



LAS ESCENAS NEOTESTAMENTARIAS DEL BEATO DE GERONA

Análisis preliminar de un ciclo insólito

TRABAJO FINAL DE MÁSTER
MÁSTER EN CULTURAS MEDIEVALES

Lucía Carbó Galofré

Tutor: Dr. Carles Mancho Suàrez

Septiembre de 2025



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

*Para aquellos que me han acompañado este
año, y especialmente para mis abuelos.*

Agradecimientos

Resulta deleitosa una costumbre cuando se ajusta perfectamente a aquello que, para no envanecerse, requiere una. Me reconozco agradecida, al final del trayecto, por haber estado asomada a la maravilla y a sus preguntas desde los ojos de otros, por quienes he podido recorrerlo. En palabras de Brezmes, «El deseo tiene el tamaño de un garbanzo / que sirve para encontrar otro garbanzo / y así llegar al corazón del bosque» (*Sed*, 2020). Mi primer agradecimiento es para Marc, que me enseña a vivir de este modo. Gracias también a mis padres, espoleos originales para esperar la grandeza, en alguna de sus mil irisadas formas. También a quienes han procurado que el hogar mantenga su llama: gracias Judit por devolverme siempre a la altura de mi deseo; gracias Helena por el brillo en tus ojos al comentar cualquier hallazgo; gracias amigos y hermanos por el interés y las conversaciones, que enyesan los orificios por donde cala el frío en los muros. Gràcies Carles pels teus arters suggeriments i afables ànims, la teva perenne disponibilitat, l'atenció i cura amb què has revisat la meva feina i per moure cel i terra amb l'objectiu d'aconseguir-me unes pàgines de bibliografia que no eren al meu abast. Más que a nadie, gracias Quintí por tu paciencia y delicadeza, sosteniéndome a lo largo de todo el camino.

Agradezco especialmente a los bibliotecarios de la Biblioteca de Catalunya, que me han permitido acceder al facsímil del Beato de Gerona —y a otras gruesas y pesadas obras— innumerables ocasiones, y generosamente me han abierto las puertas a sus salas para poder exponer mis estudios a los alumnos del Máster en Culturas Medievales. También a los bibliotecarios del CRAI de la Universidad de Barcelona, que siempre con presteza y amabilidad me han facilitado el acceso al fondo y me han enviado los artículos que necesitaba consultar. También al archivero de l'Arxiu Diocesà de Girona, y a Joan Piña, Director del Tesoro de la Catedral de Girona, que me facilitó digitalizados los folios del Beato contenidos en este trabajo.

Resumen

El presente trabajo pretende el estudio del ciclo de imágenes neotestamentarias contenido en los folios 15r-18r del Beato de Gerona, fechado en su colofón en 975 (Girona, Tesor de la Catedral, núm. reg. 2). Se trata de unas imágenes de cariz insólito por no formar parte del ciclo de ilustraciones de los Beatos, siendo el único, junto a su copia románica, que las contiene. Para realizar este análisis, nos hemos fundamentado en diversos aspectos. En primer lugar, para ponderar la extrañeza de las imágenes, en el estudio de los distintos Beatos, teniendo en cuenta el contexto, el autor, la obra contenida, la función de sus imágenes y otras cuestiones al respecto. Seguidamente, se ha situado el Beato de Gerona en relación a aquellos Beatos más cercanos —en términos cronológicos, estilísticos e iconográficos—, que son aquellos que forman parte de la familia IIB, dentro de los estudios historicoartísticos sobre los Beatos. El análisis de nuestro manuscrito ha tenido en cuenta los problemas codicológicos que plantea, su historia y momento de llegada a la ciudad catalana, y aquello que su colofón revela sobre su momento de creación. El estudio del ciclo neotestamentario se ha sustentado en los dos pilares de la observación y la lectura de bibliografía, labor trenzada siempre por medio de la reflexión. De este modo, se ofrece un estado de la cuestión sobre cada una de sus imágenes junto a las distintas propuestas que se han realizado para explicar su aparición en un Beato mozárabe, acompañado siempre de nuestras hipótesis al respecto.

Palabras clave

Mozárabe, Iluminación de manuscritos, Beatos, Beato de Gerona, Iconografía del Nuevo Testamento.

Resum

Aquest treball pretén l'estudi del cicle d'imatges neotestamentàries contingut als folis 15r-18r del Beat de Girona, datat al seu colofó al 975 (Girona, Tresor de la Catedral, núm. reg. 2). Es tracta d'unes imatges de carés insòlit puix que no formen part del cicle d'il·lustracions dels Beats, essent l'únic, juntament amb la seva còpia romànica, que les conté. Per a realitzar aquesta anàlisi, ens hem fonamentat en diversos aspectes. En primer lloc, per ponderar la raresa de les imatges, en l'estudi dels distints Beats, tenint en compte el context, l'autor, l'obra continguda, la funció de les seves imatges i altres qüestions al respecte. Seguidament, s'ha situat el Beat de Girona en relació a aquells Beats més propers —en termes cronològics, estilístics i iconogràfics—, que són aquells que formen part de la família IIb, dins dels estudis historicoartístics sobre els Beats. L'anàlisi del nostre manuscrit ha tingut en compte els problemes codicològics que planteja, la seva història i moment d'arribada a la ciutat catalana i allò que el seu colofó revela sobre el seu moment de creació. L'estudi del cicle neotestamentari s'ha sustentat en els dos pilars de l'observació i la lectura de bibliografia, labor trenada sempre per mitjà de la reflexió. D'aquesta manera, s'ofereix un estat de la qüestió sobre cadascuna de les seves imatges juntament amb les diverses propostes que s'han realitzat per a explicar la seva aparició a un Beat mossàrab, acompanyat sempre de les nostres hipòtesis al respecte.

Paraules clau

Mossàrab, Il·luminació de manuscrits, Beats, Beat de Girona, Iconografia del Nou Testament.

Siglas de instituciones

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz.....	SBB
Cividale, Museo Archeologico Nazionale	MANC
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana	BML
Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo	ANTT
London, British Library	BL
London, Victoria and Albert Museum	V&A
Madrid, Archivo Histórico Nacional	AHN
Madrid, Biblioteca Nacional de España	BNE
Madrid, Museo Arqueológico Nacional	MAN
Madrid, Real Academia de la Historia	RAH
Manchester, John Rylands Research Institute and Library.....	Rylands
Moscú, Museo Estatal de Historia de Rusia	SHM
München, Bayerische Staatsbibliothek.....	BSB
New York, Metropolitan Museum of Art.....	MET
New York, The Morgan Library & Museum	MLM
Oxford, Bodleian Library	Bod.
Paris, Bibliothèque Nationale de France	BnF
Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana	I-Rli
San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial	RBME
Stato della Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana	Vat.
Torino, Biblioteca Universitaria Nazionale	BNUTO
Valladolid, Biblioteca de la Universidad	Biblioteca UVa
Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal	ABEV

Siglas de los Beatos ilustrados

Se ha seguido la propuesta de Wilhelm Neuss,¹ actualizándola por medio de una revisión integral de los Beatos ilustrados conservados. Nos hemos servido también de la reorganización que hicieron Carlos Cid e Isabel Vigil² y del censo realizado por John Williams, editado por Therese Martin.³ Esta lista, no obstante, no es exhaustiva: nos hemos abstenido de citar los Beatos no ilustrados y algunos fragmentos que no hemos tenido en cuenta para nuestro estudio, por incluir fragmentos miniados no relevantes para el interés que nos movía. Las siglas los Beatos de Ginebra y de Fanlo son nuestras, puesto que no aparecen en los listados anteriormente citados. En adelante, las siglas harán referencia al Beato correspondiente. Hemos seguido las directrices de citación de manuscritos dadas por Laura Fernández y Gemma Avenzoa.⁴

<i>Fragmento de Silos</i> . Silos, Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo, frag. 4.....	Fc
<i>Beato Morgan</i> . New York, MLM, MS M.644	M
<i>Beato Emilianense</i> . Madrid, BNE, MS Vitrina 14-1. <i>Olim</i> Hh 58	A¹
<i>Beato de Valcavado</i> . Valladolid, Biblioteca UVa, U/Bc Ms 433	V
<i>Beato de Tábara</i> . Madrid, AHN, CODICES, L.1097	T
<i>Beato de Gerona</i> . Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2. <i>Olim</i> Num. Inv.7(11).....	G
<i>Fragmento Vitrina 14-2</i> . Madrid, BNE, MS Vitrina 14-2	Fi
<i>Beato de Urgel</i> . Urgell, Museu Catedral de la Seu d'Urgell, Num. Inv.501	U
<i>Beato de San Millán</i> . Madrid, RAH, Cod. 33	A²
<i>Beato de El Escorial</i> . El Escorial, RBME, &.II.5	E
<i>Beato de Fernando y Sancha</i> . Madrid, BNE, Vitrina 14-2.....	J
<i>Beato de Fanlo</i> . New York, MLM, MS M. 1079	Fa
<i>Beato de Saint-Sever</i> . Paris, BnF, MS lat. 8878.....	S

¹ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-illustration: das problem der Beatus-handschriften*, Aschendorff, Munster i. W, 1931, pp. 60-61.

² Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del “Beato” mozárabe leonés de la Catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 17, 1964, pp. 19-20.

³ John WILLIAMS, *Visions of the end in medieval Spain: catalogue of illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and study of the Geneva Beatus*, Centro de Estudios Beneventanos «Ledo del Pozo», Amsterdam, 2017.

⁴ Laura FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ; Gemma AVENZOZA I VERA, «Cómo citar un manuscrito en un trabajo académico», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 12, 2022, pp. 219-231.

<i>Beato de Osma</i> . Burgo de Osma, Cabildo de la Catedral.....	O
<i>Beato de Turín</i> . Torino, BNUTO, Sgn. I.II.I. <i>Olim</i> Lat. 93	Tu
<i>Beato de Silos</i> . London, BL, MS Add. 11695	D
<i>Beato Corsini</i> . Roma, I-Rli, Fondo Corsini, Cors. 369. <i>Olim</i> 40 E 6.....	C
<i>Beato de Berlín</i> . Berlin, SBB, MS theol. lat. fol. 561	B
<i>Beato de Manchester</i> . Manchester, Rylands, MS lat. 8	R
<i>Beato de Cardena</i> . Madrid, MAN, MS 2; New York, MET (<i>Olim</i> . Paris, Col. Marquet de Vasselot); Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu y Basabe; Girona, Museu d'Art de Girona, Num. Inv. 47.....	Pc
<i>Beato de Lorvao</i> . Lisboa, ANTT, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44.....	L
<i>Beato de Navarra</i> . Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1366.....	N
<i>Beato de Las Huelgas</i> . New York, MLM, MS M.429	H
<i>Beato de San Andrés de Arroyo</i> . Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 2290	Ar
<i>Beato de Ginebra</i> . Genève, Bibliothèque de Genève, MS lat. 357	Ge

LAS ESCENAS NEOTESTAMENTARIAS DEL BEATO DE GERONA

Análisis preliminar de un ciclo insólito

Índice

PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	10
OBJETIVOS	14
METODOLOGÍA	15
MARCO TEÓRICO	17
 EL BEATO DE GERONA EN LA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA	
i. EL COMENTARIO AL APOCALIPSIS DE SAN JUAN	33
ii. LAS REPRESENTACIONES EN LOS BEATOS	41
iii. EL CÓDICE DEL BEATO DE GERONA	52
 LAS MINIATURAS DEL NUEVO TESTAMENTO DEL BEATO DE GERONA	
i. ANUNCIACIÓN Y NATIVIDAD	71
ii. EPIFANÍA	86
iii. CICLO DE HERODES	95
iv. PRENDIMIENTO DE CRISTO Y NEGACIONES DE SAN PEDRO	110
v. LA CRUCIFIXIÓN	118
vi. LA RESURRECCIÓN Y EL SUICIDIO DE JUDAS	135
vii. <i>DESCENSUS AD ÍNFEROS</i>	149
viii. GLORIA DE LOS BIENAVENTURADOS	163
ix. INTERPRETACIONES DEL CICLO CRISTOLÓGICO	171
 REFLEXIONES FINALES	 182
TABLA DE ILUSTRACIONES	183
BIBLIOGRAFÍA	186

Presentación y justificación del tema

El presente trabajo es el resultado de una aproximación novel a un tema de vastísima tradición historiográfica: el estudio iconográfico de los códices que contienen el Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, vulgarmente denominados Beatos.⁵ La fama de estos manuscritos se debe principalmente a sus complejos ciclos iconográficos, que ascienden a unas cien miniaturas en los casos en que los manuscritos se encuentran más completos. Estos ciclos de ilustraciones permiten, mediante un método comparativo, el estudio de las modificaciones y transformaciones de las representaciones a lo largo, sobre todo, de la edad media hispana —cambios siempre ligados a la llegada, influencia o florecimiento de corrientes culturales que, dejando huella en la superficie pictórica, son testimonio del paso del tiempo y de las metamorfosis que éste trae consigo.

Gracias al éxito que en época medieval gozó esta obra y a las licencias estilísticas —y a los errores— que los miniaturistas se permitieron en la copia de composiciones más antiguas, los Beatos han despertado un notable interés cristalizado en numerosos trabajos que los estudian desde el prisma de la novedad y las aportaciones que fueron enriqueciendo lo que se conoce como «versión original» de Beato, tanto a nivel visual como textual. Nuestro estudio se enmarca precisamente en este entramado visual que refleja la ampliación, en ciertos momentos, del ciclo iconográfico primigenio, convirtiéndose en un grupo de imágenes cada vez mayor y más complejo. John Williams se ha referido a esta tendencia como una «campana de renovación».⁶ Las nuevas escenas se colocan al inicio y al final del Comentario, y son llamativas porque suelen referirse a temáticas al margen del Apocalipsis. Su importancia guarda relación, también, con el nuevo formato ilustrativo que imponen, y que terminará consolidándose como su ciclo de miniaturas completo.

Descubrimos esta ampliación iconográfica, en primer lugar, en las ocho páginas que alternan los Evangelistas con los Ángeles presentando los Evangelios. Le siguen las Tablas Genealógicas, un añadido de catorce páginas donde, mediante círculos ligados entre sí, se muestra el parentesco que une a Adán y Eva con Cristo, pasando por

⁵ Dada la extensión bibliográfica sobre el tema, remitimos a la recopilación contenida en: JOHN WILLIAMS, *The Illustrated beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, Harvey Miller, London, 1994. para un listado actualizado hasta el año 2003. La obra que actualiza este listado es: John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo», 2020.

⁶ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. I, p. 55.

importantes personajes bíblicos como Abrahán, Noé o David, que aparecen representados. Las once miniaturas dedicadas al libro de Daniel se añadieron a manera de ilustración al Comentario que san Jerónimo hizo de ese libro. Texto e imágenes fueron incorporados detrás del Comentario de Beato, siendo su frontispicio la imagen de Babilonia rodeada de serpientes.

Las ampliaciones del ciclo se deben a diversos motivos y todas ellas han levantado numerosas discusiones e interpretaciones. Por ejemplo, la inclusión de las miniaturas dedicadas a la historia de Daniel está motivada por una adhesión textual al Comentario. Cada una de estas tendencias *renovacionistas*, en palabras de Williams, es la puerta a una investigación muy amplia. Incorporar una imagen no presente en el modelo que se copia pone de manifiesto una decisión, y es, por ello, un eslabón sobre el cual reflexionar con respecto a las razones que llevaron a ella. En pos de una comprensión más plena de estas distintas novedades, será necesario preguntarse y explorar acerca de la mentalidad y la visión del mundo de sus productores, de los modelos e influencias tanto visuales como de cualquier otro tipo, el uso que recibía el manuscrito, fuera litúrgico o no, y no cerrar la puerta a hipótesis que planteen hacer a esas imágenes hijas de situaciones políticas, discursos filosóficos u otras posibles causas. Las copias posteriores, que mantienen las novedades temáticas y donde se imprimen, a su vez, novedades tanto estilísticas como iconográficas, son responsables de que la serie se establezca y consolide.

El caso que nos ocupa en el presente trabajo, como ya se ha mencionado, se relaciona con estas adhesiones al programa iconográfico puramente apocalíptico. Se trata de la inclusión, en **G**, de un ciclo de imágenes no hallado en ningún otro Beato, más que en **Tu**, que como se verá se trata de una copia románica de aquél. Estas miniaturas, que ocupan los folios 15r a 18r, son un programa de siete páginas dedicado al Nuevo Testamento, tal como se presenta con brevedad a continuación. Comienzan en el último folio de las genealogías de Cristo, con una representación de la Anunciación y la Natividad. En el folio siguiente, dividido en tres bandas horizontales, hallamos la Epifanía, la persecución del rey Herodes durante la Huida a Egipto, y una rara escena dedicada a la enfermedad del rey Herodes. Seguidamente, el folio 16r, de nuevo partido en dos bandas horizontales, muestra la representación de dos momentos de la Pasión: el prendimiento y las negaciones de san Pedro. En el verso de la misma página, se halla una compleja representación, a página completa, de la Crucifixión. La página siguiente, una vez más fraccionada en tres partes, pero esta vez superponiéndose y exigiendo una lectura de abajo a arriba, enseña a los guardias dormidos ante el sepulcro, Judas suspendido de

un árbol, y a Cristo resucitado apareciéndose a las mujeres. En su verso, una representación a página completa de la Anástasis, que incorpora una sustanciosa imagen del infierno. Cierra el ciclo la miniatura, dividida en tres franjas, del folio 18r, donde una serie de personajes que sostienen copas, instrumentos o bien coronas, con trajes de colores vivos, parece que se regocijan por la Resurrección de Cristo.

Además de la excepcionalidad de la inserción de estas imágenes neotestamentarias, resulta también remarcable la presencia de otra imagen, iconográficamente extraña, en **G**. Se trata de la representación de los Caminos del Cielo o la Legión Angélica (en **G** ocupa los ff. 3v-4r, y en **Tu** los ff. 2v-3r) exclusiva, también, de ambos manuscritos y ajena al resto del Corpus de los Beatos.⁷ La lejanía temática de esta miniatura respecto al ciclo cristológico, no obstante, nos obliga a dejar de lado su análisis para una ulterior ocasión.⁸ Hay que destacar, por otra parte, la gran novedad que **G** supone no solamente a nivel iconográfico, como se ha visto, sino también estilístico. Las diferencias que presenta con respecto a **T** —que como se comprobará es su precedente inmediato en espacio y tiempo— son notables, a pesar de las numerosas pérdidas de ese Beato. Estos contrastes puede ser esclarecedores a la hora de abordar nuestro estudio.

Existe también en **G** una escena neotestamentaria que fue apartada del resto del ciclo cristológico: la del Bautismo de Cristo, en el f. 189r. No obstante, la problemática interna de esta escena, que resulta compleja iconográficamente, y su situación en el códice son aspectos de los cuales no podemos encargarnos en el presente trabajo.⁹

La pregunta que permanece abierta y a la cual nos hemos aproximado en esta investigación es, a resumidas cuentas, por los motivos para la inclusión de las escenas neotestamentarias en un libro dedicado al Apocalipsis, en concreto en **G**, con toda la problemática interna que plantea.

Nuestra hipótesis es que el ciclo iconográfico de **G** representa una unidad narrativa en sí misma, que conecta las genealogías de Cristo del prólogo con el inicio del

⁷ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., p. 186.

⁸ Acerca de la iconografía de esta rara imagen, véase: John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, pp. 52-54. Tenemos interés en emprender el análisis de esta miniatura porque hemos hallado en la bibliografía algunos errores de transcripción y edición de sus textos. Es necesaria una revisión detallada de esta curiosa iconografía.

⁹ Al respecto, ver Ana ORRIOLS I ALSINA, «El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes», en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2009, pp. 132-145. Y bibliografía anterior.

Comentario al Apocalipsis, y que se añadió a las imágenes ilustrativas del prólogo con la intención particular de expresar un mensaje referente a la importancia de la vida de Cristo para una comprensión más plena del Apocalipsis.

Objetivos

En el presente estudio, nos enmarcamos en la línea de los estudios que buscan resolver la génesis de estas nuevas imágenes en el ciclo de los Beatos.

Con el ánimo de resolver la hipótesis planteada, nos propusimos una serie de objetivos. Siempre desde nuestro interrogante —esto es, qué fue lo que motivó a incluir un ciclo de imágenes neotestamentarias en las miniaturas del prólogo al Comentario en **G**—, decidimos mirar **G** en conjunto con los demás Beatos conservados. Del mismo modo, nos parecía necesario situar **G** en su contexto histórico-visual, vinculándolo al bagaje historicoartístico peninsular previo y contemporáneo, y a las corrientes culturales que pudieron influenciarlo, tanto orientales como europeas.

De igual forma nos propusimos atender a **G** en sí mismo, deteniéndonos en las problemáticas que el propio manuscrito plantea, tales como la miniatura de los Caminos del Cielo, ya mencionada. Todo ello debía mirarse desde la pregunta que nos estábamos haciendo.

Metodología

A nivel metodológico, apostamos por una recopilación y revisión bibliográfica exhaustiva, siempre de aportaciones que tuvieran en cuenta las escenas que nos ocupaban, o que pudieran acercarnos de algún modo a la resolución de nuestro problema. Resultaba necesario confeccionar un estado de la cuestión de aquello que se había dicho sobre el ciclo cristológico de **G**, y de este modo conocer las diferentes lecturas e interpretaciones que se habían hecho al respecto. Además, estas lecturas serían de gran ayuda para una comprensión global del contexto visual, histórico, estético y litúrgico previo y contemporáneo tanto a la composición del Comentario al Apocalipsis como de **G**. Esta mirada amplia es siempre necesaria en la investigación historicoartística.

Una vez hecho esto, nuestra tarea consistió en reflexionar en torno al manuscrito y a las afirmaciones de los diferentes autores que habían publicado sobre él. Esta tarea hubo de combinarse con la observación pausada de las miniaturas, tanto de las que nos ocupaban como del resto de ilustraciones de **G**. Este trabajo hubo de hacerse con los facsímiles que se han hecho de **G**, que son tres. El primero, de 1962, ofrece unas reproducciones del manuscrito de calidad admirable, aunque solamente algunas de las páginas se imprimieron a color, en láminas: la mayor parte del manuscrito se reprodujo en escala de grises.¹⁰ El segundo facsímil de **G** se hizo coincidiendo con el milenario del manuscrito, y pese a ofrecer el manuscrito completo a color, su calidad es llamativamente inferior a la edición de Urs Graf.¹¹ Por ello nuestro trabajo de observación se enfocó principalmente en el tercer facsímil que se ha realizado de **G**, confeccionado por la casa M. Moleiro, y al que tuvimos acceso ilimitado en la Biblioteca de Catalunya.¹² Además de la observación atenta de **G**, nos detuvimos en la visualización de otras obras que pudieran aportar luz a nuestra investigación, ya fuera en formato facsímil como mediante digitalizaciones.

Nuestro trabajo tuvo que detenerse en este punto de lectura de bibliografía y reflexión, debido a la abundancia de literatura que la historiografía ha dedicado tanto a los Beatos en general como a **G** en particular. Debe tenerse en cuenta que analizar cada

¹⁰ Beato DE LIÉBANA, *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, URS Graf, Oltun, Lausannae, 1962.

¹¹ Beato DE LIÉBANA, *Beati in Apocalypsin libri duodecim: Codex Gerundensis*, Edilan, 1975.

¹² Beato DE LIÉBANA, *Beato de Girona, Códice de Girona*, M. Moleiro, Barcelona, 2003.

una de las miniaturas, en particular, requeriría y ocuparía el espacio —y el tiempo— de un trabajo de final de máster en sí mismo.

Queda pendiente desplazarnos a Gerona para examinar codicológicamente el manuscrito, puesto que, como se verá, los distintos estudios que se han hecho a **G** plantean dicotomías que necesitamos resolver delante del códice.

Marco teórico

Resulta de gran interés reseguir los distintos enfoques historicoartísticos desde los cuales se han visto y estudiado los Beatos conforme ha ido avanzando el tiempo. Estas miradas son las responsables tanto de las tendencias historiográficas que revela la literatura artística que nos precede como de otros aspectos, sea la percepción popular de los Beatos, dentro y fuera de la península, sean las vicisitudes que han sufrido los manuscritos y sus actuales sedes de conservación. Durante ocho siglos, los códices del Comentario permanecieron anónimos.¹³ No fue hasta el siglo XVI cuando el cronista real Ambrosio de Morales (1513-1591) atribuyó el texto del Comentario a Beato de Liébana.¹⁴

Nos remontaremos a un momento previo a los primeros estudios dedicados a los Beatos, sirviéndonos de las afirmaciones de Fernando Regueras, que explica la percepción que tenían los intelectuales de época moderna de las iluminaciones de los Beatos:

El pintor y tratadista barroco español A. A. Palomino, al referirse (1724) al hoy conocido como Beato de Fernando y Sancha y a sus “*misteriosas visiones, historias y figuras*” las tilda de “*cosa indigna, y abominable en el arte, que no se puede mirar sin risa, o sin desprecio*”. Una actitud de menosprecio, si no indiferencia, que puede estar detrás de los lamentables extravíos (y desmanes) de algunos de los Beatos más valiosos a lo largo del siglo XIX.¹⁵

Tras poner algunos ejemplos de ventas y trueques decimonónicos de Beatos a unos costes hoy pasmosos, el autor sustrae una conclusión interesante:

Pero este extrañamiento de códices tan singulares también podría explicar otro hecho: que el estudio —al menos el más sistemático— de los Beatos haya sido un fenómeno predominantemente no español, desde Sanders y Neuss en los años 30 hasta Klein y Williams en la actualidad.¹⁶

¹³ Ana SUÁREZ GONZÁLEZ, «Beatos: la historia interminable», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 72.

¹⁴ Ambrosio DE MORALES, *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, en la Oficina de Don Benito Cano, Madrid, 1792, pp. 68-69.

¹⁵ Citados desde John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 17.

¹⁶ *Ibid.*

Es cierto que antes de los años 1930 no encontramos análisis historicoartísticos de los Beatos, pero previamente a aquella fecha podemos identificar cierto cambio con respecto a la mirada de Palomino, hacia un aprecio cada vez mayor del patrimonio hispano, incluyendo también estos códices. La primera edición crítica del texto de los Beatos la debemos a Enrique Flórez (1702-1773),¹⁷ «prácticamente inaccesible, pues, al parecer, sólo se conservan muy contados ejemplares en las bibliotecas del mundo».¹⁸ Curiosamente, no fue añadida a la *Patrologia Latina* de J. P. Migne, a mediados del siglo XIX. Posteriormente, a inicios del siglo XX hallamos las aportaciones de H. L. Ramsay¹⁹ y A. Blázquez.²⁰ De todo ello podemos extraer que el primer interés que despertaron los Beatos tuvo que ver con el texto del Comentario y con la autoría de éste. Blázquez ofrece un pequeño estudio, una vez recopilada toda la información que pudo hallar, en que discute precisamente el tema de la autoría y ofrece una relación de los ejemplares de los que se tiene noticia. Afirma:

Los manuscritos de los Comentarios de San Beato son de los más interesantes de la Edad Media, no sólo por la remota antigüedad de algunos de ellos, sino porque en muchos casos contienen primorosas láminas y un mapamundi de bastantes dimensiones, del cual se han reproducido en Francia é Italia respectivamente, dos ejemplares correspondientes á los siglos XI y XII.²¹

Notamos un interés y un aprecio creciente por los manuscritos de los Beatos. Podemos deducir, además, que la primera miniatura en generar interés internacional y nacional fue la del mapamundi. Hablando de T, Blázquez da noticia de una exposición cartográfica donde se mostró una reproducción de su mapamundi:

En la exposición cartográfica de Amberes se presentó una copia, haciéndose la afirmación de que los ejemplares de Gerona, Turín y París eran reproducciones de este

¹⁷ Enrique FLÓREZ, *Sancti Beati, presbyteri Hispani Liebanensis, in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria: ex veteribus nonnullisque desideratis patribus mille retrò annis collecta, nunc primum edita*, apud Joachim Ibarra ..., Matriti, 1770.

¹⁸ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995, p. IX.

¹⁹ H. L. RAMSAY, «The manuscripts of the Commentary of Beatus of Liebana on the Apocalypse», *Revue des Bibliothèques*, vol. 12, 1902, pp. 74-75.

²⁰ Antonio BLÁZQUEZ, «Los manuscritos de los comentarios al Apocalipsis de San Juan», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, vol. 10, 4-5, 1906, pp. 257-273.

²¹ *Ibid.*, p. 259.

mapa; pero tal afirmación es completamente inexacta, pues sólo coinciden con él en ser mapas mundi.²²

El estudioso Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970) da noticia en 1919 de algunos manuscritos de los Beatos con neutralidad y espíritu enciclopédico. En su obra dedicada al arte hispano de entre los siglos IX y XI —al que llama «mozárabe»— menciona los Beatos como «el código de Beato llamado Tavarense»,²³ o «el código gerundense de Beato».²⁴ Se interesa principalmente por la información histórica que puede extraerse de los colofones, las vinculaciones de estos manuscritos a las iglesias mozárabes y lo que cuentan sobre su arquitectura, u otros detalles como los nombres de los copistas —aunque no advirtió que Ende era una mujer: «pintada por Ende, quizá extranjero, en 975»²⁵—. Hace también una afirmación contundente: «No olvidemos que todos estos libros son castellanos, cayendo fuera de la órbita propiamente mozárabe, y que representarán influjos transpirenaicos».²⁶ No obstante, Gómez-Moreno no aprovecha para desarrollar o ejemplificar en qué se concretan estos influjos transpirenaicos de los manuscritos castellanos.

Los ejemplos de historiografía concretamente destinada a los Beatos vienen de la mano del teólogo e historiador del arte alemán Wilhelm Neuss (1880-1965). En 1922 se publica su tesis que lleva por título *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*. En esta obra, Neuss estudia las biblias románicas catalanas de Sant Pedro de Roda y de Ripoll, atendiendo especialmente a las temáticas de sus miniaturas. No obstante, su estudio tiene en cuenta la miniatura hispánica en conjunto. Sus conclusiones son ya una muestra de reflexión historiográfica que atiende al estudio de las formas y de las influencias estilísticas. A su criterio, el territorio hispánico fue el lugar donde existió la iluminación bíblica paleocristiana más rica. Para Neuss «ni las Biblias catalanas, ni los manuscritos de Beatus, ni la Biblia de San Isidoro pueden explicarse sin la hipótesis de la influencia inmediata ó

²² *Ibid.*, p. 260.

²³ Manuel GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX a XI*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919, p. 209.

²⁴ *Ibid.*, p. 324.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

mediata de modelos antiguo-cristianos».²⁷ Las observaciones y el análisis formal que Neuss hace de las miniaturas hispanas no quedan sin corolarios:

En sus formas el arte antiguo-cristiano de España está estrechamente unido con el arte del África del norte. Pero á las semejanzas sorprendentes con las obras más antiguas del arte cóptico se oponen también diferencias sensibles. Por esto parece que no en Egipto, sino en el África del norte, se hizo el contacto. La dominación bizantina y el comercio marítimo, según todas las probabilidades, trajeron fuertes influencias primitivo-bizantinas, ó lo que es lo mismo, helenísticas de baja época. Por otra parte, la dominación visigoda no parece haber introducido un cambio importante. Bajo ella la cultura antiguo-cristiana tocó a su fin tanto en el arte como en la literatura. Bajo los Arabes los Cristianos cultivaron no menos la ilustración bíblica; pero en esto se produjo un cambio completo de estilo. Junto a los elementos conocidos del arte islámico se manifiesta una trama que no se explica más que por un renacimiento de los principios de estilo antiguo-egipcios. Así se forma un estilo completamente diferente de todo lo que nos muestra el arte europeo. Su ejemplar más puro es el manuscrito de Beatus de Girona.²⁸

Sus análisis son relevantes tanto por proponer hipótesis en un terreno hasta entonces inexplorado por la historia del arte como por la extensión de las mismas —una cita completa superaría la extensión adecuada para este marco teórico—. Neuss observa con atención, analiza, compara y extrae conclusiones de todo ello. Su enfoque minucioso y todas sus afirmaciones fueron los cimientos de la historiografía posterior, que siempre tendrá en cuenta sus propuestas, sea para negarlas, sea para ratificarlas. Resulta interesante destacar, también, que Neuss era consciente del reciente cambio de mirada hacia los manuscritos medievales hispanos: «un ritmo nuevo da á las figuras otra hermosura más significativa. Al movimiento del arte moderno debemos que nuestros ojos hayan sido abiertos a aquella belleza».²⁹

Cabe destacar que en 1930 se publicaba una edición del texto del Comentario al Apocalipsis, editada por el Sindacato Italiano Arte Grafiche. El trabajo lo había firmado el estadounidense Henry Arthur Sanders, «primer sistematizador moderno de la cuestión».³⁰

²⁷ Wilhelm NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Verlag Kurt Schroeder, Bonn, Leipzig, 1922, p. 146.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, p. XXV.

El año 1931, Neuss profundizaba todavía más en el camino abierto por su publicación anterior, con un estudio dedicado en exclusiva a las miniaturas de los Beatos, ya que estos códices

representan según nuestra opinión no solamente un documento único e inapreciable de arte, sino una serie de copias de pinturas antiguo-cristianas y por eso una verdadera clave del arte prearábigo español y de la formación y transformación sucesiva del arte mozárabe.³¹

Neuss mantendrá su metodología analítica y descriptiva, acompañada por hipótesis y conjeturas conclusivas —como esta según la cual los Beatos son copias de una iconografía más antigua, paleocristiana—, y seguirá marcando los primeros pasos de la historiografía de los Beatos. Su método será el de reconstruir

Metódicamente el arquetipo de los manuscritos, primeramente a una idea exacta de la obra misma de Beato, de su iconografía y de su estilo, y después a una noción bastante clara de sus modelos, del tiempo de origen y del estilo de estos últimos, y del lugar que ocupan en el desarrollo artístico antiguo-cristiano y en el tránsito de la antigüedad a la edad media.³²

Neuss abre una estela historiográfica que seguirán al dedillo los investigadores posteriores. La reconstrucción del modelo original de Beato será tanto un motivo de investigación como un elemento de discusión entre eruditos —¿estaba ilustrado el Comentario primigenio de Beato? ¿Cuáles eran las miniaturas del ciclo inicial? ¿Cuál su estilo?—. Del mismo modo, las preguntas acerca de los modelos de los Beatos y de cuál es su lugar en el desarrollo de la historia del arte serán retomadas y desarrolladas en muchas ramificaciones por los estudios de los siguientes años. Neuss es también el primero en ofrecer un listado actualizado de los códices de los Beatos conservados que se conocían hasta la fecha. En este caso su acción resulta de nuevo fundacional: seguiremos reencontrando el espíritu compilador a lo largo del siglo XX con relaciones de Beatos cada vez más largas, y veremos que se mantiene hasta el día de hoy. En esta obra de Neuss hallaremos la primera aportación con respecto al ciclo cristológico de **G**, que nos incumbe. Por ello volveremos sobre Neuss en breve.

³¹ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 282.

³² *Ibid.*

Resulta necesario llamar la atención sobre el sustrato que inicia en el siglo XIX y que permanecerá durante años tanto en la historiografía como en la imaginaria popular, según el cual la Edad Media fue el momento de fragua de la nación española —como de tantas otras—. Una notable cantidad de la bibliografía de los Beatos, como se verá, lee las obras medievales hispanas desde la voluntad de ver en ellas la manifestación del «espíritu español» y remite a la reconquista como a una etapa mítica en la que esta identidad despertaba y afloraba con toda su «personalidad». Diego Vicente Sánchez señala la importancia de este aspecto al tiempo que su nulidad histórica:

A pesar de que, desde un punto de vista científico, la consistencia de la validez de un carácter nacional sea cuestionable, sería ingenuo considerar que, al ser estas construcciones artificiosas, no requieren ni la más mínima atención. Todo lo contrario, la nación ha sido la entidad colectiva más importante de toda la contemporaneidad.³³

Durante el franquismo, esta mirada hacia el pasado medieval se retomó e intensificó como un modo de instrumentalización y propaganda política. Tal como Vicente Sánchez apostilla en su estudio, ni siquiera en las esferas académicas primó la posición honesta y distanciada con respecto a la reconstrucción de la memoria y del pasado, sino que se generalizó la «publicación de estudios maniqueos, que anteponían la exaltación del régimen y sus principales “héroes” sobre el conocimiento crítico del pasado».³⁴ Esta recuperación de un pasado construido e idealizado en pos de un «horizonte de expectativas»³⁵ se hincó con llamativo ceño en las campañas de «expansión militar y territorial protagonizado por los núcleos cristianos del norte peninsular frente al Islam durante la Edad Media»,³⁶ puesto que se quiso ver en ello un mandato divino según el cual por providencia divina se daba a los españoles una misión que urdiría su carácter unitario, entusiasta, católico y conquistador contra el invasor.³⁷ Esta visión teleológica de la historia de España primó en la historiografía de época franquista, de modo que hallaremos abundantes interpretaciones en esta línea de obras medievales, especialmente

³³ Diego VICENTE SÁNCHEZ, *La Edad Media franquista: el pasado medieval hispánico en la memoria histórica del franquismo y la legitimación del nuevo régimen*, Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 2023, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, pp. 38-39.

si están vinculadas con los reinos cristianos del norte peninsular, como es el caso de los Beatos.

Fue precisamente al terminar la Guerra Civil cuando Manuela Churruca publicaba su tesis doctoral, en la que revisaba la miniatura hispánica desde el siglo X hasta el XII.³⁸ A pesar de las funestas fechas para llevar a cabo una investigación, sus aportaciones serán de gran interés. La suya es una apuesta más mística y simbólica de los Beatos. Churruca se pregunta por las concepciones escatológicas y cristológicas que pueden extraerse de los Beatos, y también las influencias orientales que pueden apreciarse a modo de leyendas —escatología musulmana infiltrada— y también de estilo.

Esta tesis fue criticada posteriormente por su metodología:

Si por un lado la obra tenía el mérito de ser una verdadera tesis y pretender además llevar a cabo un análisis iconográfico de la miniatura, el método empleado no fue el apropiado, de modo que sus resultados no eran válidos, aunque la hipótesis de una influencia no se podía rechazar en su totalidad.³⁹

Y como veremos, la idea de Churruca sobre una influencia oriental en la miniatura hispana, en particular en la ilustración de Beatos, será retomada en numerosas ocasiones posteriormente, hasta constituirse como una línea de investigación en la historiografía de los Beatos del último tercio del siglo XX. Al respecto, pueden señalarse las aportaciones de André Grabar (1896-1990),⁴⁰ Otto Karl Werckmeister (1934-2023),⁴¹

³⁸ Manuela CHURRUCÁ, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española s. X-XII: tesis doctoral*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939.

³⁹ Joaquín YARZA LUACES, *La Miniatura románica en España: estado de la cuestión*, U.A.M., Madrid, 1990, p. 10.

⁴⁰ André GRABAR, «Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Âge», en *Arte del primo millenio. Atti del 2. Convegno*, 1950, pp. 312-326; «Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives», *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, vol. 28, 1979, pp. 7-16.

⁴¹ Otto Karl WERCKMEISTER, «Islamische Formen in spanischen Miniaturen des 10. Jahrhunderts und das Problem der mozarabischen Buchmalerei», en *L'occidente e l'Islam nell'alto medioevo*, 1965, pp. 933-968; «The Islamic Rider in the Beatus of Girona», *Gesta*, vol. 36, 2, 1997, [University of Chicago Press, International Center of Medieval Art], pp. 101-106.

Pere de Palol (1923-2005),⁴² John G. Beckwith (1918-1991),⁴³ Carlos Cid Priego (1920-1998)⁴⁴ y, recientemente, Ángela Franco.⁴⁵

El año 1962, se publicó la primera reproducción completa —con algunas imágenes a color— de un Beato, en concreto de **G**.⁴⁶ Acompañando el volumen facsímil, se reunieron algunos textos a modo de comentario. El químico e historiador suizo César E. Dubler, comentó los antecedentes históricos a la época de Beato; el estudioso y archivero gerundense Jaime Marqués Casanovas dedicó un espacio a hablar del contexto histórico de Beato de Liébana; Wilhelm Neuss habló de las miniaturas de **G** a la luz de otros beatos iluminados; y de nuevo Marqués Casanovas hizo algunos comentarios referentes al código de **G** y a su influencia en la plástica gerundense románica.

El año siguiente, Meyer Schapiro publicaba unas páginas al respecto, comentando los ensayos introductorios del facsímil. El autor opinaba que

si bien no dicen mucho de las características y los problemas artísticos, relatan la historia de los manuscritos de Beato en general y del código de Gerona en particular, relacionándola con la historia de la religión y el arte en España.⁴⁷

Aprovechando las carencias que había identificado en el análisis histórico-artístico ofrecido por Neuss, Schapiro dedicó un breve estudio al análisis estilístico de **G**. El historiador del arte acusa en la formalidad de **G**

un arte que conserva en forma residual, pero vigorosa, buena parte del estilo romano. Quizás reduzca las figuras antiguas que toma por modelo a unas formas

⁴² Pere DE PALOL SALELLAS, «Precedentes hispánicos e influencias orientales y africanas en la decoración e ilustración de los Beatos», en *Actas Simposio para el estudio de los códigos del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, 1980, pp. 117-133.

⁴³ John GORDON BECKWITH, «Islamic influences on Beatus Apocalypse manuscripts», en *Actas Simposio para el estudio de los códigos del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 55-63.

⁴⁴ Carlos CID PRIEGO, «El caballero y la serpiente. Iconografía y origen remotos de una miniatura singular del “Beato” de Girona», *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 30, 1988, pp. 99-139.

⁴⁵ María Ángela FRANCO MATA, «La Diáspora de los apóstoles y relaciones de los Beatos con el islam», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 131-202.

⁴⁶ Beato DE LIÉBANA, *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, cit.

⁴⁷ Meyer SCHAPIRO, «The Beatus Apocalypse of Gerona», *Artnews*, vol. 61, 9, 1963, pp. 49-50. Reimprimido en: Meyer SCHAPIRO, «The Beatus Apocalypse of Gerona», en *Schapiro, Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art*, 1980, pp. 319-328. Hemos citado la traducción, contenida en: Meyer SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1986, p. 287.

elementales sorprendentemente rígidas y planas, pero se atiene a la idea heredada de una imagen cerrada, coloreadísima, densa.⁴⁸

Schapiro interpreta el dinamismo e intensidad cromática de G, de igual modo que la insistencia en la copia de un manuscrito apocalíptico, como consecuencias del contexto político de resistencia al dominio musulmán en la mayor parte de la península. «Este estilo español resulta único por su poder de narración pictórica (...) los artistas españoles nunca pierden el interés por la historia, la conmovedora brillantez de las batallas, las resurrecciones y las redenciones».⁴⁹

Jesús Domínguez Bordona (1889-1963), bibliotecario y archivero, llevó a cabo una importante tarea de revalorización y reivindicación de la importancia de los Beatos. La propuesta de dedicar un simposio de estudios a este capítulo de la historia del arte medieval fue suya en un primer momento, y organizada, tras su fallecimiento, por el bibliófilo y musicólogo Carlos Romero de Lecea (1910-1999).⁵⁰ La gestión de este evento recayó, además, en el Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia y el Comité Español de la Fundación Europea de la Cultura.⁵¹ El simposio, titulado *Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, tuvo lugar en Madrid, en la Biblioteca Nacional, entre el 22 y el 25 de noviembre de 1976. La importancia de este simposio es inmensa. Contó con dieciocho ponencias y ocho comunicaciones interdisciplinares presentadas por especialistas de alto renombre, tanto nacionales como internacionales. Entre ellos se cuentan Claudio Sánchez Albornoz —que colaboró por correo—, Luis Vázquez de Parga, Manuel Díaz y Díaz, Jacques Fontaine, y algunos historiadores del arte que posteriormente contribuirían vastamente al estudio de los Beatos, como John Williams, Peter Klein, Otto K. Werckmeister, Joaquín Yarza o Mireille Mentré.

Las actas se publicaron en tres volúmenes dos años más tarde, por la editorial especializada en facsímiles del mismo Romero de Lecea. Uno de los puntos más interesantes de estas actas son la inclusión de los coloquios posteriores a las ponencias, donde puede percibirse con instantaneidad y naturalidad los temas de debate

⁴⁸ Meyer SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía*, cit., p. 290.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁵⁰ Noticias extraídas del texto de José Luis Senra publicado en: John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., pp. 23-27.

⁵¹ Manuel SÁNCHEZ MARIANA, «Simposio y exposición de los Códices de Beato», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, vol. 80, 1, 1977, pp. 191-192.

historiográfico que se discutían en los años setenta, del mismo modo que la opinión de cada estudioso. Vemos reflejadas distintas líneas de investigación que reencontraremos posteriormente en publicaciones: el miedo al fin del mundo, la repercusión de las miniaturas de los Beatos en el arte posterior, el estudio codicológico de los manuscritos, algunas temáticas particulares de su ciclo iconográfico, la espiritualidad que reflejan los Beatos... En la noticia sobre el simposio que publicó Sánchez Mariana, afirma que las sesiones dedicadas a las miniaturas de los Beatos fueron las «más numerosas y polémicas». De forma paralela, la Biblioteca Nacional organizó una exposición de códices de Beato y se expusieron «todos los códices y fragmentos de Beato conservados en España», donde se ofrecieron visitas guiadas con el objetivo de hacer accesible el conocimiento sobre los códices. El catálogo de esta exposición, del mismo modo que las iniciativas descritas, son una clara muestra de qué enfoque historiográfico se fraguaba en aquel momento con respecto a los Beatos.⁵² La propuesta era un estudio a modo de compendio, global. Lo que le faltara a un códice sería completado por otro, y los interrogantes que planteara este otro serían resueltos gracias esta mirada comparativa:

Se trata de un primer ensayo de catálogo codicológico, precedido de un prólogo en el que se reseñan los códices desaparecidos, por si a base de los datos aquí aportados se pudiese todavía localizar alguno, y seguido de un índice de miniaturas y de una colección de reproducciones de pequeños fragmentos de escritura de una buena parte de los códices.⁵³

El año 1980 se publicó la primera novela del filósofo y semiólogo Umberto Eco, *Il nome della rosa*, merecedora de una acogida calurosa que la llevó a ser traducida y adaptada al formato cinematográfico con extraordinaria presteza. Este hecho es relevante por el notorio protagonismo que Eco atribuyó en su historia a un ejemplar del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, dando luz a una mediatización y de su mano a una fascinación popular mundial por estos códices. Esta admiración por los Beatos alcanzó también las esferas académicas. Dos años más tarde de su gran éxito narrativo, Eco publicaba un estudio sobre los Beatos de la mano del archivero Luis Vázquez de Parga.⁵⁴

⁵² Anscari M. MUNDÓ, *El Comentario de Beato al Apocalipsis: catálogo de los códices*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976.

⁵³ Manuel SÁNCHEZ MARIANA, «Simposio y exposición de los Códices de Beato», cit., p. 192.

⁵⁴ Umberto ECO, *Beato de Liébana: Miniaturas del «Beato» de Fernando I y Sancha (Manuscrito B.N. Madrid Vit.14-2)*, Franco Maria Ricci, Milano, 1983.

En aquellas fechas destaca también la aportación de Mireille Mentré al estudio de las miniaturas de los Beatos, que destaca por sus interpretaciones simbólicas y de espiritualidad en base a la iconografía, el estilo y el contexto. Su estudio fue reeditado y traducido al castellano en 1994.⁵⁵

Cabe recordar que hasta aquel entonces el Comentario al Apocalipsis solamente había recibido las ediciones críticas del Padre Flórez y de Sanders, la más moderna contando ya con más de cuarenta años. En ese momento se realizó una edición crítica más, de E. Romero-Pose,⁵⁶ todavía sin ofrecer traducción a ninguna lengua moderna.

Ese mismo año, en 1985, el gobierno español recibió el encargo de organizar la octava edición de Eurolalia en Bruselas, recibiendo un espacio para exponer y difundir la cultura española: y en este contexto, una de las actividades que se organizaron una exposición monográfica sobre los Beatos, que se celebró en la Chapelle Nassau de la Bibliothèque Royale Albert I. En aquel momento se reunieron un gran número de Beatos, esta vez no solamente conservados en sede española. Un año después, la muestra se expuso, reducida, en la Biblioteca Nacional y se publicó un catálogo donde se recogían contribuciones de Williams, Díaz y Díaz y Vázquez de Parga.⁵⁷ A finales de ese mismo año, el Ministerio de Cultura organizó una exposición dedicada principalmente al manuscrito medieval en la Biblioteca Pública de Nueva York.⁵⁸ Como puede apreciarse, el Gobierno de España dedicó un gran empuje a la difusión de los códices medievales durante la década de los 80, y en España se alcanzaron nuevas cotas «para la toma de conciencia visual de un patrimonio apenas conocido por el público».⁵⁹

En los años 90, siguiendo el camino abierto por los años anteriores, hallamos aportaciones destinadas a la compilación del patrimonio altomedieval hispano, a su estudio y a su difusión. El mayor ejemplo de esto puede hallarse en la gran exposición, jamás realizada, que se organizó desde el Metropolitan Museum de Nueva York, pero que

⁵⁵ Mireille MENTRÉ, *La Peinture «mozarabe»*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1984; *El Estilo mozárabe: la pintura cristiana hispánica en torno el año mil*, Encuentro, Madrid, 1994.

⁵⁶ Beato de LIÉBANA; E. ROMERO-POSE, *Sancti Beati a Liebana Commentarius in Apocalypsin*, Typis Officinae Polygraphicae, 1985.

⁵⁷ Luis REVENGA; Chapelle NASSAU, *Los Beatos: junio-septiembre 1986: Biblioteca Nacional, Madrid: [catálogo]*, Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.

⁵⁸ *Tesoros de España: ten centuries of Spanish books*, New York Public Library, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1985.

⁵⁹ John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 25.

dejó un catálogo todavía de referencia.⁶⁰ También se organizó un primer Congreso Nacional de Cultura Mozárabe, jamás seguido por nuevas ediciones.⁶¹

Queremos destacar particularmente la figura de un historiador del arte. John W. Williams (1928-2015) consagró su carrera académica al estudio de los manuscritos medievales hispánicos, y en especial a los Beatos. La influencia y el alcance de sus aportaciones es tal que merece un capítulo particular en este marco teórico. Tuvo numerosos discípulos que le siguieron en el estudio de los beatos, como David Raizman, Ann Boylan y Therese Martin. Sobre ello, explica José Luis Senra que Williams, desde la Universidad de Pittsburgh, donde enseñó desde 1972 hasta su jubilación el año 2000, «estableció un importante nodo de hispanismo medieval alentando un revisionismo activo de las teorías clásicas que habían dominado la historiografía del arte hasta fines de los años sesenta».⁶² Puede apreciarse la influencia de John Williams en el campo del hispanismo norteamericano por las conferencias de homenaje que sus discípulos le dedicaron en 2002 en el Congreso Internacional de Kalamazoo y en la Southern Methodist University de Dallas, publicadas más adelante.⁶³

Una de las vías de renovación historiográfica desempeñada por Williams tiene que ver con «la superación del maniqueísmo nacionalista que tanto perjuicio había provocado en la hermenéutica del Románico en el Noroeste peninsular».⁶⁴ Desde la publicación de su *Corpus*, Williams quedó establecido como recopilador por excelencia de los conocimientos sobre Beatos y en referente en la materia.⁶⁵ Esta obra magna del estudio de los Beatos fue posible gracias al contrato que John Williams firmó con la J. Paul Getty Foundation, y a otras contribuciones. Se publicó en cinco volúmenes entre los años 1994 y 2003. En el primer volumen, Williams realizó un estudio general sobre los Beatos, abordando los siguientes aspectos: el autor del texto, Beato de Liébana; el texto del Comentario; las ilustraciones del Comentario —el capítulo más extenso—; los usos del Comentario; y el vínculo del Comentario con el arte islámico. Una mirada al anexo

⁶⁰ *The Art of medieval Spain, A.D. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993.

⁶¹ *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: historia, arte, literatura, liturgia y música : Córdoba, 27 al 30 de abril de 1995*, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, Córdoba, 1996.

⁶² John WILLIAMS; THERESE MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 23.

⁶³ Therese MARTIN; Julie HARRIS, *Church, state, vellum, and stone: essays on medieval Spain in honor of John Williams*, Brill, Leiden, 2005.

⁶⁴ John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 24.

⁶⁵ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit.

de este volumen da testimonio del enfoque historiográfico de Williams, que es principalmente el compendio y la comparativa. «The following eighth pages list all the illustrations found in the extant Beatus manuscripts. The Table shows the subject or biblical reference for each illustration, and the folio number on which it appears».⁶⁶ Otra tabla insertada en este volumen ofrece una relación de temáticas ilustradas en el Comentario, vinculando a cada una con su pasaje apocalíptico y las páginas de las ediciones del texto, hechas por Sanders en 1930 y por Romero en 1985.⁶⁷ Williams perseguía comprender la miniatura medieval hispánica en su manifestación concreta en los Beatos, y dada la abundancia de manuscritos iluminados del Beato que se conservan, su voluntad compiladora y analítica se extendió en la ordenación de sus temáticas ilustrativas y de toda la información al respecto disponible hasta la fecha. En los cuatro volúmenes posteriores, Williams dedicó algunas páginas a analizar cada manuscrito, ordenados cronológicamente, y sobre todo ofreció reproducciones en blanco y negro de la totalidad de las miniaturas conservadas en cada códice, ordenadas del mismo modo. Los análisis particulares de cada manuscrito consisten en una descripción del manuscrito, de sus iluminaciones y de lo que se ha dicho de ellas, una edición de algunos de sus textos si son especiales, una descripción de su carácter material y un listado bibliográfico. Su trabajo detallista y cuidadoso estaba desde luego enfocado a permitir y a provocar una profundización posterior de otros historiadores del arte en el estudio de los Beatos. Williams, por consiguiente, pretendía ofrecer una herramienta de trabajo historiográfico.

