ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Mirsa
Acevedo Molina

Tesis doctoral

VER LEER Y RECORRER. DIAGRAMAS DE PENSAMIENTO EN LOS BEATOS DEL SIGLO X

Santiago de Compostela, 2023

Programa de doctorado en Estudios Medievales

TESIS DE DOCTORADO

[VER, LEER Y RECORRER. DIAGRAMAS DE PENSAMIENTO EN LOS BEATOS DEL SIGLO X]

[Mirsa Acevedo Molina]

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MEDIEVALES

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2023

DECLARACIÓN DEL AUTOR/A DE LA TESIS

D./Dña. **Mirsa Acevedo Molina**

Título de la tesis: **VER, LEER Y RECORRER: DIAGRAMAS DE PENSAMIENTO DE LOS BEATOS DEL SIGLO X**

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento y declaro que:

1) La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.
2) De ser el caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.
3) Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.
4) La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide la versión impresa con la presentada en formato electrónico.

Y me comprometo a presentar el Compromiso Documental de Supervisión en el caso que el original no esté depositado en la Escuela.

En **Santiago**, **19 de julio de 2023**.

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR/TUTOR DE LA TESIS

D./Dña. **Fátima Díez Platas**

En condición de: **Tutor/a**

Título de la tesis: **"Ver, leer y recorrer: diagramas de pensamiento de los Beatos del siglo X"**

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Mirsa Acevedo Molina**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne l os requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **19 de diciembre de 2022**

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR/TUTOR DE LA TESIS

D./Dña. **Fátima Díez Platas**

En condición de: **Director/a**

Título de la tesis: **"Ver, leer y recorrer: diagramas de pensamiento de los Beatos del siglo X"**

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D/Dña **Mirsa Acevedo Molina**, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director/tutor de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **19 de diciembre de 2022**

Resumen: Las investigaciones filológicas e iconográficas acerca de los Beatos durante los siglos XX y XXI nos permiten considerar nuevos problemas, tales como para qué se compusieron estos códices de esos modos particulares que hoy conocemos y cuál es el lugar de las imágenes en ese diseño. En esta tesis doctoral estas preguntas recaen sobre los diagramas que, aunque no son ni imagen ni texto, son a la vez imágenes y textos. Se busca, asimismo, encontrar la función y significados que quisieron entregarles quienes integraron estas fórmulas a los códices del siglo X y el modo en que estos diagramas estuvieron dispuestos para la recepción de los lectores-visualizadores a los que estaban dedicados: los monjes educados en una cultura visual e intelectual que se había ido consolidando desde la Antigüedad tardía hasta la época estudiada.

Palabras clave: Beatos, Beatos del siglo X, Diagramas, Códices medievales

Abstract: Philological and iconographic investigations about the Beatus during the 20th and 21st centuries allow us to consider new problems, such as why these codices were composed in those particular ways that we know today and what is the place of the images in that design. In this doctoral thesis these questions fall on the diagrams that, although they are neither image nor text, are images and texts at the same time. It also seeks to find the function and meanings that those who integrated these formulas into the 10th century codices wanted to give them and the way in which these diagrams were arranged for the reception of the readers-viewers to whom they were dedicated: the monks educated in a visual and intellectual culture that had been consolidated from Late Antiquity to the time studied.

Keywords: Beatus, 10th century Beatus, Diagrams, Medieval Codices

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

s agradecimientos especiales a la profesora Dra. Fátima Diez Platas por dirigir mi tesis, por sus consejos, ánimos y correcciones certeras. También por haberme acogido como doctoranda, mostrándome confianza y valoración con ese gesto.

Quisiera agradecer al profesor Federico Galende de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile que con tanta generosidad me permitió participar activamente en su seminario "Alegoría, imagen y figura. Metodologías para una poética del saber" (2018), dándome la misma cabida y atención que a sus alumnos regulares del Doctorado en Estética que impartía el seminario. También quisiera expresar mi reconocimiento al profesor de la USC Francisco Prado Vilar por aceptarme en su curso sobre Métodos de Investigación del Magister en Edad Media de nuestra facultad (2022), quien no solamente planteó en dicha oportunidad una cantidad de ideas que me dieron luces sobre mi propia investigación, sino que también me permitió participar de sus clases, opinando y presentando mis puntos de vista. Asimismo quisiera agradecer la formación recibida en el Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile que me permitió situarme en los problemas que desde la filosofía contemporánea se discuten acerca de las imágenes y su visualización. En especial quisiera agradecer a la profesora Valeria de los Ríos que me aceptó en sus cursos, me corrigió y me dio un lugar como ayudante de cátedra durante tres años. Asimismo, quisiera recordar el apoyo de la profesora Giannina Burlando del Instituto de Filosofía de la Universidad Católica de Chile, por guiarme, leerme e incorporarme en su investigación de modo totalmente gratuito.

A mi gran amigo Daniel Casanovas Cruz, por haber tenido la paciencia de leer mis escritos en borrador y darse cuenta de mis contradicciones, elisiones y errores de diferente índole y sugerirme medidas de reparación que me permitieron una mejor comunicación de mis ideas.

A todos quienes me han ayudado a salir adelante con esta tesis. A Bárbara, a Irene, a Patricia, a Francisco, a Carmen. Todos ellos han aportado de varias maneras.

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mi mamá María Elena que ha sido mi gran soporte durante estos años, y siempre

A mi recordado padre que me enseñó a pensar poéticamente.

A mi hermano, con el dolor de haberlo perdido antes de terminar este proceso. A mis hermanas que siguen siempre a mi lado.

A Valencia por su alegría. A Santiago de Compostela por su belleza.

Y a Marcelo.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lista de Beatos en orden cronológico.

Nombres, siglas, datos de origen, data, signatura, iluminador

Nombres usuales	Sigla	Guarda y signatura	Origen	Siglo	Pintor
Fragmento de Silos, Fragmento de Cirueña	Fc	Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo, frag. 4	Asturias o San Millán?	IX	
Beato Morgan; Beato Maius/Beato de San Miguel de la Escalada	M	Nueva York, Morgan Libray &Museum, MS M. 644	San Salvador de Tábara	X	*Maius*
Beato de la Vitrina 14-1/ Beato Viejo de la BNE/ Beato Emilianense	A1	Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14-1	Reino de León o San Millán de la Cogolla	X	
Beato de Valcavado/ Beato de la Universidad de Valladolid	V	Valladolid, Biblioteca de la Universidad, MS 433	Reino de León. ¿Monasterio de Valcavado?	X	*Obecus*
Beato de la Tàbara,	T	Madrid, Archivo Histórico Nacional, Cod. 1097B	San Salvador de la Tábara	X	*Magius/ Maius, Emeterius*
Beato de Gerona	G	Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 7(11)	San Salvador de la Tábara	X	*En, Emeterius*
Fragmento Vitrina 14-2	Fi	Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14-2, fols. 1-5	Reino de León	X	
Beato de Urgell	U	Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Num. Inv. 501	Reino de León	X	
Beato de San Millán	A2	Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 33	¿Castilla? y ¿San Millán de la Cogolla?	X	
Beato del Escorial	E	Escorial, Biblioteca del Monasterio, &.II5	San Millán de la Cogolla	X	
Beato de Fernando I y Sancha/ Beato de Fernando/ Beato de Facundo o Facundus	J	Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 14-2	¿*Scriptorium* real de León?	XI	*Facundus*
Beato de Fanlo		Nueva York, The Morgan Library & Museum, MS M.1079, fols. 6-12	¿San Andrés de Fanlo? ¿San Millán de la Cogolla?	XVII (XI)	
Beato de Saint Sever	S	Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 8878	Saint-Sever-sur-l'Adour (Gasconia)	XI	*Stephanus Garsia, Placidus*
Beato de Osma	O	Burgo de Osma, Cabildo de la Catedral	Sahagún, Monasterio de los santos Facundus y Primitivus	XI	*Martinus*
Beato de Turín	Tu	Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.I	Catalonia, ¿Girona o Ripoll?	XII	
Beato de Silos	D	Londres, British Library, MS Add. 11695	Santo Domingo de Silos	XII	*Petrus*
Beato Corsini	C	Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Segn. 40.E.6	Sahagún, Monasterio de Santos Facundus y Primitivus	XII	
Fragmento de León	Fa	León, Archivo Histórico Provincial, Perg., Astorga 1	Reino de León ¿Astorga?	XII	
Beato de Berlín	B	Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, MS theol. lat. fol. 561	Sur de Italia	XII	
Beato de Manchester/ Beato Rylands	R	Manchester, John Rylands University Library, MS lat. 8	Castilla ¿Burgos?, ¿Toledo?	XII	

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Beato de Cardeña	Pc	Madrid, Museo Arqueológico Nacional, MS 2; New York, Metropolitan Museum; Madrid, Coll. Francisco de Zabálburu y Basabe; Girona, Museu d'Art de Girona, Num. Inv. 47	Castilla	XII	
Beato de Lorvão	L	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo	Monasterio de São Mamede Lorvão (Portugal)	XII	*¿Egeas?*
Beato de Navarra	N	Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 1366	¿Navarra? ¿Astorga?	XII	
Beato de Las Huelgas	H	New York, The Morgan Library & Museum, MS M.429	Toledo? Santa María la Real de las Huelgas?	XIII	
Beato del Arroyo	Ar	Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 2290/ Los Angeles, Getty Center (formerly B. H. Breslauer Coll.),	Región de Burgos	XIII	
Fragmento de Rioseco	Fr	Ciudad de México, Archivo General de la Nación, Illustración 4852	¿Castilla?	XIII	
Fragmento de San Pedro de Leòn	Fl	Archivo Parroquial de Santa Marina la Real de León, sig. ASM (SP), Libro de Difuntos, 4	¿Reino de Leòn?	X	
Fragmento de Milán		Milan, Archivio di Stato, Rubriche notarili 3823	Sur de Italia	XI	
Beato de Ginebra	X	Gènova, Bibliothèque de Genève, MS lat. 357	Sur de Italia	XI	
Elaborada con datos de Williams, 2016					

Concordancias entre siglas de Beatos de Williams y Gryson

Nombres usuales	Siglas Williams	Siglas Gryson
Fragmento de Silos, Fragmento de Cirueña	Fc	z
Beato Morgan; Beato Maius/Beato de San Miguel de la Escalada	M	Y
Beato de la Vitrina 14-1/ Beato Viejo de la BNE/ Beato Emilianense	A1	N
Beato de Valcavado/ Beato de la Universidad de Valladolid	V	V
Beato de la Tàbara	T	A
Beato de Gerona	G	G
Fragmento Vitrina 14-2	Fi	-
Beato de Urgell	U	U
Beato de San Millán	A2	H
Beato del Escorial	E	E
Beato de Fernando I y Sancha/ Beato de Fernando/ Beato de Facundo o Facundus	J	M
Beato de Fanlo		
Beato de Saint Sever	S	P
Beato de Osma	O	O
Beato de Turín	Tu	T
Beato de Silos	D	S
Beato Corsini	C	K
Fragmento de León	Fa	-
Beato de Berlín	B	F
Beato de Manchester/ Beato Rylands	R	R
Beato de Cardeña	Pc	D

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Beato de Lorvão	L	L
Beato de Navarra	N	Q
Beato de Las Huelgas	H	B
Beato del Arroyo	Ar	C
Fragmento de Rioseco	Fr	-
Fragmento de San Pedro de Leòn	Fl	-
Fragmento de Milán		
Beato de Ginebra		X
Elaborada con datos de Gryson, 2012		

Abreviaturas

Ap.	Apocalipsis
PL	Patrología Latina
Gn	Génesis
Isid. *Reg.*	Isidoro. Regla
RB	Benito Regla de los Monjes
Comentario	Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana
Cas. *Inst.*	Casiodoro, *Instituciones*
AHN	Archivo Histórico Nacional
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Biblioteca Nacional de Francia
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
MAN	Museo Arqueológico Nacional
UCM	Universidad Complutense de Madrid
USC	Universidad de Santiago de Compostela
RBME	Real Biblioteca del Monasterio del Escorial
M.L. &M	Morgan Library and Museum
Museu Cat. Gi	Museo de la Catedral de Girona
Mus. Di. Urgell	Museo Diocesano de Urgell

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE

p.

Lista de Beatos con sus Datos Principales i
Concordancias entre Siglas de Beatos de Williams y Gryson ii
Abreviaturas iii

INTRODUCCIÓN……... 1
Justificación……..... 1
Antecedentes…… 1
Planteamiento del problema…… 2
Objetivos…….... 3
Metodología……. 3
Los capítulos…… 4
Instrumentos bibliográficos…… 6
Limitaciones…… 9
Notas sobre usos y términos…… 10

ESTADO DE LA CUESTIÓN …… 11
El valor de las imágenes y la función de los Beatos…… 11
El estudio de los diagramas por la historiografía del arte…… 17
Los diagramas de los Beatos…… 22

I PARTE

1. PRESENTACIÓN DEL CORPUS……. 31
1.1 Los Beatos y sus imágenes…… 31
1.1.1 Clasificación, contextualización…….. 31
1.1.2 Los contenidos y las ilustraciones……... 37
1.2 Los diagramas de los Beatos del siglo X……... 39
1.2.1 Los diagramas de este estudio. El corpus…… 43

II PARTE

2. ENFOQUE TEÓRICO Y METODOLÓGICO: MIRADAS MÚLTIPLES PARA UN OBJETO POLIFUNCIONAL…….. 47
2.1 El diagrama como objeto de estudio…….. 47
2.2 El diagrama en el libro como dispositivo……. 50
2.3 El largo tiempo de las imágenes y una historia del arte no totalizadora……... 55

3. LECTURA, ESCRITURA Y DEVOCIÓN. FUNDAMENTO DEL DISEÑO Y USO DE LOS BEATOS DEL SIGLO X……... 61
3.1 La organización de los monasterios hispanos en la Alta Edad Media…… 62
3.2 La lectura como parte de las normas de vida de los monjes……... 65
3.2.1 La lectura en las Reglas de Benito e Isidoro…….. 65
3.2.2 Contenidos de la educación monástica…….. 67
3.2.3 Los modos de lectura y aprendizaje……... 69
3.2.4 El modo de leer…….. 74
3.2.5 El diseño de la página y la lectura 75

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III PARTE

4. LOS LABERINTOS DE LETRAS EN LOS BEATOS MORGAN Y VALCAVADO 79
4.1 Definición de la forma de laberinto…… 79
4.1.1 Definición de laberinto como representación visual o artefacto…… 79
4.1.2 Definición de los laberintos en los libros y en general y en los Beatos en particular…….. 80
4.1.3 Definición funcional de los laberintos en los manuscritos estudiados…….. 81
4. 2 Corpus de laberintos de libros hispanos medievales. Necesidad de un estudio comparado…… 82
4.3 Descripción de los laberintos de los beatos del siglo X ……..... 84
4.3.1 Descripción del laberinto del Beato Morgan…….. 84
4.3.2 Descripción del laberinto del Beato de Valcavado……. 87
4.4 Comparaciones formales entre los laberintos de los beatos Morgan y Valcavado y con otros laberintos de códices hispanos …….. 89
4.4.1 Semejanzas y diferencias entre los laberintos de los Beatos Morgan y Valcavado……. 89
4.4.2 Semejanzas y diferencias entre ambos laberintos (Beatos Morgan y Valcavado) y laberintos de Beatos posteriores……. 92
4.4.3 Alcances interpretativos de la comparación formal entre laberintos de los Beatos …….. 99
4.4.4 Relaciones de forma entre los laberintos Morgan y Valcavado y otros laberintos de libros mozárabes……... 99
4.5 Antecedentes y posibles influencias……... 102
4.5.1 Antecedentes en códices visigodos y carolingios……... 102
4.5.2 Antecedentes monumentales…….. 103
4.6 Interpretaciones a través de un análisis comparado…… 109
4.6.1 Análisis comparativo entre laberintos de los Beatos y los laberintos de letras monumentales…….. 109
4.6.2 Análisis comparado entre las formas ornamentales de los laberintos de los Beatos y formas del arte romano, visigodo y franco-insular…… 112
4.6.3 Otros alcances interpretativos de las formas comparadas: laberinto como ciudad…… 117
4.6.4 Análisis de las partes. El sentido de las formas que componen los laberintos de los Beatos Morgan y Valcavado……... 118
4.7 El sistema comunicativo de las imágenes iniciales en los beatos Morgan y Valcavado. Relación con los otros laberintos de códices hispanos……. 131
4.7.1 La serie Alfa, Cruz, Laberinto…… 131
4.7.2 Cambio en la composición: El laberinto y la *Maiestas Domini* en el Beato de Gerona……. 135
4.8 Los laberintos de letras como artefactos literarios……. 137
4.8.1 *Tabulae Iiacae* y Cuadrado Sator: el principio de *Gramma meson*…… 141
4.8.2 Optaciano Porfirio y Venancio……... 147
4.8.3 Poesía carolingia…… 149

5. PRIMERA TABLA DE LOS NOMBRES DEL ANTICRISTO…… 153
5.1 Presentación y ubicación del corpus de estudio…… 153
5.2 Descripción de la Tabla I de los Nombres del Anticristo……. 155
5.2.1 Descripción de la tabla en los Beatos de la Familia I…….…….. 155
5.2.2 Descripción de la tabla en los Beatos de la Familia IIa…… 160
5.2.3 Descripción de la tabla en los Beatos de la Familia IIb…… 163
5.3 Evolución de la forma. Formación de los tipos…… 165
5.4 Primeros alcances interpretativos……. 170

USC

5.5 Relación del diagrama con el texto…… 174
5.6 La tradición altomedieval del anticristo y su influencia en la obra de Beato…… 182
5.7 La numerología, las formas geométricas y su influencia en la Tabla/Laberinto del Anticristo…….. 184
5.8 El contexto ilustrativo del libro sexto y sus conexiones…….. 188
5.9 El origen de la forma. Los diagramas cuadrados……. 194
5.10 Formas de funcionamiento de la Primera Tabla del Anticristo…….. 200

6. ESTEMA GENEALÓGICO DE CRISTO……. 201
6.1 El concepto de Estema 201
6.2 El Estema Genealógico de Cristo como parte de la evolución estructural de los Beatos…… 202
6.3 Presencia del Estema Genealógico de Cristo en los Códices Medievales…….. 202
6.4 Presencia del Estema Genealógico de Cristo en los Beatos del siglo X…… 205
6.5 Los orígenes posibles del estema……... 208
6.6 Ubicación y forma del Estema Genealógico en los Beatos ……... 211
6.6.1 Forma y contenidos…… 213
6.6.2 El estema: una forma para mostrar y demostrar……. 229
6.7 La estructura comparada……. 230
6.7.1. Algunas interpretaciones de la forma…… 235
6.8 El nudo constantiniano: un diagrama dentro de un diagrama…… 238
6.9 Los recuadros con escenas y el tiempo trascendente……. 241

CONCLUSIONES……. 247
Aspectos Generales…….. 247
Sobre los diagramas estudiados…… 249

BIBLIOGRAFÍA……... 255
Códices y ediciones……..
A. Códices y ediciones de Beatos del siglo X……..
B. Códices y ediciones de Beatos posteriores al siglo X…….
C. Otros códices y ediciones……
Bibliografía secundaria…….

