

LA ICONOGRAFÍA APOCALÍPTICA EN LOS BEATOS

Elena Ruiz Larrea

(Universidad del País Vasco. Bilbao)

Es difícil abordar un tema tan amplio, muy estudiado, pero a la vez desconocido, como es el de los Beatos, pero nada más apropiado para el milenio que se avecina, que hablar del primer milenarista de la Península: Beato de Liébana y de la obra que nos legó, su Comentario al Apocalipsis; una obra de éxito que siguió copiándose, nada más y nada menos que durante seis siglos, los suficientes como para que se creara una tradición propia en la ilustración de los Apocalipsis, con unas características particulares que los distinguen de los Apocalipsis ilustrados europeos. Intentaremos así, de la forma más clara y precisa posible, explicar los aspectos más interesantes de la ilustración de estos bellos ejemplares.

Orígenes y difusión

Nos tenemos que remontar al siglo VIII, para encontrar los orígenes del Comentario. En esas fechas se discute en la Península una cuestión teológica que desencadena una nueva herejía: el Adopcionismo, encabezada por Elipando, arzobispo de Toledo.

Elipando exponía que Cristo, en su naturaleza divina, era hijo de Dios, pero en cuanto a su naturaleza humana era tan sólo su hijo “adoptivo”¹. Beato, un monje

1. La polémica surgirá, como explica Vázquez de Parga, a raíz de la utilización por parte de Elipando en sus escritos, de la expresión “*adoptioe caro*”. Vid. *Los Beatos: Europalia 1985*, (Exp. 26 sept-30 nov.1985), Bibliothèque Royale Albert I, Bruxelles (junio-septiembre, 1986, Biblioteca Nacional, Madrid), Ed. A. Madinaveitia, Madrid, 1985, pág.4.

lebaniego, y el obispo de Osma, Eterio, comenzarán así una disputa teológica contra el prelado toledano. Las primeras noticias de esta disputa, las encontramos en el año 785, en dos cartas que Beato y Eterio dirigen al arzobispo toledano. Nacerán en esta discusión contra el adopcionismo dos obras de Beato: *De Adoptione Christi Filii Dei*², escrita junto con Eterio, y el Comentario al Apocalipsis³.

El texto del Comentario en sí mismo, no ofrece grandes novedades. Beato refunde, (según los estudiosos del tema “no muy afortunadamente”⁴), textos de Ticonio, Victorino de Pettau, S. Isidoro de Sevilla y S. Agustín, entre otros.

La única tarea de Beato consistirá en aprovechar el espíritu del final de milenio que se respira (recordemos que estamos en el 785), para identificar constantemente en su Comentario, la figura del Anticristo con “los que se alejan de la verdadera doctrina del cristianismo”. Así los “falsos profetas”, que aparecen de continuo en el texto, son referencia directa a Elipando de Toledo y sus seguidores adopcionistas.

La herejía adopcionista no fue, sin embargo, la única causa de la redacción del Comentario. Otros hechos del momento produjeron el interés por el Libro de la Revelación. No se puede olvidar, así, el IV Concilio de Toledo de 633, en donde se reconocía la autenticidad del Apocalipsis y a San Juan Evangelista como su autor⁵. En este mismo Concilio se exigía además que fuera leído en los oficios desde Pascua a Pentecostés y que su contenido fuera conocido por los eclesiásticos. El mismo Beato, indica en el Comentario que su obra pretende facilitar la comprensión del Libro de la Revelación.

Este vínculo del Comentario con la liturgia, dado por el IV Concilio de Toledo, es explícito en uno de los Beatos que conocemos, el Beato de Saint-Sever, donde se insertan en el texto los versos del Oficio de Difuntos. Queda así claro, que los Beatos se usaban también para la liturgia en los monasterios.

A este respecto, O.K. Werckmeister apunta también un trasfondo económico, en un punto de vista muy interesante. Insiste este investigador, en la importancia de las donaciones recibidas por los monasterios con motivo de la celebración del Oficio de Difuntos, en la fiesta de Todos los Santos, con el objeto de salvar las almas de los castigos del Purgatorio. De esta manera, la insistencia en la lectura del Apocalipsis y la representación en el arte de los castigos y tormentos del Infierno, garantizaban la

2. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, “*Los Beatos*”, *Cuadernos de Arte Español*, nº100, pág.4.

3. Hay, incluso, quien encuentra en este enfrentamiento causas que van más allá de una disputa meramente doctrinal. Así E. Mître en *Las grandes herejías de la Europa cristiana*, Madrid, 1983, nos habla del enfrentamiento entre la Iglesia astur, incipiente pero en expansión, bajo la protección de la iglesia romana y el imperio franco, y la Iglesia toledana, que poseía el prestigio histórico de la iglesia visigoda, aunque mediatizada por las autoridades políticas islámicas. La derrota del adopcionismo, supondrá así en gran medida, la desintegración de la antigua Iglesia visigoda en la Península.

4. VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, *Los Beatos*, op. cit., pág. 7.

5. Vid. SILVA VERÁSTEGUI, Soledad, *Los Beatos*, op. cit. pág. 4.

dependencia de los donantes-pecadores, de la labor intercesora de los eclesiásticos, que se afianzaban así como un grupo social de poder, y al mismo tiempo se aseguraban la supervivencia y expansión de la comunidad monástica⁶.

Por otra parte, quedaría por saber, si los mismos manuscritos iluminados poseían un valor especial, al margen de su uso litúrgico o intelectual, como para que constituyeran un objetopreciado en todos los monasterios.

Sobre esta cuestión P.Klein lanza una respuesta rotunda a la concepción que U. Eco propone en *El nombre de la rosa*, sobre los Beatos, que son entendidos en su novela como meros objetos deseados para su contemplación estética, de la misma manera que hoy haría un bibliófilo o coleccionista. Klein aclara en este sentido, que la popularidad en la Península, y a través del tiempo, se debe a razones didácticas y exegéticas de estos libros, más que a razones contemplativas.

Sobre este punto habría que cuestionar aparte el Beato de Fernando I y Sancha, de esmerada factura, hecho por orden de estos monarcas y quizás también el de San Andrés de Arroyo⁷, realizado en tiempos de Fernando III⁸, un monarca que había dejado su firma en el Beato de Valladolid⁹, demostrando así su interés, ya en el siglo XIII, por las copias del Comentario. Estos Beatos “selectos”, ¿Fueron copiados por su valor estético o de prestigio? No debemos caer en una explicación tentadora pero simplista. Probablemente estos casos que hemos señalado, difieren únicamente de los demás en su factura, más esmerada y en su usuario, un monarca en vez de un clérigo, pero su uso (la comprensión y reflexión de las palabras del Apocalipsis), sigue siendo el mismo. Si el Comentario de Beato hubiera sido copiado por motivos de prestigio o valor coleccionista, no se entendería el final de la copia de estos manuscritos en el siglo XIII.

Tenemos que distinguir además, las etapas de esplendor de la copia: una primera fase del siglo VIII al X, que atendería al uso de los Beatos en la liturgia, y como lectura espiritual en los monasterios, y por otra parte el resurgimiento de la copia de Beatos en los siglos XII y XIII, que no se puede explicar de la misma manera.

En cualquier caso, debemos tener claro, que la popularidad de los Beatos en estas fechas tardías se debe, sin duda alguna, a sus ilustraciones y no al texto¹⁰. El

6. WERCKMEISTER, O.K., “Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever”, *Studi Medievali*, 3ème série, XIV/2, 1973, págs- 565-626.

7. Vid. RUIZ LARREA, Elena, *La miniatura en torno al 1200. El Beato de San Andrés de Arroyo.*, tesis doctoral, mayo 1985.

8. Concretamente entre 1219 y 1235. Vid. RUIZ LARREA, E., “Beato de San Andrés de Arroyo: cuestiones cronológicas”, *Goya*, nº 263, págs. 66-74.

9. ALONSO CORTÉS, M.N., *Universidad de Valladolid. El Beato de su biblioteca*, Valladolid, 1971, págs. 11-12.

10. Klein, P., “La fonction et la popularité des Beatus, ou Umberto Eco et les risques d’un dilettantisme historique”, *Etudes rousillonaises offertes à Pierre Ponisch*, Perpignan, Le Publicateur, 1987, págs. 313-327.

discurso contra la herejía adopcionista no tendría sentido en estas copias tardías; el contenido teológico del Comentario ya había perdido interés en estos siglos posteriores a su redacción. Fue el valor de las propias imágenes el que provocó su expansión en los siglos XII y XIII, pero no entendido como valor estético de sus ilustraciones, sino como medio didáctico, para la comprensión de la lectura del Apocalipsis. La ilustración de los Beatos siempre estuvo vinculada a la mentalidad dualista del Comentario y del propio Apocalipsis. El estilo “mozárabe” y románico, de carácter simbólico, se ajustaban perfectamente al contenido hermético del Libro de la Revelación. De esta manera, el valor didáctico que ofrecían las ilustraciones, se hizo indispensable para la comprensión del texto. Serán precisamente las transformaciones del siglo XIII, con una nueva visión del mundo trinitaria en vez de dualista¹¹, las que originarán la aparición del gótico en la escena del arte. La narratividad suplantará al simbolismo y con ella se dará fin también a la copia de Beatos.

En síntesis, la copia de los Beatos se popularizó gracias a sus imágenes y éstas cumplían una función didáctica, para la comprensión del texto sagrado. Esta enseñanza de las ilustraciones estaba estrechamente relacionada con el carácter sintético y simbólico de los estilos mozárabe y románico. Cuando éstos fueron sustituidos por el gótico, debido a la llegada de una nueva mentalidad, la copia de los Beatos, íntimamente vinculada al estilo de sus ilustraciones, encontrará también su fin.

Los manuscritos

Vistos ya los orígenes del Comentario y las posibles causas de su difusión, vamos a centrarnos ya en las copias que han llegado a nosotros. Existen en la actualidad treinta y cuatro copias, de las cuales, una data del siglo IX, once del X, seis del XI, nueve del XII, cinco del XIII y dos del XVI.

En cuanto al texto, puesto que el tema que tratamos es la iconografía de los Beatos, nos limitaremos a referir por encima las partes de que consta¹²:

1) PRÓLOGO

2) PREFACIO

3) COMENTARIO: consta de dos secciones fundamentales la *Storia*, que es el texto de San Juan, seguido de la *Explanatio*, el comentario que hace Beato de la perícopa.

Dentro del Comentario habría que señalar una serie de excursos, que se incluyen en él, como son *De Ecclesia et Synagoga*, en el Prólogo al Libro II, el capítulo sobre el Anticristo en el Libro VI, y el tratado de Gregorio de Elvira sobre el arca de Noé.

11. Hay que tener en cuenta, para la introducción de esta nueva mentalidad en la Península, la figura de Joaquín de Fiore.

12. Tomo como referencia la clasificación de M. Díaz y Díaz en *Los Beatos....*, op. cit. pág. 9.

Habría que mencionar además del Comentario, otros textos añadidos, que no aparecen en todas las copias, como son el Comentario de San Jerónimo al profeta Daniel, *De las afinidades y grados de parentesco*, definiciones (de “códice”, “libro”, “volumen”, “folios” y “páginas”) y las tablas genealógicas (de personajes bíblicos).