La relación de Williams con Tábara fue creciendo a lo largo de su carrera académica, conforme sus estudios le impulsaron a reconocer al *scriptorium* de esta villa como «La cuna del renacimiento de los Beatos»,⁶⁸ y el lugar donde se gestó la renovación iconográfica y estilística más importante de la historia de los Beatos ilustrados. Este acercamiento intelectual cada vez mayor a Tábara, junto a su interés creciente por la divulgación —«en los últimos años de su vida Williams quiso acercar a un público más amplio el valor de estos manuscritos medievales»⁶⁹— fueron los causantes de algunas iniciativas por parte de Williams. En este sentido, en 1987 publicaba un trabajo de síntesis

⁶⁶ *Ibid.*, vol. I, 178.

⁶⁷ *Ibid.*, vol. I, 28-29.

⁶⁸ John WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara: cuna del Renacimiento de los Beatos*, C.E.B. Ledo del Pozo, Tábara, Zamora, 2011.

⁶⁹ John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 15.

sobre miniatura hispana de la Alta Edad Media con vocación divulgadora.⁷⁰ Destacamos también su proyecto de una gran exposición, a imagen de aquella de 1985, que no llegó a realizarse y que hubiera incluido todos los Beatos conservados, primero en la Morgan Library y posteriormente en la Biblioteca Nacional de España;⁷¹ también la idea de hacer una película documental, que se tituló *Beatus: The Spanish Apocalypse*;⁷² y sus visitas a Tábara para dar charlas (2010) o presentar libros (2012). Por todo ello, el Ayuntamiento de Tábara lo declaró en 2015, año de su fallecimiento, hijo adoptivo (30 de julio) y tabarés del año (15 de agosto). Además, la antigua plaza de San Salvador, que rodea la iglesia de Santa María, lleva ahora el nombre del historiador del arte.

Sobre su enfoque historiográfico nos cuenta Therese Martin:

Aun en esa última primavera John mostraba su característica capacidad de evolucionar y de reconsiderar su propio trabajo a la luz de los avances de otros investigadores, manifestando lo eternamente apasionante que le resultaba el debate intelectual sobre el arte medieval.⁷³

Los inicios del siglo XXI vieron nuevas aportaciones en el ámbito del estudio iconográfico de los Beatos. Algunas de ellas siguieron líneas anteriores, como las de Joaquín Yarza, de análisis iconográfico a partir de lo conocido, de la observación y la comparativa con otras obras y textos.⁷⁴ Otras siguieron tendencias novedosas. Puede destacarse la aportación de Elizabeth Bolman, que aborda el tema del significado de los colores en las miniaturas de los Beatos.⁷⁵ También la figura de Therese Martin, última discípula de John Williams, que suele partir de una perspectiva de género, de manera que su principal foco de investigación gravita en torno a las mujeres medievales. Martin publicó un artículo bajo este prisma una vez Williams había fallecido, en nombre de ambos, puesto que refleja un trabajo conjunto de los dos autores, combinando sus

⁷⁰ John WILLIAMS, *La Miniatura española en la Alta Edad Media*, Casariego, Madrid, 1987.

⁷¹ Williams fue el promotor de esta idea, y las cartelas que había redactado para cada Beato fueron, una vez se canceló el proyecto, el embrión de la posterior publicación John WILLIAMS, *Visions of the end in medieval Spain*, cit. La noticia de este proyecto y de los que se citan a continuación, así como de la respuesta de la villa de Tábara a sus aportaciones, están narradas en John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., pp. 15-16.

⁷² *Beatus: The Spanish Apocalypse*, 2014.

⁷³ John WILLIAMS; THERESE MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 20.

⁷⁴ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, Moleiro, Barcelona, 1998.

⁷⁵ Elizabeth S. BOLMAN, «De coloribus: The Meanings of Color in Beatus Manuscripts», *Gesta*, vol. 38, 1, 1999, [University of Chicago Press, International Center of Medieval Art], pp. 22-34.

investigaciones.⁷⁶ Esta tendencia historiográfica ha hecho de G un objeto de interés central por la presencia de una miniaturista mujer, En o Ende, y se manifiesta fuera de las esferas académicas en una divulgación a menudo criticable por su carencia de fundamentación científica, histórica y crítica.⁷⁷ Estos errores también pueden identificarse en escritos académicos, como el caso de Ludivine Allegue.⁷⁸

Un método de estudio de los Beatos novedoso e introducido también en estas fechas deviene de una colaboración interdisciplinaria en la que se requiere la colaboración de químicos: se trata del análisis de los pigmentos en laboratorio. Este trabajo ayuda a profundizar en la comprensión de los materiales empleados para la confección de los Beatos altomedievales —pues de la observación directa tan sólo pueden extraerse hipótesis, pero ninguna conclusión fehaciente— y de las rutas que tenían que recorrer esos materiales. Estos análisis son una aportación singular que amplían los conocimientos sobre los *scriptoria* que produjeron los Beatos ilustrados más antiguos que conservamos y del contexto histórico, con sus conexiones comerciales. Hasta la fecha, solo tenemos noticia de un estudio de estas características realizado sobre V.⁷⁹

Estos años vieron la publicación de diversos facsímiles a color y con estudios monográficos de numerosos Beatos, de igual modo que su digitalización. El acceso a las miniaturas es cada vez más sencillo. También el acceso al texto en sí. El año 2004 la editorial Biblioteca de Autores Cristianos ofreció una primera traducción a una lengua moderna del Comentario al Apocalipsis, en una edición crítica en dos volúmenes que incluía todos los documentos atribuidos a Beato y otros que podían tener relación con él. La publicación contó con estudios preliminares de primer nivel, de la mano de Joaquín

⁷⁶ Therese MARTIN; John WILLIAMS, «Women's Spaces “«Real and Imagined»” in the Illustrated Beatus Commentaries», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 25, 2, 2018, pp. 357-396.

⁷⁷ Gerardo BOTO VARELA, «En: la primera artista española», *The Conversation*, 2024, fecha de consulta 16 junio 2025, en <http://theconversation.com/en-la-primera-artista-espanola-227274>. Por ejemplo, Boto atribuye la escritura del texto a Emeterio, obviando la inscripción «*SENIOR PRESBITER SCRIPSIT*» del f. 283v. Por otro lado, centra su artículo entorno a la «irrefrenable imaginación de En», explicando las innovaciones estilísticas e iconográficas de G mediante tópicos anacrónicos en el siglo X.

⁷⁸ Ludivine ALLEGUE FUSCHINI, *La Miniature chrétienne dans l'Espagne des trois cultures: le Beatus de Gérone*, Harmattan, Paris, 2008. Su estudio está lleno de errores, como hacer a Elipando seguidor de Félix de Urgel, presentándolo como el padre del adopcionismo, o explicar la letra alfa mediante teorías cabalísticas formuladas después del 975. Sus abundantes teorías estéticas e interpretativas carecen de fundamento.

⁷⁹ Fernando RULL PÉREZ, «Aplicación de la espectroscopia Raman al análisis mineral: del patrimonio histórico a la cosmogeoquímica», *Boletín de la Sociedad Española de Mineralogía*, vol. 24, 2 (JUL-DIC), 2001, pp. 117-133.

González Echegaray (1930-2013) —sobre la ambientación histórica y los códices— y de Leslie Gordon Freeman (1935-2012) —un estudio titulado «Elementos simbólicos en la obra de Beato»—. Don Alberto del Campo Hernández (1938-2025) redactó las introducciones a los diferentes textos.⁸⁰

Las nuevas publicaciones siguen líneas abiertas por la historiografía anterior: los estudios siguen profundizando a nivel histórico, teológico,⁸¹ Entre las aportaciones de metodología novedosa de la década de 2010, aparte de las ya mencionadas, destacamos los artículos acerca de la historiografía de los Beatos, como el de Ana Suárez González,⁸² y los continuos estados de la cuestión.⁸³ También la de Alessandro Scafi, sobre el Apocalipsis en la cartografía medieval. Las aportaciones más actuales sobre los Beatos, aparte de las divulgativas ya presentadas, son de las de Mirsa Andrea Acevedo Molina, cuya tesis consiste en una aproximación a los diagramas de pensamiento que pueden apreciarse en los Beatos del siglo X.⁸⁴

⁸⁰ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit.

⁸¹ Douglas W. LUMSDEN, *And then the end will come: early Latin Christian interpretations of the opening of the seven seals*, Routledge Taylor & Francis Group, London, 2016.

⁸² Ana SUÁREZ GONZÁLEZ, «Beatos: la historia interminable», cit.

⁸³ Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, «Los “Beatos”: estado de la cuestión a la luz de los datos aportados en las últimas décadas», *Estudios de arte español y latinoamericano*, 20, 2019, pp. 29-41.

⁸⁴ Mirsa Andrea ACEVEDO MOLINA, «Ver, leer y recorrer: diagramas de pensamiento de los Beatos del siglo X», 2023, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela.

EL BEATO DE GERONA EN LA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA

El manuscrito que nos ocupa está injertado en la amplia tradición de estudio de los Beatos. Por ser uno de los más antiguos ejemplares de la obra, fechado en 975, por sus miniaturas, abundantes y de calidad insólita, y por su excelente estado de conservación, **G** cuenta con una bibliografía de extensión pingüe. Presentaremos a continuación algunos de los puntos más trabajados sobre el manuscrito, a razón de comprenderlo en toda su amplitud antes de proceder al análisis de las miniaturas del Nuevo Testamento. En primer lugar, resulta necesario detenerse a presentar qué es un Beato y qué lugar ocupa **G** dentro del corpus conservado.

i. El Comentario al Apocalipsis de san Juan

Beato es un término aplicado, en el estudio de los manuscritos medievales, a aquellos códices o fragmentos que contienen una obra en particular: el Comentario al Apocalipsis de San Juan, de Beato de Liébana. El título latino, que puede encontrar variantes según el códice, es *Commentaria in Apocalipsin libri XII*.

La literatura acerca del final de los tiempos representa un fenómeno literario, tanto judío como cristiano, del cual tenemos ejemplos «especialmente entre los años 200 a.C. y 100 p.C.». ⁸⁵ El objeto de estas obras, concebidas en tiempos de crisis y malestar, es el de inspirar esperanza de salvación y de victoria traídos por Dios:

These works were intended to assure the faithful, in their persecution and suffering, of God's righteousness and the future triumph of Israel, or the messianic kingdom. ⁸⁶

En el caso del libro del Apocalipsis, o Revelación de Juan, el carácter profético de su contenido es de índole cristiana. Habla de una serie de eventos catastróficos que sucederán en la tierra, tras los cuales se sucederán la destrucción de los enemigos de Cristo, el fin del mundo, y la consumación de su victoria. Se trata de un texto lleno de detalles y descripciones vívidas.

⁸⁵ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, p. 5.

⁸⁶ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse: illustrated leaves from a medieval Spanish manuscript*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002, p. 5.

La bibliografía menciona continuamente la relevancia del libro del Apocalipsis en la liturgia hispánica:

Si en el resto de Europa la obra más preciosa que podía tener un monasterio era el Evangelio, en España, en cambio, la preeminencia correspondió siempre al Apocalipsis, hasta el punto de que los estatutos de la comunidad se guardaban entre las páginas de los manuscritos del Apocalipsis.⁸⁷

Y también

There was resistance to the book of Revelation also in Spain which prompted the Fourth Council of Toledo in 633 to assert that Revelation does belong to the canon and is the inspired word of God. (...) The council insisted that Revelation be read at Mass on Sundays from Easter to Pentecost. Indeed, use in worship is the litmus test to demonstrate whether or not a community considers a book sacred. (...) These religious and historical circumstances explain the reason for the disproportionate importance which Revelation enjoyed in eighth-century Spain.⁸⁸

Cuando hablamos de Beatos, nos estamos refiriendo a los códices que contienen un comentario exegético del libro del Apocalipsis, realizado entre 776 y 786, en tres ediciones,⁸⁹ por un monje y presbítero conocido como Beato de Liébana, por ser originario del valle cántabro homónimo —valle entonces englobado dentro del nuevo reino de Asturias—. El Comentario no tiene demasiada dosis de originalidad en lo que respecta al texto. Consiste en un conjunto de interpretaciones de los pasajes bíblicos citados a manera de alegorías cristianas, que el compilador extrajo de fuentes patristicas en concordancia con lo que establecía la anterior tradición de la exégesis.⁹⁰ El mismo autor afirma en el prefacio que es deudor de escritores que le preceden, a quienes considera —como impone el tópico— mucho mejores y más sabios que él.

Dichas cosas, que se encuentran expuestas no por mí, sino por los Santos Padres, han sido recogidas en este librito, y respaldadas por sus autores: Jerónimo, Agustín, Ambrosio, Fulgencio, Gregorio, Tyconio, Ireneo (Victorino), Apringio e Isidoro, de tal

⁸⁷ Henri STIERLIN, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Nacional, Madrid, 1983, pp. 163-164.

⁸⁸ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», *The Catholic Historical Review*, vol. 81, 2, 1995, Catholic University of America Press, p. 193.

⁸⁹ Según la hipótesis de Henry A. Sanders, en: Henry A. SANDERS, *Beati in Apocalipin lib. XII*, American Academy, Roma, 1930, pp. xi-xxiii.

⁹⁰ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse*, cit., p. 7.

manera que lo que no hayas comprendido leyéndolo en otros, en éste lo reconozcas (...) Considera, pues, este libro como la llave de toda la biblioteca.⁹¹

Se han hecho numerosos trabajos filológicos de identificación de los textos de estos autores en el Comentario de Beato, empezando por Flórez⁹² y llegando hasta las aportaciones más recientes.⁹³ Álvarez Campos ofreció un estado de la cuestión de estos aspectos durante el Simposio de 1976, cubriendo las aportaciones hasta esa fecha y ofreciendo las suyas, al tiempo que señalaba y desmentía los numerosos errores de sus predecesores.⁹⁴ Uno de los principales intereses de estos filólogos fue el de identificar aquellos pasajes de Beato que reproducían el Comentario al Apocalipsis de Ticonio, hoy perdido. «Scholars were interested in Beatus not for what he had written but for what he had copied».⁹⁵ El empleo de esta técnica de recorte y enganche enmarca el Comentario dentro del género conocido como *catenae*, que consiste precisamente en el enlazamiento de citas de Padres de la Iglesia y de escritores eclesiásticos recogidas a manera de unión continuada de fragmentos.⁹⁶ José Manuel Díaz de Bustamante daba a conocer las implicaciones de esta labor en la percepción de su autor:

El hecho de que Beato recurriera a un método de “acarreo” para componer su obra provocó que haya sido tratado con notable desdén por los especialistas en exégesis bíblica, y que haya suscitado -como reacción- patrióticos defensores algo miopes y excesivamente entusiastas.⁹⁷

Esta visión es ahora muy distinta. Todos los estudiosos están de acuerdo en que «Beatus was no mere copyist. His work was carefully composed, and he had specific goals in mind».⁹⁸ Este aspecto se extrae de la estructura interna de su obra. El Comentario al Apocalipsis está dividido en doce libros. Cada uno tiene al inicio un fragmento del libro

⁹¹ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., p. 33.

⁹² Enrique FLÓREZ, *Sancti Beati, presbyteri Hispani Liebanensis, in Apocalypsin*, cit.

⁹³ José Manuel DÍAZ DE BUSTAMANTE, «La retórica del comentario en la obra de Beato de Liébana», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 59-70.

⁹⁴ Sergio ÁLVAREZ CAMPOS, «Fuentes literarias de Beato de Liébana», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978.

⁹⁵ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 191.

⁹⁶ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., p. 165.

⁹⁷ José Manuel DÍAZ DE BUSTAMANTE, «La retórica del comentario en la obra de Beato de Liébana», cit., p. 59.

⁹⁸ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 191.

del Apocalipsis —en total hay 62 *storiae*—, seguido de una explicación o comentario en el que se comenta cada versículo del texto neotestamentario. Estas *explanatio* están a su vez estructuradas en atención a unas series de números que responden a lecturas simbólicas. Beato sigue un método exegético simbólico en el Comentario, que va desde su composición numérica hasta los cientos de imágenes alegóricas de la iglesia, han hecho correr ríos de tinta al respecto.⁹⁹ Esta era para Beato la manera esencial para interpretar correctamente las sagradas escrituras: más adelante se verá en qué se concreta la propuesta de lectura exegética que busca Beato con su Comentario.¹⁰⁰ Las *explanatio* de los últimos libros son llamativamente más concisas que las precedentes, tal vez por carencia de material exegético.¹⁰¹

Esta variedad de autores citados ha despertado, así mismo, abundantes preguntas referentes a la biblioteca que hubiera utilizado Beato, que no conocemos y sobre la cual tan sólo podemos hacer conjeturas. Williams imaginaba a Beato como un mozárabe exiliado de una ciudad metropolitana andaluza, que huyó llevando consigo numerosos libros.¹⁰² Pueden existir, quizás, otras explicaciones todavía no exploradas, como el uso de prácticas de memorización de textos, que a día de hoy resultarían imposibles pero que en un mundo y en una cultura tan distintos al nuestro podrían haber tenido lugar.¹⁰³

Los Beatos también incorporaron, en una adición temprana, el Comentario al Libro de Daniel por San Jerónimo, ampliando del mismo modo el ciclo iconográfico. Schapiro interpretó esta adenda en clave histórica, vinculándolo precisamente a la situación de los mozárabes, cristianos exiliados de su tierra:

El texto ilustrado del comentario de Jerónimo sobre el Libro de Daniel (...) profetiza la caída de los reinos ateos y la restauración del cautivo Israel. Esta concepción del sentido político-religioso de los manuscritos de Beato me parece más plausible que la idea, aplicable quizás a ciertas imágenes apocalípticas medievales posteriores, de que son producto de los temores del Año Mil. Todas las copias del Beato pertenecen a los siglos de resistencia y reconquista, y aunque el estilo contiene rasgos propios del arte mozárabe de la España musulmana, los manuscritos fueron creados básicamente en los reinos cristianos.

⁹⁹ Véase sobre esto el artículo de L. G. Freeman, «Elementos simbólicos en la obra de Beato», contenido en Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, p. XXXIII-LXIII.

¹⁰⁰ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 194.

¹⁰¹ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, p. 15.

¹⁰² John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 55.

¹⁰³ Debemos esta idea al Dr. Carles Mancho, que amablemente nos la propuso como solución a esta cuestión.

Este origen explica la persistencia de los elementos dramáticos en las pinturas, a diferencia de lo que ocurre en el norte de Europa, en el arte merovingio y en el hibernosajón, en los que la acción se ve sustituida por el ornamento y la efigie.¹⁰⁴

A su modo de ver, el contexto bélico en el que se llevaron a cabo las copias de los Beatos influye tanto en el estilo como en el significado de las miniaturas. No hay que olvidar que Tábara, que como se verá es el lugar más probable de ejecución de **G**, se sitúa en la franja fronteriza, dominada por el reino de León, donde se colocaban monasterios en pos de un repoblamiento organizado.

Si bien la voluntad de imponerse de manera política podría subyacer en el texto de los Beatos, más profundas parecen las razones iniciales que llevaron a redactarlo. En este punto resulta interesante conocer que el Comentario no menciona en ningún momento a Beato como su autor: se trata de una atribución que debemos, tal como se mencionó más arriba, a Ambrosio de Morales en el siglo XVI. Fue puesta en duda durante el congreso internacional de estudio de los Beatos de 1976 y discutida por varios asistentes.¹⁰⁵ El éxito de esta atribución de época moderna fue tal que los manuscritos donde se contiene el Comentario son conocidos como Beatos: cabe recordar, no obstante, que durante ocho siglos fue un texto de autoría anónima. Hoy en día, no obstante, ha menguado el interés académico por esta discusión, dándose por válida la atribución hecha por el cronista real.¹⁰⁶

Beato fue un monje y sacerdote del monasterio de San Martín de Turieno —hoy Santo Toribio de Liébana—, a quien conocemos documentalmente gracias a la ingente cantidad de literatura epistolar que nos ha legado la querella adopcionista originada a mediados del siglo octavo desde la sede metropolitana de Toledo.¹⁰⁷ Beato tomó un papel

¹⁰⁴ Meyer SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía*, cit., p. 295.

¹⁰⁵ Anscari MANUEL MUNDÓ, «Sobre los códices de Beato», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, pp. 107-116.

¹⁰⁶ Un estudio reciente donde se revisa de nuevo la atribución del Comentario al Apocalipsis a Beato de Liébana y en el que queda patente que la obra se mantuvo anónima durante siglos puede hallarse en: Ana SUÁREZ GONZÁLEZ, «Beatos: la historia interminable», cit.

¹⁰⁷ Alcuino de York afirmó también que Beato era abad del monasterio, tal como está recogido en: Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit. Y en: Wilhelm LEVISON, «A letter of Alcuin to Beatus of Liébana», en *England and the Continent in the eighth century*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1998, pp. 314-323.

activo en la disputa teológica, reconocible sobre todo en su *Apologético*, también titulado *Carta de Eterio y Beato a Elipando*.¹⁰⁸

Esta querella fue iniciada por la acción de Elipando, arzobispo de Toledo, quien convocó un concilio para rebatir las doctrinas herejes de un predicador de la Bética de nombre Migencio. Este visionario predicaba que la Santísima Trinidad había tenido tres grandes manifestaciones en la Historia: el Padre en el rey David; el Hijo en Jesús, no por acción de Dios Padre sino por descender del rey David; y que el Espíritu Santo era san Pablo. Migencio tenía seguidores: su doctrina probablemente tratara de minimizar la divinidad de Cristo con tal de atraer a la abundante población judía. Elipando, para responderle, reunió un concilio en Sevilla, capital de la Bética, y se condenaron las enseñanzas de Migencio. La profesión de fe que se redactó en ese concilio dice, a grandes rasgos, que Dios:

No creó las cosas visibles e invisibles por aquel que nació de la Virgen, sino por aquel que es Hijo, no por adopción, sino por generación, no por la gracia, sino por naturaleza. Y por éste al mismo tiempo Hijo de Dios y del hombre, hijo adoptivo en su humanidad, y no adoptivo en su divinidad, redimió al mundo.¹⁰⁹

De manera que Elipando, aunque diera una respuesta razonable a los seguidores de Migencio, terminó confeccionando una fe confusa y en cierto modo herética, puesto que admite en Cristo dos filiaciones: una natural y la otra adoptiva. Algo que en último término es como afirmar dos personas en Cristo, ya que la filiación va con la persona, no con la naturaleza.¹¹⁰ Ante la profesión de fe del metropolitano, bajo la autoridad del cual todavía estaban los nacientes reinos cristianos del norte peninsular, se inició en Asturias una oposición que encabezó Beato, el joven obispo de Osma, Eterio, fugitivo refugiado en Asturias, y algunos más. Se inició una verdadera querella epistolar, de la que resulta

¹⁰⁸ La extensa epístola y su correspondiente estudio crítico está recogida en BEATO DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, pp. 655-923. En su aportación al volumen de estudios que se hizo para acompañar al primer facsímil del Beato de Gerona, Jaime Marqués Casanovas hizo una descripción detallada de los problemas teológicos de la querella adopcionista y del papel de Beato de Liébana en esta: BEATO DE LIÉBANA, *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, cit., pp. 30-42. Otro estudio de gran interés a este respecto es: LUIS SERDÁ, «Liturgia y adopcionismo», *Ausa*, 15, 1956, Patronat d'Estudis Osonencs, pp. 213-217.

¹⁰⁹ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. II, p. 415.

¹¹⁰ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Beato de Liébana», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Urs Graf, Oltun, Lausannae, 1962, pp. 32-33.

obligado citar, por su notable fama, la reacción del arzobispo metropolitano al desacuerdo que recibió de Beato:

Éstos, llevándome la contraria o tratándome como un ignorante, no pretendieron preguntarme sino enseñarme qué era lo ortodoxo. Y Dios sabe que, aunque hubiesen escrito de forma insolente, yo agradecido debería obedecer si hubiesen dicho cosas verdaderas, recordando lo que está escrito: «Si la revelación la tiene un joven, cálese el anciano». (...) Pero nunca se ha oído que los lebaniegos hayan enseñado a los de Toledo. Todo el mundo sabe que esta sede brilló por sus santas doctrinas desde el mismo inicio de la fe y que nunca fue origen de cisma alguno. Y ahora ¿una oveja sarnosa pretende ser nuestro maestro?¹¹¹

Elipando veía a Beato como un nuevo Migencio. Pretendió sancionar la heterodoxia nortea de lo mismo modo que había actuado en el concilio de Sevilla, pero el titular que él mismo redactó, «quien no confesare que Jesucristo es hijo adoptivo en su humanidad, y no adoptivo en su divinidad, es un hereje y debe ser eliminado»,¹¹² fue su condena. «El movimiento de emancipación de la región asturiana respecto de Toledo tenía ya su ocasión, su bandera sagrada y su abanderado».¹¹³ Beato redactaría su *Adversus Elipandum* y pronto se sumarían a él diversos estudiosos. Cuando el obispo Félix de Urgel se puso del lado de Elipando, Carlomagno, viendo la herejía dentro de su reino, movilizó a sus teólogos, como Alcuino de York.¹¹⁴ La querella llegó también a oídos del papa Adriano, y finalmente los seguidores del adopcionismo serían declarados anatemas.

Sobre el mismo Beato se saben con certeza pocas cosas: lo único seguro es su condición de consagrado, aunque hay quien lo pone en duda: «más seguro nos parece que hubiese habitado en una de aquellas casas religiosas acogidas al benigno clima y fertilidad de los valles de la Liébana».¹¹⁵ Una sola cita, de Alcuino, presenta a Beato como abad.¹¹⁶ Fue llamado San Bieco u Obeco, por confusión con el miniaturista de V y por el culto

¹¹¹ «*Et nunc una ovis morbida, doctor nobis appetit esse?*». BEATO DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. II, pp. 416-417.

¹¹² *Ibid.*, vol. II, p. 415.

¹¹³ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Beato de Liébana», cit., p. 34.

¹¹⁴ Acerca de las razones que llevaron al obispo Félix de Urgel a afiliarse con la teología de Toledo y el carácter político de esta decisión, véase: Luis SERDÁ, «Liturgia y adopcionismo», cit.

¹¹⁵ Luis VÁZQUEZ DE PARGA, «Beato y el ambiente cultural de su época», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, p. 39.

¹¹⁶ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. II, p. 581. También puede consultarse, con una introducción particular, en: Wilhelm LEVISON, «A letter of Alcuin to Beatus of Liébana», cit.

que se rendía a la tumba de éste.¹¹⁷ La fuente de información más succulenta sobre Beato son las epístolas del propio arzobispo Elipando, donde lo menciona con ánimo de degradarlo, describiéndolo como un exaltado alarmista y enfermizo:

Beato en la Vigilia de la Pascua, estando presente el pueblo lebaniego, anunció a Ordoño que llegaba el fin del mundo. Por eso, atemorizado y enloquecido ese pueblo sin tomar alimento esa noche, cuentan que permaneció en ayunas el domingo, hasta la hora de la nona. El ya citado Ordoño, al percatarse que su aflicción era debida al hambre, se dice que dijo al pueblo: comamos y bebamos y si nos llega la muerte, que por lo menos nos encuentre hartos. Y el propio Beato, simulando enfermedad, resucitó al tercer día, muerta su alma y vivo su cuerpo.¹¹⁸

A diferencia del Apologético, Beato ensayó en el Comentario —dedicado al obispo Eterio, por la cual cosa se le atribuye a Beato— una obra de teología sin intención evidente de querella. En el Comentario al Apocalipsis no se menciona en ningún momento a Elipando ni al adopcionismo, de modo que la única posible relación del Comentario con la querella sería la defensa de una ortodoxia explicada al detalle en vínculo al libro del Apocalipsis. En palabras de Wixom:

As various tenets, including the nature of Christ's divinity, were being threatened at the time both by heretics among the Christians and by "infidels" (Muslims), the Beatus manuscripts served even more plainly as a bulwark for the orthodox, though the threats themselves were never mentioned in the text or in the captions for the illustrations.¹¹⁹

Beato tiene atribuidos otros textos de carácter litúrgico, entre los que destaca el himno a Santiago, *Oh Dei Verbum*, donde por primera vez se aclama al Apóstol como patrón de España. Esta atribución ha tenido opositores, como Vázquez de Parga,¹²⁰ y también adeptos, sobre todo en la literatura más reciente.¹²¹ Si el himno realmente hubiera sido compuesto por Beato, algunas de sus afirmaciones podrían leerse teniendo en la retina la polémica adopcionista, puesto que se recalca el nacimiento de Jesús por la Virgen María y la condición de Cristo como Verbo de Dios y Creador.

¹¹⁷ Luis VÁZQUEZ DE PARGA, «Beato y el ambiente cultural de su época», cit., pp. 36-37.

¹¹⁸ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. II, p. 451.

¹¹⁹ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse*, cit., pp. 6-7.

¹²⁰ Luis VÁZQUEZ DE PARGA, «Beato y el ambiente cultural de su época», cit., p. 44.

¹²¹ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, p. 648.

ii. Las representaciones en los Beatos

Puede apreciarse el alcance y éxito del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana consultando el proyecto FAMA, donde se hace constar que, de la bibliografía, se conoce la existencia de un corpus de 43 manuscritos de la obra.¹²² Algunos de ellos se han conservado en estado muy fragmentario, tales como **Fc**, de solo un folio, fechado como el más antiguo testimonio de la obra. Este corpus de Beatos abarca un período que va desde finales del siglo IX hasta mediados del siglo XIII, y la gran mayoría de ellos son manuscritos miniados. Es posible percibir las modificaciones que van sufriendo conforme avanza la cronología. Así, en los Beatos más antiguos la letra de escritura es la denominada visigótica o mozárabe, la misma que hallamos en **G**; y en los manuscritos posteriores hallamos escritura carolina, gótica-carolina y humanística.¹²³ La mayor riqueza de estos códices, como se ha visto, no es textual, sino que tiene que ver con el gran número de iluminaciones que contienen. En algunos casos su calidad es altísima, como en **M**, **G** o **S**. Suelen ser, además, códices de gran tamaño y con un grueso de páginas sobresaliente.

Una lista completa de las miniaturas de temática apocalíptica que comprenden los Beatos puede hallarse en el corpus de John Williams.¹²⁴ De estas escenas, 68 están inspiradas en el libro del Apocalipsis; 7 son hijas del texto del Comentario —el mapamundi; los Apóstoles; las cuatro Bestias y la Estatua; la Mujer sobre la Bestia; el Arca de Noé; la Palmera; el zorro y el gallo—; 11 ilustran el libro de Daniel; y por otro lado se añaden aquellas que forman parte del prefacio —8 de los Evangelistas y sus Evangelios; 14 con las genealogías de Cristo—. A este total pueden añadirse las representaciones del acróstico, los Autores, la Cruz, el alfa y la omega, y la del pájaro y la serpiente.¹²⁵ No obstante, como es evidente, no todos los Beatos contienen el ciclo completo, y hay Beatos que jamás tuvieron algunas de estas escenas. Las variaciones en el ciclo iconográfico son testimonios de distintas tradiciones dentro de la misma obra.

¹²² Pascale BOURGAIN; Dominique STUTZMANN; Francesco SIRI, «Notice de In Apocalipsin libri XII, Beatus Liebanensis (07..-0798)», *FAMA - Œuvres latines médiévales à succès*, 2015, IRHT-CNRS, fecha de consulta 18 junio 2025, en <https://fama.irht.cnrs.fr/oeuvre/254577>.

¹²³ Puede consultarse un listado de Beatos con sus escrituras en: Tomás MARÍN MARTÍNEZ, «La escritura de los Beatos y en el código de Girona», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Edilan, Madrid, 1975, pp. 171-209.

¹²⁴ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. I, pp. 28-29.

¹²⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 31.

Los académicos coinciden en afirmar la existencia de tres familias textuales, derivadas de los manuscritos conservados. Se ha debatido sobre si esas tres familias corresponden o no, tal como propuso Sanders, a ediciones hechas por Beato o bien a recensiones. La más problemática es la tercera, puesto que plantea la pregunta de si estos cambios fueron realmente determinados por el propio Beato o bien hechos poco después de su muerte. Klein defendió, por ejemplo, que la tercera recensión fue realizada años después de la muerte de Beato, y que la datación de 786 es un error debido a un copista que ya no comprendía su modelo. La iconografía plantea más problemas: «No one has been able to reconcile the textual tradition with the pictorial tradition satisfactorily».¹²⁶

Filólogos y estudiosos de las imágenes han trabajado de la mano para reconstruir la genealogía de los diferentes Beatos que nos han llegado, identificando errores o motivos tanto textuales como visuales que pasan de modelo a copia y gracias a ello estableciendo líneas de sucesión entre manuscritos. Este estudio, que se centra en la identificación de modelos y copias entre los Beatos, y se visibiliza en estructuras arbóreas —o *stemmas*— que vinculan entre sí algunos de ellos, tiene también en cuenta el análisis de aspectos lingüísticos y textuales del Comentario, tales como aquellos errores, repeticiones o lagunas que se transmiten de un códice a otro. El iniciador de los *stemmas* fue Wilhelm Neuss, y han sido revisados y modificados por la historiografía posterior.¹²⁷

Con tal de comprender la función de las miniaturas de los Beatos, y cuál es su relación con el texto, debemos acudir a la fuente más cercana que podamos, y tratar de conocer de qué modo eran empleados —si es que lo eran— los Beatos. En realidad, hallamos la primera voluntad de Beato para con su Comentario en el prefacio compuesto —también mediante el sistema de *catenae*— por él mismo. «Beatus wrote in the preface to his compilation that it was “for the edification of the brethren” —meaning for monks’ nonliturgical reading and private contemplation».¹²⁸ Lo mismo explicaba Fontaine:

De leerlo tal y como Beato quiso así que se leyera, este *Comentario al Apocalipsis* ya no se presenta, pues, como caleidoscopio desordenado de *excerpta patrística*, y

¹²⁶ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 189.

¹²⁷ El Stemma A se encuentra en: Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 111. El Stemma B puede hallarse en: Peter K. KLEIN, «La tradición pictórica de los Beatos», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, p. 96. El Stemma C fue propuesto por: John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. I, p. 26. El último de ellos se encuentra en: John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 36.

¹²⁸ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse*, cit., p. 7.

despilfarro cansado de erudición. Asómanse a la atención del lector que intenta situarse al lado de los *fratres* hispanos, aludidos en el prefacio, los rasgos de unas estructuras espirituales, sensibles en distintas formulaciones y vocablos que vuelven como estribillos interiores.¹²⁹

Las miniaturas forman parte de la estructura intrínseca del Comentario, ya que están colocadas tras cada fragmento del libro del Apocalipsis, junto a su explicación. Gracias a ello se ha podido hipotetizar qué función tenían los Beatos, y en particular cuál era el papel que protagonizaban estas representaciones. Según Steinhauser, las tres ediciones que el mismo Beato hizo del Comentario tienen que ver con la intención del texto. La primera edición es del año 776.

The first edition was actually not an exegetical commentary at all but *lectio diuina*—spiritual reading for monks consisting of continuous selections from the entire book of Revelation. After each excerpt came a pictorial illustration and a written explanation.¹³⁰

En la segunda edición, de 784, Beato revisaba y modificaba ligeramente la primera, sin intención de introducir cambios en esta función de *lectio divina*. No obstante, el año 785 veía nacer la polémica del adopcionismo, y ese mismo año Beato y Eterio firmaban su *Adversus Elipandum*. Por ello, en las adiciones que Beato hace en la tercera y última edición del Comentario, de 786, Steinhauser lee una cierta relación con la polémica. A su modo de ver,

Beatus transformed his commentary from contemplative reading into polemical invective without removing any original text or illumination. Instead, he provided for certain well calculated artistic and literary additions. (...) In other words, an illustrated biblical commentary was revised into an illustrated apology.¹³¹

A tal efecto, el material añadido fue, según Steinhauser: las representaciones de los evangelistas, las tablas genealógicas, parcialmente iluminadas, que comienzan con

¹²⁹ Jacques FONTAINE, «Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, p. 80. No todos los especialistas han estado de acuerdo con el presunto objetivo “meramente” para la formación de los hermanos. John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 17-34. Williams proponía que el Comentario de Beato tenía un sentido más relacionado con la venida del fin del mundo.

¹³⁰ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 186.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 186-188.

Adán y Eva y resiguen el Antiguo Testamento en su totalidad, encabezando y cerrando el texto, el alfa y la omega, dos nuevos capítulos, *De antichristo*, sacado de *La ciudad de Dios* de Agustín, y *De adfinitatibus et gradibus*, sacado de las *Etimologías* de Isidoro. Por último, también sería una adición de esta fecha la copia casi completa del Comentario al libro de Daniel por san Jerónimo, con once miniaturas representando la historia del profeta.

Todos los indicios apuntan a que el primer comentario de Beato contaba ya con un ciclo iconográfico. En primer lugar, porque en algunos manuscritos encontramos palabras que lo prueban —*Storia svbsequentis picturae; Subiectae formulae pictura demonstrat*—. ¹³² Pero sobre todo porque las imágenes forman parte de la exégesis propuesta por Beato. En su Apologético, retoma unas ideas de la patrística tardía, en boga desde Gregorio el Grande hasta Orígenes, según las cuales la lectura exegetica tiene una base antropológica, derivada de la totalidad del ser humano, compuesto por cuerpo, alma y espíritu. De este modo, la lectura será completa, puesto que alcanzará los significados literal, metafórico (o tropológico) y místico (o espiritual) del texto. ¹³³

Así como hemos dicho que el hombre íntegro consta de tres elementos, expliquemos así que nuestra biblioteca, que es un solo libro íntegro, consta de tres elementos, a saber: la letra, el tropo y la inteligencia mística. La letra es como el cuerpo del hombre. Y esta letra es la historia (relato). La tropología es como el alma del hombre. Y la ciencia mística es como el espíritu del hombre. El cuerpo, pues, de la Sagrada Escritura, como hemos dicho, es la letra. El alma es el sentido moral, que se llama tropo; y el espíritu, el entendimiento superior angélico, que se llama anagogía. ¹³⁴

Tal como explica Steinhauser, esta no es una idea de Beato. No obstante, lo que resulta original en Beato es la organización de su Comentario al Apocalipsis alrededor de estos tres niveles de significado, puesto que está diseñado en un triple patrón de historia, imagen y explicación, correspondiente a la exégesis antropológica.

Se han hecho más interpretaciones a la presencia del importante ciclo iconográfico de los Beatos. Mentré, tras describir el programa iconográfico de los Beatos, defiende que su exégesis apunta hacia una visión mística de Dios, y que el Comentario es

¹³² *Ibid.*, p. 195.

¹³³ *Ibid.*, p. 194.

¹³⁴ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, pp. 789-791.

en sí una síntesis completa de la Biblia y de los dogmas cristianos.¹³⁵ Stierlin, por su parte, interpretaba que las imágenes de los cuatro evangelistas y el autor otorgaban al Comentario al Apocalipsis la misión de «reemplazar y resumir a un tiempo los cuatro grandes escritos apostólicos».¹³⁶ Wixom saca a la luz la función de recordatorio que las imágenes pueden hacer sobre los dogmas conocidos:

Pope Gregory I postulated that while a scriptural image teaches those who can read, an actual image informs those who cannot read but can see. The depiction of the Lamb of God with the evangelists' symbols reminded viewers of the glory and the mystery of God. (...) In these works, assorted texts and images became mnemonic aids in a way that was entirely typical of medieval belief system¹³⁷

Las observaciones de Wixom, no obstante, no resultan completamente satisfactorias, puesto que cuesta imaginar que las miniaturas de los Beatos fueran accesibles a personas no letradas.

Hay también un conjunto de académicos que tiende a leer los Beatos como reflejo de un miedo real por el fin del mundo, que vivió el propio Beato y trasladó a sus coetáneos —tal como explicaba Elipando— y que se renovó en el período previo al año 1000. Eso explicaría la proliferación de copias del siglo X que nos ha llegado, entre las cuales se cuenta **G**.¹³⁸

Los autores, por otro lado, señalan una y otra vez la importancia del libro del Apocalipsis en la liturgia hispánica. «The symbiosis of these two functions — nonliturgical and liturgical— may account in part for the explosion of illustrative vigor in the manuscripts».¹³⁹ Pero las miniaturas no pueden explicarse en ese sentido. En su detallado estudio sobre los libros litúrgicos en la Edad Media, Éric Palazzo no dedica ninguna mención a los Beatos. Esto se explica por el acotamiento que hace a su objeto de estudio: los Beatos no estaban destinados a ser empleados en ningún rito litúrgico. Los fragmentos que se citan del libro del Apocalipsis guardan un orden narrativo exacto al

¹³⁵ Mireille MENTRÉ, *La Peinture «mozarabe»*, cit., pp. 73-86.

¹³⁶ Henri STIERLIN, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, cit., p. 164.

¹³⁷ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse*, cit., p. 6.

¹³⁸ Sobre ello pueden consultarse los trabajos de Klein: Peter K. KLEIN, «Eschatological expectations and the revised Beatus», en *Church, state, vellum, and stone: essays on medieval Spain in honor of John Williams*, 2005, págs. 147-171, Brill, 2005, pp. 147-171; «Medieval Apocalypse Cycles and Eschatological Expectations: The So-Called “Terrors” of the Year 1000», en *L'Apocalisse nel Medioevo. Atti*, 2011, pp. 267-302.

¹³⁹ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse*, cit., p. 7.

Bíblico, y su carácter de recorte, lejos de hablar de una estructura ritual o de tiempos litúrgicos, se atiene a los comentarios sobre aquellos mismos fragmentos, que los intercalan. A pesar de ello, algunas de las reflexiones de Palazzo entorno a las miniaturas de diferentes libros litúrgicos son útiles para preguntarnos acerca de la decoración de un libro de exégesis bíblica. Hay que tener en cuenta la importancia que tienen los libros litúrgicos, en especial algunos de ellos, algo que está directamente relacionado con su riqueza y decoración material:

Le sacramentaire, posé sur l'autel et utilisé par le prêtre au moment de la prière eucharistique, et l'évangélaire, porté solennellement en procession puis déposé sur le pupitre pour la lecture, apparaissent comme des éléments essentiels du *decorum* liturgique mis en place pour la célébration eucharistique. C'est pourquoi ils ont fait l'objet d'un soin particulier dans leur aspect matériel (écriture, reliure, ou illustration, non systématique d'ailleurs).¹⁴⁰

Hablando del Sacramentario, es decir, de uno de estos códices de capital función litúrgica y que en atención a ello mayor protagonismo decorativo recibieron, se pregunta:

Comment s'organisaient les différentes images d'un cycle? Quelle était la répartition iconographique dans la structure textuelle? Y a-t-il un rapport direct entre le texte et les peintures? Parmi les nombreux thèmes qui forment le cycle iconographique, certains se transmettent ensemble (c'est le cas particulièrement pour les scènes du Nouveau Testament, en général issues de l'illustration biblique).

La afirmación de Palazzo nos interesa en tanto que se pregunta por el origen de los ciclos iconográficos. En particular, afirma que las escenas neotestamentarias eran extraídas, a modo de conjunto, de Biblias ilustradas. Podemos, a la luz de su afirmación, hipotetizar una idéntica paternidad compositiva para el ciclo que nos ocupa. Palazzo va un paso más allá y se aventura a preguntarse sobre la función que debían desempeñar esas miniaturas que acompañaban el texto del sacramentario. Acerca de si éstas ejercían alguna influencia durante la oración del sacerdote en la liturgia, dice:

Nous ne savons presque rien de l'éventuelle action stimulante produite par ces images sur le discours théologique. Pendant la célébration, elles ne servaient probablement

¹⁴⁰ Éric PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques: le Moyen Âge: des origines au XIIIe siècle*, Paris, 1993, pp. 99-100.

que de repères visuels, une sorte de rappel instantané -c'est dans la nature de l'image de suggérer rapidement- du thème de la liturgie du jour.¹⁴¹

Una afirmación que nos recuerda a las palabras de Wixom. No pocos estudiosos se han preguntado por la proliferación de copias de una obra tan costosa, teniendo en cuenta que es una obra de lujo, con unas cien miniaturas, muchas a folio completo o incluso a doble folio. «¿Tan necesario era para la liturgia o la edificación espiritual de los monjes?», se preguntaba Yarza, añadiendo que los cenobios cristianos peninsulares sobre todo del siglo X no eran, contrariamente a lo que su tarea de copia del Comentario podría hacer pensar, grandes arrendatarios con abundantes posesiones.¹⁴²

Resulta algo excepcional que los Beatos fueran pensados desde un inicio para ir acompañados de imágenes, porque según Williams probablemente no existió miniatura bíblica en la península anterior al 711, y por tanto el proceso de escritura del Comentario al Apocalipsis hubo de darse acompañado por un proceso de ingente creación iconográfica.

Si la disponibilidad de una importante biblioteca nos sorprende, la decisión de ilustrar el Comentario nos resulta todavía más inexplicable. No podemos estar seguros de que Beatus hubiera visto con anterioridad un libro iluminado, mucho menos un Apocalipsis ilustrado. (...) Fuera de la península, existen libros ilustrados del Apocalipsis, pero no hay ninguno con miniaturas que ofrezcan paralelos con las composiciones de Beatus.¹⁴³

El prototipo original de Beato hubiera contado con un ciclo de alrededor de 80 miniaturas que ilustraban los distintos pasajes del Apocalipsis. Las miniaturas originales habrían sido sin marco y sin fondo, insertadas dentro del texto, de un tamaño que no ocupase todo el folio.¹⁴⁴ En lo que respecta a los modelos visuales de las miniaturas, no todos los estudiosos han secundado la opinión de Williams, pero no han ofrecido alternativas sólidas. Neuss, por ejemplo, sostenía que Beato tenía que haber extraído los modelos de algún manuscrito heredado, sin ofrecer mayores especificaciones.¹⁴⁵ Hallamos la misma ambigüedad en Steinhauser, que menciona con vaguedad «a Bible

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

¹⁴² Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana*, cit., p. 33.

¹⁴³ John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit., p. 18.

¹⁴⁴ John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit.

¹⁴⁵ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 282-287.

and possibly other sources».¹⁴⁶ El legado visigodo no deja tampoco lugar a concebirlo como un precedente visual apocalíptico al cual regresara Beato en el momento de creación de las primeras imágenes que acompañasen a su Comentario.

Sobre el estilo de las miniaturas del primer Comentario, Neuss creía que la copia que mejor reflejaba el original de Beato era S, por su relativo clasicismo, ya que sostenía que Beato había sacado sus miniaturas de un libro tardo-antiguo. Aun así, los estudiosos posteriores le han quitado la razón en todos los casos. Meyer Schapiro escribía en 1963:

La idea del profesor Neuss de que el Beato de St. Sever reproduce en sus formas naturalistas excepcionales el carácter de las pinturas originales es, a mi parecer, errónea: se trata de una copia románica cuya vivacidad de movimiento, lo mismo que otros rasgos no mozárabes, se debe a su origen tardío y en la Francia meridional.¹⁴⁷

Y Williams añadía:

El formato pictórico de las ilustraciones apocalípticas y la presencia de imágenes incorporadas a la tradición no antes del siglo X demuestran claramente que el Beato de Saint-Sever no puede representar el arquetipo pictórico. Hay muy poco arte figurativo español de los siglos VIII y IX. El ejemplo más próximo a Beatus en tiempo y lugar son las pinturas murales de San Miguel de Lillo (...), y son de una planitud y simplicidad totalmente características del estilo medieval. A pesar de la poca pericia del ilustrador del fragmento de Silos, su estilo es probablemente mucho más cercano al del Comentario original que el del Beato de Saint-Sever.¹⁴⁸

El ciclo originario debió de ser la base del repertorio iconográfico para los Beatos posteriores, puesto que, como se ha visto, se fue aumentando el ciclo con algunos temas nuevos. Si bien el origen de las escenas apocalípticas parece más claramente creado *ex novo*, estos nuevos temas sí parecen tener precedentes visuales más evidentes. Yarza afirmó:

De las nuevas aportaciones todas las mencionadas existían, pero provenían de otros campos. Hay pocas dudas de que las genealogías tendrían que tener su origen en la

¹⁴⁶ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 198.

¹⁴⁷ Meyer SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía*, cit., p. 291.

¹⁴⁸ John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit., p. 19.

Biblia. Las ilustraciones de Daniel, también. Es más dudoso el origen de los ocho folios dedicados a los evangelistas.¹⁴⁹

No obstante, las adiciones no pueden simplificarse de este modo. Veremos solamente un ejemplo, el frontispicio del Comentario al libro de Daniel. Se trata de la escena de Jerusalén rodeada de serpientes. La aparición del profeta Jeremías en esta miniatura es sorprendente, ya que es mencionado no en el libro de Daniel sino en el Comentario de Jerónimo, y por tanto no puede tener un origen bíblico.¹⁵⁰

Cabe mencionar la presencia de motivos de origen islámico en los Beatos. La influencia de la cultura musulmana en las miniaturas de estos códices ha sido estudiada por numerosos especialistas, tal como se apuntó en el marco teórico. Algunos ejemplos de estos asuntos incluyen el

senmurv (part bird, part lion), the eagle pouncing on a gazelle, the silhouetted tree, the equestrian warrior with streamers flowing from his diadem, and such architectural elements as stepped crenellations and horseshoe arches.¹⁵¹

La llegada de estos motivos a los *scriptoria* mozárabes se hubiera dado de manera directa por medio de tejidos y relieves islámicos, o de manera indirecta por la llegada de obras más antiguas, bizantinas y sasánidas, gracias a las comunicaciones islámicas. También podría explicarse por la llegada de musulmanes o de mozárabes al norte. En lo que respecta a la imaginería arquitectónica, la asimilación de las formas se hubiera dado previamente al siglo X, consistiendo en un legado común más que en un reflejo de enlaces entre ambos poderes.

Stierlin resumía los estudios que se han hecho para desvelar el proceso de génesis de la iconografía de los Beatos:

Sobre todo, se ha pretendido averiguar si el mundo árabe había influido en los artistas mozárabes. Excepto por lo que se refiere a algunos motivos ornamentales, (...) no parece, en efecto, que, aparte de un fondo común en el que se inspiraron ambas comunidades españolas, sea posible determinar una filiación común (...) También se han querido buscar otras fuentes aún más lejanas, en Italia, en Irlanda, en África del Norte, en el Egipto copto, e incluso en el faraónico, en Bizancio (...), y hasta en Irán, cuando no en

¹⁴⁹ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana*, cit., p. 84.

¹⁵⁰ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 204.

¹⁵¹ William D. WIXOM, *Picturing the apocalypse*, cit., p. 7.

la India búdica, o en China... Es verdad que algunos rasgos muy concretos nos llevan a esas fuentes: algunos entrelazados están claramente inspirados en las miniaturas anglo-irlandesas; la presencia de grandes capitulares recuerda a los manuscritos coptos, (...) algunas formas de perspectiva muy concretas evocan el antiguo Egipto o los mosaicos romanos; algunas coronas semejan los emblemas reales sasánidas; sillas y caballos recuerdan a China y a los pueblos de las estepas, etc.

Un clásico ejemplo de este tipo de historiografía se hallaría en Neuss:

Pictures like the baptism of Christ in the Jordan, fol. 189, Daniel in the Lion's Den, fol. 257, or Belshazzar's Feast, fol. 253v and many others are strongly suggestive of Ancient Egyptian painting. Then there are pictures which recall the Eastern regions of the Islamic empire, such as the knight who is transfixing the head of a snake with his lance, fol. 134 and the animal figures fol. 175v, which resemble those of Persian art. The palm harvest fol. 147v with its climbing negroes spirits the reader away to Africa.¹⁵²

Stierlin, no obstante, critica estas prácticas porque le parece que no resuelven el problema de las formas.

Con esos jueguecitos de las investigaciones para determinar las filiaciones o las influencias corremos el riesgo de olvidarnos de lo esencial. Por eso, más que ver en el ciclo de los Beatos una especie de receptáculo en el que se fusionan todas las tendencias, (...) nos parece preferible tratar de buscar lo que hace que esas creaciones sean únicas y el porqué de su especificidad en la pintura del siglo X.¹⁵³

El análisis de todas las particularidades tanto en los fragmentos de texto como en las miniaturas —la presencia de los marcos en las composiciones, la aparición de una miniatura del libro de Daniel en las tres familias de manuscritos...—, es complejo y multifacético. Requiere de un espacio que excede las posibilidades de este trabajo.¹⁵⁴ Aquello que debe tenerse en cuenta es el diálogo intrínseco entre el texto y la miniatura:

¹⁵² Wilhelm NEUSS, «The miniatures of the Girona Codex in the Light of the other illuminated mss. of the Beatus Apocalypse», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Urs Graf, Oltun, Lausannae, 1961, p. 61.

¹⁵³ Henri STIERLIN, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, cit., pp. 174-176.

¹⁵⁴ Para profundizar en el aspecto que Stierlin criticaba y en el que se enmarca buena parte de la bibliografía historiográfica sobre los Beatos, consúltense las obras de Klein: Peter K. KLEIN, «The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts», en *The Use of Models in Medieval Book Painting*, 2014, pp. 1-28; «Circulation, Popularity and Function of Illustrated Apocalypses from Late Antiquity to High Medieval Europe», en *Medieval Europe in motion. La circulación de manuscritos iluminados en la península Ibérica*, 2018, pp. 201-214.

«these subsequent revisions of Beatus' commentary cannot be understood unless both text and illumination are interpreted together, as was the intention of the author».¹⁵⁵

Resulta también llamativo, y fructífero para el estudio historicoartístico, analizar la adaptación estilística que los copistas del Beato irán haciendo de las composiciones anteriores. Éstas se mantendrán en esencia y en temática, pero los miniaturistas introducirán modificaciones de estilo, de acuerdo con las convenciones y los modelos de cada lugar y momento, siendo permeables a los cambios culturales que se sucederán a lo largo de la Edad Media. Puede hallarse un buen ejemplo de esto en **Tu**, que pese a mantener el orden, posición y composiciones de **G**, su modelo, responde a un estilo totalmente distinto, románico catalán. De hecho, la miniatura que más parecido guarda con el original mozárabe es la de los dos profetas, tal vez por una voluntad de los miniaturistas de generar una imagen de cariz arcaizante, como corresponde a la temática de la imagen (**G** f. 164r; **Tu** f. 126v).