ILUSTRACIONES y TABLAS……. 284
Ilustraciones por capítulo…… 284
Tablas por capítulos…….. 297

ANEXOS……... 299
1. Lista de 33 beatos ordenados alfabéticamente por lugar de conservación……... 299
2. Tabla de concordancia de siglas de los beatos de Sanders y Neuss……. 302
3. Diagrama de evolución de las piezas integrantes de los Comentarios según Díaz y Díaz…….. 303
4. Fichas de catálogos sobre Beatos del siglo X con bibliografía…… 304
5. Preliminares en los Beatos del siglo X…… 304
6. Cierres en los Beatos del siglo X……. 305
7. Lista de exlibris mozárabes de Domínguez Bordona……... 306
7A. Ilustraciones de Exlibris de Domínguez Bordona…… 309
7B. Diurnal de la Universidad de Santiago o Libro de Horas de Fernando y Sancha…….. 310
8. Tablas del Anticristo en los Beatos…… 311
9A. Anticristo: Origen de la información en el texto…… 312

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9B. El anticristo en el texto del *Comentario*……. 313
10. Estemas Genealógicos en todos los Beatos……. 314
11. Imágenes de Estemas Genealógicos en diferentes códices…….. 315
12. Versión ampliada de las genealogías de los Beatos de Gerona, Morgan y Fernando…… 317
13. Genealogías del códice laurenciano Plutei 20.54 318
14. Juego de 58 hoyos…… 319

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Desde fines del siglo XX y en lo que va del siglo XXI, se ha desarrollado una corriente en la historiografía del arte que ha valorado los diagramas de los códices medievales como objeto de su estudio, lo que se ha sido llamado "El giro diagramático en el arte medieval" (Hamburger, 2020, 2022; Schmitt, 2019); los Beatos, en cambio, han sido muy poco estudiados desde este punto de vista, incluso han sido pasados por alto por los historiadores del arte que se han preocupado del análisis iconográfico de sus ilustraciones. De hecho, las Tablas del Anticristo se han considerado solamente porque fueron realizadas por iluminadores, pero no se les ha visto el interés en cuanto imagen, salvo en casos muy excepcionales, lo mismo que los Estemas Genealógicos de Cristo, cuyo interés filológico generalmente ha eclipsado el propiamente visual, aunque sus recuadros con escenas sí han sido considerados algunas veces[1]. Se puede decir que solamente un par de figuras que tienen una estructura basada en diagramas, como son la Visión del Cordero, que tiene forma de rota de estilo isidoriano y la Jerusalén Celeste que tiene forma de cuadrado perfecto en varios ejemplares, han sido entendidas en esa dimensión por algunos estudiosos (Künhel, 2003; Carruthers, 1998). Faltan, por lo tanto, estudios sistemáticos sobre los diagramas de los Beatos.

Por este motivo en esta tesis doctoral va a estudiar los Beatos desde este punto de vista de los diagramas, analizando en profundidad en tres de ellos, pero avanzando también en la sistematización de datos que permitan construir el cuerpo de estudios de los diagramas en los Beatos en general, y del siglo X en particular. Se ha acotado también al siglo X, puesto que los Beatos se transforman notablemente en estilo, pero también en el público y los objetivos para los que se diseñan y fabrican en los tres siglos siguientes en que se siguen confeccionando con asiduidad. El cuerpo de códices que constituyen el estudio son, entonces, ocho Beatos del siglo X.

ANTECEDENTES

Esta investigación comenzó siendo un estudio en profundidad de las imágenes y textos de los Beatos, por lo que la primera tarea fue la observación exhaustiva de las ilustraciones y forma visual de la mayoría de ellos accesibles en Bibliotecas españolas, o, en su defecto, en el catálogo de Williams (1994-2003). Después de conocer bastante a cabalidad este aspecto y ahondar en los del siglo X, el interés cada vez más manifiesto fue el de los ritmos y melodías de su lectura, de lo que surgió la curiosidad por comprender el ductus de la lectura que se anunciaba desde una apertura de numerosas imágenes a toda página, sin texto, y que luego se desarrollaba en el diálogo entre ilustraciones y textos a través de la tríada *Storia*, *figura- Explanatio*, hasta llegar a las marcas de cierre, todo un recorrido que iba siendo acentuado por ciertos momentos de mayor énfasis caracterizados por ilustraciones mayores y momentos de detención

[1] Por el detalle de esta discusión, ver Estado de la Cuestión y Cap. 5 y 6.

caracterizados por elementos decorativos o por figuras no narrativas. Esta constatación ha llevado a distinguir entre ilustraciones más totalizadoras y sintéticas y otras más narrativas, y, a considerar la relevancia de ciertas marcas, sean letras capitulares, poemas figurados, figuras geométricas, lámparas de finalización de capítulos y una cantidad ingente de señales gráficas que daban indicios al respecto. Atendiendo a las imágenes más totalizadoras que se mostraban como hitos en el conjunto, se pudo establecer que tenían una característica común con los diagramas, esto es, que ambos muestran menos narratividad, lo que involucra una detención del tiempo. Esa característica en Beatos de la rama II ilustrativa es llamativa pues las ilustraciones de los Beatos de esta familia son mucho más narrativas que las ilustraciones de la rama I, más sintéticas. Este fue el punto de partida para generar el interés por los diagramas de los Beatos, notando que tenían algunas cualidades comunes con ciertas ilustraciones, la más relevante es que tienden a mostrar mundos, totalidades, a reunir todo el tiempo y el espacio a través de diferentes formas de representación, y que, por lo tanto, aparecen como un lenguaje diferente al de las fórmulas que ilustran textos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los avances de los estudios filológicos e iconográficos durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI permiten hoy hacer un estudio de las imágenes de los Beatos del siglo X donde se integren estos avances acerca del cómo, cuándo y para qué se realizaron, cuáles son las relaciones entre estos ocho ejemplares sobrevivientes de este siglo y, a la vez, se puedan proponer nuevas miradas y rutas de investigación.

En este caso se ha buscado analizar el lugar que tuvieron los diagramas dentro de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato, considerando que ellos no son ni imagen ni texto, pero mezclan imágenes y textos. Asimismo, se ha querido encontrar la función y significados que quisieron asignarles los responsables de las ilustraciones de los primeros Beatos -como en el caso de las Tablas del Anticristo que probablemente tienen su origen en ese momento- y quienes integraron estas fórmulas en los códices del siglo X, es decir, mirando también diacrónicamente entre los siglos ocho y diez, cuando corresponde. Para lograrlo, se ha planteado como eje una serie de preguntas acerca del modo en que estos diagramas estuvieron dispuestos para la recepción de los lectores-visualizadores a quienes estaban dedicados, a saber, los monjes educados en una cultura visual e intelectual, en alguna medida heredera de la Antigüedad, especialmente a través del influjo de san Isidoro de Sevilla, y en cierta medida, forjada a través de los siglos de la Alta Edad Media, muchas veces con características propias de la península ibérica y otras, con notables influencias franco-insulares y bizantinas, principalmente.

Se trata, a la vez, de acercarse al modo de uso de los diagramas estudiados que pudieron tener los monjes que leyeron estos códices en la propia época en que fueron creados, mediante el análisis del conjunto de ilustraciones y textos, y de su interacción, análisis que debe considerar el modo en que esos monjes eran educados para enfrentar la lectura y la actividad intelectual en general, ya que esta educación no solamente tenía que ver con las letras y la religión, sino con la formación en ciencias y cálculo que eran parte del *curriculum.* Además, tenía que ver con cómo la lectura de obras relacionadas con el Evangelio eran parte de las prácticas que se llevaban a cabo cotidianamente en los monasterios, constituyendo una "ortopraxis" (Gehl, 1987; Carruthers, 2003).

Esta cuestión ha abierto la puerta a la participación en la discusión acerca de la relación texto-ilustración en general y en el ámbito monástico como espacio singular. Asimismo, ha

abierto el camino a la cuestión de la retórica de las figuras diagramáticas que combina los textos y las imágenes de un modo específico y a la evolución de esa retórica a través del tiempo, en la medida en que se van profundizando las necesidades que surgen de esta lectura en el contexto de la lectio divina, y luego, en la medida que iban cambiando los objetivos de la confección de los Beatos y de la utilización de su lectura. Pero, sobre todo ha abierto la ruta de investigación acerca de la forma de esa lectura y del modo de acceder a ella a partir del análisis de las imágenes, y también a la indagación acerca del valor de estas figuras particulares para ese modo de lectura. Finalmente, estas figuras han dado curso a una indagación acerca de la visión de mundo que sustenta el uso de esos diagramas en el contexto apocalíptico y a la relación en esa visión, entre pensamiento y devoción.

OBJETIVOS

En esta tesis se busca conocer y comprender el modo de funcionamiento de los diagramas que fueron parte de los Beatos en la Alta Edad Media. Para ello se han delimitado como objetivos específicos:

- Conocer los diagramas y las figuras basadas en diagramas de los Beatos del siglo X y sus principales características.
- Catalogar y ordenar los principales diagramas de los Beatos del siglo X.
- Poner en relación estos diagramas con las imágenes y los textos.
- Avanzar hacia la comprensión del cómo, por qué y para qué se diseñaban los diagramas en los Beatos hechos por y para monjes durante el siglo X.
- Avanzar en una metodología que permita conocer los patrones que son parte de la retórica de la imagen que se muestra a través del diseño de los códices Beatos del siglo X.
- Avanzar en una metodología que permita conocer nuevos aspectos acerca de los modos de lectura, visualización y manejo de los Beatos por parte de los usuarios a los que estaban destinados.

METODOLOGÍA

El corpus de estudio de esta tesis está constituido por figuras que pertenecen a un estado liminar entre imágenes y aparato gráfico, entendiendo aparato gráfico como el conjunto de elementos visuales constitutivos de un libro: letras, diseño de la página, calderones y otros. Lo que María Ledesma (2003, 53-57) llama "interfaces gráficas", porque median entre la escritura y la lectura. Pero, además de estar entre imagen y aparato gráfico y el texto, mezclan, en mayor o menor medida, textos, imágenes y formas geométricas. Ellas son, en orden de aparición: los Laberintos de Letras, las Genealogías de Cristo y la Primera Tabla del Anticristo.

A estos diagramas se les ha preguntado: ¿qué hacen allí?, ¿cómo funcionan?, ¿cuáles son sus relaciones con las imágenes que los rodean y con las imágenes que se les relacionan desde otros lugares? Y cuáles son sus efectos en el nivel de pensamiento y la emoción de los lectores.

Se ha comenzado siempre por un enfrentamiento directo con las imágenes abarcando un análisis iconográfico y uno textual, cuando corresponde, guiándonos por las preguntas presentadas y considerando el funcionamiento del libro en el contexto de su diseño y uso.

Este trabajo se ha realizado profundizando en tres diagramas relevantes para los Beatos del siglo X: Los Laberintos de Letras, Las Tablas de los Nombres del Anticristo y el Estema de las Genealogías de Cristo. Los tres plantean algunos problemas diferentes por su posición dentro

del libro. El primero pertenece a las imágenes introductorias, el segundo, es una ilustración de un texto y el tercero es también parte de las ilustraciones preliminares.

De allí surgen las primeras preguntas relativas a la importancia del lugar de ubicación de la figura para su uso y significación, así como aquellas relativas a la interacción entre unas y otras figuras con su contexto de enunciación.

Los tres diagramas tienen, por otra parte, elementos comunes de forma como son la presencia de una forma general que permite una primera mirada global y sintética, y una interacción entre esas grandes formas y formas particulares que se van desplegando con la influencia recíproca entre figuras icónicas y textos que constituyen el diagrama. Por lo tanto, se ha sometido cada uno de los diagramas estudiados, en primer lugar, a la pregunta de qué es, para acercarse, en la medida de lo posible a una definición previa y luego a unos ajustes de dicha definición a la luz del estudio de la forma. Asimismo, se ha desarrollado un estudio detallado de la forma, que ha buscado conocer sus patrones y figuraciones. Se han buscado sus precedentes y relaciones con otras formas dentro y fuera de códices de la época, para abordar también el aspecto de los significados a partir de los indicios de los detalles que son parte del relato más evidente de la imagen, consistente con el texto principal, tanto como en aquellos que son contradictorios con ese discurso, lo que permite ahondar en cuáles son las largas duraciones de las imágenes.

También se ha buscado, a partir de la presentación de cada figura, posibilitar la inferencia de la experiencia de los usuarios en torno al diagrama, sus formas de uso y prácticas, atendiendo a qué sentidos participan, qué movimientos y qué actitudes requiere, por parte del usuario-lector.

Finalmente se ha abordado la problematización de la iconicidad de la escritura en los diagramas donde las letras adquieren ese tipo de estatus y en las connotaciones figurativas de signos no figurativos y del ornamento, interrogándolos acerca de la manera como ellos participan en la creación de significados.

De esta manera, en esta tesis en un extremo nos hemos quedado en la superficie y en la función, en lo que la figura da (hace) y lo que pide de su usuario, mientras que, en el otro extremo, hemos buceado en las profundidades que nos indican unir unas imágenes con otras imágenes que han emergido en diferentes tiempos, pero con un mismo sentido. Y hemos atendido a la constelación que ha surgido en un momento y a los cambios dentro de esa constelación, que son los Beatos del siglo X.

LOS CAPÍTULOS

Se ha dividido esta investigación en una parte preliminar que incluye la Introducción y el Estado de la Cuestión; tres partes centrales que incluyen la presentación del corpus, el enfoque teórico y metodológico, un capítulo de contextualización y los tres capítulos sobre los tres diagramas estudiados; y una parte final con las Conclusiones, Bibliografía y Anexos.

En la parte preliminar, antes de introducirse al cuerpo del trabajo propiamente, se presenta el Estado de la Cuestión que atiende a tres problemas relacionados con los objetivos de estudio y el modo en que han sido considerados hasta ahora. El primero es acerca de la relación que existe entre el valor de las imágenes y la función de los Beatos; el segundo es sobre cómo la historiografía del arte hasta hoy ha estudiado los diagramas de los códices medievales, y el tercero se refiere a los estudios que se han hecho hasta ahora sobre los diagramas de los Beatos, exponiendo las carencias de estudios sistemáticos y en profundidad de este tema. En este punto

además se entregan algunas nociones acerca de los modos como, desde diferentes disciplinas, se han considerado los tres diagramas que constituyen los objetos de esta tesis.

En la parte central, primero se despliega un capítulo que presenta el corpus de estudio, esto es, los Laberintos de Letras, las Tablas de los Nombres del Anticristo y las Genealogías de Cristo, en cuanto que son parte de un conjunto específico de códices hispanos llamados Beatos. Esta propiedad provoca la definición de este conjunto contenedor, presentando sus características y variaciones, las clasificaciones a las que han sido sometidos sus ejemplares en función de épocas, estilos, textos e imágenes.

En segundo lugar, se desarrolla un capítulo especialmente dedicado al enfoque teórico y metodológico que quiere caracterizar a esta tesis doctoral. Allí se discute la definición del objeto de estudio y la propia disciplina desde la que se enfrenta dicho objeto, estableciendo las razones por las cuales se toman las decisiones metodológicas que estructuran la investigación. Junto a este capítulo teórico se desarrolla un tercer capítulo histórico contextual que presenta el tipo de cultura lectora y los principios que regían la vida de los monjes que eran los receptores de estos códices en la época estudiada. En este capítulo se quieren establecer los fundamentos que pueden llevar a estos monjes a diseñar los Beatos y leerlos de un modo particular.

La tercera parte atiende al desarrollo del análisis de los tres diagramas estudiados. Un primer capítulo se despliega en torno a los Laberintos de Letras en los Beatos Morgan y Valcavado, los define, los describe, los pone en relación con las ilustraciones y textos de cada Beato y con otros códices, los compara iconográficamente con formas e iconografía de diferentes soportes, busca sus orígenes y trata de descubrir significados y formas de funcionamiento en relación con el lector y con la liturgia, además de atender a sus principios de estructuración de orden asociados con el orden de la mente y a los lugares de conexión entre juego, poesía, pensamiento y devoción.

Un segundo capítulo se compone entorno a la Primera Tabla de los Nombres del Anticristo, exhibe el conjunto de variadas tablas que existen en la mayoría de los ejemplares del siglo X y posteriores, permitiendo seguir su forma diacrónicamente y establecer los tipos de imágenes que se presentan, a la vez que interpretar estas formas, no solamente a la luz de las relaciones de los diagramas con el texto y su contexto ilustrativo, sino a la luz de lo estudiado como formas para el capítulo anterior, por las coincidencias que tiene este diagrama con el del Laberinto.

Por último, un tercer capítulo atiende al Estema Genealógico de Cristo, al momento de ingreso de este diagrama en el conjunto de ilustraciones preliminares de los Beatos y los alcances que dicho lugar puede tener. Se centra el análisis en los estemas genealógicos del siglo X, pero también se presentan los estemas genealógicos de los Beatos posteriores al siglo X y de otros códices de la época hasta el siglo XIII, junto con las clasificaciones a las que han sido sometidos por la historiografía contemporánea y se atiende a las teorías más calificadas acerca de sus orígenes. De modo que se analiza tanto la forma general como las formas más específicas permanentes y las formas con menor continuidad o particulares de este estema que la mayoría de las veces tiene catorce folios en los Beatos. Este análisis presta atención a las posibilidades de uso de este diagrama, a las lecturas que posibilita, a la interacción del usuario con el objeto. La existencia de variadas imágenes figurativas y narrativas hace que se les dé particular importancia y se desplieguen interpretaciones simbólicas y sobre modos de uso.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INSTRUMENTOS BIBLIOGRÁFICOS

En esta tesis doctoral se han considerado la mayoría de los Beatos de los siglos X, XI, XII y XIII, pero se estudian los del siglo X, por lo que el resto se utiliza de manera subordinada para colaborar en la contrastación con aquellos que son parte del tema estudiado. La mayoría de los fragmentos no han sido considerados, ni el Beato de Fanlo por ser una copia muy tardía de un Beato del siglo XI, pero que no es un Beato del siglo XI; así como tampoco se ha investigado el Beato de Alcobaça del siglo XII, porque no tiene imágenes. Sin embargo, para dar una idea cabal de los códices que los estudiosos de los libros medievales consideran actualmente como los que constituyen el corpus de los Beatos, se ofrece al comienzo de esta tesis una lista completa de los Beatos que Williams considera en su último catálogo de 2016. Esta lista también provee de los modos de denominación usuales en lengua española, con sus siglas según los historiadores del arte, sus lugares y signaturas de guarda, sus orígenes y el nombre de su iluminador, si se conoce. Luego, en Anexos, se presenta una lista mayor que incluye Beatos sin ilustraciones, extraída del trabajo de Gryson (2012) en su Introducción a la Edición crítica de los Comentarios. Esta lista incorpora además algunos detalles acerca de los códices y fragmentos que contiene y presenta las siglas usadas por él, en concordancia con las usadas por Williams que se basa en el reconocido trabajo de Neuss (1931) para nombrar a los Beatos de modo abreviado.

Como corpus de estudio se ha utilizado para el siglo X, el Beato digitalizado de la Biblioteca Nacional de España, llamado usualmente "Beato Viejo" o "Beato Emilianense", ubicado en la Vitrina 14-1 (A1) alojado en el sitio de la Biblioteca Digital Hispánica; también se ha utilizado el fragmento adosado al Beato de la Biblioteca Nacional de España Vitr. 14-2, llamado por su sigla Fi, también puesto en línea por la Biblioteca. Asimismo, se han utilizado los ejemplares digitalizados del Beato de san Millán, provisto por la Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia; el Beato de la Tábara del Archivo Histórico Nacional y el de la Universidad de Valladolid. En cambio, se han consultado los facsímiles del Beato Morgan (Scriptorium, 2000)[2], del Escorial (Testimonio, 1994), de la Seo de Urgel (Testimonio, 1997) y del del Beato de Gerona. El sitio del Ministerio de Cultura que mantiene en línea los Beatos digitalizados, mantienen también un catálogo con fichas de cada uno de ellos que es un instrumento invaluable para este trabajo[3].