Las ilustraciones

Nos queda adentrarnos en la parte más importante de los Beatos, lo que les hizo ser copiados siglo tras siglo y por lo que los estudiamos hoy: sus imágenes. Todos los estudios sobre el tema, de hecho, están de acuerdo en que probablemente el Comentario original de Beato, había sido concebido como un texto ilustrado.

Para entender las distintas interpretaciones que se hace en los Beatos, del texto del Apocalipsis, nos vamos a acercar a su iconografía desde dos puntos de vista.

Por una parte, tendremos en cuenta en un breve esbozo, la distinción **estilística** de los Beatos, debida a la distinta cronología de los ejemplares, y seguidamente explicaremos en líneas generales las diferentes **ramas iconográficas** de estos manuscritos, que se deben agrupar en este caso, no por la fecha de su creación, sino por los grupos de familias que conforman, de acuerdo con el arquetipo pictórico que copiaron, que no es único para los Beatos.

El Ángel del abismo y las langostas infernales

De acuerdo, entonces, con el estilo de los manuscritos, tenemos que agruparlos según su cronología.

El primer grupo de Beatos es el que se pintó en los siglos IX y X, en el mal denominado estilo “mozárabe”¹³. La fuerza de las imágenes de estos primeros Beatos, va a residir tanto en el abundante colorido, como en la expresividad de sus formas sintéticas. Este primer ejemplo del Beato de Gerona (s.X), recoge las características esenciales de lo que es la miniatura hispana de estos siglos. Así, encontramos esos fondos de bandas anchas, con colores vivos, que son la firma inequívoca y exclusiva de los Beatos. Estas franjas de color que los caracterizan se mantendrán incluso en los manuscritos posteriores, de los siglos XI, XII y XIII, constituyendo así una característica común al Corpus de los manuscritos del Comentario.

13. Tal y como explica Isidro Bango en “El Arte mozárabe”, *Cuadernos de Arte Español*, nº2, entendido el término mozárabe como el cristiano que, en territorio peninsular bajo el dominio islámico, mantiene su religión, no se puede entender que se creara un arte mozárabe en las miniaturas de los Beatos, teniendo en cuenta que la copia de estos manuscritos se realizó en territorio no conquistado y la migración de las poblaciones cristianas perseguidas hacia el norte, cesa precisamente en el siglo X, momento de mayor actividad en la copia del Comentario. Añade este investigador: “Sin dar lugar a la más mínima duda, no existe en las ilustraciones de los códices castellano-leoneses la posibilidad de ver un influjo ni árabe, ni relación con las obras de los cristianos de Al-Andalus”.

Esta imagen ilustra la perícopa Ap.IX, 7-13¹⁴, sobre *El Angel del abismo y las langostas infernales*¹⁵ (Fig.1):

”Las langostas eran semejantes a caballos preparados para la guerra, y tenían sobre sus cabezas como coronas semejantes al oro, y sus rostros eran como rostros de hombre; y tenían cabellos como cabellos de mujer y sus dientes eran como de león; y tenían corazas como corazas de hierro, y el ruido de sus alas era como el ruido de muchos caballos que corren a la guerra. Tenían colas semejantes a los escorpiones, y agujones, y en sus colas residía su poder de dañar a los hombres por cinco meses. Por rey tienen sobre sí al ángel del abismo, cuyo nombre es en hebreo Abaddón y en griego tiene por nombre Apolyon. El primer ¡ay! Pasó, he aquí que vienen aún otros dos ¡ayes! Después de esto”.

La interpretación visual del texto apocalíptico resulta, por el propio carácter ingenuo de las figuras, muy adecuado al trasfondo misterioso de las escrituras.

Los hombres, de anatomía esquemática, flotan inertes sobre el fondo coloreado. Los ojos son simples formas ovales con un punto negro que marca el iris, una característica que define a los Beatos de esta época. Han sido heridos por la cola mortal, semejante a la del escorpión, de las langostas. Las propias langostas se dibujan intentando acercarse a las palabras sagradas: con rostro humano y dientes de león. El resultado, es un conjunto sorprendente de color y formas, con un efecto visual más simbólico que descriptivo, muy acorde con el hermetismo de las palabras apocalípticas.

La apertura del quinto sello: las almas de los mártires

Esta miniatura que representa *La apertura del quinto sello*¹⁶ (Fig.2) es la única imagen que se conserva de un Beato procedente de Cirueña, que hoy permanece en la Biblioteca del Monasterio de Silos. Resulta enormemente interesante por ser, además, el fragmento más antiguo que tenemos hoy del Corpus de los Beatos. La ilustración representa las palabras de Apocalipsis VI, 9-11, que dicen así:

“Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los que habían sido degollados por la palabra de Dios y por el testimonio que guardaban. Clamaban a grandes voces diciendo: ¿Hasta cuándo, Señor, Santo, Verdadero, no juzgarás y vengarás nuestra sangre en los que moran sobre la tierra? Y a cada uno le fue dada una túnica blanca, y les fue dicho que estuvieran callados un poco de tiempo aún, hasta que se completara el número de sus consiervos y hermanos, que también habían de ser muertos como ellos.”

14. En estos versículos del Apocalipsis, se narran las desgracias que acaecen sobre la Tierra al tocar el Quinto ángel su trompeta.

15. GERONA, Catedral, ms.7, siglo X, fol. 156 v.

16. SILOS, Biblioteca del Monasterio, fragm. 4, siglo IX.

Resulta difícil relacionar a primera vista esta imagen con las palabras del Apocalipsis. Intentaremos desentrañar su significado punto por punto.

La imagen queda dividida en dos secciones, por una banda horizontal. En la franja superior, en el centro, una superficie en forma de “T” representa el altar que refiere el texto apocalíptico, y a ambos lados se figuran dos aves blancas, que siguiendo una tradición iconográfica ya bien antigua¹⁷, simbolizan las almas de los mártires, que aparecen debajo, con sus cuerpos dibujados en horizontal, sin cabezas, y éstas, cercenadas, quedan representadas más abajo, en un alarde realista, aunque algo macabro.

Dos coronas votivas, se dibujan de forma esquemática, a ambos lados del altar, y justo debajo de éste, aparece el rostro de Cristo, con las formas simples que caracterizan a la miniatura hispana de los siglos IX y X, con los ojos marcados con una silueta oval y en su centro un punto. Sólo adivinamos la identidad de este rostro por el nimbo crucífero que se ha pintado alrededor a modo de clipeo. La presencia de Cristo en esta imagen, es una de las aportaciones que hace el artista, ya que el texto apocalíptico en ningún momento lo menciona.

Ya en la banda inferior, observamos que el tema se repite, con algunas variaciones. El altar vuelve a ser dibujado pero, en esta ocasión, ajustándose al máximo al espacio del que dispone, el artista lo representa desde arriba. Según Williams, la presencia de dos altares en esta miniatura, ha sido inspirada por el texto de la Explanatio, donde Beato hace referencia a dos altares: uno terrestre y otro celeste. Junto al altar se vuelve a pintar una corona votiva y alrededor, siete aves que simbolizan de nuevo las almas de los mártires. En esta banda inferior, sus cuerpos martirizados se hacen patentes con la presencia de seis cabezas que asoman a los lados de la imagen, como si recitaran las palabras del versículo:

“¿Hasta cuándo, Señor, Santo, Verdadero, no juzgarás y vengarás nuestra sangre en los que moran sobre la tierra?”

Apertura del primer sello: los cuatro jinetes

Vistos ya estos ejemplos de la miniatura de los siglos IX y X, comprobamos en esta muestra de un Beato del siglo XI, el códice de Saint-Sever, que representa *La apertura del primer sello: los cuatro jinetes*¹⁸ (Fig.3), cómo se mantiene la esencia de la tradición pictórica de los Beatos: las franjas de color del fondo, y en definitiva el lenguaje simbólico que también utiliza el estilo románico. Tan sólo ha variado el tratamiento estilístico, más elaborado que sus antecesores prerrománicos. Aquí, las

17. Habría que señalar, por ejemplo, y como bien indica S.Silva Verástegui, las aves que en el arte paleocristiano se representan junto a una vasija o racimo de uvas, simbolizando las almas que participan de la Eucaristía. Vid. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pág.245.

18. PARIS, Bibliothèque Nationale, ms. Lat 8878, fol.108-109v.

figuras humanas empiezan a estar bien perfiladas, con la fisionomía de rostros y manos mucho más delimitadas y cuidadas. La indumentaria, por su parte, distingue con esmero los pliegues, que en los manuscritos más antiguos no eran más que una amalgama de líneas paralelas o concéntricas.

Aparición de Cristo en la nube

Para acabar con la visión cronológica y estilística de los Beatos, sólo queda por mostrar un ejemplo que represente a los ejemplares más tardíos: los de los siglos XII y XIII.

Tenemos en este caso la imagen correspondiente a Ap. I, 7-8, *Aparición de Cristo en la nube*¹⁹ (Fig.4). No hacen falta muchas explicaciones si lo comparamos con esta otra ilustración que representa el mismo pasaje, en el Beato de El Escorial²⁰ (Fig.5), del siglo X . Aparece aquí Cristo sobre una inmensa nube, rodeado de un séquito de ángeles, mientras un grupo de personajes contempla la escena. El texto apocalíptico lo narra de la siguiente manera:

“He aquí que viene entre las nubes, y le verá todo ojo, y los mismos que le traspasaron, y plañirán sobre él todas las tribus de la tierra. Sí. Amén. Yo soy el alfa y la omega, dice el Señor dios, el que es y que era y que viene, el Omnipotente.”

Se ve en estas miniaturas un ejemplo claro del paso estilístico de los dos Beatos, aunque se siga una misma herencia iconográfica. En el ejemplar de El Escorial se figura así a Cristo en el centro, con el Libro abierto en la mano y rodeado de ángeles, en una composición totalmente simétrica. La fisionomía de las figuras y la visión esquemática de los ropajes que hemos visto anteriormente, se repiten en este ejemplar. Abajo, para representar la lamentación de las tribus de la tierra, el artista se limita a dibujar un conjunto de personajes hasta el pecho, con la mano en el rostro como signo de duelo.

En el caso del códice de San Andrés de Arroyo, del siglo XIII, la interpretación visual resulta mucho más narrativa, acorde con el estilo protogótico que representa.

