante y universal a relacionar pájaros y seres espirituales, buenos o malos, y a considerar a las aves dotadas de cualidades extraordinarias e incluso fuente de presagios.

La paloma forma parte de un grupo de símbolos que eran ya empleados por los paganos y que pasaron al arte cristiano con el mismo significado espiritual o con muy ligeros cambios, incluso parece que su significación era común a paganos y cristianos. En Frigia se encuentran relieves de pájaros posados en ramas o en las manos del difunto; esta representación se halla también en otras regiones del mundo helénico, siempre en monumentos funerarios, que adornan con su gracia y variadas posturas. Por lo tanto, los griegos evocaron también las almas de los muertos mediante una figurilla alada, o un pájaro con cabeza humana, o

<sup>39</sup> Sobre la curiosa leyenda del *charandrius* o *kladrius*, simbolismo en forma de pájaro de Cristo, véase É. MÂLE, *L'Art religieux du XIIIème. siècle en France*, pág. 57, Paris 1919.

simplemente un ave, que se encuentran frecuentemente en los *lekytos*, vasos de ofrenda típicamente funerarios.

El simbolismo se utilizó en Oriente como en Occidente y en ambos conceptos religiosos, hasta el punto de que las ya citadas palomas de Frigia decoran igualmente estelas paganas y tumbas cristianas. El gran éxito de estas aves mortuorias en Oriente explica que aparezcan tan repetidamente en sarcófagos y mosaicos durante toda la Edad Media bizantina<sup>40</sup>.

Fueron los romanos clásicos los que empezaron a concretar el valor funerario de la paloma en el sentido favorable de la salvación del alma. La tumba de Octavia Paulina, en la Via Triunfal, se adornó con un relieve en que aparecía esta niña elevada a los Campos Elíseos en un carro tirado por palomas.

Mayor interés tienen para nuestro objeto las palomas simbólicas que representaron los judíos de época romana en ese de contenido hebraico y formas artísticas clásicas, que empezó a desarrollarse avanzado el mundo antiguo y que después se interrumpió o al menos se hizo menos frecuente y perdió su vigor. Las catacumbas de Monteverde, en Italia, el cementerio judío más antiguo conocido en Occidente, depredado más que excavado en el siglo XVII y todavía por terminar de explorar con garantías científicas, ha proporcionado algún ejemplo muy curioso. Es el caso de una cubierta de sarcófago, con bulto yacente que acaricia familiarmente a un perrillo, y dos palomas afrontadas picando racimos. Este tema se encuentra también en los epitafios judíos de otros lugares<sup>41</sup>.

Las palomas picando racimos simbolizan en el mundo romano pagano la dulce embriaguez del alma en el mundo superior; los judíos supusieron que representaban la salvación del alma y las refirieron a la paloma del arca. El problema es muy complicado, porque el P. Frey parece que casi demostró que el citado sarcófago es una tapa pagana caída casualmente en la necrópolis de Monteverde. Le inclinan a esta hipótesis ciertas circunstancias del hallazgo y la prohibición judaica de representar la figura del muerto en el sarcófago; no obstante, los judíos que vivían en la romanidad avanzada no siempre fueron tan estrictos. De

<sup>40</sup> Véase F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, pág. 346, París 1942; del mismo, *Lux perpetua*, págs. 296 y 324, París 1949.

<sup>41</sup> N. MÜLLER, *Die jüdische Katakomben am Monteverde zu Rom*, págs. 39, 81, 82 y ss., Leipzig 1912; del mismo, *Atti dell'Accademia Romana di Archeologia*, serie II, tomo XII, Roma 1915; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, págs. 492 y ss., 497 y ss., París 1942; SCHNEIDER-GRAZIOSI, *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, XXI, págs. 15 y 52.

todas formas llama la atención su presencia en Monteverde, y los monumentos epigráficos judaicos indudables no dejan lugar a dudas sobre el uso simbólico funerario de las palomas.

Tomadas de los judíos o de los romanos paganos, o de ambos a la vez, sin duda por un ambiente general, los paleocristianos las usaron con tal profusión en los relieves y grabados de los epitafios de sus catacumbas, que la paloma se convirtió en uno de sus símbolos más característicos, aun más frecuente que el pavo. Se las encuentra solas o afrontadas, junto al Crismón, al nombre del difunto, etc.

Intimamente unida a esa idea poética y familiar del vuelo del alma al cielo, la iconografía pasó a las pinturas y a los mosaicos, y adquirió alto significado, porque también el Espíritu Santo se representaba como paloma. En el arte cristiano se convierten en la imagen del alma y se inspiran en la paloma de Moisés. Es comprensible que esta figura fuera fácilmente aceptada, ya que existía en una mitología popular que se refleja en las inscripciones funerarias. Las aves, y concretamente las palomas, posadas en tallos de vid cuyos frutos pican, eran la imagen de las almas de los elegidos gustando de las alegrías del Paraíso.

El arte cristiano adoptó este bello símbolo sin modificaciones, reforzado por la mansedumbre y albura del animal, que ya había sido en tiempos remotos la víctima ofrecida a Venus (Eros y Psiquis, símbolos amorosos paganos cristianizados). El paso de los siglos hizo olvidar o al menos debilitó su simbolismo primitivo, y las palomas, y sobre todo los pavos, picando racimos de uvas, se encuentran constantemente en el arte visigodo español en toda su larga evolución del bizantino y en el romántico.

Los textos apoyan constantemente este simbolismo. Uno de los más antiguos de la literatura sagrada, el *Martyrium Polycarpi*, menciona varias veces las palomas que salen de las bocas de los mártires en el momento de morir. Prudencio cuenta que con el último aliento de la mártir Santa Eulalia surgió de su cuerpo una paloma más blanca que la nieve que emprendió el vuelo hacia el cielo:

*Emicat inde columba repens  
martyris os nive candidior  
visa relinquere, et astra sequi,  
spiritus hic erat Eulaliae  
lacteolus, celer, innocuus,  
.....  
Vidit et ipse stellas avem  
feminae, ab ore meare palam*

Es curioso recordar el águila, que según los paganos se precipitaba sobre la boca de los emperadores para llevarse su alma al Olimpo, o bien los arrebatava en un carro, heroizados, como aparecen en varios relieves. No se olvide tampoco el rapto de Gáminedes por Júpiter en forma de águila y su simbolismo funerario, paralelo al de todos los raptos divinos y las heroizaciones.

En cuanto a la situación de los mártires muertos bajo el altar, es muy importante recordar la curiosa historia de los mártires Gervasio y Protasio, caídos durante una persecución de Nerón según ciertas tradiciones, y más probablemente bajo Diocleciano<sup>42</sup>. Fueron enterrados, junto con otros compañeros, extramuros de la ciudad en una basílica que debía existir al menos desde el siglo II, y que fue destruida durante las persecuciones. Luego casi se olvidaron sus nombres. En el año 379 San Ambrosio, arzobispo de Milán, decidió levantar una iglesia para su propio enterramiento, y como es natural también buscó un emplazamiento fuera de la ciudad. La consagración se hizo en abril del 386. Durante el primer año siguiente a su consagración se descubrieron los cuerpos de Gervasio y Protasio, lo que motivó una carta de San Ambrosio a su hermana Marcelina, que es uno de los documentos más importantes para la liturgia y la arqueología sagrada de esta época<sup>43</sup>. Citaremos únicamente un párrafo: «Que estas víctimas triunfantes sean colocadas en el lugar donde el propio Jesucristo es víctima. Por Cristo, que ha sufrido por todos los hombres está sobre el altar, y los mártires, que han sido sacrificados por la fe, están debajo del altar. He destinado este lugar para mi sepultura, porque es justo que el obispo repose donde acostumbraba a ofrecer el sacrificio. Pero cedo la parte derecha de la sepultura a estas víctimas sagradas, porque este lugar se debe a los mártires. Guardemos por lo tanto estas santas reliquias, y conservémoslas en una capilla bien ornamentada, y pasemos todo este día llenos de confianza en ejercicios piadosos».

Otro dato curioso, también de un famoso y antiguo Padre de la Iglesia, es el relato de San Gregorio, que cuenta que San Benito estaba en su

<sup>42</sup> J. ROMBAULT, *Saint Gervais et Saint Protas*, en *Bulletin de la Société Historique de l'Orne*, t. XVI, págs. 426 y ss., 1887; Dom CABROL y Dom LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. VI, 1ª parte, col. 1231 y ss., París 1924.

<sup>43</sup> SAN AMBROSIO DE MILÁN, *Epistola XXII, Ad Marcellinam sororem*, en *Sacra Patrologia, series latina*, t. XVI, col. 1020; traducción francesa del P. DURANTI DE BONRECUEIL, *Les lettres de Saint Ambroise, traduites en français sur l'édition des RR. PP. Bénédictins, avec des notes historiques et critiques*, t. II, págs. 62 y ss., París 1746; reproducida por Dom CABROL y Dom LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. VI, 1ª parte, col. 1233 y ss., París 1924.

monasterio de Montecasino y que sin moverse supo que acababa de morir su hermana Santa Escolástica al ver que su alma subía al cielo en forma de paloma:

*Vidi elevatis era oculis suae anima de eius corpore egressam in columbas specie caeli secreta penetrare.*

Todo este complejo mundo ideológico tuvo su expresión muy directa y concreta en el arte a través de muchos siglos. A veces el reflejo es tan estrecho que debe considerarse transcripción plástica directa, por cierto que tan emparentada con las miniaturas de nuestros *Beatos*, que puede pensarse que posean un valor de precedente, aunque no de fuente directa. Es el caso de las aras paleocristianas decoradas con palomas, que eran muy corrientes en Provenza. Una de las piezas más bellas se conserva en el *Musée Borély* de Marsella, procedente de la famosa abadía de Saint-Victor, tan relacionada por cierto con España, especialmente con la región catalana, ya que muchos de sus monasterios dependieron del famoso cenobio de los alrededores de la capital provenzal. Se fecha con seguridad en el siglo V; sus lados están decorados con motivos de finos entrelazos vegetales, pero el lado largo frontero contiene un friso de palomas. Forman dos series de seis a cada lado, aunque en el derecho sólo se ven cuatro debido a un desperfecto que fue reparado sin reproducir las aves, pero que deja el espacio suficiente para ellas. Ambas series miran hacia el centro, donde está la presencia simbólica del Señor en forma de Crismón.

Ideológicamente emparentado con las palomas bajo el altar, aunque su aspecto figurativo sea diferente, es el de las aves bajo la cruz del Señor. Su origen es muy antiguo y aunque no con tanta frecuencia como el otro, se encuentra en obras que abarcan muchos siglos y varios estilos. Una de las más antiguas es el relieve copto inventariado en el *British Museum* de Londres con el número 1527. Es una placa de arenisca que al parecer procede del monasterio de Apa Jeremías, en pleno desierto y en la zona de Saqqara, famosa por sus antiquísimas ruinas faraónicas, entre las que destaca la pirámide escalonada de Zoser. Se fecha con oscilaciones entre los siglos VI y VII. Consiste en un relieve cuadrangular muy alargado en sentido vertical, con ancho marco de grecas; en su interior y arriba, hay una inscripción cuadrada, y bajo ella una cruz muy decorada y anicónica con dos palomas posadas en los brazos y otras dos que se encaraman por el pie; todas pican la madera como si quisiera alimentarse de ella, lo que responde a la lógica mística de este simbolismo.

Un pálido reflejo del tema de las aves, incluso palomas, en torno a la cruz, aparece en ciertas representaciones del templete de la Fuente de la

Vida, tan frecuentes en el Próximo Oriente cristiano, y que se refleja en las miniaturas occidentales de la Alta Edad Media. Dentro de lo carolingio podría citarse el Evangelionario de Godescalc, que se sitúa cronológicamente entre 781-783 y que en su folio 3 presenta esta miniatura. Hay numerosos animales a los lados del templete, y junto a la cruz del remate, aquí de valor más bien arquitectónico y decorativo, hay dos gallos y dos palomas.