Este corpus de estudio de códices Beatos del siglo X, se ha comparado y analizado poniéndolo en relación con los Beatos posteriores que también se han consultado de manera digital o en facsímiles. Se consultó la edición facsímil del Burgo de Osma (Vicent Garcìa, 1992); de Turín (Testimonio, 2000), el Corsini (Siloé, 2010), de Silos (Moleiro, 2001) y el de Navarra. Las versiones en línea son las del de la Vitrina 14-2 llamado Beato de Fernando I y Sancha (J); del Beato de Saint Sever (S) de la Biblioteca Nacional de Francia, en el sitio de Gallica; el Beato de Lorvão (L), colocado en el sitio de Códices digitales del Archivo Nacional Torre do Tombo; El Beato de Silos (D) también está digitalizado por la British Library, pero

[2] Una vez finalizada esta tesis, la Biblioteca y Museo Morgan de Nueva York ha digitalizado de manera más accesible y con mejor resolución sus Beatos, el que aquí llamamos Morgan que es el iluminado por Maius y el del siglo XIII proveniente de monasterio de Las Huelgas. Se indican estos sitios en la bibliografía y en la lista de láminas, con los enlaces correspondientes. Además se han utilizado algunas de estas ilustraciones para contar con una mejor calidad de imágenes.

[3] Ver en Anexo los enlaces para estas fichas del mcu.es y los enlaces también para otras fichas de catálogo que están en línea.

no se pueden bajar las imágenes en alta resolución[4]; al Beato de Manchester (R) se accede en el sitio de colecciones digitales de la Universidad de Manchester; el del Arroyo (Ar) está digitalizado por Gallica, de la Biblioteca Nacional de Francia, así como el Beato de Navarra (N). Por último, en Williams (2016) se encuentran las ilustraciones del Beato de Ginebra, el último descubierto agregado al corpus de Beatos y el Beato de Berlín se ha consultado desde Williams (1994-2003)[5].

Además, se han revisado exhaustivamente otros códices que han servido como fuentes de imágenes para contrastar o seguir las formas estudiadas. Es el caso de Biblias Altomedievales hispanas y francas (Biblia de 920 y 960, *Biblia de la Cava*, *Biblia de Vivian*), el *Antifonario de León*, La *Moralia* in Job de Florencio, Las *Etimologías y las Sentencias* pertenecientes a Alfonso III en el Escorial, *Códice Vigilano de Concilios*, *Vitae sanctorum et alia opuscula*; el *Códice de Roda*, el *Códice Florenciano Plutei* 20.54, el *Códice Amiatinus*, las *Instituciones de Casiodoro de San Gall* Cod. 855 y cod. 199. Todos en línea[6].

Hay algunos repertorios de imágenes imprescindibles en libros hasta ahora insustituibles. Para los laberintos de letras de códices hispanos, el artículo de Domínguez Bordona (1935); para los laberintos de todo tipo a través de la historia, Kern (2000); para las imágenes de pinturas en iglesias asturianas, Schlunk (1991); para los diagramas isidorianos y las formas de ellos, Kühnel (2003), y para las *Tabulae Iliacae* y cuadrados mágicos, Giordano (2013) y Petrain (2014).

Por otra parte, existen repertorios básicos acerca de los Beatos que aportan los datos y las imágenes necesarios para sustentar el estudio. Estos son, en primer lugar, los de Williams, *The Illustrated Beatus a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse* (1992-2003) y *Vision of the End in Medieval Spain Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus* (2016). Además, el primer intento de sistematización de la información sobre las ilustraciones de los Beatos de Wilheim Neuss (1931), *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*; asimismo, las variadas publicaciones de Peter Klein que proponen nuevas organizaciones para el conjunto de Beatos, especialmente *Der ältere Beatus - Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanixhen Buchmalerei des 10 Jahrhunderts* (1976) y "The Role of Prototypes and Models in the Transmission of Medieval Picture Cycles: The Case of the Beatus Manuscripts" (2014). Finalmente, es ineludible la consulta constante a la última puesta al día acerca de los textos del Comentario al Apocalipsis de Beato y sus fuentes por Gryson (2012), en su "Introducción a la edición crítica" del *Comentario*. Todos los Beatos que tienen ediciones facsimilares cuentan con libros de estudio que se han convertido en una fuente de información necesaria, especialmente en relación a los problemas históricos y codicológicos, pero también estilísticos y de imágenes. Para esta tesis han sido especialmente relevantes en relación con los estudios de las imágenes, los capítulos de Mezhoughi y Zaluska de los libros de estudio del Beato de Saint Sever (1984) y el estudio iconográfico de Carlos Miranda del Beato de Gerona (2004)[7].

[4] Para las referencias completas de todos estos códices digitalizados y en forma de facsímiles, ver Bibliografía, ap. Códices y Ediciones de Beatos.

[5] Para encontrar todas las referencias de estas localizaciones, ver Bibliografía, ap. A. Códices y ediciones de Beatos.

[6] Para consultar la lista completa de códices consultados y sus ubicaciones en la red con sus datos más relevantes, ver Bibliografía, ap. B. Otros códices y Ediciones.

[7] Para todos estos manuales de estudio remitimos a la Bibliografía Secundaria, al final de esta tesis.

Un repertorio ineludible para conocer las características de los laberintos desde la época arcaica hasta la moderna, incluidos los de libros e iglesia y no solamente sus imágenes, está en Kern (2000) y para los Estemas Genealógicos, Zaluska (1984) y Piggin (2019) donde además se encuentran otro tipo de diagramas desde la Antigüedad Tardía.

Traducciones, transcripciones y ediciones críticas

Para los estudios del texto de los Comentarios al Apocalipsis de Beato, se ha utilizado la edición crítica de Roger Gryson de 2012 que corrige las versiones anteriores de Sanders (1930), Romero Pose (1985) y González Echegaray (2004). Esta última edición crítica se había basado en la edición príncipe de Florez de 1770 que Gryson considera que no se ajusta realmente a ningún original porque utiliza solamente dos Beatos similares tardíos (Las Huelgas y san Andrés de Arroyo) y uno un poco más cercano a las versiones originales (san Millán), y está corregido según el propio criterio de Florez. Lo mismo sucede con la edición de Sanders, Gryson no la considera apropiada porque utiliza un grupo de manuscritos de una revisión no aprobada por el autor y por numerosos errores en el aparato crítico. La edición de Romero Pose ha sido generalmente considerada de peor calidad que la de Sanders, porque repite y aumenta sus errores y trabaja con versiones más alejadas de manuscritos. Gryson entonces utiliza los Beatos de la Vitrina 14-1 de la BNE y el de Saint Sever para construir su edición pues son los más fieles al original -la redacción de Beato de 776. Williams (2016) comenzó a utilizar la edición crítica de Gryson hacia el final de su vida, pero la mayoría de las transcripciones y traducciones todavía no la han incluido.

Aquí se ha utilizado fundamentalmente la traducción de Cascón, Flores et al. (1984), cuando se ha necesitado, que es una edición traducida directamente del texto del Beato de Saint Sever y directamente traducida al francés y al español y solamente en alguna ocasión se ha tomado la traducción española de González Echegaray, porque es sintácticamente más clara que la de Cascón y la traducción de Fernández Florez (1995). Este uso de las ediciones traducidas se fundamenta en que la autora de esta tesis no se especializa en lengua latina y en que se aportan los textos bilingües como forma de acercamiento a una variedad mayor de lectores.

Al no ser especialista en paleografía visigoda y requerir comprender y reproducir los contenidos textuales de los diagramas, se ha recurrido a algunos apoyos para la lectura de las inscripciones dentro de los diagramas. Para los laberintos de letras se han utilizado especialmente las transcripciones de Neuss (1931) que hay que adecuar a cada caso específico; para las Tablas de los Nombres del Anticristo se ha recurrido a Neuss (1931), Cagigós Soros (2001), Klein (1976, 2012) y Miranda (2004); para los nombres de las Genealogías de Cristo y las cronografías que las secundan, se ha recurrido especialmente a Piggin (2019), algunos aportes han surgido de Vivancos (2003, 52).

Otras fuentes primarias.

La fuente más relevante después del propio Comentario de Beato y de sus perícopas del Apocalipsis, es el propio Apocalipsis de Juan que se ha revisado y utilizado para cotejar los contenidos relacionados con cada una de las imágenes estudiadas. Es una fuente que no siempre está citada cuando se ha utilizado porque justamente sirve como referencia. Luego, se han usado otros libros de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, entre ellas las Cartas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de Juan, Cartas de Pablo, el Génesis, el Libro de Ezequiel, El Cantar de los Cantares, Evangelio de san Juan[8].

Se han utilizado fuentes antiguas y medievales especialmente para los capítulos sobre las formas de lectura, escritura y devoción en los monasterios medievales hispanos. Ellos son las Reglas de San Benito y la Regla de san Isidoro; la *Ciudad de Dios*, La *Trinidad*, el *Génesis contra los Maniqueos* de san Agustín; las *Etimologías*, las *Diferencias* de san Isidoro; *Contra los Herejes* de Ireneo; los *Comentarios al Apocalipsis* de Victorino, la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleutes, el IV Concilio de Toledo (ed. trad. 1851), las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo (ed. trad. 1997) y las *Instituciones* de Casiodoro (ed. 2009).

LIMITACIONES

El estudio de los Beatos es extremadamente difícil, porque para cada tema que se quiere abarcar es necesario conocer todo el corpus de códices que tiene muchas variaciones y mezclas. Hay que saber ubicarlos en el tiempo y el espacio en que se copiaron, en el medio de circunstancias históricas diferentes y en el medio de comunidades de escribas, dibujantes y lectores diferentes, pero que tienen también muchos rasgos comunes. Son libros que, dentro de una cierta estabilidad iconográfica, varían caso a caso en estilo, pero también en modos de comunicar que afectan a los contenidos que transmiten. Sus contenidos textuales, además, no son solo los del *Comentario al Apocalipsis*, sino los de los autores que Beato recogió para armarlo (Ticonio, Victorino, Gregorio, Isidoro y otros), además de las otras adiciones que se produjeron después de la vida de Beato, bajo nuevas circunstancias, con otras necesidades, por lo que hay que conocer con bastante certeza estas variaciones. También la revisión de los propios Beatos requiere de un despliegue material importante. En este momento hay muchos Beatos y otros códices en línea y con posibilidades de consultar en alta resolución, pero en el momento en que esta tesis estaba en etapa de recopilación de material, había muchas dificultades de acceso a distancia[9].

Otra de las dificultades que han limitado y demorado el estudio es lo abstruso de algunos textos, especialmente de los Estemas Genealógicos, que tienen una gran variedad de palabras que van siendo modificadas entre unos y otros códices y que requieren de una mayor formación y experiencia en paleografía visigoda, y que, además tienen muchos errores y reinterpretaciones de los nombres bíblicos que se alejan de la Vulgata y a veces, de cualquier otro texto con el que se pueda cotejar. Para su lectura fue necesario apoyarse en reproducciones de varios autores, especialmente Neuss (1931), Zaluska (1984), Klein (1976), Miranda (2004) y Piggin (2019), porque estas transcripciones para las tablas y diagramas no están en los clásicos libros de referencia como los de Neuss (1931) y Williams (1994-2003). A pesar de dedicar muchas horas a estas lecturas y de los apoyos encontrados, todavía quedan palabras sin dilucidar.

Afortunadamente, los laberintos de letras no tienen mayores dificultades en sus textos.
Por otra parte, se ha debido dejar de lado el trabajo comenzado sobre los frontispicios de los Evangelistas y las Segundas tablas de los Nombres del Anticristo que se desarrollan bajo arcadas. Esta manera de introducir tanto escenas como listas de información es interesante para

[8] Todos estos libros bíblicos están reseñados en el ap. de Bibliografía correspondiente.

[9] Esta tesis se ha realizado entre viajes temporales España y la estancia normal de la autora en Chile, alejada de las fuentes bibliográficas principales. La pandemia fue un gran obstáculo para avanzar durante más de un año por estar sometida en Santiago de Chile a una de las cuarentenas más largas del mundo y por las restricciones a los viajes desde España misma. Recién el año 2022 se pudo acceder nuevamente a bibliotecas.

el estudio de los diagramas pues es una forma que se adoptó desde la Antigüedad Tardía para las Tablas de Concordancia bíblicas, las conocidas como Tablas de Eusebio. Este tema no ha podido ser continuado porque otros temas, como el del Laberinto, se fueron desarrollando de tal manera que ocuparon gran parte del tiempo y de las energías del estudio ya que comenzaron a tener ramificaciones que eran necesarias de desarrollar para acercarse a responder las preguntas guías. En especial, la investigación en torno al Laberinto de Letras adquirió una preeminencia, no solamente por los múltiples aspectos que involucra, sino porque allí se han desarrollado asuntos, especialmente iconográficos, que son claves para los otros capítulos, en especial para el de las Tablas del Anticristo que se conecta mucho más de los esperado con el del Laberinto.

NOTAS SOBRE USOS Y TÉRMINOS

A los Comentarios al Apocalipsis cuyo autor es Beato de Liébana, la mayoría de las veces la comunidad científica estudiosa de los códices les ha llamado simplemente los Beatos. En este trabajo se conservará esa forma de nominación que, además, cumple con la función de distinguir la obra, del autor.

Los nombres de las ilustraciones y diagramas de los Beatos no están unificados en la historiografía del arte y otros estudios de los Beatos, por esa razón se ha decidido aquí utilizar los nombres más usuales, haciendo ver que se trata del nombre de la figura mediante la aplicación de una mayúscula en cada palabra. Es el caso, por ejemplo, del Laberinto de Letras, Las Tablas de los Nombres del Anticristo y El Estema Genealógico de Cristo. En este último caso, no se ha adoptado por el nombre más usual, sino por el utilizado por Piggin (2019) que representa de mejor modo la forma del diagrama de catorce folios, cuando se le entiende como unidad.

Cada Beato tiene un nombre usual con el que se conoce en la comunidad académica, pero no está unificado, ya que algunas veces se les menciona por el lugar de origen, por el nombre del escriba, por el lugar en que está depositado en este momento, o, incluso, por la sigla que se le ha adjudicado[10]. Por eso se ha confeccionado una lista con todos estos datos[11] para que sirva como guía para la lectura de este trabajo y como referencia sobre el contexto al que los códices estudiados pertenece[12.]

Los nombres latinos y los términos en lenguas extranjeras siempre se ponen en cursiva. Cuando la fuente muestra inscripciones en mayúsculas se transcriben de la misma manera, pero con cursiva.

Cuando se cita el texto de Beato, se pone Comentario o su abreviatura Coment. para indicar la obra, seguido del capítulo y el versículo, y algunas veces los números de línea. La mayoría de las veces el origen de esas citas se extraen de la edición de Gryson (2012), cuando no, se explicita el origen.

[10] Estas siglas tampoco están unificadas. Presentamos en el anexo 1, las siglas de varios eruditos, pero nosotros optamos por las siglas que emplea Williams y que mencionamos en la lista del comienzo.
[11] Cfr. Arriba Lista de datos sobre los Beatos
[12] Este es otro punto de cierta discusión. Como se ve en la contrastación entre la lista basada en Williams (2016) y la basada en Gryson (2012), no hay acuerdo entre ellos acerca de qué Beatos considerar como parte del conjunto y cuáles dejar fuera. Cfr. Anexo 1

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los Beatos, cuyo núcleo está conformado por un *Comentario* al *Apocalipsis*, nacieron en el siglo VIII como códices donde interactuaban textos, paratextos, imágenes y diagramas. Con el tiempo, y hasta llegar al siglo X, se fueron introduciendo más de cada uno de estos elementos, transformándose estos códices en aparatos cada vez más complejos, aunque sin variar en su corazón que era el *Comentario* al *Apocalipsis*.

Este trabajo pretende estudiar por primera vez los diagramas como parte de un conjunto de formas en interacción que configuraron el dispositivo de cognición en que se convirtieron los Beatos en el siglo X. Sin embargo, los estudiosos de todos los campos relacionados con el libro, el texto y las imágenes se han planteado preguntas acerca de la función y forma de los Beatos durante toda su evolución entre los siglos VIII y XIII. Esas preguntas y sus respuestas constituyen una condición *sine qua non* para este estudio acerca de los diagramas en su contexto, los Beatos del siglo X.

EL VALOR DE LAS IMÁGENES Y LA FUNCIÓN DE LOS BEATOS

Un aspecto que se ha abordado en relación a la función de los Beatos es el de la intención del autor para escribir la obra. En este sentido, se ha discutido la efectividad de su declaración de construir un manual de uso sencillo que sirviera "para la edificación de sus hermanos": *ob edificationem studii fratrum*[1] y las implicaciones que ello tiene. Pareciera ser que solamente John Williams en 1992 en su trabajo "Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana"[2] y luego en 2010 en "Maius y la revolución pictórica de Beato"[3], haya dudado de que esta declaración fuese significativa, basándose en que esta frase no es original, sino que está sacada de *Contra Judeos* de Isidoro. Este argumento intenta establecer que, dada la dudosa categoría de autor de Beato[4], que toma frases de diferentes fuentes, es muy difícil conocer sus intenciones solamente a partir del texto que disponemos de él.

El argumento de Williams es refutado en 2016 por Nora Gómez en su tesis doctoral "Iconografía Diabólica e Infernal en la Miniatura Medieval Hispana. Los Beatos"[5], al sostener que, aunque el estilo de todo el *Comentario* sea una "caterva de citas patrísticas", eso no invalida que el real interés de Beato fuera la disposición a la educación espiritual de los monjes, como aparece en el Prólogo. En 2012, Gryson muestra un punto de vista similar al de Gómez, cuando, en la introducción a su edición crítica al *Comentario al Apocalipsis* de Beato[6], por una parte, indica que el autor lebaniego para facilitar el acceso de sus lectores al texto lo interviene

[1] Beato de Liébana. *Tractatus de Apocalipsin*, Trad. Roger Gryson (Turnhout: Brepols Publishers, 2012), 1, 2, 9, 25.
[2] En *The Apocalypse in the Middle Ages* (Ed. Emmerson y McGinn. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992), 217-233.
[3] En *Seis estudios sobre Beatos*, coord. Maurilio Pérez (León: Universidad de León, 2010), 17-34, esp. 18.
[4] No todos los investigadores opinan que Beato carezca de los atributos de un autor. Un ejemplo de ello es Vicente García Lobo, que, en en 2007 en "Beato y los 'Beatos', Tradición de un Texto Medieval", opina que la reorganización que hace Beato de las exégesis anteriores le da a la obra un sentido propio. En *Actas del XI congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* 1 (León: Universidad de León, 2007), 65-79, esp. 72.
[5] Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 254.
[6] "Introduction", en *Tractatus de Apocalipsin*, CXLI.

constantemente, y, por otra, cuando logra discernir, a través del trabajo filológico, cuáles son los temas que realmente ocupaban a Beato[7].

Asimismo, la mayoría de los especialistas, desde mediados del siglo XX, habían aceptado el móvil pedagógico en la creación y en la reproducción de la obra durante los primeros siglos. Entre ellos, Gonzalo Menéndez Pidal en 1954 en su trabajo "Mozárabes y asturianos en la cultura de la alta Edad Media"[8], y después Miguel Vivancos en 1995 en "El *Apocalipsis* de Juan y Beato"[9], Joaquín Yarza, en 1998 en su libro en *Beato de Liébana, Manuscritos iluminados*[10], en el mismo año Francisco Requena en "Los manuscritos de Beato de Liébana sobre los *Comentario*s al *Apocalipsis* de San Juan"[11] y, por último, Elisa Ruiz en el año 2009 en "Beato de Liébana: un testigo de su tiempo (s. VIII)"[12]. Sin embargo, persiste en el propio Yarza, en su libro de 1985 *Arte asturiano, arte mozárabe*[13] el cuestionamiento a la autoría de Beato de una obra, en la medida que este había sido un compilador y ordenador de un material, más que un autor propiamente y se acerca a la opinión de Williams al restar importancia a la participación del autor en la suerte de la obra. La tendencia actual, empero, es diferente. La mayoría de los investigadores sostienen que Beato cuenta con los atributos de un autor, debido, seguramente, a un cambio conceptual de la categoría de autoría. Un ejemplo de ello es Vicente García Lobo, que, en su trabajo de 2007, "Beato y los 'Beatos', Tradición de un Texto Medieval"[14], opina que la reorganización que hace Beato de las exégesis anteriores le da a la obra un sentido propio.