Cristo en majestad aparece también sobre una nube, pero en este caso con barba oscura, alejándose de la figuración imberbe del Beato del Escorial²¹. Se le representa ataviado con lujosos ropajes, y porta también abierto el Libro de la Vida. La nube que hace de real asiento es rodeada por once ángeles que muestran únicamente sus bustos. Las tribus de la tierra quedan representadas en el ángulo inferior izquierdo. Cuatro reyes en primer plano se postran elevando sus manos. Les sigue una multitud entre la que se

19. PARIS, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. Lat. 2290, s. XIII, fol.3.

20. ESCORIAL, Biblioteca del Monasterio, &-II-5, fol.1v.

21. Sigue aquí el modelo siriaco. En otros ejemplares también de la rama II b, se escoge la figuración de Cristo con barba blanca, tal y como se describe en Ap. I, 14: “Su cabeza y cabellos eran blancos, como la lana blanca, como la nieve...”.

distingue perfectamente el estamento eclesiástico, obispos y abades en primer término, clérigos y monjas después que, por la posición de sus manos y la dirección de sus miradas hacia el Señor, indican la expectación ante la aparición, de acuerdo con las palabras de Ap. I, 7. Como se puede comprobar, la interpretación visual del ejemplar del siglo XIII, resulta mucho más narrativa que la del Beato del Escorial. En el códice de Arroyo, la representación de las tribus de la tierra es casi literal, la idea de multitud se hace bien patente, dibujando gran número de personajes, y en éstos se distingue incluso el estamento social al que pertenecen. No ocurre lo mismo en el caso del manuscrito escurialense, que opta por una versión más simbólica: un grupo de personajes lamentándose sirve para identificar a todas las tribus de la tierra que menciona el texto apocalíptico.

Podemos comentar además algunas innovaciones que se incorporan en la imagen del códice de San Andrés de Arroyo, como la presencia de San Juan, en el ángulo superior izquierdo, que introduce la escena. Sobre él se indica textualmente: “Ego Iohannes”, haciéndose hincapié en el papel narrador del apóstol. Esta figura de San Juan, es el resultado de la intromisión de otras tradiciones iconográficas ajena a los Beatos. Así, en el apocalipsis de Oxford²², encontramos en la esquina inferior la imagen de San Juan, con una inscripción lateral, que comienza igual que en el códice de San Andrés de Arroyo, e incluso aparece completa:

“Ego Iohannes vidi ostium apertum in caelo et vox prima quam audivi tamquam tubae loquentis mecum dicens...”

Hay que hacer destacar también, una inscripción al margen de la miniatura que dice “Ysayas. Ecce in nubibus celi dominus veniet et potestate insigna”. Esta nota aclaratoria nos habla de un pintor instruido, que conoce las fuentes del propio texto apocalíptico. Señala adecuadamente “Isaías”, ya que sabe perfectamente que las palabras de Apocalipsis I, 7, provienen de esa imagen ya expresada por el profeta en el Antiguo Testamento:

“Ved cómo Yavé, montado sobre ligera nube, llega a Egipto” (Isaías, XIX,2).

En el ejemplar de El Escorial, también aparece una inscripción semejante que reza: “Ubi in nubibus veniet dominus et videbit eum omnis oculus”, que se recoge de manera idéntica en otro ejemplar del siglo X, el Beato de la Real Academia de la Historia. Como se puede comprobar, en la versión más tardía, (Beato de San Andrés de Arroyo) y debido a una reflexión sobre el texto, se ha efectuado una variación en la interpretación, y se ha preferido incidir en el “poder” del Señor (“Et potestate insigna”), más que en la simple frase descriptiva del Apocalipsis (“Y todo ojo le verá”), que utilizan los ejemplares más tempranos.

Es ésta una imagen, en definitiva, que por las características protogóticas que presenta, e incluso por el influjo de otras tradiciones iconográficas ajenas a los Beatos, como esa presencia de San Juan que acabamos de ver, nos está hablando del espíritu del estilo gótico que se avecina.

22. Bodleian Library, Ms. Bodl. 352, fol. 5v.

Una vez vistas las diferencias estilísticas que se manifiestan en los Beatos, por efecto del transcurso del tiempo, habría que destacar también, las divergencias iconográficas que existen entre ellos, debidas a las variaciones en los arquetipos pictóricos. Debemos siempre tener en cuenta que los ejemplares que hoy han llegado hasta nosotros, no son copia de un único manuscrito original, sino que debió haber varios arquetipos que sirvieron como modelo a las copias posteriores. En este sentido, es referencia obligada el estudio de P. Klein²³, que estableció un árbol genealógico de los Beatos bien concreto. Por una parte, es importante aclarar, que la tradición iconográfica de estos manuscritos es independiente de la tradición textual. El trabajo de copia se realizaba en primer término por los amanuenses y era concluido por los iluminadores. La copia de las imágenes, que es la que nos interesa aquí, y siempre remitiéndose al trabajo de Klein, puede agruparse en dos ramas fundamentales, la I y la II. Los manuscritos que hoy han llegado hasta nosotros, se pueden agrupar en una u otra rama, dependiendo de cual fuera el modelo original copiado. A su vez, Klein distingue dentro de la rama II, dos subramas a y b, con una base común, pero con algunas diferencias entre ellas. De esta manera, podemos entender que dos manuscritos iluminados en siglos diferentes, como es el caso del Beato de San Andrés de Arroyo, del siglo XIII, y el de Gerona, del siglo X, pertenecen los dos a la misma familia iconográfica II b, porque los dos son copia, aunque en siglos diferentes, del mismo arquetipo.

La raposa y el gallo

La imagen de *La raposa y el gallo*²⁴ (Fig.6) es una excepción dentro de la iconografía de los Beatos, (veremos después algún otro ejemplo) ya que la mayoría de las ilustraciones se refieren al Apocalipsis y no al texto de la Explanatio. Nos servirá también para explicar la clasificación de los Beatos por su filiación, que hemos comentado anteriormente.

Esta ilustración, es exclusiva de los manuscritos de la rama II, y se desconoce en los ejemplares de la primera versión. P. Klein²⁵, nos explica cómo esta imagen fue introducida en el segundo arquetipo, como mera decoración marginal, y se fue asimilando en el texto a través del tiempo, para quedar definitivamente integrada en él en los últimos ejemplares. La primera muestra de este proceso la encontraríamos en el Beato de Tábara, donde todavía no se encuentran incluidas las figuras en el texto y presenta una nota aclaratoria al margen; le seguiría el Beato Morgan, ya dentro del texto, pero conservando

23. KLEIN, P., *Der Ältere Beatus (Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus. Illustration un der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, 2 vols., Hildesheim(Nueva York, 1976).

24. PARIS, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. Lat. 2290, s. XIII, fol.118v.

25. KLEIN, P., "La tradición pictórica de los Beatos", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" del Beato de Liébana*, (Grupo de estudios Beato de Liébana, I), vol.II, 1980, pág. 91-92.

la inscripción²⁶. Los códices más tardíos, serán los que muestren la imagen, ya totalmente asumida como elemento ilustrativo del escrito, al presentarse enmarcada en un recuadro, dentro del texto. Así lo comprobamos en este ejemplo del Beato de San Andrés de Arroyo, donde se asume ya perfectamente esta, en origen ilustración marginal, dentro del texto del Comentario: debidamente insertada y con su correspondiente enmarcación.

En cuanto al contenido de esta ilustración, nos hemos detenido en ella por una cuestión singular. Los estudiosos de la iconografía sobre los Beatos han coincidido en señalar que las palabras del Comentario poco han influido en las imágenes, que se nutren en su mayoría del texto apocalíptico. Este, sin embargo, es uno de los ejemplos en los que se ilustra un pasaje de la Explanatio y no de la Storia. Beato, a la hora de comentar el versículo de Ap. XIII, 14, aprovecha para lanzar una de sus constantes prevenciones contra los herejes que acechan en cada momento a los fieles. Para ello recurre a la cita de Mateo VIII, 20:

“...Las raposas tienen cuevas; y las aves del cielo nidos...”

y lo combina con otra referencia a Mateo XXIII, 37:

“... Cuántas veces quise reunir a tus hijos a la manera que la gallina reúne a sus pollos bajo las alas y no quisiste”

De esta manera, y como bien explica Nördstrom²⁷, para Beato “la raposa simbolizará a los herejes, mientras que el gallo, que cuida de los polluelos, representa a los creyentes, o a la congregación que es perseguida por los herejes”. También lanza este autor una segunda lectura del Comentario, que invita de nuevo a no seguir las desviaciones heréticas, ya que “los que no escuchen la palabra de Dios, sólo tendrán penas, “cuevas” y no casas”.

El Mapamundi

La imagen del *Mapamundi* (Fig.7) es una de las más representativas de los Beatos. Esta miniatura se intercala en estos manuscritos, en el Prólogo al Libro II, para explicar la misión evangelizadora de los apóstoles (en muchos ejemplares es precedida precisamente por la miniatura de *Los doce apóstoles*). Únicamente los manuscritos de la rama I, recuerdan el porqué de esta ilustración, al presentar, en cada región del mundo, la cabeza del apóstol al que le fue encomendada su evangelización. Los manuscritos de la rama II, han perdido ya esa conexión entre el texto y la imagen. No presentan una

26. Dentro de la rama II P.Klein, distingue también entre los ejemplares II a de los II b. Estos últimos (como el caso del Beato de Gerona) serán algo más tardíos que los códices de la rama II a, al presentarse la miniatura encima del pasaje ilustrado y no debajo. El pasaje se resalta más, mediante una inicial más grande, y además se deja más espacio para insertar la imagen.

27. Neuss fue el primero en identificar esta imagen. C.O Nördstrom estudiará en mayor profundidad sus significados en “Text and myth in some Beatus Miniatures”, *Cahiers Archéologiques*, XXV, 1976, págs. 16-17.

clara definición de las tierras encomendadas a los apóstoles, sino que constituyen un denso compendio de los conocimientos geográficos de la época. Así, se expresa en el mapamundi, la visión que se tenía del mundo, con la localización de Islas, montes, ríos, regiones y ciudades. Este ejemplo, de un manuscrito que se conserva en la Catedral de Burgo de Osma, presenta una forma circular (se encuentran también ovalados e incluso cuadrangulares), inspirado directamente de las *Etimologías* de San Isidoro:

*“El mundo está integrado por el cielo, y la tierra, y los mares y cuanto en ellos hay creado por dios...La tierra está situada en la región central del universo, colocada a modo de centro equidistante de todas las demás partes. Cuando su nombre se emplea en singular indica todo el orbe de la tierra...Se denomina orbe por la redondez de su círculo, porque es semejante a una rueda...El océano la rodea por todos los lados, limitando sus confines como en un círculo...Griegos y latinos llaman así al océano porque, a manera de un círculo, rodea el orbe de la tierra.”*²⁸

No hay que olvidar tampoco, la dimensión teológica del mundo. Concebido como la máxima creación divina, presenta siempre en su centro a los padres de la Humanidad, y primeros moradores: Adán y Eva, junto al árbol prohibido.

Habría que añadir únicamente sobre esta ilustración, que ha sido uno de las pocas imágenes que ha influido iconográficamente en otras manifestaciones artísticas al margen de los Beatos. Se ha encontrado así, en Milán, un manuscrito español del siglo XII, que es copia de los mapamundis de la primera versión ilustrativa de los Beatos²⁹.

La mujer sobre la bestia

En cuanto a la iconografía apocalíptica nos detendremos en primer lugar en la miniatura de *La mujer sobre la bestia*, que ilustra el Prólogo al Libro II³⁰.

Tal y como se comprueba en el ejemplo del Beato de Burgo de Osma³¹, la imagen de la Ramera de Babilonia se presenta en los manuscritos de la rama I, con la imagen simple que se recoge en Apocalipsis XVII, 3-6: la mujer vestida de púrpura, sentada sobre la bestia, y portando en su mano la copa de oro. Todos los manuscritos de la rama II, sin embargo, como ocurre, por ejemplo, en las imágenes del Beato de

28. Cf. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M.A., *Iconografía del Beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos)*, tesis doctoral nº68187, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987, pág. 1041.