Los pájaros relacionados con la cruz aparecen también en otros códices prerrománicos de Occidente. Baste el ejemplo del *Sacramentarium Gelasianum*, de estilo merovingio y fechado a mediados del siglo VIII, que en el *Incipit* del folio 32 recto presenta una cruz con seis pájaros columbiformes, dos abajo picando tallos, dos reptando a media altura y picando el Alfa y la Omega, y dos en los brazos de la cruz, posados y opuestos.

El arcaico motivo de las palomas en la cruz sobrevivió mucho tiempo. Como ejemplo recordaremos únicamente el mosaico del ábside de San Clemente, de Roma, fechado en el siglo XII, por lo tanto románico de época, aunque estilísticamente de esa suntuosa escuela intensamente bizantinizante de Italia. Del fondo de oro destacan ricos roleos, que realzan la cruz con las dolientes figuras laterales de la Virgen y de San Juan. Entre los roleos hay graciosos pájaros y también cuatro lámparas de vidrio decoradas con esmaltes y encendidas. La figura de Cristo ocupa una pequeña parte de la cruz para dejar sitio a las palomas blanquísimas que en número de doce se adosan al madero: cinco abajo, tres arriba y dos a cada lado.

Existe un curioso fragmento de pintura mural correspondiente a la segunda etapa de la decoración de la iglesia de Sant Quirze de Pedret (prov. de Barcelona), curiosamente relacionable con las miniaturas que estudiamos y fechable en el siglo XII. A la derecha hay un altar bajo baldaquino, con cáliz y un pan y rico paño bordado; frente al altar un gran ángel turiferario. En la parte baja de la composición, una mesa alargada, de la que se ve una estrecha faja, con varias figuras presentadas de busto ante unos panes. La escena se ha calificado de eucarística y sin duda es un paralelo entre un banquete eucarístico a la manera paleocristiana y la Eucaristía en las dos especies sobre el altar. Pero es curioso que los personajes queden debajo de éste y que la decoración del tapete del ara esté formada por grandes pájaros. No recordamos otra escena igual, pero las más próximas están en nuestros *Beatos*, y no es disparatado suponer una influencia de éstos y que los invitados al banquete no sean hombres en el



sentido corriente de la palabra sino almas bienaventuradas en el banquete celestial<sup>44</sup>.

Es necesario recordar aquí las palomas eucarísticas por su importancia iconográfica muy directamente relacionada con el altar, y que sabemos que existían ya en abundancia en la España visigoda, donde aparecieron en los tesoros de Guarrazar y de Torredonjimeno<sup>45</sup>.

### SIMBOLISMO DE LOS COLORES

El colorido de estas aves en las miniaturas de los *Beatos*, y especialmente las palomas de Girona, no deja de tener su importancia desde el punto de vista simbólico.

El color blanco se dedicó siempre a la divinidad, no insistiremos aquí en este simbolismo, que ya tratamos en otras miniaturas. Su identificación con la luz pura, con la bienaventuranza espiritual, es universal y de todos los tiempos. Por esto fue frecuentemente el color sacerdotal: Jehová ordena a Aaron que sólo entre en el santuario vestido de blanco, los magos persas vestían así, y ropajes de este tono llevaban los sacerdotes griegos, egipcios y romanos paganos<sup>46</sup>.

El Cristianismo no hizo otra cosa que adoptar una costumbre inmemorial, que extendía también el uso del blanco a los muertos entre los paganos. La razón es la idea de que la regeneración del alma comienza con la muerte. Este es el sentido que hay que suponer con seguridad en las palomas blancas de nuestra miniatura y en las vestiduras blancas, las *stole albe*, que se dan a los mártires, como símbolo de la salvación de sus almas.

El color rojo tiene también profunda significación aplicable a nuestra miniatura. Identificado con el fuego, significó siempre el principio creador, la vida, y a la inversa, el poder destructor que le sucede en la eterna sucesión de la existencia universal. Por extensión es también el amor, y cuando éste tiene carácter sacro, el rojo se convierte en su símbolo, apli-

<sup>44</sup> Reproducción en W. W. SPENCER COOK y J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, t. VI, fig. 32, Madrid 1950.

<sup>45</sup> Por las referencias que se conservaron, en los grandes tesoros visigodos de Torredonjimeno y de Guarrazar, en gran parte perdidos, parece que había palomas eucarísticas, que cronológicamente se anticiparían a la etapa mozárabe; posteriormente las hubo de metal y esmaltes en el románico.

<sup>46</sup> Sobre simbolismo de los colores, F. PORTAL, *Les couleurs symboliques*, París 1957; H. DELACROIX, *Psicología del Arte*, Buenos Aires 1951.

cado a vestiduras de personajes sagrados y de ciertos sacerdotes. Por la idea destructora del fuego, al mismo tiempo que purificadora, y por ser el color de la sangre derramada, se convirtió también entre los cristianos en el símbolo de la Pasión de Cristo y las víctimas justas e inocentes, y finalmente de los mártires. En todos estos sentidos, sobre todo en el del martirio, hay que entender las palomas rojizas o rosadas del *Beato* de Girona, que en otros códices son intensamente rojas.

Otros colores aparecen en esta y otras miniaturas equivalente de los demás *Beatos*, pero no creemos que tengan significado particular. El azul que rodea el altar en Girona y otros manuscritos, es a la vez detalle naturalista y no carece de simbolismo sagrado por la identificación del cielo físico con el Paraíso. El oro del altar es el color reservado a los objetos del culto. Las vestiduras de los mártires en forma humana, que en muchos ejemplos no son blancas, no responden a ningún significado, sino al deseo del artista de variar los tonos y a evitar una mancha blanca demasiado monótona cuando son muchas las personas agrupadas. Lo mismo puede decirse de las palomas azules y amarillas que aparecen en algunos códices, del Cristo vestido de amarillo, etc. Son incorrecciones simbólicas debidas a la fantasía del artista, que al olvidar las vestiduras blancas se aparta del texto apocalíptico, inexactitudes que también se encuentra en el diferente número de palomas y figuras humanas, en la incertidumbre de cuántas ha de haber, que tanto varían de uno a otro códice, etc.

## AGNUS DEI

Es tan excepcional en esta miniatura, que únicamente conocemos el caso de S. Ya dijimos que este códice recuerda tanto a la familia I como a la II<sup>b</sup>, pero que tampoco se explica totalmente por ellas, y que posee otros elementos extraños a ambas que revelan otras corrientes, hoy desconocidas. La miniatura que nos ocupa es justamente un buen ejemplo de las últimas. Es la única en que convierte en asimétrica la composición axial de todos los demás *Beatos*<sup>47</sup>, y que tanto desde ese punto de vista como desde el figurativo y el iconográfico presenta un estrecho paralelismo entre las partes alta y baja. Arriba la representación es rigurosamente zoomórfica: Cordero en la izquierda mirando hacia la derecha en

<sup>47</sup> Salvo el caso de A<sup>1</sup>, que es un revoltijo compositivo.

lugar de Cristo y palomas bajo el altar en lugar de almas (mejor dicho, simbolizándolas); en la parte baja se repite la escena con apariencia humana: ángel a la izquierda mirando hacia la derecha y frente los mártires en forma de hombres.

Debemos limitarnos a constatar la extrañeza de esta miniatura dentro de la serie, y ver cómo escapa totalmente de cualquier idea que pueda estar relacionada con las más remotas raíces de G, salvo la general de referirse a la apertura del Quinto Sello.

### ANATOMÍA

Poco puede decirse en este aspecto, ya que los cuerpos desaparecen casi siempre bajo ropajes tan amplios y envolventes, que la indumentaria impide su visión y atraen la mayor parte del interés. Lo más importante son los rostros y actitudes, que se analizan por separado.

Como regla general, las figuras siguen los conceptos propios de cada estilo y época, desde la barbarie de F hasta la perfección formal idealizada de Ar. En algunos códices de la familia I hay que destacar la representación de la muerte, que falta en el resto; esta debió ser la idea primitiva y además la más lógica y ceñida a la narración apocalíptica. En la parte superior de Fc, así como de L y A<sup>1</sup>, destaca Cristo, con los ojos abiertos e integridad corporal, respecto a los mártires descuartizados y con los ojos cerrados, como único vivo entre los muertos, vencedor de la propia muerte y dispensador de la vida.

En A<sup>1</sup> no hay división interna, se mantienen las cabezas cortadas y curiosamente todos los mártires aparecen desnudos, símbolo de muerte muy repetido en los *Beatos*; la representación anatómica es arbitraria, grotescas sus forzadas actitudes: son apenas monigotes en los que no se ha hecho el menor esfuerzo para lograr una estructuración natural de los miembros. En ellos se prescindió de los órganos sexuales<sup>48</sup>. Debe advertirse que todos estos personajes son siempre masculinos en todos los *Beatos*. En A<sup>1</sup> aparecen completamente desnudos, con preocupaciones de mal lograda anatomía, que ya comentamos en el apartado monográfico correspondiente.

En S están vestidos, pero con los pies descalzos, otro símbolo de inmortalidad en el otro mundo. Toda la familia II<sup>a</sup> los presenta como verdaderos fardos envueltos en sus pesados ropajes y nunca se ven los

<sup>48</sup> Salvo la excepción de Tu, en que el desnudo alcanza a veces grados de belleza y naturalismo rayanos con los clásicos.

pies; siempre aparecen vivos y con los ojos abiertos. Alguna mano libre, como en U, único códice que no las oculta por completo, revela la poca pericia para dibujar estos miembros, y lo mismo ocurre con las de Cristo, que muestra una y deforme en toda la familia.

La familia II<sup>b</sup> se caracteriza por lo contrario, por unas bellas proporciones, por ropajes que a pesar de su amplitud nunca borran por completo la idea compositiva y volumétrica general del cuerpo. Casi siempre se ven los pies, desnudos sin excepción cuando aparecen. En H están ocultos por la cenefa inferior del marco; tampoco se ven en Cristo, salvo en R, también descalzo.

G es excepcional dentro de su familia. Las figuras típicamente mozárabes, llevan calzado negro, menos una destacada sobre un pedestal, que tiene los pies desnudos y se dirige hacia los demás, sin duda equivalente del ángel de otras miniaturas, aunque carece de alas. La manos son deformes, sobre todo dos dedos de Cristo que resultan monstruosos, lo que es característico de este manuscrito, así como su cuello tan grueso que es más ancho que la cabeza.

Todo esto fue radicalmente transformado por el artista románico que lo copió en Tu; es precisamente típica su escasa afición por los animales y su torpeza cuando los representa (recuérdese las dos últimas palomas que dibujó en esta miniatura), pero cuando se trata de la figura humana se revela como un gran maestro que supera el concepto románico de la figura humana para aproximarse al de siglos posteriores. Los mártires son recias personalidades, bien diferenciados entre sí, y Cristo una maravilla de perfección, naturalidad y expresión grave y bondadosa, únicamente comparable al Daniel en la fosa de los leones del mismo códice.