Quien dio un paso más en el análisis textual de los Beatos para dar cuenta de la unidad entre la finalidad de la escritura y la forma de discurso de Beato de Liébana, fue Jacques Fontaine en "Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato", publicación de su ponencia en el Simposio de los Beatos de Madrid de 1976[15]. Allí señala que la composición del discurso mediante el ordenamiento de *Comentario*s anteriores está hecha según una perspectiva de oración y contemplación de la *lectio divina*, según la pedagogía del diálogo personal e interior del alma con Dios de Gregorio Magno[16], a la vez que sigue los preceptos de Casiodoro para sus monjes en las *Instituciones*[17]. Así, no solamente confirma una intención por parte de Beato de aportar una lectura para la *lectio divina* de sus hermanos de fe, sino que establece que

[7] "Introduction", en *Tractatus de Apocalipsin*, CXLII-CXLVIII.
[8] *Boletín de la Real Academia de la Historia* 134, núm. 2 (1954): 137 -291.
[9] En *Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, (Barcelona: Moleiro, 1995), 57-77, esp. 57-59.
[10] Barcelona: Moleiro, 1998, 50.
[11] En *Concentus Libri* 3 (1998): 55-66.
[12] *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, 215-237. https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-11%20elisa.pdf
[13] Salamanca: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1985, 11.
[14] En *Actas del XI congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* 1 (León: Universidad de León, 2007), 65-79, esp. 72.
[15] En *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, (Madrid, 1978):75-101, esp. 79-80
[16] Fontaine no cita el pasaje en que se basa para esta afirmación sobre san Gregorio, pero se puede encontrar esta doctrina, por ejemplo, en su *Moralia in Job* que es fuente directa de Beato, como lo señala Roger Gryson en su "Introduction", en *Tractatus de Apocalipsin*, XI-CXLVIII, esp. CXX, pero también son fuentes indirectas, por su influencia en Isidoro, como lo estudia Fontaine en esta y otras publicaciones, como en *Isidoro de Sevilla, Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos* (Madrid: Encuentro, 2002), 183-185. Sobre Gregorio y la vida monástica, también ver, Jean Leclercq, *El amor a las letras y el deseo de Dios. Introducción a los autores monásticos de la Edad Media* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2009 [1957]), 43-55.
[17] Cass. *Inst*. 1,9,2. Aquí Casiodoro se refiere a la función de la lectura para la contemplación, a la que entiende como la visión del espíritu de las cosas que dan dicha a los ángeles. Y recomienda la lectura de los *Comentario*s al *Apocalipsis* para desentrañarlo.

ese es un método espiritual compartido por autores y lectores. Con ello da pie para la fundamentación del enlace originario entre texto e ilustración[18].

Esta formulación de la unidad entre el diseño de los Beatos y su lectura fue compartida y justificada por varios autores, considerando que este libro fue confeccionado, y sobre todo corregido (en las versiones de 784, 786 y/o póstuma), para que funcionara como un aparato integrado entre texto e imagen en aras de la *lectio divina*, con un sentido místico. Antes incluso de que Fontaine declarara su hipótesis en el Simposio de los Beatos de 1976 y en su publicación en el primer tomo de las *Actas* de 1978, Mirielle Mentré publicaba *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*[19] donde se refería a la teoría del conocimiento de Beato y al papel de las imágenes en ella, considerando una posible función anagógica. A partir de allí se preguntaba acerca de las innovaciones que debieron realizar los miniaturistas para lograr adaptar unas imágenes -que al comienzo se formularon como simples duplicaciones de las historias narradas por el texto- a nuevas formas que integraran las necesidades exegéticas superiores de los monjes eruditos destinatarios de estos códices[20]. O. K. Werckmeister en la publicación de 1980 de su ponencia en el simposio de Beatos mencionado, "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death"[21], se preocupó también de los objetivos del autor para la creación de la obra y de las motivaciones de la reproducción de los Beatos, considerando que el público lector serían monjes en estudio teológico individual basado en los preceptos de Casiodoro acerca de la lectura del *Apocalipsis* como conclusión de la Biblia, lo que redundaba en prescripciones específicas acerca de los modos de leer, que incluían el estudio comprensivo, la lectura sonora de memoria, y, ya no la lectura, sino la conciencia intuitiva del texto o "contemplación", como peldaño superior. Werckmeister recoge el trabajo de sus colegas Mentré y Fontaine, entendiendo que las ilustraciones como parte original del *Comentario*, debieron ser fundamentales para la práctica de la lectura. Pero, además, establece que, a partir del siglo XI, hay una innovación en las motivaciones para la lectura y reproducción de los Beatos, incorporándose la participación de estos libros en la liturgia de la muerte. En 1995, en "Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse"[22], Keneth Steinhauser se apoya en la idea, que Robert Calkins expone en su trabajo de 1992 "Pictorial Emphasis in Early Biblical Manuscripts"[23], de que en los manuscritos bíblicos medievales la configuración específica entre textos e imágenes constituyen un programa, para considerar que metodológicamente hay que interpretar ese conjunto como una unidad. A partir de este principio, Steinhauser propone que no se pueden separar los análisis entre texto e iluminación en los Beatos, que son un programa diseñado por Beato ya en 776 y agrega que la intención de la obra, desde Beato en adelante, no es nunca litúrgica ni enciclopédica, sino que su "objetivo es la educación aquí y ahora en un método real de contemplación"[24].

Peter Klein, en cambio, en su trabajo de 1993 "The Apocalypse in medieval art"[25], aunque asume que desde el inicio los Beatos integraron las imágenes como ayuda visual para

[18] Fontaine, 1978, 82. El estudio de Gryson para su edición crítica del *Comentario*, de 2012, "Introduction", V y XVII, ha dado nuevo apoyo a este punto de vista.
[19] León: C.S.I.C, 1976, 83-85.
[20] Mentré, 1976, 105- 106.
[21] En *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del Comentario Apocalipsis» de Beato de Liébana* II, ed. Grupo de Estudios Beato de Liébana (Madrid: Joyas Bibliográficas), 1980, 165-192, esp. 167-171.
[22] En *The Catholic Historical Review* 81, núm. 2 (1995): 185-210.
[23] En *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art*, ed. Bernard S. Levy (Binghamton, Nueva York, 1992), 78.
[24] "…its goal is education here and now in an actual method of contemplation". Steinhauser, 1995, 197.
[25] En *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. Emmerson y McGinn (Ithaca – London: Cornell University Press,1993), 159-199, esp. 186.

memorizar el texto como parte de la práctica monástica-espiritual[26], no se involucra en esta corriente de investigación de las formas y funciones de la lectura y las relaciones entre textos e imágenes en el contexto de los procesos espirituales de los monjes[27], pues su interés tiene que ver más bien con establecer orígenes y filiaciones entre los diferentes ejemplares, siguiendo y corrigiendo la investigación de Wilhem Neuss expuesta en su trabajo de 1931 *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*[28]. Williams en 1994 en su capítulo "The Uses of the Commentary and its Imagery"[29], busca la función que le adjudicó Beato a su obra y el papel de las imágenes en ella, pensando también que las ilustraciones existieron desde el principio[30]. En 2010, en "Maius y la revolución pictórica del Beato"[31] se pregunta por las razones de la reproducción de los Beatos con estas adiciones en el siglo X y se cuestiona acerca del fomento de la cultura contemplativa para esta reproducción en este momento y vuelve a pensar que la razón principal es la revitalización del milenarismo. Pero, al igual que Klein, sus intereses no se orientan de modo particular a libro, sino que su búsqueda consiste en caracterizar de un modo más general el estilo, las intenciones, la iconografía y el papel de los pintores, en los Beatos en las diferentes épocas. En cambio, Nora Gómez en su tesis doctoral de 2016 ya mencionada[32], defiende la idea de una finalidad de lectura activa incorporada desde los primeros manuscritos de Beato, entendiendo también que el propósito de Beato entroncaba con la práctica de la *lectio divina* y su consecuente *meditatio* y *oratio*.

Por eso son relevantes también las investigaciones acerca del valor de las imágenes en los Beatos. Por ejemplo, Fernández Flores en su texto de 1995 "El Beato de El Escorial y los "Beatos"[33] plantea un carácter subsidiario de las imágenes respecto del contenido doctrinal del texto, relación rebatida indirectamente -pero con contundencia argumental- por Jérôme Baschet en 1996 "L'Image-objet"[34], cuando se refiere a las funciones de las imágenes en la Edad Media. En España este problema ha sido abordado por otros estudiosos de los libros como aparatos complejos, como Rosa Rodríguez Porto en 2008, en su trabajo "El territorio del códice: presencias, resistencias e incertidumbres"[35], donde se refiere a los libros iluminados como artefactos culturales creados para uno o más usos y cuyas imágenes pueden ser textos alternativos a los propios textos que parecieran ilustrar.

Desde esta perspectiva se establece el vínculo entre la función de los Beatos durante los siglos sucesivos a sus primeras ediciones (776, 784, 786) y el problema del lugar de las

[26] Su origen está, según el mismo Klein en en *la lectio divina* de Casiodoro que consistía en leer, memorizar, meditar y contemplar. Ver Peter Klein. "Introduction: The Apocalypse in Medieval Art" en *The Apocalypse in the MIddle Ages*, 1993, 186.

[27] Lo que queda claro, entre otros lugares en las críticas que hace al trabajo de Fontaine en el Simposio de 1976 (1978, 104) y especialmente en sus críticas a Mentré por considerarla "formalista", sin considerar que esta investigadora estaba abriendo un campo de investigación en torno a los valores propiamente pictóricos de las ilustraciones de los Beatos (Klein, "Review: Mireille Mentré, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Edad Media (Problemas de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatus*)", *Speculum* 53, núm. 3 (1978): 600-601. https://doi.org/10.2307/2855168

[28] Münich: Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung I, 1931.

[29] Este trabajo es parte de la introducción a la sistematización de los datos sobre el corpus de los Beatos, en cinco tomos, *The Illustrated Beatus; a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. T. I (London: H. Miller.1994), 103-142, esp. 103.

[30] Williams, *The Illustrated Beatus*, 1993, I, 103. Es interesante su planteamiento de las posibles diferencias de objetivos entre imágenes y textos, y también son importantes sus reflexiones acerca de la variabilidad de los propósitos de las copias tanto de textos como de imágenes a través de las décadas y los siglos.

[31] En *Seis estudios sobre Beatos*, coord. por Maurilio Pérez. León: Universidad de León, 2010, 17-34.

[32] Gómez, "Iconografía diabólica", 265.

[33] Introducción a *Beato de Liébana. Original conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial*. Madrid: *Scriptorium*. 1995, 11-16

[34] Introducción a *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. Baschet, Jérôme et Jean-Claude Schmitt (Paris : Cahiers du Léopard d'Or 5, 1996), 7-26.

[35] *Revista de poética medieval*, 2008, 20, 127-162.

imágenes en ellos. Kenneth Steinhauser en "Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse"[36] siguiendo con su argumento acerca de la unidad de significado establecida a partir del conjunto de iluminaciones y textos establecido en un códice, se refiere a la forma como era concebido el libro y más aún el *Apocalipsis*, equiparándolo a las tres partes del ser humano (*corpus*, *anima*, *spiritus*), para sostener que el *Comentario* de Beato se confeccionó para ser leído de manera global, combinando *storia*, *pictura* y *explanatio*, y que así fue usado durante generaciones, mientras los monjes fueron sus receptores. En 2006 Kevin Ray Poole en su tesis doctoral "Visualizing Apocalypse: Image and Narration in the Tenth Century Gerona Beatus Commentary on The Apocalypse"[37], toma parte de la hipótesis de Steinhauser para estudiar el Beato de Gerona, partiendo de la idea de que las ilustraciones no son solo acompañamientos gráficos del texto, sino que se constituyen en un aparataje de imágenes que lleva a una narración nueva y de un nivel diferente. Adjudica así a la integración de imágenes de otros libros bíblicos en conjunción con símbolos emotivos y representaciones de Cristo, el logro de una fórmula supra narrativa que propiciaría la entrada del monje lector en un tiempo "otro", ritual, no terrenal (*visio spiritualis*). Así, el papel de las imágenes no solamente reforzaría el mensaje histórico y el relato bíblico, sino que ellas lograrían ese efecto anagógico que es el fin último de la lectura.

Asimismo, Francisco Prado Vilar, en su artículo de 2013 "*Silentium*: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad"[38], ejemplifica con un pasaje concreto y su representación pictórica[39] la forma de lectura que el autor esperaba de la obra, esto es, que fuera vista, imaginada, meditada como imagen por estos monjes que eran sus receptores.

Esta idea de las imágenes como colaboradoras de la instancia contemplativa está asociada a su uso para la memorización que plantean en 1980 Weckmeister en "The First Romanesque Beatus and the Liturgy of Death"[40], en 1983 Umberto Eco en *Beato de Liébana: Miniaturas del "Beato" de Fernando I y Sancha*[41], en 1994 Yarza en "La miniatura altomedieval"[42] y que, posteriormente desarrolla a finales de los '90 Mary Carruthers en sus estudios sobre la retórica monástica y la memoria. En 1998, en *The Crafts of Thoughts. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*[43], esta investigadora vincula en términos generales el trabajo meditativo de los monjes con sus producciones artísticas. Menciona entre ellas el Beato de Saint Sever, el de Fernando y el de *Maius*, pero lo más importante es que detalla las fórmulas mnemónicas y el alcance que tenía el trabajo de la memoria para la contemplación. Al definir mucho más detalladamente cómo se podía elaborar este trabajo de memoria realizado por los monjes, cómo se diseñaba como una verdadera ortopraxis, y cómo se convertía en una forma de reflexión inventiva, no meramente repetidora *verbaliter* de los textos, sino en una acción performática. En los últimos años, José Alberto Moráis Morán en "Memento in mente habete: Magio y otras memorias pictóricas en el antiguo reino de León durante el siglo X"[44] ha recogido esta línea de estudio al revisar la huella de memoria de sí dejada por *Maius* en el colofón (f. 293) del Beato Morgan, en un acróstico que deja leer su nombre y en el *Explicit* del *Comentario* con su marca textual-gráfica: "*Memento Maius*" (f. 233v).

---

[36] *Vide supra* nota 22.
[37] Tesis doctoral Ohio State University, 2006.
https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1153502367&disposition=inline
[38] *Revista de poética medieval*, 27 (2013): 21-43, esp. 28.
[39] El del silencio en el cielo del Ap. 8:1 de los Beatos: M (f. 133), V (f. 112v), E (f. 91v), J (162), O (101v), D (125v) N (85v), U (f. 122v). Ver lista de abreviaturas.
[40] *Vide supra* nota 21.
[41] Milán: Franco María Ricci, 1983.
[42] En *Historia del arte de Castilla y León*, coord. Rivera, Sánchez, de la Plaza y Marchán, 217-262. Valladolid: Ámbito, 1994.
[43]. Cambridge: Cambridge University Press, 2013 (1998).
[44] *Codex Aquilarensis* 34 (2018): 35-62.

Por su parte, Elisa Ruiz García en su trabajo de 2009 "Beato de Liébana: un testigo de su tiempo"[45], en una especie de "giro hacia el objeto" plantea que, si hubo un uso litúrgico de los Beatos, este implicó que tuvieran un vínculo con los usuarios no solamente instrumental, sino que pudieran haber sido vistos como objetos sagrados, como otros elementos que participaban del rito. La profesora Ruiz considera que se puede apreciar a través del tratamiento codicológico privilegiado que se dio a los Beatos conservados, el alto lugar que ellos ocuparían en la vida de las comunidades que los fabricaron y utilizaron. A partir de ello propone la posibilidad que han planteado otros autores -y que Beato señala- de que fuera un libro clave para las enseñanzas fundamentales de cada religioso, lugar que ocuparon los evangeliarios fuera de la península[46]. Por otra parte, también estima que Beato al escribir el *Comentario*, utilizó esquemas compositivos adaptados al trabajo de la memoria, queriendo construir un compendio de saber exegético que sirviera para atraer a sí los libros que se exponen de manera breve. Por eso la *storia* constituiría un primer nivel, la *explanatio*, un segundo nivel y las imágenes constituirían un tercero, siendo la traducción icónica de las *storiae*, y tendrían como objetivo la memoria de los pasajes. Esto se comprueba, según Ruiz, por la fidelidad de las escenas representadas respecto al texto base. Sin embargo, luego plantea que no siempre existe una subordinación de la imagen al texto, sino que hay una vinculación tan estrecha entre texto e imagen que "unas veces, el escrito es la glosa de la escena figurada y, en otras, es la ilustración la que glosa el texto". Finalmente concluye que, si bien no existen pruebas decisivas que confirmen su función, sí hay indicios codicológicos que indican que tuvo un tratamiento privilegiado, probablemente con un uso múltiple, es decir, que fue usado como libro litúrgico, libro de refectorio y de meditación personal, ya que los dos primeros usos implican acercamientos auditivos al texto, pero las glosas muestran que también fue "degustado de manera visual y fruitiva a título individual"[47].

El tema de la función de los Beatos tan reproducidos durante el siglo X, tiene importancia porque de ello depende el lugar que ocupaban los diagramas. Si el uso era solamente litúrgico, si se sostiene su papel en la *lectio divina*, o si, más bien, son leídos en voz alta en el refectorio, son los modos de uso y lectura los que afectan a la forma misma del libro, especialmente a aquello que se desarrolla para ser visualizado, como son las imágenes y los diagramas. Encontrar las razones de la reproducción de los Beatos a través de los siglos, definir a los usuarios y los momentos de lectura son una ayuda para ubicar el papel de los diagramas. Asimismo, el conocimiento acumulado acerca de los textos y las imágenes y las formas de lecturas de los Beatos que han interesado a una serie de investigadores, ayudan a definir tanto la función como el modo de uso de los diagramas.

En síntesis, todavía no ha sido explorada en su conjunto la diacronía de la complejidad de los Beatos, que son códices que se inician y transforman ya en el siglo VIII, llegan a su máximo desarrollo en el siglo X, y que se siguen copiando y cambiando de funciones con el paso de los siglos, mientras iban cambiando los objetivos comunicativos de sus ejecutores y el perfil y necesidades de sus lectores. Asimismo, no ha habido análisis integrales acerca de la función y significado de los diferentes elementos que componen los códices del primer siglo del que tenemos testimonios completos, y los trabajos -enfocados en algunos aspectos o que intentaron una mirada más global- han suscitado polémica pues chocan allí las diferentes perspectivas que coexisten en la historia del arte de los siglos XX y XXI. A casi cincuenta años del Simposio sobre Beatos que marcó un momento clave indicativo de la proliferación de los estudios filológicos e históricos acerca de su autoría, contexto inicial y de su desarrollo, formas

[45] *Vide supra* nota 12
[46] Ruiz García, 2009, 233.
[47] Ruiz García, 2009, 232-233.

discursivas y fuentes, génesis y ordenación del corpus de los ejemplares sobrevivientes, y estilo e iconografía de sus ilustraciones, se sigue discutiendo sobre la función original de estos libros, los medios a los que se recurrió para conseguir aquél propósito y las formas de uso que pudieron tener. Estos últimos problemas aproximan la historiografía del arte y las otras disciplinas que se han ocupado de los Beatos -especialmente la filología y la codicología-, a la historia del libro y la lectura, confirmándose, una vez más, la necesidad de los estudios interdisciplinares para un acercamiento apropiado a estos códices.