¹⁵⁵ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 192.

iii. El código del Beato de Gerona

Ahondaremos ahora en aquellos Beatos más cercanos a **G**, para lo cual nos centraremos en la rama IIb de los *Stemmas* y nos situaremos en el segundo y tercer cuartos del siglo X. Cuando se habla de la familia IIb en los Beatos, se da la fortuna de poder contextualizar la génesis de sus primeros integrantes en un lugar y un tiempo concretos. Conocemos el monasterio de Tábara por la descripción que le dedica **T** en su colofón.¹⁵⁶ Esta es una familia rica en colofones, gracias a los cuales resulta posible enlazar tres Beatos —**M**, **T** y **G**— como producciones de una cadena de miniaturistas vinculados. Por ello la problemática de los tres debe ser estudiada en conjunto. Comenta Stierlin sobre esta costumbre que gracias a ella

de los manuscritos de los Beatos tenemos, pues, mucha más información que de ninguna otra producción de miniaturas del período medieval. Esa costumbre de señalar el lugar, la fecha y el autor en los colofones parece ser de origen árabe. Su uso era constante en los grandes talleres de caligrafía que los soberanos cordobeses patrocinaron para copiar y traducir las obras de filósofos y matemáticos, médicos y astrónomos de la antigüedad clásica.¹⁵⁷

Veremos los tres que nos incumben. El más antiguo de ellos, **M**, es el único Beato que alude directamente al propósito de las iluminaciones.¹⁵⁸ Es también conocido como Beato de Escalada, puesto que su colofón menciona el cenobio del «arcángel Miguel», que se interpreta como San Miguel de Escalada. Williams ha atribuido la comisión de **M** a un abad de ese monasterio, llamado Víctor, aludiendo también a otras pruebas.¹⁵⁹ Está fechado en 922, aunque hay autores que avanzan su cronología hasta la década de 940.¹⁶⁰ Un fragmento de su colofón, que nos da el nombre de su miniaturista, Magio, dice:

¹⁵⁶ Conocemos poco el monasterio de Tábara en el siglo X. Blanco daba noticia del hallazgo de una lápida fundacional sin fecha en: Antonio BLANCO FREIJEIRO, «Lápida fundacional de San Salvador de Tábara», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 273-277. Y más recientemente, Williams dedicó abundantes estudios al cenobio, al que llamó «cuna del renacimiento de los Beatos». JOHN WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara*, cit.

¹⁵⁷ Henri STIERLIN, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, cit., p. 171.

¹⁵⁸ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, 22.

¹⁵⁹ John WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara*, cit., p. 30. Según Williams, la nota *Obiit Petrus levita CSR (Canonicus Sancti Rufi)* en el Beato, con una letra del siglo XIV, es concluyente, porque en 1156 Escalada empezó a depender de San Rufo de Aviñón. *CSR* aparece también en epitafios de Escalada.

¹⁶⁰ Este es el caso de Williams, quien además lo justifica aludiendo al mal estado del fragmento con la fecha en el colofón de **M**, y también a la similitud de las ilustraciones del Comentario al libro de Daniel

AD PABOREMQUE PATRONI ARCISUMMI SCRIBENS EGO · IMPERANSQUE ABBA
 UICTORIS EQUIDEM UDUS AMORIS UIUS LIBRI UISIONE IOHANNI DILECTI DISCIPULI · INTER
 EIUS DECUS UERBA MIRIFICA STORIARUMQUE DEPINXI PER SERIEM · UT SCIENTIBUS
 TERREANT IUDICII FUTURI ADUENTUI.¹⁶¹

Maurilio Pérez ha detectado en esta composición un ritmo buscado expresamente, por el cual se ha cambiado el orden de las frases. Afirma que existe «la necesidad de efectuar un amplio estudio lingüístico y literario de este colofón, que no tiene nada de bárbaro».¹⁶² Ciertamente, este colofón menciona el temor al fin del mundo como propósito de las representaciones, de modo que podríamos inferir que la proliferación de copias de los Beatos que se da en el siglo X en los monasterios de frontera se debe en cierto modo a la expectación por tal suceso.

El colofón de T, fechado en 970, nos informa que las miniaturas de T fueron comenzadas por Magio, mismo iluminador de M, hasta que su muerte le impidió terminar la tarea. Aun así, «claramente la muerte de Maius no significó el fin del extraordinario nivel alcanzado por el *scriptorium* tabarense».¹⁶³ En aquel momento se le encargó a Emeterio, su discípulo, que lo terminara.

O BIRVM VERE BEATVM QVEM EBVSTARI CLAVSTRA SARCOFOGATVM. / ILLE ERAT
 DESIDERATVM VOLVMIMI VIVS AD PORTVM ITEM CONSVTVM. / ARCIPINTORE ONESTVM,
 MAGII PRESB/TERI ET CONVERSI EMITTIT LAVORE INQVOATVM, / E QVO PERENNE PERREXIT
 AD CHRISTVM (...) Ego uero Emeterius presuiter et a magister meus Magi presbiteri
 nutritvs, dum Domino suorum librum / construere eum uoluerunt, uovauerunt me in
 Tavarense arcisteri sub umbraculo / Sancti Salbatoris, et de quos inueni inquoatum. De
 kalendas magias, usque VIº kalendas augustas / inueni portum ad librum (...) O turre

de M con miniaturas de los *Moralia in Job* de Florencio, de 945. Si Magio se hubiera inspirado en ellas, ciertamente la fecha de creación de M se retrasaría. *Ibid.*, pp. 26-28.

¹⁶¹ La traducción reza: «Escribiendo ante el temor al más excelso protector, yo, bajo el mandato del abad del Vencedor, sin duda impregnado de amor al libro que contiene la visión del dilecto discípulo Juan, como ornato del libro y conforme al contenido de las descripciones he representado en pintura formas prodigiosas, para que a los conocedores del juicio final les infundan temor al advenimiento del fin de los tiempos». Extraemos el texto de los tres colofones, tanto la versión original latina como en su traducción castellana, de: Maurilio PÉREZ GONZÁLEZ, «Tres colofones de Beatos: su texto, traducción y comentario», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 221-227. Tradicionalmente, *abba uictoris* se había traducido siempre como el abad Víctor, pero Maurilio Pérez señaló en su estudio lingüístico que se trata de un epíteto generalmente referido a Cristo, vencedor de la muerte, y que en este caso lo más probable es que se refiera al mismo arcángel Miguel, pero en ningún caso debe de referirse a un abad de nombre Víctor.

¹⁶² *Ibid.*, p. 224.

¹⁶³ John WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara*, cit., p. 39.

Tauarense, alta et lapidea! Insuper prima teca, ubi Emeterius tribusque mensis [.....] curuio
sedit, et cum omni membra calamum conquassatus fuit (...).¹⁶⁴

Emeterio dedica a su preceptor un título que no reencontramos en toda la miniatura medieval: *ARCIPINTORE*, es decir «maestro pintor». Según ha afirmado Pérez, en este colofón no se aprecian las mismas dotes poéticas que en **M**:

Este colofón está escrito con poca atención, pues se observan siete distracciones (...) La lengua utilizada, el latín, está plagada de irregularidades gráfico-fonéticas con respecto al latín clásico (...) La morfosintaxis del texto es desastrosa. (...) En este colofón hay, al menos, cuatro neologismos en el ámbito asturleonés.¹⁶⁵



Ilustración 1. Scriptorium de Tábara. Beato de Tábara. Tábara, 970. Madrid, AHN, CÓDICES, L.1097, f. 167v, detalle.
© Ministerio de Cultura - Gobierno de España

¹⁶⁴ Dice la traducción: «En verdad bienaventurado tú, que yaces en el claustro enterrado en un sarcófago. Él deseaba (llevar) este volumen a su finalización, también cosido. El presbítero y converso Magio, distinguido maestro pintor, abandonó el trabajo empezado cuando se encaminó por siempre al encuentro de Cristo (...). Mas yo, Emeterio, presbítero y discípulo formado por mi maestro el presbítero Magio mientras quisieron que él elaborase el libro para su Señor, me llamaron al monasterio de Tábara bajo la protección de san Salvador y de ellos lo recibí empezado. Desde el primero de mayo hasta el 27 de julio logré finalizar el libro. (...) ¡Oh torre de Tábara, alta y pétrea! Arriba (está) el primer aposento, donde Emeterio durante aproximadamente tres meses se sentó un tanto encorvado y con todo su vigor puso a prueba la pluma».

¹⁶⁵ Maurilio PÉREZ GONZÁLEZ, «Tres colofones de Beatos», cit., pp. 225-226.

Con una diferencia de medio siglo, parece ser que se desatendió el estudio del latín clásico, y si bien el maestro Magio trasladó a su discípulo sus conocimientos en cuanto a miniatura, resulta claro que éste no supo absorber de igual modo la maestría en lengua de aquél. Emeterio, no obstante, transparenta con sus licencias mucha información preciosa. Es quien nos ofrece una descripción visual más antigua de un *scriptorium*, además de hacernos tomar consciencia de lo raro y distinguido que debía ser una torre pétrea y alta en un monasterio leonés del momento. El elogio verbal que Emeterius hace a la torre, y la miniatura que la representa, pueden interpretarse como un homenaje a lo que debía ser el hito distintivo del monasterio en un momento, en el siglo X, en el que no eran corrientes las torres en la arquitectura monástica.¹⁶⁶ Emeterio también nos permeabiliza modificaciones lingüísticas altomedievales de gran interés para el estudio de los orígenes de la lengua castellana.

Si consideramos el colofón de **G**, fechado solo cinco años más tarde que **T**, reencontraremos la figura de Emeterius. Es un colofón en tres partes, más conciso que los dos anteriores. Al final del f. 283v leemos «Senior presbiter scripsit». En la parte superior del f. 284r, «DOMINVS ABBA LIBER FIERI PRECEPIT». Y después de la omega,

EN DEPINTRIX ET DEI AIVTRIX. FRATER EMETERIUS ET PRESBITER.

Inueni portum uolumine VA^a F(eria), II^a nonas iulias. In is diebus erat Fredenando Flaginiz A uillas / Toleta ciuitas ad deuellando Mauritanie, discurrente era millesima XIII^a.¹⁶⁷

Vemos, pues, que en el colofón de **G** aparecen los nombres de los participantes en la creación del manuscrito: Senior estuvo a cargo de la escritura; de las miniaturas, En —una mujer, la primera pintora de quien tenemos noticia en la península, que por la expresión «servidora de Dios» inferimos que se trata de una monja—¹⁶⁸ y Emeterius. Cabe señalar que en **T**, además de aparecer Emeterius, encontramos, igualmente, a Senior. Sobre este colofón comenta Pérez, entre otras cosas, que «llama la atención el neologismo

¹⁶⁶ John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit., p. 22.

¹⁶⁷ Las traducciones son: «El presbítero Senior lo escribió», «El abad Domingo mandó hacer este libro» y «En pintora y servidora de Dios. El hermano Emeterio, presbítero. Finalicé el volumen el sábado, seis de julio. En esos días Fernando Flaginiz de las Villas ocupaba la ciudad de Toledo para abatir en lucha a los árabes, discurrendo la era 1013 (= año 975)».

¹⁶⁸ Eso se explica porque el Monasterio de Tábara era dúplex, tal como se afirma en John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit., p. 27. Sabemos que hubo monjas escribanas, como Leodegundia, que copió un *Liber Regularum* hacia 930 en la región de León, como explica *Ibid.* Si bien es cierto que el título *Dei aiutrix* podía ser también honorífico para personas no religiosas pero sí de alto rango.

depintrix, ausente del ámbito asturleonés». El nombre de la pintora ha sido largamente un motivo de discusión, puesto que en el colofón no hay espacios—*ENDEPINTRIX*—, y podría llamarse tanto En como Ende.¹⁶⁹ Utilizaremos la versión de Pérez en este trabajo, ya que no es nuestra intención resolver la presente incógnita en esta sede.

En la miniatura de la Torre de Tábara presente en **T** (Ilustración 1), Cid advertía la presencia extraordinaria la autorrepresentación de Emeterius y del escriba Senior. La figura que recortaba pergaminos en la sala adyacente no tiene título, Cid señaló su apariencia femenina —explicable porque Tábara era dúplex, como se ha dicho— y aventuró que podía tratarse de En.¹⁷⁰ Tendríamos, por tanto, una representación del mismo equipo que confeccionó **T** y también **G**. El estado actual de la miniatura, no obstante, deja la propuesta de Cid como una hipótesis.

En el colofón se dice también que fue realizado por el encargo de un abad de nombre Domingo. Este personaje se ha identificado con el abad que estuvo en el monasterio de San Martín de Castañeda,¹⁷¹ a dos días largos de camino desde Tábara. De este hecho se puede inferir que la fama del *scriptorium* de San Salvador de Tábara era notoria por lo menos en los monasterios circundantes.

Si bien la Rama I es la más cercana al original de Beato, la Rama II se caracteriza por innovar con respecto a esos modelos primigenios, que sitúan las miniaturas dentro de las dos columnas de texto, sin marco ni fondo de colores, como puede apreciarse en **A**¹. **M** es el testimonio más antiguo de la Rama II, y por ello se le atribuyen todos los cambios iconográficos de este momento.

¿Conoció Maius alguna copia en este formato original? De ser así, lo alteró radicalmente en favor de su contenido pictórico. ¿O alguien más llevó a cabo esta revisión? Como cabe la posibilidad de la existencia de copias perdidas, la cuestión no puede darse definitivamente por resuelta.¹⁷²

¹⁶⁹ Tuvimos ocasión de discutir oralmente este asunto con el paleógrafo Diego Navarro Bonilla, de la Universidad Carlos III de Madrid, que señaló la falta de espacio en el texto y concluyó que la diferencia entre *pintrix* y *depintrix* no ayudaba a decantarse por una de las opciones.

¹⁷⁰ Carlos CID PRIEGO, «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño: Revista anual de historia del arte*, 8, 1989, pp. 18-19.

¹⁷¹ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «El Códice Gerundense», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Urs Graf, Oltun, Lausannae, 1962, p. 71.

¹⁷² John WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara*, cit., p. 19.

El trato reverente que recibe de su discípulo y la notable pureza lingüística que revela la composición que hizo en el colofón de **M** pueden ser indicios a favor de Magio como renovador del ciclo. Las novedades son la conversión de muchas miniaturas en página completa, o a doble página —en el caso de **M**, esto solo sucede en la miniatura del Sellado de los Elegidos (ff. 117v-118r). Del mismo modo, las ilustraciones fueron enmarcadas y su fondo vestido con bandas de colores. Otra particularidad de Magio es el uso excepcional del color blanco, solo o combinado con tonos diferentes —muestra de una conciencia pictórica donde la luz y la sombra juegan su rol—. Este aspecto lo reencontraremos multiplicado en **G**.

Williams afirma que Magio no estuvo influido por manuscritos ilustrados islámicos: «la inspiración del nuevo estilo pictórico de Maius procede no de Al-Andalus, sino del norte de los Pirineos».¹⁷³ Tal como señala el autor, Magio nos traslada al mundo clásico, con detalles como la disposición de los pies de sus personajes, muchos de ellos enseñando uno de perfil y otro de frente. En palabras de Williams,

Aunque es posible que Maius conociera antiguos frescos y mosaicos, sólo podemos documentar contactos con una escuela medieval de pintura con lazos bien establecidos con el arte clásico tardío, a saber, la miniatura carolingia.¹⁷⁴

El vínculo de Magio con la escuela de Tours está confirmada por el similar diseño de iniciales. Del mismo modo, los marcos serían una muestra de esta influencia, y Williams señala que posiblemente las bandas de colores «sean una versión más abstracta de los fondos atmosféricos de ciertas escenas en una Biblia de Tours».¹⁷⁵ Aunque se puede hipotetizar la presencia de un ejemplar turonense en la península, la falta de otros rastros abre a posibilidades distintas, tales como un viaje por parte de Magio al entonces ya centenario *scriptorium*.

Las novedades de Magio no terminan en la adaptación estilística de las ilustraciones previas a unas formas distintas. Las escenas añadidas al ciclo apocalíptico, mencionadas anteriormente, las hallamos por primera vez en **M**. Hablamos de los Evangelistas, la genealogía de Cristo y también al Comentario al libro de Daniel por San Jerónimo, con sus ilustraciones. Williams atribuye estos cambios, que convierten el

¹⁷³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

Comentario de Beato en un compendio de la historia de Salvación, a la rivalidad con Florencio y a la Biblia ilustrada que había realizado en 943, lamentablemente desaparecida en su mayor parte, pero que podemos conocer gracias a su pareja, hecha en Valeránica en 960. En ésta, reencontramos entre otras creaciones *ex novo*, unas genealogías de Cristo y miniaturas dedicadas al libro de Daniel, perfectamente relacionables con las aportaciones de Magio.¹⁷⁶

Aunque la fortuna haya preservado el colofón y la miniatura de la torre de Tábara en **T**, se trata de un Beato muy maltrecho y mutilado. De **T** conservamos tan solo 9 miniaturas, entre las cuales por ventura se halla la que representa su *scriptorium*. Pero la copia de 975, **G**, conservada prácticamente de manera íntegra, nos ofrece una visión mucho más completa. **G**, que podría considerarse nieto de **M**, no se queda atrás en lo que respecta a innovación estilística e iconográfica. Las miniaturas que nos han llegado nos demuestran que **G** comporta un incremento de calidad exponencial respecto a **T** y a **M**. Hay miniaturas que probablemente nunca estuvieron en **T** pero que **G** incluye.¹⁷⁷ Por ejemplo, la miniatura del frontispicio con la Cruz no resulta original con respecto a la miniatura hispana, pero la adición del Cordero con las *Arma Christi* resulta un *rara avis* en la historia de estos crucifijos ovetenses. También la *Maiestas Domini* de **G** resulta de una novedad sorprendente atendiendo a las precedentes —Florencio en 945, Sancho de Valeránica en 960— y a su coetánea de Vigila y Sarracino de 976.¹⁷⁸ Ésta, si bien incorpora la composición romboidal, no incluye, como la *Maiestas* de **G**, la mandorla en forma de ocho. De nuevo, los modelos para estas innovaciones los hallamos en manuscritos carolingios de la escuela de Tours. Por otro lado, se identifica en **G** la presencia de numerosos elementos de procedencia andalusí, y en ocasiones, relacionado con arte copto, en un vínculo con fuentes orientales todavía por resolver, como es el caso de las miniaturas marginales del *simurg* y del jinete oriental vencedor de la serpiente, o de la compleja representación de los Caminos del Cielo, a doble folio, en el prefacio. Desde luego, las escenas neotestamentarias que nos ocupan entran también en el repertorio de innovación iconográfica de **G**. Acerca de esto, dice Marqués Casanovas:

¹⁷⁶ John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit., p. 23.

¹⁷⁷ Se explica con detalle esta cuestión en: *Ibid.*, pp. 25-27.

¹⁷⁸ Más sobre esta cuestión en: Ignacio CABELLO LLANO, «La *Maiestas Domini* del código conciliar Albeldense del año 976: interpretaciones equivocadas y lectura original», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, 26, 2025, Universidad de Alicante / Universitat d'Alacant, pp. 359-379.

Les influències islàmiques no són les més preponderants. Els seus corrents artístics vénen principalment del món clàssic, del nord, com són les cèltiques, carolíngies, merovíngies, llombardes, dels bizantins italians, de paleocristians i visigòtics. Els sassànides i els islàmics hi són representats en un sol tema, de manera que la influència islàmica només és aparent. Aquesta obra ens mena al món clàssic, a la incipient Europa.¹⁷⁹

Williams es menos ambicioso con las fuentes de **G**, aunque admite el carácter excepcional de su iconografía:

El ciclo cristológico de nuestro Beato es extraordinario, no sólo a causa de la relativa rareza de imágenes basadas en el Nuevo Testamento en la España altomedieval. Esto sugiere que los miniaturistas del reino de León accedieron a tradiciones del arte cristiano que han dejado escaso rastro, incluso en los centros culturales más cosmopolitas. Dichas tradiciones artísticas resultaron más importantes que las literarias, como parecen evidenciar los contactos que el ciclo cristológico tuvo en escenas como la Natividad, Adoración, Crucifixión y Descenso a los Infiernos, con las convenciones iconográficas empleadas al norte de los Pirineos. Como hemos visto, Cristo en Majestad y la Cruz a toda página se inspiraban seguramente en una fuente turonense. Quizás otros temas neotestamentarios se introdujeron en la Península a través de modelos carolingios.¹⁸⁰

Siendo Emeterius y Senior autores de **T**, siempre se ha interpretado la intervención de Ende en **G** como la que introdujo todas las novedades que pueden apreciarse con respecto a los Beatos anteriores. «Resulta atractivo el hecho de que el Comentario al que En está vinculada despliegue —como veremos— el más amplio conjunto de temas exóticos de todos los Beatos».¹⁸¹ La fascinación por En y las especulaciones sobre su procedencia pueblan la bibliografía:

En era una dama importante, fuese quien fuese, monja o no, joven o anciana, procedente del Islam o de los Francos, con influencias hispánicas o bizantinas, célticas o carolingias...¹⁸²

También:

¹⁷⁹ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Les il·lustracions del Beatus de Girona», *Estudis universitaris catalans*, vol. 30, 1994, p. 48.

¹⁸⁰ John WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara*, cit., p. 44.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸² María Rosa FERRER DALGÁ, «Una miniaturista en tierras de repoblación», en *Repoblación y reconquista: seminario. Actas del III Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo, septiembre de 1991*, Centro de Estudios del Románico, 1993, p. 270.

Bé que ignorem d'on procedia aquesta artista, on aprengué l'ofici, on va desplegar-lo, quines altres obres féu i on reposen les seves despulles, amb tot, una idea se'ns fa evident: En era una dona important, segurament procedent dels francs, marcada per les influències que s'han destacat; ella és qui dóna l'aire de modernitat al còdex i a la seva particular visió del món del segle X. Senior i Emeterius reconeixen la superioritat de la pintora cedint el primer lloc al nom *En* i escrivint-lo amb caràcters més grans que el seu propi.¹⁸³

Algunos estudiosos del siglo XX realizaron, con voluntad científica, un intento de distinguir la mano de Emeterius de la mano de Ende, basándose en ideas preconcebidas de feminidad y de masculinidad. Así, por ejemplo la crucifixión fue atribuida a Ende por contener numerosos errores no concebibles para un sacerdote.

Es muy extraño que estos miniados, dirigidos por hombres que conocían perfectamente las Escrituras, hubiesen permitido este lapsus en la escena representada. (...) No nos explicamos que el monje Emeterio haya cometido esta falta; tal vez Ende, *pintrix*, monja o neófita, no conociese a fondo la tradición de la Iglesia.¹⁸⁴

Varios autores han querido apreciar la mano de Ende en ideas preconcebidas y estereotipadas de feminidad. Neuss sostenía que la exquisita sensibilidad femenina de En influyó en el colorido de todo el códice, superando todos sus predecesores y haciendo el ejemplar más perfecto del arte mozárabe.¹⁸⁵ Marqués no se queda atrás:

El colorido suave y variado, los detalles impregnados de fantasía, en fin, la delicadeza femenina que predomina, por ejemplo, en la ilustración del Señor en la nube, cuyo cromatismo recorre escalonadamente la gama de colores, donde la vista descansa placenteramente, y cuya composición es ajena a la forma tradicional; incluso las nubes se han convertido en pétalos de flores. Aquí se intuye una mano femenina.¹⁸⁶

Décadas después, mantendrá la misma visión:

Al costat de l'hieratisme i la solemnitat de les cares rectangulars i els grans ulls i la rigidesa de les túniques, heretats per Emeteri de les maneres del mestre Magius, hi veu

¹⁸³ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Les il·lustracions del Beatus de Girona», cit., p. 49.

¹⁸⁴ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 88.

¹⁸⁵ Se explica en: Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Les il·lustracions del Beatus de Girona», cit., p. 46.

¹⁸⁶ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «El Beato de Gerona», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis*, vol. de acompanyament, Edilan, Madrid, 1975, p. 224.

una dulcificació dels rostres, una estilització del cànon de les figures, que apareixen més allargades i fràgils.¹⁸⁷

Camón opinaba de manera similar, y atribuía a En los cambios estilísticos de **G** respecto a **M** y **T**. «Gerona supera a todos en delicadeza y pura hermosura, en gracia primorosa y en una elegancia que habrá que atribuir a la labor de la monja Ende».¹⁸⁸ Camón quiso distinguir la mano de En de la de Emeterius, haciendo distintas atribuciones de las miniaturas de **G** a una y a otro. Entre las que atribuyó a En, se encuentran las ilustraciones de la vida de Cristo.¹⁸⁹

Estas atribuciones nos parecen infundadas, en primer lugar porque la homogeneidad estilística de **G** en todas sus miniaturas impide este tipo de elucubraciones, y más todavía cuando están basadas en estereotipos de feminidad del siglo XX, que no tendrían nada que ver con lo que una mujer mil años más antigua debía ser.

Sabemos que **G** llegó a Gerona en algún momento previo al 6 de octubre de 1078, fecha en la que es mencionado en el testamento de un canónigo y *caput scholarum*, es decir, director de las escuelas catedralicias, de nombre Juan. Fue él quien lo dejó en herencia a la iglesia y canónica de Santa María de Gerona, sede en la cual ha permanecido hasta la fecha. Probablemente debamos su buen estado de conservación a una vida sin muchos cambios de ubicación. Transcribimos algunos fragmentos del testamento en cuestión, que nos resultan de interés.

(...) ego Joannes Sancta Maria Sedis Gerundae caput scholarum, *iaceo in magna agritudine* in claustro Sancti Martini, et precor amicos meos (...) *ut si mors mihi advenerit in hac aegritudine* licentiam habeant omnes res meas ubicumque invenire potuerint in Sanctis Dei Ecclesiis in sacerdotibus et clericis, et pauperibus distribuere. (...) ad iam dictam Sanctam Mariam dimitto turibulum argenteum, et calicem optimum, et chapam paliostinum optimam, et bibliothecam I, et charulos III, et passionarios II, *et librum expositionis Apocalipsin*. Ad cooperiendum clocarium novum, dimitto navicularias II

¹⁸⁷ Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Les il·lustracions del Beatus de Girona», cit., p. 46.

¹⁸⁸ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Gerona», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Edilan, Madrid, 1975, p. 110.

¹⁸⁹ Puede consultarse la relación de atribuciones en Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Les il·lustracions del Beatus de Girona», cit., p. 47.

optimas, et cesten I, et uncias X auri, quas debet mihi Dalmacius Raimundi (...).¹⁹⁰ (Los resaltados son nuestros)

Tenemos especial interés en recalcar que el capiscol Juan manda hacer el testamento en una situación de enfermedad. Es un dato que normalmente se ha pasado por alto, y que puede ser indicio de una muerte realmente cercana. Los testadores no están obligados a incluir estas palabras en la fórmula testamentaria. Hay casos en los que se mencionan otras motivaciones para testar, por ejemplo la vejez, o por causa de emprender un largo viaje.¹⁹¹ Por otro lado, nos interesa llamar la atención sobre la donación, en conjunto, que hace Juan a la canónica. Tras unos objetos de orfebrería preciosa —un incensario de plata, un cáliz—,¹⁹² comienza su donación de tipo bibliográfico. Lo inicia con una «biblioteca» —es decir, una Biblia—, tras lo cual lega tres *charulos* y dos pasionarios.¹⁹³ El Beato se señala de manera única, separado con respecto a los libros litúrgicos. Por último, nos interesa señalar que este testamento refleja la actividad constructiva del momento. Juan lega una parte de sus bienes en beneficio explícito de la erección de un campanario nuevo —es decir, que debía haber uno previo.¹⁹⁴

Carlos Cid atribuyó al capiscol Juan las notas del siglo XI presentes en **G**.

El Beato de Gerona pasó a la catedral en 1078, o al menos así se dispuso en esa fecha. Estos finales del siglo XI concuerdan por época y estilo de la caligrafía de los letreros

¹⁹⁰ El Testamento del Capiscol Joan puede consultarse en una copia del siglo XVII conservada en el Archivo de la RAH, Ms. 11-6-183. Se puede consultar en el siguiente enlace (consultado en 12/07/2025): <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?control=RAH20120011083>. En la transcripción moderna que se hizo del instrumento, se fechó equivocadamente en 1079, puesto que no se tuvo en cuenta la fecha de coronación del rey Felipe I, que tuvo lugar el 28 de agosto.

¹⁹¹ Tal es el caso de Guillemó, de 986, que dictó su testamento antes de marcharse a Roma en peregrinaje. Su edición se incluye en: INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, *Catalunya carolingia*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1986, vols. 5, n° 506. Hay infinidad de ejemplos donde se muestra la pluralidad de modos de redactar los preámbulos testamentarios.

¹⁹² No hemos sido capaces de encontrar una traducción para *chapam paliostinum*, y tampoco hemos hallado una edición del presente texto, que nos sirva de ayuda.

¹⁹³ *Charulos* es el plural de *carolus*. Se trata del nombre de un determinado libro, tal como recoge el Glossarivm Mediae Latinitatis Cataloniae. Respecto a los pasionarios, se trata de libros empleados en la liturgia, que contienen el relato de los martirios de los santos. Lo hemos conocido por medio de: Pilar RIESCO CHUECA, «Pasionario Hispánico: (introducción, edición crítica y traducción)», 1987, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

¹⁹⁴ **CLOQUER** *m.* Campanar. (...) Etim.: del llatí tardà ***cloccariu**, mat. sign., derivat de clōcca, 'campana'. Antoni MARIA ALCOVER; Francesc DE B. MOLL, *Diccionari català-valencià-balear*, IEC, Barcelona, 2002.

añadidos, y no sería nada raro que se deban a la mano del canónigo Juan, hombre sin duda cuito y amante de los libros.¹⁹⁵

La historia de **G** en Gerona habría de dejar huella, que reconocemos en primer lugar en la influencia que ejerció en la escultura románica del claustro de la Catedral,¹⁹⁶ y que se extiende también a la pintura catalana.¹⁹⁷ Por otro lado, **G** fue copiado como mínimo en una ocasión,¹⁹⁸ en época románica, dando lugar a **Tu**.¹⁹⁹

Tu, lo que incluye y lo que no tiene, puede ayudarnos a comprender algunas de las preguntas que resolver en **G**. **Tu** está renovado estilísticamente por el seguimiento que muestra este manuscrito de la moda visual románica. Dicen sobre ello que si bien el miniaturista de **Tu** «por un lado quiere ser fiel al modelo, por otro se deja arrastrar por la pintura de su época».²⁰⁰ Como será común en la historia artística de los Beatos, el estilo artístico de las composiciones iconográficas que acompañan el texto se modifica entre **G**

¹⁹⁵ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., p. 6.

¹⁹⁶ Xavier BARRAL ALTET, «Repercusión de la ilustración de los “Beatos” en la iconografía del arte monumental románico», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2-3, 1980, pp. 12-27; Jaume MARQUÉS CASANOVAS, «Proyección del Beato de Gerona en el Arte», *Revista de Girona*, 73, 1975, Diputación de Gerona, pp. 24-31; Antoni NOGUERA MASSA, «La interrelació entre el beat de Girona amb l’art romànic gironí», *Assemblees d’estudis (Besalú)*, vol. 9, 2003, pp. 137-142.

¹⁹⁷ Mireille MENTRÉ, «La peinture catalane préromane et romane dans ses rapports avec le manuscrit 7 de Gérone», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, 1974, pp. 87-98; Carles MANCHO SUÀREZ, «Miniaturas en las paredes: la pintura mural en Sant Pere de Rodes y su Scriptorium», en *Correspondencia e integración de las artes Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002*, vol. 3-1, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga, 2006, pp. 99-113.

¹⁹⁸ Durante un tiempo se pensó que los folios de un Beato, hallados en Gerona, podrían haber sido una segunda copia de **G**, la idea fue descartada en: Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El rastro de un Beato en el Museo Diocesano de Gerona», *Revista de Girona*, núm. 22, 1963, pp. 7-21.

¹⁹⁹ El loable estudio comparativo donde puede comprobarse este hecho está publicado en: Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit. Este artículo fue recibido con gran aceptación y no ha sido discutido al detalle, ni descartada su conclusión, que hace a **Tu** copia directa de **G**. No obstante, ha habido voces detractoras de esta hipótesis, que han señalado la necesidad de un segundo modelo para **Tu**, debido a una miniatura que nunca se realizó en **G** pero sí se halla en **Tu**. Puede consultarse en: F. PETIT, «C. Cid, I. Vigil. El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona. — Tirada aparte de los Anales del Instituto de estudios gerundenses del Patronato “José M^a Quadrado” (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato de la Excm. Diputación provincial de Gerona), vol. XVII, años 1964-65 ; in 8, 172 p.», *Bulletin de théologie ancienne et médiévale*, vol. 10, 917, 1967, pp. 280-281. Y en: René CROZET, «Carlos Cid et Isabel Vigil. — El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia romanica catalana del Beato mozarabe leones de la cathedral de Gerona», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 11-44, 1968, pp. 610-611. Por otro lado, parece ser que textualmente **Tu** no coincide con **G**, sino que es más cercano a otros ejemplos conservados. De eso se deduciría que **G** no fue modelo textual de **Tu**, sino únicamente visual. Es algo que se explica en: John WILLIAMS; Therese MARTIN, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, cit., p. 154.

²⁰⁰ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., p. 40.

y **Tu**. La mayor parte de veces estos cambios serán voluntarios, de modo que puede deducirse que se buscaba una cierta actualización de las miniaturas: no obstante, en ocasiones se dan cambios visuales porque los copistas no contaban con las claves de interpretación de ciertos objetos. Un ejemplo de ello puede hallarse en la miniatura de la letra alfa en **Tu**, que si se compara con la misma imagen en **G**, puede verse cómo el miniaturista románico no comprendió su modelo (ilustraciones 2 y 3).



Ilustración 2. Autores. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, f. 19r, detalle. © LC



Ilustración 3. Autores. *Beato de Turin*. Gerona / Ripoll (?), primer cuarto del siglo XII. Torino, BNUTO, Sgn. I.I.I., fol. 1r, detalle. © LC

Los atriles de **G** son los normales en la miniatura mozárabe, muy parecidos a los altares, solo que con el elemento horizontal proporcionalmente más corto en los atriles que en los altares; como es lógico, sostienen la característica y abstracta estilización mozárabe —casi un símbolo— del libro abierto. En **Tu** faltan los libros ¿a qué es debido? creemos

que se explica por una mala comprensión de la mentalidad románica, que vacila en unas formas que oscilan entre atriles, facistoles o altares, y que a veces inducen a manifiestos errores.²⁰¹

En **Tu**, hallamos una perfecta copia de las escenas neotestamentarias que nos ocupan. Es el único Beato, aparte de **G**, que las contiene. El único gran cambio que **Tu** hace con respecto a **G** en estas escenas, más allá del estilístico, es su significativa ampliación de escenas en el folio donde se representa la Pasión de Cristo (f. 16r).²⁰² Hallamos, como innovaciones, el Lavatorio de los pies y la Última Cena, mientras que las negaciones de san Pedro y el Prendimiento han sido altamente transformados. Además, en **Tu** esta página ha sido dividida en cuatro registros horizontales, y el último se ocupó únicamente por la efigie de un gran león alado con la inscripción «*legiones angelorum*»: un error heredado de la miniatura de los Caminos del Cielo de **G** (ff. 3v-4r).²⁰³

Hay quien ha dicho que **G** fue una producción catalana, copia de un original leonés, y del que se transcribió el colofón con todos sus detalles.²⁰⁴ Esta idea, no obstante, resulta inverosímil, puesto que **G** está escrito en minúscula visigoda. En el siglo X, en la Marca, este tipo de letra estaba en desuso, y hallamos ya implantada la escritura carolina: en León, en cambio, la carolina no llegaría hasta el siglo XII.²⁰⁵ Además, la presencia de Emeterius y Senior, que tenemos documentados cinco años antes trabajando en Tábara, facilita la ubicación del *scriptorium* que produjo **G** en el mismo lugar.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 208-209.

²⁰² Sobre la foliación de **Tu**, es importante recordar que la Biblioteca sufrió un grave incendio en 1904, y que el manuscrito en cuestión fue restaurado junto a otros muchos por una mano no experta. Los pormenores de esta desgraciada circunstancia están reseñados en: *Ibid.*, pp. 9-10.

²⁰³ La presencia de esta miniatura ha dado pie a una interpretación de cariz bíblico, por la que se haría referencia a las palabras de Jesús a san Pedro cuando es arrestado: «¿Piensas tú que no puedo acudir a mi Padre? Él me mandaría enseguida más de doce legiones de ángeles», Mt 26, 53. Esta interpretación se menciona en: Mauricio HERRERO JIMÉNEZ, *Beato de Turín*, vol. de acompañamiento, Testimonio Compañía Editorial, Torrejón de Ardoz, Madrid, 2000, p. 60. Todas las citas bíblicas en lengua castellana, a menos que se indique lo contrario, se sacarán de: *Sagrada Biblia: versión oficial de la Conferencia Episcopal Española*, Edición popular, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2017.

²⁰⁴ Wilhelm NEUSS, *Elementos mozárabes en la miniatura catalana*, s.n., Barcelona, 1936, pp. 8-9; MIREILLE MENTRÉ, «La peinture catalane préromane et romane dans ses rapports avec le manuscrit 7 de Gérone», cit., pp. 87-89; Jacques FONTAINE, *El Mozárabe*, Encuentro, Madrid, 1978, p. 383.

²⁰⁵ María Eugenia IBARBURU ASURMENDI, «Beatus de Girona (Cat. Gir. Ms. 7)», en *Catalunya romànica*, Eduard Junyent i Pau Barceló, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975 (Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada), p. 166.

Como hemos podido ver, una de las características de **G** ha sido siempre la de plantear numerosos problemas iconográficos y estilísticos: su complejidad y riqueza tanto de fuentes visuales como textuales es una inagotable mina de nuevos estudios. Codicológicamente, nos hallamos en una idéntica situación. En numerosas ocasiones, los especialistas que han descrito y explicado las escenas neotestamentarias de **G** han aventurado la posibilidad de que el código incorporase las escenas presentes en **Tu**. Ello significaría que **G** tendría un ciclo más largo del conservado hoy en día. Por ejemplo, Carlos Cid e Isabel Vigil hablan directamente de miniaturas perdidas en **G**, de las cuales **Tu** sería testimonio.²⁰⁶ John Williams, a su vez, afirma a este respecto que podría concluirse la falta de un folio en **G**, pero tras un estudio del manuscrito afirma que

it is codicologically difficult to account for a lost folio. It would have fallen between quires 2 and 3, but these seem to be intact, and exhibit the right hair/flesh correspondences. Perhaps a change in plan had made an inserted leaf with these subjects necessary, and it was subsequently lost.²⁰⁷

Adjuntamos aquí el fragmento de su estudio codicológico referente a los cuadernos segundo y tercero, donde se halla el ciclo iconográfico que nos incumbe (15r-18r):²⁰⁸

Quire no.	Gathering	Folios	Sequence of folios and identification of missing subjects
2.	8	(ff. 8-15)	
3.	4?	(ff. 16-19)	16-17 18-19

Su esquema es ciertamente lacónico para la gran cantidad de preguntas que generan estos folios en particular. El interrogante que Williams colocó en el número de folios del cuaderno 3 es reflejo de sus propias dudas, pese a que salta a la vista que su estudio solo pudo hacerse teniendo delante el manuscrito.

Analizando el estudio codicológico de Williams, dimos con una incoherencia. Si se siguen sus afirmaciones, el f. 15r —última página de las genealogías y donde se representa la Anunciación-Natividad— sería el mismo bifolio que el f. 8v, primera página

²⁰⁶ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., p. 184.

²⁰⁷ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 55.

²⁰⁸ *Ibid.*, vol. II, p. 62.

de las genealogías. No obstante, el conservador del Tesoro de la Catedral de Girona nos facilitó unas imágenes de los folios que estamos estudiando. Están fechadas en 2007 y salta a la vista que se hicieron con el código descosido, pese a que no tenemos más datos acerca de esta digitalización. En las ilustraciones 4 y 5 puede verse como el f. 15r no parece conectar con el 8v, sino con el 14v. Sería el bifolio central de un cuaderno: todo lo contrario a lo que afirma Williams. La ilustración 6 es una muestra inapelable de que las fotografías se tomaron con el manuscrito descosido, puesto que se puede apreciar como la miniatura de la crucifixión (f. 16v) muestra a su izquierda la miniatura del Alfa y los autores (f. 19r).

Tampoco resuelve esta incógnita las notas codicológicas publicadas por Gabriel Roura i Güibas en el volumen de acompañamiento al facsímil de *G* editado por Moleiro en 2004. Su escueto comentario es el siguiente:



Ilustración 4. Bifolio completo. *Beato de Girona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, ff. 14v-15r. © Fons Capítol Catedral de Girona

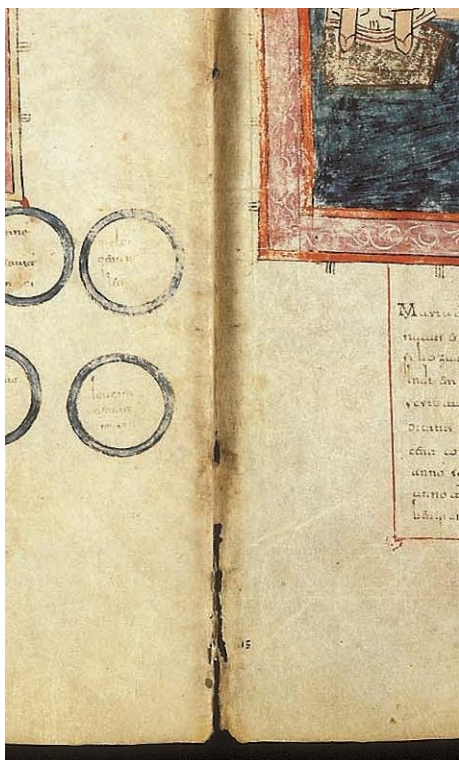


Ilustración 5. Códice desmontado. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, ff. 14v-15r, detalle. © Fons Capítol Catedral de Girona

Composición. La mayoría de los cuadernos están compuestos por cuatro bifolios, aunque hay algunas excepciones: tres de ellos son ternos (XII, XVII; XXVI) y uno duerno (XXXIII)».²⁰⁹

Para empezar, ambos análisis son contradictorios, puesto que Williams señala que el segundo cuaderno es un duerno, mientras que Roura no lo menciona expresamente como tal, junto a aquellos que, como señala, no son cuaterniones. Los análisis se oponen en otros puntos, los cuales no incumben a nuestras imágenes y por tanto deberán ser tratados en otra ocasión. Si, además, resultara cierto que los folios 14-15 formaran parte de un mismo bifolio, sería necesario realizar un nuevo estudio codicológico de *G*, en su totalidad, ya que ninguno de los dos estudios estaría siendo fiel al manuscrito. Desde la conservaduría del Tesoro de la Catedral de Gerona no han podido facilitarme más información, tampoco de la digitalización de 2007 en la que, tal como se ve en las imágenes, se desmontó el manuscrito. Esta es una tarea que no hemos podido llevar a

²⁰⁹ Gabriel ROURA I GÜIBAS, «Notas para el estudio del Beato de Girona», en *Beato de Liébana. Códice de Girona*, vol. de acompañamiento, M. Moleiro, Barcelona, 2004, p. 15.

cabo a lo largo de la realización del presente estudio, pero en la que estamos trabajando para efectuar próximamente.

Roura añade una pequeña consideración más a su análisis, concerniente a las primeras páginas de **G** —entre las cuales se haya el conjunto de nuestro interés—, que no fueron foliadas ni preparadas con pautado. Él asume que estas páginas fueron añadidas posteriormente a su factura:

Los cuadernos que preceden al texto, con las ilustraciones: Cruz de Oviedo, Pantocrátor, Evangelistas, Tablas genealógicas, Escenas de la vida de Cristo, el pájaro y la serpiente, figuración de los autores, Alfa y Omega y representación del cielo, no llevan signatura alguna ni foliación, tampoco rayado ni punteado. Por los restos de un rayado en el primer folio de guarda en cuyo dorso aparece la Cruz de Oviedo, distinto al del conjunto del manuscrito, da la impresión de que se trata de bifolios que se integraron al texto después que se hubiera procedido a la pintura de dichas representaciones.²¹⁰

Esta afirmación resulta algo sorprendente, puesto que no es usual que las pinturas se hicieran previamente a la composición de los cuaternios.²¹¹ En cualquier caso, resulta complicado imaginarlo para las escenas a doble página, como la de los Caminos del Cielo. De nuevo, concluimos que esta cuestión ha de resolverse con un nuevo estudio codicológico, ayudados del cual podríamos también tratar de dar respuesta a la posibilidad de que se hayan perdido folios con escenas pertenecientes al ciclo cristológico, que hubieran pasado a **Tu**.

²¹⁰ Beato DE LIÉBANA, *Beato de Girona, Códice de Girona*, cit., vol. II, p. 15.

²¹¹ Elisa RUIZ GARCÍA, *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002. Hemos hallado ambas opiniones en la bibliografía. Williams coincide con Roura en que las miniaturas se realizaban previamente a la costura del código: John WILLIAMS, «Maius y la revolución pictórica del Beato», cit., p. 27.



Ilustración 6. Miniatura de la crucifixión. A su izquierda, miniatura del Alfa y los autores, f. 19r. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, f. 16v. © Fons Capítol Catedral de Girona

LAS MINIATURAS DEL NUEVO TESTAMENTO DEL BEATO DE GERONA (ff. 15r-18r)

El estudio del ciclo de miniaturas que nos ocupa se sustenta en los dos pilares de la observación y de la lectura bibliográfica, ligados ambos por medio de la reflexión. Por esta razón el primer paso consiste en presentar cada una de estas imágenes junto a las interpretaciones que se han hecho de ellas, para más tarde discurrir acerca de las razones que se han dado en la historiografía para la inclusión del ciclo cristológico en **G**. Este ciclo, en **G**, comienza en el último folio de las genealogías de Cristo —una representación alegórica del tiempo y de la historia, que hace a Cristo descendiente de Adán, Abrahán y David, convirtiéndolo también en depositario de las promesas hechas por Dios al pueblo hebreo— y termina antes de la miniatura del Ave y la Serpiente, siendo todo ello previo al inicio del texto de Beato. Es decir, nos enmarcamos en el prefacio de **G**.

i. Anunciación y Natividad

La primera escena del ciclo se encuentra, como hemos avanzado, en la última página de las genealogías de Cristo (ilustración 4). Está rodeada por cinco textos enmarcados, de distintas extensiones. Por encima, a la izquierda, hallamos las dos últimas personas del árbol genealógico: «*Jacob genuit Iosep*» y «*Iosep disposauit mariam uirginem*».²¹² Se trata del final de las genealogías según Mateo, antes de llegar a Jesús (Mt 1:16).

También encima de la escena, a la derecha, en dos semicírculos concéntricos: «*Sicut lucas evangelista per natan ad mariam originem duci ita et matheus euangelista per salomonem ad iosep originem demonstrabit id est ex tribu iuda*». Abajo a la izquierda, igualmente enmarcada mediante círculos concéntricos, sigue el mismo texto:

*Ut apparet eos diuina tribu exire et sic ad Christum secundum carnem pervenire
ut compleatur quod scriptum est · Ecce vicit leo de tribu iuda radix david · Leo ex
solomonem et radix ex natan.*²¹³

²¹² «Jacob engendró a José» y «José se desposó con la virgen María». Todas las traducciones de las cuales no se especifique la edición castellana empleada son nuestras.

²¹³ «Así como el evangelista Lucas traza el origen de la Virgen María hasta Natán, así también el evangelista Mateo traza el origen de José hasta Salomón, demostrando una ascendencia hasta la tribu de Judá. Así, queda claro que ellos salen de una tribu divina que llega a Cristo según la carne para que se cumpliera lo que está escrito: “ha vencido el león de la tribu de Judá, el retoño de David”, siendo Salomón el león y Natán la raíz».

Este es un comentario de las genealogías evangélicas que explica cómo corren de manera paralela, a partir de los hijos de David y Betsabé: Salomón y Natán. Esto es así porque las de Lucas terminan en María y las de Mateo en José. Ambas encuentran su unión en una persona, Jesús, en el libro del Apocalipsis, cuando se dice: «ha vencido el león de la tribu de Judá, el retoño de David» (Ap 5:5). Este pasaje se interpreta como la fusión de las dos genealogías: la raíz, de Natán, y el león, de Salomón. Como dice Piggin:

They both culminate in a key commentary which interprets the genealogies in the light of verse 5:5 of the New Testament *Book of Revelation* and asserts that Luke the evangelist's genealogy, from the forefather Nathan, in fact terminates at Mary, not Joseph. Both comment that these parallel biological descents are explained in *Revelation* by a lion symbolizing Solomon and a root symbolizing the obscure royal son Nathan.²¹⁴

Cabe recordar que en el Apocalipsis, más adelante, también se dice, en el mismo sentido: «*Ego sum radix, et genus David*» (Ap 22:16). Debajo de la miniatura, todavía hay un texto, esta vez de mayor extensión. A la derecha, en un rectángulo, se puede leer:

*Maria de qua Domini Ihesus Christus Dei filius in bethleem iude secundum carnem natus est. Tricesimo et enim etatis sue anno expleto a Iohane babtista filio zacarie sacerdotis de vice abia in iordane flumine babtizatus est, in diem apparitionis sue. Indem sequenti anno mirabilia queque in evangelio scripta sunt fecit. In anno vero xxxº iiiº nativitatis sue discipulis suis divinis imbuens sacramentis imperat ut universis gentibus predicent conversionem ad Dominum. Tricesimo autem et tercio etatis sue anno, secundum prophetias que de Deo fuerunt prolucuet, ad passionem veni anno tiberii xviiiº. Patiens que nostra sunt auferens obproprium beneficio suo et gratie sue splendore nos in luminavit.*²¹⁵

²¹⁴ Jean Baptiste PIGGIN, «Proof of the Great Stemma's date», *Library of Latin Diagrams*, 2019, fecha de consulta 12 agosto 2025, en <https://www.piggin.net/gsEdition/gS03Date.htm#>.

²¹⁵ Nos hemos ayudado de la edición latina de: Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 125-126. Las abreviaturas están desarrolladas. Traducción: «María, de quien Jesús, Hijo de Dios, nació según la carne en Belén de Judea. Cuando tenía treinta años fue bautizado por Juan Bautista, hijo de Zacarías, sacerdote, en el río Jordán, el día de su manifestación. El año siguiente hizo todas las maravillas que están escritas en el Evangelio. El año treinta y tres de su nacimiento, impregnó a sus discípulos con sacramentos divinos y les mandó que predicasen a todas las naciones la conversión a Dios. El año treinta y tres de su edad, según las profecías que se habían pronunciado sobre él, llegó a su pasión el año dieciocho de Tiberio. Llevando pacientemente el oprobio que es nuestro, nos ha irradiado con el esplendor de su bondad y de su gracia». La primera vez que se dice “treinta y tres” en realidad es un error de G, y debería decir “treinta y dos”.

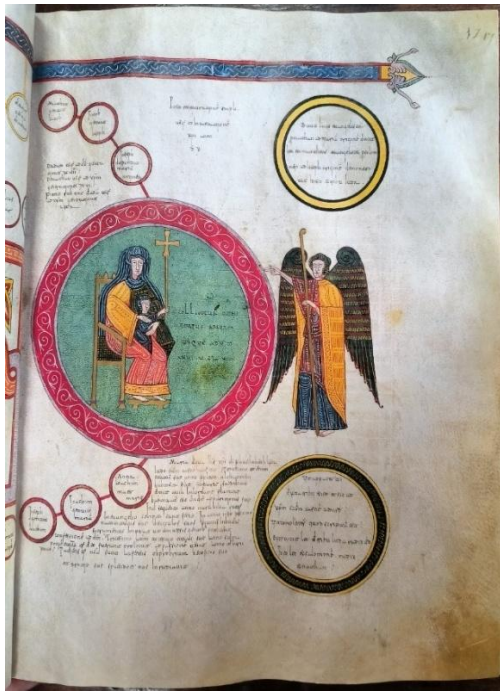


Ilustración 7. Anunciación. *Beato de Fernando y Sancha*. León (?), 1047. Madrid, BNE, Vitrina 14-2, f. 17r. © LC



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 8878

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 8878

Ilustración 8. Epifanía y Anuncio a los pastores. *Beato de Saint-Sever*. Saint-Sever (?), 1070-1072. Paris, BnF, MS lat. 8878, f. 12. © BnF



Ilustración 9. Epifanía. *Beato Rylands*. Burgos / Toledo (?), c. 1175. Manchester, Rylands, MS lat. 8, f. 13r. © University of Manchester Library



Ilustración 10. Anunciación y Natividad. *Beato de Turin*. Gerona / Ripoll (?), primer cuarto del siglo XII. Torino, BNUTO, Sgn. I.II.I., f. 14r. © LC

Tal como puede apreciarse, se trata de un resumen de la vida de Jesús, de sus hechos y su pasión. Hay un reducido número de Beatos que incluye, en el mismo lugar que **G**, al terminar las genealogías, una miniatura bien de la Anunciación, bien de la

Epifanía. Todos ellos son posteriores a **G**. Según Neuss, su presencia se explica por este texto, que invita a una representación de la Encarnación.²¹⁶ Conservamos dos del siglo XI: **J** (ilustración 7) y **S**, que en lugar de tener una Anunciación, tiene una Epifanía y en el verso un Anuncio a los pastores (ilustración 8). Del siglo XII, está el caso de **R** (ilustración 9), y por supuesto **Tu** (ilustración 10), que incluye el ciclo neotestamentario de **G** e incluso lo amplía. Del siglo XIII, **H** (ilustración 11). En todos los casos, efectivamente parece que se esté ofreciendo un acompañamiento visual al texto que finaliza las genealogías, con el relato de la Encarnación. Williams explica que esta ilustración es típica de la Rama II.²¹⁷ Hallamos la misma conclusión de las genealogías en una Biblia del siglo X: con una imagen de la encarnación. Se trata de la Biblia de 960 de León, curiosa puesto que el ángel se acerca a una Virgen María con el Niño (San Isidoro de León, ms. 2, f. 104r). Se ha interpretado como una Adoración de los Magos incompleta.²¹⁸



Ilustración 11. Epifanía. *Beato de Las Huelgas*. Toledo / Burgos (?), 1220. New York, MLM, MS M. 429, f. 12r.
© MLM

²¹⁶ El autor proponía que la sencilla presencia de este escrito era pretexto suficiente para explicar la presencia de las escenas del Nuevo Testamento tanto en los Beatos mencionados como en el caso de Gerona, tan extenso y particular.