### BARBAS, CABELLOS, EXPRESIONES

Desde el punto de vista de la expresión personal, de los elementos que más intensamente la determinan, como barbas, cabellos, ojos, etc., se aprecia inmediatamente una norma muy clara: los manuscritos mozárabes siguen una fórmula muy fija; los románicos, otra, y ambas coincidentes con las características de los estilos respectivos. Sin embargo, no olvidemos que los códices que analizamos para este estudio oscilan entre el siglo IX y XII, es decir desde un prerrománico bastante antiguo y además muy arcaizante en el caso de Fc hasta un románico tan avanzado en el de R, Ar y H, que cronológicamente coinciden con tiempos en que ya triunfaba el gótico en gran parte de Europa. Esto significa que en las

series de esta miniatura vemos los tránsitos por lo menos entre tres estilos, y si *Fc* refleja en su bárbaro arcaísmo un ambiente que encaja más con el visigodo que con el mozárabe bien formado, podemos hablar de cuatro conceptos y épocas del arte hispánico, con todos los problemas de persistencias tradicionales, estacionamientos, evoluciones, momentos de transición con sus vacilaciones e incluso anticipos estilísticos, todo de gran complejidad y muy ligado a la abundante y no siempre resuelta problemática de la alta Edad Media, una de las épocas más difíciles de estudiar y sistematizar.

La fórmula mozárabe consiste en un dibujo incorrecto y desproporcionado desde el punto de vista naturalista, sumamente tosco en algunos casos, compensado por la colosal y agresiva fuerza expresionista; los cabellos son cortos, los rostros imberbes, las manos enormes y con dedos que frecuentemente semejan extrañas y amenazadoras garras; los personajes y sus elementos se reiteran con monotonía, ceñidos a rígidas simetrías.

La fórmula románica es casi opuesta, el dibujo resulta de viva frescura naturalista y de una belleza formal tan acusada en comparación con la mozárabe, que la comparación entre una miniatura mozárabe y otra románica produce una impresión, un choque diferencial, por lo menos tan grande como el cotejo entre la románica y otra gótica avanzada, si no mayor. Esa belleza un tanto «bonita» disminuye la tensión de los personajes mozárabes, que viven en otro mundo, sobrenatural y terrible, inhumano y excesivo, que adivinamos reflejado en sus ojos almendrados, enormes y saltones, donde flotan las pupilas perdidas, encandiladas ante la visión obsesiva del espanto de lo horrible y de lo aplastantemente inconmensurable. Frente a ellos, la mirada románica es normal, sin arrebatos de éxtasis teológicos que rocen la locura, bondadosa y dulce con mucha frecuencia, serena sobre todo. Los cabellos son largos, predominan las barbas, especialmente en la figura de Cristo; las manos, no siempre perfectas, son por lo menos lógicas y proporcionadas en sus dimensiones, formas y actitudes; existe además una constante preocupación por variar y animar las figuras de alguna manera, aunque sin romper los moldes compositivos, cuya rigidez se disimula en lo posible alternando posiciones de figuras, rostros barbados y lampiños y mil detalles más que aligeran y amenizan la visión.

Era preciso hacer esta digresión estilística general para comprender mejor el significado de las series de la miniatura que nos ocupan, y sobre todo para situar en su justo lugar el *Beato* de Gerona, que se sitúa en un punto crucial.

Descendamos al detalle concreto. En Fc el único caso en que todos los cabellos están indicados por una especie de ondas de pequeños semi-círculos, referencia indudable a cabelleras cortas y rizadas. Si como parece, Fc refleja algo de lo que pudo ser la vieja y perdida miniatura visigoda, y si tenemos en cuenta la gran componente de raíz clásica que se halla en la esencia del llamado arte visigodo, puede que nos encontremos ante una senda estrecha y borrascosa, pero que parece conducir a los tiempos romanos, al menos a los romanocristianos. Lo refuerza que todos los personajes sean imberbes; esto tiene especial significación en la figura de Cristo: ya sabemos que el Cristo con cabellos cortos y rizados, sin barba y joven, derivado en su aspecto plástico del Apolo clásico, fue el tipo occidental característico del arte cristiano primitivo; también que frente a él existía el modelo con largas barbas y cabellos, dos símbolos del poder en general y de los soberanos, y de Dios en todo Oriente, y que las fórmulas orientales y occidentales, independientes y opuestas en los primeros siglos, coexistieron durante mucho tiempo, hasta que las orientales fueron ganando terreno en Occidente y hacia el año 1.000 acabaron imponiéndose en la mayoría de los casos y adquiriendo valor universal<sup>49</sup>. Este hecho artístico o iconográfico, que se aprecia en gran parte de Europa, y muy particularmente en el arte de las Galias desde el paleocristiano hasta el comienzo del románico, aparece con idéntica claridad en nuestro románico, y precisamente la miniatura que estudiamos es un ejemplo señero.

En A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup> seguimos viendo el tipo mozárabe puro, sin barba y con cabello corto, a pesar de que la miniatura del segundo es ya románica; en L persiste la falta de la barba, pero Cristo luce amplia cabellera partida. Cabello bastante abundante, de corte eclesiástico, aparece en S, donde no hay ninguna barba y la de Cristo queda en la incógnita porque se le representa bajo la apariencia zoomórfica del Cordero; finalmente, O presenta perfectamente formado el modelo románico, con la larga cabellera y barba, y con las mejillas animadas con los formularios círculos de color intenso, tan típicos de todas las obras pintadas de este estilo.

Quizás se deba a su tendencia arcaizante, o acaso a su menor penetración en la cronología avanzada románica, el hecho sin excepción de que todas las figuras de la familia II<sup>a</sup> llevan cabellos cortos y ni siquiera una luzca barba; podría objetarse que no era fácil representarla en un

<sup>49</sup> Para la problemática de las dos fórmulas, É. MÂLE, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, París 1947; y L. BRÉHIER, *L'Art Chrétien*, París 1928.

Cristo tan envuelto en sus ropajes, pero en varios casos —V y J por ejemplo— se ve muy bien el mentón y en él se indicó claramente el hoyuelo, por lo que la supresión de toda capilaridad es consciente y típica de esta familia, sin que ni siquiera D sea excepción.

El más ligero análisis de la familia II<sup>b</sup> revela que G tiene dentro de ella una clara personalidad, consecuencia de su mozarabismo —aunque sea un tanto avanzado— frente al romanismo del resto. Si II<sup>a</sup> se caracteriza por falta de barbas y cabelleras largas, II<sup>b</sup> presenta como norma precisamente lo contrario. G conservó todavía la viejísima tradición occidental del Cristo imberbe, aunque la proximidad del románico haya proporcionado y embellecido en parte sus personajes, prestándoles expresión más serena y unos ojos que no son los desorbitados mozárabes. Pero el cambio de estilo subsiguiente pesó en el ánimo de los artistas de manera muy intensa, y aunque copiaran modelos mozárabes anteriores, no pudieron o no quisieron sustraerse a los imperativos de algo que no sólo era nueva tendencia artística del estilo en que trabajaban, sino dictadura de la moda de su tiempo, lo corriente en el mundo en que vivían y al que personalmente se sometían, como ocurre a los hombres de cualquier tiempo y lugar.

Aunque el modelo les fuerce a veces a seguir trazando arcos de heradura, romanizan siempre que pueden las arquitecturas mozárabes, las reinterpretan o racionalizan a su manera, a veces con acierto, otras incurren en curiosos errores por falta de comprensión. También sustituyen objetos y detalles caídos en desuso por los corrientes en su época. Este afán de racionalización, de romanización y modernización, es precisamente una de las características de Tu, y la razón principal de que su aspecto externo sea tan diferente de G, a pesar de ser copia tan directa de éste. Tu prolifera las barbas, las adopta constantemente para Cristo, que en nuestra miniatura las luce hermosas y partidas, formando cuerpo con la espléndida cabellera: el tipo del Jesús oriental, barbado y con melenas como un antiguo rey asiático ha sustituido al joven imberbe, último reflejo de Apolo. Quizás para establecer una diferenciación jerárquica, las figuras inferiores no tienen barba, aunque conservan los cabellos largos de la moda románica.

En el resto de la familia el Cristo es el típicamente románico; R deja también barbilampiñas a las figuras de los mártires; en cambio, Ar alterna uno barbado y otro rasurado. Queda la excepción de H, que forma grupo con los dos citados, pero que a veces nos da detalles interesantes respecto a G por la descendencia común a partir de T. En H

Cristo y los mártires carecen de barbas, pero esto es una característica de todo el códice, de aspecto muy blando y femenino, como si lo hubieran hecho monjas o éstas influyeran muy directamente en su carácter, sin embargo, los cabellos son largos y románicos.

Vemos por lo tanto a G con su fuerte y propia personalidad, situado también por este detalle en el lugar que le corresponde como último eslabón del mozarabismo tardío y punto de partida del nuevo mundo románico en el que entraría la Historia del Arte pocos años después de su realización, y como ejemplo claro de las obras que le dieron origen.

### INDUMENTARIA

Como es natural, hay numerosas variantes que dependen de la época, riqueza y colorido de cada manuscrito, etc. Sin embargo, se pueden dar tres características típicas: la vestimenta eclesiástica normal, en parte de las miniaturas de la familia I y toda la II<sup>b</sup>, algunos casos raros y esporádicos en la I, la uniformidad y diferenciación respecto a las otras de II<sup>a</sup>.

La primera consiste en *tunica manicata* más o menos rica y complicada, y manto, ambas prendas con numerosos pliegues y a veces más lujosas y espléndidas en la figura del Señor. Así son en A, O y S; en el primero sólo está vestido Cristo, pero son notables los calzados de los mártires desnudos, ceñidos y puntiagudos, de modelo muy orientalizante. Los mantos de S se enriquecen con grupos de tres puntos claros. Lo mismo vemos en toda la familia II<sup>b</sup>, con las imprescindibles variantes, no muy grandes, impuestas por la moda en el corte de las piezas y la manera de llevarlas.

Las excepciones de I son Fc y L, una vez más emparentados. Por desgracia, únicamente se ven dos figuras completas del primero y otras tantas del segundo, éstas sin los pies. La imperfección del dibujo no permite interpretar bien la indumentaria del primero, pero desde luego es diferente de la descrita: las figuras tienen el tronco cubierto por algo que no es túnica, y que queda más ceñido o armado que ella, al parecer sin mangas, salvo que estén tan pegadas a los brazos que sólo las denuncie una bocamanga en forma de dos líneas que circundan la muñeca de uno de los personajes; el otro da la impresión de que lleva una especie de pantalones, si no se trata de la pierna mal dibujada; desde luego la prenda principal es muy corta. Los zapatos son puntiagudos, semejantes a



los de A<sup>1</sup>, pero más altos, como botas de media caña. L se asemeja en esa especie de chaqueta muy ajustada con mangas pegadas y acusadas en las muñecas por el puño en forma de aro<sup>50</sup>. Así visten las dos representaciones de Jesucristo, que lamentablemente sólo muestran la parte superior, y los dos personajes de la parte alta, en los que quizás se adivinen unos pantalones anchos y largos. Caso de indumentaria tan abreviada que deja totalmente libre el desnudo, son las estolas litúrgicas colocadas sobre los hombros de A<sup>251</sup>.

La familia II<sup>a</sup> muestra con perfecta monotonía una sola prenda visible: una especie de manto inmenso que envuelve totalmente los cuerpos de los mártires, que borra la anatomía, excepto la cabeza, y que en el caso de Cristo ya sabemos que rodea a ésta (menos en D).

Vemos por lo tanto tres tipos indumentarios perfectamente caracterizados en esta miniatura. Uno muy antiguo, y que si admitimos un fuerte arcaísmo en F habría que calificar de visigodo y primitivo, con su reflejo tardío en L; luego se pierde y se divide en dos ramas, la que podría llamarse musulmana o mora, estrictamente limitada a II<sup>a</sup>, y la occidental medieval corriente, que abarca el resto de I y toda II<sup>b</sup>. Es evidente que los artistas fueron vistiendo a su gusto los personajes que copiaban y que los mantuvieron actualizados según las modas.