29. Fue descubierto este manuscrito por Luis Vázquez de Parga. Cf. KLEIN, P. “La tradición pictórica de los Beatos”, *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” del Beato de Liébana*, (Grupo de estudios Beato de Liébana, I), vol.II, 1980, pág. 105.

30. Hay que señalar, que esta imagen de *La mujer sobre la bestia*, aparece en dos ocasiones en el Comentario. Además de ilustrar el pasaje correspondiente del Apocalipsis (XVII,3-6), se inserta también en el Prólogo al Libro II, que estudiamos aquí, por presentar más variaciones que la que aparece junto al texto apocalíptico.

31. BURGO DE OSMA, Catedral, Cod.1, siglo XI, fol. 40v.

Gerona³² (**Fig.8**) y del Beato de San Andrés de Arroyo³³, se ha añadido un elemento al margen de la descripción apocalíptica: el árbol que se sitúa a la izquierda de la mujer.

En cuanto a la imagen de la ramera, sus orígenes se pueden encontrar en una iconografía más antigua, en época tardorromana, que como bien señala Nördstrom³⁴, tuvo sus primeras muestras en las representaciones de las diosas Isis, Tanith o Cibeles. Se han encontrado así, figuras muy similares en monedas romanas, que muestran a una mujer sentada sobre un toro o animal de cuatro patas, en idéntica posición que la “Mujer sobre la bestia” apocalíptica. Esto afecta a la sintaxis de la imagen; su semántica se comprenderá simplemente con la lectura del Apocalipsis. La mujer sentada sobre el animal, será la descrita por San Juan como:

“...una mujer sentada sobre una bestia bermeja, (...) La mujer estaba vestida de púrpura y grana y adornada de oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en su mano una copa de oro, llena de abominaciones y de las impurezas de su fornicación. Sobre su frente llevaba escrito un nombre: Misterio: Babilonia la grande, la madre de las ramera y de las abominaciones de la tierra”

La presencia del árbol junto a la imagen de la mujer, por otra parte, es exclusiva de los Beatos, (en concreto de esta rama II). Habría que descifrar así el significado de la presencia de este árbol, florido en el caso del Beato de Gerona, y lleno de frutas en el de San Andrés de Arroyo; si aparece como una innovación original que introdujo sin más el autor del arquetipo de la rama II y que siguieron copiando todos los artistas posteriores o si, por el contrario, responde a una reflexión de los textos sagrados de ese primer ilustrador. La composición parece provenir de la iconografía musulmana, donde se representaban dos caballeros afrontados, con el árbol como eje central³⁵. Quedaría por rastrear, sin embargo, el significado de esta innovación. De las explicaciones que ofrecen distintos investigadores no hay ninguna debidamente justificada. Para Neuss, el árbol simboliza “el agua vitalizante donde la mujer da rienda suelta a sus vicios”³⁶ y para Camón Aznar³⁷, es símbolo de fecundidad.

32. GERONA, Catedral, ms.7, siglo X, fol. 63.

33. PARIS, Bibliothèque Nationale, ms. n. a. Lat. 2290, s. XIII, fol.20v.

34. NÖRDSTROM, C.O., “Text and Myth in some Beatus Miniatures, I” , *Cahiers Archéologiques*, XXV, 1976, págs.30-37.

35. Propuesta sugerida por Yarza Luaces, que encuentra su antecedente iconográfico en la caja de marfil de Al-Mughira, hijo de Abd al-Rahman III. Vid. YARZA LUACES, J., “Funzione della miniatura ispana nel X° secolo”, *Il secolo de Ferro: Mito e realtà del secolo X, Settimana de Studio sull alto Medioevo*, Spoleto, 1990, págs. 1047-1083.

36. NEUSS, W., *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration. Das Problem der Beatus-Handschriften*, (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2. Reihe, Bd.2 u. 3), Münster in W., 2 vols., 1931, pág. 143. Cf. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pág. 230.

37. CAMÓN AZNAR, J., “El arte en los Beatos y el Códice de Gerona”, *Beati in Apocalipsin Libri duodecim*, Madrid, 1975, pág. 131.

Debemos tener en cuenta, antes de nada, que la figura del árbol, se representa únicamente en este Prólogo al Libro II, y se omite en las otras dos ocasiones en que es dibujada la Mujer sobre la bestia, junto con los pasajes de Apocalipsis XVII, 1-3 y XVII, 3-13. Esto nos hace pensar que el árbol, responde a alguna idea que no proviene de la descripción hecha en el Apocalipsis, sino posiblemente de la reflexión de las palabras de Beato en este Prólogo. No menciona, sin embargo, el comentarista ningún árbol.

Debemos resolver, entonces, la incógnita de la introducción de este nuevo elemento con el análisis del mensaje transmitido por Beato en su Comentario.

Queda claro en este Prólogo que la mujer sobre la bestia queda identificada con todos los vicios y pecados:

“Mulier super bestiam est corruptela et opera nequicie et voluptates et fornicationes et imundicia et avaricia et zelus, detractio, invidia, vanagloria, superbia, ingluvies ventris”

De la misma manera, esta Mujer sobre la bestia, simbolizaría a los impíos, herejes y paganos, que son los portadores de todos esos pecados:

“Hec et his simila ab hereticis et paganis inventa quicquid in libro numero, idest, in novo et veti firmatum non repperitur cuncta predapnavit sancta doctrina et foras proiecit sancta mater ecclesia”

Beato comienza tras esta aseveración una disertación sobre los que se enfrentan a estos herejes: los fieles seguidores de la doctrina de Cristo. Se sigue aquí el discurso maniqueo entre el bien y el mal, los fieles y heréticos que caracteriza a todo el Comentario. Así, los pecados y vicios de los herejes, se oponen a las virtudes de los píos, de los justos y la pureza de la Iglesia. Si reflexionamos sobre estas palabras bien podemos relacionar su mensaje con la transcripción iconográfica que de él hacen los ilustradores de la rama II. La presencia del árbol, lleno de frutos, frente a la Meretriz, en la imagen del ejemplo de San Andrés de Arroyo, se hace mucho más inteligible. El árbol sería precisamente el símbolo de los fieles y justos, con sus virtudes reflejadas en los frutos, frente a la imagen de la Ramera, que simbolizaría a sus oponentes: los herejes y paganos con sus vicios y pecados. Se asimilaría además esta interpretación de la figura del árbol frutal entendida como imagen de los justos y sus obras, con la misma tradición bíblica que utiliza estos mismo paralelismos como recursos literarios, como ocurre en Proverbios XI, 30: “El fruto del justo es árbol de vida...”.

A este significado habría que añadir el que aplica H. Tourbet³⁸ a la imagen de dos árboles, uno repleto de frutos y otro seco, en un fresco de San Pedro de Sorpe (Fig.9).

38. TOURBET, H., “Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l’arbor bona-ecclesia, arbor mala-synagoga”, *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, págs. 167-189.

En esta representación, la figura de la Virgen con el niño está enmarcada a ambos lados por dos árboles. A la izquierda aparece un árbol florido, lleno de frutos y con unas raíces fuertes, que se identifica gracias a una inscripción como la Iglesia³⁹. A la derecha se distingue claramente otro árbol, pero seco y con pocas hojas, que se representa junto a un candelabro de siete brazos, que lo identifica indudablemente como la Sinagoga. Reflejan estos dos árboles para esta investigadora, el tema iconográfico del *Arbor bona-Ecclesia* frente al *Arbor mala-Synagoga*, imágenes que venían utilizándose frecuentemente por distintos comentaristas y en los mismo textos bíblicos⁴⁰. Este significado del árbol con frutos como Iglesia y, en nuestro caso, la Ramera como Sinagoga, se adapta también a la perfección al Comentario de Beato, al referirse éste en el mismo Prólogo al Libro II a la Meretriz, que identifica con la Sinagoga, en oposición a la imagen de María, que reconoce como la Iglesia. Se advierte así la conexión *Arbol frutal-Iglesia-los justos y sus obras-María*, frente a la *Meretriz-Sinagoga-los herejes y paganos*. Esta oposición queda además intensificada en este ejemplo del Beato de San Andrés de Arroyo, por la clara separación vertical entre el árbol y la Meretriz, y el contraste de los fondos: dorado para el árbol y azul para la Ramera. Queda aquí patente, de esta manera, la idea de oposición ente el bien y el mal, que Beato intenta transmitir constantemente en sus palabras.

La lucha del dragón contra San Miguel

La imagen de *La lucha del dragón contra San Miguel*, que se presenta la mayoría de las veces a doble página, recoge las luchas que refiere San Juan en el largo pasaje de Apocalipsis XII, 1-18. Un ejemplo especialmente vistoso y trabajado de esta ilustración, lo encontramos en el Beato románico pintado por Facundo, mandado realizar expresamente por los reyes Fernando I y Sancha⁴⁰ (**Fig.10**). Se puede analizar punto por punto a qué parte de la narración apocalíptica corresponde. En el primer folio aparece una mujer rodeada de estrellas, con un sol en el alzo . Se trata de la *Mulier amicta sole*, del primer versículo de esta perícopa:

“Apareció en el cielo una señal grande: una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas, y estando encinta, gritaba con los dolores de parto y ansias de parir”.

39. La inscripción dice: “EX”, y por semejanza con otra de San Quirce de Pedret que reza “ECREXIA”, deduce Tourbet que se trata de la Iglesia (“Ecclesia”), TOURBET, op.cit. pág.175.

40. Vr.Gr., S.Hilario de Poitiers: “Ficus fructu non foliis carens, Synagoga”, Ez. XVII, 24; Dan, IV, 7-ss, etc. Cf. TOURBET, H., op. cit. pág.177, notas 24 a 27. Advierte esta autora que este tema iconográfico perderá con el tiempo su protagonismo, para ser sustituido por nuevas fórmulas más exitosas, como el árbol de Jessé o los árboles de los Vicios y Virtudes. Ibídem, pág. 189.

41. MADRID, Biblioteca Nacional, ms. Vitr. 14(2 (Olim B. 31), siglo XI, fol. 186v.187.

Todos los Beatos optan por presentar de esta manera a la “mujer vestida de sol”, sólo dos ejemplares: el de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴² y el Beato de Burgo de Osma⁴³, introducen una variación, al figurar a la mujer con un niño en el alzo, para insistir en su estado de embarazo. La mujer vestida de sol, no parece contener ningún simbolismo añadido al que le otorgan las palabras apocalípticas que ilustra, y se aleja así del contenido mariológico que tuviera su antecesor iconográfico, la Blachernitisa Platytera bizantina. Debemos señalar, que la secuencia visual de la miniatura, no se corresponde exactamente, con la de la narración apocalíptica. Los versículos del texto, se alternan y mezclan en la imagen, creando así su propio ritmo narrativo, casi más trepidante que las propias palabras de San Juan. Junto a la mujer se representa el dragón, tal y como se describe en los versículos 3 y 4:

“Apareció en el cielo otra señal, y vi un gran dragón de color de fuego, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas siete coronas. Con su cola arrastró la tercera parte de los astros del cielo, y los arrojó a la tierra”.