²¹⁷ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., p. 54.

²¹⁸ Marcia Carole Cohn GROWDON, *The narrative sequence in the preface to the Gerona Commentaries of Beatus on the Apocalypse*, U.M.I Dissertation Information Service, 1991, p. 58.

Si atendemos al caso de **G**, hallamos algunas particularidades (ilustración 12). Se trata de una escena que aúna la Anunciación y la Natividad. Lo primero que hallamos es una escena enmarcada por un rectángulo adornado con una banda de decoraciones fitomorfas. En la parte superior del marco, en la mitad, se abomba formando un vano ultrapasado, como una serliana —elemento arquitectónico que por otro lado hallamos ya en época romana, por ejemplo en el Palacio de Diocleciano en Split—. El fondo está laminado en bandas que alternan el azul marino con el amarillo u ocre. Las figuras están delineadas por medio de líneas negras, y todo ello se coloreó posteriormente, como se deduce de los huecos blancos que se dejaron de rellenar con color bajo los cuellos de los animales.



Ilustración 12. Anunciación y Natividad. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, f. 15r, detalle. © Fons Capítol Catedral de Girona

A la izquierda, hallamos una figura femenina de pie, vista frontalmente y con la cabeza de tres cuartos hacia la derecha, ligeramente inclinada hacia abajo. Tiene los cabellos largos y sueltos, de color castaño, y caen en bucle. Sus rasgos faciales los reencontraremos en todas las figuras de **G**. Orejas elevadas y construidas mediante dos curvas, ojos y cejas alargados y paralelos. Las líneas de los ojos no se encuentran en sus extremos, las pupilas negras se enganchan al párpado superior. Los labios son dos líneas paralelas que terminan en una comisura descendente, también en dos cortas líneas paralelas. Las barbillas suelen ser amplias, y las frentes varían en cada figura. En este caso es estrecha y curvada. La figura está ataviada con una capa ocre corta por delante y larga por detrás, sobre una túnica blanca larga y una más corta azul, rematada en tonos rojizos. Tiene la mano derecha elevada y la izquierda mirando hacia abajo, con seis dedos. Ambas sobresalen de la túnica a la altura de su vientre. Sus pechos están marcados en forma de espiral. Sus pies, calzados con sandalias, ambos vistos de frente o como de puntillas, descansan sobre un *suppedaneum* sobredorado. Sobre ella, leemos «*S[AN]C[T]E MARIE*». Los dos versos leoninos de la parte superior son posteriores.²¹⁹

A la izquierda de la Virgen María, encontramos a «*GABRIEL*». También de frente, tiene no obstante un posado más dinámico: el rostro de tres cuartos hacia la Virgen, la mano derecha extendida hacia ella, los dedos índice y corazón unidos, señalándola. El pie izquierdo de perfil, hacia afuera, y el derecho casi de frente, ambos descalzos, en una postura de *contraposto*. En su mano izquierda sostiene un largo bastón terminado con un remate. Tiene los oscuros cabellos sueltos y le caen por la espalda en rizos. Sobre su frente sobresale lo que parece una diadema, pero del mismo color de su cabello. Tras él, sobresalen dos alas púrpura, plegadas: esta información unida a la inscripción nos hace identificarlo como el arcángel Gabriel. Viste una túnica blanca larga, y sobre ella un manto enrollado a la manera antigua. Nos hallamos sin lugar a dudas ante una Anunciación.

A la izquierda del arcángel Gabriel, vemos una figura sentada en un trono o una silla muy compleja, construida mediante bloques de colores, con un respaldo. El personaje, sentado de tres cuartos, tiene el pie izquierdo apoyado sobre la base de la silla, y el otro sobre el suelo, ambos descalzos y de perfil. Viste una túnica azul y se cubre con

²¹⁹ Según Neuss, dicen: «*Angelus egregie domine fert iussa marie*» y «*Ad presepe deus te novit bos et asellus*». Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 126. La fecha es mencionada en: John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 52.

un palio rojizo. Tiene la mano izquierda posada sobre su rodilla, y la derecha bajo el mentón, en un gesto típico para expresar preocupación o aflicción en la Antigüedad.²²⁰ Su cabeza, ligeramente inclinada hacia abajo, está cubierta bien por una aureola, bien por una representación de cabello llamativamente circular. «IOSEB», leemos sobre él.

José tiene a su izquierda «PRESEPE D[OMI]NI», como se lee en su parte frontal: el pesebre. Está decorado con niveles y arcadas de reminiscencias arquitectónicas. Los laterales han sido dorados. En su interior, se ve un niño desnudo, estirado, con la cabeza incorporada, de tres cuartos, y su mano izquierda alzada y con la palma hacia arriba. Lo reconocemos por el anagrama de Cristo, «XPI», prácticamente borrado. Sobre el niño, sobresalen las cabezas del buey y la mula, que se asoman.

Hay algunas discrepancias interpretativas entre aquellos que han descrito estas escenas. El primer historiador del arte en dedicarse a ellas fue Wilhelm Neuss. No obstante, de la Anunciación-Natividad únicamente afirmó su extrañeza, sin llegar a analizarla propiamente.²²¹ Algo más tarde, habló sobre ellas Manuela Churruca. Afirma que María viste «chitón griego y manto ceñido al cuerpo, todo ello muy geometrizado. Parece aceptar el mensaje de *Gabriel*».²²² Sobre la cuna donde reposa Jesús, Neuss dijo que tenía forma de caja.²²³ Churruca fue algo más allá:

El pesebre, en que el niño descansa, bien considerado, es una basílica pequeña, de forma latina; tiene tres ventanitas, y se ve que el edificio sobresale en esa parte correspondiendo a las naves bajas de la misma; sobre este cuerpo de edificio se alza otro más elevado, con tres ventanitas que corresponden a la nave central, la cual aparece en el delantero; allí descansa el Señor en un lecho oriental, y en actitud de bendecir. Esta forma de representar el pesebre es muy antigua y se encuentra con frecuencia en los capiteles románicos. Reproducción que, con probabilidad, responde a la idea del *Caput Ecclesiae Christus*.²²⁴

²²⁰ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico del Beato de Girona», en *Beato de Liébana. Códice de Girona*, vol. de acompañamiento, M. Moleiro, Barcelona, 2004, p. 50. Este gesto presenta en realidad una complejidad mayor. Véase al respecto: Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, León, 2007.

²²¹ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 126. En lo sucesivo, todas las traducciones al castellano que ofrezcamos de Neuss serán nuestras.

²²² Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 86.

²²³ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 126.

²²⁴ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 86.

Cid y Vigil criticaron duramente la interpretación de Churruca:

Desde luego, o no supo ver la miniatura o no tuvo en cuenta la influencia arquitectónica en los muebles de todas las épocas y estilos. No cabe duda de que se trata de un pesebre y no de una basílica; toda vacilación queda disipada por el letrero «*PRESEPE DNI*» escrito encima en G y en Tu. El artista quiso darle mayor dignidad que la representación de un pesebre autentico, y lo dibujó como mueble. El mobiliario, por ser constructivo y funcional, tiene siempre algo de arquitectónico, y es lógico que se inspire en el arte de construir de su época. En el románico, sin ir muy lejos, puede recordarse el banco litúrgico de Tahull (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona), que posee numerosos arcos de herradura, de medio punto, columnillas, etc., sin que imite ningún edificio.²²⁵

Además, Cid y Vigil afirman que esta miniatura probablemente sea original de G, puesto que si T la hubiera tenido, se hubiera reflejado en R y en H. A su modo de ver, la Virgen, con la cabeza descubierta, recuerda a la figura de la orante, y Gabriel, de «aspecto terrible, agresivo», lleva una vara como atributo de mensajero.²²⁶

Ajeno a las discusiones que le precedían, y sin embargo retomando las afirmaciones de Churruca, Camón describía las figuras con poesía y sin inferencias. Por ejemplo, no advierte el significado del gesto de José.

Pocas veces encontraremos una mayor delicadeza en todo el arte que en esta representación de la Anunciación. Ha desaparecido toda terribilidad. Y algo del temblor y pureza infinita de las Anunciaciones del siglo XIV hay en este dibujo con la Virgen en pie, delgada como un tallo, retraída, y el ángel suntuoso, de gran belleza, que la señala como a la elegida. Al lado, y con mayor monumentalidad, San José está sentado con la cabeza meditativa apoyada en la mano. Y en una especie de caja arquitectónica se advierte el Nacimiento, con las cabezas de los dos animales.²²⁷

En 1976, Marcia Growdon defendía una tesis doctoral sobre el ciclo neotestamentario de G. Hasta la fecha, las suyas son las aportaciones más relevantes que se han hecho al respecto. Se quejaba de su falta de estudios precedentes:

No thorough study of the separate questions pertaining to the prefatory images has been undertaken. In particular, the narrative of the life of Christ, as it appears in the

²²⁵ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., n. 28.

²²⁶ *Ibid.*, p. 199.

²²⁷ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Girona», cit., p. 122.

Gerona manuscript has been neglected. (...) Neuss' 1931 study (...) remains the most complete analysis of the Christological sequence.²²⁸

No obstante, señalaba que el estudio de Neuss era breve y sus conclusiones extremadamente concisas. Growdon, no obstante, se ocupó en analizarlas al detalle. Sobre la imagen de la Anunciación-Natividad de **G**, es la única que ha señalado que el niño Jesús sostiene en su mano derecha un palo con un objeto circular al final, pero lo describió como indescifrable.²²⁹ También señaló que la completa desnudez del niño en el pesebre es inédita en el siglo X, y que podría referirse a la humanidad de Cristo, aunque no haya evidencias al respecto.²³⁰ No vio la inscripción «*XPI*» en el lateral del pesebre. Growdon interpretaba similarmente a Neuss la inclusión de esta escena en **G**: «An image which records the events of the Annunciation of Christ's coming and his actual birth serves as dramatic witness to the evidence offered by the genealogical tables».²³¹

Las aportaciones de Growdon son abundantes en lo que se refiere a las fuentes visuales de la Anunciación-Natividad de **G**. Para ella, la ausencia de la Virgen María en la Natividad «is extraordinary and suggests that a conflation was intended, with the figure of the Virgin Annunciate meant to represent Mary in the Nativity as well».²³² Sobre la mano derecha de esta figura, que cae hacia abajo, Growdon señaló su dependencia de modelos donde originariamente la Virgen sostenía un huso de lana, convirtiéndose, en **G**, en un gesto vacío. Como ejemplos, remitía a la Anunciación de los Evangelios de Rábula, del siglo VI (ilustración 13) o la Cátedra de Maximiano del siglo VI (ilustración 14).

La única imagen de la Anunciación cercana en tiempo y espacio a **G**, apunta Growdon, es la de la Biblia de 920 de León (Arch. Catedral León, cod. 6, f. 201v). Su factura es completamente distinta a la de **G**, y muestra a la Virgen de pie, ambas manos extendidas hacia el ángel y el hilo de lana cayendo hasta sus pies.²³³

²²⁸ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 9.

²²⁹ *Ibid.*, p. 36.

²³⁰ *Ibid.*, p. 35.

²³¹ *Ibid.*, p. 27.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*, p. 30.



Ilustración 13. Anunciación. *Codex Evangeliorum Syriacus*. Zagba, 586. Firenze, BML, Plut.1.56, f. 4r, detalle.
© BML

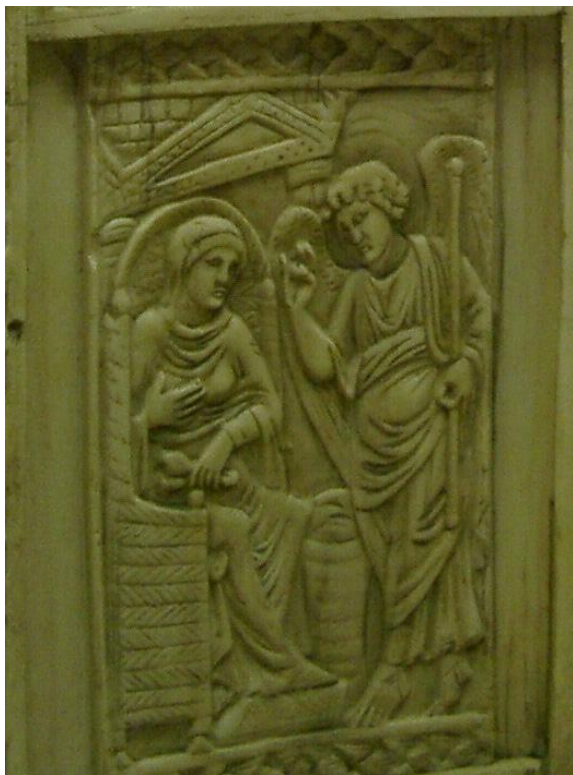


Ilustración 14. Anunciación. *Cátedra de Maximiano*. Constantinopla / Alejandría (?), c. 545–553. Ravenna, Museo Arcivescovile, detalle. © Wikimedia Commons

La autora señala la rareza de esta unión Anunciación-Natividad, pero menciona la existencia de un ejemplo carolingio dentro de un libro litúrgico, el *Sacramentario de Raganaldus*, pese a que no le resulte un paralelo suficiente con **G** (ilustración 15).

Su hipótesis para la Anunciación-Natividad de **G** es que derive «from an Annunciation to the Shepherds-Nativity composition into which the figure of the Virgin has been inserted».²³⁴ A tal efecto recuerda ejemplos de la escuela de Fulda, como el de un Sacramentario de Göttingen, estricto contemporáneo de **G** (Universitätsbibl., Biblia Theol. 231, f. 11v), los cuales compara al detalle con **G**. Growdon concluye que, puesto que el Sacramentario de Göttingen y **G** son contemporáneos, deben derivar de un modelo en común.²³⁵

El siguiente estudio que se ha hecho sobre estas escenas es obra de Carlos Miranda García-Tejedor, aunque su trabajo, publicado como acompañamiento a un facsímil, tiene un carácter más bien de compilación que de aportación historiográfica. Éste afirmaba que la Virgen tiene la cabeza cubierta por un *Maphorion* —aunque en realidad no es así—, y que este atributo proviene del arte sirio, y aparece en Bizancio desde el siglo VI.²³⁶ El mismo autor dice sobre el bastón de Gabriel:



Ilustración 15. Anunciación, Natividad y Anuncio a los pastores. *Sacramentario de Raganaldus*. Tours, 845-850. Autun, Bibliothèque Bussy-Rabutin, S 19 (19 bis), f. 8, detalle. © 2012-2022 Institut de recherche et d'histoire des textes du Centre national de la recherche scientifique - Section des manuscrits enluminés

²³⁴ *Ibid.*, p. 31.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 31-33.

²³⁶ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., p. 48.

La izquierda, indicando su calidad de mensajero divino, empuña un bastón de mando rematado en flor de lis, atributo que traduce la realidad del Verbo hecho carne, ya que esta realidad es la forma más perfecta de unión de lo divino y de lo humano.²³⁷

Miranda explica el *suppedaneum* por ser propio de algunas representaciones paleocristianas donde la Virgen aparece sentada con los pies sobre un escabel. También afirma que el gesto discursivo del ángel está presente desde las primeras representaciones del tema, del siglo IV, y que en el arte carolingio además indica un saludo a la Virgen. Además, ve en el bastón de Gabriel un cetro rematado en flor de lis, una referencia a modelos carolingios. Por otro lado, se refiere al arte otoniano, en el cual la Virgen se representa saludando con las dos manos, sin el tradicional huso, significando la sorpresa y disposición al mensaje del ángel.²³⁸ También menciona que la posición de la Virgen, de pie, remite a la temprana iconografía de los siríacos *Evangelios de Rábula*, con los que la Anunciación de **G** comparte la postura erguida y en conversación de ambos personajes.

Miranda explica la ausencia de la Virgen en la escena del Nacimiento por haberse simplificado la escena:

La Virgen, al estar recostada en el lecho del parto, se separa del Niño, y en numerosas representaciones san José se encuentra cerca del pesebre: posiblemente, en el *Beato de Girona*, o en el manuscrito que le sirvió de base, se ha eliminado la figura de la Madre, dentro de lo que puede ser un ciclo resumido, porque ya aparecía en la Anunciación, y se ha dejado la de su esposo.²³⁹

Miranda también remite a la tradición iconográfica de la escena de la Natividad para explicar la presencia del buey y la mula, y a fuentes textuales sobre sus posibles interpretaciones:

Ambos animales indican la humanidad de Dios nacido en la tierra. Los doctores de la Iglesia los interpretaron, sin embargo, en el mismo sentido que dieron a los pastores y a los magos. Desde el siglo III, los teólogos, comenzando por Orígenes en sus *Homilias sobre san Lucas*, relacionaron las palabras de Isaías 1: 3 (...) y consideraron el buey como

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 50.

bestia pura y el asno como impura. San Ambrosio y San Agustín interpretaron el buey como símbolo del pueblo judío y el asno, como el de los gentiles.²⁴⁰

Growdon, no obstante, ya había señalado que el simbolismo de la Iglesia y la Sinagoga no serían aplicados al buey y la mula hasta más adelante.²⁴¹ A pesar de dar diversas opciones y de señalar el origen de cada figura en la iconografía general de los Nacimientos —y de todas las demás escenas, como se verá—, Miranda no ahonda en las particularidades de **G**, ni hipotetiza sobre cómo llegaron estas imágenes a Tábara en el siglo X, ni interpreta la decisión que se hizo de incluirlas. Sobre la sincronía Anunciación-Natividad, Miranda apostillaba la similitud de esta imagen con la miniatura turonense del Sacramentario de Raganaldo, que ya había mencionado Growdon.²⁴² Para él, esto es indicio de una fuente oriental para las miniaturas:

Esta unión de varias escenas separadas en el tiempo en un mismo espacio, que se encontrará, a su vez, en la Huida a Egipto y el castigo a Herodes, muestra el origen oriental de la fuente plástica que sirvió de modelo, más a menos directo, al *Beato de Girona*, al poner en evidencia la tendencia de los iconógrafos orientales de la Edad Media que, indiferentes al tiempo y al espacio reales, los suprimen presentando como un acontecimiento único y perpetuo personajes y actos que en el relato se describen separada y sucesivamente.²⁴³

En su tesis doctoral, Jessica Sponsler analiza también el ciclo neotestamentario, pese a que no dedica atención a la iconografía de la primera de sus escenas. En otras escenas, que veremos, sí realiza interesantes reflexiones.²⁴⁴

A nosotros, esta imagen nos resulta especialmente curiosa por la centralidad de los personajes del ángel Gabriel y de José, sentado en un gran trono, que dejan a los lados a las figuras de María, con el cabello descubierto, y al niño, desnudo y en la cuna. Si bien nuestra hipótesis necesita todavía fundamentarse mediante la búsqueda de ejemplos precedentes que puedan explicar esta disposición, el acusado tamaño y centralidad de Gabriel y de José, bajo el arco que se alza sobre ellos, nos hacen pensar en una

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 36.

²⁴² Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., n. 147.

²⁴³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴⁴ Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other in the Girona Beatus of 975», *The University of North Carolina at Chapel Hill ProQuest Dissertations & Theses*, 2009, pp. 108-110.

transformación visual de los axiomas de las genealogías, más que en una mera ilustración de la Encarnación que acompaña y concluye este apartado. Vemos en este punto un hilo todavía por seguir, ya que podría incluirse dentro de un proceso de creación iconográfica. Otro aspecto sorprendente es la magnificencia de la silla o trono donde se sienta José, con un pie en alto y otro en el suelo. Es una postura que no volvemos a hallar en todo **G**.

ii. Epifanía

G contiene un ciclo mucho mayor que aquellos beatos que, con una o dos escenas sobre la Encarnación, ilustran el texto final de las genealogías. En el folio 15v, G despliega, dentro de un marco dividido en tres franjas, tres escenas con un ciclo sobre la infancia de Cristo. La primera de ellas coincide con los ejemplos de los otros Beatos: es una Epifanía. El fondo de la escena, dividido horizontalmente, se ha pintado de ocre en la parte inferior y de azul oscuro en la parte superior, dificultando en ocasiones la lectura de las inscripciones. La disposición de los personajes, que ocupan toda la altura, recuerda a un friso. A la izquierda, vemos un personaje nimbado, descalzo y con los pies de perfil, hacia la escena. Viste una larga túnica azul y palio amarillo, y tiene dos alas que se despliegan aprovechando el espacio disponible. Con la mano izquierda se mesa el mentón: el mismo gesto que en la Natividad veíamos en san José. La mano derecha la tiene sobre el vientre. Su boca es ligeramente distinta al tipo descrito previamente: está formada por una línea bajo la nariz, que marca el *filtrum*, y que se abre en dos pequeñas curvas muy breves, cerradas por las comisuras. Esta boca y la descrita anteriormente son las que se repiten en todo G. Sobre esta figura, de nuevo leemos «gabriel».

A su derecha, una figura sedente en una silla sin respaldo de dos patas en x, que recuerda al tipo curul. Mira hacia el lado derecho, dando la espalda al arcángel, coloca sus pies descalzos sobre un escabel, y tiene encima una figura más pequeña, «xps», a quien sostiene por la espalda. Sobre una túnica blanca larga, viste un *maphorion* que le cubre la cabeza y está rayado de manera radial, como formando un nimbo crucífero. Cristo, sentado sobre el regazo de esta figura, que pese a no tener inscripción interpretamos como su madre, tiene la mano derecha sobre el vientre y levanta la izquierda, desmesuradamente grande, los dedos primero, segundo y cuarto extendidos, hacia las otras tres figuras. Sobre este grupo, sobrevuela un cuerpo de ocho puntas, sobredorado, que entendemos que es una estrella.

De tres cuartos, con túnicas cortas y cinturas prietas, pies descalzos, gorros frigios y una banda ondeando a sus espaldas, se sitúan tres figuras, a la derecha de la Virgen y el Niño. Llevan las manos ocultas bajo unos objetos que han sido sobredorados, cuadrangulares. Sobre ellos, leemos: «*auru, thus, mirra*». Y por encima de las cabezas de estos personajes, «*n(omi)na magi, melcior, tagasma, altisara*».²⁴⁵

²⁴⁵ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 126-127.

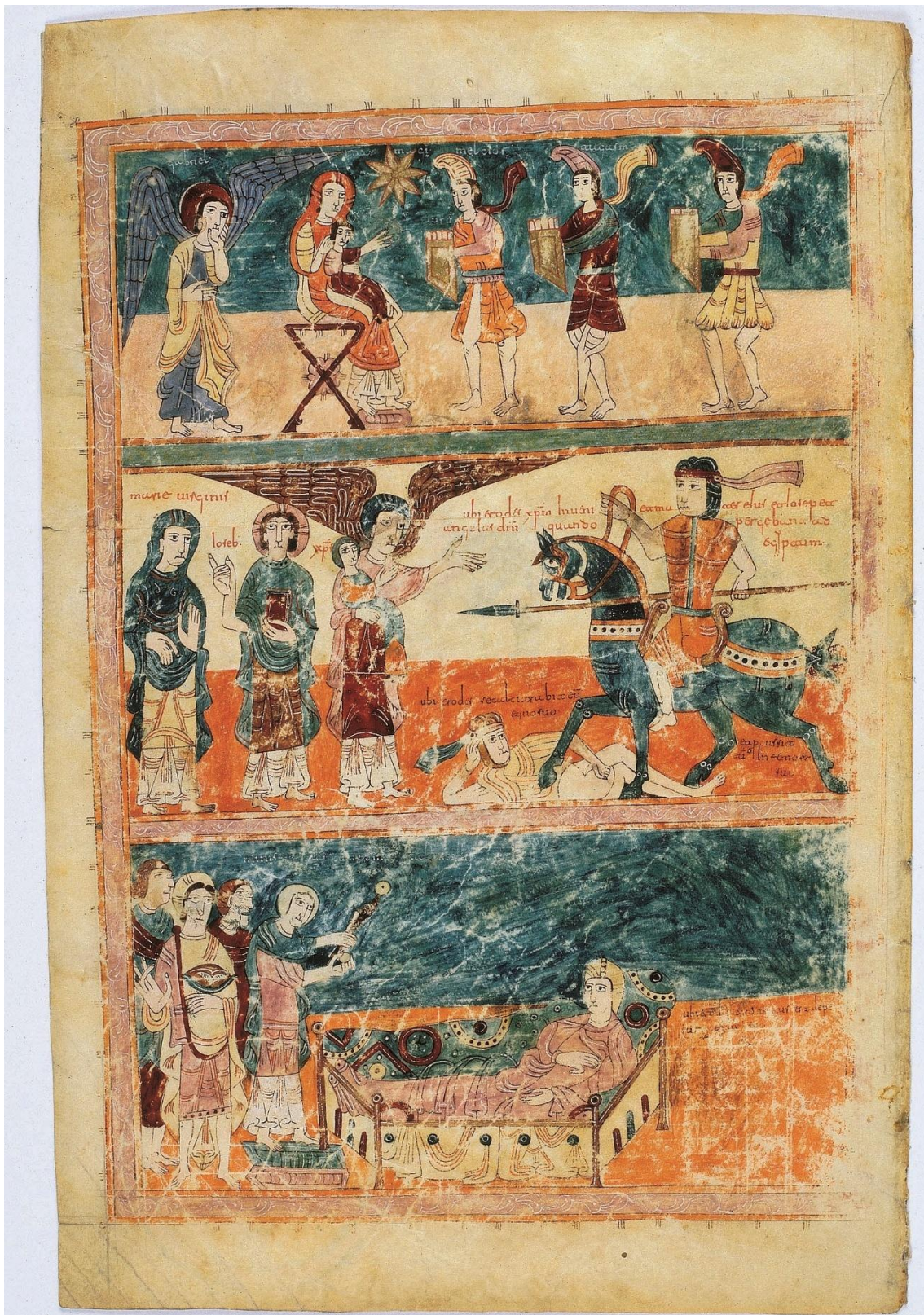


Ilustración 16. Epifanía y ciclo de Herodes. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 15v. © Fons Capítol Catedral de Girona

Sobre esta Adoración de los magos, Neuss llamaba la atención sobre los modelos frigios de las vestimentas de los magos, y la influencia de unas tradiciones visuales que no termina de especificar:

Siguiendo una antigua tradición iconográfica, tanto María como el Niño en G se giran hacia los Magos (...). En G, los Magos siguen vestidos enteramente al estilo frigio, con altos sombreros cónicos, de los que ondea incluso la cinta, lo que conocemos por los relieves asirios en el traje de los reyes.²⁴⁶

En una nota al pie, se pregunta si el artífice de G no había confundido a José con un ángel, sin ir más allá.²⁴⁷ Más tarde Growdon estirará largamente de este hilo.

Manuela Churruca extrajo de la escena distintas corrientes artísticas entremezcladas, que identificaba en particularidades iconográficas.

Hallamos combinadas las corrientes palestina y griega. La primera presenta a la Señora, de frente; es la Virgen y la Reina, la Theotokos. (...) La vemos un poco de lado, según el modo griego. Los Magos se adelantan, tocados con los gorros frigios de los sacerdotes de Mitra, y visten la chaquetilla ajustada; en nuestro miniado, la faldilla parece un *shenti* egipcio, como lo vemos muchas veces repetido y es una de las notas características de este Beato. Griega es también la costumbre de representar a los tres sabios de la misma edad: jóvenes imberbes. Con sus manos cubiertas (costumbre oriental) ofrecen los dones, contenidos en una especie de arca cortada en sección (detalle del modo de pintar egipcio). (...) La nota aramea la da el Ángel que, colocado junto a la Virgen, equilibra el grupo, detalle muy en conformidad con la técnica oriental.²⁴⁸

Como se ve, Churruca detecta una gran cantidad de corrientes mezcladas en esta escena. En los magos sobre todo advierte similitudes con el arte egipcio. También hace un comentario interesante respecto a la estrella:

La estrella de ocho puntas nos dice que el recién nacido es el Regenerador del Mundo. Este es el simbolismo del número ocho, y así vemos que todos los baptisterios son octogonales.²⁴⁹

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁷ *Ibid.*, n. 36.

²⁴⁸ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., pp. 86-87.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

Cuando Cid y Vigil analizaron esta miniatura, advirtieron en ella una «iconografía muy antigua». Señalaron la juventud y falta de barba en los tres magos, en su gesto de presentar las ofrendas con las manos cubiertas ritualmente, y en su vestimenta frigia. Al afirmar que en G la Virgen no está cubierta por un manto, suponemos que les pareció ver bien una larga cabellera, bien un nimbo de forma curiosísima.²⁵⁰

Marcia Growdon es, como siempre, quien dedica una mayor extensión al análisis de esta escena.²⁵¹ En la Virgen, la autora ve un manto que se transforma en un nimbo crucífero al cubrir su cabeza. Por otro lado, para ella, lo que ondea a las espaldas de los magos son capas cortas, y coincide con sus predecesores en que los magos se cubren las manos al llevar sus regalos. Su interpretación se resume en las siguientes líneas:

The Adoration of the Magi in the Gerona manuscript functions in a dual capacity. It illustrates man's acknowledgment of Christ, a royal welcoming of his advent; in that sense the scene contrasts with the following illustrations of Herod's act of rejection. The Adoration also supplements the meaning of the Annunciation-Nativity image on the preceding folio; all three episodes demonstrate the fact of Christ's birth, thus concluding the genealogies.²⁵²

Por lo tanto, al parecer de Growdon, la Epifanía sigue temáticamente a la escena anterior, enmarcándose en la lógica de las genealogías, representando el momento en que Cristo es reconocido por los hombres como su Salvador y se llega a la culminación de los tiempos. La mención que hace de la contraposición Magos-Herodes ante Cristo resulta muy original dentro de las interpretaciones historiográficas de estas miniaturas, y a nuestro parecer tiene mucha lógica literaria.

Formalmente, esta Epifanía tiene para Growdon un carácter acusadamente arcaico. Señala que en el siglo X ya se habían substituido los gorros frigios por coronas, las túnicas cortas por capas largas, y dos de los magos ya solían aparecer barbados. Del mismo modo, compositivamente lo más frecuente a esas alturas era que alguno de los magos apareciera de rodillas. Para afirmar esto, Growdon se basa principalmente en *Iconography of Christian art*, que dedica menos de dos folios a explicar la iconografía de la Epifanía en los siglos IX y X. Hay que tener en cuenta que en tan poco espacio Gertrud Schiller ofrece unas pinceladas generales del panorama. Habría que analizar al detalle

²⁵⁰ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., pp. 200-202.

²⁵¹ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 37-45.

²⁵² *Ibid.*, p. 38.

cómo y dónde se configuran los cambios iconográficos de la Epifanía, y de qué modo circulan e influyen en el territorio europeo.



Ilustración 17. Epifanía. *Homilias de Gregorio Nacianceno*. Constantinopla, 879-883. Paris, BnF, Grec 510, f. 137r, detalle. © BnF

Growdon también señala que, en los ejemplos de epifanías bizantinas, desde el siglo sexto, el ángel asume el rol de Estrella de Belén. Pone como ejemplos la miniatura de las *Homilias* de Gregorio Nacianceno, del tercer tercio del siglo IX (ilustración 17), el *Menologio* de Basilio II, el fresco de Castelseprio y otros casos de cariz monumental. Growdon recuerda que la inclusión de un ángel en una Adoración, en Occidente, es un signo de influencia bizantina. En cambio, hay que recordar que ya aparece en Roma en el siglo V, en Santa Maria *Maggiore*. Pero existe una particularidad:

The curious aspect of the angel figure in Gerona Adoration is that instead of being placed between the Magi and the Virgin and Child, leading one to the other as in the examples reviewed above, he is placed behind the Virgin and Child. The position is usually occupied by Joseph when he appears in the Adoration composition. Also, the angel in the Gerona scene cups his face in his hand in a manner peculiar to seated figures of Joseph.²⁵³

Si bien José aparece frecuentemente en las Natividades desde el siglo quinto, señala Growdon, no suele estar presente en las Epifanías, y es algo que indica, también, influencia bizantina. José está de pie detrás de la Virgen en la Cátedra de Maximiano, en el fresco de Santa Maria Antigua del siglo VIII —donde también un ángel guía a los

²⁵³ *Ibid.*, pp. 40-41.

magos—, en el mosaico del Oratorio del papa Juan VII y en las Homilías de Gregorio Nacianceno (ilustración 17). Por otro lado, existen dos ejemplos en los que José se representa sentado detrás de la Virgen: del siglo VI, en la cubierta de los Evangelios de Echmiadzin (ilustración 18), y en el fresco de Santa María *foris portas*, en Castelseprio.



Ilustración 18. Epifanía. *Evangelios de Echmiadzin*. Bizantino, s. VI. Yerevan, Matenadaran, Ms. 2374, encuadernación, detalle. © Wikimedia Commons

Growdon identifica también ejemplos contemporáneos de **G** dentro del arte ottoniano, donde José está de pie al lado de la Virgen: el Salterio de Gertrudis de c. 980 (MANC, Ms. CXXXVI), y de nuevo el Sacramentario de Göttingen. Retomando aquello que Neuss había introducido como una suposición, Growdon afirma que «clearly, the angel has been given Joseph's place behind Mary in the Gerona image, and has assumed Joseph's hand gesture».²⁵⁴ Además, Growdon ve en la Epifanía de **G** una reducción, ya que aquellos ejemplos más análogos a su composición contienen la estrella, José y el ángel. A su modo de ver, lo hubiera hecho «for the sake of clarity, or ease of execution».²⁵⁵ Su hipótesis es que el modelo usado por **G** habría mostrado a José sentado, puesto que solamente se lleva la mano a la barbilla en esa postura.

Sobre los nombres de los reyes en la fórmula de **G** (Melcior, Altisara, Tagasma), tras compararlos con varios ejemplos, también textuales, concluye: Melchor no presenta problemas; Altisara es una forma de Baltasar, y Tagasma debe ser el resultado de un texto corrupto, puesto que resulta difícil de ligar con los ejemplos existentes. Pese a que ella cita la versión *Gathaspa*® que se encuentra en la *Excerpta Latina* —traducción latina de mediados del siglo VIII de un texto alejandrino de finales del siglo V—, no le parece suficientemente similar a Tagasma. A nivel vocal, sin embargo, a nosotros nos parecen cercanos. Es cierto que la *t* y la *g* se han girado, pero la transformación de la *m* por la *p*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

no es un cambio muy acusado: ambas son bilabiales, la primera nasal y la segunda oclusiva. Tal vez esta fórmula se debiera a la mediación de una fuente oral. Growdon afirmaba, en esta línea, las múltiples variantes de estos nombres en territorios distantes, algo que «suggests a derivation from independent literary sources».²⁵⁶

Por otro lado, Growdon interpreta la inclusión de los nombres de los magos como una voluntad de innovación, teniendo en cuenta que su modelo para la Epifanía debía ser de entre los siglos VI y VIII.

A Joaquín Yarza le resultaba demasiado compleja esta propuesta, y abogaba por una solución más sencilla a la iconografía de la Epifanía en **G**, aunque la exprese con notable menor detalle que Growdon:

Quizás sea innecesario recurrir a modelos orientales para explicar la presencia del ángel, porque viene a ser una transformación de la composición que se ha visto al final de otras genealogías (*Beato de Fernando I*) donde la Virgen y el Niño, sentados, se enfrentan a un ángel que los señala. Este es el Gabriel de aquí, aunque su gesto, es cierto, es el que exhibe en estos casos José, más que el que debía serle propio.²⁵⁷

El argumento de Yarza, después de la exposición comparativa de Growdon, parece ciertamente cojo, pues se sustenta en un Beato posterior a **G** y que no representa una Epifanía sino una Natividad (ilustración 7). Él mismo se daba cuenta de los límites de su propuesta, dado que concedía que el gesto del ángel no correspondía.

Miranda, por su parte, reconoce en la Epifanía de **G** una continuidad con respecto a modelos nacidos en las catacumbas. Remite tanto a la *Capilla Griega* de la catacumba de Priscila como a la de Domitila para la disposición de las figuras. En el ángel reconoce, igual que Growdon, un modelo bizantino, aunque avanza la cronología al siglo V o VI, y como ejemplo remite a la Cátedra de Maximiano. Para él, la hipótesis de Yarza no se sostiene, ya que ni en Beatos ni en Biblias del siglo X aparece esta imagen.²⁵⁸ Para reforzar la antigüedad del modelo de **G**, constata que no tiene las innovaciones de origen carolingio:

Los artistas carolingios, por último, retomaron las composiciones de los sarcófagos de los siglos IV y V, pero siempre resaltando la majestad de Santa María y Jesús, situando la escena en un entorno arquitectónico que alude a la casa mencionada en Mt. 2,

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁷ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana*, cit., p. 114.

²⁵⁸ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., n. 172.

11 y, en ocasiones, con ciertos añadidos tomados del arte oriental. Aspectos que, por otro lado, no recoge el *Beato de Girona*, mostrando la antigüedad de su fuente.²⁵⁹

Miranda es el primero en plantear una fuente para las ofrendas de los magos:

La forma de los recipientes que llevan los Magos en el *Beato de Girona* pudiera derivar de la forma del cuerno que éstos adquieren desde el siglo V, que reaparecerá en el arte ottoniano, haciendo referencia al aceite utilizado en la unción y aludiendo, por tanto, a la realeza de Cristo.²⁶⁰

Por último, fijándose en la estrella, como lo hizo Churruga, le atribuye el siguiente simbolismo: «Por la estrella dorada de ocho puntas debe entenderse tanto la que guió a los Magos como la de Jacob que indica a Cristo como el Mesías profetizado».²⁶¹

Sponsler retoma las ideas de Growdon: «Mary's veil forms a cross-inscribed nimbus around her head»,²⁶² y los magos «carry gifts covered with cloths that veil their hands to indicate the sanctity of their gifts».²⁶³ Sponsler, que conoce y cita los estudiosos que han hablado de la problemática del ángel, dice:

In my opinion, the angel was intended and the echoing of the pose of Joseph in the Nativity is an example of the makers of the Girona Beatus repeating poses, figures, or compositions rather than an “error” in copying.²⁶⁴

Además, realiza una aportación. A su modo de ver, la Epifanía podría deberse a la voluntad, por parte de algún monje, de reflejarse en los magos. Para justificarlo alude al caso del oratorio del papa Juan VII.

The implications of including an Adoration scene in a monastic manuscript, however, have not been considered in the existing scholarship. It is possible the scene would have held a certain resonance with a pious member of the clergy. Pope John VII (d. 707), for example, dedicated his oratory in Rome to the Virgin and clearly viewed himself in the role of a Magus according to his epitaph. (...) For an audience who had devoted their

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., p. 111.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, n. 11, p. 112.

lives in service to Christ, the idea of placing themselves in the role of a supplicant to God and the Mother of God would have been an everyday occurrence.²⁶⁵

El origen bizantino de la composición queda patente gracias a las aportaciones de los distintos estudiosos, principalmente a los análisis comparativos de Growdon. El principal problema que queda por resolver en este caso es el modo de llegada de la imagen bizantina empleada como modelo para esta representación. También cabría preguntarse si esta fuente tuvo que ver con la decisión de representar un ciclo más largo sobre la vida de Cristo, por contener un mayor número de imágenes.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 112.

iii. Ciclo de Herodes

Los dos registros inferiores del f. 15v, bajo la Epifanía, están ocupados por dos escenas de curiosísima iconografía, dedicadas a la persecución del rey Herodes y a su enfermedad (ilustración 16). Si el ciclo cristológico de **G** es ya curioso y ajeno a la tradición iconográfica de los Beatos, estas dos escenas resultan extrañas respecto a toda la historia del arte medieval. Se verá, la bibliografía al respecto es bastante mayor que con las dos escenas precedentes.

En la franja central del folio, hallamos una serie de personajes, también en friso. El fondo, en dos registros horizontales, han sido pintados de ocre en la parte superior y de naranja en la parte inferior. Gracias a estos colores, la lectura de las inscripciones resulta más sencilla que en la Epifanía. En ninguna de estas dos escenas se ha sobredorado ningún elemento.

En primer lugar, a la izquierda, hallamos una figura identificada como «*marie uirginis*». Su postura es muy similar a la de la Anunciación: de pie y con la cabeza de tres cuartos, vestida con túnica larga blanca y corta ocre, y cubierta por un *maphorion* azul, más largo por atrás que por delante. Las manos salen del *maphorion*, y, a la altura del vientre, la izquierda se vuelve hacia arriba y la derecha cae hacia abajo. En esta ocasión, sin embargo, está descalza y con los pies sobre suelo, sin escabel, mirando de perfil hacia su izquierda. Además, no muestra su cabellera suelta, sino que, igual que la Virgen de la Epifanía, el manto cubre su cabeza. En esta ocasión solamente tiene líneas radiales por la parte superior, de modo que no hablaríamos de permeabilización de un nimbo crucífero sobre su vestimenta.

A su lado hallamos a «*Ioseb*», aunque su representación es curiosa. Está de pie, y su representación es completamente frontal. Viste igual que María, pero tiene la cabeza descubierta. Su pelo castaño termina por debajo de sus orejas, y tras él asoma, sin dar lugar a dudas, un nimbo crucífero teñido de rosado. Sus pies descalzos, igual que los de la Virgen, están de perfil hacia su izquierda. En su mano izquierda, sobre su torso, sostiene un libro cerrado. Tiene la mano derecha levantada, con el dedo índice estirado y el corazón, anular y meñique arqueados, rozando el pulgar. «In a sign of speech», dice Growdon.²⁶⁶

²⁶⁶ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 45.

A su derecha hallamos un tercer personaje levantado, vestido igual que los anteriores, su palio superior de color rosado, como el nimbo de José. A los lados de su cabeza, se extienden dos alas marrones, completamente desplegadas, rozando el borde superior del marco. Vuelto de tres cuartos hacia su derecha, el ángel extiende su mano izquierda, totalmente abierta, hacia la derecha, y en su mano izquierda sostiene un niño pequeño, «xps», de tres cuartos. Ambos tienen una mezcla de pelo-nimbo sobre sus cabezas. El Niño vuelve su mano derecha hacia la derecha, como el ángel, también abierta.

La otra mitad de la composición está ocupada mayoritariamente por un jinete. Su caballo, azul oscuro, tiene un aparejo ornado, y su cola se ha representado mediante elementos fitomórficos. Encima suyo, en una elegante silla de montar, hay un hombre, con el torso y la cabeza de tres cuartos y su mitad inferior de perfil, su mano derecha sosteniendo las bridas, de perfil, dirigiéndose hacia el grupo de la izquierda. Su mano izquierda sostiene una larga lanza, que dirige hacia el ángel y el Niño. La lanza pasa por detrás de su cintura y de la crin del caballo. El jinete está vestido con una túnica corta y sin mangas, naranja, ceñida en la cintura. Su cabeza está envuelta en un turbante azul oscuro del cual sobresale, hacia atrás, una cinta rosada. A sus lados, se lee «*ubi erodes xpm inueni et mater ejus et josep et angelus dni quando pergebant ad egyptum*».²⁶⁷

Bajo las patas delanteras del caballo, con el torso cubierto y las piernas desnudas, hay una última figura. Está echada en el suelo, mirando hacia el caballo. Tiene la cabeza de tres cuartos, envuelta en un turbante, con una cinta sobrevolándole por detrás, apoyada en la mano derecha. La mano izquierda reposa sobre su muslo, con el puño cerrado. Se lee: «*ubi erodem recalcitrauit eum equo suo et percussit eum in femore*».

En la escena de la franja inferior, hallamos la segunda parte de esta historia. A la derecha, se superponen cuatro personajes. Dos de ellos, de perfil pero mostrando sus dos ojos, están por detrás. Solo alcanzamos a distinguir los pies de uno de ellos, descalzo, con una túnica que le llega hasta la mitad de las piernas. Tienen los cabellos al descubierto. Por delante de ellos hay una figura en posición frontal y el rostro ligeramente girado hacia la derecha, los pies descalzos y colocados de manera abierta, cada uno hacia su lado. Lleva una túnica corta, rosada, y encima una capa ocre abrochada por el hombro, de resonancia antigua. Sobre su cabello castaño se aprecia un nimbo, que no llega a ser crucífero pero está adornado con bandas radiales. Tiene la mano derecha, muy grande,

²⁶⁷ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 127.

abierta a su lado, a la altura de su torso, con todos los dedos abiertos y el anular combado hacia delante. En la mano izquierda, a la altura del pecho, sostiene lo que parece ser un plato hondo visto en sección. En el interior del plato se aprecia una forma indeterminada, simétrica y fitomórfica.

El cuarto personaje de este grupo está sobre un escabel, también descalzo, y aunque no llega a estar de perfil se vuelve hacia su izquierda. Viste una túnica larga blanca y una corta rosada por encima, y lleva una capa azul larga por detrás y corta por delante. Su pelo, acusadamente circular, no fue coloreado. El personaje extiende ambas manos hacia la izquierda. En la izquierda sostiene un objeto puntiagudo por su empuñadura, que parece una navaja, y éste tiene, en su extremo, un objeto circular con un punto en el centro. En su mano derecha también sostiene un objeto circular, más pequeño que el que está pinchado. Sobrevolándoles, se leía «*ministri erodis cum poma malo mellis*».²⁶⁸

El resto de la escena está ocupado por un lecho ricamente decorado, visto en perspectiva inversa, con arquitos y telas claramente lujosas. Encima de él, mirando hacia los cuatro personajes de la izquierda, está echado un personaje, cubierto hasta los pies por una tela rosada que se lleva la mano derecha al pecho y la mano izquierda a la zona bien del muslo, bien íntima. Su cabeza está coronada por un turbante u objeto ocre. A su lado, está escrito «*ubi erodes egrotatus est de percussione equite suo*».

Somos capaces de comprender qué sucede en estas dos escenas gracias principalmente a sus inscripciones. En la parte superior, se explica que el rey Herodes Antipas está persiguiendo a María, José, Jesús y su ángel, que estaban desplazándose a Egipto. En el suelo, está el mismo Herodes, que al alcanzarlos fue golpeado en el muslo por su propio caballo. En la escena inferior, Herodes guarda cama de su enfermedad, por el golpe que había recibido de su caballo. A la izquierda, están sus sirvientes, que le traen manzana y miel.²⁶⁹

Neuss realizó un breve comentario de este ciclo. Tras una descripción, señaló el carácter apócrifo del episodio y su desconocimiento de otros ejemplos donde se ilustre esta escena. Sin llegar a proponer una influencia particular en la miniatura, remite a:

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

²⁶⁹ La traducción, nuestra, es aproximada. Como se verá, los autores interpretan la manzana y la miel de distintas maneras. Neuss, por ejemplo, lo traduce como «manzana de miel».

una tradición copta según la cual Herodes persiguió a la Sagrada Familia y los alcanzó en el monasterio de Saidanaja en el Líbano, y que la literatura etíope todavía muestra rastros de esta tradición, que aparecen en los himnos marianos.²⁷⁰

Manuela Churruca afirmó que esta historia se había extraído de un evangelio apócrifo. Reseñó la tradición copta de la que hablaba Neuss, sin darle ni quitarle la razón. Le pareció ver a Herodes cabalgando con los dos pies en el mismo lado, pero la observación de la miniatura desmiente tal cosa. Prácticamente se queda en el nivel descriptivo. Su única hipótesis es que la imagen del lecho de Herodes, con sus cojines e indumentaria, venga de «alguna escena persa».²⁷¹

Cid y Vigil se interesaron singularmente por esta escena. Señalaron que **G** y **Tu** son los únicos testigos que se conservan de ella, y que procede de un apócrifo. También repitieron las palabras de Neuss, sin citarlo, y de todos modos habiendo realizado consultas para fundamentar su hipótesis:

Este tema iconográfico es rarísimo y que sepamos no está resuelto. La tradición copta, que sospechábamos, nos la han confirmado epistolarmente los señores J. Leroy, de París; E. Cerulli, de Roma, y S. Chojnacki, de Addis Abeba. Expresamos a todos ellos nuestra gratitud por sus atenciones y las orientaciones que nos proporcionaron. Tenemos en preparación un estudio sobre este asunto iconográfico.²⁷²

Son los primeros en notar que Herodes va vestido «como un guerrero o rey típicamente persa», y le pareció ver a María con una «hermosa cabellera descubierta, muy larga y con raya en el centro», tal vez por utilizar una fotografía en blanco y negro para su análisis. También interpretaron al personaje con la copa con Juan Evangelista.²⁷³

En 1972, Carl-Otto Nordström dedicó un artículo en específico a estas dos escenas de Herodes. El autor explica que desde que Neuss realizó su hipótesis, se ha publicado abundante material apócrifo sobre la vida de Jesús, y no obstante no ha surgido nada que confirme sus sospechas. Nordström propuso avanzar por otro camino:

As regarded the legends, Neuss started with the apocryphal stories about the Child Jesus. However, even if we disregard his connection with the Child Jesus, there is a

²⁷⁰ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 127.

²⁷¹ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 88.

²⁷² Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., n. 29. El estudio que menciona es: CARLOS CID PRIEGO, «El caballero y la serpiente», cit.

²⁷³ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., p. 203.

large number of legends and stories about Herod, chiefly in the writings of Josephus. It is in the works of Josephus that a large part of the solution to the problem is to be found.²⁷⁴

Nordström cuenta cómo en las obras de Flavio Josefo se explica que Herodes trató de suicidarse al final de su vida por causa de su dolorosa enfermedad. Para ello, el rey pidió una manzana y un cuchillo, algo normal, puesto que tenía por costumbre pelarse él mismo la fruta. Cuando recibió lo que había pedido, intentó matarse con el cuchillo, y lo hubiera logrado de no haber intervenido su primo, Achiab. Este episodio puede hallarse tanto en las *Antigüedades judías* (XVII:VII:1) como en *La guerra de los judíos* (I:XXXIII:7), ambas del siglo primero. Nordström también indica otras obras en las que se cuenta esta historia, con variaciones, como en Josipón (5, 88), y en la sección de la matanza de los inocentes de la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor y de la *Legenda aurea*. Para Nordström, está claro que la fuente para la ilustración de la enfermedad de Herodes y la manzana de miel es Josefo.²⁷⁵ Nordström entonces empieza a preguntarse por la fuente textual de la escena superior, puesto que la persecución de Herodes y la coz de su caballo no están presente en Josefo, ni tampoco en los escritos apócrifos —a menos que no se conozca todavía, concedía Nordström—.

No obstante, señala, la inscripción de la ilustración superior, según la que Herodes había sido herido por el caballo, no explica la enfermedad de la ilustración inferior. Su propuesta para solucionar esta incompatibilidad fue la de mirar directamente el gesto de Herodes caído en el suelo, con sus partes bajas al desnudo, que puede conectarse con la enfermedad que sufrió el rey, según contó Josefo:

If we disregard the horse and the inscription, the gesture may very well be interpreted as a gesture of shame, meaning that Herod was merely trying to conceal his private parts. If we interpret the recumbent Herod in this way, Josephus's account again becomes topical. It has already been mentioned that Herod became very sick towards the end of his life. As regards describing the disease from which the detested Herod suffered, Josephus does not spare the reader the repulsive details. Thus, he states, amongst other things, that Herod's private parts became gangrenous and produced worms.²⁷⁶

²⁷⁴ Carl Otto NORDSTRÖM, «Herod the Great in Two Beatus Miniatures», *Studies in the history of religions*, núm. XXI, Brill, Leiden, 1972, p. 248.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 249-250.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 250.

Nordström interpreta esta elección de escenas de manera simbólica, como aquellos dos momentos en los que más se envileció Herodes:

Thus, what is depicted is the two climaxes in Josephus's account of Herod's degradation—how his private parts were destroyed and how he finally tried to commit suicide.²⁷⁷

Ahora bien, esencialmente la escena superior es una persecución de Herodes a la Sagrada Familia, por mucho que el gesto del Herodes caído y semidesnudo pueda vincularse a su enfermedad. La hipótesis de Nordström al respecto es que la imagen de Herodes a caballo saliera de una copia ilustrada de una obra de Josefo, puesto que se le describe en varias ocasiones como guerrero o como cazador a caballo, y fuera mezclada con miniaturas de origen bíblico, de donde salieran las figuras de Jesús, José y María, en particular de una Matanza de los inocentes.²⁷⁸ El ángel, en tal caso, sería una de las madres con sus hijos.

It is conceivable that a picture of Herod as commander or hunter was combined with one or more of the stories which follow the Adoration of the Magi. In that case, it would not be necessary to seek for any apocryphal story about the Flight into Egypt. (...) Thus, the Herod series would have been incorporated here, by inserting a picture of Herod on a horse into the scene of the Massacre of the Innocents. Then the other Herod scenes were added to this—Herod as a sick man and Herod attempting to commit suicide.²⁷⁹

La hipótesis de Nordström se refuerza, como él mismo afirma, por la calma y pasividad de las figuras de María y de José, muy en contraste con la implicación del ángel en el ataque de Herodes. Finalmente, Nordström plantea una posible razón para la inclusión de estas dos escenas en **G**, puesto que desde el siglo VI los textos de Josefo

were rapidly taken into use in biblical exegesis. It is probable that it is this fact which underlies the peculiar iconography. Just as Josephus's writings could be combined with

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 251.

²⁷⁸ Sobre la existencia de copias iluminadas de obras de Josefo, realizadas en la Antigüedad Tardía, Nordström remite a: Kurt WEITZMANN, *Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen, 1964.