## ESTOLAS

Únicamente encontramos estas piezas litúrgicas en la miniatura del códice A<sup>2</sup>, y por cierto plantean un doble y curioso problema: por una lado el general de las estolas, que todavía no está aclarado ni parece fácil resolverlo, y por el otro su aparición en esta escena apocalíptica y el modelo utilizado para su representación en la misma. Aunque para referirnos al segundo sea preciso hacer una sucinta referencia al primero, no pretendemos exponerlo en toda su extensión y menos solucionarlo; en cambio, opinamos que el de A<sup>2</sup> puede explicarse bastante satisfactoriamente, lo que no creemos se haya hecho hasta ahora. Y como máxima curiosidad, anticipamos que la luz que puede hacerse en este asunto se fundamenta en una larga serie de confusiones que parten del mundo clá-

<sup>50</sup> Recuerda extraordinariamente el doble aro en las muñecas de personajes de relieves visigodos.

<sup>51</sup> Para el estudio de las estolas, véase Dom CABROL y Dom LECLERCQ, *Dictionnaire*, t. V, 1<sup>a</sup> parte, col. 672 y ss., Paris 1922.

sico pagano y que llegan hasta el miniatura de A<sup>2</sup>, y en cierto modo se mantienen hasta nuestros días.

La más antigua noción que tenemos de la *stola* es la de un amplio y largo vestido blanco que llevaban las mujeres griegas de la antigüedad clásica, que ceñían al talle con un cinturón doble. Entre una holgada vestidura femenina helénica y esa especie de cinta utilizada por nuestros sacerdotes hay un abismo tan inmenso, que no se ha podido salvar con ninguna explicación satisfactoria. Como es natural, han surgido multitud de hipótesis más o menos disparatadas, de las que únicamente puede aceptarse una consecuencia viable: la palabra *estola* cambió en un momento de significación, mejor dicho, se utilizó para designar otra prenda diferente de la descrita.

Se ha supuesto, sin ningún fundamento serio, que procederían de los *clavi* o bandas de púrpura pintadas o cosidas a los vestidos, que se habrían independizado. La *stola* vestidura, como la *paenula*, adoptadas para la liturgia, se suprimirían después del siglo VI, pero subsistirían los *clavi* con pérdida de su nombre y adopción del sustantivo propio de la prenda a que pertenecieron y que fue eliminada.

Parece mucho más aceptable que la *estola* proceda del *orarium*, palabra que deriva de *os-oris*, boca, de la misma raíz que «oral». Era una tira larga que en liturgia se empleó para limpiar la boca, también el sudor y las lágrimas. Tenemos citas de esta pieza, como prenda utilitaria y pagana, equivalente por su uso a nuestros pañuelos de bolsillo, al menos desde el siglo III. Parece que emperadores y personajes importantes la repartían como regalo interesado. Y como tantas cosas romanas y paganas fueron adoptadas después por el cristianismo, primero con sentido práctico y más adelante como emblema de dignidad religiosa. También la aceptó la Iglesia oriental. Cómo se produjo el cambio de nombre o la confusión es algo todavía inexplicable, pero lo cierto es que así sucedió.

Prescindimos de más consideraciones y detalles, así como de numerosas citas literarias paganas y cristianas, que ya están recogidas en otra parte. Pero volviendo a nuestra miniatura, consideramos que estas confusiones explican su raro y absurdo aspecto. No cabe la menor duda de que el *Apocalipsis* de San Juan se redactó en el siglo I, cuando el *orarium* no tenía aún destino eclesiástico, y por *estola* se entendía una vestidura amplia y rica; tampoco se había producido el cambio o confusión antes comentado. Por lo tanto, el *Apocalipsis* refiere a que los mártires recibieron vestiduras blancas, en el doble sentido de premio y el simbólico de pureza, por su blancura. Cuando se hizo la miniatura de A<sup>2</sup> hacía siglos

que la *stola* de vestir había desaparecido como prenda, y su nombre había pasado a la cinta de uso litúrgico, acaso procedente del *orarium*. Como el objeto representado por la palabra estola había cambiado, se comprende que el artista dibujara lo que en su tiempo y mentalidad se conocía por estola, y no lo que así se llamaba en el siglo I. Aunque le extrañara, tenía el apoyo de la autoridad de San Juan; además, las estolas-cintas se consideraron muy pronto signos externos del sacerdocio, hasta el extremo que se entregaban en las ordenaciones y se retiraban cuando por alguna razón un eclesiástico era degradado, de todo lo cual tenemos suficientes referencias escritas. Así quedaron los personajes totalmente desnudos y ridículamente adornados con las estolas en forma de bandas propias de la época del códice.

Es muy posible que las demás miniaturas en que los personajes aparecen ricamente vestidos, incluyendo el códice de la catedral gerundense, interpreten correctamente el concepto en el sentido de vestiduras, más que por una discriminación del artista medieval, por una corriente iconográfica mantenida durante siglos a través de una cadena de modelos y copias (en Fc están vestidos), y que el afán de ultracorrección indujera al error al artista de A<sup>2</sup>, o al primer códice que introdujo esta variante en la ascendencia bibliográfica de que proceda.

## NIMBOS

Este siglo de divinidad y de santidad empezó a emplearse muy pronto en el arte cristiano y ofrece numerosas variantes; sin embargo, son sumamente frecuentes las confusiones, utilizaciones absurdas y manifiestamente indebidas, la falta de criterio constante y de ideas claras, y las normas generales y lógicas no se fijaron definitivamente hasta la plenitud del estilo románico. Esta misma incertidumbre es la que reflejan nuestros *Beatos*.

Si empezamos por el más antiguo de la familia I, el *Protobeato*, no sabemos si calificar de mandorla o de nimbo al extraño y arcaico círculo que rodea la cabeza del Señor. En A<sup>1</sup> se ve ya una inclinación a distinguir el grado de naturaleza espiritual entre Jesucristo y los santos mártires, estableciendo una diferenciación paralela, tendencia constante y lógica, que extraña tardara tanto tiempo en sistematizarse en Occidente. En este códice Jesús luce nimbo sencillo y los mártires no. En L lo llevan todos liso, ligeramente mayor el de Cristo. En A<sup>2</sup>, todos planos, falta la figura de Cristo. Lo mismo ocurre en S, donde corresponden los más

voluminosos al *Agnus Dei* y al ángel. En O hallamos al fin la fórmula definitiva: grande y crucífero el de Jesucristo, más pequeños y lisos los del resto de los personajes.

En toda la familia II<sup>a</sup>, con la excepción de D, ocurre algo tan curioso como absurdo: los mártires poseen siempre nimbos sencillos (que en V y U se parecen curiosamente a unos raros gorros o turbantes), mientras que el Señor, exageradamente envuelto en sus ropajes de recuerdo moro, carece siempre de nimbo. Ya sabemos que dentro de su familia D es muy particular, y en este caso opuesto, ya que los mártires no llevan nada, y Cristo —sin capuchón en este manuscrito— luce uno muy grande decorado con minúsculos circulitos.

También la familia II<sup>b</sup> es constante, con una sola excepción, pero dentro de la más perfecta lógica y la primera que cronológicamente fija el tipo desde el códice más antiguo conocido de esta serie, dentro del estilo mozárabe, que es precisamente el de G, seguridad y fijación que se anticipa casi un siglo a la evolución general de la iconografía occidental. El sistema es el de mártires con nimbos lisos y Señor con nimbo crucífero. La excepción es H, en que los primeros carecen y el Señor lo luce liso. G presenta además la particularidad de unos grupos de tres rayitas en los nimbos de los mártires y un aspecto equívoco causante de que algunos autores los supongan turbantes, lo que no es ni mucho menos seguro.

## MANDORLAS

Parece que, al menos en esta miniatura, los mozárabes estuvieron reñidos con las mandorlas y que incluso los artistas románicos les siguieran con inusitada persistencia. Sólo podemos citar cuatro casos, dos relacionados con el arcaísmo y dos típicamente románicos.

El primero se encuentra en el fragmento del *Protobeato* de Silos, pero ¿se trata de una mandorla o de una especie de nimbo de alusión crucífera? La bárbara y extraña miniatura deja siempre abierta la duda. Vemos un círculo que rodea la cabeza del Señor, de fondo blanco y liso y enmarcado por un anillo oscuro con tres interrupciones claras, una arriba y dos a los lados. Esto no es suficiente para considerarlo nimbo crucífero, pero tampoco es una mandorla normal. A lo único que se parece es a los dos relieves visigodos de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos), en que dos ángeles tenantes sostienen un círculo con el busto del Sol y otro con el de la luna, derivados de una vieja iconografía clásica que pasó

al arte cristiano y que se mantuvo en él a través de los siglos en las imágenes antropomorfas de estos cuerpos celestes en las Crucifixiones<sup>52</sup>. En estas piezas visigodas hallamos los círculos perfectos, dobles en lugar de sencillos y con varios elementos de unión radiales, como si fueran dos aros de mimbre enlazados por varias ligaduras del mismo material; los fondos quedan lisos, salvo los letreros que indican la identidad de la figuración antropomorfa correspondiente. El fragmento F es tan arcaizante que no resulta disparatado relacionarlo, como repetidamente recordamos, con el arte de los miniadores visigodos, al menos con su tradición; y precisamente Schulck cita los dos relieves como reflejo escultórico de la ilustración visigoda<sup>53</sup>.

En la familia I tenemos otro ejemplo, el de S, con círculo formado por otros concéntricos determinantes de su decoración, que encierran al Cordero. Este códice es de época y estilo románico, pero muchos detalles de su iconografía revelan un modelo o una tradición mucho más antigua, que dio pie a Neuss para considerarlo el más arcaizante y próximo al tipo primitivo del *Beato* ilustrado<sup>54</sup>. Tan radical afirmación es exagerada, pero algo hay de verdad en ella. Es sobradamente sabido que se creó en Mesopotamia y que en ella pasó de estilo y de pueblo en pueblo, y se extendió por todo el Próximo Oriente en tiempos remotos; que luego llegó a la India y también fue adoptado muy pronto por el arte cristiano primitivo. En el Oriente pagano siempre presentaba forma circular perfecta, símbolo de la eternidad por no tener principio ni fin, y envolvía como un aro las representaciones de la divinidad. El arte cristiano antiguo mantuvo esas características, y sólo en época relativamente avanzada se alargó por influencia de la figura humana de cuerpo entero, hasta alcanzar la forma de almendra mística o mandorla propiamente dicha. El círculo es por lo tanto de raizambre muy antigua y arcaizante aunque se encuentre en épocas avanzadas. En la familia I sólo aparece la mandorla —en la miniatura que tratamos— en la escena correspondiente a O, ya románico por todos conceptos, y que sabemos que en ella se diferencia mucho del resto de los *Beatos*; está repetida trece veces, siempre igual, salvo que la del Señor es mayor.

<sup>52</sup> Reproducciones en H. SCHLUNK, *Ars Hispaniae*, t. II, Madrid 1947; del mismo, *Observaciones al problema de la miniatura visigoda*, ya citado; E. CAMPS CAZORLA, *El Arte hispanovisigodo*, en "Historia de España" dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL, t. III, Madrid 1940.

<sup>53</sup> En *Observaciones al problema de la miniatura visigoda*, estudio fundamental.

<sup>54</sup> En *Die Apokalypse des Hl. Johannes...*, ya citado.

En la serie de ilustraciones de la familia II<sup>a</sup> no hay ni una.

Falta también en casi toda la familia II<sup>b</sup>; sólo aparece en el románico avanzado H, en que se ve la mitad superior, cortado el resto por el gran arco. Este análisis parece llevar a la siguiente consecuencia: la idea primitiva era el círculo, en la ideología mozárabe desaparece en esta ilustración y así sucede incluso en el románico, menos algún contado caso de este estilo, que utiliza la mandorla. G queda por lo tanto dentro del tipo puro mozárabe.

### ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Esta miniatura es en general antiarquitectónica, circunstancia interesante porque G es la excepción más importante, perfecta y justificada.

Salvo en A<sup>1</sup>, en todos los demás códices de la familia I tiene formado cuadrangular con divisiones horizontales internas, pero sin la menor referencia constructiva; no se libra ni el excepcional S. En cambio, el citado A<sup>1</sup>, también extraño, transforma en delgadísimas columnillas los enmarques laterales, terminados en estilizados capitelillos que responden muy bien al concepto de los compuestos mozárabes, y los enlaza por triple arquería de herradura muy cerrada. Sin embargo, todo esto tiene mucho más valor decorativo que constructivo, no responde a un plan arquitectónico, no se sostendría en la realidad al faltar los dos apoyos centrales.

La familia II<sup>a</sup> carece en su totalidad de la más remota alusión a un simple elemento de arquitectura.

En cuanto a la II<sup>b</sup>, es preciso recurrir una vez más a la doble corriente. R y Ar siguen en esto a todos los demás *Beatos*, pero G, Tu y H difieren. En G cambia radicalmente el concepto; sin negar el formato cuadrangular alargado en sentido de altura, ni las divisiones internas, se produjo una gran transformación al introducir arriba un gran arco de herradura, que determina albanegas o enjutas en la zona superior, de una prolongación del radio perfectamente racional y constructiva, que en la realidad corresponde al triunfal ante el presbiterio y al altar de una iglesia, en los que pudo inspirarse. La variante no es caprichosa, responde a la idea de que lógicamente un altar debe estar en una iglesia, e ilustra los textos antiguos que se refieren a los mártires auténticos enterrados bajo aras de templos igualmente existentes. Si bien se analizan las dos tenden-

cias, se observa en G mayor lógica, una expresión más perfecta, un cierto racionalismo que caracteriza a este manuscrito dentro del grupo de los mozarabes.

Tu no presenta problemas, es copia directa y simplificada de G, por lo que también le sigue en esta miniatura de modo casi literal, sin más cambios que los propios de su estilo románico, supresión de elementos secundarios y hasta alguno esencial, y una incorrecta interpretación de la parte superior, donde las zonas resultan demasiado anchas respecto a la luz del arco (que es de herradura ligeramente más abierta que G), y la falta del enmarque alto.

Por lo tanto G y su copia son hoy los únicos representantes de esta lógica arquitectónica. Sólo pueden buscarse elementos relacionables en H, pero con el orden alterado y sin auténticas posibilidades constructivas en la realidad. La coincidencia no es caprichosa, porque H procede de T, igual que G, y las semejanzas entre los dos descendientes hace suponer que este concepto se hallaba ya expresado en el antepasado. Pero sabemos también que G modificó profundamente, mejorándolas de manera extraordinaria, las arquitecturas de T, a las que incluso concedió mucho mayor espacio. Por esto podemos rastrear el origen de la modificación básica que hoy vemos aparecer en G por primera vez, pero también es muy verosímil admitir que aportó su elemento creador, o al menos ordenador.

### ELEMENTOS DECORATIVOS

Aún prescindiendo de las decoraciones de altares, indumentaria y otros aspectos que ya se estudian en los lugares correspondientes, la ornamentación de la miniatura es muy rica como tónica general, aunque lógicamente depende de la mayor o menor suntuosidad de cada códice, de las corrientes estilísticas de sus respectivas épocas, etc. Se trata de un aspecto bastante independiente, del que pocas consecuencias generales pueden deducirse. No obstante haremos unas breves consideraciones.

Dentro de su tosquedad, la profusión decorativa se advierte ya en el fragmento Fc, fijada en el marco, ancho y recargado; su tema es geométrico simple, un relleno sin ascendencias ni filiaciones concretas; lo completan los cuatro grandes florones angulares, de derivación liriniforme, los dos inferiores perdidos por recorte posterior.

L es nulo en este aspecto: elementales filetes lisos. A' derrocha la decoración íntimamente ligada a su arbitraria arquitectura, a base de la reiteración de un motivo almadrado, como un ojo, que en los arcos

incluso tiene un punto central, como si se tratara de una pupila; se complican en los intradoses, aunque seccionados longitudinalmente, y los complementan series de rayitas paralelas dobles y triples. En **O** se enriquece todavía más en las mandorlas, con dobles series de medias almendras, zonas intermedias más claras y elementos estrellados, espacios de ricas cuadrículas entre las mandorlas, y sobre todo el marco general, donde aparece una forma de greca muy conocida y de viejísima prosapia, la de palmetas estilizadas envueltas por un trazo lanceolado; en los ángulos hay lazos muy salientes de cestería, acaso relacionados con lo nórdico, pero que también se explican bien por las labores musulmanas hispánicas. **A**<sup>2</sup> tiene ancha cenefa de tallos ondulantes que se cierran para rodear hermosas y jugosas estilizaciones liriformes muy acusadas. **S** presenta filetes paralelos con dobles motivos en forma de **U**, temas palmetiformes elementales y ondulaciones, todo más rico por el color que por la forma. Por lo tanto, no hay la menor unidad en toda la familia **I**.

Casi lo mismo ocurre en la **II**<sup>a</sup>. La profusión caligráfica típica de **M** se refleja en las grecas de palmetas muy jugosas —una variante de las descritas anteriormente— que pertenecen a un vocabulario ornamental que hundieron sus raíces en Mesopotamia y que a través del mundo clásico se universalizó hasta nuestros días; cintas policromas acodadas y florones angulares completan la ilustración. Sólo hay una estrecha unidad entre **V** y **U**, que con pequeñas variantes presentan cenefas de curvas acodadas muy comprimidas, lo que era de esperar dada la enorme semejanza entre los dos manuscritos. El tema se repite en la separación central de **J**, salvo que el enmarque y los nudos angulares son de complicada laceria. En cambio, **D** nada tiene que ver, y se entrega a su profusa y personalísima decoración floral y caligráfica hasta agotar todo el espacio disponible.

En **II**<sup>b</sup> hallamos dos tendencias radicalmente opuestas: la lisura absoluta de **Tu** y en **R**, de los que nada puede decirse, salvo que es normal en ellos; y la decoración discreta del resto con la particularidad de que no se limita a las cenefas, sino que invade los fondos, detalle este último que sólo encontramos fuera de la familia en los grupos de tres puntos de **D**. El códice **H** los tiene en el fondo del espacio ocupado por las figuras humanas, mientras que en el superior del Señor son estrellas; los marcos se reducen a filetes lisos. Los horizontales de **Ar** son planos y enriquecidos con los círculos del enmarque; también aquí hallamos series de tres puntos, junto a las palomas, y arriba alternan con las estrellas. Finalmente, **G** ofrece el justo medio más ponderado y elegante, con decoración



graciosa de todos los marcos y filetes, incluso de la rosca del arco, sin semejanzas con ningún otro códice, y esos fondos lisos tan evocadores de lo sobrenatural.

## VEGETACIÓN

Es muy escasa en esta miniatura, aunque no tanto como otros motivos, por ejemplo, las estrellas, ni parece obedecer a reglas tan claras y constantes como otros temas. Prescindimos de los asuntos fitomorfos que intervienen en la decoración, que deben considerarse como simples ornamentaciones. Las plantas propiamente dichas tienen en los *Beatos* valor iconográfico bastante bien definido. Siempre jugosas y espléndidas, dan impresión de plenitud de vida y se refieren al mundo paradisiaco. Parece que no faltaron desde tiempos antiguos, ya que aparecen como apoyo de las tres palomas de A<sup>1</sup>, uno de los códices de concepto más arcaizante; no es extraño si recordamos las relaciones simbólicas entre palomas-almas paleocristianas y plantas que les sirven de alimento o recreo celestial. En este caso carecen de tallo, son grupos de cinco hojas con frutos intercalados.

La familia II<sup>a</sup>, más seca y monótona, menos creadora, parece haber prescindido en absoluto de ellas. No son verdaderas flores las lámparas con apariencia de rosáceas de M, ni tienen sentido naturalista ni iconográfico los florones que monótonamente aparecen en los cuatro ángulos del enmarque con la consabida monotonía. Sólo merece destacarse D, que por sus marcadas aficiones decorativas y gusto casi excesivo por la complicación, convierte las tres lámparas en recargados y fantásticos aparatos de recuerdo vegetal, y desarrolla mucho los florones angulares, que complica con otros intermedios. Pero nada de esto tiene valor iconográfico.

Como sucede en tantos aspectos, la familia II<sup>b</sup> ofrece dos tipos radicalmente distintos: el de los códices mozárabes y románicos más antiguos, con fuertes coincidencias, que incluye el *Beato* de la catedral gerundense, además de Tu; y el de los románicos muy avanzados, R, H y Ar. Destaca en el primer grupo con la elegante sobriedad de siempre, G, que prescinde de todo elemento floral, ya que los goces paradisiacos están una vez más implícitos en su severa grandeza metafísica. Al carecer de enmarques decorados, Tu resulta seco en demasía. En el segundo grupo hallamos otra constante clara y de indudable sentido iconográfico: se trata siempre de árboles, que están siempre simétricamente situados a los

lados del Señor y son clara alusión al Paraíso. Su número dos en H y R, hace pensar en los dos del Paraíso Terrenal, sin que sea seguro. La idea de Ar es idéntica, pero complicada en dos grupos de tres; es curioso señalar que todos los que están a la derecha del Señor poseen abundantes frutos, y que carecen por completo de ellos los del lado opuesto; el detalle es curioso y posiblemente intencionado, sin que de momento podamos relacionarlos con un simbolismo concreto<sup>55</sup>.

### ESTRELLAS

Estos elementos son tan raros en la miniatura, que únicamente se encuentran en dos códices, el H y el Ar, ya muy tardíos y de tendencias más realistas y descriptivas, con mayor afición a la complicación que los anteriores, que por el contrario se inclinan a la abstracción grandiosa y simbólica, en que lo sobrenatural debe sobrentenderse. Por lo tanto, son signo de cronología baja, de evolución naturalista, que aparece excepcionalmente en esos dos manuscritos románicos muy tardíos, y que no formaban parte esencial de la miniatura primitiva.

En H tienen cierta lógica como representación del cielo, o mejor, la identificación del cielo espiritual con un firmamento estrellado demasiado astronómico. Hallamos ya esa idea —todavía tan difundida entre mentes ingenuas— de querer localizar en el espacio, y concretamente en el superior, el sitio donde se encuentra el Paraíso, en donde está Dios y residen las almas de los justos, con olvido de toda clase de consideraciones físicas, metafísicas y teológicas.

En Ar se pierde incluso este valor relativo para convertirse en motivo de carácter casi exclusivamente ornamental. Lo prueba que sólo hay estrellas en la parte derecha de la zona alta donde está el Señor, y en la derecha de la faja central, que casi toca a la otra por un ángulo y con la que tiene coincidencia de fondo de color, que alterna con las opuestas respectivas.

En ambos casos son estrellas de tipo románico logradas por el simple sistema de cruzar radialmente varias rayitas de tinta blanca aplicadas sobre el fondo.

<sup>55</sup> Podría pensarse en un posible simbolismo, que en siglos posteriores es seguro. La parte derecha del Señor es la de los justos y la vida, la izquierda contraria (recuérdese el esquema del Juicio Final). No faltan ejemplos artísticos en que la vegetación de uno y otro lado aparezca viva o seca con intención deliberada, lo que llega incluso al Renacimiento (*Resurrección de Cristo*, de Piero della Francesca, entre múltiples piezas).

Frente a este preciosismo ornamental, el manuscrito **G** exhibe un fondo liso y abstracto, de seria y grandiosa evocación teológica, en que Dios, Creador y Señor de todo surge como la única realidad frente a la nada.