En la ilustración de muchos de los Beatos, como en este ejemplo del códice de Fernando I y Sancha, la imagen del dragón, es la que unifica la narración, al ocupar los dos folios de la ilustración y convertirse así en el eje central de la composición. De este punto, la ilustración organiza con su propio lenguaje la narración apocalíptica. Debajo de la mujer vestida de sol, se sitúa a la mujer con alas:

“Cuando el dragón se vio precipitado en la tierra, se dio a perseguir a la mujer que había parido al Hijo varón. Pero fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande para que volase al desierto, a su lugar, donde es alimentada por un tiempo, y dos tiempos, y medio tiempo, lejos de la vista de la serpiente” (Ap.XII, 13-14).

Junto a la mujer con alas, sigue así la narración apocalíptica:

“La serpiente arrojó de su boca detrás de la mujer como un río de agua, para hacer que el río la arrastrase. Pero la tierra vino en ayuda de la mujer, y abrió la tierra su boca y se tragó el río que el dragón había arrojado en su boca”.

Esta parte de la narración, parece que se ajusta mejor en otros ejemplos, como ocurre en el Beato de Burgo de Osma o en el de San Andrés de Arroyo⁴⁴, al figurarse en éstos también la tierra que se traga el río de agua, generado por el dragón. En este último códice, esta miniatura, es el mejor ejemplo para hablar de nuevo de las filiaciones de los Beatos. Este manuscrito, que pertenece a la rama II b, es el único que presenta rastros de la influencia de varias ramas en sus ilustraciones. Precisamente en esta imagen se han encontrado características que son exclusivas de los manuscritos de la rama I y no de la II, como son: la colocación de las estrellas sobre la cabeza de la mujer vestida de sol, en forma de corona; el agujero en la tierra en el que desaparece el

42. MADRID, Biblioteca Nacional, ms. Vitr. 14(1 (olim Hh.58), siglo X, fol. 109v.

43. BURGO DE OSMA, Catedral, Cod. 1, siglo X, fol 117v.

44. PARIS, Bibliothèqure Nationale, ms. n. a. Lat. 2290, s. XIII, fol. 110v.111.

río que sale de la boca del dragón; la imagen de Cristo entronizado, dibujado sin el marco alrededor; o la repetición en los dos folios de la imagen del dragón.

El otro folio de esta doble página en el códice de Facundo, se reserva para ilustrar otros momentos de la Historia. Se representan así, la entrega del niño a Dios, la Lucha de San Miguel contra el Dragón y la expulsión de este, junto con su séquito de ángeles:

“Parió un varón (la mujer), que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro, pero el Hijo fue arrebatado a Dios y a su trono...Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón; y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados”.

El resultado de esta ilustración no deja de ser sorprendente. Analizados, versículo por versículo, aparecen todos fielmente reflejados en la imagen, pero su tratamiento visual ha obligado a estos artistas a alterar el orden cronológico de la narración. En la imagen, el factor temporal a que obliga el texto (un suceso es siempre anterior o posterior a otro), se omite por completo. La miniatura, cobra así una entidad narrativa propia, y olvida, casi por completo, su dependencia del texto. Si añadimos la fuerza del color y las imágenes, el resultado es simplemente espectacular.

El fuego de Babilonia

La imagen correspondiente al *Juicio de Babilonia*, se narra en el Apocalipsis con estas palabras:

“Después de estas cosas vi otro ángel que bajaba del cielo con gran poder, a cuya claridad quedó la tierra iluminada. Gritó con poderosa voz, diciendo: Cayó, cayó la gran Babilonia...”.

Este pasaje apocalíptico, se representa en los Beatos con una imagen sintética pero bien explícita: el ángel en la parte superior, que anuncia la caída de Babilonia, y debajo la ciudad ardiendo. La suntuosidad y la riqueza de la ciudad que se menciona en los versículos 12-14⁴⁵ queda también plasmada en las ilustraciones. Esta imagen nos sirve, sobre todo, para entender la pertenencia de los distintos manuscritos, tanto de la rama I como de la rama II, a una misma tradición ilustrativa: la de los Beatos. De esta manera, todos los ejemplares presentan el mismo esquema iconográfico, con el ángel en primer

45. “Las mercaderías de oro, de plata, de piedras preciosas, de perlas, de lino, de púrpura, de seda, de grana; toda madera olorosa, todo objeto de marfil y todo objeto de madera preciosa, de bronce, de hierro, de mármol, cinamomo y aromas, mirra e incienso, vino, aceite, flor de harina, trigo, bestias de carga, ovejas, caballos y coches, esclavos y almas de hombres. Los frutos sabrosos de tu apetito te han faltado y todas las cosas más exquisitas y delicadas perecieron para ti y ya no serán halladas jamás.”

término y bajo él la ciudad maldita en llamas. Vemos así, que la tradición iconográfica no ofrece grandes variaciones ni a través de los siglos, ni en las distintas versiones ilustrativas. Podemos citar algunos ejemplos, como el Beato de Gerona⁴⁶ (siglo X, rama II), Beato de Fernando y Sancha⁴⁷ (siglo XI, rama II), Beato de Saint-Sever⁴⁸ (siglo XI, rama I) (**Fig. 11**) o Beato de San Andrés de Arroyo⁴⁹ (siglo XIII, rama II) (**Fig. 12**). En este último manuscrito, se muestran, además, algunos detalles propios de un lenguaje iconográfico más narrativo y, por lo tanto, más próximos a la mentalidad protogótica, como es la presencia de esos mercaderes que salen por la puerta principal, mientras protegen sus cabezas del fuego con sus mantos, y de otros seis que, ya en el exterior, corren despavoridos, lamentándose de la devastación de la ciudad. Uno de ellos, en un lenguaje anecdótico que nos recuerda casi al que se utiliza hoy en el comic, lleva en su mano un puñado de monedas de oro que ha conseguido salvar de la quema. Se ajusta esta parte de la ilustración a los versículos 15-16 del capítulo XVIII del Apocalipsis:

“Los mercaderes de estas cosas, que se enriquecían con ellas; se detienen a los lejos por temor a su tormento, llorando y lamentándose, diciendo: ¡Ay, ay de la ciudad grande, que se vestía de lino, púrpura y grana y se adornaba de oro, piedras preciosas y perlas, porque en una hora quedó devastada tanta riqueza”.

El Juicio Final

Como colofón a esta profusa iconografía, nada más adecuado que presentar una de las imágenes más emblemáticas del Apocalipsis: el *Juicio Final*.

La primera muestra corresponde al Juicio Final del Beato de Fernando I y Sancha⁵⁰, del siglo XI (**Fig.13**). La ilustración, se aleja por completo de los Juicios Finales que conocemos, por razones bien fáciles de explicar: las imágenes del Último Día en los Beatos no se nutren de las palabras apocalípticas, ni de la iconografía utilizada en escultura y pintura, sino que se elaboran a partir del texto del Comentario, generándose así una tradición ilustrativa propia. Beato se refiere en el Comentario a dos grupos fundamentales que estarán presentes en el Último Día: los elegidos y los condenados. Los elegidos se verán a su vez clasificados en los “juzgados que reinan” y “los que reinan sin ser juzgados” y los condenados en “juzgados y condenados” y “condenados sin juicio”⁵¹

46. Fol. 215v. 216.

47. Fol. 233v.234.

48. Fol. 195.

49. Fol. 147v.148.

50. Fol.250v. 251.

51. “Duae quippe sunt partes in iudicio, electorum scilicet atque reproborum, sed bini ordines eisdem singulis partibus continentur alli namque iudicantur et pereunt; alii non iudicantur et pereunt; alii iudicantur et regnant; alii non iudicantur et regnant”. SANDERS, H.A., *Beati in Apocalipsin Libri duodecim. Codex Gerundensis*, A.D. 975, Madrid, 1975, pág. 412.

Esta clasificación de condenados y elegidos la toma Beato de las *Moralia in Job* de Gregorio Magno (XXVI, 27, 50-51)⁵², aunque también se puede encontrar en distintos pasajes bíblicos: Mateo XIX, 28 e Isaías XIII, 14, para los santos que juzgarán con Cristo sin ser juzgados; Mateo XXV,34, habla de los pecadores arrepentidos que serán juzgados y perdonados; en Mateo XXV, 41, se presentan a los juzgados que serán hallados culpables y condenados y en Juan, III,18 o en Salmos I,5, aparecen también los no creyentes, que irán directamente al Infierno⁵³. En la imagen de este Beato románico, se presentan los grupos descritos en el Comentario. En primer término una *imago clipeata* sujeta por dos ángeles, de la figura de Cristo en Majestad, presidiendo el Juicio. Debajo de él tres bandas de color sirve para hacer desfilar a los elegidos: los que están ya en el cielo sin juicio y los que serán juzgados y perdonados. El folio derecho se reserva para el grupo de los condenados. Las dos franjas superiores se reservan para los que esperan el juicio y debajo los condenados no juzgados sufren ya las penas del Infierno.

La imagen del Juicio Final que presenta el códice de San Andrés de Arroyo⁵⁴ (Fig.14), aunque se aleja de la tradición iconográfica propia de los Beatos que hemos visto en el ejemplo anterior, no deja de ser impresionante. El influjo de las tradiciones iconográficas europeas queda ya bien patente en esta ilustración y ha absorbido por completo la fórmula empleada en el resto de los Beatos, tanto de la rama I como de la II.

Nos ha llegado únicamente este segundo folio de lo que fue una ilustración a doble página. En el folio perdido, quedaría representado sin duda el Cristo en Majestad que preside el Juicio Final. La disposición de las dos bandas superiores, con el fondo de color liso, es el único vestigio indicador de que se trata de una imagen de un Beato.

En la primera franja de color rojo, se representan todos los estamentos sociales, debidamente identificados. En primer término aparecen dos reyes, seguidos del clero, que se distingue por su indumentaria: obispo, (con mitra, báculo, alba, dalmática, tunicela y casulla⁵⁵) y abad (con báculo y tonsurado). Les siguen representantes de grados inferiores de la jerarquía eclesiástica: diácono, fraile y monja, seguidos de varios personajes tonsurados y otros civiles, que se identifican como el pueblo llano.

La siguiente banda, de fondo azul, se reserva a los condenados, entre los que se encuentran también representados todos los estamentos: monarquía, con el rey y la reina en cabeza; clero, con un obispo, frailes y una monja y el pueblo, figurado mediante un grupo de civiles. Se resume aquí e versículo 12b de Apocalipsis XX: “fueron juzgados los muertos según sus obras”⁵⁶. De esta manera, se insiste en un

52. DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S., “*Los Beatos*”, op.cit. pág V.

53. WERCKMEISTER, O.K., “The first romanesque Beatus manuscripts...”, op.cit. pág.166-192.

54. Fol.160.

55. Sobre la indumentaria en el estamento eclesiástico, ver FRANCO MATA, M.A., *Escultura gótica en León*, León, 1976, pág-93-100.