²⁷⁹ Carl Otto NORDSTRÖM, «Herod the Great in Two Beatus Miniatures», cit., pp. 251-252.

biblical texts in theological expositions, so a combination of subjects took place in a picture in this case.²⁸⁰

Cuatro años más tarde, Nordström todavía realizaba una nueva aportación.²⁸¹ Si bien consta que existieron copias iluminadas de los libros de Josefo, propuso que los miniaturistas de **G** se inspirasen en una copia iluminada de la *Historia eclesiástica* de Eusebio de Cesarea. En esta obra está contenida la historia del intento de suicidio de Herodes, sacada de Josefo, y también se menciona la Adoración de los Magos. En una nota al pie, enumera las fuentes que deben ser descartadas: Haymon d'Auxerre, teólogo del siglo IX, menciona casi todos los detalles, menos el de la manzana; Petrus Comestor y Jacoppo da Varazze resultan demasiado tardíos.²⁸² Nordström afirma que es probable que existiera alguna copia iluminada de Eusebio, pero no lo prueba de ningún modo. Por ello la historiografía posterior ha descartado esta hipótesis, y se ha considerado una hipótesis menos plausible.

El año 1988, Carlos Cid publicaba un estudio de la imagen del caballero y la serpiente de **G** (f. 134v). Si bien el artículo estaba centrado en una miniatura externa al ciclo neotestamentario, tiene en cuenta la figura de Herodes a caballo. Tras describir la escena de la persecución de Herodes y remitir a la propuesta de Neuss, se basa en las cartelas para concluir que «al parecer Herodes quedó postrado tras la aventura anterior y sus ministros intentaron curarlo con una misteriosa y al parecer eficaz medicina, la “manzana de miel”». ²⁸³ Cid, movido por la curiosidad, consultó este aspecto con Jules Leroy en 1956, entonces Director de la Biblioteca Imperial de Abdis Abeba.

Nos dijo que algo le sonaba de todo esto, que a su juicio hubo un apócrifo, probablemente sirio, que pasó al mundo copto y de él al etíope, pero que se perdió sin dejar apenas rastro. El único recuerdo en Etiopía podrían ser ciertas creencias populares y quizás algún reflejo en la liturgia local de San José. Emociona que hubiera en España un ejemplar de ese *Apócrifo* del que copió el *Beato de Girona*, hoy único testigo de su existencia; lástima que se perdiera.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 253.

²⁸¹ Carl-Otto NORDSTRÖM, «Text and myth in some Beatus miniatures. Part I», *Cahiers Archéologiques*, vol. 25, 1976, pp. 22-26.

²⁸² *Ibid.*, n. 76.

²⁸³ Carlos CID PRIEGO, «El caballero y la serpiente», cit., p. 112.

Cid no conoció la aportación de Nordström, que sin duda le hubiera causado una gran satisfacción intelectual, y no obstante dejó abierta otra posibilidad, que Nordström había descartado: la de la existencia de un apócrifo, perdido, que se corresponda con el pasaje representado en **G**.

Marcia Growdon representa de nuevo un episodio de profundización en el conocimiento de estas escenas.²⁸⁴ Resiguiendo el hilo de Neuss, halló que el himno mariano etíope al que éste se refería «merely tells the tale of one of Christ's brothers arriving at Christ's refuge with the news that Herod has sent soldiers in pursuit».²⁸⁵ Por otro lado, localizó un apócrifo copto, donde Cristo narra la muerte de san José, donde se menciona que huyeron a Egipto porque Herodes pretendía matarlo, y «dwelt there the space of a year, until Herod's body bred worms, that he died, because of the blood of the sinless little children which he shed».²⁸⁶ Growdon explica que este modo de narrar la Huida a Egipto y la muerte de Herodes es la básica, que se encuentra también en la *Cueva de los Tesoros*, y se repiten de nuevo en *La Vida de Adán y Eva*. Growdon remite, no obstante, a Josefo, quien elabora la narración de la muerte de Herodes, y que menciona la descripción de la manzana y el cuchillo. Además, identificó que mucho más adelante, en el siglo XIII, esta explicación de la muerte de Herodes, junto a su moralización, fueron incorporados al *Libro de la abeja*. El énfasis de la mayor parte de estos textos siempre está en que la dolorosa muerte del rey es un castigo divino por sus crímenes, cometidos durante la infancia de Jesús. A su modo de ver, **G** modifica ligeramente esta historia:

The Gerona manuscript's text has altered the sense of Josephus' account, apparently interpreting the apple and knife as useful objects, rather than symbols of Herod's attempted self-destruction (...), which in the case of the Gerona's brief text takes the form of illness rather than death.²⁸⁷

Growdon quiso ocuparse también de la búsqueda de referentes formales para las escenas de Herodes en **G**. Las curiosidades iconográficas en la Huida son notables: desde los primeros ejemplos de esta escena en el siglo VI —que cita—, el Niño está normalmente en brazos de su madre, que cabalga un burro, o en ocasiones sobre los

²⁸⁴ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 45-56.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁸⁶ Forbes ROBINSON, *Coptic apocryphal gospels: translations together with the texts of some of them*, Univ. Press, Cambridge, 1896, p. 133.

²⁸⁷ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 50.

hombros de José, que camina. Solamente localizó un ejemplo donde la Sagrada Familia caminara a pie, en un cofre de la segunda mitad del siglo IX (ilustración 19). En ella vemos a María llevando al Niño, con José y dos ayudantes.



Ilustración 19. Huida a Egipto. *Cofre con escenas de la Vida de Cristo*. Metz, 870-880. Paris, Musée du Louvre, MRR 75. © 1979 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)

También es extraña la aparición del ángel acompañando a la Sagrada Familia, puesto que se trata de un motivo ocasional. Solamente pudo ejemplificarlo en tres casos —pese a que, comenta, según Schiller hay marfiles carolingios con ángeles acompañando la Huida a Egipto: pero ésta no los ilustra— sin que ninguno de ellos ofreciera un paralelo favorable con G, ya que en ningún caso el ángel es quien lleva al Niño. Y en el caso del cofre del Louvre, no hay ángel. Por ello, Growdon es partidaria de ver en esta composición un caso de producción iconográfica.

It may be reasonable to consider the possibility that the entire pictorial sequence in these two registers was assembled to illustrate apocryphal text. Indeed, an analysis of the individual figures and compositional units of the Flight into Egypt-Illness of Herod sequence reveals that they have apparently been borrowed from a variety of sources. The figures of Mary and Joseph do not come from a cogent grouping, either together with the angel.²⁸⁸

Sobre este punto, resulta necesario realizar un trabajo de búsqueda de ejemplos y de comparación iconográfica, a fin de comprobar las ideas de Growdon. Por ejemplo, el motivo del ángel acompañando la Sagrada Familia en la Huida a Egipto lo hallamos de nuevo en Santa Maria *Maggiore*, en Roma.

Siguiendo, no obstante, con las indagaciones de Growdon: tal como se derivaba de la descripción, la figura de María es la misma que la de la Anunciación. La figura de

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

san José, de la tradición del Evangelista hablando —como los de la Cátedra de Maximiano—. Growdon no halló ningún modelo para el ángel portando al niño. Herodes a caballo, señaló, es el mismo que el caballero y la serpiente del f. 134v, y acerca de él cita las teorías de Werckmeister, y la procedencia copta de esta iconografía. Para la figura de Herodes en el suelo, pisado por el jinete, también encuentra modelos similares dentro de **G**.

En lo que concierne a la ilustración del registro inferior, donde Herodes guarda cama, Growdon afirma que se trata de una iconografía extremadamente rara. La única que puede comparársele es la del ciclo del fresco de Lambach, un siglo posterior a **G** (ilustración 20). En él puede apreciarse a Herodes echado, con la manzana y el cuchillo. Una figura por detrás le sostiene la mano, entendemos que su primo Achiab, impidiendo su suicidio. Esta imagen de Lambach se ha interpretado como una composición original, por su rareza. Para Growdon, la escena de Herodes en **G** pertenece a la antigua tradición de las imágenes de muerte en la cama. La autora ejemplifica esta tradición mediante ejemplos que se remontan al siglo IV, como la muerte de Dido en la *Eneida* Vaticana (Vat.lat.3225, f. XLIr).



Ilustración 20. Herodes en su lecho con el cuchillo y la manzana. *Muerte de Herodes*. Lambach, Stiftskirche, fresco, siglo XI, luneta del muro sud. © Wikimedia Commons



Ilustración 21. Abajo a la derecha, el intento de suicidio de Herodes. *Salterio*. Canterbury, 1140. London, BL, MS Add.37472, f. 1r, detalle. © Wikimedia Commons

Growdon todavía se interesa en una figura de esta escena: la que está en posición frontal, sin involucrarse en la historia. Reconoce su similitud la figura del Evangelista Juan en la miniatura de los Apóstoles de G (f. 52v). También menciona la teoría de Cid, pero no extrae ninguna conclusión.

Growdon señala que la extensión de las inscripciones que acompañan estas escenas es indicio de la poca familiaridad que se tenía con la historia. A su modo de ver,

the Herod sequence was composed in the Girona manuscript to illustrate a textual tradition. The Adoration of the Magi and the apocryphal Herod sequence together offer a commentary on the response of man to the fact of Christ's incarnation. (...) The ill that befalls Herod would appear to offer an example of the fate awaiting those who do not acknowledge Christ.²⁸⁹

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 55.

Algo que podría leerse, sigue Growdon, bien haciendo referencia a quienes rechazan la fe, o bien dentro de un contexto anti-adopcionista, es decir, haciendo referencia a quienes rechazan la divinidad de Cristo. Por ello, concluye que el ciclo de la infancia de Cristo, desde la Anunciación hasta la muerte de Herodes, no son un mero ciclo narrativo sobre el nacimiento de Cristo, en base a los Evangelios y a escritos apócrifos, sino que presentan «a pictorial exegesis on the reaction of man to Christ's incarnation, as well as forming an eloquent visual conclusión to the genealogical tables».²⁹⁰

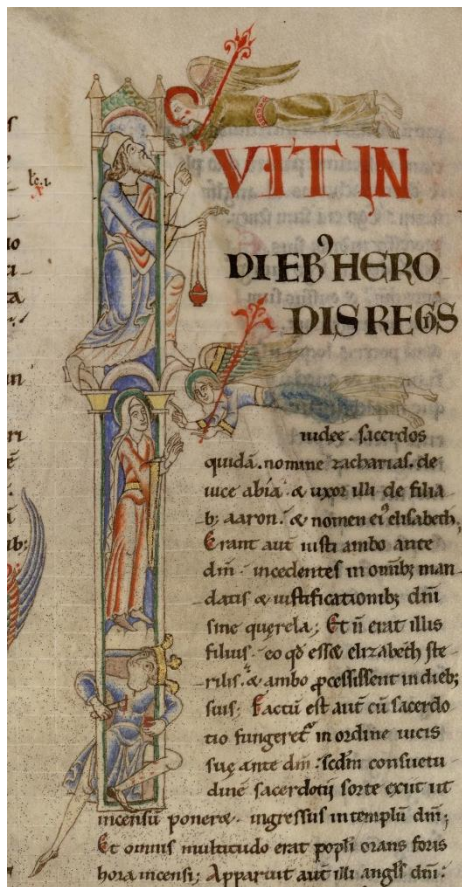


Ilustración 22. Inicial con suicidio de Herodes. *Biblia de Esteban Harding*. Cîteaux, siglo XII. Dijon, Biblioteca Municipal, Ms 15, f. 41r, detalle. © Wikimedia Commons

En su corpus, Williams alude a las aportaciones de Nordström y de Growdon. Williams menciona el fresco de Lambach, y también alude a dos nuevas obras que contiene este episodio de la vida de Herodes, ambas del siglo XII. La primera es una miniatura de un Salterio donde se ilustra la historia del Nacimiento de Cristo con diversas

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

escenas (ilustración 21). La segunda, la decoración de una inicial en la Biblia de Esteban Harding (ilustración 22). En ambas, Herodes logra suicidarse, por lo que provienen de un sermón de Remigio de Auxerre, y representan una tradición diferente, septentrional.²⁹¹ Por otro lado, Williams explica que en el monasterio de Tábara tenían conocimiento de las obras de Josefo, puesto que en T hay una nota con la palabra Josefo, acompañada de las palabras «el distinguido erudito».²⁹²

El año 1997, Otto Karl Werckmeister publicaba un estudio dedicado a la figura del jinete de G. Para él, tanto la imagen del jinete y la serpiente del f. 134v como la de Herodes a caballo tienen una significación actual. Su argumento está basado en la liturgia visigoda, en la cual, durante la fiesta de los Santos Inocentes, éstos se vinculan tanto a los elegidos del Ap. 7 como con los cristianos mártires. Si bien los niños asesinados eran prefigura de los mártires de la fe, Herodes prefiguraba a sus perseguidores.

Our rider can be understood at face value, as Herod, persecutor of martyrs, in Muslim attire, that is, as a Biblical allegory of Muslim oppression as perceived by the militant ninth-century community of Córdoba.²⁹³

Su lectura de estas figuras es política y contemporánea con la situación de los monjes de Tábara, que vivían en una zona de frontera entre dos poderes enfrentados.

Los estudiosos posteriores, como Miranda, Sponsler, y Williams en sus obras posteriores, se han dedicado a compilar las interpretaciones que se han hecho. Miranda las ofrecía de manera imparcial, pero Sponsler dio su parecer al respecto. Pese a basarse sobre todo en las aportaciones de Growdon, le reprochaba su punto de vista: «Her entire dissertation is focused on contextualizing the Christological cycle in a seventh-century context (Beatus and writing the text), not the actual date of the painting».²⁹⁴ Un juicio ciertamente injusto, pues como se ha visto Growdon conocía perfectamente la fecha del manuscrito, y buscaba referentes formales útiles a una iconografía fechada en el siglo X.

Como pequeña aportación, quisiéramos apuntar, acerca de la figura del jinete y la serpiente del f. 134v —modelo de Herodes a caballo— algo que sorprendentemente no

²⁹¹ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 55.

²⁹² Esta nota fue traducida por Neuss en: Wilhelm NEUSS, «Probleme der christlichen Kunst im maurischen Spanien des 10. Jahrhunderts», en *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends. 2. Frühmittelalterliche Kunst*, 1954, p. 283, n. 17.

²⁹³ Otto Karl WERCKMEISTER, «The Islamic Rider in the Beatus of Girona», cit., p. 105.

²⁹⁴ Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., p. 115.

han mencionado los estudiosos que han trazado los orígenes de esta imagen.²⁹⁵ Y es que dentro del sustrato visigodo peninsular existen ejemplos similares, que se remontan al siglo VI. Como ejemplo, puede verse el arnés colgante donde se representa un jinete con una serpiente a los pies (ilustración 23). Vemos la similitud tanto en la vista de perfil de ambas figuras y en la presencia de la serpiente a sus pies como en detalles más pequeños: el caballo tiene la boca abierta, el jinete coge las bridas con una sola mano y no está de perfil.²⁹⁶ Un segundo ejemplo, menos similar al anterior pero igualmente representativo de esta iconografía, se puede hallar en un medallón visigodo de temática mitológica recientemente descubierto en una casa de subastas neoyorquina, donde se distingue un jinete que mira frontalmente y que ataca con una lanza a una quimera que está a sus pies (ilustración 24).

La interpretación canónica sobre la imagen del caballero y la serpiente en **G** que tendieron a defender los estudiosos mencionados se resume en estas líneas:

En el caso del Caballero y la serpiente nos hallamos ante una corriente muy clara de origen persa sasánida, llegada y enriquecida a través de Siria, de la cultura árabe y quizás con alguna contaminación copta.²⁹⁷

Para los autores que nos preceden, a grandes rasgos, la influencia debería haber llegado bien por un código siríaco, bien por medio de tejidos orientales. Sería necesario, no obstante, realizar una revisión exhaustiva tanto de la bibliografía como de los ejemplos que nos han llegado de esta iconografía. No obstante, el bagaje visual visigodo de la península debe entrar en esta cuestión.

²⁹⁵ André GRABAR, «Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Âge», en *Arte del primo millenio. Atti del 2. Convegno*, 1950, pp. 312-314; Otto Karl WERCKMEISTER, «Islamische Formen», cit., pp. 933-968; Carl-Otto NORDSTRÖM, «Text and myth in some Beatus miniatures. Part I», cit., pp. 22-26; Carlos CID PRIEGO, «El caballero y la serpiente», cit., pp. 99-139.

²⁹⁶ Sobre esta pieza, véase: Gisela RIPOLL; Marta DARDER LISSÓN, «Frena equorum. Guarniciones de frenos de caballos en la antigüedad tardía hispánica», 1994, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, pp. 277-356; William D. WIXOM; Barbara DRAKE BOEHM; Metropolitan Museum of Art, *Mirror of the medieval world*, Metropolitan Museum of Art, New York [N.Y., 1999, pp. 42-43; Katharine REYNOLDS BROWN; Dafydd KIDD; Charles T. LITTLE; Metropolitan Museum of Art; Metropolitan Museum of Art Symposia, *From Attila to Charlemagne: arts of the early medieval period in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, distributed by Yale University Press, New York, 2000, p. 121.

²⁹⁷ Carlos CID PRIEGO, «El caballero y la serpiente», cit., p. 118.



Ilustración 23. Jinete y serpiente. Colgante de arnés con jinete. Ubicación desconocida. Restituido por el MET en abril de 2025. © Dominio Público



Ilustración 24. Belorofonte y quimera. Medallón visigodo. Ubicación desconocida. Restituida en marzo de 2025. © Cadena SER

iv. Prendimiento de Cristo y negaciones de san Pedro

El folio 16r de **G** (ilustración 25) vuelve a mostrar una composición enmarcada, con anchas bandas en las partes superior e inferior. En esta ocasión se ha dividido en dos registros horizontales, siendo la banda central también ancha. A los lados, la banda de marco es fina. Ambos registros presentan el fondo laminado en dos colores. De arriba abajo, quedan de este modo: rosado, naranja, azul oscuro y ocre. La parte superior de la composición está, en ambos registros sorprendentemente vacía, y en la inferior se distribuyen sendos frisos de personajes.

En el registro superior hallamos, en primer lugar, una figura de pie, con nimbo crucífero, túnica azul larga y sobre ella palio rojizo. Solo se le ve la mano derecha, que se extiende hacia su izquierda con los dedos primero, segundo y quinto extendidos (tiene seis), como bendiciendo. Tiene los pies descalzos, de perfil, y la cabeza de tres cuartos, todo apuntando hacia su izquierda. A su derecha, hallamos un segundo personaje de pie, con larga túnica amarilla y por encima un palio oscuro. Sus pies descalzos están de perfil hacia su izquierda, sus manos, extendidas y con las palmas hacia arriba, también miran en esa dirección. Tiene su cabeza de tres cuartos e inclinada hacia adelante, como reverenciando u orando. Parece que tenga el cabello suelto y terminado en un rizo, a la altura de su cuello. Sobre ellos, leemos: «*Isti duxerunt jhm ante cayfam et falsum testimonium posuerunt contra eum*».²⁹⁸ De modo que entendemos que el personaje de la derecha está presentando a Jesús, que está a la izquierda.

A la derecha de estos dos personajes hallamos un grupo de tres figuras más. Las que se encuentran a los extremos tienen una mano extendida hacia la cabeza de la figura central, donde deberían estar sus orejas. Los pies de esta figura no tocan el suelo. Las tres están descalzas y con los pies de perfil, visten túnicas largas y palios por encima, la figura de la izquierda de dos colores. La figura de la izquierda tiene en su mano libre una tablita —aunque como se verá todos los autores lo han identificado como un libro—. Este personaje, juntamente con el central, miran de tres cuartos hacia su izquierda, y tienen un pelo-nimbo con bandas radiales, parecidos a un nimbo crucífero. La figura de la derecha está de perfil, vuelta hacia la figura que está agarrando. Tiene un cabello con bandas radiales. Su mano libre tiene todos los dedos apretados, como si estuviera empuñando una lanza invisible.

²⁹⁸ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 129. Una posible traducción sería: «Lo llevaron ante Caifás y levantaron falso testimonio contra él».

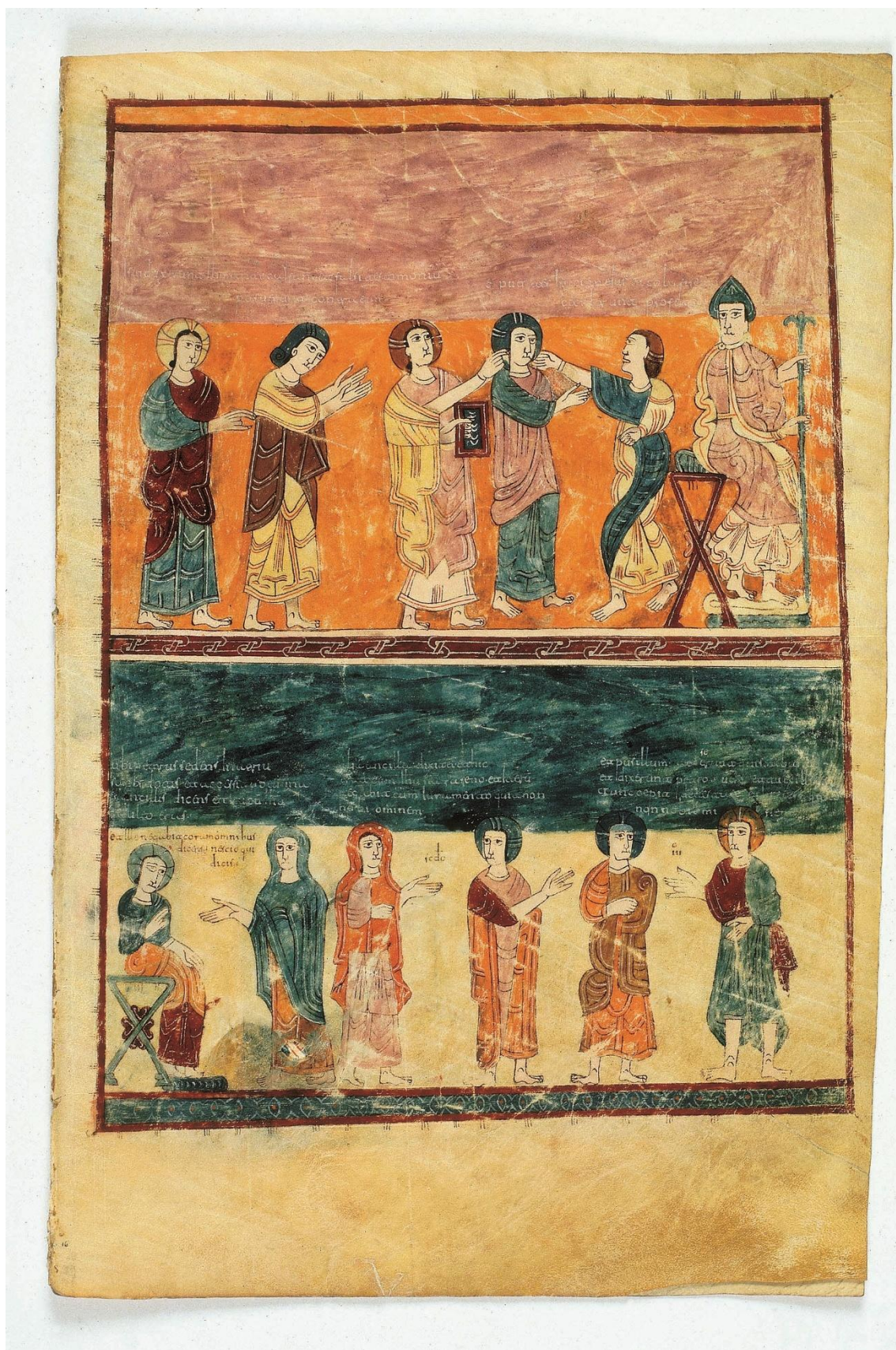


Ilustración 25. Ciclo de la Pasión. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 16r.
© Fons Capítol Catedral de Girona

En el extremo derecho hallamos un personaje con túnica larga blanca, encima una corta y sobre ellas palio ocre. Está sentado en una silla de tijera con cojín, los pies sobre un escabel doble, similar al que pisaba el sirviente que tendía a Herodes el cuchillo y los frutos, en la miniatura anterior. La figura, que con sus dos manos sostiene un largo bastón terminado en forma fitomórfica, está sentada hacia su izquierda, pero tiene la cabeza, de tres cuartos, vuelta hacia su derecha. Sobre ésta, una especie de corona o casco, terminado en punta. Por encima del grupo y de la figura sedente, se lee: «*expuentes in faciem ejus et colafis eum ceciderunt profetiza nobis xpe*».²⁹⁹ De modo que asumimos que el personaje sedente es Caifás, y los dos personajes que sostienen al tercero son en realidad los soldados, burlándose de Cristo.

Si avanzamos hasta el registro inferior, hallamos un total de seis figuras, todas ellas descalzas. La primera de ellas, comenzando por la izquierda, es la única que no está de pie. Se encuentra, como la Virgen de la Epifanía, sentada en una silla de tijera, los pies sobre un escabel. Se sienta hacia el lado derecho, mirando el resto de figuras. Tiene nimbo crucífero alrededor de su cabeza, la mano izquierda sobre su regazo y la derecha alzada sobre su pecho, con los dedos índice, corazón y meñique extendidos, como bendiciendo. Ante éste, una mujer con túnica larga naranja y palio azul, que le cubre la cabeza, extiende una mano hacia la figura sedente. Encima de sus cabezas puede leerse: «*ubi petrus sedens in atriu sacerdotis et accessit ad eum una ex ancillis dicens et tu cum jhu galileo eras et ille megabit coram ómnibus dicens nescio qui dicis*».³⁰⁰ Por tanto, el personaje sedente es san Pedro, y la mujer la criada que le pregunta.

A la izquierda de estas dos figuras, hallamos de nuevo una mujer con la cabeza velada, túnica larga y manto, que con una mano abierta gesticula hacia su izquierda. Tiene los pies de perfil hacia la izquierda, y la cabeza de tres cuartos en la misma dirección. Delante suyo, una figura con un pie en cada dirección. Viste túnica y palio, y tiene una manga de otro color. Con una mano gesticula hacia la izquierda, con un gesto similar a san Pedro: los dedos índice, corazón y meñique extendidos. Está con el rostro vuelto hacia la mujer de su derecha, y tiene los cabellos redondeados y con bandas radiales. Sobre

²⁹⁹ *Ibid.* Se traduciría como: «Le escupieron en la cara y le golpearon con los puños (diciendo): “Profetízanos, Cristo”».

³⁰⁰ *Ibid.* La transcripción de Neuss desatendió la segunda parte de la inscripción, que hemos extraído de: Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 85. La traducción sería: «Cuando Pedro estaba sentado en el patio del sumo sacerdote y una de las criadas se le acercó y le dijo: “Y tú también estabas con Jesús el galileo”. Pero él lo negó delante de todos (diciendo) “No sé de quién hablas”».

ellos, puede leerse: «*alia ancilla dixit ei et hic erat cum jhu nazareno et iterum negabit cum juramento quia non nobi ominem. scdo*».³⁰¹

A la derecha de esta segunda pareja hallamos dos hombres, que gesticulan con sus manos. Ambos tienen nimbos crucíferos —o bien una melena derivada de ellos— y mientras uno viste túnica larga y manto, el otro tiene una túnica solo hasta las rodillas, también con capa. Este último repite el gesto visto anteriormente, con tres dedos de la mano extendidos. Sobre ellos, reza: «*et pusillum accesserunt qui stabant et dixerunt petro: vere et tu ex illis es, tunc cepit detestare et jurare quia non nobi ominem. iiiº*».³⁰²

Neuss, al describir estas escenas, lo hizo de forma comparativa con **Tu**, que en estas páginas presenta un ciclo ampliado de la Pasión, tal como señalamos más arriba. Lo interpreta como si ambos manuscritos derivasen de un modelo común, que habría contenido todas las escenas. **G** hubiera simplificado el ciclo: en ningún momento le pareció que hubiera perdido folios.³⁰³ Neuss describió las imágenes y leyó las leyendas. Interpretó el objeto que sostiene uno de los hombres que atormentan a Cristo como un libro, y vio en él uno de los falsos testigos. También hizo un curioso avistamiento: «Se puede ver la saliva saliendo de la boca de la otra persona».³⁰⁴ Nadie más lo ha corroborado, y nosotros tampoco reconocemos más que una boca de perfil, como hay bastantes en todo **G**. Por otro lado, reconoció a Caifás como el hombre sedente, «identificado como el Sumo Sacerdote por su mitra y su bastón».³⁰⁵

Manuela Churruca pasó de largo estas escenas, sin mencionarlas. Cid y Vigil hicieron lo mismo. Por su parte, Camón Aznar no supo leer las inscripciones:

En el folio 16r, en dos fajas, se desarrolla la escena de la negación de Pedro por tres veces. Aquí las figuras, espaciadas en fila frontal, tienen un desarrollo psicológico a

³⁰¹ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 85. La traducción: «Otra criada le dijo: “Él también estaba con Jesús de Nazaret”, y lo negó otra vez con juramento, diciendo que verdaderamente no conoce al hombre. Segundo». Las notas de segundo y tercero, que veremos en el siguiente grupo, aluden a las tres veces que Pedro negó a Jesús. Neuss no las reseñó.

³⁰² *Ibid.*, p. 85. Se traduciría como: «Y poco después, los que estaban allí se acercaron y le dijeron a Pedro: “Seguro que tú también eres uno de ellos”. Entonces él comenzó a maldecir y a jurar que no conocía al hombre. Tercero». Growdon señala que estos textos están sacados de Mt 26:69-74.

³⁰³ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 127-128.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 128-129.

través de las etapas de la negación. Se destacan Caifás en la primera fila y Cristo en la segunda.³⁰⁶

Su error fue tanto creer que en las dos escenas se estaban representando las negaciones de san Pedro como creer que el san Pedro sedente de la franja inferior es en realidad Cristo.

Growdon representa nuevamente el capítulo de mayor atención que han recibido estos episodios.³⁰⁷ Tanto es así, que divide su análisis iconográfico en las dos partes que presenta visualmente el f. 16r. Sobre la primera de ellas, afirma que tanto la presentación de Jesús ante Caifás como el Escarnio de Cristo pueden vincularse con sendas tradiciones iconográficas. La novedad en **G** estriba en la confluencia de ambas escenas. Como ejemplos de la primera, hace referencia al cofre de Brescia, de finales del siglo IV, donde Jesús es llevado ante los dos Sumos Sacerdotes, Anás y Caifás. En las puertas de Santa Sabina en Roma, de 432, es llevado solo ante uno de ellos. Growdon explica que en los ejemplos occidentales posteriores suele aparecer delante de Caifás, solo, como en los Evangelios de Otón III (BSB, Clm 4453, f. 247r). Lo mismo sucede en los ejemplos bizantinos (ilustración 26). Pese a su tardía fecha, es copia de ciclos de hacia el siglo VI. La única diferencia entre el modelo occidental y el bizantino es que en el segundo se intercalan las escenas prestamente, apareciendo Cristo dos veces: siendo llevado ante Caifás y estando delante de él. En este sentido, coincide con la composición de **G**.



Ilustración 26. Jesús ante Caifás. *Biblia*. Constantinopla (?), Siglo XII. BnF, Gr. 74, f. 97v, detalle. © BnF

Los atributos de Caifás —mitra y bastón— son extraños, explica Growdon. Pese a que éstos y otros serán reencontrados en ejemplos posteriores, **G** representa uno de los

³⁰⁶ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Gerona», cit., p. 122.

³⁰⁷ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 75-91.

ejemplos más antiguos en los que Caifás sostiene un objeto. A su modo de ver, se trata de un símbolo de autoridad, que se ha añadido a la figura, con este propósito.

Sobre la curiosa postura de Caifás, que está con el cuerpo extrañamente vuelto hacia el otro lado de la escena, opina que se debe a una escena alterada, donde Caifás se hubiera sentado en el lado izquierdo de la composición. Si bien lo contrario es lo más extendido, existen excepciones (BML, Plut.6.23, f. 161r).

Hay una rareza todavía mayor, y es la colocación de la escena del Escarnio de Cristo delante de Caifás. Los ejemplos más antiguos que encontró en el arte oriental están fechados en los siglos XI y XII (como en Vat.gr.1927, f. 57r). El caso que más se le parece está en el *Codex Aureus* de Echternach. Tras hacer una extensa comparativa con otras miniaturas y reconocer patrones de unión entre distintos episodios de la Pasión, concluyó que **G** deriva de fuentes influenciadas por el arte bizantino, pero incluyendo una variación en el tema del Escarnio, más similar a modelos occidentales.



Ilustración 27. Negaciones de Pedro (derecha). *Salterio de Stuttgart*. París, 820. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, f. 49r, detalle. © 2025 Zeuschel GmbH, Tübingen

Con respecto a las Negaciones de Pedro, Growdon apunta a la antigüedad de las primeras apariciones de esta escena. Además, deja patente la regularidad con la que será representada a partir del siglo IX. Este episodio fue representado de distintas maneras. El caso bizantino es el que repite en más ocasiones a Pedro, pudiendo aparecer entre tres y cuatro —las tres negaciones y el arrepentimiento, que no siempre se representa—. En la tradición occidental, Pedro aparece solamente una o dos veces, como el caso del Salterio de Stuttgart (ilustración 27). En estas ocasiones, las tres negaciones se reducen a una sola

representación del Apóstol, unida a la representación del arrepentimiento. Si bien el modelo de influencia bizantina está claro en **G**, la completa ausencia de los símbolos usuales —el fuego con el que Pedro se calienta, la casa de Caifás, el gallo— plantea una mayor dificultad iconográfica. A pesar de ello, Growdon se abstiene de ver en **G** una representación *ex novo* en base a las tradiciones textuales. «The artist has relied almost totally on the inscriptions to tell the story, which suggests a complete lack of familiarity with the traditional symbols».³⁰⁸ De hecho, su revisión le hace concluir que tanto en la tradición occidental como en la oriental, los episodios de Jesús ante Caifás y las Negaciones de san Pedro casi siempre están ligadas. Por último, Growdon se pregunta por la ausencia de Pilatos en **G**, que está presente en los ejemplos bizantinos. Para ella esta fue, tal vez, una elección deliberada:

When a series of illustrations show Christ before only Caiaphas, the cycle is excluding any reference to the legal mechanism which brought Christ to his death; full responsibility for Christ's condemnation then falls on Caiaphas and the High Priests, rather than on the Roman legal structure.³⁰⁹

Si bien Neuss veía en el texto final de las genealogías una fuente textual que inspiró todas las escenas cristológicas de **G**, en realidad, señalaba Growdon, el ciclo neotestamentario pasa por alto algunas escenas que incluye el texto —bautismo, milagros, enseñanzas a los discípulos— y pasa abruptamente de la Encarnación a la Pasión.³¹⁰

The Christological sequence appears to have been shaped not by the text Neuss cited, but in response to the opening paragraph of the Commentary's own text. This latter text refers to the prefiguration of Christ in the chronicles of the Old Testament. It says that the Incarnation, the Passion through which Christ offers salvation to men, and the Resurrection of Christ as king and judge were all foretold in the Old Testament.

Williams describió las escenas del f. 14v de **Tu** —Lavatorio de pies, Predicción de la negación de Pedro, Última Cena, Traición de Judas y el león alado— como si fueran ilustraciones perdidas de **G**, aunque apunta que resulta difícil codicológicamente dar cuenta de un folio perdido. Sobre las ilustraciones que nos ocupan, las describió y apuntó lo que ya se había dicho sobre ellas.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 87-88.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

Werckmeister fue un paso más allá en la interpretación del abrupto paso del ciclo de la Infancia al ciclo de la Pasión: «Herod's attack on the newborn Christ is thus juxtaposed with the humiliation and betrayal of Christ before his death. It is not hard to see the common theme».³¹¹ Evidentemente, para él no se había perdido ninguna escena. Además, identificó un simbolismo en estas dos escenas, en sentido antiislámico. Basándose en Álvaro de Córdoba, sostiene que las burlas contra Cristo ante Caifás son como las que las autoridades musulmanas diariamente infringían a los cristianos. Por otro lado, las negaciones de Pedro serían una alegoría de los cristianos que no expresan su fe.³¹²

Yarza se sumó a aquellos que pasan por encima de estas escenas sin una mención, pasando de Herodes a la Crucifixión. Por otro lado, a Miranda le pareció reconocer en **Tu** unas escenas de la vida pública de Cristo en los ff. 14v-15r, que habrían estado previamente en **G**. Nadie más ha mencionado esas escenas: de hecho, el f. 14v contiene las escenas de la pasión de **Tu**, y seguidamente contiene la Crucifixión. Su explicación de las escenas de la Pasión de **G** se basa en la bibliografía precedente.³¹³

Sponsler, en cambio, realizó nuevas propuestas interpretativas:

This scene may be a more violent interpretation of Luke 23: 8-12 where the Herod Antipas mocks Christ during his trial. It is also possible the pointing figure holding a book may be Judas because of the halo surrounding that figure's head.³¹⁴

La autora comparte el parecer de Werckmeister, y lee en estas dos imágenes una representación adecuada a un contexto donde la defensa de la fe puede llevar al martirio.

Tal vez la pregunta que cabe hacerse todavía con respecto a este ciclo es por la elección de estas dos escenas en particular de entre toda la Pasión de Cristo. Si aceptamos los postulados de Growdon, los episodios se habrían escogido para representar el rechazo humano a la divinidad de Cristo y por tanto estaría hablando de un interés particular en mostrar este concepto mediante la sucesión de estas escenas concretas. Consideramos adecuada y aguda esta lectura.

³¹¹ Otto Karl WERCKMEISTER, «The Islamic Rider in the Beatus of Girona», cit., p. 102.

³¹² *Ibid.*, p. 105.

³¹³ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., p. 59.

³¹⁴ Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., p. 123.

v. La Crucifixión

La presente miniatura (16v) nos sitúa ante la que es la representación de la crucifixión de Jesús más antigua que se ha conservado de la Península Ibérica (ilustración 6). Es sorprendente tanto su presencia en un manuscrito mozárabe leonés del siglo décimo como la enorme complejidad iconográfica que presenta. Jesús, en el centro de la composición, está clavado en la cruz, frontal, con los ojos abiertos, los cabellos largos, cubiertas sus partes íntimas con un *perizonium* atado con un nudo a su izquierda. Sobre él, en la cruz, se lee «*IHVM NAZA-/RENV M REX-/IVDEORVM*». Bajo sus brazos extendidos, está escrito «*FIXURAS CLAVORVM*». Jesús tiene cuatro clavos, y se encuentran directamente sobre la cruz, sin *suppedaneum*. Manos, pies y costado están sangrando, y bajo sus pies un cáliz en sección recoge la sangre que mana de éstos.

Jesús tiene un nimbo crucífero y muestra una barba de horquilla que en realidad fue añadida posteriormente. Esto puede comprobarse mirando con atención distintas representaciones frontales de Cristo a lo largo de **G**. En la *Maiestas* también le fue añadida una, no obstante en la miniatura de la letra *Alpha* todavía puede verse cómo debían ser en origen los otros rostros. Otro ejemplo donde se ve esta práctica de añadir barbas a personajes en origen lampiños es la miniatura de los apóstoles (En la ilustración 28 se muestra una selección de distintos rostros de Jesús en posición frontal en **G**, juntamente con los dos detalles de la escena de los Apóstoles, que facilita esta apreciación visual).

A ambos lados del rostro de Cristo, encontramos los bustos de las personificaciones del sol y de la luna, ambos con una mano en la barbilla en señal de aflicción, y la otra extendida hacia Jesús. El sol se muestra con sus cabellos en forma de rayos, y se ha coronado con un nimbo oscuro. A su lado, se ha escrito «*SOL OBSCVRATVS*». La luna se ha representado con una media luna sobre la frente. Se lee, a su lado, «*LUNA NON DEDIT LVMEN/SVVM*». Encima, hay dos ángeles turiferarios, cada uno llevando, además, un libro. Ambos están nimbados y flotando, con los pies descalzos en alto y vestidos con túnicas que recuerdan a la vestimenta antigua. La colocación de sus alas es interesante: el ángel situado a la derecha de Cristo tiene el ala izquierda extendida sobre la cruz y la derecha extendida de manera que sale del marco de la composición. El ángel a la izquierda de Cristo tiene el ala derecha extendida pero sin salir del marco, y la izquierda colocada en el espacio que queda entre su figura y el borde de la Cruz. Esta extraña postura del ala nos hace pensar que en origen el dibujo la había situado debajo del ala derecha del ángel vecino; no obstante, el pintor descuidó el dibujo y comenzó a

rellenarlo de azul, debiendo hacerse una reubicación del ala. Es algo que deberá comprobarse mediante la observación del original.

Bajo la cruz de Jesús, hallamos un sepulcro con cubierta a dos aguas o en forma de hastial, abierto en sección para mostrar en su interior un cadáver amortajado como una momia. Sus esquinas están rematadas mediante acróteras sencillas. El cadáver, mostrando su rostro, enseña unos ojos cerrados, que en el resto de **G** es atributo de los muertos. La cubierta muestra la inscripción «*ADAM*». Este detalle es, sin duda, lo más sorprendente y raro de toda la imagen de la crucifixión.

También están representados «*LONGINVS*» y «*STEFATON*», a los pies de Cristo, uno a cada lado, vestidos con túnicas cortas. *Longinus* sostiene una lanza clavada en el costado de Jesús, de donde mana abundante sangre. *Stefaton*, con un pequeño recipiente en su mano derecha, eleva una pértiga o percha hasta el rostro de Jesús, en lo que entendemos que es el gesto de ofrecerle una esponja empapada en vinagre al crucificado, para que beba.

A los lados de Cristo, más pequeños conforme a la perspectiva jerárquica, se hallan los dos ladrones crucificados. Éstos tienen las manos colocadas por detrás de sus cruces. Ambos tienen los nombres inscritos en los travesaños: «*GES-TAS*» el ladrón de la derecha de Cristo; «*LI-MAS*» el de la izquierda. Ambos están vestidos con dos faldas superpuestas y el torso desnudo, y tienen los ojos abiertos y una cabellera dividida y de medio rostro. Tienen las piernas como atadas a sus cruces, por unas cuerdas que sostienen sendos verdugos a sus pies. Éstos, a su vez, de perfil y con vestidos cortos, sostienen en alto unos garrotes extrañamente flácidos, con los que están a punto de golpearles las piernas. Al lado de *Gestas*, el ladrón de la derecha de Cristo, se ha escrito «*MEMENTO MEI D[OMI]NE*». Ese mismo ladrón tiene a su lado derecho un ángel flotando a su lado, nimbado, las alas cómodamente extendidas y con la misma túnica que los ángeles ya descritos, que le está ofreciendo un libro. *Limas*, en cambio, tiene a su izquierda un demonio negro de pie sobre el travesaño, con garras en lugar de pies, y que con dos garfios lo está atormentando. Hay dos errores en los nombres de los ladrones. En primer lugar, porque según el Evangelio de Nicodemo, que es la procedencia apócrifa de estos nombres, *Gestas* es en realidad el mal ladrón, no el bueno. Es decir, que los nombres de los ladrones han sido intercambiados. El segundo error se refiere al nombre de *Limas*, que en su fuente original se llama *Dysmas*.



Ilustración 28. Rostros. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, ff. 2r, 16v, 131v, 19r, 52v-53r, detalles. © LC

Los cuatro personajes que se apoyan en el suelo están descalzos, y se ha dibujado debajo de cada uno un pequeño montículo con formas como de naturaleza, simbolizando el suelo montañoso. Lo mismo sucede debajo del cáliz, dentro del marco de la cruz. A un lado, una inscripción nos sitúa: «*CALVARIE/LOCVS VBI/D[OMI]N[U]S CSVCIFIX-/VS EST*». La escritura de la parte superior del folio es posterior.³¹⁵

Esta crucifixión llamó la atención de manera temprana. El historiador del arte granadino Manuel Gómez-Moreno daba noticia de **G** en su obra dedicada al arte hispano de los siglos IX al XI, de 1919, habiéndose fijado especialmente en la miniatura de la Crucifixión. Al parecer, le resultó heterodoxa: «Asunto propiamente contrario al secreto primitivo de los dogmas no hay sino la Crucifixión del código gerundense de Beato, pintada por Ende, quizá extranjero, en 975».³¹⁶ Gómez Moreno atribuía la ausencia de crucifixiones antes de **G** a la prohibición de crear imágenes del Concilio de Elvira (s. IV). Además, interpretó erróneamente que En era un hombre.

³¹⁵ Dice: «*Pro mundi vita me suspendit plebs iniqua*». Manuela CHURRUCÁ, *Influjo oriental*, cit., p. 89.

³¹⁶ Manuel GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Iglesias mozárabes*, cit., p. 324.

Neuss basó su análisis de esta crucifixión en una descripción visual y una transcripción de sus abundantes leyendas. No notó que la barba era un repintado de época posterior. Le pareció que Limas tenía la piel más oscura que Gestas. Además, sobre el travesaño de la cruz de éste, advirtió «un demonio sonriente con patas de garra, que apuñala la cabeza del ladrón con un par de pinzas, mientras una mano invisible empuja un segundo par de pinzas desde un costado».³¹⁷

En 1934 Manuel Gómez-Moreno volvía a mencionar la crucifixión, en esta ocasión vinculándola por su composición con la representada en el Arca Santa de Oviedo.³¹⁸

Poco después, en 1939, Manuela Churruca advertía los errores en los nombres de los ladrones y los atribuyó a En, puesto que no concebía que un sacerdote se equivocara de ese modo. Además, no le pareció acertada la afirmación de Gómez-Moreno, puesto que situaba la factura formal del Arca Santa dentro del estilo románico internacional, sin incluir los errores de G. Con todo, le resultaba una escena «representada clásicamente», sin llegar a desarrollar qué entendía por una crucifixión clásica.³¹⁹ No le sorprendió la presencia del sepulcro de Adán:

Delante de la cruz, un sarcófago encierra un cuerpo embalsamado con vendas, a usanza egipcia; y, según la técnica del mismo país, se ve el cuerpo a través del cofre que lo encierra. Adam, leemos en la tapa. Conocida es la leyenda que cuenta cómo la cruz del Señor fue clavada encima de la sepultura de nuestro primer padre Adán. Así aparece en multitud de bajo relieves de la Edad Media, en Silos, entre otros, donde Adán levanta la tapa del sepulcro en que yace.³²⁰

En 1963, Thoby mencionaba esta miniatura. De nuevo atribuía los errores de esta miniatura a En, «qui sans doute ignorait le latin». Puso esta crucifixión en relación con la del Evangelionario de Rábula, por el clavo del mal ladrón, colocado en el tobillo. Su conclusión es que: «l’Espagne reste fidèle à la représentation du Christ de Byzance, vivant et triomphant».³²¹

³¹⁷ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 129-130.

³¹⁸ Manuel GÓMEZ-MORENO, *El Arte románico español: esquema de un libro*, Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1934, p. 28.

³¹⁹ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 88.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Paul THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente: étude iconographique ; Supplément*, Bellanger, Nantes, 1963, p. 12.

Un año más tarde, Carlos Cid comparaba la Crucifixión de **G** con la de **Tu**, y volvía a ponerla en relación con el Arca Santa de Oviedo, pero sin entrar en detalles.³²²

Schapiro opinó en 1963 que esta crucifixión tan solo se explica por la copia resultante de un manuscrito o marfil carolingio, ahora desaparecido, pero con algún tipo de relación con modelos orientales.³²³

Joaquín Yarza se interesó en particular por la iconografía de la crucifixión. Por ello, en 1974 publicaba un estudio sobre este motivo en la península entre los siglos X y XII, dedicándole una generosa cantidad de páginas a esta miniatura.³²⁴ En primer lugar realizaba un estudio particular sobre esta iconografía, recordando su temática de reminiscencia antigua —por el castigo que representa— y su tardía aparición en las imágenes cristianas. Primero se necesitaría superar la vergüenza y horror de la imagen por medio de una resignificación hacia la gloria y la salvación: algo que ocurriría a partir de la mitificación de la batalla del Puente Milvio. A partir de entonces, la Cruz empezaría a ser representada aludiendo al triunfo de la vida sobre la muerte. Y más aún, puesto que sería el emblema identificativo de la monarquía asturleonera. En el ámbito hispánico, la presencia de la cruz simbólica tendrá un protagonismo llamativo, al contrario que la crucifixión.³²⁵

Sobre **G**, señalaba nuevamente su cariz triunfante, por los ojos abiertos de Cristo. A su modo de ver, esto hacía a la Crucifixión de **G** heredera de las cruces de triunfo anicónicas de los Beatos. También advertía que se trata de una imagen simbólica acerca de la redención, más que ser una imagen donde la sangre represente el dolor. También advertía un simbolismo en el modo de representar el monte calvario:

³²² Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., pp. 203-205.

³²³ Meyer SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía*, cit.

³²⁴ Joaquín YARZA LUACES, «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII», *Archivo español de arte*, vol. 47, 185, 1974, Instituto de Historia, pp. 13-38.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 14-15. En este mismo sentido triunfalista conocemos que después de la invención de la Cruz de Santa Elena, se irguió una cruz de ricas decoraciones en la montaña del Gólgota, entorno a la cual se organizó una liturgia que incluía oficios los Viernes Santos y la recogida, cerca, de aceite bendecido por parte de los peregrinos en unos frascos manufacturados *ex professo*. La liturgia está recogida por el testimonio de la peregrina Egeria o Eteria, hispana del siglo IV, en: *ETERIA, Itinerario*, Editorial Librería, Buenos Aires, 1955, pp. 94-95. El testimonio material de los frascos, no obstante, es como se verá posterior al siglo V, puesto que no fue hasta entonces que la representación de la crucifixión perdió su matiz humillante. No obstante, nos consta que en el siglo III algunos grupos heréticos utilizaban gemas con representaciones de la crucifixión a manera de amuletos.

Por la colocación del monte en el interior de la Cruz estamos ante una manera simbólica de identificación de ambos; centro y eje del mundo, la Cruz; lugar de relación de tierra y cielo, aquél.³²⁶

Yarza explica que la presencia de Adán hace referencia a una «vieja tradición que tuvo gran aceptación en la Edad Media», según la que Adán habría sido enterrado en el monte donde sería sacrificado aquel que llevaría de vuelta la salvación a los hombres. Esta leyenda estaría recogida en el etíope *Libro de Adán y Eva* y en la *Cueva de los Tesoros*. Éste lo explica así: «cuando el Mesías obtuvo la victoria por la lanza, fluyeron sangre y agua de su costado, corrieron abajo hacia la boca de Adán y fue su bautismo y así fue bautizado».³²⁷ El mismo autor señala que en el arte hispánico Adán suele ser representado saliendo del sepulcro, como en el relieve del Descendimiento del claustro de Silos y en el crucifijo de don Fernando y doña Sancha. Dos ejemplos que en cualquier caso son más tardíos que G. «Lo excepcional es esa figura como momificada, aunque con los ojos abiertos», concede Yarza.³²⁸ En aquel lugar, lo más común en la tradición septentrional será colocar un dragón o serpiente enroscándose en la base de la cruz, mostrando el enfrentamiento entre pecado y redención: pero los ejemplos más tempranos que conoce son contemporáneos o posteriores a G.

Por otro lado, señala el simbolismo del cáliz, afirmando que relaciona el sacrificio de la Cruz con la Eucaristía. A este respecto, advierte que las representaciones más antiguas del cáliz en la Cruz se remontan al Salterio de Utrecht, y que en la liturgia visigoda y en la Patrística esta referencia es constante. No obstante, es un elemento que en las representaciones anteriores y coetáneas siempre se representa en el lado de la Cruz, no debajo, como en G. Yarza también señala el origen de los nombres de Longinos y Estefatón en las *Actas de Pilatos*, y describe la popularidad que tuvo sobre todo Longinos en la Edad Media, llegando a representar al gentil convertido.

Por eso se llega al dislate de colocar la herida del costado de Cristo en el costado derecho, para que también a su diestra esté Longinos, signo asimismo de la Iglesia, mientras su compañero lo será del pueblo judío. Se identifican en cierto modo con Iglesia y Sinagoga que aparecerán a los lados de Cristo en la Cruz.³²⁹

³²⁶ Joaquín YARZA LUACES, «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española», cit., p. 18.

³²⁷ *Ibid.*, p. 19.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*, p. 21.

Si bien la bibliografía anterior situaba en el Salterio de Gertrudis la aparición más temprana del nombre de *Longinos*, Yarza apunta que **G** es más antiguo. Por otro lado, hallamos la referencia de Estefatón en ejemplos de las mismas fechas. Un caso anterior, cita Yarza, es el libro de Evangelios bretón de Angers, de finales s. IX (ilustración 29). En éste, hallamos una crucifixión con Longinos, Stefaton y una gran cantidad de elementos compartidos con **G**: los ladrones crucificados a los lados, a quienes están quebrando las piernas —que según Yarza aparece tardíamente en el arte—, el sol y la luna, e incluso una cabeza muerta a los pies de la Cruz. La similitud entre **G** y esta crucifixión alcanza incluso la forma de las porras y la apariencia de la Cruz y de Jesús. La principal diferencia es la aparición de María y Juan, que en **G** no se da. Yarza, no obstante, no va más allá en la comparativa, y avanza con ejemplos más tardíos, como la Biblia de Ripoll. Por último, Yarza interpreta las figuras de los ladrones como si estuvieran «indicando la libertad del hombre para escoger su destino».³³⁰

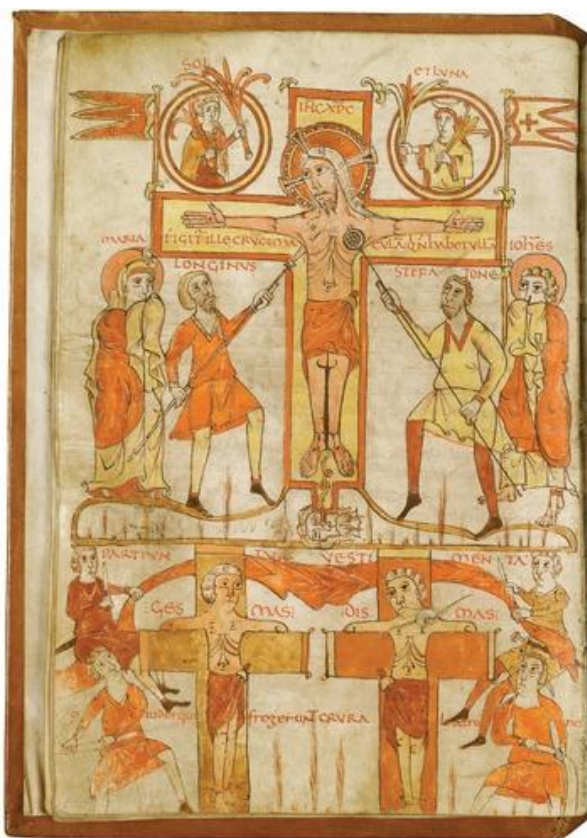


Ilustración 29. Crucifixión. *Evangelios*. Bretaña, siglo IX. Angers, Bibl. mun., ms. 24, fol. 7v. © Médiathèque Toussaint de Angers

³³⁰ *Ibid.*, p. 26.