### ALTARES

Si por otros elementos o motivos podría establecerse una clasificación familiar de los *Beatos* a través de esta miniatura, coincidente o no con la actualmente aceptada, nada parecido se deduciría de los altares, tal es su distribución caprichosa. Su clasificación tipológica proporciona tres modelos predominantes —con variantes— y dos casos esporádicos que resisten a toda sistematización. Pero ni siquiera es posible, por ejemplo, relacionar un tipo con los códices mozárabes y otro con los románicos.

El más sencillo y también más numeroso consiste en un pie derecho o *estipe* de sección cuadrangular que sostiene el ara o tabla; apenas se decoran ni admiten complicaciones. En la familia I se ve macizo, pesado, liso y desproporcionado en **Fc**, mucho más y alto como un edificio en **A<sup>2</sup>**, en que el pie sobrepasa la altura de los personajes y está formado por aparejo de sillares, mientras que el ara tiene salientes angulares; en **S** es airoso y posee dos finos plintos que le sirven de basamento; casi idénticos, sin basamento, son todos los de **II<sup>a</sup>**, salvo **D**; el pie de **M** se ensancha ligeramente hacia abajo; en la familia **II<sup>b</sup>** no existe un solo ejemplar.

El segundo grupo sigue el modelo formado por un basamento, que puede variar mucho, un pie y un sistema de degradación en anchura de la tabla, que recuerda una pirámide escalonada invertida. Tenemos un representante en cada familia: en **A<sup>1</sup>** con basa anchísima derivada de tipos áticos; en **D** con pie prismático grueso y plinto cuadrangular simple; en **Ar** parecido al anterior, pero con gran basamento de tres escalones en degradación ascendente y aparejados. Es curioso que precisamente estos tres altares, uno de cada familia, sean los únicos que presenten una serie de diminutos detalles internos para imitar mármoles y otras piedras ricas veteadas, aunque sólo logran producir la pobre impresión de estuco pintado.

El tercer tipo lo forma **G** y **Tu** y es quizás el más bello: base de plinto sencillo, airosa columnilla, capitel de volutas en **G**, de carnosas hojas en **Tu**, un estrecho plinto troncopiramidal invertido y la tabla; en **Tu** no se ve la parte baja porque no cupo en la composición.

Queda el caso de L, con su basamento aparejado, basa ática y fuste cilíndrico, que como está completamente cubierto en su parte alta por un paño muy colgante, no sabemos dónde incluir, aunque puede oscilar entre el segundo y el tercer tipo.

R es complicadísimo, con collarinos paralelos, círculos, etc.; parece una fantasía derivada de los dos tipos antes citados. En cuanto a H, es un verdadero disparate, que describimos en su lugar.

El orden que hemos dado a los modelos parece aproximarse al de su aparición sucesiva, los primeros serían mozárabes y los últimos románicos o los inmediatos precedentes de éstos. Pero el caos es tan completo que no osamos establecer ninguna hipótesis.

### SAGRARIOS, RELICARIOS Y CRUCES

La mayoría de las miniaturas de esta escena presentan una serie de objetos colgados por cadenas sobre el altar, que se repiten —uno a uno o con cambios poco lógicos— cuando en la parte baja se vuelve a representar el ara vista en proyección. En la familia I sólo se ven en Fc y L, lo que basta para asegurar que responden a una idea muy antigua<sup>56</sup>, y si añadimos la costumbre visigoda, procedente de la oriental primitiva, de colgar objetos sobre los altares, puede afirmarse que responden a un concepto premozárabe. En los dos casos citados se trata de coronas de luz, o quizás de coronas a la manera visigoda. En la familia II<sup>a</sup> surgen complicaciones: en M aparecen dos extraños objetos entre las lámparas, que apenas se pueden definir, pero que sin duda son de otra clase; igual de atípicos son los dos centrales de U. Faltan en el resto de la familia, incluso en V, tan próximo al anterior, que los reemplaza por lámparas seccionadas.

En II<sup>b</sup> todo esto se concreta más. Ar sólo tiene lámparas, pero en G, R y H hay rectángulos suspendidos que posiblemente son cajas o arquetas; en G, otros objetos parecidos, aunque semicirculares, sin más paralelo que Tu; también en G, se ve sobre el altar un círculo con láurea y cruz griega central, imitado en Tu aunque sin terminar; G añade otros dos círculos laterales, decorados y sin cruz. Vemos que en este aspecto nuestro manuscrito es el que presenta mayor y más variado número de piezas, y que puede calificarse de único entre los conservados, ya que Tu es copia directa y simplificada. Uno de los aspectos más interesantes de la

<sup>56</sup> Obsérvese la constante unión de estos dos códices frente al resto de su familia.

miniatura del *Beato* de Gerona son precisamente estos objetos que penden del intradós del arco y por encima del altar. Además de su interés plástico, plantean curiosos problemas de liturgia y de arqueología.

Otro detalle importante es el número siete de estos objetos. Es indudable la influencia de otras miniaturas en que representan las siete lámparas simbólicas de las Siete Iglesias, colgadas sobre el altar<sup>57</sup>. Pero en este caso no se trata de siete lámparas, sino de otros objetos dispuestos simétricamente por formas y clases, excepto el central. Este consiste en una pieza cilíndrica con láurea lisa que enmarca una cruz griega y cuatro puntos, que pende exactamente sobre el centro del altar. Por forma, situación y decoración puede sospecharse que se trata de un sagrario colgado, que sabemos se usaron en la liturgia mozárabe, que a su vez lo tomó de la oriental. Así aparecen en relieves coptos muy antiguos, por ejemplo, en el de la iglesia de Abu Sarga, que representa la Santa Cena, también en composición rectangular con orlas semejantes a algunas de nuestras miniaturas mozárabes; la escena, absolutamente bidimensional, está igualmente concebida como una cabecera de iglesia, con dos columnas laterales, cortinas recogidas a los lados (tan frecuentes en miniaturas semejantes de nuestros *Beatos*), la mesa en el centro (que simbólicamente equivale al altar), y tres objetos suspendidos de la parte alta (en este caso viga, aunque falta el arco triunfal). El central es tan parecido al de nuestra miniatura que se diría copiado el uno del otro, sin que afirmemos ni mucho menos una relación directa entre ambas piezas concretas, pero sí una posible descendencia tipológica. En el relieve copto es un círculo con láurea, más desarrollada, porque tiene dos filetes que enmarcan perlas; la cruz es también de brazos iguales, y entre ellos hay unos motivos decorativos que son los que aparecen abreviados por cuatro puntos en el caso de Gerona<sup>58</sup>.

Aunque nuestro *Beato* no se realizara en Girona es indudable que estos sagrarios se usaban también en Cataluña, y resulta muy curioso que sea precisamente en la diócesis gerundense donde los tengamos incluso bien documentados hasta época muy tardía. Las relaciones de las visitas pastorales que se conservan en el archivo catedralicio, recogen las reiteradas disposiciones de los obispos para que se sustituyeran los sagrarios colgados por los nuevos apoyados directamente en la mesa del altar. La

<sup>57</sup> En cambio, en *Ar*, tardío, ya por atracción simétrica las lámparas son ocho, número sin ningún significado apocalíptico, frente a la típica repetición del siete.

<sup>58</sup> E. KUSCH, *Egypt in Pictures*, Nuremberg 1955, fig. 49.

resistencia de los párrocos era tan grande, que los obispos tenían que insistir una y otra vez, y este litigio llega nada menos que hasta el siglo XIV<sup>59</sup>. En Tu hallamos el mismo sagrario en idéntica posición, sólo que muy simplificado, entre otras razones porque esta parte de la miniatura no está terminada, ya que debía ser de oro y sabemos que los detalles áureos no llegaron a acabarse en este códice.

Este objeto ofrece otra posibilidad interpretativa: que en lugar de un sagrario se trate de una cruz suspendida sobre el altar. Así se usaron desde tiempos muy antiguos, y las reformas litúrgicas actuales vuelven a familiarizarnos con ellas. Cruz colgante rodeada de láurea no es nada inverosímil, y podríamos citar numerosos ejemplos antiguos en apoyo de esta hipótesis. Por desgracia, la carencia actual de sagrarios colgados y de cruces suspendidas mozárabes nos deja en la incertidumbre de la interpretación arqueológica.

Simétricas a ambos lados del sagrario penden otras dos piezas, en forma de medios círculos con rebordes, unas líneas internas que deben de ser ornamentación muy abreviada, y varios colgantes inferiores a la manera visigoda. En Tu se repiten exactamente igual, en U hay una trapezoidal y otra ovoide (más exactamente, como una gota de agua, acaso de vidrio y por lo tanto quizás una lámpara). No hemos podido averiguar lo que representa. En el citado relieve copto tienen forma triangular y penden de cruces. En ninguno de estos ejemplos queda claro si se trata de lámparas o de cajas para reliquias; como analizamos al tratar de las primeras, los objetos rectangulares son los de interpretación más difícil.

## LÁMPARAS

Las lámparas son los objetos colgantes más importantes que aparecen en esta miniatura. Penden sobre el altar, bien encima o a sus lados, reaparecen en la parte baja cuando se repite aquél en proyección plana, y son muy constantes y de tradición antigua. Tratamos en capítulo aparte de sagrarios y de posibles relicarios, siempre de interpretación difícil e insegura en este sentido, ya que a veces surge la duda de si en realidad no serán todo lámparas, referencias más o menos caprichosas a ellas, o visiones en perspectiva poco habitual para nosotros que inducen a error. Por lo menos en algunas ilustraciones es indudable que las piezas colgadas

<sup>59</sup> Datos amablemente comunicados oralmente por el Dr. Marqués.

de formato rectangular son lámparas anulares muy anchas en el sentido de la altura del anillo, vistas de riguroso perfil (por ejemplo, en Tu); y casi siempre queda la duda de si todos o parte de los demás objetos rectangulares que semejan cajas o arquetas puedan ser dibujos caprichosos de lámparas presentadas en la misma posición y perspectiva. También existe la posibilidad de que en algunos códices se trate de coronas votivas suspendidas a la manera oriental, lo que podría justificarse sin dificultad en España por los numerosos antecedentes visigodos, atestiguados arqueológicamente en los tesoros de Guarrazar y de Torredonjimeno, y literariamente por no escasos textos antiguos<sup>60</sup>. Pero otros muchos precedentes del mundo cristiano primitivo, citas escritas aún más abundantes, y el sentido de la liturgia de la época inclina a creer que se trata siempre o casi siempre de lámparas, sin que sea posible negar rotundamente que en alguna ocasión aludan a coronas votivas.

Con variantes de detalle y cambios de perspectiva, el tipo claramente dominante es la corona de luz; sólo hay tres casos de carencia de lámparas y otros tres de tipos diferentes, y en uno de ellos coexisten con el ya citado. En este aspecto las familias no significan gran cosa, salvo que sólo en la I se advierte la falta de estos aparatos de iluminación, en los códices A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, O y S. Fc la tiene en forma de plato con tres cadenas y tres colgantes, todo de tradición visigoda, y lo mismo ocurre en L, donde desaparecen para siempre en los *Beatos* los colgantes inferiores y se distingue entre el círculo central y el estrecho anillo que lo circunda, detalle casi constante en todos los demás manuscritos, con pequeñas diferencias en el colorido y decoración de estos elementos.