56. También en Salmos LXI, 13 (citado por el propio Beato en la Explanatio: “David dicit: quia tu reddes singulis secundum opera eorum”); Jeremías XXV, 14 o Jeremías XXXII, 19.

aspecto novedoso no abordado hasta el momento: la igualdad ante la muerte. Todos serán juzgados por igual, sin importar el estamento social al que hayan pertenecido⁵⁷. Este interés por especificar la pertenencia a un grupo social determinado, revela un cambio en la mentalidad, fruto de las transformaciones socio-económicas que se vienen produciendo, que encuentran una respuesta inmediata en la producción artística. La identificación del status social, es un dato iconográfico que también van introduciendo las obras escultóricas paralelamente, hecho que relaciona más a este códice con la iconografía europea del momento, que con la propia tradición iconográfica de los Beatos.

Estos réprobos aparecen atados con una recia sogá, por el cuello. Se ajusta esta visión a las palabras de Mateo XIII, 30:

*“Dejad que ambos crezcan hasta la siega; y al tiempo de la siega diré a los segadores: Coged primero la cizaña y atadla en haces para quemarla, y al trigo recogedlo para encerrarlo en el granero”*⁵⁸.

De esta manera, los condenados se atan “como haces de cizaña para ser arrojados al fuego”. Imágenes similares, aunque sustituida la sogá por cadenas, se encontrarán frecuentemente en los Juicios Finales de las grandes portadas góticas⁵⁹.

De los condenados tira un diablo peludo, con garras en sus patas traseras, espolones en las articulaciones y cuernos caprinos. Difieren estas características, de las que usualmente se atribuyen a los demonios en los Beatos, que no suelen presentar forma de animal. Los demonios de este códice, se vinculan más a las representaciones propias del gótico, que a las ya desarrolladas en la tradición iconográfica de los Beatos⁶⁰.

Queda por último, esta magistral Boca del Infierno, que acoge a los condenados, una representación que, nuevamente, nos remite a otras similares en códices similares del arte europeo, como son un Psalterio inglés pintado por William de Brailes⁶¹, o el Psalterio de Margarita de Borgoña, que se conserva en la Biblioteca Ste. Genevève de

57. Encontraríamos la fuente textual más cercana en el Vado Mori (siglo XII), escritos en los que se presentan las clases sociales, anunciándoles su muerte. El desarrollo de este tema, desembocará en siglos posteriores, en las *Danzas de la Muerte*.

58. Este versículo lo explica detalladamente Gregorio el Grande en su *Moralia* IX, 65-98: “Et nici tormentorum summam, meritorum acta dirimerent, nequaquam iudex veniens dicturum se messoribus esse perhiberet: ‘Colligite primum zizania, et ligate ea in fasciculos ad comburendum’ sed nimirum fasciculos ad comburendum ligare, est hos qui aeterno igni tradenti sunt, pares paribus sociare; ut quos similis culpa inquinat, par etiam poena constringat ...” WERCKMEISTER, O.K., “The first romanesque Beatus manuscripts....”, op. cit. pág.167.

59. V.gr. Nôtre Dame de Reims (1230) o de Nôtre Dame de Paris, fachada occidental (1220-30).

60. Vid. YARZA LUACES, J., “Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos”, *Actas del Simposio...*, op. cit. pág.231-244; también GARIDIS, M., “L’evolution de l’iconographie du Démon dans la periode posbyzantine”, *L’Information d’Histoire de l’art*, págs.143-145.

61. Fitzwilliam Museum, ms.330, fol.1.

París⁶², por citar sólo dos ejemplos de un gran número de Bocas del Infierno semejantes en otros códices ajenos a los Beatos, de este primer cuarto del siglo XIII, que tienen como predecesor al ya muy conocido Psalterio de Winchester⁶³.

Los castigos del Infierno se reflejan con todo detalle en el interior de la gran fauce monstruosa. En una primera escena, dos detalles ofrecen al lector un mensaje definido. Por una parte, las cabezas tonsuradas de algunos de los precitos, refuerzan la idea transmitida en el grupo superior, de la igualdad después de la muerte; también los eclesiásticos pecadores recibirán su castigo. Por otra parte, un hombre desnudo con una gran bolsa en el cuello, hace referencia a un pecado concreto: la avaricia, haciendo uso de una iconografía ya muy elaborada en el románico europeo.

La segunda escena infernal describe con lujo de detalles una tortura medieval, que se aplicará a los condenados: la de la Rueda Infernal, tan común en la literatura de las Visiones⁶⁴, tan popular en toda la edad media. En esta Rueda maldita, los réprobos giran, ensartados en sus cuchillas, mientras los demonios los golpean con porras y garfios. Una imagen terrible, apocalíptica, pero atractiva, la de este Beato, que anuncia precisamente el fin de la copia de estos manuscritos.

Se ha intentado, de esta manera, ofrecer una visión general de los Beatos, sus orígenes y su difusión, que se debe sin duda alguna a sus ilustraciones. En siete siglos se mantuvo así, en la Península una tradición autóctona, ajena a la ilustración de los Apocalipsis en el resto de Europa.

Hemos visto, además, los estilos que se sucedieron en estos manuscritos: los primeros ejemplares prerrománicos, los románicos y los más tardíos que anuncian el gótico. Estilos sintéticos y simbólicos que conviven a la perfección con el contenido hermético del Apocalipsis.

Se han expuesto, finalmente, algunos ejemplos concretos de su iconografía, que explican las dos variantes iconográficas de estos manuscritos, las ya tan mencionadas ramas I y II del Corpus de los Beatos que hoy han llegado hasta nosotros.

Hemos intentado mostrar, a través de estas imágenes seleccionadas, el lenguaje propio que utilizaron los ilustradores para narrar las palabras de San Juan, un lenguaje visual autónomo, que cobra una entidad propia, casi al margen del texto.

62. Ms. 1273, fol.19

63. El Salterio de Winchester, no debe ser relacionado, sin embargo, de forma directa con este grupo de manuscritos que he mencionado, más tardío. El mismo tratamiento que en él se da a la Boca del Infierno, como receptáculo cerrado donde arden los condenados, y no en forma de "U", como este ejemplo del Beato de San Andrés de Arroyo, hace que deba ser considerado al margen de este conjunto de códices fechados en el primer cuarto del siglo XIII.

64. V.gr., aparece referida en las Actas de Tomás, Visión de Gunthelm o en la Visión de San Pablo, de fines del siglo XIII.

ELENA RUIZ LARREA

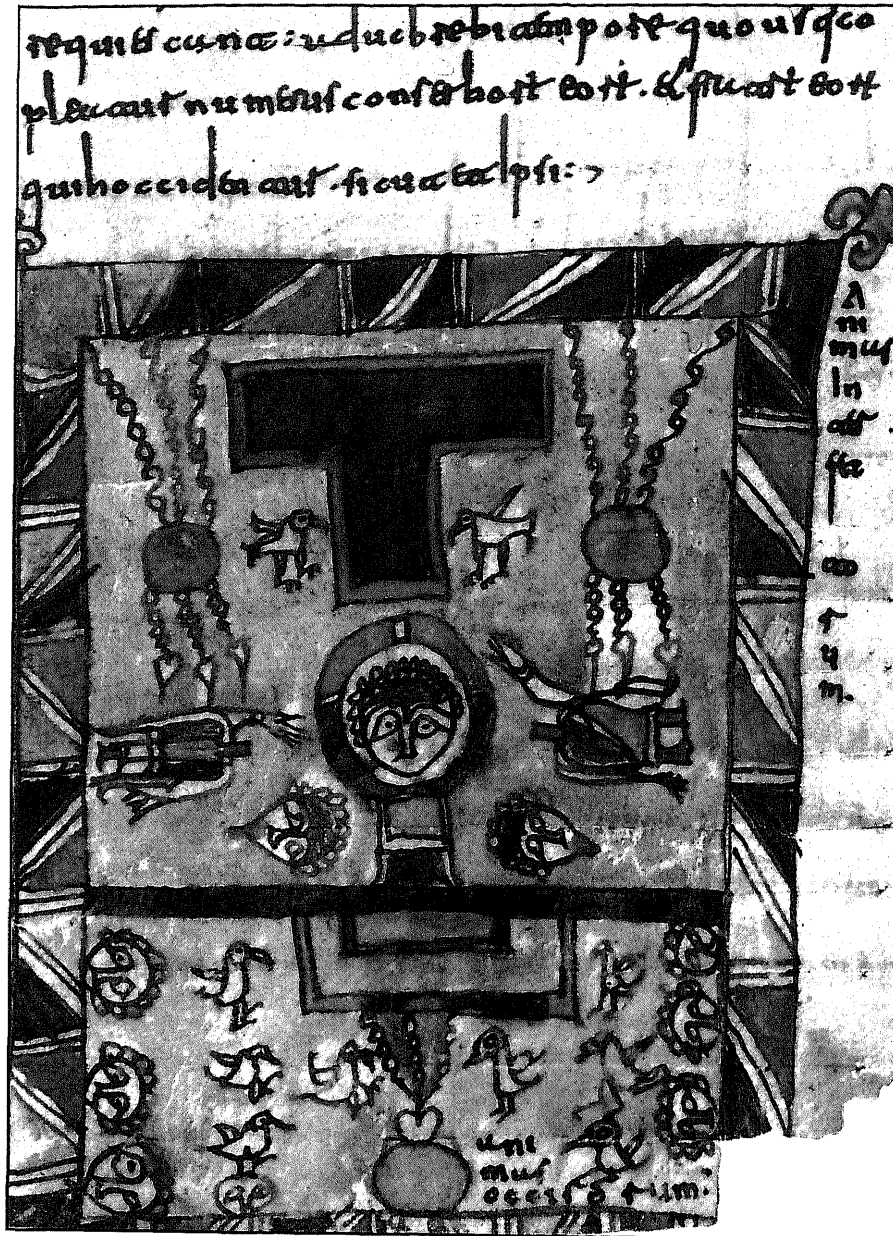
Y nada mejor que esta imagen del Infierno, con la que concluye el Apocalipsis, y precisamente de un Beato tardío, que anuncia el fin de la copia de estos códices, como colofón de este viaje a través de estos bellos manuscritos.

1. EL ÁNGEL DEL ABISMO Y LAS LANGOSTAS INFERNALES (Ap.IX, 7-13)



Beato de Gerona, siglo X, fol. 156v.

2. LA APERTURA DEL QUINTO SELLO (Ap. VI, 9-11)



Biblioteca del Monasterio de Silos, fragm.4, Beato de Cirueña, siglo IX.