En 1977, Jacques Fontaine propuso que esta miniatura hubiera sido realizada una vez el Comentario llegó a Gerona.³³¹ Ese mismo año, Williams publicaba un escrito relativamente corto, sobre la primera iluminación hispana cristiana. Haciendo el mismo hincapié de Yarza en el simbolismo patente en los detalles de la crucifixión de **G**, apuntaba también que pueden encontrarse todos los elementos de esta crucifixión en el arte carolingio, a excepción de la insólita imagen de Adán.³³²

También en 1977, Jacques Bousquet publicó un artículo hablando del tímpano románico del portal de la Catedral de Saint-Pons-de-Thomières. A tal efecto, lo ponía en relación con la crucifixión de **G**. La atención a los detalles le hizo el primero en avistar en **G** «le détail le plus anecdotique de tous : un ange prêt à prendre l'âme du bon larron pour l'amener au paradis, tandis qu'un diable menace de sa forche le mauvais».³³³ Son unas figuras no presentes ni en la miniatura ni en la eboraria carolingia. Dos años más tarde, Joaquín Yarza explicará que esto se debe a la influencia de la *Declaración de José de Arimatea*, apócrifo donde se explica cómo Dimas, después de arrepentirse de sus pecados, vio a Cristo rodeado de ángeles. En esta misma fuente se explica que el buen ladrón ve al diablo sobre la cabeza del mal ladrón.³³⁴

Growdon participó, también, en el estudio de esta miniatura, con una larga aportación.³³⁵ Su descripción es la más completa que se ha realizado hasta la fecha. Notó que la crucifixión es la primera miniatura del ciclo cristológico de **G** en ser de página completa. También se entretuvo en buscar las referencias bíblicas que originaron las

³³¹ Jacques FONTAINE, *El Mozárabe*, cit., pp. 367-368.

³³² John WILLIAMS, *Early spanish manuscript illumination*, Chatto & Windus, London, 1977, p. 97.

³³³ M. JACQUES BOUSQUET, «A propos d'un des tympanes de Saint-Pons. La place des larrons dans la Crucifixion. Problèmes de diffusion des motifs et de leurs modèles», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 8, 1977, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, Prades-Codalet, France, p. 29.

³³⁴ Joaquín YARZA LUACES, «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 45, 1979, p. 309.

³³⁵ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 91-111.

leyendas: *fixuras clavorum*,³³⁶ aquellas del sol y la luna,³³⁷ *memento mei domine*³³⁸ y *calvarie*.³³⁹ Growdon afirma que el tipo de crucifixión con los ladrones a los lados, la *complex Crucifixion*, se conoce desde los siglos V y VI, por las puertas de Santa Sabina de Roma y los Evangelios de Rábula. La autora señalaba la especial aparición de este modelo en los centros bizantinos y carolingios —como en el Salterio de Utrecht, los frescos de Müstair o los marfiles de Metz—. Además, Growdon retomaba el ejemplo de la crucifixión de los Evangelios de Angers. También explicaba cómo, por influencia bizantina y carolingia, se alcanza una mayor frecuencia de este tipo de crucifixión en los manuscritos otónidas, como el Salterio de Gertrudis o el Sacramentario de Göttingen; y continúa apareciendo también en la eboraria de este período.

Por los ojos abiertos de Cristo, su frontalidad y su ropa, Growdon hace a la crucifixión de **G** descendiente de modelos occidentales de *Christus triumphans* —como había reconocido la historiografía anterior— y lo ejemplifica mediante el Sacramentario Gelasiano, de las últimas décadas del siglo octavo (BnF, ms. Lat. 12048, f. 143v). La figura de Cristo resulta un paralelo muy cercano al de **G**. En las crucifixiones carolingias, Cristo mantiene sus ojos abiertos, pero no siempre presenta esta postura de total frontalidad. Aun así, **G** comparte con ellas la concepción de Cristo, triunfante y vivo en la Cruz, rodeado de objetos y personas que están en vínculo metafórico con él, explica Growdon. Ejemplo evidente de ello son las personificaciones del sol y de la luna, símbolos de la soberanía de Cristo, que ocurren —como personificación— únicamente

³³⁶ Extraído de Jn 20: 25, donde se recogen las palabras del apóstol Tomás: «*Dixerunt ergo ei alii discipuli: Vidimus Dominum. Ille autem dixit eis: Nisi videro in manibus eius fixuram clavorum, et mittam digitum meum in locum clavorum, et mittam manum meam in latus eius, non credam*».

³³⁷ Extraídas de Mt 24: 29: «*Statim autem post tribulationem dierum illorum sol obscuritatur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, et virtutes caelorum commovebuntur*». Son unas palabras que dice Jesús a sus discípulos hablándoles de las tribulaciones de los últimos días del mundo. Es curioso que se hayan escrito estas dos señales, que en realidad están anunciando el día del Juicio Final. Después de que los astros se hayan oscurecido tal como se anuncia en este versículo, se señala que «Entonces aparecerá en el cielo el signo del Hijo del hombre. Todas las razas del mundo harán duelo y verán venir al Hijo del hombre sobre las nubes del cielo con un gran poder y gloria» (Mt 24, 30). Tal vez la inclusión de estos versículos esté hablando de una vinculación exegética de Jesús crucificado con el Jesús glorioso del último día.

³³⁸ Extraída de Lc 23: 42, donde dice el buen ladrón: «*Et dicebat ad Iesum: Domine, memento mei, cum veneris in regnum tuum*».

³³⁹ «El Calvario, el lugar donde el Señor fue crucificado». Los cuatro Evangelios mencionan que el monte donde crucificaron a Jesús, llamado Gólgota, quiere decir “calavera” (Mt 27, 33; Mc 15, 22; Lc 23, 33; Jn 19, 17-18). Los más similares son el pasaje de Lucas: «*Et postquam venerunt in locum, qui vocatur Calvariae, ibi crucifixerunt eum: et latrones, unum a dextris, et alterum a sinistris*» y el de Juan: «*Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae, locum, Hebraice autem Golgotha: ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc, et hinc, médium autem Iesum*».

en Occidente, en el período carolingio, y a quienes se suele representar llorando. En **G**, en lugar de llorar, se llevan la mano a la mejilla en muestra de aflicción.

Los ángeles son, igualmente, elementos en común con la tradición carolingia y también con la bizantina, aunque a Growdon le pareció inusual que llevaran incensarios, puesto que suelen cargar otros objetos, como libros o guirnaldas. Por ello, la autora proponía como fuente visual para este motivo el propio ritual mozárabe de la misa.

El cáliz a los pies de Cristo no sorprendió a Growdon: lo situó dentro de la tradición iconográfica carolingia y aludió a su simbolismo eucarístico, o incluso como Fuente de la Vida.



Ilustración 30. Cruz saliendo de las entrañas de Hades. Icono con la crucifixión. Constantinopla (?), mediados del siglo X. New York, MET, 17.190.44, detalle. © Dominio Público

Por otro lado, mientras que los autores precedentes habían visto una alusión al monte Calvario en los follajes representados dentro de la Cruz, Growdon proponía ver en ello una referencia al Árbol de la Vida. Pese a no guardar relación formal con los ejemplos más antiguos de esta iconografía, ella refuerza su interpretación de la Cruz como Árbol por la presencia de la tumba de Adán, puesto que «according to legend, the cross on which Christ was crucified came from the Wood of a tree that grew above Adam's grave on

Golgotha».³⁴⁰ La autora vincula esta leyenda con un marfil bizantino de mediados del siglo X, donde la cruz está clavada en las entrañas de un hombre reclinado: ella lo identifica como Adán (figura 30).

Cabe señalar, no obstante, que este marfil es la única crucifixión bizantina que presenta esta figura reclinada y atravesada por la Cruz. Su inscripción resulta ambigua: «Αδου can be read either as ‘Αιδου (Hades or Hell) or ‘Αδάμου (Adam)».³⁴¹ La historiografía ha estado dividida en la interpretación de esta figura, apostando unos por Hades y otros por Adán. Growdon se basa en Schiller, que efectivamente lo interpreta como Adán.³⁴² Frazer, que dedicó un artículo en específico a esta cuestión, reconocía a la figura como Hades: «The portrayal of the live Adam at the foot of the cross, however, never occurs in the art of Byzantium. To find him there, one must turn to the art of Western Europe».³⁴³ **G** consistía para Frazer el ejemplo conservado más antiguo de esta iconografía. El problema es que Adán en **G** no se representa vivo en absoluto, sino totalmente amortajado, en el interior de su sarcófago y con los ojos cerrados. En cualquier caso, a Frazer no le resulta lógico que se esté representando a Adán en el marfil bizantino, ya que la figura

suffers a fate more appropriate to a vanquished enemy. The cross transfixes his stomach; his blood is graphically portrayed welling up from the wound. Since Christ's crucifixion redeemed Adam, why should he be portrayed as disemboweled by the instrument of his salvation?³⁴⁴

Frazer se basa principalmente en Anástasis bizantinas y en escritos —apócrifos, sermones de Padres de la Iglesia, himnos litúrgicos— para reconocer en esta imagen una alusión al triunfo de la Cruz sobre la muerte y sobre el demonio. El análisis de Frazer sobre esta cuestión es a día de hoy la interpretación más extensa al respecto, y también la que persiste en la historiografía actual. A su modo de ver, la fuente visual de este marfil debió ser una miniatura, pese a que el tema debía ser raro ya en aquel momento, y se

³⁴⁰ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 99.

³⁴¹ Margaret English FRAZER, «Hades Stabbed by the Cross of Christ», *Metropolitan Museum journal*, vol. 9, 1974, p. 153.

³⁴² Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, Lund Humphries, London, 1971, vol. II, p. 98.

³⁴³ Margaret English FRAZER, «Hades Stabbed by the Cross of Christ», cit., p. 155.

³⁴⁴ *Ibid.*

inspiró en fuentes literarias, particularmente en el himno de Romano el Méloda para el Viernes Santo.

Si bien Growdon no estuvo al corriente de las aportaciones de Frazer, aludía también a la asociación tipológica de Cristo con Adán, derivada de los comentarios de los Padres de la Iglesia —y contenida en el propio Comentario de Beato—,³⁴⁵ y del sentido sacrificial de la muerte de Cristo en la Cruz, que viene a suponer, igual que en el marfil bizantino, el vencimiento de Cristo sobre la muerte. La representación de Adán bajo la Cruz, apunta Growdon, inicia a finales del siglo noveno en el arte bizantino, en el período post-iconoclasta. Otro elemento típico del arte bizantino es el uso de vendas para envolver a Adán, puesto que en el arte occidental se representaban, más bien, sudarios. Ella cree que el referente formal para el Adán en el sarcófago es una representación de Cristo en el Sepulcro. La inclusión de Adán en la crucifixión respondería a una interpretación singular de la tradicional tipología Cristo-Adán, derivada especialmente del propio Comentario de Beato.

Christ's cross is equated with the Tree of Life. Because he had knowledge of the Tree, the first Adam was expelled from Paradise. On the same tree, Christ triumphed absolutely over death, and through the power of the Tree of Life represents, Christ offers the possibility of Paradise to all men of faith.³⁴⁶

La ausencia de María y Juan en la crucifixión de **G** es para Growdon una consecuencia de la inclusión de Adán. Resultando en una exclusión del elemento humano testimoniando y lamentando la muerte de Cristo, se refuerza la imagen monumental del *Christus triumphans* de la crucifixión de **G**.

Growdon analiza también los ladrones a lado y lado de Jesús. Se trata de una iconografía hallada en el primer arte bizantino —como en el icono de la Crucifixión del Monte Sinaí, de mediados del siglo VIII, o en los Evangelios de Rábula—, desapareciendo después en el arte bizantino post-iconoclasta. En Occidente, sus representaciones más antiguas se hallan en la ya mencionada crucifixión de Angers. Le siguen diversos ejemplos carolingios y otónidas. Por ello, Growdon opinaba que la influencia visual debía haber llegado hasta **G** vía occidental y no bizantina: o bien por medio de un modelo bizantino pre-iconoclasta, como podría haber pasado con las escenas

³⁴⁵ Beato DE LIÉBANA, *Obras completas de Beato de Liébana*, cit., vol. I, pp. 189-191.

³⁴⁶ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 106.

de Caifás y san Pedro en el folio precedente. A Growdon no le parece descabellado: «There was a considerable contact with Byzantium during the Visigothic period, and Byzantine art reached Spain from both the eastern Mediterranean and Italy».³⁴⁷ La novedad de **G** en los ladrones de la crucifixión es su gran diferenciación entre el ladrón bueno y el ladrón malo. Previamente, este hecho se había marcado bien por el gesto de Jesús —como en los Evangelios de Rábula—, bien por el gesto de uno de los ladrones —como en el Salterio Chludov (SHM, MS. D.129)—. El único referente semejante a **G** se halla en un manuscrito merovingio con las Cartas paulinas (ilustración 31). En él, dos pájaros negros picotean al mal ladrón, mientras que dos ángeles se acercan al buen ladrón. Growdon atribuye la aparición de estos mensajeros celestiales para distinguir el buen ladrón del mal ladrón a la estricta frontalidad de los crucificados, que está en disonancia con el tradicional uso del gesto.

Para los hombres con garrotes, que apalean las piernas de los ladrones en **G**, Growdon apunta a Angers como el modelo más antiguo. Las fuentes bizantinas no incluyen estas figuras en las escenas de la crucifixión. **G** sin duda empleó un modelo occidental para este elemento. El significado de la inclusión de estos verdugos no se contradice, en opinión de Growdon, con la representación viva de Cristo: «The inclusion of the men with clubs surely was intended to demonstrate that all the prophecies concerning Christ had been fulfilled».³⁴⁸

El análisis de Growdon de la crucifixión de **G** se resume del siguiente modo. Se trata de un *Christus triumphans*. Sus elementos cosmológicos y eucarísticos están tomados de referentes carolingios. Las figuras de los ladrones han de provenir de fuentes occidentales o bien bizantinas pre-iconoclastas. Algunos elementos como los incensarios de los ángeles parecen ser una incorporación particular para **G**. La inclusión de Adán se explica por el propio texto del Comentario de Beato.

Williams, en el Corpus, sintetizó las aportaciones previas. Señaló sobre las dos figuras angélicas a los lados de los ladrones que estos motivos iconográficos son raros tanto en el arte oriental como en el occidental, de acuerdo con lo propuesto por Yarza. La única contrapartida que él conocía era la crucifixión del Arca Santa de Oviedo, fechada aproximadamente en 1075, es decir, cien años posterior a nuestro Beato. Teniendo en cuenta que la fecha de 1078 es el *terminus ante quem* para la llegada del Beato a Gerona,

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 108.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

Williams señaló que tal vez el artífice del Arca Santa podría haver visto la crucifixión de Gerona.³⁴⁹

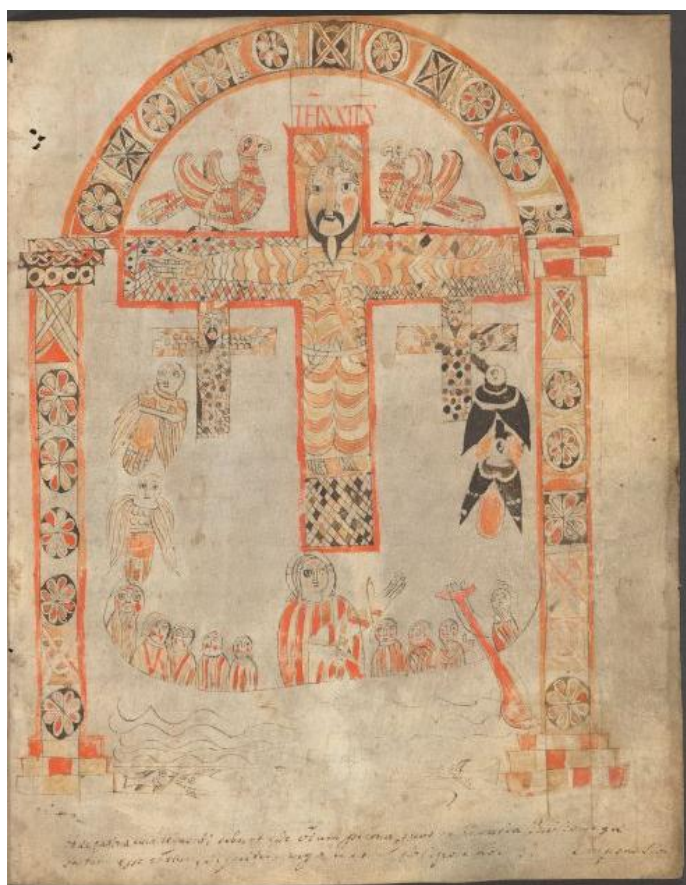


Ilustración 31. Crucifixión. *Epistolas de san Pablo*. Würzburg (?), finales del siglo VIII. Würzburg, Universitätsbibliothek, M.p.th.f.69, f. 7r. © 2025 Universitätsbibliothek Würzburg

No hallaremos más aportaciones hasta el año 2003, cuando Carles Mancho publicó un estudio acerca de la crucifixión del claustro del monasterio de Sant Pere de Rodes (c. 1000).³⁵⁰ Mancho relacionó este conjunto con la crucifixión de **G** por su similitud iconográfica. En especial, señalaba la presencia de los hombres con garrotes quebrando las piernas de los ladrones, haciendo hincapié en la diferencia de este hecho con respecto a los Evangelios de Rábula y el resto de sus elementos, de cariz carolingio. También comparaba la crucifixión de **G** con la de la Biblia de Ripoll (Vat.lat.5729, f. 369v), señalando tanto la proximidad iconográfica de ambas como sus errores comunes.

³⁴⁹ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 56.

³⁵⁰ Carles MANCHO SUÀREZ, «La peinture dans le cloître: l'exemple de Sant Pere de Rodes», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, pp. 115-133.

A su modo de ver, los verdugos de **G** y de Ripoll son la unión de dos figuras cada uno: una que sujeta las piernas del ladrón con una cuerda y otra que las golpea. Esta iconografía precedente se ejemplifica mediante a una placa de marfil de la escuela de Metz, de la segunda mitad del siglo IX (Musée du Louvre, OA 6000). La simplificación formal se hubiera realizado por falta de espacio y de comprensión de un modelo extranjero ambos manuscritos, pero que se hubiera querido incorporar, en **G**, al repertorio de los beatos: «on a voulu suivre la mode, mais on n’a pas compris le modèle».³⁵¹

Un año más tarde, Miranda proponía por primera vez que la barba de Cristo en la crucifixión de **G** fuera un repintado posterior. También se entretuvo a buscar los nombres de todas las vestimentas que aparecen en la miniatura, señalando en el caso de los verdugos que son índice de una posición social humilde.³⁵² Principalmente, Miranda ofreció un resumen de las aportaciones anteriores a él, aunque proponía la siguiente vinculación simbólica entre Adán y el cáliz: «en el cadáver de Adán se ve la caída y la promesa cumplida de redención, continuamente renovada en el sacrificio de la misa, como muestra el cáliz».³⁵³

El año 2016, Mancho volvía a realizar aportaciones en torno a la crucifixión de **G**, en un estudio dedicado a la crucifixión de Sant Pere de Sorpe, en particular al cráneo de Adán representado bajo su Cruz.³⁵⁴ Mancho resaltaba la rareza de hallar la cabeza de Adán a los pies de la Cruz en las miniaturas carolingias, donde solía colocarse una bestia o serpiente, o cerca del cual se incluía un cáliz. Angers es el único caso parejo, con una cabeza inidentificada y blanca bajo la Cruz. En Occidente, la aparición de Adán no se popularizará hasta los siglos XI y XII. En cambio, en Oriente, la calavera de Adán bajo el monte de la Cruz hará su aparición desde los siglos VII-VIII y permanecerá en la iconografía bizantina de la crucifixión hasta el siglo XII. En Oriente, a los pies de la Cruz podrán hallarse dos opciones: incluyendo o excluyendo la calavera de Adán. La única excepción a esta norma es la placa de marfil del MET con Hades bajo la Cruz, ya presentada. En los ejemplos occidentales, en cambio, hallaremos un cúmulo de opciones

³⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

³⁵² Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., p. 59.

³⁵³ *Ibid.*, p. 62.

³⁵⁴ Carles MANCHO SUÀREZ, «La crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d’Adam au Golgotha : la complexité de la peinture murale romane pyrénéenne», *La peinture murale à l’époque romane: actes des XLVIIes Journées romanes de Cuxa, 6-11 juillet 2015*, 2016, (Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa), pp. 159-173.

diversas a los pies de la Cruz —alusiones a la victoria de Cristo sobre el mal y sobre la muerte, a la eucaristía o a la redención—, pero con respecto a la calavera «l'Occident semble quasiment imperméable à cet élément»,³⁵⁵ pese a los contactos que efectivamente sucedía entre ambos territorios. Mancho apuntaba una diferencia clave entre los ejemplos occidentales y los orientales: en éstos últimos, al valor simbólico de la calavera se suma también un valor topográfico. Al lado de la calavera suele aparecer la traducción griega de *calvarie locus*, nombre bíblico del monte donde se crucificó a Cristo.

Mancho atribuía a Orígenes (c. 184-c. 253) la primera explicación de esta etimología, que en la biblia no se ofrece. En su Comentario sobre el Evangelio de Mateo, asocia el lugar físico de la Crucifixión con el lugar donde se había enterrado a Adán. Las divergentes tradiciones iconográficas sobre esta temática ponen de manifiesto una opuesta recepción y éxito de esta historia en Oriente y en Occidente. Si bien existe un lapso entre la obra de Orígenes y las primeras representaciones del cráneo de Adán en los Calvarios, este hecho se explica porque no será hasta el siglo VII cuando se marque físicamente en el Gólgota el lugar de la tumba de Adán, durante la restauración de la Iglesia del Santo Sepulcro por el obispo Modesto de Jerusalén. Las primeras inclusiones de la calavera en las representaciones de la crucifixión tendrían un sentido casi turístico.

La falta de consolidación de esta tradición en Occidente se explica por la autoridad de san Jerónimo, que había situado la tumba de Adán junto a las de los patriarcas, en el valle de Hebrón. La disyuntiva se mantendrá a lo largo de la Edad Media. Los escritos de los peregrinos son un llamativo testimonio de cómo unos y otros estaban convencidos de su propia tradición. Lo único que en Occidente se aceptaba era la relación alegórica entre Adán y el lugar de la crucifixión, avalada por los escritos de los Padres de la Iglesia.

A la luz de estas aportaciones, el sarcófago de Adán en la crucifixión de **G** agudiza su anomalía, requiriendo un estudio particular. Tal vez podría explicarse por una influencia bizantina, que de manera textual —puesto que visualmente la crucifixión bizantina representa a Adán con una calavera solitaria, no como un sarcófago— trajera hasta Tábara la noticia de esta tradición del entierro del primer hombre bajo el lugar de la crucifixión del Salvador de la humanidad.

Aquello que puede concluirse es que la mayor parte de los elementos de la crucifixión de **G** —los ángeles turiferarios, las personificaciones del sol y de la luna, el

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

cáliz, los ladrones, la frontalidad de Cristo, sus ojos abiertos...— se explican por una influencia carolingia. Todos los especialistas están de acuerdo en que esta miniatura es deudora de alguna miniatura o un marfil carolingio. No obstante, no puede ser el único modelo, ya que ciertos elementos no han sido tomados del repertorio occidental, en particular el enterramiento de Adán debajo de la cruz y las figuras angélicas del demonio que atormenta al mal ladrón y el ángel que visita al bueno. La propuesta es que tanto al ángel y al demonio ha sido por influencia de un libro apócrifo: y el enterramiento de Adán debe venir, igualmente, por vía textual, puesto que las representaciones bizantinas de Adán bajo la cruz se reducen a una calavera en la roca.

Queda en este punto, por lo tanto, un aspecto todavía por resolver, que es tanto la llegada como el asentamiento de esta leyenda oriental y poco exitosa en Occidente en un manuscrito mozárabe del siglo IX. Si bien el conocimiento de la tradición del enterramiento de Adán bajo la cruz podría haberse dado perfectamente por medio de los peregrinos que se desplazaban hasta tierra santa, es más complejo comprender la asimilación de la tradición en un territorio occidental. Sobre su aspecto formal, también sorprendente —puesto que en Jerusalén se representaba una calavera— fue solucionado por Growdon, como se verá en el capítulo posterior.

vi. La Resurrección y el suicidio de Judas

En el folio 17v se halla la representación de la Resurrección de Cristo, junto al suicidio de Judas (ilustración 32). La página, enmarcada por una fina banda anaranjada y los decorativos tríos de tiras intercaladas, regresa al formato compositivo dividido en bandas horizontales. Hallamos cuatro escenas o grupos de figuras, ordenadas narrativamente de abajo a arriba. Las escenas no han sido divididas en bandas cerradas, sino que cada escena sobresale por algún elemento en la escena superior. El fondo está dividido en cuatro bandas de color, de abajo a arriba son: azul oscuro, ocre, amarillo y rosado. En el caso de las escenas uno y tres, estas bandas de color coinciden con la línea de suelo. Este folio tiene un estado de conservación bastante peor que los precedentes.

La escena situada en la parte inferior muestra en la parte izquierda dos figuras sedentes, con las cabezas inclinadas hacia su izquierda, sosteniendo largas espadas desenvainadas y con los ojos abiertos. Los acompaña la leyenda «*CVSTODES CO-/RPVS D[OMI]NI*». A su lado, se expande un sepulcro, muy elaborado y detallado, con tres niveles arquitectónicos. En el central, representado en sección, hallamos nuevamente un cadáver amortajado, con sus ojos cerrados. La parte superior, de forma circular, está decorada con motivos florales y acróteras.³⁵⁶ Sobre esta construcción, se sienta un personaje, «*IOSEB*», con un nimbo, que se lleva la mano al mentón en señal de aflicción. Este personaje sobresale llamativamente dentro del espacio de la escena superior. Todavía hallamos dos figuras más, unas mujeres de pie sobre la base del sepulcro, a la derecha de la composición. Se cubren la cabeza con mantos. La figura de la izquierda tiene una mano abierta ante sí, y la otra en su vientre. La figura de la derecha tiene ambas manos colocadas sobre su torso, una encima de la otra. Los ojos de estos tres últimos personajes están abiertos. Sobre las mujeres, se leía «*MARIA MAGDA-/LENA ET AL-/TERA MARIA*».

³⁵⁶ La forma circular tal vez sea una referencia a la piedra que rodaron ante la puerta del sepulcro. Se explica en el Evangelio de Mateo, que es la fuente textual principal de este folio. «José, tomando el cuerpo de Jesús, lo envolvió en una sábana limpia, lo puso en su sepulcro nuevo que se había excavado en la roca, rodó una piedra grande a la entrada del sepulcro y se marchó» (Mt 27:59-60). Si bien han colocado a José sentado sobre el sepulcro cuando la fuente menciona explícitamente su marcha, el escrito continúa afirmando que «María la Magdalena y la otra María se quedaron allí sentadas enfrente del sepulcro» (Mt 27:61), con lo que podrían haberse girado las posiciones, en una búsqueda tanto de evitar representar el descenso de la Cruz o el entierro de Cristo, pero queriendo incluir a José de Arimatea.



Ilustración 32. Resurrección y suicidio de Judas. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 17r. © Fons Capítol Catedral de Girona

Por encima de los guardias del sepulcro, cuelga una figura desnuda, con las manos caídas a sus lados y las piernas dobladas. La cabeza le cae hacia la izquierda y sus ojos están cerrados. La figura está pendida por el cuello de un árbol detallado con ramas y flores. A su lado, se lee: «*IVDAS/LAQVE/O SE/SVS-/PENDIT*». Al lado de Judas, flota una figura negra y pequeña, con manos y pies de garras, la cabeza de perfil y los cabellos terminados en puntas. Tiene ambas manos rodeando la cabeza del traidor. A su lado, una leyenda le identifica como «*ZABVLE INIMICVS*». Se trata, pues, de un personaje demoníaco, acompañando la escena del suicidio de Judas. La mano posterior escribió sobre la leyenda mozárabe el siguiente verso: «*hic se suspendit xpm qui munere uendit*».

Las últimas dos escenas están muy cercanas, y podrían leerse como una sola. Si se comienza por la parte derecha, se halla un sepulcro con una cubierta a dos aguas, levantada por su lado izquierdo. Visto en sección, muestra la ausencia de un cadáver en su interior. «*LAPIDEM REVOLVTVM*», se lee dentro del sepulcro vacío. Sobre éste, se sienta un ángel, identificado por sus alas castañas y por la leyenda que le acompaña, «*ANGELVS/D[OMI]NI*». Tiene el pelo-nimbo que ya habíamos visto en otras figuras, y extiende una mano hacia su derecha, donde él mismo está mirando, de tres cuartos.

Como flotando en el aire, o conformando una cuarta escena, hallamos, en el centradas en la parte superior del folio, tres figuras de pie. Todas ellas están descalzas visten túnica larga blanca, túnica corta y un manto. Las dos de la derecha se cubren la cabeza con éste, igual que las dos figuras femeninas que hallábamos en la parte inferior del folio. Las dos figuras femeninas están vueltas, la primera de perfil —pero enseñando ambos ojos— y la segunda de tres cuartos, hacia su derecha. La primera gesticula igual que la figura presentada anteriormente; una mano hacia abajo a la altura del vientre, la otra levantada a la altura del pecho. Parece repetir de nuevo el gesto de María en la Anunciación. La figura femenina de su izquierda tiene una mano vuelta hacia abajo a la altura del vientre, repitiendo el gesto de su compañera. No obstante, eleva su mano derecha con el índice levantado, al lado de su cabeza.

A la derecha de estas dos figuras femeninas, se distingue una tercera. También de tres cuartos pero en dirección contraria, presenta un nimbo crucífero sobre su cabeza. Es imberbe. Con su mano izquierda se sostiene el manto, y la mano derecha la extiende hacia las mujeres, con los dedos primero, segundo y cuarto abiertos hacia ellas. Es de nuevo un gesto que ya habíamos visto en las escenas anteriores, por ejemplo en la Virgen de la Epifanía, o en el san Pedro sedente. La leyenda que acompaña estas figuras reza: «*VBI IESVS LOCVTVS EST/MVLIERI-/BVS DICENS/ITE NVNTIATE F[RAT]IB[U]S*

M[E]IS/VT EANT/IN GALILEA/IBI ME VIDE-/BVNT». Nos hallamos, por lo tanto, ante una representación sinóptica, donde las mujeres han visto el sepulcro abierto y vacío, se les ha aparecido el ángel del Señor, y poco después el mismo Jesús resucitado. Por simplificación, las mujeres se han retratado una sola vez para ambos momentos.

La primera descripción de esta escena la debemos nuevamente a Neuss, en el año 1931.³⁵⁷ Fue el primero en notar la lectura de abajo a arriba que se propone en esta miniatura. Para él, la parte superior del sarcófago, por sus motivos florales, podría hacer referencia a una colina, si bien no descarta tampoco que se trate del mismo monumento funerario. También identificó al *Ioseb* que se lamenta sobre el sepulcro con José de Arimatea. Además, señaló que uno de los dos guardias se había representado durmiendo. Resulta inusitado, ya que ambos tienen las pupilas dibujadas. Por improbable que parezca, tal vez estemos ante una adición contemporánea. Aun así, nos parece una hipótesis descartable, ya que no hay ningún resto de una anterior línea horizontal en el interior del ojo, que es como se representan en **G** los durmientes o los muertos. No obstante, esto debería comprobarse directamente frente al original. Neuss también señaló el parecido del árbol donde cuelga Judas con el loto, y reconoció el sudario plegado en el interior del sepulcro vacío.

En el año 1939, Churruca añadía algunas observaciones en torno a esta escena. Señaló que se está siguiendo el arte palestino, donde este episodio se representa con dos Marías, siguiendo el Evangelio de Mateo. En cambio, según ella, los griegos representan a tres Marías, siguiendo el Evangelio de Marcos. No obstante, en la estilización del sepulcro identifica una influencia griega, ya que la tradición palestina lo representaba como excavado en la roca. Por otro lado, discutiendo a Neuss, identificó el árbol de Judas como una higuera estilizada.³⁵⁸

La siguiente mención a esta escena la debemos a Camón, que presenta a los soldados custodios del sepulcro de Cristo como «espantados». Hay que suponer que si es cierto que uno de ellos se había representado con los ojos cerrados —que nos resulta poco probable—, el repintado fue hecho antes de 1975.³⁵⁹

Cid, que había evitado describir esta escena junto a Vigil en 1964, se refiere a ella como a una «rareza» en 1988: «las Santas Mujeres aparecen dos veces ante el

³⁵⁷ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 130.

³⁵⁸ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 89.

³⁵⁹ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Girona», cit., p. 123.

sepulcro vacío de Jesús, igualmente repetido, uno con el ángel normal, y otra con José sentado encima, que hoy carece de explicación».³⁶⁰ Resulta evidente que no alcanzó a distinguir el cadáver momificado de Cristo en el sepulcro de la escena inferior, que diferencia fundamental entre ambos sepulcros.

Growdon estudió los tres últimos folios del ciclo cristológico como un *unicum* referido a la Resurrección de Cristo.³⁶¹ A su modo de ver, el folio 17r tiene cuatro escenas —fue la primera que las distinguió claramente— que están en directa sintonía con la crucifixión representada en el folio anterior. El suicidio de Judas resulta para ella una transición entre Pasión y Resurrección. Las otras tres escenas ilustran directamente la Resurrección: Cristo enterrado, las Marías en el sepulcro y el encuentro de las Marías con Cristo.



Ilustración 33. Suicidio de Judas. *Situla Basilewsky*. Milán, 980-981. V&A, A.18-1933. © Victoria and Albert Museum, London

³⁶⁰ Carlos CID PRIEGO, «El caballero y la serpiente», cit., p. 112.

³⁶¹ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 132-176.

Ella entendió la organización del folio de la siguiente manera: está dividido en dos franjas horizontales, cada una con el fondo dividido en dos franjas horizontales de color. Es algo que realmente coincide con los dos suelos lógicos representados por los sepulcros, aunque esta división obliga a decir que tanto Judas como Jesús y las Marías flotan en el aire. Además, narrativamente, señala que se ha seguido un orden «in a counterclockwise direction»,³⁶² empezando por el suicidio de Judas, en el centro y a la izquierda del folio, entre ambos registros. Se sigue con Cristo en el sepulcro, la escena del sepulcro vacío y arriba de todo el encuentro de Jesús con las Marías. Resulta una imagen aguda para describir el orden de lectura.

Growdon comienza su descripción con la figura de la muerte de Judas. Describe con detalle el árbol, sin pretender, como sus predecesores, identificar su especie. Curiosamente, afirma que Judas está vestido: probablemente un error. Su método de estudio fue, de nuevo, la búsqueda de las representaciones más antiguas de este tema, que en este caso son de los siglos V y VI. La muerte de Judas se halla junto a la Crucifixión en el cofre de marfil del British Museum (Num. 1856,0623.5), en una ilustración marginal en los Evangelios de Rábula (f. 12r) y junto a la escena en la que Judas intenta devolver las monedas a Herodes, en el *Codex Rossanensis* (Museo Diocesano e del Codex, f. 84). También está presente en salterios bizantinos, como el Chludov (f. 113r). En cambio, Growdon señaló que su representación fue infrecuente en el arte carolingio. Pudo encontrar únicamente dos ejemplos: se halla en el Salterio Stuttgart (f. 8r) y en un díptico de marfil de finales del siglo IX en el Tesoro de la Catedral de Milán (Nº T2). También fue representado en la Situla Basilewsky, contemporánea a **G** (Ilustración 33). Growdon resaltaba que pese a ser una escena conocida y representada desde antiguo, no fue representada de manera usual.

Atendiendo a los distintos simbolismos que se asocian a la figura de Judas según el lugar donde se le represente, a Growdon le pareció que, en el caso de **G**, se estaba haciendo énfasis en el castigo de Judas por su traición y su duda de la divinidad de Cristo. La yuxtaposición de las dos muertes —Judas y Cristo— en una misma imagen, tal como sucede en el cofre del British Museum del siglo VI, muestra el contraste entre una muerte vergonzosa y otra triunfante. Growdon se fijó en la presencia del demonio al lado de Judas en referencia al destino fatal de su alma, advirtiendo que este personaje se halla tan sólo en los salterios bizantinos, iniciando en el siglo noveno (ilustración 34). Por ello, a su

³⁶² *Ibid.*, p. 132.

modo de ver, **G** podría haber extraído la figura de Judas bien de la tradición de las primeras imágenes cristianas, bien —más plausiblemente— de modelos bizantinos más contemporáneos a él, de los siglos noveno o décimo. Para Growdon, en este folio de **G** ha querido generarse un contraste entre el destino de Judas y el de Cristo: el primero irrevocablemente muerto y condenado, el segundo resucitado, victorioso frente a la muerte. Además, la antítesis de las dos muertes resulta para ella una imagen de transición entre los eventos de la Pasión y los de la Resurrección.



Ilustración 34. Suicidio de Judas. Salterio fragmentario. 850-900. BnF, Ms. Gr. 20. © BnF

Sobre la escena en la parte inferior del folio, el entierro de Cristo, Growdon señala la inusitada composición de **G**, que se aleja tanto de los ejemplos bizantinos como de los occidentales. En lugar de seleccionar una de las posibles escenas sobre la muerte de Cristo —José de Arimatea pidiendo a Pilatos el cuerpo de Cristo, el Descendimiento de la Cruz, el Entierro de Cristo, las mujeres mirando en la tumba, los guardias ante el Sepulcro—, parece que esta escena se inspiró en el pasaje de las mujeres mirando el sepulcro cerrado, pero incorporando además a los guardias dormidos y a José de Arimatea. Este pasaje en particular sería una formulación bizantina, apenas conocida en Occidente. Por ello, esta es para Growdon una potente prueba del uso de un modelo bizantino para **G**. No obstante, existen tres detalles que no aparecen en los ejemplos

bizantinos: José de Arimatea, la elaborada estructura del sepulcro de Cristo y el cuerpo de Cristo dentro de éste.

José de Arimatea fue incluido, según Growdon, *ad hoc* por razones narrativas, para dar a entender que ya ha tenido lugar el entierro de Cristo. Su posición es muy similar a la del ángel en la ilustración superior, y su figura y el gesto están extraídos del modelo de un san José, como el de la Natividad del f. 15r. En lo que respecta al intrincado sepulcro y al cuerpo en su interior, hay ejemplos ilustrativos dentro del arte italo-bizantino. Growdon cita un manuscrito de Rábano Mauro, de 1023, donde se ilustra a Cristo en su tumba (Cassino, Archivio dell'Abbazia di Montecassino, Casin. 132, p. 369B).³⁶³ En este punto resulta necesario contradecir a Growdon, ya que en primer lugar Rábano Mauro es un autor occidental, y por otro lado la miniatura mencionada no está representando a Cristo en el sepulcro, sino una muestra combinada de *monumentum*, *sarcophagus* y *mausoleum*, siguiendo las explicaciones del autor sobre los sepulcros (libro XIV, 28).³⁶⁴

Siguiendo, no obstante, el discurso de Growdon, ésta señala que además del anterior —que no lo es— existen dos Entierros de Cristo en una estructura arquitectónica y con el cuerpo momificado, ambas del siglo XI. La primera está en el ciclo de frescos de Sant'Angelo in Formis, y la segunda aparece como escena marginal en una placa de marfil con la Crucifixión de la Catedral de Salerno. Estos ejemplos, aunque posteriores a **G**, hacen suponer a Growdon que el Adán de la escena de la crucifixión en el folio anterior son una adaptación de un Cristo en la tumba, extraído de un modelo italiano. En estos casos, el sepulcro de Cristo se ha representado cubierto por un baldaquino, algo que según Growdon se intentó realizar en **G**, o al menos una tumba cubierta por una cúpula. En este segundo caso, podría vincularse a fuentes carolingias —como el Salterio de Utrecht—, donde los episodios de la Resurrección aparecen acompañados, en ocasiones, de una estructura funeraria similar. Para Growdon, no obstante, en **G** asistimos a la reinterpretación del baldaquino, que a su vez es una modificación de la primigenia iconografía del sepulcro cubierto por una bóveda:

³⁶³ Growdon consultó la ilustración descontextualizada, tal como se presenta en: Ambrogio AMELLI, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023: illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Tipo-litografía di Montecassino, Montecassino, 1896, fig. XCVIII.

³⁶⁴ Se explica en: Giulia OROFINO, *I codici decorati dell'archivio di Montecassino. I codici preteobaldiani e teobaldiani*, vol. II, 2, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2000, p. 78. En la p. 331 puede consultarse una reproducción completa del folio en cuestión.

The baldachin-covered sarcophagus is a variation of the domed tomb structure. The representation of Christ's tomb as a domed structure derives from a tradition established by the end of the fourth century, and is intended as a representation of the Holy Sepulchre at Jerusalem.³⁶⁵

La imagen de Cristo en la tumba, pese a todo, carece de paralelos occidentales. Según Growdon, está representando y significando el hecho de la muerte de Cristo, que en la escena de la crucifixión se obviaba para resaltar la victoria de Cristo sobre la muerte. La imagen de Cristo en el sepulcro es un recordatorio de la realidad de la muerte de Cristo, que precede y dramatiza su posterior Resurrección. Hay todavía otro significado que Growdon señala en esta miniatura:

The image of Christ entombed also forms an obvious visual parallel with the image of Adam entombed on the Crucifixion folio. The Resurrection of the entombed Christ assures the resurrection of the entombed Adam.³⁶⁶

Desde luego, coincidimos con Growdon en que el *pendant* visual entre ambos fallecidos en sus tumbas no puede ser coincidencia. Además, podría explicar la peculiar ordenación de las escenas de este folio, e incluso la colocación del *Descensus*, anterior cronológicamente a la Resurrección, en el folio siguiente. No obstante, la autora no propone con claridad ninguna fuente visual particular para esta imagen, dejando el campo abierto a una investigación posterior.

Por último, Growdon aborda conjuntamente la escena de las Mujeres en el Sepulcro y la Aparición de Cristo a las Mujeres. Sobre el sepulcro, confirma su dependencia de modelos occidentales, puesto que la tradición bizantina post-iconoclasta presenta la tumba de Cristo como una cueva, mientras que en los occidentales suele tratarse de una tumba arquitectónica, a menudo cubierta con una bóveda, como se ha visto. No obstante, Growdon recoge lo que ya había dicho Churruca: en la tradición occidental, siguiendo el Evangelio de Marcos y Lucas, se muestra a tres mujeres acercándose a la tumba, mientras que en la oriental, siguiendo a Mateo, se muestran dos, igual que en **G**.

Por otro lado, este es uno de los primeros ejemplos del uso de un sarcófago aislado, sin una estructura arquitectónica asociada, para la imagen de las Marías en el

³⁶⁵ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 143.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 145.

sepulcro. Además, al mostrar la tumba vacía y el sudario abandonado, **G** prueba que está empleando fuentes contemporáneas, pues se trata de un motivo que aparece en el propio siglo X en Occidente. Suelen aparecer como un elaborado nudo sobre la tumba, como en el Codex Egberti (90r) o el Sacramentario de Göttingen (f. 64r). Growdon interpreta que el cambio se hizo buscando una mayor claridad, imitando la forma ausente del cadáver. Estos modelos otomanos contemporáneos comparten con **G** un elemento más: el aprovechamiento de las figuras femeninas para las escenas de las Marías en el Sepulcro vacío y de la Aparición de Cristo resucitado. Pero de nuevo en este punto parece que se da en **G** influencia bizantina, puesto que en Occidente se suele seguir el Evangelio de Marcos para la Aparición de Cristo, representándose el *Noli me tangere*. El texto que se cita, que es de Mateo, no era leído en la liturgia mozárabe, y su inclusión hace sospechar a Growdon una falta de familiaridad con la escena. No obstante, si fue consultada una fuente bizantina para la creación de esta escena, la estructura de la tumba muestra que habría sido del todo modificada.

La figura de Cristo resucitado a las mujeres también plantea preguntas. Si bien se trata de una escena que se comienza a representar en el primer arte cristiano, existen distintas versiones de ésta. Como ya se ha dicho, el arte bizantino tiende a seguir la versión de Mateo, representando dos mujeres, mientras que en la tradición occidental se suele representar el *Noli me tangere*.³⁶⁷ Si se da el caso en Occidente de que se representen las dos mujeres, como en el Sacramentario de Göttingen, se explica por influencia bizantina. La aparición de Cristo a dos mujeres tiene en realidad un precedente occidental en las puertas de Santa Sabina en Roma, pero no se reencuentra hasta los ejemplos del siglo X, como **G** y Göttingen. Cuando aparecen las dos mujeres, existen varias posibilidades: que ambas estén arrodilladas; que la primera esté arrodillada mientras la segunda está de pie o de cuclillas; o que las dos estén de pie; pueden estar ambas a un lado de Cristo; o bien flanqueándolo. En el arte bizantino, además, Cristo suele acercarse a las mujeres desde la tumba vacía, mientras que en el arte occidental son las mujeres las que están en esa posición. En todos los casos, siempre aparece una referencia al huerto donde sucede la escena, al menos un árbol: **G** es excepcional en la ausencia de vegetación que dedica a este episodio. Growdon pone este hecho en vínculo con la escena de las

³⁶⁷ Debe apuntarse que estamos basando esta afirmación en los postulados de Growdon: se trata de un punto que deberemos estudiar posteriormente mediante el análisis de numerosos ejemplos, con tal de extraer una conclusión adecuada. Si se diera el caso que Growdon no estaba en lo cierto, será necesario replantear nuestro conocimiento de este folio de **G**.

Negaciones de san Pedro, donde tampoco aparece ninguna referencia arquitectónica ni de paisaje que son tradicionales en el episodio. Para ella, esto es o bien una muestra de la falta de familiaridad con las fuentes, o bien un deseo voluntario de simplificar las escenas.

Esta escena parece hallar su modelo, entonces, en una fuente occidental antigua. Pese a que parezca mostrar influencia bizantina, los elementos remiten a la tradición occidental: las mujeres avanzan desde el sepulcro hacia Cristo, las dos están de pie — como en Santa Sabina—, y aunque la temática en sí sea particularmente bizantina, se trata de una iconografía conocida en Occidente desde el siglo IV. Su reaparición en el siglo X podría explicarse por el ímpetu de las fuentes bizantinas.

A pesar de ello, Growdon nota el parecido de las dos Marías con las figuras de María y José de la Huida a Egipto (15v). Por ello, especula que los artífices de **G** fueron quienes montaron la composición. También propone que se basaran en un modelo específico pero que prefirieran emplear formas conocidas para los personajes.

El cuadro que se genera en la composición de este folio es verdaderamente complejo. Se han señalado fuentes tanto occidentales del siglo IV como otonianas contemporáneas y también detalles solo conocidos en la iconografía bizantina, como el demonio al lado de Judas o las dos Marías mirando el sepulcro. Growdon veía en esta composición una unión de viñetas describiendo las secuelas de la crucifixión, ordenadas de abajo a arriba como sugiriendo «a rising from earthly to heavenly existence, from death to resurrection»,³⁶⁸ igual que en el relicario pintado que se conserva en los Museos Vaticanos (Cat. 61883.2.1-2).

Williams sugirió que la presencia de José de Arimatea sentado sobre el sepulcro podría indicar influencia de las Actas de Pilatos, donde se da una gran relevancia a este personaje.³⁶⁹

Yarza, por su parte, no mencionó esta miniatura, pasando directamente de la Crucifixión al *Descensus* del folio posterior.³⁷⁰

Miranda señaló la analogía visual que se está estableciendo entre el mal ladrón y Judas, yuxtapuestos, ambos con el mismo destino por su falta de arrepentimiento. Esta conexión, y también su contraste con Cristo, explica que está presente en la patrística, como en las *Homilías sobre la Pasión* de León Magno (11 [62], 4). También cita las

³⁶⁸ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 155.

³⁶⁹ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 56.

³⁷⁰ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana*, cit., p. 118.

Enarraciones de Agustín, donde se dice que el diablo está sobre Judas. A pesar de ello, Miranda no señaló la relación explícita entre estos fragmentos y el suicidio de Judas de **G**, sino que se limitó a indicar textos posiblemente influyentes. Por otro lado, se interesó por el nombre que se le da al diablo, *Zabule*, señalando que podría ser la corrupción de un nombre extraído de un apócrifo. A su criterio, derivaba de la forma oriental Beelzebub, al que se había extraído *Beel*. Explica:

En el reino de Castilla, en un documento de la cancillería de Fernando I, se amenaza a quien no cumpla las condiciones de un contrato con penas del infierno junto a Judas y a Zabulo.³⁷¹

Sponsler, a su vez, reseñó brevemente la descripción de las ilustraciones y texto que había realizado Growdon, indicando su desacuerdo con ésta únicamente en no reconocer en este folio los dos niveles horizontales que la autora había identificado, sino una página completa, con ilustraciones sueltas.³⁷²

La rareza compositiva de esta imagen resulta a nuestro parecer una muestra evidente de que se estaban ensamblando distintos modelos a partir de una idea mental. Sería necesario ahondar en las contraposiciones visuales que se establecen entre ambos folios, que además aparecen ordenados en una suerte de esquema tripartito horizontal: en el plano inferior, los sepulcros de Adán y de Cristo. A mitad de folio, el mal ladrón y Judas, y a la tentación del demonio, susurrando en los oídos de ambos pecadores. Salta a la vista una reflexión en torno a la muerte. En un tercer plano, Cristo triunfante en la Cruz y Cristo resucitado apareciéndose a las mujeres. Nos preguntamos si la elección de las mujeres fue deliberada, puesto que se podrían haber escogido otras apariciones de Cristo resucitado, como la de Pedro. La repetición de las mujeres al lado del sepulcro de Cristo, tras su muerte, parece recalcar una idea de fidelidad en los momentos de duda o de tinieblas, que dan acceso a la salvación. Una visión dualista —no tanto de redención de los pecadores sino de premio para los justos— que podría encajar en las ideas de Beato: no obstante, esta hipótesis requeriría de un estudio mayor y más delicado.

Por otro lado, hemos apreciado la similitud de las mujeres de esta escena con las que se representan en una píxide bizantina del siglo VI (MET 17.190.57a, b). Los ropajes nos recuerdan a varias de las figuras del cielo y de **G** en general: en particular las dos

³⁷¹ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., p. 64.

³⁷² Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., pp. 132-133.

Marías, en sus dos apariciones en este folio, presentan el mismo manto largo por detrás y corto por delante, con las cabezas cubiertas. La disposición arquitectónica podría ser, también, vinculada con diversas construcciones que aparecen a lo largo del códice. Las mujeres representadas en la píxide, como se ha demostrado recientemente, se han representado ejecutando una liturgia específica que se realizaba en Jerusalén la noche previa a la Pascua, en la que dos mujeres, las *myrrhophores*, incensaban el Sepulcro de Cristo, asumiendo los roles de María Magdalena y la otra María.³⁷³ En la mañana de la Pascua, las mujeres se vestían de blanco e iban hasta el patriarca, que les decía «Cristo ha resucitado». Ellas se inclinaban y lo incensaban. Se trata, por tanto, de una escenificación del relato evangélico. El hallazgo arqueológico de esta pieza en una iglesia inidentificada de la península ibérica y su fuerte parecido formal con **G** podría estar indicando un modelo bizantino específico para **G**. Además, esta representación de la liturgia de Pascua en el Santo Sepulcro ubicada en territorio hispánico está ejemplificando un conocimiento fáctico en la península de las prácticas litúrgicas pascuales en Jerusalén, que sin duda debió estar acompañado del conocimiento de sus simbolismos. Nos preguntamos hasta qué punto puede estirarse este hilo, y cuánta influencia de la liturgia jerosolimitana pascual existe en el trasfondo de este folio y en el de la crucifixión. Si bien en ella no se representa la calavera de Adán que sabemos que estaba presente en la iglesia del Santo Sepulcro, sin duda la llegada de esta píxide se dio por medio de alguien que se interesó particularmente por esta liturgia y debió expresar oralmente aquello que sus formas encriptan. Hay también argumentos en contra: las mujeres, aunque representadas en ambos momentos —ante el sepulcro de Cristo durante su muerte y en la mañana de la Resurrección— no cargan con incensarios, elemento fundamental de esta liturgia. No obstante, esta imagen es claramente un ensamblaje vacilante, donde las figuras se han tomado de otras escenas de **G** y la composición es formalmente insegura. Esto nos lleva a pensar que está queriendo ilustrarse un discurso oral que carece de fuentes visuales precisas. La poca familiaridad con lo representado se desprende también de las largas leyendas escritas que acompañan a las imágenes, como advertía Growdon. Además, la representación del sepulcro de Cristo en la parte baja de la composición, con su curioso arco de medio punto decorado con motivos vegetales podría estar aspirando a representar

³⁷³ Ally KATEUSZ, «Women at the Altar of Jesus's Tomb in the Anastasis», *Metropolitan Museum journal*, vol. 59, 1, 2024, pp. 8-25. Según esta misma autora, Eteria era conocedora de esta liturgia, y dio cuenta de ello en su diario.

el baldaquino original del Santo Sepulcro. Esta hipótesis, aun así, requiere de una investigación que excede las capacidades de este trabajo pero que deberá realizarse próximamente.

vii. *Descensus ad inferos*

La siguiente miniatura, también de enorme complejidad estilística e iconográfica y de nuevo a página completa, es la representación del Descenso de Cristo a los infiernos (ilustración 35). Es la primera obra hispana que ilustra este tema. El folio está dividido en tres registros horizontales mediante un marco sinuoso y, en la parte superior, por un gran arco de herradura flanqueado por dos humeros que escupen fuego. El arco contiene en su interior una inscripción en dos partes, dividida en el centro por una cruz. En la parte derecha dice «*O INFERNE ERO MORS TVA*», y la mitad izquierda, escrita de manera invertida, dice «*ERO MORSVS TVVS INFERE*». En la parte superior del folio, está escrito «*ubi d[omi]n[u]s post resurrectione sua expolians inferna*». La mano posterior, en minúscula carolina, añadió las palabras «*abiectionis portis / su[m] tetre predo choortis*».³⁷⁴

Si recorremos la imagen de abajo a arriba, hallaremos un primer registro, con el fondo ocre, enmarcado por una banda clara, que en su parte superior está cerrada por una forma trilobulada. En el centro de este registro, sedente con las piernas de tres cuartos y el rostro frontal, hallamos una figura oscura, delineada en blanco, con los pelos de punta, garras en lugar de pies y manos, estas últimas cruzadas sobre el regazo. Enseña los dientes y tiene los ojos muy abiertos, y según aquellos autores que han visto de primera mano el manuscrito, ambos rasgos han sido rallados en el original. Tiene dos serpientes enrolladas en su cuerpo, mordándole el pecho. A ambos lados, en menor escala que esta figura, se han dispuesto diferentes figuras desnudas, tanto femeninas como masculinas, algunas sedentes, otras boca abajo, algunas alzando una mano o la mirada hacia la parte superior de la composición, y también siendo mordidas por serpientes. Cuatro de ellas están en la parte superior del registro, en contacto con el registro superior, algunas con los ojos cerrados, siendo atacadas por un monstruo de dos cabezas y con garras, un grupo de tres serpientes enroscadas, o bien un diablo similar al que veíamos con Judas. Todas estas figuras desnudas tienen la piel rallada, como si estuvieran sangrando. Pese a no tener inscripciones descriptivas, se trata de una viva imagen del infierno y del demonio.