Se encuentran en toda la familia II<sup>a</sup>, suspendidas siempre de cadena única en lugar de triple, salvo D. En M hay la variante descrita y otra ornada con una estilización floral radial en el círculo central. También son típicas de la II<sup>b</sup>, pero con mucha libertad y variantes. En G hallamos aparatos circulares con taladros de la misma forma que servían para colocar los recipientes con el aceite; y queda la duda de si la pieza central, con láurea y cruz, pueda ser también lámpara, ya que era frecuente que se decoraran con emblemas religiosos, aunque en principio parecen más probable el sagrario o la cruz suspendida. En Tu hay un cambio: se mantiene el círculo en la pieza central, equivalente al supuesto sagrario

<sup>60</sup> Resumen en Dom CABROL y Dom TECLERCQ, *Dictionnaire*, artículo *Eclairage des églises*, t. IV; y *Gabata*, t. VI, 1ª parte, col. 3 y ss. En la misma obra, y muy significativo para la iluminación de las iglesias, el artículo *Mansionarius*, t. X, 2ª parte, col. 1583, París 1932.

de G, pero las laterales están vistas de riguroso perfil, y por lo tanto su proyección es un rectángulo, como ya indicamos; como detalle curioso, es el único manuscrito fuera de L y F y H que tiene tres cadenas, pero no independientes sino reunidas muy cerca de la lámpara en un sostén común. H ofrece el mismo tipo de Tu, aunque muy decorado y con tres cadenas independientes que se fijan en el intradós; en R vemos los aparatos circulares y algún rectángulo dudoso.

Casos especiales y completamente independientes entre sí aparecen en J, que junto al tipo común tiene el de recipiente de fondo redondeado visto en sección, posiblemente de vidrio; D, que luce sus característicos y graciosos tallos retorcidos de ricas terminaciones liriformes; Ar, que presenta lámparas de vidrio globulares y panzudas, vistas por el exterior y suspendidas por finas cadenas o cintas cortas, y que son las únicas que representan las llamas.

Este inventario tipológico demuestra que el tipo más antiguo era el circular, que se mantuvo a través de los siglos, y que los otros modelos responden a cambios de la moda aceptados por el ilustrador. El estudio de las piezas y textos anteriores, desde el mundo cristiano primitivo oriental al bizantino, al paleocristiano y al prerrománico occidental, ratifican esta conclusión.

Estos aparatos de iluminación son muy interesantes y su uso muy difundido en las viejas iglesias. La iluminación de los templos está superabundantemente documentada. Los textos antiguos insisten tanto en la magnificiencia de la iluminación como en la riqueza de los objetos litúrgicos, ornamentos y derroche de oro. Las exageraciones son evidentes, porque la cera y el aceite, por mucho que se prodigarán, mal podían dar la impresión durante el bautismo de Teodosio el Joven de que el firmamento hubiera descendido a la tierra, según cuenta Marcos de Gaza, y lo mismo cuando Gregorio de Nicea compara la luz de su iglesia a un río de fuego, Juan Moschus habla de una lámpara que ardía día y noche ante una imagen. Se citan lámparas complejas, de varias mechas; así, San Paulino de Nola:

*His scyphulis incerta relucent  
lumina, quoniam fert festa dies, tunc vero sine usu  
luminis, ad speciem tantum suspensa manebant.  
Sed paulo crucis anie decus, de limine eodem,  
continuum scyphus est argenteus aptus ad usum.  
Hunc importunus sibi lumine praedo micantem  
protinus extinguit...*



El mismo San Paulino nos da otros detalles preciosos:

*At medio in spatio fixi laquearibus altis  
pendebant per athena cavi retinacula lychni,  
qui specie arborea lentis quasi vitea virgis  
brachia jactantes, summoque cacumine rami  
vitreolos gestant tamquam sua poma caliclos  
et quasi vernantes accenso lumine florent,  
densaque multicomis imitantur sidera flammis;  
distinguuntque graves numerosa luce tenebras,  
et tenerum igniculis florentibus aethera pingunt.*

El emperador Constantino hizo importantes donaciones a la basílica de San Juan de Letrán; así lo afirman las noticias que contiene el *Liber pontificalis* sobre el papa Silvestre. Entre ellas consta una lámpara suspendida en la bóveda con 50 delfines de oro, cuatro coronas de oro purísimo adornadas con otros 20 delfines y de 15 libras de peso además de unas 25 de las cadenas, otra lámpara de oro con 80 delfines de oro para ser suspendida ante el altar donde ardía con aceite de nardo y de un peso total de 30 libras; para la nave lateral derecha, 40 lámparas y otras 25 para la izquierda, de 25 libras de peso cada una; 50 discos de plata adecuados para sostener velas, cada uno de 20 libras; 7 candelabros para colocar delante del altar, de 10 pies de altura y de 100 libras por pieza. Constantino creó además una renta para la iluminación de Letrán de 4.390 sueldos de oro anuales y además 150 libras de incienso. En el *Liber pontificalis* se lee: *Fecit bagalas sex cum cruce ex argento purissimo, quae pendent ante arcum majorem*; algunas de estas lámparas estaban encendidas día y noche: *gabatas argenteas cum lampadibus obstulit et continuatim vigiliis ardere praecepit*.

En San Juan de Letrán, delante de la *confesio* de San Juan Evangelista, el papa Hilario hizo suspender una lámpara de oro de diez luces que pesaba 5 libras, además de tres ciervos de plata que vertían agua, a 30 libras por pieza, una torre de plata con delfines que se evaluaba en 60 libras y una paloma de oro de 2 libras. Sabemos que León III donó a la misma iglesia dos coronas de luz de plata que pesaban más de 23 libras, y siete discos portacirios, también de plata, de 27 libras.

La preocupación por la claridad era verdaderamente obsesiva, y para no desaprovechar el más pequeño resplandor se utilizaban mármoles y mosaicos de teselas vidriadas que recogían todos los destellos. Dice un epigrama, al recordar los trabajos del papa Symmaco en la basílica del Vaticano:

CARLOS CID

*Ingredieris lux micat atque bracteatum  
sol sic sollicitatur ad lacunar,  
fulveo ut concolor erret in metallo  
distinctum varis nitore marmor  
percurrit cameram, solum, fenestras  
ac sub versicoloribus figuris  
vernans herbida crusta sapphiratos  
flectit per prasinum vitrum lapillos..*

Prudencio habla de lámparas de vidrio, que también aparecen en nuestros *Beatos*:

*Pendent mobilibus lumina finibus  
quae suffixa micant per laquearia  
et de languidulis fota natibus  
luce[m] perspicuo flamma jacit vitro.  
Credas telligeram desuper arcam  
ornatam geminis stare tronibus,  
et qua bosphoreum temo regit fugum  
passim purpureos spargire hesperos.*

Es indudable que en esta preocupación exagerada y constante intervenía inconscientemente el terror primitivo a la oscuridad, que aún hoy es un ancestro universal, la idea de que la luz es símbolo del bien que ahuyenta a los espíritus perversos de las tinieblas, del mal. Por eso era frecuente encender velas en las catacumbas; tenemos varios testimonios ciertos, por ejemplo en las de San Javier y en la de Gaudiosus.

Los soberanos hacían constantes donaciones a las iglesias para su iluminación, acaso más por vanidad que por piedad. La emperatriz Eudoxia, esposa de Teodorico el Joven, ofreció un día de Pascua a la iglesia de Jerusalén 10.000 sextarios de aceite con este fin, equivalentes a unos 5.000 litros. La soberbia era a veces tan exagerada, que un obispo de Agde (Sur de Francia) del siglo VI, llamado León, rompió a bastonazos todas las lámparas de su iglesia porque no podían mantenerlas encendidas. En España no faltan ejemplos, algunos de personajes muy famosos, como el Cid y su esposa doña Jimena, que hacia 1076 donaron las villas de Peñacova y Fresnosa para la iluminación del templo de Santo Domingo de Silos y para el hospedaje de los peregrinos.

Tenemos por lo tanto numerosas citas, muy detalladas, de estos aparatos de iluminación. El tipo circular múltiple ya descrito se llamaba en el mundo antiguo *gabata*. Parece que el origen de la palabra *gabata* debe buscarse en la raíz hebrea *kab*. La cita más antigua de estos objetos en el sentido de lámparas se encuentra en un *carmen* de Venancio Fortunato:

*Carnea dona tumens argentea gavata perfert,  
quo nimium pingui vire notabat olus.*

Ennodio compuso un epigrama sobre este tema titulado *De compostile habente septem gavatas*. Algunos textos citados por Du Cange mencionan las *gabatae medianae anaete*, las *gabatae lilitaem* y las *gabatas collinetae*, y en las *Gestae* de los obispos de Auxerre se encuentran las *gabatae electrinae*.

Eran una especie de discos o platos de bronce, oro o plata, que se decoraban con emblemas religiosos y hasta con motivos del repertorio profano de la época, como flores de lis o delfines, y que se suspendían con sólidas cadenas, porque eran muy pesadas. Las luces que alumbraban las iglesias primitivas pendían delante o detrás de los altares, o también se sostenían en aparatos comparables a altos candelabros. Como dijimos, también se rodeaban con lámparas encendidas las tumbas que eran objeto de especial veneración, o se colocaban encima del enterramiento velas sujetas en un instrumento apropiado con pie, e incluso se adherían por el sencillo procedimiento de verter antes de colocarlas unas gotas de cera fundida. Pero lo más corriente es que las lámparas pendieran de los arcos de la nave, del techo, de los arcos laterales y sobre todo del arco triunfal o de su viga. En los tiempos antiguos se preferían las coronas o platos de metal con soportes para las velas u orificios para las lamparitas individuales de aceite.

Las gabatas podían colocarse en cualquier parte del templo, pero se prefería la proximidad del altar. Algunas citas literarias concuerdan maravillosamente con nuestra miniatura cuando se refieren a *gabatae pendentes in pergula ante altare*, o también *fecit gabatas sex cum cruce ex argento purissimo, quae pendent ante arcum majorem*.

Las lámparas y lampadarios múltiples se encuentran ya en el mundo pagano romano antiguo. Sin ir muy lejos, en el Museo Arqueológico de Tarragona existe un gran fragmento de una, de barro, que forma un círculo hueco del que salen varios mecheros, y que se colgaba con cuerdas atadas a unos muñones del mismo barro taladrados por orificios. Desde

el siglo IV o el V después de J.C. se empezaron a unir varias lámparas sencillas para confeccionar modelos múltiples, que es la idea esencial de la gabata. A veces contenían elementos escultóricos complicados, pero lo corriente era un centro y varios radios terminados en anillos horizontales que servían para encajar las lámparas, todo suspendido por varias cadenas que a cierta altura se unían y confluían en una sola que se enganchaba en el techo o en las vigas. Buen ejemplo es la perteneciente a la colección Basilewsky y publicada por Dom Leclercq<sup>61</sup>. Las primitivas gabatas dobles o triples se convirtieron así en las famosas coronas de luz tan características de la Edad Media, que en tiempos relativamente avanzados adquirieron tamaños colosales, pero que tienen sus precedentes paganos en la arqueología romana y su origen inmediato en las catacumbas cristianas; la gabata Basilewsky se encontró precisamente en una catacumba de Calabria en 1879. Es curioso que las lámparas que encajaban en esta montura tuvieran forma de paloma, sobre todo si se recuerda que las gabatas se destinaban a iluminar preferentemente los altares y las tumbas de los mártires. Sabemos que el papa San Gregorio ofreció en el siglo IV tres gabatas de oro puro a la iglesia de Santa María in Trastevere (Roma), metal que coincide con el que a veces se representa en nuestras miniaturas.