3. APERTURA DEL PRIMER SELLO: LOS CUATRO JINETES (Ap. VI, 1-8)



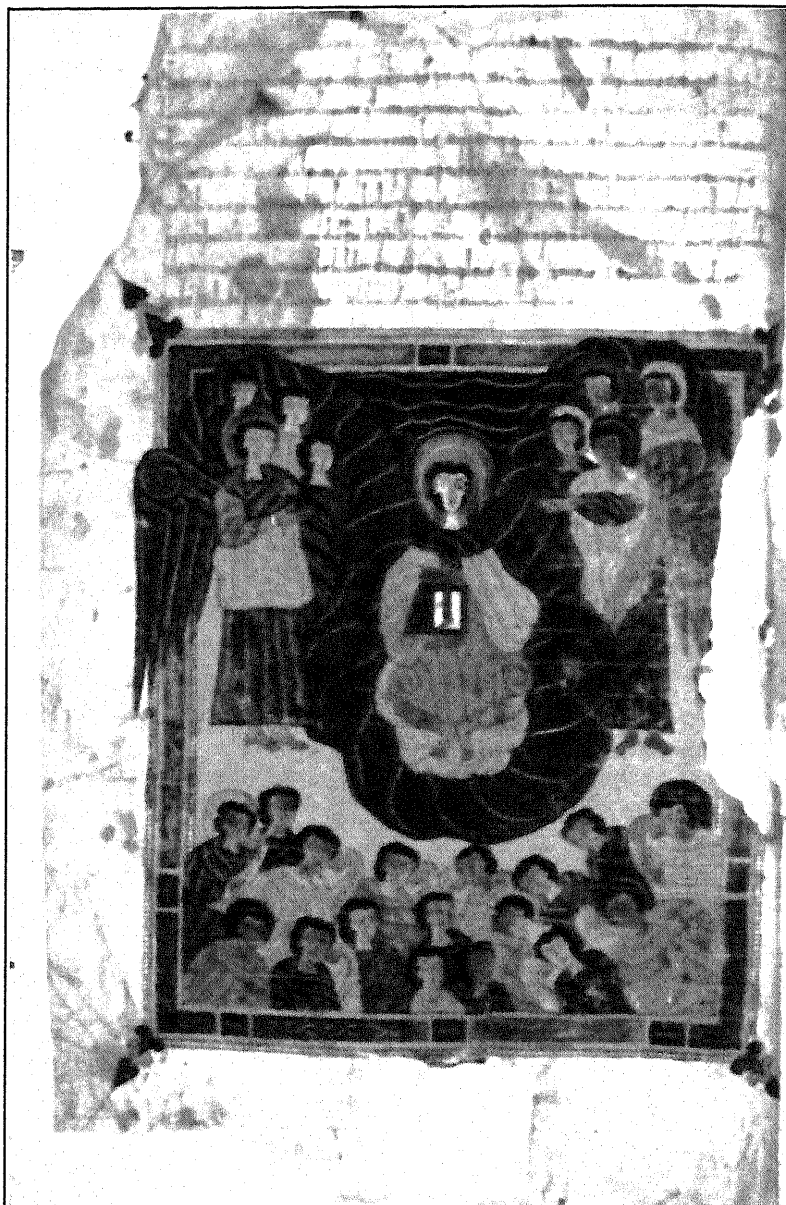
Beato de Saint-Sever, siglo XI, fol. 108v-109.

4. APARICIÓN DE CRISTO EN LA NUBE (Ap. I, 7-10)



Beato de San Andrés de Arroyo, siglo XIII, fol.3.

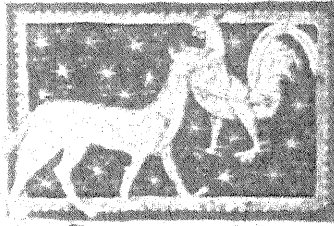
5. APARICIÓN DE CRISTO EN LA NUBE (Ap. I, 7-10)



Beato de El Escorial (Olim III A-4; I.H.1), siglo X-XI, fol. 1v.

6. LA RAPOSA Y EL GALLO

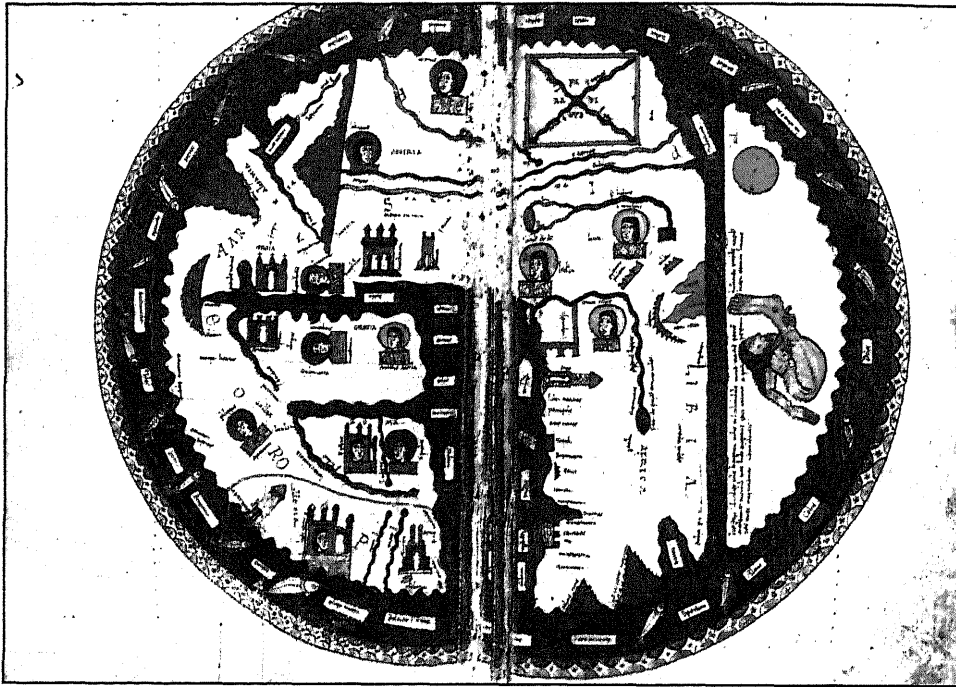
cipias admonens. Et iter ait. qui
cumq; receperit puerum istum in
nomine meo: me recipit: et qui me
recipit: recipit eum qui me misit.
Et in eum uniuersam apm recipit.
apm recipit. Et qui ymaginem di
recipit: recipit deum. Caput apm
dicitur e. i. diuinitas que in uerbo
merit non habuit. Et ideo quod
tam potest homo sanctam exibe
re fidem: et obseruare mandata
tam religiosa mente custodiat. ne
dicatur ei mulpes foras habere.



Vulpes enim fallax est a
summa et insidiosa semper in
venia: rapinam fraudis est
act. Nichil iustum. nichil onustum.
nichil pacis et securum: quod in
ter hominum hospita potam re
quirit. In certis autem vulpes
comparat. Deniq; cum genus ho
m: hereticos extindit. Duo discipu
li uenerunt. unus dixit sequar te:
alter dixit dimittit me penam ue
sepelire patrem meum. Et dicit dicit:
d) ortu sepeliant matrem tuam in
me sequere. et uade ad iudicium ro
gnum dei. Alteri dicit: Vulpes foras
habere: et iter filius hominis q
habundauerit iniquitas non habet
nbi caput suum inclinet. Itaq; ut

muligas dno non audet uelut
repellere sed fructum. qui repulsi
caetero fraudulenti: dicit in
nomine dno. Siquis me. Sed
hoc dicit ei. dicitur patrem tam for
ter mouit. i. diabolum. de q
dicitur: et ostendit formam pu
ris mei. hoc illi non dicit: in quo
mulpes habere uoluerit. Vni
pro omni pietate: fraudis e. am
mal. amantem formam patris: et
in formam semp laquei dicitur.
Ita sunt heretici qui dno non sibi
patris non sciunt. sed dno sibi
sibi? sibi alios dicitur amantem.
Simpler semp dno non habere.
hereticus de in formam e. inquam
fraudulenti mulpes. galline illi
dicitur semp mactans de qua scri
ptum est: et nocte nolui congre
gare filios meos sicut gallina pul
los suos et noluit. cui relinque
tur domus mea deserta. dno non
sibi habent. quia dno non quem
habuerunt pederunt. hoc ani
mal nup manducant aliquando.
nup uilissimum est: aut ei
de uide. Unde apm ait. hereticus
post unam correptionem dno.
Non enim de eo dicit apm. quis
audet ut sanam uolentem
patris mei qui in celis est. Et un
enam dno est a fructu? sibi li
gare manducat dno. Caput nob
mulpes paruulus: criminamur
uincit. hoc est quod iniquitatem
uincit non iniquitatem extindit.
Et iter sancton ad cautes carum
ligantur ardentes faculas et dno

7. MAPAMUNDI



Beato de Burgo de Osma, siglo XI, fol.34v.-35.