Dentro del marco de esta discusión se ha presentado la cuestión del enlace originario entre texto e ilustración y su conexión con la función de este códice para la *lectio divina*. Esto ha hecho que algunos especialistas se hayan detenido en los conceptos que habría tenido el autor acerca de las imágenes y su valor para la lectura, mientras otros se han ocupado del efecto de las imágenes para una lectura visual y de sus implicaciones para la memoria y la meditación. Asimismo, algunos investigadores se han preocupado por dilucidar la evolución de esos conceptos y los cambios de funciones que se relacionan con ella, en ciertos momentos clave que marcaron cambios en las formas de los Beatos, en los siglos X y XI -cuando se verifica su uso en la liturgia de la muerte, por ejemplo. Pero en este aspecto tampoco ha habido unanimidad de criterios; algunos especialistas han planteado que las imágenes tenían un carácter subsidiario respecto del contenido doctrinal del texto, otros, que habría una diferencia de objetivos entre imágenes y textos, haciendo que las imágenes se transformaran adaptándose a diversos contextos, permitiendo que estos códices algunas veces se convirtieran en objetos sagrados, sumando funciones litúrgicas, de uso comunitario y lectura oral, tanto como de meditación personal, así como en objetos valiosos transmisores de prestigio y trascendencia.

EL ESTUDIO DE LOS DIAGRAMAS POR LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE

Ha habido una corriente de la historiografía del arte, especialmente desarrollada a partir de fines del siglo XX, y que continúa hasta hoy, que se ha preocupado por los diagramas y esquemas dentro del arte medieval.

Anna Esmeijer abrió este campo de estudios en 1973 con su libro *Divina Quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis* [48]. En él, la autora parte de la analogía en el arte cristiano medieval entre las funciones de la imagen y de la palabra, con lo que la imagen aparece con una función didáctica, pero también con una función mística, lo que la eleva frente a la escritura. Esta función superior de la imagen, según Esmeijer, se fundamenta en la filosofía platónica (especialmente en el *Timeo*) y neoplatónica que sostenía la posibilidad de acceder a un conocimiento de las cosas invisibles (las ideas) a través de las visibles, por lo que las imágenes podían no solamente ser interpretadas histórica y alegóricamente, sino que también podían llevar a la elevación espiritual. A partir de estas premisas, Esmeijer acuña el concepto de "exégesis visual" y postula que, a partir del período carolingio[49], hubo un conjunto de imágenes cristianas que se elaboraron para ser interpretadas en cuatro niveles[50], tal como los textos, según los Padres de la Iglesia. Dentro de esta práctica para el conocimiento, los esquemas y diagramas tendrían la función de presentar la interpretación múltiple de la Biblia de manera clara y sistemática y los ejemplos que utiliza para comprobar su hipótesis son

[48] Amsterdam: Van Gorcum Assen, (1973) 1978.

[49] En esta idea sigue a Henri de Lubac, *Exégèse médievale: les quattre sens de l'Écriture* (Paris, 1959), 1-41.

[50] Histórico, alegórico, moral, anagógico. Steinhauser en "Narrative and Illumination ", 194, considera que esta forma de entender la exégesis en que cada libro tiene un triple nivel de significado -literal, metafórico (o tropológico) y místico (o espiritual)-, no solamente es un enfoque que tuvo preeminencia durante los últimos períodos patrísticos y medievales tempranos, sino que puede rastrearse a través de Gregorio Magno hasta Orígenes y, en última instancia, hasta Platón. Ver también De Lubac, *Exégèse médiévale*, I (1959) 198-219.

imágenes con esquemas cuatripartitos como los cuatro ríos del paraíso, la ciudad de cuatro lados de la Jerusalén celeste y la cruz de los cuatro puntos cardinales, todos los cuales plantearían el esquema de armonía cósmica mediante patrones geométricos.

Otro estudio pionero en este sentido es el artículo de Michael Evans de 1980 "The Geometry of the Mind"[51], en el que el autor encontró un punto común entre los diagramas científicos y los cristianos, proponiendo la noción central de "diagrama como argumento visual", enunciada a través de una interacción de elementos gráficos y texto, y gobernada por una lógica combinatoria. Ello le permitió argumentar que los diagramas son particularmente congruentes con los procesos intelectuales medievales, como la exégesis y la lógica, justamente por ese modo de presentar argumentos en forma visual[52]. La suposición subyacente de Evans era que la forma de los diagramas en realidad reflejaba una "geometría antropológica de la mente".

Madeleine Caviness en 1983 publicó un relevante artículo, "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing"[53], sobre el "tercer modo de ver"[54] que se expresa a través del orden geométrico de la estructura de las imágenes medievales.

Jeniffer O'Reilly en 1988, en *Studies in the iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*[55], abordó la iconografía de los árboles de los vicios y virtudes que fueron uno de los diagramas más recurrentes de la Edad Media. Luego investigó el arte insular altomedieval y en especial códices como el de Kells o el Amiatinus[56], reflexionando acerca de los diagramas asociados, especialmente la forma de la cruz y la estructura cosmológica de las cuatro partes del cielo y la tierra.

Jean-Claude Schmitt en 1989, en su trabajo "Les Images classificatrices"[57], estudia un conjunto de figuras que asocian fragmentos de escritura y figuras geométricas, anunciando que busca cuestionar el funcionamiento visual e intelectual de estas figuras-texto y sus funciones sociales. En 2019 en *Penser par Figure. Du compas divin aux diagrammes magiques*[58], el mismo autor sistematiza la investigación sobre los diagramas, preocupándose por definir los conceptos y ahondar en sus influencias teóricas y metodológicas; llama "figuras" a los diagramas, a los que considera entre la imagen y el texto; hace un barrido de una gran cantidad de tipos de figuras de los siglos XII y XIII: arbóreas, circulares (*rotae*), antropomórficas y edificios, mapas, letras, cruces y laberintos, declarando que su interés por ellas se relaciona con que acompañan y manifiestan las operaciones de pensamiento.

Por su parte, Barbara Orbrist ha estudiado la historia de las imágenes que ilustran y acompañan textos científicos, desde la Antigüedad tardía hasta el siglo XII, especialmente las relacionadas con temas de alquimia, astronomía y cómputos, postulando que hay una cierta continuidad entre los aparatos de transmisión antiguos y medievales. En 1982 publicó *Les débuts de l'imagerie alchimique: XIVe-XVe siècles*[59], pero también se ha referido a los primeros

---

[51] *Architectural Association Quarterly*, 12: 32-55. https://www.she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html

[52] En esta noción, Evans fue seguido por Hamburger, Orbist y otros. Ver en Faith Wallis "What a medieval diagram shows: a case study of 'computus'", *Studies in Iconography* 36 (2015): 1–40, esp. 4. http://www.jstor.org/stable/44735517

[53] *Gesta* 22, núm. 2 (1983): 99-120.

[54] El autor de esta expresión es Ricardo de san Víctor, en su obra citada por Caviness, *In Apocalipsim Joannis*, PL, CXCVI, 686-687.

[55] New York and London: Garland Pub, 1988.

[56] Su obra fue reeditada por Carol A. Farr and Elizabeth Mullins en dos volúmenes. El primero, el año 2019, bajo el nombre *Early Medieval Text and Image. 1. The Insular Gospels*. El segundo volumen fue editado el año 2021, bajo el nombre *Early Medieval Text and Image Volume 2: The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art (Variorum Collected Studies)*.

[57] En *Bibliothèque de l'école des chartes* 147 : 311-341. Doi: https://doi.org/10.3406/bec.1989.450538 https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450538

[58] Paris: Arkhè, 2019.

[59] Paris: Le Sycomore/Féodalisme, 1982.

siglos medievales discutiendo imágenes como los diagramas de los cuatro elementos, vientos y zonas celestes y terrestres en trabajos como "Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives le «De Rerum Natura» et ses figures" publicado en 1996[60], donde plantea la importancia de la obra de Isidoro para la transmisión de conocimientos y concepciones cosmológicas antiguas en el período carolingio. En este mismo tenor, publica en 1997 "Wind Diagrams and Medieval Cosmology"[61]. En 2004, Obrist publica *La cosmologie médiévale: Textes et images, 1: Les fondements antiques*, y 2. *le XIIe siècle*[62], que es un libro de revisión y síntesis en dos tomos que abarca todo el período. Este estudio parte de la discusión acerca de las fuentes disponibles y los problemas de periodización, presenta los conceptos grecorromanos acerca del mundo físico, exponiendo las diferentes corrientes de pensamiento, para luego sumergirse en la presentación de la imágenes iconográficas y diagramas que ilustraban diferentes tipos de fenómenos terrestres y del universo en códices tardo-antiguos y medievales.

Bianca Kühnel, en *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art*[63], del año 2003, revisa desde un punto de vista primordialmente iconográfico algunos diagramas en libros altomedievales, estableciendo que es la mentalidad escatológica la que se apropia de los diagramas científicos. Considera relevante el trabajo previo de Esmeijer, pero relativiza la influencia platónica en las figuras medievales cristianas. También considera los trabajos de Obrist, pero no le parece adecuada la mirada puramente científica, pues considera que, muchas veces es la religión la que tomó directamente los esquemas científicos clásicos para representar las imágenes del universo creado y gobernado por Dios, de modo que las figuras "científicas" cristianas, como las *rotae* isidorianas, tienen incorporado este fundamento[64].

A pesar del énfasis de estas autoras en lo iconográfico, no evitan el problema del papel de lo visual en la estructuración del conocimiento, dada la interdependencia de estos dos aspectos en esta época y para el tipo de lectura y de público al que estaba destinado.

En 2017 sigue esta línea Benjamin Tilghman, que en "Pattern, Process, and the Creation of Meaning in the Lindisfarne Gospels"[65], al estudiar las páginas-alfombra de los manuscritos insulares -como el libro de Lindisfarne- se encuentra con patrones compositivos que constituyen diagramas y los procesos geométricos que están presentes en ellos. Beatrice Kitzinger también toca el asunto de los diagramas a partir del estudio de la cruz, las tablas de Eusebio y los marcos. En su libro de 2019 *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*[66], examina las intersecciones de los medios artísticos, del espacio pictórico y litúrgico, y del tiempo histórico, escatológico y ritual. En "Eusebian Reading and Early Medieval Gospel Illumination" de 2020[67], explora la idea de que los principios eusebianos de segmentación textual, referencias cruzadas, armonía y diversidad definen una serie de programas visuales elaborados, dentro y fuera de las tablas canónicas iluminadas. En 2020 Kitzinger participa en

[60] *Mélanges de l'école française de Rome* 108, núm. 1 : 95-164.
[61] *Speculum* 72, núm. 1: 33-84.
[62] Florencia: Edizioni del Galluzzo, 2004.
[63] Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, 2003.
[64] Obrist en "Le diagramme isidorien", 111-126 y en "Wind Diagrams", no acepta el argumento de que toda imagen científica en la Edad Media tenga siempre alusiones religiosas o metafísicas. Para la disputa Kühnel- Obrist acerca de la preeminencia de ciencia o religión en el diseño de los diagramas medievales occidentales, ver Wallis, Faith, "What a medieval diagram shows: a case study of 'Computus'". *Studies in Iconography* 36: 1–40 (2015). http://www.jstor.org/stable/44735517
[65] *West 86th A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 24, núm. 1: 3-28. https://doi.org/10.1086/693796
[66] Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2019.
[67] En *Canones: The Art of Harmony. The Canon Tables of the Four Gospels*, ed. por Friedrich, Michel et al (Berlín-Boston: De Gruyter, 2020), 133-172. https://doi.org/10.1515/9783110625844-007

libro colectivo *The visualization of knowledge in Medieval and Early Modern Europe*[68] con un capítulo titulado "Framing the Gospels, c. 1000: Iconicity, Textuality, and Knowledge"[69], trata el concepto de "conocimiento visualizado", reflexionando sobre la relación entre el diseño de páginas y las comunidades históricas de diseñadores y lectores. Aquí se ocupa específicamente de la interacción de modos esquemáticos y figurativos en la representación de las tablas de cánones del manuscrito Boulogne, Bm, MS II (siglo XI) y de su relación con el marco y la estructura del diseño.

Finalmente, Jeffrey Hamburger ha desarrollado una línea de investigación teórico-práctica sobre los diagramas en los libros medievales, desde el punto de vista de la historia de la imaginería y la experiencia visual centrada en su función como herramienta de análisis cosmológico y teológico, y su relación con la imagen y el pensamiento. En 2006, presentó junto a Anne-Marie Bouché, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*[70], examinando de un modo amplio y variado la relación entre el pensamiento y la vista, la percepción y la imaginación. En 2020 escribió "Mind mapping: The Diagram as Paradigm in Medieval Art and Beyond" -capítulo del libro mencionado, *The visualization of knowledge in Medieval and Early Modern Europe* [71]. En 2020 publicó *Diagramming Devotion. Berthold of Nuremberg's, Transformation of Hrabanus Maurus's Poems in Praise of the Cross*[72], donde Hamburger explora los diagramas como fenómenos de una mentalidad histórica y teológica específica. En 2022 publicó "Western Medieval Diagrams" y "Drawing Conclusions. Logic Diagrams as a Matrix for the Making and Meaning of Christian Images in the Middle Ages"[73]. Además, en 2022, desarrolló un ciclo de tres conferencias para las "Panizzi Lectures" de la British Library: "Maps of the Mind: Diagrams Medieval and Modern"[74]; "The Codex in the Classroom: Practical Dimensions of Medieval Diagrams[75]" y "Poetry Play Persuasion: The Diagrammatic Imagination in Medieval Art and Thought[76]", donde expone una síntesis de sus investigaciones sobre el tema. Es considerado por Wallis[77] como uno de los desarrolladores del "giro diagramático" del arte medieval y un heredero consciente de la noción de Evans del diagrama como argumento visual.

En España, Manuel Castiñeiras en 1996 en su trabajo "Abrahán enseña astronomía: el prototipo bíblico del estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava de' Tirreni y Ripoll"[78], despliega un primer acercamiento al tema diagramático al estudiar la ilustración del f. 120v del Ms 19 de la BNE[79], con el tema de Abraham enseñando astronomía en una ilustración del capítulo de las *Etimologías* de Isidoro *De inventoribus astronomie*. Este avance no solamente aporta información sobre la cultura benedictina ligada al cómputo y la astronomía,

[68] Editado por Marcia Kupfer et al. (Turnhout: Brepols, 2020
[69] Páginas 87-114.
[70] Princeton: Department of Art and Archeology Princeton University- Princeton University Press, 2006.
[71] Páginas 61-86. Vide supra nota 70
[72] Chicago: The University Chicago Press
[73] En *The Diagram as Paradigm: Cross-Cultural Approaches*. Volumen 11 de Dumbarton Oaks Byzantine symposia. Ed. por Jeffrey Hamburger, David Roxburgh y Linda Safran (Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2022), 419-456.
[74] I: 24 octubre 2022. https://www.youtube.com/watch?v=mQwa1jnSTmQ&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=1
[75] II: 27 octubre 2022. https://www.youtube.com/watch?v=izz0omhIU2M&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=2
[76] III: 1 noviembre 2022. https://www.youtube.com/watch?v=RtU4Ha6FY_8&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=3
[77] Wallis, "What a medieval diagram shows ", 3.
[78] *Compostellanum* 41, núms 1-2 (1996): 159-177.
[79] Probablemente originario de Ripoll, del siglo XII. Este folio es comparado aquí también con otro folio con el mismo tema, pero de un manuscrito de la Biblioteca Statale della Badia di Cava, cod. 3, f. 203r, que también tiene diagramas del cielo y el sol de tipo isidoriano.

sino que se detiene en un diagrama que representa el cielo que está sobre las cabezas de quienes conforman la escena principal[80]. Luego, en 1998, en "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)"[81] se interesó específicamente por los diagramas cosmográficos y calendarios[82]. Por su parte, Alejandro García Avilés en 2001 se ocupó de los diagramas cosmológicos en *El Tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*[83]. Y Sandra Sáenz se ha ocupado de los mapamundis, especialmente los de los Beatos, en 2011 en "Peregrinatio in stabilitate: la transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual"[84] y en 2014 en Los *mapas de los Beatos. La revelación del mundo en la Edad Media*[85],

Por otra parte, ha habido autores que no parten desde el interés de las figuras para llegar a las formas de pensamiento, sino desde la historia del conocimiento. Este es el caso de Mary Carruthers, que, primero en *The Book of Memory A Study of Memory in Medieval Culture* en 1990[86] y luego, en 1998 en *The Crafts of Thoughts. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*[87], que ya hemos citado, ha investigado la memoria creativa de los monjes[88], por lo que tangencialmente ha mencionado diagramas y sus derivados en los Beatos y otras imágenes de la época.

Asimismo, Mathew Crawford en 2019, en *The Eusebian canon tables. Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity* [89], utiliza la herramienta conceptual del "paratexto" para comprender su objeto de estudio, los Cánones de Eusebio, usando para ello una perspectiva semiótica. Siguiendo a Gerard Gennette y sus continuadores, define los paratextos como mediadores entre el texto y el lector, que, en el caso de las tablas de canon, estructuran la experiencia del lector del texto de los evangelios[90]. Desde la corriente llamada "visualización de la información", Crawford busca contestar la pregunta de qué son las tablas de canon y de qué modo intervienen en la relación entre el lector y el texto. Su corpus de estudio son tablas de canon armenias, pero sus conclusiones tienen una validez bastante más amplia atendiendo a las herramientas utilizadas, logrando, entre otras cosas, comprender los vínculos entre el diseño de las tablas de cánones y los mapas, simplificando la información y ayudando al usuario a navegar por ella[91].

Por otro lado, Jean Baptiste Piggin en su sitio web "Library of Latin Diagrams", durante más de una década hasta 2019, además de reconstruir estemas genealógicos de los Beatos, de Biblias y de otros códices, estudió los diagramas de Boecio, Casiodoro, Isidoro, Porfirio, Marciano Capella, Calcidio (y sus diagramas sobre el *Timeo* de Platón), mapamundis y otros[92].

---

[80] Ver imágenes en Castiñeiras, 1996, 172.
[81] En *Compostellanum* 43, núm. 1-4 (1998): 593-646.
[82] Este autor tiene además varios trabajos sobre calendarios colindantes con nuestro tema como "Las Fuentes antiguas en el menologio medieval hispano, la pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y del calendario de Filócalo", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1994, 12, 1 y 2: 77-100. *El Tapiz de la Creación* (Girona: Catedral de Girona, 2011).
[83] Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
[84] En *Anales de Historia del Arte* 21, Extra II: 317-334. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37489
[85] Burgos: Siloé Arte y Bibliofilia, 2014
[86] Cambridge: Cambridge University Press, (1990) 2008.
[87] Cambridge: Cambridge University Press, (1998) 2003.
[88] Un tema que también explora en 2020, en el capítulo "Geometries for Thinking Creatively" que es parte del libro colectivo *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, ed. por Marcia Kupfer et al. (Turnhout: Brepols, 2020), 33-44.
[89] Oxford Scholarship Online, 2019 DOI: https://doi.org/10.1093/oso/9780198802600.001.0001
[90] Crawford, *The Eusebian canon tables*, esp. 21-25. Ver también Gerard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, (1982) 1989).
[91] Crawford, *The Eusebian Canon Tables*, 51-52.
[92] Ver Piggin.net: "Library of Latin Diagrams. Macro-Typography", en piggin.net. Con macro-tipografía se refiere a los principios por los cuales la información textual se puede colocar en una página para aclarar el papel de cada elemento.

Mediante visualización de la información se interna en los problemas de origen tardo antiguo de los esquemas que analiza e integra variados ámbitos en su estudio.