En la iglesia de San Apolinar in Classe, de Rávena, hay un sarcófago del siglo V decorado con relieves que son muy interesantes para comprender algunos detalles de nuestra miniatura, aunque nada tengan que ver con ella de manera directa, sino como reflejo de una vieja tradición. La iglesia está representada por dos arcos iguales (por razones de simetría) apoyados en columnillas con pequeños capiteles, y de ellos cuelgan coronas de luces; a los lados hay candelabros. Las coronas tienen tres cadenas y tres colgantes, y además de ilustrar en tiempos tan remotos esta costumbre, aclaran cómo pudo llegarse a la representación de estos objetos en figura anular perfecta, es decir, en perspectiva bidimensional, porque ya no están vistos correctamente con la de tres dimensiones, y aunque todavía de apariencia elíptica, se acercan sensiblemente al círculo colgado por cadenas.

Creemos que la pieza de la izquierda de la miniatura de G es un caso de clara representación de estas gabatas, vista de frente en perspectiva bidimensional, y que sus siete círculos son los orificios para colocar

<sup>61</sup> Insistimos en la importancia de los autores y obra citados en la nota anterior para ejemplos literarios y arqueológicos relativos a la iluminación sacra, que utilizamos parcialmente en el presente trabajo.

las lámparas. Y parece bastante lógico que los demás *Beatos* que presentan objetos circulares colgantes respondan a la misma idea, más simplificada, por lo que no se llegaron a dibujar los orificios. Este detalle aumenta el interés del *Beato* de Girona, porque da la clave de la estructura de estas piezas y de su utilización en la alta Edad Media, que conocemos por lo menos desde la famosa hoja del *Protobeato*.

## CÁLIZ

Es muy frecuente que aparezcan cálices encima de los altares representados en las miniaturas de los *Beatos*, particularmente en la serie de las siete Iglesias de Oriente. Sin embargo, la ilustración que analizamos se caracteriza precisamente por lo contrario, y sólo conocemos el ejemplar de A<sup>2</sup>. Como la familia I es una colección de códices que en su mayor parte difieren mucho entre sí, debe considerarse la aparición del cáliz como excepción eventual o caprichosa, o como resto de una serie hoy perdida. Al no estar ni en Fc ni en L, parece que no respondía a la tradición más antigua que hoy podemos rastrear, y su falta de repetición inclina a no suponerlo ligado y esencial a esta miniatura.

El de A<sup>2</sup> es bello y de hermosas proporciones, aunque resulta pequeño en comparación con el descomunal altar. No es éste lugar apropiado para hacer la historia y análisis arqueológico de estas piezas, que cuentan con amplia bibliografía, y el cáliz tampoco ofrece características especiales de rareza o interés particular. Nos limitaremos a recordar que es más bien de un tipo corriente en la época de transición del mozárabe al románico, o del estilo románico al que pertenece ya esta miniatura. Lo forman una base ensanchada hacia abajo y relativamente estrecha, un nudo esférico grande y el recipiente propiamente dicho, en forma de media esfera; las líneas de dintornos evocan una decoración suntuosa, y acaso las aguas naturales del material en que fue tallada la copa, en el supuesto de que reprodujera una con el recipiente superior en ágata, cornalina u otra pieza semifina y dura, caso muy corriente en la época.

## LIBROS

Los representados corresponden a la iconografía típica de las teofanías en general y de las *Maiestas Domini* en particular. Es el libro de la Vida o de la Sabiduría, sin que ni una vez se vea el arcaico rollo.

En la familia I se representan varias veces, sin orden ni concierto, ni posible relación entre los códices. Si juzgamos exclusivamente por los que conocemos, no existía al principio (falta en Fc y en L) y luego se introdujo. En A<sup>1</sup> es esa especie de absurdo marco mal comprendido que ya comentamos; en O lo sostienen cerrado el Señor y los doce personajes que los cogen litúrgicamente con el paño; en S, igualmente cerrado, está entre las extremidades delanteras del Cordero, que parece iniciar un gracioso paso de danza.

En la familia II<sup>a</sup> hallamos la monotonía y unidad de siempre: el Señor, arrebujado en sus amplias vestiduras y con aspecto de moro, no tiene libro en ningún caso, ni siquiera en D, el más diferenciado.

En la II<sup>b</sup> se advierten también en este detalle dos subgrupos, y en la base de uno de ellos encontramos un vez más el códice de Girona. En G, Tu y H el Señor, de medio cuerpo, bendice con su mano derecha, que se va separando cada vez más del cuerpo en ese mismo orden y a medida que avanza la cronología, hasta resultar desproporcionado y declamatorio en H. En la otra tiene el libro, con algunas variantes: en G es un rectángulo pequeño con marco que en nada se parece a un libro, que sostiene apoyado y vertical sobre un atril, la palabra LIBER aclara la naturaleza del objeto; Tu, simplifica a G, por eso prescinde del atril y lo racionaliza siempre que puede, por lo que dibuja un auténtico libro, en le que repite la palabra citada; en H está cerrado y descansa en la parte superior del arco, lo llevan también varias de las figuras inferiores; están próximos entre sí y difieren del subgrupo anterior: el Señor casi entero (Ar) o entero (R), sin alejar de su pecho la mano que bendice, sólo debe notarse que el libro que en Ar mantiene apretado contra el torso desaparece en R.

Vemos por lo tanto que G encaja en una corriente general, muy posiblemente se inspiraba también en este detalle en T, que es más lógico que otros códices y que dentro de la iconografía del tema en los *Beatos*, y manifiesta constantemente su personalidad como cabeza de un subgrupo.

#### ATRIL O FACISTOL

Se encuentra un solo ejemplar en esta miniatura, precisamente en el códice de la catedral de Girona. No es corriente en las representaciones de Cristo en general ni en las teofanías en particular. El aislamiento de esta representación hace pensar en un capricho del iluminador de G, o

de T si ya estaba allí; los altos atriles —que quizás sería mejor llamar facistoles primitivos— para sostener los libros, aparecen a veces en las primeras escenas referentes a los Evangelistas, y esto no siempre ni de manera regular incluso dentro de un mismo códice. Es posible que el que nos ocupa se deba a una influencia de ellos, pero no es seguro.

### TRONO

Parece que este elemento, tan constante y directamente relacionado con el Señor, sobre todo en las teofanías y maiestas, repugne de manera esencial a esta miniatura. Es imposible calificar así esa especie de basamento indefinible, que en el mejor de los casos recuerda un sencillo escalabel, que sirve de apoyo al círculo que encierra la cabeza de Cristo en la parte alta de la miniatura del *Protobeato*.

Salvo esto, únicamente puede citarse un trono, también en un códice de la familia I, el tan diferenciado A<sup>1</sup>. Es como una silla elevada y simple, de cuatro patas y alto respaldo hasta el cuello del Señor sentado. No aparecen en O, a pesar de sus relaciones con A<sup>1</sup>, que fallan por completo en esta miniatura; el Señor se muestra en una típica teofanía del tipo *Maiestas Domini*, y a pesar de que en ella es casi imprescindible el trono y de que la figura parece sentada, no se aprecia en el fondo de la mandorla el menor rastro de nada que pueda considerarse la más somera referencia a este mueble.

En cambio, la tendencia bien acusada es representar al Señor de pie y no completo, aunque la parte dibujada varía tanto que en Fc se reduce a la cabeza y en R está completo. Pero estadísticamente predomina de manera casi constante el medio cuerpo, con cierta tendencia a algo más, desde las ingles hacia arriba. Este es el caso del códice gerundense, que en este detalle sigue la corriente más general.

### LOS LETREROS

La mayoría de las miniaturas tienen letreros aclaratorios de lo que representan; sin perjuicio de las referencias, ya anotadas en las descripciones monográficas que anteceden, es interesante dar aquí la tabla completa, compararlos agrupados por familias y ver qué consecuencias pueden deducirse de este cotejo. Prescindimos del análisis paleográfico, que sigue las reglas habituales de cada época, clase de letra y *scriptorium*,

y que interesa poco para nuestro estudio, y lo mismo respecto a las formas lingüísticas adoptadas, de las que puede decirse algo parecido. Adelantamos que estas breves frases confirman una vez más, en líneas generales, las agrupaciones y relaciones entre los diferentes códices, tantas veces repetidas en el presente trabajo, lo que es perfectamente lógico.

En Fc hallamos ANIMAS INTERFECTORUM y ANIMAS OCCISORUM cuyo valor y posible interpretación quedan ya analizados en el lugar correspondiente. Parece que en tiempos antiguos la miniatura era parca en explicaciones, porque en este caso sólo existe una, y en el manuscrito tipológicamente más cercano, el L, no se encuentra ninguna. Otro de ambiente arcaico, el A<sup>1</sup>, tiende ya a complicarlas: SUB ARA DEI ANIMAS INTERFECTORUM PROPTER VERBUM DEI, y especifica además el altar con la palabra ALTARE, que recuerda algún ejemplo visigodo<sup>62</sup> y que no vuelve a repetirse en esta forma en otro *Beato*. O es verdaderamente excepcional: XII TRONI ET XII APOSTOLIS, en los que resulta tan único como en el CHERUBIN y el SERAPHINI; le relaciona con los demás el letrado ANIMAS OCCISORUM. El A<sup>2</sup> tiene una leyenda que tampoco coincide con el resto: INTERFECTORUM FLATUS PETIT EXTRA DOLORUM. Una vez más vemos cuán dispares son los códices agrupados en la llamada familia I, y sus letreros confirman mejor que otros detalles que se trata de eslabones sueltos y distanciados de series perdidas, cuya aparente unidad refuerza de manera negativa el no parecerse ni a II<sup>a</sup> ni a II<sup>b</sup>. Queda S, que suele incluirse en la familia I, pero que también podría colocarse aparte; si en muchos aspectos pertenece a esta familia, por los letreros se aproxima mucho a la II<sup>b</sup>; coincide con ella en el ARA AUREA, que tienen todos los de ésta y que nunca aparece en la I; aunque más resumido, se ve igualmente el relativo a las estolas: AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE, y mantiene el ANIME INTERFECTORUM (con grafía errónea INTERFECCORUM), que encontramos en la I en esta forma o en la equivalente y quizás más arcaica de ANIMAS OCCISORUM.

II<sup>a</sup> ofrece su sempiterna regularidad y monotonía. En todos sus códices especifica el altar como ARA AUREA, igualmente hay la referencia ANIMAS INTERFECTORUM con esta ortografía correcta en M y D, y

<sup>62</sup> La palabra ALTARE aparece como inscripción sobre relieves visigodos, concretamente en el del sacrificio de Abraham de San Pedro de Nave (s. VII), en donde parece proceder de copia de miniaturas perdidas. El caso se repite en *Beatos* como el de San Millán de la Cogolla. Véase H. SCHLUNK, *Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda*, ya citado, con ilustraciones comparativas.



con la variante equivocada INTERENTORUM en J, V y U. La tercera leyenda aparece en M en la forma AD HOS DATE SUNT STOLE ALBE ET DICTUM ES UT RESQUIESCANT, que en el resto de los manuscritos de esta familia añaden con más corrección un ILLIS complemento indirecto verbal: DICTUM EST ILLIS. Hay también una variante en U, la añadidura de ADHUC después del RESQUIESCANT. En esencia todo viene a ser lo mismo.

Los letreros de la familia II<sup>b</sup> revelan como pocos detalles su personalidad y la división interna en dos ramas: la de G y Tu, y la de H, R y Ar. Estos últimos carecen totalmente, lo que sólo ocurre en otro *Beato* difícilmente relacionable con ellos, el L de la familia I. El códice de Girona, como la mayoría de los *Beatos*, especifica el altar, pero con la forma ARA DOMINI NOSTRI, que no se repite en ningún otro manuscrito. Hay que añadir el mismo carácter de exclusividad de la palabra LIBER. Como Tu es una copia fiel en este aspecto, como en tantos, advertimos claramente la gran personalidad de G como cabeza de una subfamilia y comienzo de unas fórmulas de las que desgraciadamente sólo se conservan en la descendencia Tu, aunque es suficiente para formar una idea de cómo pudo evolucionar.