³⁷⁴ La inscripción del arco es una reinterpretación del pasaje de Oseas 13:14, «*ero mors tua o mors, morsus tuus ero inferne*». Si bien la traducción de Oseas dice: «¿Dónde está tu fetidez, muerte? ¿Dónde está tu contagio, Abismo?», los cambios de **G** hacen que se esté diciendo: «Infierno, yo seré tu muerte: infierno, yo seré tu aguijón». La inscripción de la parte superior traducida dice: «Aquí está el Señor después de su Resurrección, limpiando el infierno». Y por último, el verso posterior dice: «Abatidas las puertas, soy el saqueador de la cohorte terrible». Para transcribir las inscripciones y proponer traducciones, nos hemos basado en: Marcia CAROLE COHN GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 156-157; Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., p. 64.



Ilustración 35. Anástasis. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 17v. © Fons Capítol Catedral de Girona

El registro central, más estrecho que el anterior, tiene el fondo de color azul oscuro, y su parte superior, diseñada mediante las dos chimeneas y un arco central, tiene una abertura hacia el registro de encima. En ella hay cinco figuras desnudas, sus piernas encogidas, con el rostro y una o ambas manos levantadas hacia el registro superior. Este registro tiene los laterales combados hacia el interior, donde dos personajes oscuros, de perfil, con garras en las manos y pies, y los cabellos de punta, cuelan sus cabezas por unas hendiduras. Tienen los cuerpos boca abajo, cogidos por los pies al arco de herradura descrito más arriba. El arco se comba en estos puntos hacia afuera, en dos pequeños arcos que contienen las piernas de las figuras demoníacas. La quinta de las figuras desnudas dentro de este registro tiene la mitad superior del cuerpo en el registro superior, extraída por el hueco abierto en el arco, le da la mano a un personaje situado en éste.

El registro superior, de fondo ocre, está conformado por el espacio entre el arco y las chimeneas del registro inferior, y el gran arco de herradura por encima. En el centro, hay una figura de pie, vestida con túnica y palio, y un pelo-nimbo crucífero. Colocada de tres cuartos hacia su derecha, se inclina hacia el agujero del registro inferior y le da la mano al personaje que sale de éste hacia arriba. A la izquierda de esta figura, todavía hay otra, de pie y vestida igual que la anterior, con pelo-nimbo sobre su cabeza, girada de tres cuartos hacia su izquierda —dando la espalda a la figura de su lado— y con la mano derecha extendida y abierta hacia su izquierda. Al otro lado, en el espacio que queda a la izquierda, hay dos puertas azules colocadas de manera paralela, con sus tablones, clavos y cerradura bien detallados. En ninguno de los tres registros hay leyendas de texto.

Neuss se interesó de manera especial por el Descenso al infierno de G.³⁷⁵ Atribuyó su curiosa iconografía a «la imaginación excitada de los primeros pintores españoles», explicando que en esta miniatura se han unido, «de una manera peculiar y probablemente única, el limbo y el infierno». A su modo de ver, el registro inferior es el infierno, mientras que los dos registros superiores representan el limbo. La figura de pie que señala hacia afuera, en el registro superior, la interpretó como el mismo Cristo, proclamando la inscripción del arco. También interpretó como Cristo a la figura central del registro superior, tirando de la figura desnuda hacia arriba. El registro del infierno lo describió como lleno de llamas y fuego (suponemos que interpretó de ese modo las líneas que hay en los cuerpos de los condenados). Neuss propuso para esta imagen una dependencia de algún modelo bizantino. También comparó esta imagen con el infierno

³⁷⁵ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 130-132.

representado en el f. 2r de **D**, pese a ser de finales del s. XI. A su modo de ver, ambas miniaturas representaban vivamente el terror del infierno.

Churruca también analizó esta escena.³⁷⁶ Fue ella quien identificó la inscripción del arco como las palabras del profeta Oseas, indicando que los términos muerte e infierno son sinónimos en este contexto, y atribuyendo la modificación del pasaje a la influencia de 1 Co 15:35. Churruca también apuntó que la composición de este folio sugiere que quienes concibieron la imagen conocían los hadices musulmanes, donde se describen tres mansiones: la tierra, en la que se abre como un embudo la boca del infierno; el limbo; y el infierno, donde se halla Luzbel encadenado. También los trasgos y las serpientes que devoran a los condenados. También identificó la pareja devorada por serpientes como el castigo de los lujuriosos, según el infierno musulmán.

Camón, en 1975, hacía notar que la composición de este folio hacía pensar en el proyecto de una gran pintura mural.³⁷⁷ No obstante, no llegó a proponer una posible dependencia directa de un fresco.

Dos años más tarde, Yarza publicó un artículo monográfico sobre esta escena.³⁷⁸ Iniciaba criticando la aportación de Churruca. La idea de ésta para su tesis había sido demostrar la influencia de los textos escatológicos musulmanes en la miniatura altomedieval hispana. Churruca se basaba en la documentación que había aportado Asín Palacios para defender que Dante se había servido de textos escatológicos musulmanes.³⁷⁹ Si bien Yarza veía con buenos ojos la hipótesis de trabajo de Churruca, creía que

se hizo un uso inapropiado de la documentación. Textos que resultaban válidos para la tesis de Asín, porque Dante vivió en el entorno de 1300, eran imposibles de aducir para ilustraciones que no sobrepasaban el siglo X. Tal vez seducida por la idea, la autora buscó influjos donde no los había y los encontró en todas partes.³⁸⁰

No obstante, Yarza quiso replantear la propuesta de Churruca basándose en la iconografía usual del *Descensus* en el arte cristiano anterior. Si bien el relato no tiene origen bíblico, ni es mencionado en los textos canónicos, se alude a ella con gran detalle

³⁷⁶ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., pp. 42-43.

³⁷⁷ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Gerona», cit., pp. 123-124.

³⁷⁸ Joaquín YARZA LUACES, «El “descensus ad inferos” del Beato de Gerona y la escatología musulmana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 43, 1977, pp. 135-146.

³⁷⁹ Miguel ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en La Divina Comedia*, Impr. de E. Maestre, 1919.

³⁸⁰ Joaquín YARZA LUACES, «El “descensus ad inferos” del Beato de Gerona», cit., p. 136.

en los apócrifos. El más importante de ellos es la segunda parte del Evangelio de Nicodemo o Actas de Pilatos. Yarza explica que se trata de una temática surgida antiguamente en el arte cristiano. No se sabe exactamente cuándo, pero aparece en el Oratorio de Juan VII y en Santa Maria Antiqua, de inicios del s. VIII, donde Cristo aparece como vencedor, pisando a Hades. Por ello, Yarza creía que la imagen se había creado en la Antigüedad Tardía. En Oriente la imagen triunfó, utilizándose de manera especial en los salterios, y convirtiéndose en la más empleada para sugerir la Resurrección. La imagen definitiva, no obstante, resultó de la fusión de esta primera con la del emperador acogiendo al vencido sometido. Así aparece en el Salterio Chludov, y conforme avanza el tiempo esta iconografía se irá enriqueciendo, añadiéndose detalles como los diablos negros y peludos que tratan de huir ante la llegada de Dios, siguiendo el texto apócrifo. Hades también se transformará en un monstruo negro y grande.

Siguiendo tanto los textos como la iconografía precedente, Yarza fue el primero en identificar a Adán en la figura que Cristo toma de la mano en **G**, y también explica que esta miniatura desarrolla con mucho la iconografía precedente de la temática. También explica que la desnudez de todos los personajes de limbo e infierno está representando su condición de muertos, de acuerdo con la fórmula hispana del siglo X y en contraste con los salterios bizantinos. Tampoco aparece Eva, a diferencia de éstos: los cuatro personajes desnudos bajo Adán están inidentificados. Son los «justos que Cristo llevará al paraíso».³⁸¹ Como Neuss, Yarza identificó la figura vuelta hacia afuera del registro superior como Cristo, pero a su modo de ver, no estaba proclamando las palabras del arco sino que estaba quebrando las puertas del infierno, colocadas al lado izquierdo.

Según Yarza, esta imagen, pese a guardar una relación de base con los *Descensus* de los manuscritos bizantinos, debe tener una fuente distinta a éstos, por sus numerosas diferencias. Señalaba, a tal efecto, un Rollo de Exultet del Museo Diocesano de Gaeta, del siglo XI, donde se yuxtaponen tres momentos, en los que Jesús quiebra las puertas del infierno, ata al demonio, y arrebató a los justos. En **G**, explica Yarza, se quiere destacar tanto la salvación de los justos como el encadenamiento del demonio, marcando una línea de abajo a arriba: en un extremo el vencedor y en el otro el vencido. Para Yarza, la manera de representar al demonio es como una *Contra-Maiestas*.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 137.

Sus análisis de los *Descensus* tanto bizantinos —con las modificaciones iconográficas que irán sufriendo— como carolingios y otónidas no son suficientes para comprender la complejidad del *Descensus* de **G**. No hay precedentes para la clara separación entre infierno y limbo. Pese a que aventura la existencia de otros modelos hoy perdidos, Yarza aboga también por una influencia de los textos de los Padres de la Iglesia: san Agustín, por ejemplo, diferenciaba entre los justos y los impíos, ya que le resultaba absurdo pensar que habían aguardado su liberación en el mismo lugar; y san Gregorio aludía a diferentes niveles dentro del infierno. Por otro lado, Yarza explica que los cristianos de la península conocían perfectamente los textos escatológicos musulmanes, generados a partir de un pasaje del Corán donde se menciona un viaje espiritual que hizo Mahoma. Y pese a que existen varios testimonios de las burlas que hacían los cristianos de los placeres del paraíso musulmán, que juzgaban obsceno, no puede decirse lo mismo de los terrores del infierno musulmán, a los cuales los autores cristianos no aludieron. Son, por otro lado, descripciones mucho más vívidas y detalladas que las cristianas, puesto que en éstas se cita el fuego, los tormentos y las penas terribles, pero en aquellas existen castigos particulares para cada tipo de pecador.

Yarza señala que no criticarlas no es un sinónimo de aceptarlas, pero sí de verlas justas. Por ello, a su modo de ver quedó un poso de estas descripciones y un tiempo después se emplearon para crear imágenes infernales. Así, en **G**, los arcos de la composición del infierno podrían aludir a los círculos infernales; por otro lado, las chimeneas expulsando fuego y humo podrían ser una referencia a un pasaje donde Mahoma solicitó que abrieran una puerta infernal solo como el ojo de una aguja, y salió tanto fuego y humo, que podría haber cubierto de tinieblas el mundo entero; la bestia de dos cabezas derivaría también del infierno musulmán; y la presencia de las serpientes, que en el románico será común para representar los castigos del infierno, resulta novedosa en esta cronología, y sería también heredera de descripciones musulmanas, donde se alude continuamente a ellas para el castigo de diversos pecados. Por otro lado, la posición de las serpientes en el pecho de algunos condenados, entre ellos el propio demonio, hace proponer a Yarza que los miniaturistas poseyeran un modelo de tierra-madre, símbolo de fecundidad, que en tiempos del románico se convertirá en castigo de la lujuria. Pese a ello,

faltaba bastante tiempo para que la antigua imagen se convirtiera en la medieval románica. Además la semejanza se reduce a la fijación o proximidad al pecho, porque el

enroscamiento no se daba en las ilustraciones que pudo haber tenido el miniaturista ante sus ojos.³⁸²

Yarza es el primero en aludir a las raspaduras que se han infringido a los ojos del demonio. Él interpreta que lo había realizado una mano posterior a los miniaturistas, pero que «se tiene la impresión de que eran enormes y abiertos, en los que destacaba el blanco sobre el fondo oscuro del cuerpo, lo que también es común al arte musulmán».³⁸³ Esta imagen mayestática del demonio en el infierno es para Yarza muestra de un modelo anterior perdido, porque se reencuentra posteriormente en el románico, por ejemplo en el tímpano de Conques o en Torcello, de origen bizantino.

De modo que Yarza proponía en primer lugar una fuente visual distinta a las que conocemos y también un sustrato de tradiciones orales sobre el infierno musulmán que habían sido asimiladas —según Yarza no existían modelos visuales musulmanes—. Por último, Yarza alude a la inscripción del arco, y como Churruca remite a Oseas y a san Pablo. Sobre ello, menciona que eran textos leídos en la liturgia mozárabe, el primero durante el *matutinum* del Sábado Santo, y el segundo tanto en el *matutinum* del domingo de Pascua como en el oficio del primer domingo después de la octava de la Pascua. Además, se leía en las lecturas de difuntos.

Cando Yarza publique, en 1979, un estudio dedicado a la figura de los diablos, retomará sus aportaciones sobre G para dar luz a otras imágenes de diablos románicos, pero no llegará más lejos en el análisis de la imagen que nos ocupa.³⁸⁴ Lo mismo sucede en su aportación al Simposio sobre los Beatos, publicada en 1980, donde cita sus anteriores trabajos y se dedica principalmente al estudio de la figura del demonio.³⁸⁵

En 1986, Schiller comentaba esta escena dentro de su análisis de la iconografía del *Descensus*.³⁸⁶ A sus ojos, esta escena transmitía la conexión entre los conceptos de

³⁸² *Ibid.*, p. 144. Yarza se basa en: Jacqueline LECLERCQ, «De la Terre-Mère à la luxure. A propos de “La migration des symboles”», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18-69, 1975, pp. 37-43. El simbolismo de la lujuria para las mujeres mordidas por serpientes fue discutido en base a un gran trabajo de documentación en: Raphaël GUESURAGA TRUEBA, «La mujer con serpientes y sus dudosas relaciones con la lujuria», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, 17, 2013, Amigos del Románico (AdR), pp. 16-23.

³⁸³ Joaquín YARZA LUACES, «El “descensus ad inferos” del Beato de Gerona», cit., p. 143.

³⁸⁴ Joaquín YARZA LUACES, «Del ángel caído al diablo medieval», cit., pp. 299-316.

³⁸⁵ Joaquín YARZA LUACES, «Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos», en *Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 231-258.

³⁸⁶ Gertrud SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Band 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh, 1986, p. 57.

infierno, limbo —para ella un lugar de purificación— y Descenso de Cristo al infierno. También leía la figura maniatada en el centro del infierno como el demonio. Por la desnudez de los que se hallan en el limbo, resaltaba un contraste con la tradición bizantina. La figura detrás de Cristo la interpretaba como Juan Bautista. En las puertas del infierno, en su lado contrario, confundió las cerraduras con el cristograma. Identificó a Adán en el personaje a quien Cristo da la mano, y a Eva en el personaje desnudo debajo de éste, que tiene las manos alzadas en posición de súplica. No sabemos muy bien a cuál de ellos se refieren, pues no tienen ninguna marca individualizadora y los gestos de todos los que aguardan en el limbo son muy similares. Schiller, equivocadamente, creía que *G* era una obra de procedencia catalana.

Growdon abordó también el estudio de esta miniatura, junto a la del folio 18r.³⁸⁷ Se refirió a la falta de fuentes canónicas para la temática del Descenso a los infiernos, junto a la abundancia de textos de los Padres de la Iglesia que lo mencionan y estudian, tales como Orígenes, que defendieron la veracidad del episodio. Entre los siglos IV y VIII, la literatura crítica al respecto se centraba en la victoria de Cristo frente a los demonios del infierno y la muerte. Estos textos vinieron acompañados por el desarrollo de literatura apócrifa al respecto: Growdon cita los mismos apócrifos que sus antecesores. Según ella, la tradición pictórica de este tema es posterior y dependiente de la tradición textual. Como Yarza, distingue entre la tradición bizantina de las representaciones de los *Descensus* —que en ese contexto simbolizarán primariamente la Resurrección— y las occidentales, que serán formal y simbólicamente distintas, y que en seguida absorberán los conceptos de limbo y de castigo. Dentro de esta segunda tradición es donde sitúa el *Descensus* de *G*, pese a admitir que no conoce ningún paralelo visual exacto a esta miniatura.

Growdon, basándose en el Evangelio de Nicodemo, identifica a la figura entronizada del registro inferior con la personificación del Infierno, más que con el demonio que toda la historiografía anterior había identificado en él.³⁸⁸ Nadie recuperará su teoría. Pese a admitir su carácter demoníaco, la autora recuerda cómo la iconografía

³⁸⁷ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 156-176.

³⁸⁸ En el Evangelio de Nicodemo, se da una conversación entre el Infierno y el demonio, éste anunciando la próxima llegada de Cristo, y aquél recriminándole haber causado su muerte, temiendo por la destrucción de sus dominios y la liberación de todos los muertos, a quienes tiene cautivos. Consúltense en: Aurelio DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, 10ª ed. revisada y corregida, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999, pp. 436-465.

bizantina del tema muestra a Hades vencido o atado a los pies de Cristo, y por su posición mayestática, concibe que tiene mayor sentido hacerlo el rey del infierno. Siguiendo el texto, también identifica a Adán en el personaje a quien Cristo da la mano y extrae del limbo. Por otro lado, identificó al personaje detrás de Cristo con Juan Bautista, el precursor, que en el mismo apócrifo se menciona anunciando la venida de Cristo a Adán y al resto de los patriarcas.

La autora admite que **G** se contradice con la fuente textual porque el infierno no queda vacío con la venida de Cristo, sino que muestra claramente la condena eterna de algunos cuerpos. Además, los textos apócrifos no mencionan estas tres estancias en el *Descensus*. Growdon señala la existencia de dos conceptos de limbo: la primera es el limbo de los Padres, que aparece en los primeros escritos de la Iglesia, describe el lugar donde los Patriarcas y los justos aguardaban la venida de Cristo. No es un lugar asociado a purificación ni a castigos. A lo largo de la Edad Media se desarrolló un segundo concepto de limbo, más conocido como purgatorio, asociado con la purificación del alma para poder entrar en el paraíso. Growdon considera que en **G** se está representando, en tres registros, el infierno, el limbo, y un área celestial en la parte superior (Neuss, en cambio, había sostenido que las dos áreas superiores eran el limbo). En este Descenso a los Infiernos, señala Growdon, se ha introducido el tema del juicio.

Growdon fue la primera en preguntarse por el sentido de la escritura invertida, de derecha a izquierda, en el arco de la composición, para las palabras de Oseas y de san Pablo. Lo puso en relación con un poema contenido en *De virginitate*, de Aldhelmo de Sherborne (639-709). Su propuesta es que esta colocación del verso tenga que ver con la victoria de Cristo en la Cruz, en una contraposición dualista de muerte y vida:

A small cross does separate the mirrored halves of the inscription. Through his sacrifice on the cross, Christ reverses death to life, damnation to salvation, darkness to light.³⁸⁹

Growdon emprende en este punto un análisis de los precedentes visuales para el Descenso. Con respecto a los ejemplos carolingios, como el Salterio de Utrecht (ff. 8r y 90r), admite su divergencia formal pero señala su correspondencia en la significación, siendo el foco de atención el gesto de Cristo sacando a Adán y Eva del infierno. También

³⁸⁹ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 166.

identificó parecidos con un Rollo del Exultet (Ilustración 36), por su inclusión del elemento del juicio y las llamas saliendo de las torres.



Ilustración 36. Descenso a los infiernos. *Rollo del Exultet*. Bari, inicios del s. XI. Manchester, The John Rylands Library, Latin MS 2 (detalle). © University of Manchester Library

Growdon propuso que los miniaturistas de **G** se basaran en las propias ilustraciones del Comentario de Beato, junto a otras fuentes visuales y posiblemente también literarias, para formular la composición del *Descensus*. Pese a la vaguedad de su propuesta, que efectivamente requiere ser retomada y desarrollada por la historiografía venidera, Growdon se interesó mayormente por el rol que esta miniatura cumplía en la secuencia cristológica de **G**. Señaló que su posición estaba desordenada en el relato narrativo, ya que su posición lógica —y aquella que aparece tanto en el Credo de los Apóstoles como en los textos litúrgicos—³⁹⁰ sería entre la Crucifixión y la Resurrección. Ella piensa que «the intention was to make it a dramatic summation of the major themes

³⁹⁰ Growdon no menciona ejemplos específicos de textos litúrgicos, ni desarrolla la cuestión del Credo. No obstante, vemos en ello dos hilos abiertos para la investigación. El Credo no ha sido una fórmula inmóvil, sino que fue configurándose y discutiéndose en el transcurso de la tardo-antigüedad y los primeros siglos medievales. Tanto es así que Elipando se atrevía a formular su propia profesión de fe dentro del Concilio mozárabe de Sevilla, sin temor alguno a ser considerado hereje por hacerlo y a pesar de los cambios que introdujo. Si bien **G** se sitúa en una cronología ya avanzada con respecto a este hecho, dar por sentada la unicidad del Credo en toda la cristiandad del siglo décimo como hace Growdon nos parece arriesgado, y sin duda un punto a trabajar. Por otro lado, la falta de ejemplos sobre los textos litúrgicos que menciona Growdon deja espacio para su búsqueda y para la comprobación de sus afirmaciones.

developed in the other scenes of Christ's life». ³⁹¹ Estos temas que a su modo de ver se estarían enfatizando en el ciclo son: la Encarnación (Anunciación y Natividad); el reconocimiento (magos) o rechazo (Herodes, Caifás, Pedro) de la condición divina de Cristo; la afirmación de la divinidad de Cristo, su triunfo sobre la muerte y su rol de Nuevo Adán (Crucifixión); las consecuencias del rechazo de reconocer la divinidad de Cristo (Judas); y nuevamente el triunfo de Cristo sobre la muerte en la Cruz (Cristo en el sepulcro, Resurrección, Aparición a las Mujeres). En el *Descensus*, según Growdon, se reiteran todos estos temas.

Christ has descended into hell, overcoming, by virtue of his divine nature, the forces of death, to raise up the forefathers, as well as to fulfil his role as the New Adam and the promise of the Crucifixion to give redemption to men of faith. Those who do not yet deserve this redemption are left behind in hell. ³⁹²

Como paralelo, Growdon recordaba el caso de una larga oración para tiempos de crisis, donde se enumeraban distintos sucesos veterotestamentarios, neotestamentarios y apócrifos, y donde el Descenso, que se desarrollaba especialmente, se mencionaba después de la Resurrección. ³⁹³ Esta obra y otros poemas similares, explica Growdon, pese a ser de los siglos XII y XIII, reflejan ideas que pueden hallarse en obras anteriores, como *G*. La idea que justifica este orden de episodios, y que pese a ser difícil de justificar mediante las fuentes textuales Growdon considera que los artífices de *G* aceptaban, es que Cristo ya había resucitado cuando descendió al infierno. Al colocar el Descenso al final del ciclo cristológico, se estaría haciendo una elucidación dramática de la naturaleza divina de Cristo y de su poder. «It reiterates in the strongest possible terms the whole meaning of Christ's Incarnation, Crucifixion and Resurrection, and the consequences of these events for men». ³⁹⁴

Por último, Growdon recordaba que el *Descensus*, colocado como prelude de todo el Comentario al Apocalipsis, podría haber buscado ser un espoleo para la conversión de los fieles y la urgencia de tener fe antes del tercer y último descenso de Cristo a la tierra, para el Juicio Final.

³⁹¹ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 173.

³⁹² *Ibid.*, p. 174.

³⁹³ Esta obra se estudia en: Antoinette SALY, «Le thème de la Descente aux Enfers dans le "credo" épique», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. 7, 2, 1969, pp. 47-63.

³⁹⁴ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., p. 176.

Williams estaba de acuerdo con Growdon en que la figura al lado de Cristo representa a Juan Bautista, más que un segundo Cristo, y quitaba la razón a Churruga sobre los posibles modelos orientales de esta imagen, ya que ciertos detalles, como la desnudez de los muertos, remiten a la tradición occidental.³⁹⁵

A pesar de estas aportaciones, Yarza, en 1998, sigue defendiendo que la figura detrás de Cristo es el mismo Cristo, rompiendo las puertas que se encuentran en el lado opuesto.³⁹⁶ También insistía en la figura mayestática del demonio en el infierno, afirmando que se trata de la más antigua que se conserva, pero que debe tener un precedente desaparecido, pues se le reconoce en el *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg, en los mosaicos del baptisterio de Florencia o incluso en obras de Giotto, y no es posible presentar a G como fuente de estas obras.³⁹⁷

Miranda se interesó en reseñar que hasta finales del siglo IV, en Aquilea, no aparece el Descenso de Cristo en ningún símbolo de fe. Para él, eso supone un término *post quem* para el modelo visual del *Descensus* de G. Esta fórmula tardará en introducirse, explica, y la iglesia romana la incluirá en el siglo IX. A pesar de ello, sigue Miranda, la doctrina del Descenso de Cristo a los infiernos aparece desde los primeros siglos en la Patrística. En la península, su aparición oficial en una profesión de fe se remonta al Cuarto Concilio de Toledo de 633.³⁹⁸ El fragmento, por otro lado, menciona explícitamente que la Resurrección de Cristo vino después de su Descenso: algo que contradiría las teorías de Growdon sobre la ordenación de las escenas neotestamentarias en G. Miranda se interesó especialmente, igual que Yarza, en la figura de los demonios, pero sin realizar aportaciones al respecto. Por otro lado, interpreta que los ojos cerrados de aquellos que están en el infierno son una referencia a la muerte de su alma a causa de su pecado. Además, proponía que el infierno formado por cuatro diablos fuera una referencia a un pasaje veterotestamentario (Dan. 7:2-7) y otros textos apócrifos y oráculos sibilinos, donde se cuenta que en el infierno hay cuatro demonios, igual que en el paraíso existen cuatro arcángeles.³⁹⁹ Teniendo en cuenta que en el infierno, además de los demonios, hay

³⁹⁵ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 56.

³⁹⁶ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana*, cit., p. 119.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 122.

³⁹⁸ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., n. 244.

³⁹⁹ *Ibid.*, n. 252.

una bestia de dos cabezas y un buen número de serpientes, y que por otro lado arcángeles celestiales hay siete, esta teoría nos parece, en principio, cuestionable.

Sponsler analizó también esta miniatura.⁴⁰⁰ La autora creyó que las dos formas rectangulares a la izquierda de Cristo y Adán eran ataúdes, y por ello atribuyó al registro superior la calidad de tierra. Una observación atenta de las formas en cuestión dilucida esta cuestión, quedando patente que se trata de unas puertas arrancadas de sus goznes. Además, afirmó que los dos demonios colgados hacia abajo en el marco de la composición eran cíclopes. Se trata de una aportación sin duda original. Si bien es cierto que tienen un ojo, debe tenerse en cuenta que están representados de perfil. Si la teoría de Sponsler fuera cierta, la presente composición adquiriría un carácter mayormente cosmológico. Lamentablemente, la autora no desarrolló el tema, ni tampoco lo justificó de ningún modo. Nuestra carencia de modelos antecediendo este *Descensus* dificulta afirmar tajantemente que no tienen nada que ver con cíclopes. No obstante, más allá de un posible modelo donde se hubieran representado seres ciclópicos, los atributos compartidos por estas dos figuras con los demonios representados en distintas partes de **G** —su color oscuro, los pies y manos terminados en garras, los cabellos afilados...— hacen que sea fácil identificarlos como tales.

El estado de la cuestión del *Descensus* de **G** muestra una clara disonancia entre autores, que en muchos casos no se leyeron unos a otros antes de reflexionar o de realizar aportaciones. Resulta evidente que la miniatura en cuestión es novedosa tanto con respecto a la tradición bizantina como con la occidental. Al ser el primer *Descensus* del que se tiene constancia en la península, es complejo establecer su genealogía pictórica. Por ello, resulta necesario adherirse a detalles que actúan como pistas: los muertos aparecen desnudos, y es por tanto más sencillo relacionarla con los modelos occidentales que con los bizantinos. Por otro lado, la tajante división entre infierno y limbo de los padres —a nuestro modo de ver no tiene un carácter purificadorio, sino únicamente de espera— y la inclusión de un infierno lleno de terribles castigos, tan cercanos a la concepción musulmana de la condena eterna, parece derivar de un esquema mental, textual, antes que pictórico. Identificamos un trabajo a realizar en esta línea: deben trabajarse los textos tanto cristianos como musulmanes —que en la bibliografía se mencionan pero no se citan—, y deben buscarse fuentes visuales en relación a otras temáticas, que hayan podido adaptarse a la miniatura que nos ocupa. No compartimos la

⁴⁰⁰ Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., pp. 133-134.

opinión de Sponsler sobre los cíclopes en los laterales del limbo, pero su propuesta deja la puerta abierta a una fuente visual tal vez de cariz topográfico o cosmográfico, que se ha transformado en **G**, voluntariamente, en una imagen infernal. Es cierto que sería necesario, por otro lado, un nuevo estudio sobre la iconografía del *Descensus*, puesto que la accesibilidad a las obras es hoy mayor y más sencilla que en cronologías anteriores, y el hallazgo de un modelo similar en forma y en tiempo podría siempre salir a la luz y deshacer nuestros esquemas. Por otro lado, el estudio de esta miniatura y la ponderación de su originalidad necesita de un estudio exhaustivo y particular atendiendo a la historia y evolución formal de esta iconografía.⁴⁰¹

⁴⁰¹ Habrá de hacerse de la mano de bibliografía específica y actualizada, que no aparecía en los trabajos anteriores: Milagros GUARDIA, «Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 12, 1986; Anna D. KARTSONIS, *Anastasis: the making of an image*, University Press, Princeton, 1986; Francisco DE ASÍS GARCÍA GARCÍA, «La Anástasis-Descenso a los infiernos», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, 6, 2011, pp. 1-17; Per Jonas NORDHAGEN; Per Olav FOLGERØ, «The Case of the Missing Anastasis. An iconographical conundrum in the presbytery of S. Maria Antiqua», *CLARA*, vol. 6, 2020, pp. 1-16.

viii. Gloria de los bienaventurados

La miniatura que cierra el ciclo cristológico se encuentra en el folio 18r (ilustración 37). También a página completa, está enmarcada por una banda rectangular, azul en los laterales y naranja en los extremos. El marco está terminado por unas acróteras. A su vez, el marco está dividido en tres registros por medio de dos gruesas bandas, decoradas con motivos geométricos en el superior y vegetales en el inferior, y a su vez enmarcadas por finas bandas. Todos los personajes representados son hombres.

En el registro superior, que es el más estrecho de los tres, se han representado cinco arcos ultrapasados sostenidos por columnas finas, generando cinco espacios arquitectónicos. El último espacio quedó sin espacio para terminar el dibujo del arco. En los vanos, por encima, se han dibujado unas formas decorativas enlazadas. Cada espacio tiene el fondo coloreado de manera distinta. De izquierda a derecha, son: amarillo, azul, naranja, rosa y ocre. En cada uno de estos cinco espacios se ha colocado a un personaje sedente sobre una silla sencilla, vista de frente y sin respaldo. Todos los personajes están descalzos, con sus dos pies de perfil sobre el suelo. El primer personaje, comenzando desde la izquierda, está vuelto de tres cuartos hacia los otros cuatro, con el pelo-nimbo visto anteriormente en otros personajes, y su mano derecha extendida hacia la izquierda, los dedos índice y corazón extendidos, como señalando, bendiciendo o dirigiéndose hacia los otros cuatro personajes. Viste una túnica larga naranja, y un palio azul. El segundo personaje está sentado de tres cuartos hacia su izquierda, pero vuelve su cabeza, también de tres cuartos, hacia su derecha. Igual que los siguientes tres personajes, de su cabeza surgen tres protuberancias: a los lados, en diagonal, dos formas como flores de lis, y en el centro, hacia arriba, una forma redondeada. Lo interpretamos como una corona. Con su mano izquierda, levantada hacia su izquierda, repite el gesto ya visto: su mano izquierda la tiene cerrada en un puño, a la altura de su costado izquierdo. Viste una túnica larga ocre, un palio azul, y una prenda que vuelve sus mangas de color naranja. El tercer personaje está colocado de manera frontal. Tiene un pie vuelto hacia cada lado, y las manos, también abiertas y extendidas, hacen que parezca en posición orante. La cabeza no está frontal, sino que se vuelve hacia su izquierda. Viste una túnica larga ocre y, sobre ésta, una túnica corta azul, sostenida por un cinturón. El cuarto personaje, vuelto de tres cuartos hacia su izquierda, extiende su mano izquierda en el mismo gesto de los dos primeros personajes, hacia el lado contrario. Viste túnica larga blanca, y sobre ésta lo que parecen ser dos palios, uno azul y otro amarillo. El quinto personaje, encajonado en el espacio que le ha dejado su arco interrumpido por el marco de la composición, tiene las

mismas características que el cuarto personaje. Solo difiere en su ropa: viste una túnica larga ocre, un palio azul, y una prenda que vuelve sus mangas de color naranja. Extiende un solo dedo, en lugar de dos. Sobre los cuatro primeros personajes, se puede leer: «*POST RESVRREC/TIONIS D[OMI]NI / I[V]STI SVNT FVLGENTIS / IN GLORIA*». ⁴⁰²

El segundo registro es el mayor en amplitud. El fondo es liso, de color ocre. Muestra, en friso, una serie de personajes de pie, todos ellos con la cabeza alzada y de tres cuartos hacia la izquierda, como si contemplasen la miniatura del folio anterior. Seis de ellos se encuentran en primer plano, y dos más se encajonan, sobresaliendo sus cabezas, en el espacio dejado por los tres primeros. Todos visten túnica larga blanca, y sobre ésta una túnica corta de otro color y un palio por encima. De izquierda a derecha, el primer personaje abre sus manos en posición orante ante su pecho. Su pelo-nimbo está coloreado de naranja. El segundo, parcialmente tapado, no muestra sus manos, pero da a entender que tiene su mano izquierda extendida hacia su derecha. También lleva pelo-nimbo, algo chato, de color rosa. El tercero lleva un palio distinto a los demás, sostenido por el hombro con una fibula. Tiene el pelo mayormente diferenciado de su nimbo, amarillo e igual en forma al del personaje anterior. Sostiene en su mano izquierda un rectángulo, que parece un libro, y su mano derecha, con los dedos corazón e índice extendidos, está colocado a la altura de sus partes íntimas. El cuarto personaje se asemeja en todo al segundo. El quinto extiende sus dos manos hacia su derecha, prácticamente unidas y con todos los dedos extendidos. El sexto personaje tiene los cabellos rubios y tras ellos se distingue con claridad un nimbo crucífero de color azul. Sostiene en su mano izquierda un instrumento musical de cuerda, anaranjado, mientras que con su mano derecha levanta, a la altura de la cabeza, una copa. Cuesta decir si se ha representado en sección y está vacía, o si sus líneas son decorativas. El séptimo personaje también tiene, tras sus cabellos castaños, un nimbo crucífero de color anaranjado. En su mano izquierda sostiene un instrumento musical de cuerda azul, mientras que eleva su mano derecha, con los dedos extendidos, y el meñique elegantemente doblado. El último personaje tiene la mano izquierda levantada hacia su derecha, los dedos extendidos y parcialmente tapados por el instrumento de la figura a su lado. La mano derecha, con el puño cerrado, le sale del palio. Sobre sus cabezas, está escrito: «*GAVDENTES DE RESVRRECTIONE D[OMI]NI*». ⁴⁰³

⁴⁰² Es decir: «Después de la Resurrección del Señor, los justos brillan en la Gloria».

⁴⁰³ Esto es: «Los que se alegran en la Resurrección del Señor».



Ilustración 37. Gloria de los bienaventurados. *Beato de Gerona*. Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 18r. © Fons Capítol Catedral de Girona

El tercer registro vuelve a estar compuesto de manera arquitectónica por cinco arcos ultrapasados. Las enjutas se han rellenado con pináculos, a modo de decoración

arquitectónica. Para solucionar la falta de espacio del último, se apretaron más entre sí que el registro superior, y se enlazaron los dos últimos. Los cinco espacios están también separados por medio de columnas. Los colores de fondo son, de izquierda a derecha: morado, azul claro, naranja, azul oscuro y ocre. En cada espacio se ha colocado una figura de pie, con los pies descalzos sobre un doble nivel de formas ondeantes —el último solo tiene un nivel—, como si los personajes estuvieran sobre agua, nubes o tal vez colinas. Estos personajes tienen el pelo de color castaño, y no se confunden con nimbos. El primer personaje tiene los pies de perfil hacia su derecha, pero el torso, brazos y cabeza de tres cuartos hacia su izquierda. Su mano derecha está caída hacia abajo, a su lado. La mano izquierda le sale de la capa, elevada a la altura de su pecho. Tiene el puño cerrado, como si hubiera de estar sosteniendo alguna cosa. Viste una túnica larga blanca, encima una túnica corta amarilla, y sobre ambas un palio azul oscuro. El segundo personaje viste túnica corta naranja y encima un palio rosa. De tres cuartos hacia la izquierda, extiende su mano derecha hacia la derecha, a la altura de su pecho, y eleva su mano izquierda a la altura de su cuello, con el puño cerrado como si hubiera de sostener algún objeto. El personaje del centro está presentado frontalmente, las manos abiertas en postura orante. Viste túnica larga blanca, sobre ésta una túnica corta amarilla, y encima una capa larga por detrás y corta por delante, de color azul oscuro. El cuarto personaje viste también una túnica corta, naranja, y sobre ésta un palio amarillo. Tiene los pies de frente y la cabeza de tres cuartos hacia su izquierda. Tiene las manos en posición orante, igual que la figura a su lado, pero su mano derecha está algo más elevada que la de la figura anterior. Por último, la quinta figura viste una túnica larga blanca y sobre ésta una túnica corta azul oscuro. También viste un manto largo por detrás y corto por delante, de color morado. Está vuelta de tres cuartos hacia su derecha. Tiene su mano izquierda en horizontal a la altura de su vientre, y su mano derecha, con los dedos extendidos, se levanta hacia su derecha a por delante de su costado. Entre los arcos, se lee: «*SE LETANT / DE VISIONIS / DOMINI / ... / ET VIBIT EX VIRTUTE SUA*».⁴⁰⁴ Aquello escrito en el penúltimo arco resulta ilegible.

Hay una tercera inscripción en el folio, en su parte superior, realizada por una mano posterior.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Esto es: «Se alegran de la visión del Señor... y vive por su virtud». *Letant* se ha traducido como *laetant*.

⁴⁰⁵ Se lee: «*Hos infinite. Retinet iam gloria vite*», es decir «Estos son retenidos infinitamente por la gloria de la vida».

Cuando Neuss describió esta escena, dijo que se trataba de una peculiar imagen de los bienaventurados del cielo.⁴⁰⁶ Fue el primero en identificar las protuberancias de los personajes del friso superior como coronas. Sobre el personaje sin corona, a la izquierda de ese mismo nivel, dijo que tal vez estaba indicando el contenido de la inscripción sobre él. En el campo central contó diez figuras, pese a que solo hay ocho. Propuso, pese a que resultaba ilegible ya en aquel momento, que en el penúltimo arco del friso inferior hubiera escrito «*EXCELSUS*», junto a algo más. Neuss interpretaba este folio como la representación del gozo y la gloria que la resurrección de Cristo trajo a los justos que murieron antes de Cristo.

Churruca no mencionó este folio,⁴⁰⁷ y tampoco Cid y Vigil.⁴⁰⁸ En 1975, Camón afirmó que se trata de una representación de los justos, en contraposición a la visión infernal del folio anterior. Identificaba al primer personaje del friso superior, sin corona, como Cristo, y a los cuatro sedentes a su lado, «en actitudes dialécticas, coronados con flores de lis», como los resucitados en la gloria. Los del segundo registro eran, a su modo de ver, santos. Fue el primero en identificar el objeto del tercer personaje como un libro. También mencionaba el cáliz, y los instrumentos los identificó como cítaras. Camón alcanzó a reconocer en este folio una «solemne quietud, de beato éxtasis, en contraste con la anterior. Por su carácter, parece de un pensamiento más clásico y occidental que bizantino. (...) Revela una plenitud conceptual en la visión de los justos en el cielo».⁴⁰⁹ Camón tiene razón al señalar el contraste entre el desorden y caos del infierno —con figuras cayendo y siendo atacadas, figuras colocadas del revés, los niveles separados por arcos no formados por entramados lógicos y en comunicación los unos con los otros— en contraposición al orden arquitectónico y placentero del f. 18r. Ahora bien, la atribución de este orden formal al pensamiento occidental en contraposición al bizantino nos resulta excesiva e infundada, más aún cuando puede explicarse por la contraposición del orden que imprime la moral y la virtud con el desorden del pecado.

Growdon también entiende que el gozo de los bienaventurados representado en este folio está vinculado especialmente con el folio anterior, con el Descenso a los Infiernos, especialmente por las miradas que los personajes del registro central dedican

⁴⁰⁶ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., p. 132.

⁴⁰⁷ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit.

⁴⁰⁸ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit.

⁴⁰⁹ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Girona», cit., p. 124.

al folio precedente. No obstante, piensa que esta relación no está basada tanto en la contraposición entre los destinos de los justos y de los pecadores, como proponía Camón, sino como parte del relato del Descenso de Cristo a los infiernos, que termina con su llegada al Paraíso, adonde ha llevado a todos los que aguardaban en el limbo. Aun así, la autora admite que no se está representando específicamente a Cristo guiando a los salvados hacia el paraíso, como narran los apócrifos.⁴¹⁰

Ella, al contrario que la historiografía precedente, no cree que se esté representando a santos o a justos. A su modo de ver, las figuras han sido diferenciadas voluntariamente en tres grupos. Los del registro superior, están sentados y coronados; los del registro central, llevan nimbos y cargan distintos objetos, como instrumentos —liras, a su modo de ver—, un rollo, el cáliz y lo que ella identifica con el pan de la eucaristía;⁴¹¹ los del registro inferior, sin coronas ni nimbos, y vestidos sencillamente, están de pie y gesticulan diferentemente. El del centro tiene una postura orante. Growdon piensa que esta distinción deriva del apócrifo del *Descensus* citado más arriba, donde se mencionan patriarcas, profetas, mártires y antecesores. Ella propone que aquellos del registro superior sean los patriarcas, los del centro los profetas y mártires, y los de abajo los antecesores. A pesar de su propuesta, Growdon admite que las inscripciones no le sirven de apoyo, porque únicamente aluden al regocijo que las almas representadas viven por la Resurrección del Señor y su condición gloriosa.

Growdon, por otro lado, apuntaba que este folio podría venir a ser una ampliación de las figuras de Salomón y David que aparecen en las *Anastasis* de los salterios monásticos desde el siglo IX. En los siglos XI y XII, estos dos reyes se extenderán en un grupo con figuras tanto coronadas como sin coronas, dentro de los manuscritos bizantinos (por ejemplo, Vat.gr.1162, f. 48v). Si bien la cronología en que aparecen estas imágenes dificulta el establecimiento de paralelos, la composición formal lo complica todavía más, puesto que estos ejemplos son siempre filas de figuras muy apretadas, en vez de organizadas en registros separados, como en **G**.

La autora también identificó parecidos formales de esta escena con la página de los reyes del Codex Vigilano (RBME d-I-2 (2º), f. 428v). Fue realizado en Navarra en 976, y por tanto es un estricto contemporáneo de **G**. Growdon señala la organización de

⁴¹⁰ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 157-158, 161-176.

⁴¹¹ Growdon apreció un objeto pequeño y redondo en manos del cuarto personaje empezando por la derecha. Nuestra observación del personaje en cuestión nos obliga a desechar la idea de Growdon, puesto que no distinguimos ningún objeto en sus manos.

los personajes en un friso de tres pisos, estando coronados los del superior, nimbados los del central, y vestidos con sencillez los del inferior. En este manuscrito, se están representando reyes visigodos, reyes astur-leoneses, y escribas: a Growdon le interesaba señalar el parecido en la ordenación jerárquica entre ambas miniaturas, pese a las diferencias temáticas que evidentemente presentan. El interés de esta comparación es altísimo, pero Growdon no desarrolló este hilo tratando de buscar precedentes formales, textuales o esquemas de pensamiento que hagan avanzar en el conocimiento de las sociedades hispanas del siglo X.

Por último, Growdon establecía un vínculo entre el *Descensus* y la imagen de los justos en la gloria reconociendo una alusión al tema del Juicio Final, que estaba presente ya en la primera y que queda patente en la última, con el destino de aquellos que cumplan la voluntad de Dios. Una lectura feliz, teniendo en cuenta la ubicación de esta escena como prelude al Comentario al Apocalipsis.

Williams⁴¹² señalaba que el carácter arquitectónico de esta miniatura podría ser una referencia a la Jerusalén celestial, mientras que las coronas, instrumentos y cáliz de algunos de sus personajes podrían estar recordando a los veinticuatro ancianos que celebran la majestad de Dios, mencionados precisamente en el libro del Apocalipsis (4:10-11). Williams sostenía que esta página era original de G, por su falta de paralelos y por su parecido a la escena a la derecha de Cristo en el Juicio Final de algunos Beatos, que son también únicas en la tradición de esta temática. Por otro lado, Williams propuso relacionar esta imagen con Ap. 20:1-6, donde Satán es atado y lanzado al abismo — cuadrando con la miniatura del *Descensus*— y donde se restauran las almas de los mártires, que forman parte de la primera resurrección.

Yarza dijo sobre esta escena, únicamente, que representa «una visión triunfante de los admitidos a la gloria».⁴¹³

Miranda compartía esta opinión de Yarza.⁴¹⁴ Además de mencionar algunas de las teorías de la historiografía precedente, realizó algunas aportaciones. Identificó los instrumentos de los personajes del registro central como una lira grecorromana y una giga

⁴¹² John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 56.

⁴¹³ Joaquín YARZA LUACES, *Beato de Liébana*, cit., p. 122.

⁴¹⁴ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., p. 68.

o lira bizantina.⁴¹⁵ También se entretuvo a buscar los parecidos de esta escena con aquella situada a la derecha de Cristo en el Juicio Final de los Beatos, apostillada por Williams, apuntando ciertamente un parecido con algunos del siglo X.⁴¹⁶ Como Williams, Miranda veía en esta escena una creación original de G.

Sponsler interpretaba esta escena en un sentido anti-musulmán, donde el *Descensus* actúa como una promesa de salvación para la comunidad monástica cristiana en contraposición a la condena a la que serán sometidos los musulmanes. Más aún: Sponsler propone identificar al propio demonio con los musulmanes: «The promise that Christ, as pictured on the opposing folio, will save souls from Satan/Muslims would prompt rejoicing in a tenthcentury monastic audience».⁴¹⁷ A su modo de ver, se estaban representando: en el registro superior, los mártires de Córdoba, por llevar coronas; en el registro central, los clérigos, ya que llevan los atributos de la adoración de Dios; y en el registro inferior, los laicos. Estos dos últimos registros son para ella una muestra de la vida monástica cotidiana.

El principal problema que plantea esta imagen es la falta de paralelos en el arte precedente. Las teorías de Sponsler y de Growdon, que son las que más se alejan de aquello que nos describen las inscripciones, tal vez estén pecando de imaginativas. Si la miniatura no hubiera venido acompañada de texto descriptivo, cabría la posibilidad de hacer elucubraciones acerca de su significado. En cambio, todavía distinguimos un gran trabajo a realizar en lo que concierne al esquema visual que se ha seguido, y que, por ser un elemento compartido con el Codex Vigilanus, incluso en la jerarquía de atributos que se ha asignado a los personajes según su colocación, podría tal vez ser una huella o pista del bagaje visual hispano precedente, quizás un rastro del legado visigodo. Otra pregunta que cabría hacerse es con respecto a las miradas de aquellos situados en el registro central: podrían estar contemplando al personaje que se vuelve hacia ellos desde el registro superior de la *Anastasis*, identificado como Cristo o Juan Bautista.

⁴¹⁵ Para realizar estas afirmaciones, Miranda se basa en una delicada observación de todos los instrumentos musicales representados en G y en aportaciones académicas al respecto. *Ibid.*, n. 264.

⁴¹⁶ Como M, f. 219v; V, f. 180v; U, f. 184v. *Ibid.*, n. 265.

⁴¹⁷ Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., p. 145.

viii. Interpretaciones del ciclo cristológico

El último de los puntos a tratar en el presente trabajo es el sentido con el que fueron incorporadas estas escenas neotestamentarias a **G** y el modo en que se compusieron. En general, los autores que han mencionado el ciclo han llamado la atención sobre la rareza iconográfica del ciclo, y su excepcionalidad en relación a la escasez de ejemplos de representaciones neotestamentarias previas en la península. Aquellos que han propuesto una explicación para el ciclo cristológico de **G** se recogen a continuación.

Neuss interpretó estas escenas como una ilustración del texto que se incluye al final de las Tablas Genealógicas y que explica la Encarnación, vida, Pasión y Resurrección de Cristo —*Maria de qua Ihs xps...*—. ⁴¹⁸ La diferencia de **G** y **Tu**, que ilustran con profusión la vida de Cristo, con aquellos Beatos que únicamente representan con una o dos escenas el Misterio de la Encarnación, no llamó la atención del autor, que sencillamente apuntó que los dos primeros presentaban un ciclo más largo. Neuss creía que **G** y **Tu** derivaban de un modelo común, y por ello era su opinión que el ciclo neotestamentario que presentan, además de ser una adición posterior al ciclo apocalíptico de los Beatos creado en el siglo VIII, es de una cronología anterior a **G**.

En lo que respecta a los modelos para el ciclo neotestamentario de **G**, Neuss distinguía entre los orígenes de la mayor parte de las escenas del ciclo y de las dos que están a página completa (Crucifixión y Anástasis). Para las escenas de la infancia y de la Pasión, Neuss proponía que se hubieran comprimido y alterado un ciclo contenido en un *Rollenbuch* latino del siglo VII. Por lo que respecta a la crucifixión, él abogaba por una conexión con el arte copto. El *Descensus*, en cambio lo hacía descendiente de una imagen bizantina, aunque reformulada libremente.

Churruca compartía la opinión de Neuss sobre la primera motivación para incluir este ciclo en un Beato: una ilustración del texto final de las Tablas Genealógicas. Para ella, no obstante, todos los Beatos deberían haberlo tenido.

A pesar de ser tan sugestivas las palabras del comentarista, pocos son los que se lanzaron a plasmar las ideas contenidas en el texto, ya por prejuicios iconoclastas corrientes en la época, ya por el carácter ornamental de la pintura árabe, que desde luego influyó (...). Sin embargo, algunos centros culturales sobrepusieron a estos prejuicios, y no cabe duda

⁴¹⁸ Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, cit., pp. 125-133.

de que el monasterio en que se minió el código gerundense fué el más abierto a recibir nuevos influjos.⁴¹⁹

Para Churruca, la inclusión de un ciclo cristológico en **G** es muestra de unos miniaturistas osados, que se atrevieron a desafiar unos cánones iconoclastas y a representar la Pasión y la Resurrección de Cristo. Nuestro parecer es que resaltar el ciclo cristológico de **G** entre el resto de Beatos como rompedor de cánones iconoclastas, cuando los Beatos son libros profusamente ilustrados —y no únicamente con *marginalia* o decoraciones geométricas, sino con escenas donde aparece la divinidad—, resulta poco acertado. Por otro lado, explicar la inclusión de las escenas de la Pasión y Resurrección de Cristo como la osadía de unos miniaturistas nos parece una lectura poco probable, en primer lugar porque las escenas a representar no eran elección de los miniaturistas, y en segundo porque quien concibió el ciclo sin duda no pretendía con ello destacar entre el resto de Beatos que incluirían escenas de la Encarnación y que, cabe remarcar, son posteroiores a **G**.

Cid y Vigil solamente hablaban de la originalidad y extrañeza del ciclo neotestamentario de **G**, y afirmaban que pertenecían a una tradición iconográfica muy antigua.⁴²⁰ Sus aportaciones no se proponen desenmarañar el significado del ciclo y por ello, en este sentido, resultan imprecisas y pobres.