Podemos decir entonces, que se ha desarrollado en los últimos cincuenta años y, cada vez con más fuerza, una corriente de la historiografía del arte que se ha ocupado de los diagramas y esquemas en el arte medieval. Parte de ella se ha sostenido en la idea de que, en el proyecto del libro medieval, las imágenes estaban consideradas sobre la escritura, dada la potencia de la llamada exégesis visual en el paradigma de la armonía cósmica. Estas hipótesis han tenido un apoyo teórico en teólogos como Henri de Lubac que ponen énfasis en las teorías neoplatónicas dentro del cristianismo temprano medieval. Otros, dentro de la misma línea de trabajo, se han concentrado en los diagramas como argumentos visuales, en la importancia de los diagramas como manifestaciones de las operaciones del pensamiento, en la relación entre diagramas, imágenes y pensamiento, y a su función como herramienta de análisis, por lo que han debido introducirse en el tema de las operaciones del pensamiento humano y dentro de ello, en la relación entre pensamiento, vista, percepción e imaginación. De allí surgen un par de investigadoras -Kühnel y Carruthers- que se ocupan de los diagramas contenidos en ilustraciones en los Beatos; una de ellas los vincula a las técnicas mnemónicas, la otra, a la relación entre ciencia y la escatología, pero ambas coinciden en la perspectiva de la incidencia de lo visual en la estructuración del conocimiento.

LOS DIAGRAMAS DE LOS BEATOS

Del recuento anterior se puede observar que la mayor parte de esta investigación no incluye los diagramas de los Beatos; aunque hay algunas menciones, son más bien utilizados como ejemplos, entre ellas los diagramas circulares vinculados a las *rotae* isidorianas o los diagramas cosmológicos y la ilustración de la Jerusalén celeste que tiene un fundamento diagramático en su estructura. Entre ellos Mary Carruthers en sus trabajos ya citados[93] se ha fijado en la Jerusalén celeste de los Beatos de Saint Sever (S) y de Fernando (F), atendiendo a sus patrones que se convierten en rutas que guían la mirada, o se convierten en "lugares vacíos" donde reunir otro material; es decir, un lugar de detención para el lector, sitios para una mayor composición meditativa. Bianca Kühnel desde 2003 en *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art* [94] es la investigadora que más se ha interesado por los diagramas de los Beatos, comparando ejemplares y atendiendo a varias ilustraciones. Destaca, como Carruthers, la composición geométrica de la Jerusalén Celeste, que uniría, según su tesis, un tipo de esquema científico con el contexto apocalíptico. También analiza el valor de una serie de esquemas y diagramas: la cruz en cuanto que motivo geométrico, el acróstico (o laberinto de letras) con las formas geométricas que se encuentran en el Beato de Valcavado: el rombo y el marco rectangular que lo asocian a los diagramas de cómputos, la *Maiestas Domini* de Gerona -que ve posiblemente asociada a la *Maiestas* de la Biblia de Vivian y a lo que llama *orbus quadratus* (sic)[95]-, y el diagrama alegórico del cielo de Gerona que puede estar influido por el *De caelo,* del *De natura rerum* de Isidoro de Sevilla. Asimismo, Kühnel considera dentro del espectro de diagramas la "Visión del Cordero" del Beato Morgan y la entiende como una imagen que se transforma en modelo para diagramas astronómicos, por lo que busca los orígenes de este tipo. Por otra parte, vincula también esta imagen con la "Visión del Cordero" del Beato de san Millán (f. 92), con lo que corrobora la influencia de los diagramas carolingios en estas representaciones y las compara con la misma representación en los Beatos de Fernando y Sancha (f.116v) y en el de Silos (f. 86v). Su conclusión es que hay una continua influencia

[93] *The Crafts of Thoughts*, 151-155.
[94] En *The End of Time*, esp. 209-222.
[95] Kühnel, *The End of Time*, 213.

mutua entre la iluminación bíblica y la enciclopédica, que llega incluso hasta el *Liber Floridus* del siglo XII (f. 5v). Además, también considera como una ilustración influida por los diagramas cosmológicos la ilustración de la detención de los vientos, en especial para el caso de los que podemos llamar "mundos circulares"[96], como el del Beato de Saint Sever (f. 119). Con este seguimiento, Bianca Kühnel contribuye a una incipiente catalogación de figuras de los Beatos que pueden haber sido originadas en diagramas cosmológicos o de cómputos, y, además, establece relaciones entre ejemplares, todo lo cual sostiene su tesis acerca del vínculo entre lo escatológico y los diagramas cosmológicos, sobre todo en el contexto apocalíptico.

Por otra parte, el trabajo de Mireille Mentré, publicado en 1976, sobre los problemas de forma y espacio en la ilustración de los Beatos, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*[97], que se ha mencionado más arriba, aunque no parte de los diagramas, termina en ellos, ya que se da cuenta de las similitudes entre la ilustración científica de manuscritos árabes y bizantinos de la época, y la forma de relacionar la diagramación de la página, las imágenes y el texto en los Beatos iniciales, más esquemáticos, como en el caso del fragmento de Silos, del siglo IX, y la ilustración del mismo pasaje en el Beato de Lorvão. En 1994, Mentré vuelve sobre este punto en su *Estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año mil*[98]. En él considera la ornamentación, como los recuadros, cuadrados y elementos circulares, y la decoración arquitectónica al servicio de la organización del texto, a los que llama "especies de gráficos y cuadros explicativos y de recapitulación", entre los que están las tablas de canon, aunque no menciona las de los Beatos. Lo que ahora llamamos "visualización de la información", Mentré lo ve como la característica de los manuscritos hispánicos mozárabes que utilizan la decoración de modo funcional para "visualizar la articulación del texto de la exposición o recapitular sus datos"[99].

Se puede decir entonces que generalmente los diagramas de los Beatos no han sido analizados desde el punto de vista de los códices como corpus, sino que se han mencionado algunos como parte de estudios de diagramas en general o de estudios sobre Beatos de modo particular.

En relación con los diagramas que específicamente se tratan en este trabajo, hay que mencionar los problemas que se han tocado hasta ahora, por lo que, a continuación, haremos un breve recuento de esta cuestión.

Los laberintos de letras

Hay muy pocos estudios acerca de los laberintos de letras que generalmente son parte de los folios iniciales o frontispicios en los Beatos. Aunque en los libros de estudio de facsímiles se mencionan, no han sido considerados como un tema relevante en términos iconográficos, porque, efectivamente, estos laberintos tienen mucho de diseño geométrico y poco de figurativo, por lo que se pueden clasificar junto a los diagramas. Probablemente este sea el motivo de que, en lugar de realizar análisis sobre las formas, muchas veces se repitan *Comentario*s acerca de su posible origen -ya claro a principios del siglo XX- o se ofrezcan aclaraciones sobre el contenido textual. En el peor de los casos, se han llegado a considerar meros juegos inconducentes, como ocurre con Domínguez Bordona, (1935, 156), quien se

[96] Entre los Beatos, hay mapamundis circulares y cuadrados. Entre los circulares destacan el del Beato de Osma, de Turín y entre los cuadrados el de Morgan y el de Urgel; pero los hay también "redondeados" como los del Beato V, D y J. En los mapas esquemáticos de tipo isidoriano que están dentro de las Genealogías, son circulares los de Saint Sever y, el de Gerona, por ejemplo; en cambio, el de Fernando es cuadrado. Volveremos sobre este punto en el capítulo sobre Genealogías. Cfr. Cap. 6, ap. 6.6.1.2. Para los también Sandra Sáenz (2011).

[97] (1976), 98-104.

[98] Mentré, *Estilo mozárabe*, 75-79 y 109-114

[99] Mentré, *Estilo mozárabe*, 114.

refiere a ellos como juegos infantiles y sencillos: "Ofrecen los aludidos exlibris, casi sin excepción, la forma de laberinto. Este, de complicada significación a primera vista, no es, en realidad, sino un infantil y sencillo juego de letras, palabras o frases, de tal modo dispuestas y repetidas que, partiendo de determinado punto y siguiendo distintas direcciones, permite innumerables lecturas de una misma inscripción"[100]. Aquí hay una de las razones que ha llevado a la investigación de los laberintos de letras por tan magros caminos.

Wilhem Neuss en *Die Apokalypse* (1931)[101] considera como la primera de las "ilustraciones introductorias" a este paratexto en forma de laberinto de letras. Da cuenta de los ejemplares en los que se presenta (rama IIa y en S), les llama "hoja dedicatoria" (*Widmungsblatt*) de acuerdo con su función más evidente de dejar constancia de la persona -o lugar- para la que se escribió el manuscrito, los describe en términos de la figura geométrica contenedora, de los rasgos generales de la decoración y menciona su forma de lectura múltiple, como rasgo sobresaliente. Asimismo, ejemplifica con otros códices hispanos con dedicatorias-laberinto que considera como un uso común en la época. Jesús Domínguez Bordona en "Exlibris mozárabes"[102] hace un catálogo de los laberintos, listándolos dentro del grupo general de lo que él entiende que funcionaría como exlibris en los libros anteriores al siglo XII, razón por la que, dentro de su listado, hay otro tipo de composiciones diferentes de los laberintos. De todas maneras, su trabajo de recopilación es fundamental para cualquier estudio acerca de los laberintos en los códices hispanos alto y pleno medievales hasta el día de hoy.

Mentré en su trabajo sobre la pintura mozárabe de 1976 [103], aventura una hipótesis fundada acerca de la función de este frontispicio para la forma de lectura que se pretendía con el diseño del libro, esto es, presentar el libro en cuanto objeto y en cuanto receptáculo del texto sagrado, dando cuenta del concepto que se tenía entonces del libro; y, por añadidura, pone en relación los exlibris mozárabes y las páginas-alfombra insulares[104]. Por su parte, en 1987, María de los Ángeles Sepúlveda en su tesis doctoral sobre el Beato de Fernando y Sancha, "La iconografía del Beato de Fernando I. Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos"[105], aporta datos iconográficos e históricos relacionados con los laberintos de los Beatos, considerando el problema de las formas geométricas como la estructura bajo la que se inscriben y el uso de estos laberintos como formas literarias. Kühnel en su mencionada obra del 2003[106] se ocupa de la cuestión de las repercusiones en términos de significación de la asociación que muchos Beatos hacen entre los folios enfrentados del frontispicio de la cruz y el acróstico con forma de rombo.

K.O. Werckmeister en 2012, en "El Comentario de Beato y la Iglesia Abacial"[107], analiza específicamente el laberinto del Beato de Saint Sever y equipara este diseño con la ornamentación de la basílica de Saint Sever en la época en que el Beato fue confeccionado, concluyendo que el diseño del laberinto que pone el nombre del abad desde el centro equivale a la posición que habría tenido la posición del oficiante en la iglesia[108].

Se puede decir entonces, que la investigación sobre los laberintos de letras de los Beatos no ha alcanzado el nivel de complejidad que se ha desarrollado respecto de figuras insulares y carolingias. Autores como Neuss, Domínguez Bordona y Vivancos han proporcionado los datos básicos necesarios para dichos estudios, pero no ha habido demasiado interés por desarrollar

[100]..
[101] Neuss, *Die Apokalypse* (1931)112-113.
[102] *Archivo Español de Arte y Arqueología* 32, núm. 11 (1935): 153-162.
[103] *Estilo Mozárabe*, 120
[104] *Estilo Mozárabe*, 133. Ahondaremos en el capítulo correspondiente. Cfr. cap. 4, ap. 4.4.3.
[105] Madrid: UCM, (1987), 267-346.
[106] 2016, 2003, 212. *Vide supra* nota 98.
[107] En *Beato de Saint-Sever. El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso* (13-50).
[108] Desarrollaremos en detalle esta teoría y una reflexión sobre ella en el capítulo 4 sobre los laberintos. Cfr. Cap. 4, 4.6.

esta veta, a pesar de la importancia de los *carmina figurata* geométricos como formas literarias en época carolingia, o quizás por lo mismo, ya que fueron eclipsados por los poemas del ámbito imperial. Sin embargo, algunos estudiosos se han arriesgado a proponer un funcionamiento integrado entre este paratexto y otros preliminares ilustrativos de los Beatos, como forma de diseño intencionada que buscaba producir efectos sobre la lectura de todo el libro. Es el caso de Ray Poole, Mentré, Sepúlveda y Kühnel que, aunque no tuvieron esta figura como centro de su investigación, han proporcionado considerables aportaciones para la investigación de esta forma.

La Tabla de los Nombres del Anticristo

Este diagrama ha tenido la suerte de estar incorporado en la mayoría de las versiones ilustradas de los Beatos, gracias a lo cual es descrito por los estudiosos principales del corpus de Beatos, Neuss, Klein y Williams[109]. Sin embargo, estos investigadores no han intentado explicar la forma y dilucidar el sentido de estas tablas de manera sustantiva, sino que, por desgracia, solamente las han utilizado para su objetivo de establecer las relaciones genealógicas entre familias de Beatos. Estos autores han manifestado explícitamente que su interés por las Tablas de los Nombres del Anticristo se limita al hecho de que fueron confeccionadas por los ilustradores y no por los copistas, como si no tuvieran ninguna característica propia digna de mención desde el punto de vista de la imagen. De todos modos, sus estudios, especialmente en términos filológicos y de adscripción, no dejan de ser una base indispensable para cualquier investigación posterior[110]. Es así como Neuss, por ejemplo, buscando las relaciones y las diferencias entre las Tablas del Anticristo de los diferentes ejemplares de Beatos, transcribe sus inscripciones y las compara, logrando con ello proponer un diseño plausible de lo que habría sido el modelo de esta ilustración[111].

Sin embargo, hay dos investigadores se han referido específicamente a las Tablas del Anticristo en sus estudios. Uno de ellos, Jorge da Silva Rocha, en su tesis doctoral de 2008 « L'Image dans le Beatus de Lorvão : Figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire à l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão – 1189"»[112], dedica un espacio relativamente importante a la tabla del Anticristo del Beato estudiado (L), definiéndola en términos de género como "anagrama cabalístico", pero no profundiza lo necesario, porque también asume que la importancia de esta tabla radica más en sus aportes al encuentro de los arquetipos que en sus significaciones o modos de confección y uso. Sin embargo, sostiene una tesis novedosa, planteando que la mayoría de los Beatos tienen

[109] Ver en Introducción ap. Instrumentos Bibliográficos y en capítulo 1, Presentación del Corpus, ap. 1.1

[110] Estos autores mencionan las Tablas de los Nombres del Anticristo y aportan datos para su conocimiento, entre otros, en los siguientes títulos: Wilhem Neuss, *Die Apokalypse* (1931), esp. 73-; Peter Klein, "Las ilustraciones del *Codex Urgellensis* en el Contexto de la Tradición de los Beatos", en *Beatus de Liébana, Codex Urgellensis. Comentario a la edición facsímil* (Madrid: Testimonio, 2002), 170-172; Peter Klein,"Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el *Apocalipsis* de Lorvão". En *Beato de Liébana: Códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão*: *[Instituto dos Arquivos Nacionais Torre de Tomo de Lisboa cod. 160],* (Valencia: Patrimonio, 2004), 101-104; Peter Klein, "El Beato 'Emilianense' Ms. Vitr 14-1 de la Biblioteca Nacional de Madrid", en *Beato Emilianense de la Biblioteca Nacional*, ed. Por Juan José García Gil and Pablo Molinero Hernando Burgos (Burgos: Siloé, 2011), 33-202, e80sp. 139-141; Peter Klein, "*Comentario*", en *Beato de Saint-Sever. El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, (Valencia: Patrimonio, 2012), 103-309, esp. 236-238; John Williams, "Estudio de las Miniaturas", en *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, (Madrid: Casariego, 1991), 165-222, esp. 193-194; John Williams, "Las ilustraciones del Beato de Burgo de Osma", en *El Beato de Osma Estudios*, (Valencia: Vicent García Editores, 1992), 109-150, esp. 130-131; John Williams and Therese Martin, *Vision of the End in Medieval Spain Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, ed. by Therese Martin (Amsterdam: University Press, 2016), esp. 187-188. a

[111] Neuss, *Die Apokalypse*, 74. Cfr. Cap.6

[112] Tesis doctoral no publicada (Bruselas : Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres – Histoire, Arts et Archéologie, Bruxelles). https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/210535/11/456a0d75-3c23-4be6-97f2-e0ed7b87bbb7.txt

una intención de ocultamiento que se condice con una intención esotérica, intención que ya en Lorvão (siglo XII) estaría apaciguada, de modo que Lorvão sería más moralista que esotérico, por lo que sus Tablas del Anticristo serían "exegéticas y no herméticas"[113]. La otra, Ana de Oliveira Días, en su artículo de 2015 "Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão"[114], se ocupa de la numerología en la iconografía del Beato de Lorvão, mencionando, no obstante, que la tabla del Anticristo es un ejemplo de la importancia del número, sin detenerse en su estudio en términos de imagen o diagrama.

Una de las investigadoras que ha participado en los debates sobre los diagramas medievales, Bianca Kühnel, en su mencionada publicación[115] ha hecho lo que desde nuestro punto de vista ha sido el mayor aporte al estudio de las Tablas de los Nombres del Anticristo hasta ahora. Se ha ocupado de estas tablas de los Beatos en el contexto del estudio de los diagramas con sentido escatológico, que es su objeto de investigación; y si bien analiza solamente el códice de Valladolid (V), apenas contrastándolo en algunos aspectos con los de Gerona y Turín (G y T), integra todo el análisis asociando esta figura con la cruz del frontispicio, el laberinto de letras al que ella llama "acróstico dispuesto en rombo", la *Maiestas Domini* de Gerona y la "Detención de los Vientos", relacionando todos estos esquemas con la ilustración científica-diagramática y opinando que seguramente los ilustradores del siglo X tuvieron a su alcance enciclopedias como la de *Aix-la Chapelle* de 809 (BNE códice 3307)[116], la *De natura rerum* de Isidoro, en el manuscrito o códice del Escorial R II-18[117] y su copia, de origen visigodo del siglo VIII, ahora en BNF (lat. 6413). Kühnel[118] estima que la unión entre los esquemas de cómputos y los del fin de la historia, está marcada sobre todo por el uso litúrgico de los Beatos, por lo tanto, conectados con los cálculos pascuales, pero no como copias directas unos de otros, sino bajo la influencia general de las figuras de cómputos en la configuración de algunas composiciones apocalípticas cuyo común denominador es la revelación divina. Kühnel, por lo tanto, no solamente aporta a la dilucidación del problema del origen de las conexiones entre los diagramas de los Beatos y los esquemas de cómputos, sino que ayuda a establecer un vínculo de sentido entre ambas fuentes de las formas: la necesidad de que la "ciencia" avale los cálculos que implica la escatología.

En pocas palabras, podemos asegurar que los historiadores del arte más reputados generalmente han desestimado las Tablas de los Nombres del Anticristo como objeto de estudio en sí, con la excepción de los estudios de Kühnel que cruza información entre ellas y otras ilustraciones con base diagramática y geométrica entre varios Beatos, para concluir que la relación entre esquemas de cómputos y el campo apocalíptico manifestaría tanto la función litúrgica que estos códices habrían alcanzado, como la búsqueda de legitimidad científica para los cálculos escatológicos. Otra excepción, aunque más acotada, es la de Da Silva que ha hecho una interpretación de la evolución de diferentes tablas a partir del eje esoterismo-exégesis en su diseño.

[113] Da Silva Rocha, 2008, 462.
[114] En *Eikón Imago* 8, núm. 2: 211-310.
[115] 2003, 209-222.
[116] Datada en el año 814, de acuerdo con la información de la BNE. Digitalizado en https://www.bne.es/es/colecciones/manuscritos/manuscritos-iluminados/codice-metz
[117] O "Códice Ovetensis". Comenzado antes del año 690 (Kühnel, *The End of Time*, 220) y terminado después del año 800. Digitalizado. Ver ficha y códice en https://rbdigital.realbiblioteca.es/files/manifests/esc_R-II-18.json
[118] 20016, 209-220.