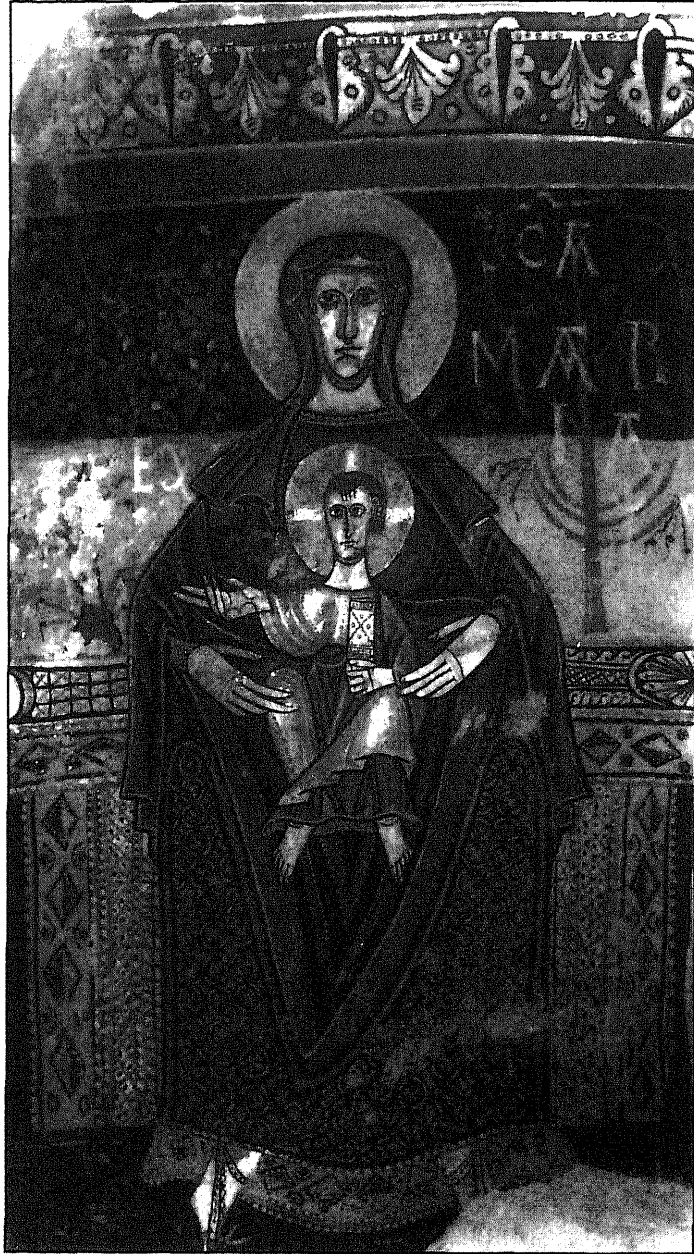
8. LA MUJER Y LA BESTIA



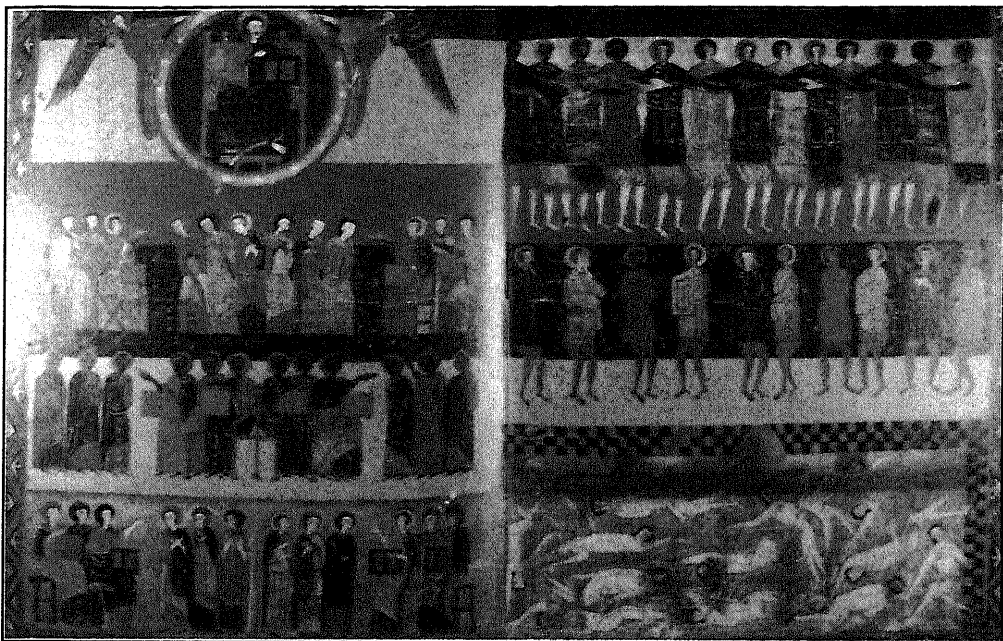
Beato de Gerona, siglo X, fol. 63.

ELENA RUIZ LARREA

9. VIRGEN CON EL NIÑO. San Pedro de Sorpe. (Foto Mas)



10. LA LUCHA DE LA SERPIENTE CONTRA EL HIJO DE LA MUJER (Ap. XII, 1-18)



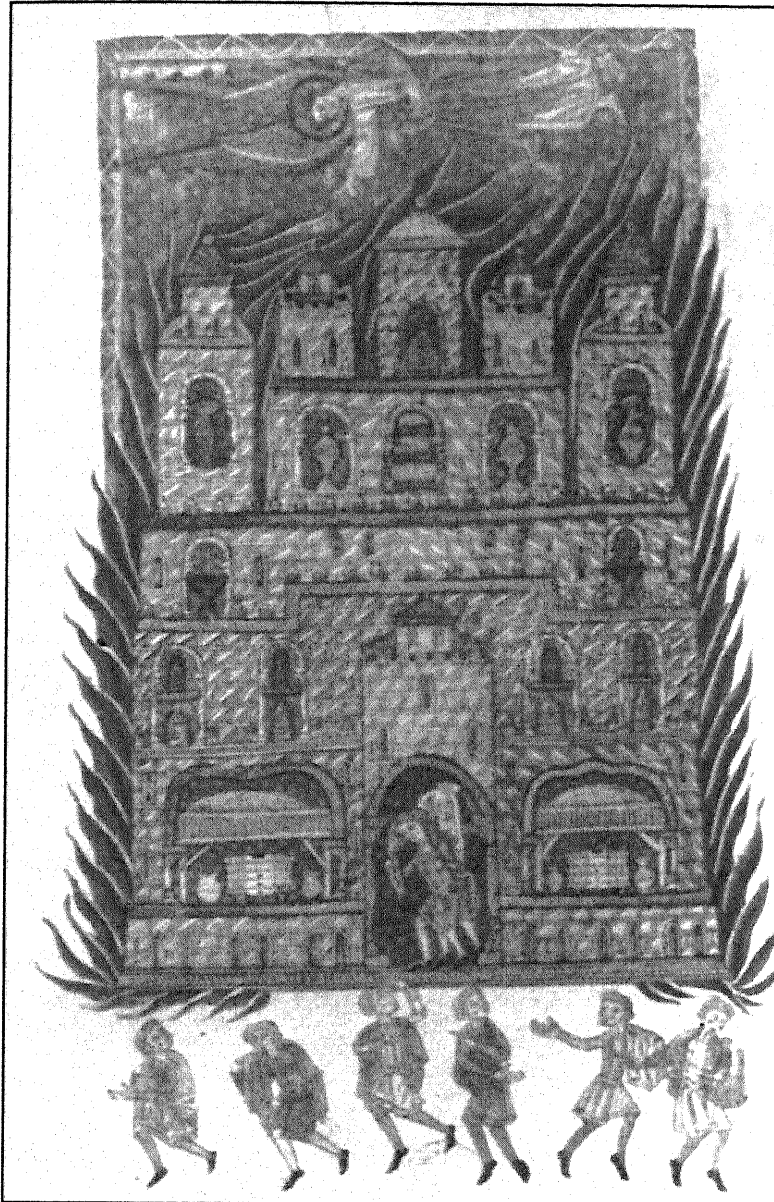
Beato de Fernando I y Sancha, siglo XI, fol. 186v-187.

11. EL FUEGO DE BABILONIA (Ap.XVIII, 1-20)



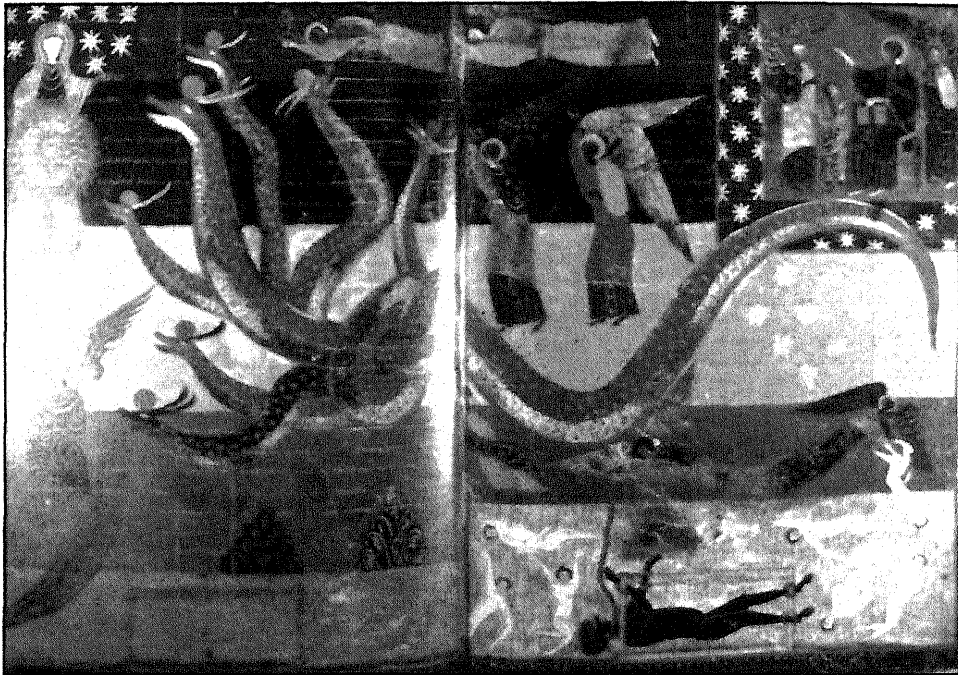
Beato de Saint-Sever, siglo XI, fol. 195.

12. EL FUEGO DE BABILONIA (Ap. XVIII, 1-20)



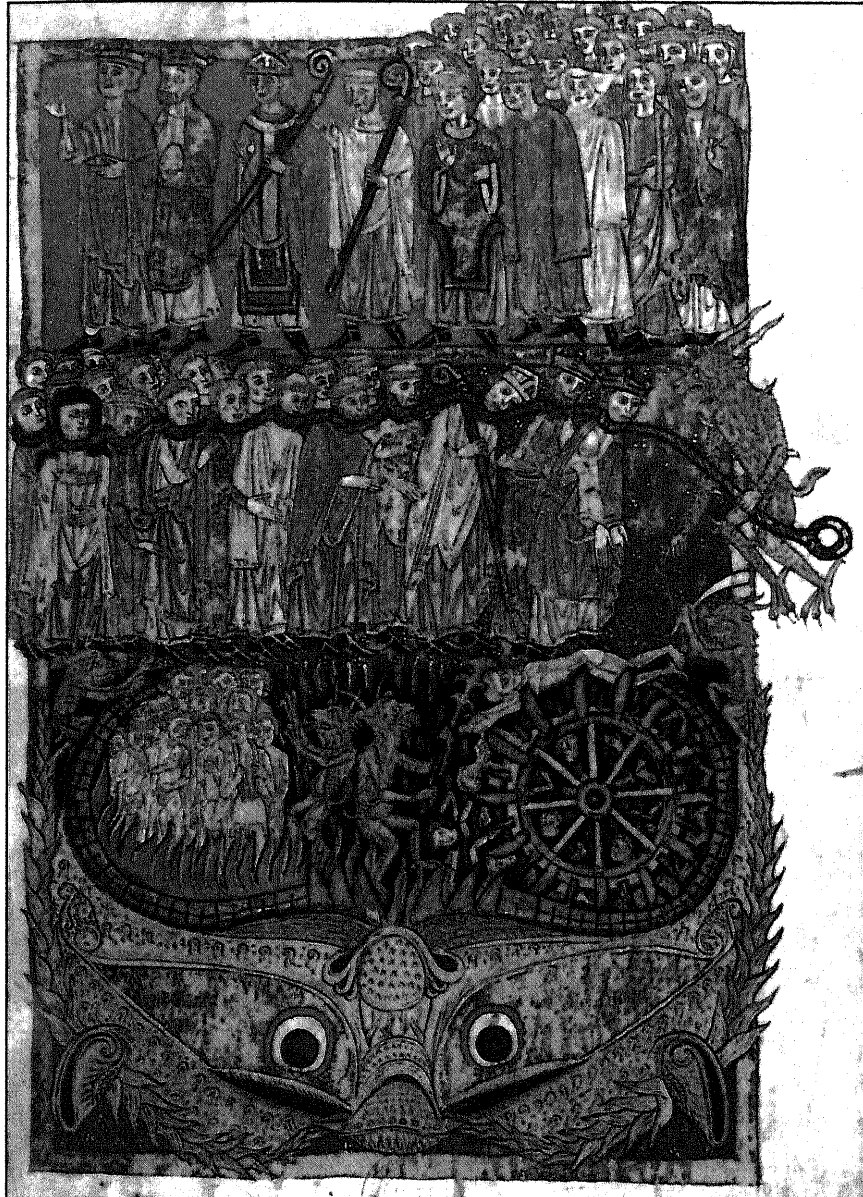
Beato de San Andrés de Arroyo, siglo XIII, fol. 147v-148.

13. EL JUICIO FINAL (Apoc.XX 11-15)



Beato de Fernando I y Sancha, siglo XI, fol.250v-251.

14. EL JUICIO FINAL (Apoc.XX, 11-15)



Beato de San Andrés de Arroyo, siglo XIII, fol. 160.