En 1975, Camón apreciaba en el ciclo cristológico «un sentido descriptivo, menos solemne y más intimista y popular que en las ilustraciones del Apocalipsis».⁴²¹ A su modo de ver, estos cambios se habían introducido por vía occidental, suponiendo un cambio con respecto a la tradición mozárabe precedente. La inclusión de estas escenas es para Camón una muestra de influjo europeo. Esta hipótesis puede tener su parte de verdad —**G** presenta diversos elementos provenientes de la tradición carolingia— pero Camón no la justifica, y no resulta ni descriptivo ni convincente para explicar todos los problemas de su iconografía. Describir la tradición formal occidental como no solemne e intimista es irremediabilmente, reducirla: y lo mismo sucede con el ciclo cristológico de **G**.

⁴¹⁹ Manuela CHURRUCA, *Influjo oriental*, cit., p. 86.

⁴²⁰ Carlos CID PRIEGO; Isabel VIGIL, «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín», cit., pp. 198-203.

⁴²¹ José CAMÓN AZNAR, «El arte en los Beatos y en el código de Girona», cit., p. 121.

En 1968, Cid aventuró que el ciclo cristológico podría ser una composición original para **G** en 975. No obstante, no documentó ni justificó su afirmación.⁴²²

Growdon es quien ha reflexionado más sobre la incógnita que nos ocupa.⁴²³ Lo primero que señala es el elevado eclecticismo de las imágenes del ciclo, puesto que figuras y composiciones particulares pueden ser rastreadas individualmente hasta modelos emanados desde Bizancio y sus provincias, y también hasta fuentes europeas. Estos modelos varían, además, en cronologías, abarcando desde el siglo V hasta el X. Y más aún: algunas imágenes derivan de fuentes textuales más que de modelos pictóricos establecidos. Esta variedad de fuentes le hace proponer dos posibilidades.

La primera es que, atendiendo al hecho que la mayoría de las escenas del ciclo se pueden relacionar con prototipos fechados en el siglo VIII o anteriormente, la secuencia se hubiera formulado a finales del siglo VIII para acompañar la edición final del Comentario de Beato. Si esto fuera así, la versión que **G** presenta de este ensamblaje hubiera revisado considerablemente la formulación del siglo VIII.

La segunda es que, teniendo en cuenta la presencia en el ciclo de algunos motivos y temas de los siglos IX y X, junto a la existencia de un complejo patrón de copia interna, el ciclo podría haberse formulado en el siglo X específicamente para **G**.

Growdon se entretiene en repasar todos los elementos del ciclo. Si el ciclo se tratara de un ensamblaje del siglo VIII, el único elemento que se resiste a encajar es el Descenso a los infiernos junto a la Gloria de los bienaventurados, porque no se puede comparar con las imágenes existentes del siglo VIII o anterior, sino que aparecen de forma embrionaria en el Salterio de Utrecht, del siglo IX. Pero su escala monumental y el desarrollado concepto de infierno como un lugar de juicio, Growdon solo podía compararla con el Rollo del Exultet de c. 1000. No obstante, agudamente, Growdon señala que si, como había propuesto Neuss, la secuencia cristológica de **G** se basa en el texto final de las genealogías y por tanto ilustra la Encarnación, Pasión y Resurrección como los elementos críticos de la vida de Cristo, entonces el ciclo hubiera estado completo sin incluir el *Descensus*.

De haber sido así, este ciclo cristológico compuesto en el siglo VIII hubiera pasado por una o más revisiones, lo que explicaría la cercanía de la composición

⁴²² Carlos CID PRIEGO, «La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas», en *España en las crisis del arte europeo*, Casa de Velázquez, Madrid, 1968, p. 69.

⁴²³ Marcia Carole Cohn GROWDON, *Narrative sequence*, cit., pp. 189-210.

Anunciación-Natividad de **G** con la composición de la Anunciación a los Pastores-Natividad presentada más arriba. Este cambio se debería a una revisión de una imagen del siglo VIII. La crucifixión también hubiera sido enriquecida mediante detalles de origen carolingio, formulados en el siglo IX. Igualmente, la referencia al mal en la muerte de Judas solo se conoce por ejemplos carolingios desde c. 830 y en los salterios monásticos bizantinos de finales del siglo IX. Por encima de todos ellos, las escenas del *Descensus* y la Gloria de los bienaventurados deben ser contadas con seguridad como parte de la adición al ciclo narrativo. Growdon, pese a detallar cómo se hubiera dado este proceso, lo considera

possible but rather awkward. The necessary revisions are quite uneven, with some scenes being updated, others totally altered, even added, while some scenes have apparently retained their early character.⁴²⁴

A esto se añade el evidente uso interno que se hizo de algunas figuras de las imágenes apocalípticas de **G** para el ciclo de la vida de Cristo, también al revés, y también dentro del propio ciclo cristológico. Por ejemplo, la Virgen de la Huida a Egipto se ha tomado de la Virgen de la Anunciación; Herodes deriva de la figura del jinete y la serpiente; Growdon registra varios más. Existen muchas similitudes internas dentro de las propias figuras. La autora cree que, si estos reutilizaciones formales se hubieran dado en el siglo VIII, o en un tiempo anterior a **G**, estas figuras y composiciones hubieran estado en **G** más integradas, o hubieran perdido la nitidez con la que ésta puede apreciarse. Un ejemplo de esta integración de elementos dispares en una copia posterior puede apreciarse, precisamente, en **Tu**, donde estas mismas figuras se han integrado dentro de sus respectivas escenas, perdiendo la acusada similitud entre sí. Por ello, Growdon piensa que la copia interna de figuras se dio en el mismo tiempo en que se hizo **G**.

La misma conclusión extrae del curioso eclecticismo y las múltiples tradiciones visuales reunidas en **G**. La yuxtaposición de figuras nacidas en diferentes lugares y cronologías se da constantemente. Growdon describe todos los ejemplos al respecto, tras lo que concluye:

The Gerona manuscript's illustrations of the life of Christ do not represent a logical development from early sources. The images were apparently created by drawing on numerous early Christian and early Byzantine models, by incorporating some motifs

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 193.

from Italo-Byzantine and Carolingian art, as well as by adapting figure types and compositions when needed from unrelated scenes to illustrate a particular episode for which no satisfactory model was available.⁴²⁵

De haberse formulado en el siglo VIII, **G** presentaría una apariencia más orgánica en su conjunto. Growdon concluye que el ciclo neotestamentario se ensambló en 975 específicamente para **G**. Además, la autora se apoya en el interés que tanto en Occidente —el mundo otoniano, Alemania y también Inglaterra— como en Bizancio se estaba desarrollando en la compilación de ilustraciones del Nuevo Testamento, como ejemplifican el Codex Egberti o el Sacramentario de Göttingen, contemporáneos a **G**.

Por otro lado, advierte Growdon, asumir que el ciclo estudiado fue creado específicamente para **G** presupone admitir que hacia el 970, en Tábara o como mínimo en el noroeste de la península, se contaba con fuentes antiguas tanto cristianas como bizantinas; italo-bizantinas; carolingias y tal vez incluso bizantinas post-iconoclastas. Hay constancia del alto nivel de las bibliotecas visigodas en material textual, entre las que destaca la biblioteca de Isidoro. En lo que respecta al influjo visual, Growdon alude a la mediación de la miniatura visigoda que hubiera contenido y reflejado las fuentes antiguas tanto occidentales como bizantinas, las últimas por medio del influjo italo-bizantino de finales del siglo VII.⁴²⁶ Los cristianos exiliados en los reinos cristianos del norte llevaron consigo sus libros, desplazando sus bibliotecas, como se concluye por la obra del mismo Beato de Liébana. Las miniaturas visigodas se habrían desplazado con ellos.⁴²⁷ Aludiendo a las distintas conexiones entre los reinos cristianos del norte peninsular y el territorio francés tanto en época carolingia como posteriormente —que ejemplifica—, Growdon asume que la circulación de libros —y otros objetos como marfiles— no solo era factible sino también efectiva. Ello explica la aparición de motivos carolingios y otónidas en el ciclo neotestamentario de **G**. También aventura la posibilidad que libros provenientes de Italia llegaran al reino de Asturias-León por medio de Barcelona, pero afirma que esta

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁴²⁶ Sobre miniatura visigoda, ver: Helmut SCHLUNK, «Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda», *Archivo español de arte*, vol. 18, 71, 1945, pp. 241-265. Más recientemente, se ha publicado: Pablo GARCÍA-DIEGO; Diego ALONSO MONTES, *La miniatura altomedieval española*, Vision Libros, Madrid, 2012.

⁴²⁷ Sobre las bibliotecas mozárabes, véase el siguiente estudio, realizado en base a inventarios de época moderna: Jules TAILHAN, «Appendice sur les bibliothèques espagnoles du haut moyen âge», *Nouveaux melanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge*, vol. IV, 1877, pp. 217-346.

conexión debería ser estudiada con detalle. Por otro lado, aludiendo a las relaciones comerciales entre los reinos cristianos del norte con Córdoba en aquellos momentos en que no se enfrentaban militarmente, Growdon señala la posibilidad de importación de libros y otros objetos lujosos como tejidos y marfiles. Por lo tanto, la situación de los monasterios mozárabes no era aislada, y el acceso a los modelos resulta viable.

Sobre el programa iconográfico desarrollado en el ciclo cristológico de **G**, Growdon recuerda aquellos conceptos teológicos que ella había identificado en las escenas representadas, seleccionadas para reflejar unos temas en concreto: la Encarnación de Cristo; la naturaleza divina de Cristo; la respuesta humana —y el rechazo humano— ante su divinidad; el triunfo de Cristo en la Cruz; y su triunfo final sobre las fuerzas del mal y el infierno. La autora se preguntaba si la formación de este ciclo iconográfico se deriva de alguna circunstancia histórica particular, o tal vez de un uso concreto del Comentario al Apocalipsis de Beato.

Growdon reconocía tres posibilidades. La primera era la propuesta de Neuss: que el ciclo se explicara en relación al parágrafo de cierre de las genealogías de Cristo, donde se alude a su Encarnación, vida, muerte y Resurrección. La segunda se relaciona con el pensamiento antiadopcionista, que la autora considera muy vinculado al Comentario de Beato: en este caso, se hubiera querido mostrar la absoluta divinidad de Cristo en una presentación visual de la ortodoxia. No obstante, Growdon admite que, además de ser doscientos años posterior al conflicto teológico, no se está subrayando en particular ningún aspecto de la vida de Cristo que pueda interpretarse como un argumento antiadopcionista llevado a imagen. Por ello, Growdon realiza una tercera propuesta: el uso del Apocalipsis en la liturgia mozárabe, que tiene una presencia acusada desde la Pascua hasta Pentecostés. Growdon compara el ritmo y la elección de escenas del ciclo neotestamentario de **G** con aquello que se celebra en ese tiempo litúrgico en particular: la Encarnación, la victoria de la Cruz sobre la muerte, el descenso al infierno y la Resurrección, y terminando con la venida del Espíritu Santo en Pentecostés. Growdon reconoce el carácter especulativo de su propuesta, pero subraya el ritmo visual y dramático del ciclo, que como mínimo representa, a su modo de ver, una visión fuerte e inflexible de las cuestiones centrales de la fe cristiana.

Williams sostenía, remitiéndose de nuevo a la propuesta de Neuss, que las escenas neotestamentarias de **G** son en última instancia una extensión de las Tablas Genealógicas, «to demonstrate that history had a purpose bound up with the

Incarnation».⁴²⁸ A su modo de ver, refuerza el hecho de que el Apocalipsis sustituyó a los Evangelios como el texto fundamental en los reinos cristianos peninsulares altomedievales. En esa misma línea entiende los retratos de los evangelistas en el prólogo, que cuadrarían más en un libro de Evangelios.

Williams reconocía la dependencia que estas escenas revelan de tradiciones extrapeninsulares. No obstante, rechazaba a Neuss en su propuesta sobre el uso de un *Rollenbuch* latino como fuente visual. Williams señalaba que la presencia del *Descensus* contradecía la posibilidad, siendo además improbable que se tuviera a mano un modelo así. No obstante, el autor admite que la presencia de las escenas de Herodes remite a una iconografía de acusada antigüedad, aunque no cree que estos episodios se extrajeran de un ejemplar ilustrado de Josefo, ya que el episodio de la caída del caballo no se relata en esa fuente. Williams imaginaba que la asimilación de los diferentes elementos coordinados en estas escenas se había dado en un modelo externo a la tradición iconográfica de los Beatos, y que G habría utilizado como fuente. En cualquier caso, Williams advierte sobre la falta de precedentes en la miniatura hispana previa a G que prepare para «the presence of such mixture of the orthodox and the unorthodox». La custodia de estas fuentes, siguiendo esta especulación, se hubiera dado en las colecciones reales ovetenses o en monasterios de promoción real, como Sahagún, más que en bibliotecas monásticas de frontera. El carácter puramente hipotético de esta propuesta carece de sustento documental que permita consolidarla como válida.

El año 1995, Steinhauser mencionaba también el ciclo que nos ocupa.⁴²⁹ A su modo de ver, se realizó como una continuación de las Tablas Genealógicas, para ofrecer un resumen de la historia de la salvación, que comienza con la caída de la raza humana y concluye con la venida del hijo de Dios al mundo. Por otro lado, a pesar de los argumentos en contra que la historiografía precedente había señalado, afirmó que las miniaturas de Herodes provenían de una copia iluminada de la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea.

Miranda, años más tarde, proponía como fuente plástica para el ciclo completo un evangeliario ilustrado de origen sirio, «porque eran los volúmenes más ampliamente extendidos».⁴³⁰ Miranda estaba convencido del origen oriental de las fuentes de las

⁴²⁸ John WILLIAMS, *Illustrated beatus*, cit., vol. II, p. 57.

⁴²⁹ Kenneth B. STEINHAUSER, «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», cit., p. 203.

⁴³⁰ Carlos MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Estudio estilístico e iconográfico», cit., pp. 51-52.

escenas neotestamentarias de **G**, pese a la vaguedad de la expresión. Por otro lado, sostenía que las escenas evangélicas se habían incluido para recordar las fiestas del año.

En 2011, Williams mantenía su punto de vista:

En última instancia las escenas del Nuevo Testamento en el Beato de Gerona son una extensión de la genealogía de Cristo que Maius tomó de la Biblia de 943 de Florentius de Valeránica. El énfasis en la historia evangélica refuerza la impresión de que el Comentario de Beato sustituyó de alguna forma a los Evangelios como texto fundamental en la España medieval.⁴³¹

Pero añadía un matiz novedoso. Este añadido iconográfico sería una muestra de una concepción social renovada con respecto al libro del Apocalipsis:

Con estas adiciones el Comentario de Beato llegó a ser un libro menos unidireccional, un libro que trataba de los orígenes de la vida y no precisamente del final de los tiempos; un libro, en suma, con referencia a la Encarnación.⁴³²

Sponsler, por su parte, quiso ver en las escenas no apocalípticas de **G** una muestra de aquello que los monjes de los monasterios de frontera del siglo X vivían en su cotidianidad, que era el vecindario con el poder islámico. Para ella, estas escenas reforzaban la postura cristiana de los monjes a quienes se dirigía el manuscrito, recordándoles los castigos destinados a aquellos que transitaban un camino distinto.

The Christological narrative cycle (...) underlines Christ's divinity, a claim disputed in the Qur'an, as well as promising divine retribution for those denials. They also speak to an audience well-versed in judgment and punishment, by Muslims and their Christian collaborators, in their presentation of Christ's trial. The promise of ultimate salvation for the faithful by Christ and Christ's triumph over evil are offered in scenes of his Crucifixion, later events in the Resurrection story, and his Baptism as prophesied in older biblical stories like the Book of Daniel. The majority of these images serve as prefatory material, (...) to remind the reader of what lay beyond the boundaries of the natural, Christian world.⁴³³

Esta interpretación, pese a ser la más reciente, se aleja llamativamente de lo que las escenas muestran y de aquello que las inscripciones describen. Por ello, nos resulta

⁴³¹ John WILLIAMS, *El scriptorium de Tábara*, cit., p. 44.

⁴³² *Ibid.*, p. 29.

⁴³³ Jessica SPONSLER, «Defining the boundaries of self and other», cit., p. 157.

demasiado impuesta. Compartimos la opinión que **G** se realizó en un contexto fronterizo entre creencias. Esto es algo que puede causar o bien una reafirmación de las propias convicciones o bien una mutua influencia cultural. Por un lado, la nota del epílogo de **G** deja constancia del interés que se tenía en las campañas bélicas contra los musulmanes. Por otro, la mencionada inclusión de elementos extraídos del imaginario diabólico musulmán no encaja en esta lectura de completo rechazo al mundo andalusí. Se trata por tanto de una opinión a tener en cuenta, pero que despierta más preguntas que soluciones. De haber sido ésta la intención de quien ideó las escenas neotestamentarias, ¿por qué no se indicó en ningún punto? Por otro lado, ¿podemos estar seguros de que un manuscrito de tan elevado coste debiera estar destinado al refuerzo espiritual de los monjes de un monasterio?

En lo que respecta a la propuesta sobre el uso litúrgico que Growdon había puesto sobre la mesa, recuperamos en este momento a Palazzo, experto en el campo de los libros litúrgicos medievales, mencionado más arriba. Nos resultan pertinentes sus observaciones acerca de las miniaturas en los libros de Evangelios y en los Evangeliarios carolingios. El ciclo de los Evangelios carolingios ilustrados, explica Palazzo, suele incorporar los retratos de los evangelistas, las Tablas del Canon, y en ocasiones algunas miniaturas de página completa, de origen paleocristiano. Resulta interesante comprobar cómo retratos de los evangelistas, que en estos Evangelios se colocan al inicio de cada libro, deben ser unificados cuando se trasladan a un evangeliario —puesto que la ordenación de los textos es litúrgica, no canónica—, de manera que los hallamos al principio del libro, como un prólogo ilustrado. Es el caso del lujoso Evangeliario encargado por Carlomagno entre 781 y 783: «Dans l'évangélaire de Godescalc (...), les peintures des évangélistes ainsi que celles de la *Majestas Domini* et de la fontaine de vie, sont toutes regroupées en tête du manuscrit, la répartition Évangile par Évangile n'étant plus possible».⁴³⁴ Además, Palazzo recalca el origen de estas imágenes en un libro de Evangelios de la Antigüedad, y afirma que esta iconografía será objeto de ampliación: «Elles sont directement inspirées par l'iconographie d'un livre d'Évangiles de l'Antiquité, et seront reprises, parfois dans des programmes amplifiés, dans des livres d'Évangiles carolingiens légèrement postérieurs». Por lo tanto, en el siglo VIII no

⁴³⁴ Las citas que se siguen están extraídas de: Éric PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques*, cit., pp. 120-121.

hallamos aun un programa bien definido para los evangeliarios, sino que son imágenes extraídas directamente de libros de Evangelios.

El final del siglo X, en época otoniana, supuso el inicio de una serie de cambios en las miniaturas de los evangeliarios. Éstos pasarán a ser confeccionados en serie en algunos *scriptoria* como Reichenau. Los ciclos iconográficos que contienen en gran parte son herederos de miniaturas de sacramentarios carolingios. Tan solo hay un fragmento con dos dibujos de un evangeliario carolingio —Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Ms. B 113— que permite afirmar la existencia de precedentes que se remontan al siglo IX para los evangeliarios otonianos, tanto en iconografía como en estilo. Palazzo explica que la mayoría de los programas de los evangeliarios otonianos tienen por base un ciclo cristológico originario de la iluminación bíblica, sacada bien de sacramentarios o bien, más raramente, de libros de Evangelios. Debemos recordar que estas miniaturas están sujetas a su uso durante la misa, siguiendo las fiestas del calendario litúrgico. Por ello destacan las miniaturas que acompañan las distintas perícopas, que pueden presentarse a página completa o como iniciales historiadas. Del mismo modo, en la miniatura de los evangeliarios otónidas resalta la presencia de miniaturas dedicadas a las parábolas evangélicas.

Las afirmaciones de Palazzo aplicadas a la interpretación del ciclo cristológico de **G** podrían hacer confluir las propuestas de Williams, Steinhäuser y Growdon: pues explicaría tanto la convergencia de elementos en un solo ciclo neotestamentario, que hubiera servido de modelo para **G**, tal como decía Williams. Al mismo tiempo, estos ciclos de imágenes están pensados para acompañar el tiempo litúrgico, en sus ritmos y dramas internos, como describía Growdon. No obstante, los argumentos de Growdon basados en los aspectos formales de **G** para concluir que el programa fue confeccionado para el mismo manuscrito, en 975, son difíciles de rebatir. Identificamos, por ello, diversos trabajos a realizar.

El primero es la confirmación de aquellos supuestos en los que se basa Growdon, que son los orígenes iconográficos y formales de distintos elementos del ciclo. El tiempo transcurrido desde la defensa de su tesis abre a la posibilidad que obras inaccesibles en el momento en que ella investigaba arrojen ahora nueva luz sobre cada una de las iconografías representadas. El segundo consiste en la profundización en los aspectos litúrgicos que podría estar acompañando el ciclo, por medio de una búsqueda de documentación y textos como de una comparación con miniatura destinada al acompañamiento litúrgico, en especial estos ciclos de origen otónida. Los resultados de

esta investigación ayudarán bien a aceptar la propuesta que aventuraba, sin documentación, Growdon, bien a desmentirla y por tanto abriendo la puerta a nuevas propuestas al respecto. Si aceptamos que, como ella proponía, el ciclo neotestamentario de **G** es una creación *ex novo* para ilustrar una serie de ideas y pensamientos particulares —algo que parece factible teniendo en cuenta todos sus argumentos—, y para lo cual se han empleado unos modelos a veces como figuras transliteradas en escenas distintas, el tercer trabajo a realizar es el rastreo de estos elementos formales de procedencia dispar. Growdon afirmaba que podrían haber llegado por diferentes medios al *scriptorium* de Tábara para servir de modelo, aludiendo a diversas vías de comunicación. Por ejemplo, proponía una relación del reino asturleonés con Barcelona. Todas ellas deberían ser estudiadas y confirmadas.

También cabría abrir la posibilidad a otros significados para la presencia del ciclo en **G**. Creemos que una vía todavía inexplorada y que podría dar sentido a la creación del ciclo neotestamentario está en relación con la fábula del pájaro y la serpiente, que evoca al misterio de la Encarnación. Es una miniatura normalmente colocada anexa al final de las genealogías y como preludeo al inicio del Comentario. El carácter de las escenas neotestamentarias tal vez esté relacionado con una voluntad narrativa, en que se hayan resaltado algunos de los momentos más importantes de la historia de Cristo como parte fundamental de la Historia del mundo, que llegó a la plenitud en el momento en que Dios irrumpió en el tiempo: el conciso texto del final de las genealogías junto a la alusión simbólica a la Encarnación por medio de la fábula del pájaro y la serpiente podría tal vez haber sabido a poco a algún erudito que hubiera preferido promover una explicación más solemne de los episodios más importantes de la historia.⁴³⁵ Esta hipótesis, no obstante, debe ser desarrollada y también trazado su vínculo con el libro del Apocalipsis y su Comentario, con respecto al cual no deja de estar en situación de prologar.

⁴³⁵ Esta idea, pese a la todavía vaguedad de su formulación, y a la necesidad de su estudio y justificación, está basada e inspirada en: Rudolph WITTKOWER, «“Physiologus” in Beatus Manuscripts», *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, 3, 1938, The Warburg Institute, pp. 253-254; Kurt WEITZMANN, «Narration in Early Christendom», *American Journal of Archaeology*, vol. 61, 1, 1957, Archaeological Institute of America, pp. 83-91.

Reflexiones finales

El presente trabajo ha tratado de exponer con detalle el carácter excepcional y problemático que plantean las escenas neotestamentarias contenidas en el prólogo de **G**. Su innovación con respecto a la iconografía de los Beatos y al ciclo apocalíptico concebido originalmente por Beato es muestra de una voluntad particular que debe ser descifrada todavía en sus motivaciones. Este ciclo destaca por su iconografía no solamente entre los Beatos, sino también entre la miniatura contemporánea y precedente. No existen en la península imágenes neotestamentarias parejas o relacionables con éstas de **G**. De hecho, las representaciones del Nuevo Testamento son raras en la península previamente a **G**. El estado de la cuestión sobre cada escena en particular y sobre el ciclo en general ha demostrado por un lado la escasez de estudios al respecto, y también la admirable tarea de observación, investigación y reflexión que realizó Growdon, y que no ha sido tenido en cuenta por los académicos posteriores. Su estela debe ser recuperada y ampliada por medio de los recursos que existen a día de hoy, para poder cuestionar de nuevo sus conclusiones y argumentos y resolver los interrogantes de **G** que todavía se mantienen abiertos.

Las fuentes visuales del ciclo neotestamentario de **G** resultan, como se extrae de los estudios precedentes, de un caleidoscopio de posibilidades, que oscilan entre los siglos V y X, y pueden proceder de diversos lugares, desde las provincias bizantinas hasta diversos lugares europeos. La accesibilidad a estas fuentes visuales en un monasterio mozárabe en 975 es posible, pero debe ser todavía bien trazada y estudiada. Aceptando que el ciclo se realizara específicamente para **G**, que es lo que parece más adecuado atendiendo a los razonamientos de Growdon, queda todavía por resolver la intención con la que se pensó el programa neotestamentario. Se trata de una selección de escenas particular. Por ejemplo, incluye unas insólitas representaciones sobre Herodes, y pasa luego directamente a la presentación de Cristo ante Caifás. Growdon apreciaba una alusión constante a la Encarnación y divinidad de Cristo y a la respuesta humana ante Él, unida al sentido de juicio según si se acepta o rechaza y a la redención que éste trae.

La falta de tiempo nos obliga a interrumpir nuestras reflexiones en un estado apenas esbozado de éstas, dejando un espacio para retomarlas y desarrollarlas próximamente.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Scriptorium de Tábara. <i>Beato de Tábara</i> . Tábara, 970. Madrid, AHN, CÓDICES,L.1097, f. 167v, detalle. © Ministerio de Cultura - Gobierno de España	54
Ilustración 2. Autores. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 19r, detalle. © LC	64
Ilustración 3. Autores. <i>Beato de Turín</i> . Gerona / Ripoll (?), primer cuarto del siglo XII. Torino, BNUTO, Sgn. I.II.I., fol. 1r, detalle. © LC	64
Ilustración 4. Bifolio completo. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, ff. 14v-15r. © Fons Capítol Catedral de Girona.....	67
Ilustración 5. Códice desmontado. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, ff. 14v-15r, detalle. © Fons Capítol Catedral de Girona	68
Ilustración 6. Miniatura de la crucifixión. A su izquierda, miniatura del Alfa y los autores, f. 19r. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 16v. © Fons Capítol Catedral de Girona	70
Ilustración 7. Anunciación. <i>Beato de Fernando y Sancha</i> . León (?), 1047. Madrid, BNE, Vitrina 14-2, f. 17r. © LC	73
Ilustración 8. Epifanía y Anuncio a los pastores. <i>Beato de Saint-Sever</i> . Saint-Sever (?), 1070-1072. Paris, BnF, MS lat. 8878, f. 12. © BnF	73
Ilustración 9. Epifanía. <i>Beato Rylands</i> . Burgos / Toledo (?), c. 1175. Manchester, Rylands, MS lat. 8, f. 13r. © University of Manchester Library	74
Ilustración 10. Anunciación y Natividad. <i>Beato de Turín</i> . Gerona / Ripoll (?), primer cuarto del siglo XII. Torino, BNUTO, Sgn. I.II.I., f. 14r. © LC.....	74
Ilustración 11. Epifanía. <i>Beato de Las Huelgas</i> . Toledo / Burgos (?), 1220. New York, MLM, MS M. 429, f. 12r.	75
Ilustración 12. Anunciación y Natividad. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 15r, detalle. © Fons Capítol Catedral de Girona	76
Ilustración 13. Anunciación. <i>Codex Evangeliorum Syriacus</i> . Zagba, 586. Firenze, BML, Plut.1.56, f. 4r, detalle.....	81
Ilustración 14. Anunciación. <i>Cátedra de Maximiano</i> . Constantinopla / Alejandría (?), c. 545–553. Ravenna, Museo Arcivescovile, detalle. © Wikimedia Commons.....	81

Ilustración 15. Anunciación, Natividad y Anuncio a los pastores. <i>Sacramentario de Raganaldus</i> . Tours, 845-850. Autun, Bibliothèque Bussy-Rabutin, S 19 (19 bis), f. 8, detalle. © 2012-2022 Institut de recherche et d’histoire des textes du Centre national de la recherche scientifique - Section des manuscrits enluminés	82
Ilustración 16. Epifanía y ciclo de Herodes. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, f. 15v. © Fons Capítol Catedral de Girona..	87
Ilustración 17. Epifanía. <i>Homilias de Gregorio Nacianceno</i> . Constantinopla, 879-883. Paris, BnF, Grec 510, f. 137r, detalle. © BnF	90
Ilustración 18. Epifanía. <i>Evangelios de Echmiadzin</i> . Bizantino, s. VI. Yerevan, Matenadaran, Ms. 2374, encuadernación, detalle. © Wikimedia Commons.....	91
Ilustración 19. Huida a Egipto. Cofre con escenas de la Vida de Cristo. Metz, 870-880. Paris, Musée du Louvre, MRR 75. © 1979 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)	103
Ilustración 20. Herodes en su lecho con el cuchillo y la manzana. <i>Muerte de Herodes</i> . Lambach, Stiftskirche, fresco, siglo XI, luneta del muro sud. © Wikimedia Commons.....	104
Ilustración 21. Abajo a la derecha, el intento de suicidio de Herodes. <i>Salterio</i> . Canterbury, 1140. London, BL, MS Add.37472, f. 1r, detalle. © Wikimedia Commons	105
Ilustración 22. Inicial con suicidio de Herodes. <i>Biblia de Esteban Harding</i> . Cîteaux, siglo XII. Dijon, Biblioteca Municipal, Ms 15, f. 41r, detalle. © Wikimedia Commons	106
Ilustración 23. Jinete y serpiente. <i>Colgante de arnés con jinete</i> . Ubicación desconocida. Restituido por el MET en abril de 2025. © Dominio Público	109
Ilustración 24. Belorofonte y quimera. <i>Medallón visigodo</i> . Ubicación desconocida. Restituida en marzo de 2025. © Cadena SER	109
Ilustración 25. Ciclo de la Pasión. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, f. 16r. © Fons Capítol Catedral de Girona	111
Ilustración 26. Jesús ante Caifás. <i>Biblia</i> . Constantinopla (?), Siglo XII. BnF, Gr. 74, f. 97v, detalle. © BnF	114
Ilustración 27. Negaciones de Pedro (derecha). <i>Salterio de Stuttgart</i> . París, 820. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, f. 49r, detalle. © 2025 Zeuschel GmbH, Tübingen.....	115
Ilustración 28. Rostros. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesoro de la Catedral, num. reg. 2, ff. 2r, 16v, 131v, 19r, 52v-53r, detalles. © LC	120

Ilustración 29. Crucifixión. <i>Evangelios</i> . Bretaña, siglo IX. Angers, Bibl. mun., ms. 24, fol. 7v. © Médiathèque Toussaint de Angers	124
Ilustración 30. Cruz saliendo de las entrañas de Hades. <i>Icono con la crucifixión</i> . Constantinopla (?), mediados del siglo X. New York, MET, 17.190.44, detalle. © Dominio Público	127
Ilustración 31. Crucifixión. <i>Epístolas de san Pablo</i> . Würzburg (?), finales del siglo VIII. Würzburg, Universitätsbibliothek, M.p.th.f.69, f. 7r. © 2025 Universitätsbibliothek Würzburg	131
Ilustración 32. Resurrección y suicidio de Judas. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 17r. © Fons Capítol Catedral de Girona	136
Ilustración 33. Suicidio de Judas. <i>Situla Basilewsky</i> . Milán, 980-981. V&A, A.18-1933. © Victoria and Albert Museum, London	139
Ilustración 34. Suicidio de Judas. <i>Salterio fragmentario</i> . 850-900. BnF, Ms. Gr. 20. © BnF	141
Ilustración 35. Anástasis. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 17v. © Fons Capítol Catedral de Girona	150
Ilustración 36. Descenso a los infiernos. <i>Rollo del Exultet</i> . Bari, inicios del s. XI. Manchester, The John Rylands Library, Latin MS 2 (detalle). © University of Manchester Library	158
Ilustración 37. Gloria de los bienaventurados. <i>Beato de Gerona</i> . Tábara (?), 975. Girona, Tesor de la Catedral, num. reg. 2, f. 18r. © Fons Capítol Catedral de Girona	165

Bibliografía

En este trabajo se ha utilizado el método de citación «Spanish Legal (Español)» con algunas modificaciones para hacerlo más similar al estilo Chicago. A tal efecto nos hemos servido de la herramienta de gestión bibliográfica Zotero.

- ACEVEDO MOLINA, Mirsa Andrea, «Ver, leer y recorrer: diagramas de pensamiento de los Beatos del siglo X», 2023, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, p. 1.
- Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: historia, arte, literatura, liturgia y música : Córdoba, 27 al 30 de abril de 1995*, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, Córdoba, 1996.
- ALCOVER, Antoni Maria.; MOLL, Francesc de B., *Diccionari català-valencià-balear*, IEC, Barcelona, 2002.
- ALLEGUE FUSCHINI, Ludivine, *La Miniature chrétienne dans l’Espagne des trois cultures: le Beatus de Gérone*, Harmattan, Paris, 2008.
- ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio, «Fuentes literarias de Beato de Liébana», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, pp. 117-162.
- AMELLI, Ambrogio, *Miniature sacre e profane dell’anno 1023: illustranti l’enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Tipo-litografía di Montecassino, Montecassino, 1896.
- ASÍN PALACIOS, Miguel, *La escatología musulmana en La Divina Comedia*, Impr. de E. Maestre, 1919.
- BARRAL ALTET, Xavier, «Repercusión de la ilustración de los “Beatos” en la iconografía del arte monumental románico», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2-3, 1980, pp. 33-50; 12-27.
- Beatus: The Spanish Apocalypse*, 2014.
- BECKWITH, John Gordon, «Islamic influences on Beatus Apocalypse manuscripts», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 55-63.

- BLANCO FREIJEIRO, Antonio, «Lápida fundacional de San Salvador de Távara», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 273-277.
- BLÁZQUEZ, Antonio, «Los manuscritos de los comentarios al Apocalipsis de San Juan», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, vol. 10, n.º 4-5, 1906, pp. 257-273.
- BOLMAN, Elizabeth S., «De coloribus: The Meanings of Color in Beatus Manuscripts», *Gesta*, vol. 38, n.º 1, 1999, [University of Chicago Press, International Center of Medieval Art], pp. 22-34.
- BOTO VARELA, Gerardo, «En: la primera artista española», *The Conversation*, 2024, fecha de consulta 16 junio 2025, en <http://theconversation.com/en-la-primera-artista-espanola-227274>.
- BOURGAIN, Pascale; STUTZMANN, Dominique; SIRI, Francesco, «Notice de In Apocalipsin libri XII, Beatus Liebanensis (07...-0798)», *FAMA - Œuvres latines médiévales à succès*, 2015, IRHT-CNRS, fecha de consulta 18 junio 2025, en <https://fama.irht.cnrs.fr/oeuvre/254577>.
- BOUSQUET, M. Jacques, «A propos d'un des tympanes de Saint-Pons. La place des larrons dans la Crucifixion. Problèmes de diffusion des motifs et de leurs modèles», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 8, 1977, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, Prades-Codalet, France, pp. 25-.
- BROWN, Katharine Reynolds; KIDD, Dafydd; LITTLE Charles T.; Metropolitan Museum of Art; Metropolitan Museum of Art Symposia, *From Attila to Charlemagne: arts of the early medieval period in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, distributed by Yale University Press, New York, 2000.
- CABELLO LLANO, Ignacio, «La Maiestas Domini del código conciliar Albeldense del año 976: interpretaciones equivocadas y lectura original», *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, n.º 26, 2025, Universidad de Alicante / Universitat d'Alacant, pp. 359-379.
- CAMÓN AZNAR, José, «El arte en los Beatos y en el código de Gerona», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Edilan, Madrid, 1975, pp. 17-169.
- CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española s. X-XII: tesis doctoral*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939.

- CID PRIEGO, Carlos, «La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas», en *España en las crisis del arte europeo*, Casa de Velázquez, Madrid, 1968, pp. 61-78.
- , «El caballero y la serpiente. Iconografía y origen remotos de una miniatura singular del “Beato” de Girona», *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, n.º 30, 1988, pp. 99-139.
- , «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño: Revista anual de historia del arte*, n.º 8, 1989, pp. 7-34.
- CID PRIEGO, Carlos; VIGIL, Isabel, «El rastro de un Beato en el Museo Diocesano de Girona», *Revista de Girona*, núm. 22, 1963, pp. 7-21.
- , «El “Beato” de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del “Beato” mozárabe leonés de la Catedral de Girona», *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, n.º 17, 1964, pp. 163-330.
- CROZET, René, «Carlos Cid et Isabel Vigil. — El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia romanica catalana del Beato mozarabe leones de la cathedral de Girona», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n.º 11-44, 1968, pp. 610-611.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel, «La retórica del comentario en la obra de Beato de Liébana», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 59-70.
- ECO, Umberto, *Beato de Liébana: Miniaturas del «Beato» de Fernando I y Sancha (Manuscrito B.N. Madrid Vit.14-2)*, Franco Maria Ricci, Milano, 1983.
- ETERIA, *Itinerario*, Editorial Librería, Buenos Aires, 1955.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; AVENOZA I VERA, Gemma, «Cómo citar un manuscrito en un trabajo académico», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, n.º 12, 2022, pp. 219-231.
- FERRER DALGÁ, María Rosa, «Una miniaturista en tierras de repoblación», en *Repoblación y reconquista: seminario. Actas del III Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo, septiembre de 1991*, Centro de Estudios del Románico, 1993, pp. 267-272.
- FLÓREZ, Enrique, *Sancti Beati, presbyteri Hispani Liebanensis, in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria: ex veteribus nonnullisque desideratis patribus mille retrò annis collecta, nunc primùm edita*, apud Joachim Ibarra ..., Matriti, 1770.
- FONTAINE, Jacques, *El Mozárabe*, Encuentro, Madrid, 1978.

- , «Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, pp. 75-101.
- FRANCO MATA, María Ángela, «La Diáspora de los apóstoles y relaciones de los Beatos con el islam», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 131-202.
- FRAZER, Margaret English, «Hades Stabbed by the Cross of Christ», *Metropolitan Museum journal*, vol. 9, 1974, pp. 153-161.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, «La Anástasis-Descenso a los infiernos», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n.º 6, 2011, pp. 1-17.
- GARCÍA-DIEGO, Pablo; ALONSO MONTES, Diego, *La miniatura altomedieval española*, Vision Libros, Madrid, 2012.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX a XI*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919.
- , *El Arte románico español: esquema de un libro*, Centro de Estudios Históricos, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1934.
- GRABAR, André, «Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Âge», en *Arte del primo millenio. Atti del 2. Convegno*, 1950, pp. 312-326.
- , «Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives», *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, vol. 28, 1979, pp. 7-16.
- GROWDON, Marcia Carole Cohn, *The narrative sequence in the preface to the Gerona Commentaries of Beatus on the Apocalypse*, U.M.I Dissertation Information Service, 1991.
- GUARDIA, Milagros, «Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis», *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, n.º 12, 1986, pp. 86-112.
- GUESURAGA TRUEBA, Raphaël, «La mujer con serpientes y sus dudosas relaciones con la lujuria», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, n.º 17, 2013, Amigos del Románico (AdR), pp. 16-23.
- HERRERO JIMÉNEZ, Mauricio, *Beato de Turín*, vol. de acompañamiento, Testimonio Compañía Editorial, Torrejón de Ardoz, Madrid, 2000.

- IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia, «Beatus de Girona (Cat. Gir. Ms. 7)», en *Catalunya romànica*, Eduard Junyent i Pau Barceló, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1975 (Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada), pp. 165-183.
- Institut d'Estudis Catalans, *Catalunya carolíngia*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1986.
- KARTSONIS, Anna D., *Anastasis: the making of an image*, University Press, Princeton, 1986.
- KATEUSZ, Ally, «Women at the Altar of Jesus's Tomb in the Anastasis», *Metropolitan Museum journal*, vol. 59, n.º 1, 2024, pp. 8-25.
- KLEIN, Peter K., «La tradición pictórica de los Beatos», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 83-115.
- , «Eschatological expectations and the revised Beatus», en *Church, state, vellum, and stone: essays on medieval Spain in honor of John Williams*, 2005, págs. 147-171, Brill, 2005, pp. 147-171.
- , «Medieval Apocalypse Cycles and Eschatological Expectations: The So-Called "Terrors" of the Year 1000», en *L'Apocalisse nel Medioevo. Atti*, 2011, pp. 267-302.
- , «The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts», en *The Use of Models in Medieval Book Painting*, 2014, pp. 1-28.
- , «Circulation, Popularity and Function of Illustrated Apocalypses from Late Antiquity to High Medieval Europe», en *Medieval Europe in motion. La circulación de manuscritos iluminados en la península Ibérica*, 2018, pp. 201-214.
- LECLERCQ, Jacqueline, «De la Terre-Mère à la luxure. A propos de "La migration des symboles"», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n.º 18-69, 1975, pp. 37-43.
- LEVISON, Wilhelm. «A letter of Alcuin to Beatus of Liébana», en *England and the Continent in the eighth century*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1998, pp. 314-323.
- LIÉBANA, Beato de; ROMERO-POSE, E., *Sancti Beati a Liebana Commentarius in Apocalypsin*, Typis Officinae Polygraphicae, 1985.
- LIÉBANA, Beato de, *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, URS Graf, Oltun, Lausannae, 1962.
- , *Beati in Apocalypsin libri duodecim: Codex Gerundensis*, Edilan, 1975.

- , *Obras completas de Beato de Liébana*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995.
- , *Beato de Girona, Códice de Girona*, M. Moleiro, Barcelona, 2003.
- LUMSDEN, Douglas W., *And then the end will come: early Latin Christian interpretations of the opening of the seven seals*, Routledge Taylor & Francis Group, London, 2016.
- MANCHO SUÀREZ, Carles, «La peinture dans le cloître: l'exemple de Sant Pere de Rodes», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 34, 2003, pp. 115-133.
- , «Miniaturas en las paredes: la pintura mural en Sant Pere de Rodes y su Scriptorium», en *Correspondencia e integración de las artes Málaga, del 18 al 21 de septiembre de 2002*, vol. 3-1, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, Málaga, 2006, pp. 99-113.
- , «La crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha: la complexité de la peinture murale romane pyrénéenne», *La peinture murale à l'époque romane: actes des XLVIIes Journées romanes de Cuxa, 6-11 juillet 2015*, 2016, (Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa), pp. 159-173.
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás, «La escritura de los Beatos y en el código de Girona», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Edilan, Madrid, 1975, pp. 171-209.
- MARQUÉS CASANOVAS, Jaume, «Beato de Liébana», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Urs Graf, Oltun, Lausannae, 1962, pp. 30-42.
- , «El Códice Gerundense», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Urs Graf, Oltun, Lausannae, 1962, pp. 64-86.
- , «El Beato de Girona», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis*, vol. de acompañamiento, Edilan, Madrid, 1975, pp. 211-230.
- , «Proyección del Beato de Girona en el Arte», *Revista de Girona*, n.º 73, 1975, Diputación de Girona, pp. 24-31.
- , «Les il·lustracions del Beatus de Girona», *Estudis universitaris catalans*, vol. 30, 1994, pp. 43-49.
- MARTIN, Therese; HARRIS, Julie, *Church, state, vellum, and stone: essays on medieval Spain in honor of John Williams*, Brill, Leiden, 2005.

- MARTIN, Therese; WILLIAMS, John, «Women's Spaces “«Real and Imagined»” in the Illustrated Beatus Commentaries», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, vol. 25, n.º 2, 2018, pp. 357-396.
- MENTRÉ, Mireille, «La peinture catalane préromane et romane dans ses rapports avec le manuscrit 7 de Gérone», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 5, 1974, pp. 87-98.
- , *La Peinture «mozarabe»*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1984.
- , *El Estilo mozárabe: la pintura cristiana hispánica en torno el año mil*, Encuentro, Madrid, 1994.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, León, 2007.
- , «Los “Beatos”: estado de la cuestión a la luz de los datos aportados en las últimas décadas», *Estudios de arte español y latinoamericano*, n.º 20, 2019, pp. 29-41.
- MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, Carlos, «Estudio estilístico e iconográfico del Beato de Girona», en *Beato de Liébana. Códice de Girona*, vol. de acompañamiento, M. Moleiro, Barcelona, 2004, pp. 19-309.
- MORALES, Ambrosio de, *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, en la Oficina de Don Benito Cano, Madrid, 1792.
- MUNDÓ, Anscari M., *El Comentario de Beato al Apocalipsis: catálogo de los códices*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976.
- , «Sobre los códices de Beato», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, pp. 107-116.
- NEUSS, Wilhelm, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Verlag Kurt Schroeder, Bonn, Leipzig, 1922.
- , *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration: das problem der Beatus-handschriften*, Aschendorff, Munster i. W., 1931.
- , *Elementos mozárabes en la miniatura catalana*, s.n., Barcelona, 1936.
- , «Probleme der christlichen Kunst im maurischen Spanien des 10. Jahrhunderts», en *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends. 2. Frühmittelalterliche Kunst*, 1954, pp. 249-279.

- , «The miniatures of the Girona Codex in the Light of the other illuminated mss. of the Beatus Apocalypse», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin codex Gerundensis*, vol. de acompanyament, Urs Graf, Oltun, Lausannae, 1961, pp. 45-63.
- NOGUERA MASSA, Antoni, «La interrelació entre el beat de Girona amb l'art romànic gironí», *Assemblies d'estudis (Besalú)*, vol. 9, 2003, pp. 137-142.
- NORDHAGEN, Per Jonas; FOLGERØ, Per Olav, «The Case of the Missing Anastasis. An iconographical conundrum in the presbytery of S. Maria Antiqua», *CLARA*, vol. 6, 2020, pp. 1-16.
- NORDSTRÖM, Carl-Otto, «Herod the Great in Two Beatus Miniatures», Brill, 1972, pp. 245-253.
- , «Text and myth in some Beatus miniatures. Part I», *Cahiers Archéologiques*, vol. 25, 1976, pp. 7-37.
- OROFINO, Giulia, *I codici decorati dell'archivio di Montecassino. I codici preteobaldiani e teobaldiani*, vol. II, 2, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2000.
- ORRIOLS I ALSINA, Ana, «El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes», en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2009, pp. 132-145.
- PALAZZO, Éric, *Histoire des livres liturgiques: le Moyen Âge: des origines au XIIIe siècle*, Paris, 1993.
- PALOL SALELLAS, Pere de, «Precedentes hispánicos e influencias orientales y africanas en la decoración e ilustración de los Beatos», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, 1980, pp. 117-133.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio, «Tres colofones de Beatos: su texto, traducción y comentario», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 221-231.
- PETIT, F., «C. Cid, I. Vigil. El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona. — Tirada aparte de los Anales del Instituto de estudios gerundenses del Patronato “José M^a Quadrado” (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato de la Excma. Diputación provincial de Gerona), vol. XVII, años 1964-65 ; in 8, 172 p.», *Bulletin de théologie ancienne et médiévale*, vol. 10, n.º 917, 1967, pp. 280-281.

- BAPTISTE PIGGIN, Jean, «Proof of the Great Stemma's date», *Library of Latin Diagrams*, 2019, fecha de consulta 12 agosto 2025, en <https://www.piggin.net/gsEdition/gs03Date.htm#>.
- RAMSAY, H. L., «The manuscripts of the Commentary of Beatus of Liebana on the Apocalypse», *Revue des Bibliothèques*, vol. 12, 1902, pp. 74-.
- REVENGA, Luis; NASSAU, Chapelle, *Los Beatos: junio-septiembre 1986: Biblioteca Nacional, Madrid: [catálogo]*, Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.
- RIESCO CHUECA, Pilar, «Pasionario Hispánico: (introducción, edición crítica y traducción)», 1987, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.
- RIPOLL, Gisela; DARDER LISSÓN, Marta, «Frena equorum. Guarniciones de frenos de caballos en la antigüedad tardía hispánica», 1994, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED.
- ROBINSON, Forbes, *Coptic apocryphal gospels: translations together with the texts of some of them*, Univ. Press, Cambridge, 1896.
- ROURA I GÜIBAS, Gabriel, «Notas para el estudio del Beato de Girona», en *Beato de Liébana. Códice de Girona*, vol. de acompañamiento, M. Moleiro, Barcelona, 2004, pp. 11-17.
- RUIZ GARCÍA, Elisa, *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- RULL PÉREZ, Fernando, «Aplicación de la espectroscopia Raman al análisis mineral: del patrimonio histórico a la cosmogeoquímica», *Boletín de la Sociedad Española de Mineralogía*, vol. 24, n.º 2 (JUL-DIC), 2001, pp. 117-133.
- Sagrada Biblia: versión oficial de la Conferencia Episcopal Española*, Edición popular, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2017.
- SALY, Antoniette, «Le thème de la Descente aux Enfers dans le “credo” épique», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. 7, n.º 2, 1969, pp. 47-63.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Simposio y exposición de los Códices de Beato», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, vol. 80, n.º 1, 1977, pp. 191-192.
- SANDERS, Henry A., *Beati in Apocalipin lib. XII*, American Academy, Roma, 1930.
- OTERO, Aurelio de Santos, *Los Evangelios Apócrifos*, 10ª ed. revisada y corregida, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999.
- SCHAPIRO, Meyer, «The Beatus Apocalypse of Gerona», *Artnews*, vol. 61, n.º 9, 1963, pp. 49-50.

- , «The Beatus Apocalypse of Gerona», en *Schapiro, Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art*, 1980, pp. 319-328.
- , *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1986.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Lund Humphries, London, 1971.
- , *Ikongraphie der christlichen Kunst. Band 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Gütersloh, 1986.
- SCHLUNK, Helmut, «Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda», *Archivo español de arte*, vol. 18, n.º 71, 1945, pp. 241-265.
- SERDÁ, Luis, «Liturgia y adopcionismo», *Ausa*, n.º 15, 1956, Patronat d'Estudis Osonencs, pp. 213-217.
- SPONSLER, Jessica, «Defining the boundaries of self and other in the Girona Beatus of 975», *The University of North Carolina at Chapel Hill ProQuest Dissertations & Theses*, 2009.
- STEINHAUSER, Kenneth B., «Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse», *The Catholic Historical Review*, vol. 81, n.º 2, 1995, Catholic University of America Press, pp. 185-210.
- STIERLIN, Henri, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Nacional, Madrid, 1983.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, «Beatos: la historia interminable», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 71-130.
- TAILHAN, Jules, «Appendice sur les bibliothèques espagnoles du haut moyen âge», *Nouveaux melanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge*, vol. IV, 1877, pp. 217-346.
- Tesoros de España: ten centuries of Spanish books*, New York Public Library, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1985.
- The Art of medieval Spain, A.D. 500-1200*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1993.
- THOBY, Paul, *Le crucifix des origines au Concile de Trente: étude iconographique ; Supplément*, Bellanger, Nantes, 1963.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, «Beato y el ambiente cultural de su época», en *Actas Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 1, 1978, pp. 33-51.

- VICENTE SÁNCHEZ, Diego, *La Edad Media franquista: el pasado medieval hispánico en la memoria histórica del franquismo y la legitimación del nuevo régimen*, Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 2023.
- WEITZMANN, Kurt, «Narration in Early Christendom», *American Journal of Archaeology*, vol. 61, n.º 1, 1957, Archaeological Institute of America, pp. 83-91.
- , *Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen, 1964.
- WERCKMEISTER, Otto Karl, «Islamische Formen in spanischen Miniaturen des 10. Jahrhunderts und das Problem der mozarabischen Buchmalerei», en *L'occidente e l'Islam nell'alto medioevo*, 1965, pp. 933-968.
- , «The Islamic Rider in the Beatus of Girona», *Gesta*, vol. 36, n.º 2, 1997, [University of Chicago Press, International Center of Medieval Art], pp. 101-106.
- WILLIAMS, John, *Early spanish manuscript illumination*, Chatto & Windus, London, 1977.
- , *La Miniatura española en la Alta Edad Media*, Casariego, Madrid, 1987.
- , *The Illustrated beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, Harvey Miller, London, 1994.
- , «Maius y la revolución pictórica del Beato», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2010, pp. 17-34.
- , *El scriptorium de Tábara: cuna del Renacimiento de los Beatos*, C.E.B. Ledo del Pozo, Tábara, Zamora, 2011.
- , *Visions of the end in medieval Spain: catalogue of illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and study of the Geneva Beatus*, Centro de Estudios Beneventanos «Ledo del Pozo», Amsterdam, 2017.
- WILLIAMS, John; MARTIN, Therese, *Los Beatos ilustrados en la España medieval*, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo», 2020.
- WITTKOWER, Rudolph, «“Physiologus” in Beatus Manuscripts», *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, n.º 3, 1938, The Warburg Institute, pp. 253-254.
- WIXOM, William D., *Picturing the apocalypse: illustrated leaves from a medieval Spanish manuscript*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.
- WIXOM, William D.; BOEHM, Barbara Drake; Metropolitan Museum of Art, *Mirror of the medieval world*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1999.

- YARZA LUACES, Joaquín, «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española: siglos X al XII», *Archivo español de arte*, vol. 47, n.º 185, 1974, Instituto de Historia, pp. 13-38.
- , «El “descensus ad inferos” del Beato de Gerona y la escatología musulmana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 43, 1977, pp. 135-146.
- , «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, n.º 45, 1979, pp. 299-316.
- , «Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos», en *Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, vol. 2, 1980, pp. 231-258.
- , *La Miniatura románica en España: estado de la cuestión*, U.A.M., Madrid, 1990.
- , *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, Moleiro, Barcelona, 1998.