Las Genealogías de Cristo

Neuss en su obra básica de 1931[119] comienza a sistematizar los datos sobre las Genealogías en los Beatos. Resume los principales contenidos y formas de presentación, da cuenta de la decoración y de la iconografía y establece parámetros para la clasificación de familias. Sin embargo, algunas de sus conclusiones -como que las genealogías son parte originaria de la obra de Beato, o que el Beato de Saint Sever, o sea el ejemplar S, es el más cercano al prototipo- fueron corregidas posteriormente por otros investigadores como Zaluska, Klein y Gryson. Ni Yolanta Zaluska en 1984 en su texto "Los folios preliminares"[120], ni Peter Klein[121] en su comentario a la edición facsímil del códice de Urgel, donde se refiere en general a las Genealogías de los Beatos, ni John Williams en los diversos lugares donde escribió sobre este punto, manifestaron acuerdo con Neuss. Más bien sostuvieron que las Genealogías no fueron incluidas en el manuscrito original de Beato, sino mucho después. Williams en su introducción a los Beatos de 1994[122] sugirió que era razonable estimar un traspaso desde las Biblias a los Beatos en el siglo X. En 1980, en "The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration"[123], ya había anunciado que, si bien las Genealogías habían de tener origen en una Biblia visigoda con antecedentes incluso más remotos, la adición a los Beatos debió de darse cuando se agregó el libro de Daniel. Zaluska en 1987[124] critica a Neuss por hacer un análisis pormenorizado solamente de las dos primeras tablas y deduce que de allí derivaría el error de considerar S como la más correcta y prototípica copia de las Genealogías.

Williams en la publicación de su ponencia de 1976 publicada en 1980[125], de modo sucinto aporta a los antecedentes de estos estemas, propone algunas soluciones respecto del origen de las Genealogías en los Beatos y de la forma particular de este estema, además de argumentar una posible unión entre las Genealogías de los Beatos con las ilustraciones de los Evangelistas, con las que formarían un conjunto, aludiendo a la estructura compositiva de los códices.

Yolanta Zaluska (1984) en "Los folios preliminares"[126], es la primera que después de Neuss emprende la tarea de describir y clasificar estos estemas en los Beatos y Biblias hispanas. Su principal estudio al respecto lo presenta en el libro que acompaña el facsímil de Saint Sever, por lo que también presenta las particularidades de las genealogías de este Beato, siempre buscando similitudes y diferencias que le ayuden en la tarea de clasificación. Además, da cuenta del programa iconográfico y de contenidos textuales, convirtiéndose en el más completo de todos los estudios sobre genealogías de los Beatos hasta entonces. Posteriormente, en el 2001, Antonio Cagigós Soros en *El Beato de la Seu d'Urgell y Todas sus Miniaturas. Un libro del Primer Milenio con Mensajes para Hoy* [127], que describe y divide las tablas en ocho partes de acuerdo con los árboles genealógicos de cada patriarca, sobre las Genealogías de Urgel emite la hipótesis de que el sentido de estas tablas sería afirmar la unidad de la especie humana. Es decir, no intenta una lectura en detalle de cada parte ni una lectura iconográfica propiamente dicha, sino una lectura con sentido teológico con un discurso de tipo didáctico. Por su parte, en el 2004, Carlos Miranda García-Tejedor en el "Estudio estilístico e iconográfico del Beato de

[119] *Die Apokalypse*, 119-127.
[120] En *El Beato de Saint Sever, volumen complementario de la edición facsímil del ms lat 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris* (Madrid: Edilan, 1984), 258-260.
[121] *Beatus de Liébana, Codex Urgellensis*. *Comentario a la edición facsímil* (Madrid: Testimonio, 2002), 47.
[122] *The Illustrated*, T. I, 58.
[123] En *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana* II, ed. Grupo de Estudios Beato de Liébana (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1980), 207-227, esp. 210.
[124] "Los folios preliminares", 1984, 258.
[125] Williams, John. "The Beatus Commentaries". En *Actas del Simposio*0.
[126] Zaluska, "Los folios preliminares", 257-266.
[127] (Madrid: Testimonio, 2001), 63-71.

Girona"[128], retoma varias de las ideas de Williams, pero con un énfasis en lo iconográfico. No solamente describe, sino que interpreta y busca los orígenes posibles tanto para el estema como para para las imágenes presentes, y a la vez atiende a las formas del diagrama propiamente dicho, como los medallones, las *catenae* hechas con ellos y los arcos. Con una mirada crítica a las investigaciones más tradicionales acerca de los Beatos, especialmente la de Williams, Jessica Sponsler en su tesis doctoral "Defining the Boundaries of Self and Other in the Girona Beatus of 975" publicadaen 2009[129], analiza las Genealogías del Beato de Gerona buscando las causas de su inclusión en los Beatos durante el siglo X, concluyendo que estas se relacionaron con las tensiones teológicas entre cristianos y musulmanes en la Iberia del siglo X.

Peter Klein (2012) en "Las ilustraciones del Beato de Saint Sever y su relación con otros manuscritos de Beato"[130], establece rasgos comunes y distintivos entre los Estemas Genealógicos de los Beatos respecto de contenidos, iconografía y forma. Profundiza en el ejemplar de Saint Sever que es el objeto de su estudio, pero al ponerlo en relación con las distintas familias de Beatos, abarca un arco de estudio amplio y concluye con algunos argumentos interpretativos del sentido general de estas "tablas". A pesar de lo elaborado de su análisis, su objetivo declarado al final del artículo sigue siendo contribuir a establecer el modelo de la rama II, más que analizar el diagrama como un objeto de estudio en sí mismo.

Jean-Baptiste Piggin, durante aproximadamente una década estudió las Genealogías de Cristo como tipo de diagrama -lo que no se había hecho hasta ese momento-, introduciendo los datos obtenidos en un sitio web dentro del apartado "Library of Latin Diagrams"[131]. Además, en 2018, definió los estemas, cuya forma comparten los Beatos, como una especie de diagrama de flujo o estema en su publicación *Mind's Eye. How One Ancient Latin Invented Our Way to Visualize Stories*[132]. Se interesó por la forma general de los estemas y no específicamente por los Beatos, aunque se refiere a ellos, especialmente al Beato de la Biblioteca Morgan y al Beato de Fernando y Sancha, transcribiendo el texto completo de este último y elaborando hipótesis fundadas acerca de la función, forma de uso y de confección, no de las tablas de los Beatos, sino de lo que hubiera sido el prototipo tardo antiguo[133].

De este modo se puede ver que los Estemas Genealógicos han sido estudiados desde el punto de vista filológico para desentrañar sus abundantes contenidos textuales y sus vínculos con otras fuentes; asimismo, se ha explorado en su iconografía que es abundante, pero nuevamente, no sistemáticamente, sino la mayoría de las veces como parte de otros estudios acerca de temas iconográficos tocados también aquí (Mapas, Sacrificio de Isaac, Adán y Eva en el Paraíso, entre otros). Por ese motivo se puede decir que el desarrollo más potente de la investigación en torno a este conjunto de folios con un sentido total, recién se dio hace pocos años con la llegada de J. B. Piggin, a pesar de que este investigador no está preocupado por los códices en general o por los Beatos en particular, sino que está interesado en los artefactos usados en la Antigüedad y la Edad Media como formas de visualización de la información y en las operaciones de la mente que involucran.

---

[128] En *Beato de Gerona*. (Barcelona, Moleiro, 2004), 42-50.
[129] (University of North Carolina at Chapel Hill, 2009), 80-100.
[130] En *Beato de Saint-Sever*, 158-175.
[131] https://www.piggin.net/index.htm
[132] (Auckland: Cernimus, 2018), Kindle.
[133] Otros autores se han referido a las Genealogías de los Beatos de modo más acotado. Entre ellos, en 1964 Carlos Cid sobre el Beato de Turín (Tu) (1964, 189-203), Mentré, sobre varios Beatos (1976, 85-86), Caviness (1977, 109) que hace depender las genealogías de los Beatos de unas genealogías árabes; M.A. Sepúlveda que analiza la iconografía de las genealogías de la mayoría de los Beatos (1987, II, 510-560), Ángela Franco (1991, 133-141) que comenta las genealogías del Beato de Cardeña, y Yarza (1994, 111-114; 2006, 110-111) comenta la Genealogías del Beato de Fernando. También sobre las genealogías Fernando García Leal (2006, 80-82), y el mismo autor en la misma obra comenta el fragmento 14-2 (Fi) que son algunos folios de tablas genealógicas.

En resumen, el estado de la cuestión nos devela que existe una brecha significativa de conocimiento acerca de los diagramas de los Beatos. La investigación ha sido limitada, a veces desestimada por su característica liminaridad entre texto e imagen y nunca se han hecho recuentos exhaustivos acerca de cuáles son los diagramas que aparecen en los Beatos, en tanto figuras evidentes y exentas, o en tanto formas que estructuran ilustraciones. Así como tampoco se ha dado lugar a un enfoque iconográfico con énfasis en su función en la constelación de significados de los Beatos como aparatos complejos de pensamiento.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

I PARTE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 PRESENTACIÓN DEL CORPUS

En este capítulo se presentan el objeto de estudio de esta tesis doctoral, esto es los Beatos y las imágenes que constituyen el corpus que se ha definido, y se exponen las razones de la selección y el procedimiento adoptado.

El primer apartado se refiere al conjunto de códices a los que llamamos Beatos ordenados por siglos, indicando los nombres por los que se conocen usualmente, los textos que incorporan, las clasificaciones por ramas textuales e ilustrativas que permiten relacionarlos, el número y tipo de ilustraciones que se consideran canónicas y las características fundamentales de estilo que los distinguen.

En el segundo apartado se aborda la definición del corpus de imágenes que corresponden a los Beatos del siglo X, estableciendo las categorías, indicando los criterios selección y clasificación, teniendo en cuenta las frecuencias de aparición.

1.1 LOS BEATOS Y SUS IMÁGENES

1.1.1 Clasificación y contextualización

Los que hoy llamamos *Beatos* son un cuerpo de cuarenta y un ejemplares entre códices y fragmentos, de los cuales, veintinueve tienen ilustraciones, cuyo contenido central es el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, del siglo VIII, pero cuyas copias sobrevivientes fueron elaboradas entre los siglos IX y XVII (Williams, 2016, 26)[1]. Esos veintinueve ejemplares ilustrados son considerados como referente para este estudio y hemos incluido una lista de ellos con sus principales datos al comienzo de este trabajo, siguiendo los criterios de Williams respecto de fechas, siglas y orígenes.

De estos ejemplares conservados, se pueden datar, siguiendo la última clasificación de Williams, uno en el siglo IX, diez del siglo X, seis del siglo XI[2], nueve del siglo XII y tres del siglo XIII, sumando códices y fragmentos (ver Tabla I) [3].

Agrupados por diferencias y similitudes textuales entre los ejemplares, de acuerdo con los criterios más actualizados de Williams (2016) basados en Gryson (2012)[4], se podría decir que de un prototipo desconocido del siglo VIII surge una primera rama (*alfa*) constituida por Vit. 14-1 (A1) y Saint Sever (S), y una segunda rama (*beta*) con un prototipo desconocido del que derivarían a su vez *gamma* y *delta*, (Ver tabla 2). Según este ordenamiento, respecto de la rama *gamma*, Corsini (C) y Berlín (B) derivan de Osma (O). En la rama *delta*, el Beato de Las Huelgas (H) deriva de Tábara (T); el Beato de Turín (Tu) deriva de Gerona (G). Tienen un

[1] A pesar de existir una copia tan tardía como del siglo XVII, esta es una copia de un Beato del siglo XI. En realidad, la época de elaboración de los Beatos va entre su composición en el siglo VIII (cuyos ejemplares no han subsistido) y el siglo XIII, fundamentalmente. Roger Gryson, el editor de la Edición crítica más aceptada hasta ahora del Comentario al Apocalipsis de Beato, nombra 38 ejemplares, no 31 (2012, XVI). Williams concuerda con sus criterios en la mayoría de las ocasiones.

[2] Y sumando la copia del siglo XVII (Fanlo) a los del siglo XI porque, como hemos dicho, se trata de una copia de un original de este siglo. Este es el criterio seguido por Williams que no es compartido por Gryson.

[3] Presentamos en Anexo Nº2 y 3, las informaciones de data, lugar de conservación, origen, en Gryson (2012, "Introduction", XIV-XVI) y Williams (2016, "The Census", 67-148), que aporta además datos como cantidad de folios, tamaño e iluminador. Ambos con bibliografías. Estos anexos permiten comparar similitudes y diferencias entre ellos. En el Anexo 4 y 5, presentamos los datos de Neuss y Klein para comparar.

[4] Gryson (2012, LI) disiente de las teorías anteriores acerca de una tercera versión realizada por el propio Beato. Para él, la versión de la que derivan todos los Beatos de las ramas IIa y b, es póstuma.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

origen desconocido en común los Beatos de Arroyo (Ar) y Manchester o Rylans (R), mientras que Cardeña (Pc) deriva de Manchester.

Williams en 2016 no lo aclara, pero se puede presumir, siguiendo su argumentación del primer tomo de su obra de síntesis sobre los Beatos (1994, 21-26), que la línea *alfa* corresponde a la redacción de 775-776 y la *beta* a la del año 784.

Tabla 1. Beatos agrupados por siglos con datos de Williams

S. IX	S. X	S. XI	S. XII	S. XIII
Fragmento de Silos (Fc)	Morgan (M)	Fernando (J)	Turín (Tu)	Las Huelgas (H)
	Vitrina 14-1 (A1)	Fanlo	Silos (D)	Arroyo (Ar)
	Valcavado (V)	Saint Sever (S)	Corsini (C)	Fragmento de Rioseco (fr)
	Tábara (T)	Osma (O)	Fragmento de León (Fa)	
	Gerona (G)	Ginebra (X)	Berlín (B)	
	Vitrina 14-2 BNE, fragmento (Fi)	Fragmento de Milán	Rylands (R)	
	Seo de Urgel (U)	Fragmento de León (Fa)	Cardeña (Pc)	
	San Millán (A2)[5]		Lorvão (L)	
	Escorial (E)		Navarra (N)	
			San Millán (II) (A2)[6]	

Tabla 2. Beatos agrupados por ramas textuales con datos de Gryson

S. VIII	Prototipo 775			
	Alfa	Beta		
		Gamma	Delta	
S. IX		Frag. Silos (Fc)	A	B
S. X	Vitr. 14-1 (A1)	San Millán (I) (A2) Escorial(E)	Morgan (M) Valcavado (V) Urgel (U)	Tábara (T) Gerona (G)
S. XI	Saint Sever (S)	Ginebra (X) Osma (O)	Fernando (J)	
S. XII		San Millán (II) (A2) Corsini (C) Berlín (B) Navarra (N) Lorvão (L)	Silos (D)	Turín (Tu) Manchester (R) Cardeña (Pc)
S. XIII				Las Huelgas (H) Arroyo (Ar)

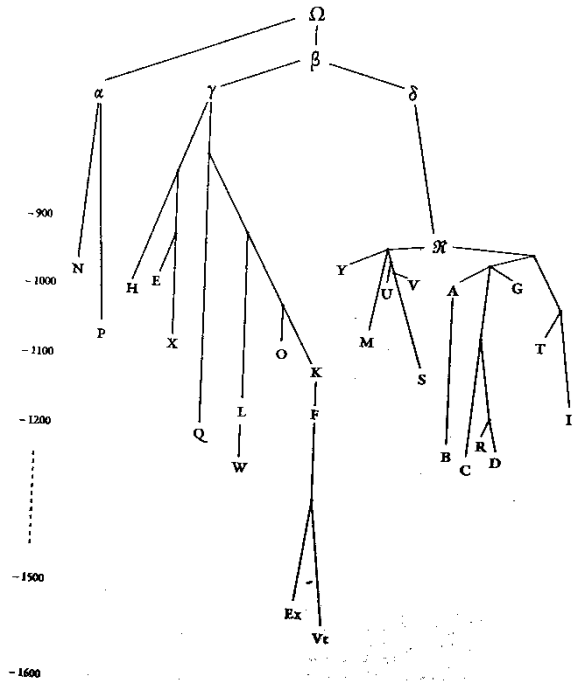
En lo que se concuerda es en que al menos hubo dos ediciones en la vida de Beato: las de 776 y 784 y otras dos en el siglo X que son las que incorporan nuevos libros y preliminares[7]. De acuerdo con lo que postula Gryson, son los Beatos A1 y S los que usan la primera versión de 776 y el resto de los Beatos de los que los historiadores del arte han llamado "Rama I" (lám. 3),

[5] Este Beato tiene ilustraciones del siglo X y del siglo XII. Entre las visigóticas -"mozárabes" del siglo X están 1r, 1v, 15r, 17v, 20v, 36v, 58v,63v, 68r, 72v, 77r, 83v, 92r, 135v, 138v, 175v, 177r, 185v, 188r, 188v, 195r, 207, 209r, 211v; entre las, románicas:115r, 120v, 149r, 151r, 154r, 156r, 157v, 158r, 159v-160r, 165r, 179, 181, 183v, 184r, 184v, 186v, 189r, 190v, 191v, 192r, 192v, 196v, 197v, 202v, 204v-205r, 211r, 211v, 215r, 269v (Ruiz, 1997, 235-237).

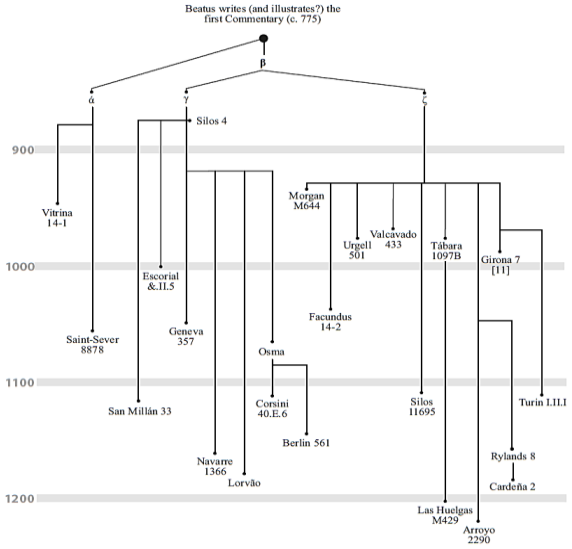
[6] El Beato de san Millán fue copiado e ilustrado en dos etapas, una en el siglo X y otra en el siglo XII. Lo que corresponde al siglo X, Lo nombramos como San Millán (I) y lo que corresponde al siglo XII, no nombramos como San Millán (II), pero se trata de un solo códice.

[7] Para la discusión de las diferentes ediciones, ver fundamentalmente: Klein 1976, 170-217; Klein 1980, 85-98; Williams, 1994, 50-78, Gryson, 2012, Klein 2014, 1-28. Toda la discusión se basa en las categorías que en los años 30 del siglo XX propusieron, por una parte, Sanders (1975 [1930], 235-248) y por otra, Neuss (1931).!

corresponderían a la redacción de 784 (Fe, E, A2, G, O, C, B, N, L). Las otras dos ramas ilustrativas que Klein llamaba IIa y IIb (lám. 3), serían producto de una redacción de alrededor del año 940 (ℜ), que se derivarían de una versión póstuma (delta) (Gryson, LI)[8]. En la lámina 1 se muestra el estema de Gryson y en la lámina 2, el estema de Williams, derivado del de Gryson. Williams considera en este estema solamente los veintitrés Beatos ilustrados, sin los fragmentos menores en importancia y Gryson considera veintiséis, algunos no ilustrados y otros que son fragmentos. En este trabajo se considera como el corpus de Beatos a este conjunto de veintitrés más el fragmento de la Vitrina 14-2 (Fi)[9] como el corpus de los Beatos.



Lám. 1.[10]



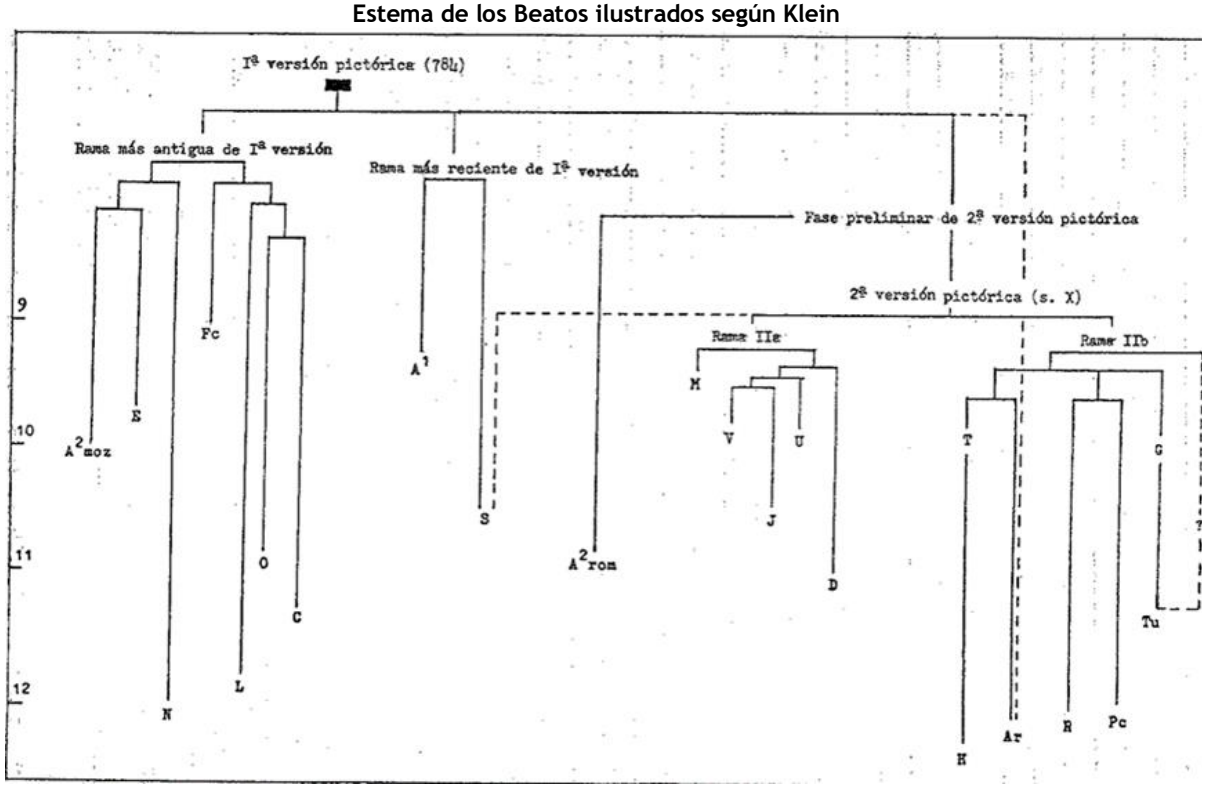
Lám. 2.

[8] Gryson llega a esta conclusión al observar las variantes y adiciones intencionales en el texto, y las revisiones y adiciones al programa iconográfico primitivo. Para la parte iconográfica Gryson remite a Williams, 1994, 76, 80, 90, y Klein, 2011, 190.

[9] Integramos este fragmento porque se relaciona con el tema de las Genealogías. El otro fragmento considerado, también lo recogen Gryson y Williams, es el de Silos (fc) que es muy relevante por ser el más antiguo de todos los Beatos conservados.

[10] Ver equivalencias de siglas, según Gryson en Anexo N°2 y en Gryson, 2012, XX y XXI.

Estema de los Beatos ilustrados según Klein



Lám. 3.

Las redacciones *alfa* y *gamma* darían lugar a la rama I de un *stemma* ilustrativo y la *delta* dará lugar a las ramas IIa y IIb. Klein (1980, 95) propone que la primera recensión ilustrada debió ser la de 784 y que el conjunto de los Beatos de Saint Sever (S) y de la Biblioteca Nacional Vitrina 14-1 (A1), debían haber sido producto de una versión algo más tardía, lo que explicaría la contaminación de Saint Sever, que es del siglo XI, con iconografía de la rama IIa, que respondería a una transformación ocurrida en el siglo X. Por lo tanto, Klein (1980, 95) habla de una rama Ia para la redacción de 776 no ilustrada[11], y una rama Ib para la redacción de 784 que sería la primera con ilustraciones[12]. Siempre siguiendo a Klein (2014, 10-18) se puede decir que de esta segunda redacción participarían la mayoría de los Beatos de la rama I como se puede apreciar en el *stemma* de Williams (lám. 2), mientras que solamente dos de los Beatos sobrevivientes habrían copiado de la primera versión textual de 776, A1 y S, ambos con "contaminación"[13] iconográfica de la rama II, aunque el primero con más variaciones (habiendo copiado de diferentes modelos) y el segundo con elementos homogéneamente introducidos

[11] Williams basándose en la opinión de Gryson (2012, XVII), disiente de Klein en este aspecto, sosteniendo que Beato concibió la obra con ilustraciones. Ver Williams (2016, 25). También Klein cambia de opinión y ya en 2012 indica que A1 y S pertenecerían a la redacción de 776 (Klein, 2012, 147).

[12] Sin embargo, de modo confuso, en 2014, Klein coloca al Beato de la Biblioteca Nacional Vitrina 14-1(A1) dentro de la recensión más antigua, la de 776, lo que no sería problemático si por ello se entiende que se trata de una copia del siglo X del manuscrito más antiguo, pero con ilustraciones derivadas de modelos posteriores. Sin embargo, a ello agrega que la primera edición de 776 habría sido "aún más esquemática y reducida en su iconografía que la siguiente segunda edición de 784" (Klein, 2014, 14. Original en inglés), con lo que pareciera contradecir la carencia de ilustraciones de esta primera edición.

[13] Se llama aquí "contaminación" a uno de los modos de expansión iconográfica que Klein (2014, 14) menciona para los Beatos de la rama I, en especial para el A1 y el S y que consiste en que estos manuscritos enriquecieron la iconografía primitiva del Beato de 776, combinándola con la tradición de la rama II.

desde la rama IIa cuya referencia está en el Beato Morgan[14]. Se puede apreciar que no hay total coincidencia entre el estema de Gryson y el de Klein, especialmente porque, para Gryson, Tu no es copia de G, mientras A1 y S son las versiones más antiguas. Sin embargo, no hay que olvidar que Klein propone una diferenciación entre versiones ilustrativas y textuales, por lo que su estema puede tener, en el sentido ilustrativo, la misma validez que antes de Gryson.

La ordenación cronológica de los Beatos por siglos permite hacer una clasificación de las imágenes por estilo, es decir, mozárabes o prerrománicas, románicas (a partir del siglo XI) y románico-tardías o gótico-tempranas[15]. En cambio, las ramas del *stemma* hablan tanto de cambios y permanencias de estilo como de variaciones en el contenido de los códices. Así, la rama I no incorpora el *Comentario de Jerónimo al libro de Daniel*, que se adiciona al final del códice en la II. Esta última, cuya transformación ha sido datada en el siglo X, toma dos direcciones, una con la incorporación de más preliminares que la otra.

Nora Gómez afirma que "las ilustraciones canónicas de la familia I se restringen a las sesenta y ocho escenas apocalípticas de las *storiae* y a dos imágenes inspiradas por el *Comentario*, "La palmera de los justos" y el mapamundi" (2016, 318-319)[16], y que "salvo algunas excepciones debido a añadidos posteriores, las miniaturas no están enmarcadas" (2016, 319). Con estas aseveraciones esta investigadora manifiesta que no considera como imágenes a los diagramas como los "Nombres del Anticristo" que están en la mayoría de los ejemplares, que, además, están enmarcados. Es un punto de vista legítimo, pero no explicita a qué llama "ilustraciones canónicas" y cuáles no lo son, dejando también fuera la Portada con el título del Beato de san Millán (f. 1)[17].

Cuando se refiere a la familia II (2016, 319-320), sostiene que, además de aquellas imágenes de las *storiae* se agregan otras -los Evangelistas, las Tablas Genealógicas, las escenas correspondientes al *Comentario a Daniel* de San Jerónimo, el Arca de Noé, los Apóstoles, la Raposa y el Gallo, el Ave y la Serpiente, las Cuatro Bestias y la Estatua y la Mujer sobre la Bestia, la Cruz , el Laberinto y las Alfa y Omega-, pero, nuevamente deja fuera los diagramas como las Tablas de Consanguinidades, que en el Beato Morgan tienen dos folios (236v-237)[18]. Estas carencias, parecen deberse a que, a pesar de la aparente homogeneidad de los Beatos de cada rama, hay muchas variaciones y salidas de tipo en los ejemplares. Williams mismo, en sus tablas sobre las imágenes de los Beatos (1994 II, 283-290), no considera ni "El Cielo" (ff. 3v-4) ni "El Infierno" (f. 17) de G, ni varias otras ilustraciones preliminares, como la mencionada página que hace de Portada de san Millán, seguramente porque se escapan de las posibilidades de establecer categorías que le permitan introducirlas en un cuadro comparativo por lo *sui*

[14] Sobre la discusión acerca del lugar del Beato Morgan o de *Maius* en la tradición de los Beatos ver principalmente Williams, (2016, 29-49), quien, en esta su última obra, sigue dando a *Maius* un papel preponderante en la reforma pictórica de la rama II, aunque eso no signifique que el Beato Morgan sea el arquetipo de la rama, como lo explica en 1994 (I, 177-178).

[15] Toda esta nomenclatura está en discusión, especialmente el término mozárabe, pero son los términos que más fácilmente se comprenden, de modo que por eso se utilizan en este trabajo. Mozárabe, concretamente, es un término acuñado por Gómez Moreno en 1913, y defendido por Nordenfalk en 1957, por Titus Burckhardt en 1962 y por Fontaine en 1977, pero ya cuestionado por Camón Aznar en 1963. Ver sobre este punto: Yarza (1985, 24-25); García-Aráez (1994, 147- 150), Mentré (1976, 1994), y Bango (1996), que es el más firme opositor al uso del término.

[16] Ver Anexo 3 con todas las ilustraciones de los Beatos según Williams, 1994.

[17] El problema es que los otros Beatos del siglo X de la rama I ilustrativa están mutilados en sus primeros folios, incluso en el caso de A1, en su primer cuaderno, por lo que no se sabe si pudieron también tener alguna imagen inicial o portada como el A2 (Gryson indica la importancia de esta mutilación para abstenerse de opiniones acerca de las piezas que preceden al Libro I, (2012, XII)). Por esa razón no habría que descartar de los catálogos esta figura ni otras de apariencia marginales, como "Job y el Ángel del Beato" A2 (f. 36v). Una completa ficha sobre contenidos tanto textuales como de imágenes de este Beato, en Elisa Ruiz (1997, 231-238)

[18] Pocos ejemplares tienen estos diagramas. Además del Morgan, se encuentra en el de Silos (D, Londres, British Library, Add. 11695, f. 218) y el de Fernando (J, BNE, vitr. 14-2, f. 264v)

generis que son respecto de un canon de límites difusos. Sin embargo, Williams sí considera las tablas y diagramas.

Peter Klein en el marco de su estudio estadístico acerca de las imágenes del Beato Vitr. 14-1 de la BNE (A1) (1976) y luego, a través de varios otros estudios (1980; 1997, 2012, 2014), analiza la tradición pictórica de los Beatos llegando a la conclusión de que la rama I es más variable en su iconografía que la II, la que, a pesar de sus variaciones, tiene un comportamiento más homogéneo[19]. Sin embargo, no solamente se ocupa de la génesis de los Beatos, sino también de las características de estilo de cada grupo, sosteniendo que la rama I se distingue por la ausencia de marcos y fondos sin franjas en las imágenes apocalípticas, además de tener muchas menos imágenes de folio completo y ninguna de doble folio completo. Considera también que, en esta rama, la mayoría de las imágenes no superan el ancho de la columna en la que están insertas y que todas esas características se dan independientemente de la fecha en que ese Beato haya sido elaborado[20]. Lo que complica más la consistencia iconográfica y de estilo de esta rama para Klein sería lo que llama "contaminación" con la ilustración de Beatos de las otras ramas en los más tardíos y la influencia de nuevos estilos, en especial en los ejemplares producidos fuera de España (Klein, 2014, 14-24). Williams (2016, 31) concuerda con Klein en este sentido, sosteniendo con frecuencia que el cambio estilístico hacia los fondos de franjas y enmarcamientos de las ilustraciones fue producido por *Maius* a mediados del siglo X, influido por el estilo de las Biblias de Tours (2016, 46-47) y se apoya también en las investigaciones pioneras de Klein (1976) que afirman que es el Beato Morgan el que presenta por primera vez "grandes ilustraciones enmarcadas, que a menudo ocupan una página entera o, por primera vez en la historia de los libros ilustrados, se extienden a lo largo de páginas adyacentes, se colocan sobre los fondos policromáticos a rayas que caracterizan el llamado estilo de iluminación mozárabe" (Williams, 1986, 34).

No es aquí el lugar para discutir las características de ambas ramas, pero hay que mencionar que es un tema abierto. Hay numerosos ejemplos de imágenes enmarcadas en todos los Beatos de la rama I[21]; el Beato de El Escorial (E) tiene fondos pintados, aunque no de franjas[22], sino de un solo color y no respeta el espacio de la columna en el que debería estar inscrita la imagen[23]. La imagen de la Mujer Vestida de Sol en el Beato de la BNE vitr. 14-1 (A1) (f. 109v), si bien no es a dos folios completos, es una imagen que excede un folio, pues se presenta en dos mitades de folio enfrentados, aunque ha desaparecido uno de ellos (lám. 4); además, en este Beato también se combinan imágenes con fondos pintados con otras que no los tienen (lám. 5 y 6). El problema radica en hasta qué punto se puede decir que estos elementos son producto de la contaminación con la otra rama, dado que todos los ejemplares conocidos son posteriores al Beato Morgan, o son, más bien, características comunes entre ambas. Lo que es incuestionable es que esta rama de origen más antiguo tiene una tendencia general a la inscripción de figuras más pequeñas y sin fondos o con fondos de un solo color.

[19] Klein (2014, 2-24) también considera que la rama IIa es menos variable que la IIb, y ve a partir de estas variaciones la necesidad de preocuparse por conocer las razones de este comportamiento disímil de las diferentes familias y códices particulares, a lo que ha dedicado gran parte de su investigación. Nora Gómez (2016, 322-324) en el contexto del recuento mencionado antes presenta objeciones bastante atendibles a las hipótesis de Klein sobre las ramas I y II, en especial a la idea de que la rama IIb (G, T) sería más fiel al arquetipo que la IIa (a la que pertenece M); asimismo cuestiona el mismo origen para T y G, dadas sus diferencias estilísticas, de técnica, e iconográficas.

[20] También en este contenido aspecto? se puede seguir a? Williams (2016, 31).

[21] Por ejemplo, el f. 23 del Beato A1 que representa el Mensaje a la Iglesia de Filadelfia (Ap. III., 7-13), donde los contornos de la propia iglesia ofician de marco de la imagen. Lo mismo ocurre con la ilustración del Quinto Sello (7. 75v, Ap. Vi, 9-11). Asimismo, todas las Tablas de los Nombres del Anticristo están enmarcadas (en A1, f. 121v; en A2, f. 175v y en E, f. 115v).

[22] Ejemplos con fondos pintados en E son las representaciones de Adán y Eva en el Paraíso (f. 18) y la Siega y la Vendimia (f. 120, Ap. 14, 14-20).

[23] Ejemplos en f. 3v, f. 33, y 123v.

Lám. 4.

Lám. 5.

Lám. 6.

1.1.2 Los contenidos y las ilustraciones

Las imágenes de los Beatos se pueden separar entre aquéllas que son ilustraciones de textos (algunos *in praesentia* y otros *in absentia*)[24] y otras que son expresiones figuradas de diferente especie.

Para identificar las primeras, se deben conocer los textos que componen los Beatos. Manuel Díaz y Díaz (1986, 9), indica que los Beatos componen una obra unitaria en el sentido de que hay un texto central y otros en relación íntima con él, y ese núcleo central está constituido por el *Apocalipsis* de san Juan y el *Comentario* que compone Beato, distribuido en doce libros. Los otros textos comprenden un Prólogo general, un *Comentario* resumido del *Apocalipsis* al que muchas veces se le denomina *Summa Dicendorum*, el *Comentario de san Jerónimo al profeta Daniel*, un texto *De adfinitatibus et gradibus* ("De las afinidades y grados de parentesco") que es parte de las *Etimologías* de Isidoro, y un texto con definiciones de códice, libro, volumen, folios y páginas, también de las *Etimologías* de Isidoro[25].

El texto principal, como hemos dicho, está constituido por perícopas del *Apocalipsis* de san Juan y un *Comentario* de Beato para cada una de ellas[26], conformando en total, doce libros. Entre cada perícopa o *storia* y su *Comentario*, o *explanatio*, se incorpora una ilustración que atiende generalmente a la *storia* de modo literal, con lo que todos los Beatos deberían contar con sesenta y ocho ilustraciones por lo menos, lo que siempre se cumple, a menos que falte el

[24] Llamo textos *in praesentia* a todos aquellos textos que aparecen escritos e ilustrados en un Beato. La mayoría de ellos son las perícopas del *Apocalipsis* o del *Comentario al Libro de Daniel*, pero también se pueden considerar dentro de esta categoría los *tituli* del libro. Ver por ejemplo los tituli que aparecen en los retratos de los Evangelistas en el Beato M (f. 1v) y el resto de los textos que se mencionan a continuación que son parte del *Comentario*. En cambio, llamo textos *in absentia* a aquellos textos aludidos pero que no son mencionados literalmente ni en las *storiae* ni en las *explanationes*. Es el caso, por ejemplo, de los Evangelios en la ilustración de los Evangelistas y de *Exequiel* en las ilustraciones de los símbolos de los evangelistas, pero también de las Tablas Genealógicas que aluden a pasajes del *Génesis*.

[25] Para una introducción al contenido de estos textos, ver Díaz y Díaz (1986, 9-18; 2002, 33-46). Gryson (2012, LXXXV-XCVIII) lo discute en algunos aspectos. Pero sigue siendo el trabajo de Díaz y Díaz el más clarificador sobre los insertos en el *Comentario*. Ver especialmente, su esquema gráfico que reproducimos en el anexo 3 (Díaz y Díaz, 2002, 56).

[26] El *Comentario* de Beato es en realidad, la organización por parte de Beato de las exégesis de varios comentaristas anteriores, en especial Ticonio, pero también Primasio, Ambrosio, Jerónimo, Agustín, Fulgencio, Apringio, Gregorio e Isidoro. Al respecto, el mismo Beato menciona sus fuentes en su "Prólogo" al *Comentario* (*Com.*, 1, 5, 13-14). Ver especialmente Gryson (2012, CXXXIV-CXL), donde indica que las dos principales autoridades para Beato son Gregorio e Isidoro, que de Isidoro cita casi todas sus obras, y que sus tres fuentes textuales son Ticonio, Apringio y Victorino. A este respecto ver también Álvarez Campos (1978, 117-162).

folio correspondiente. Solamente en diez ocasiones se ilustra también el *Comentario* de Beato: el Mapamundi, los Doce Apóstoles, los Animales y la Estatua, la Mujer y la Bestia, el Arca de Noé, la Palmera, la Bestia de la Tierra, la Zorra y el Gallo y los Nombres del Anticristo. Algunas de estas adiciones tienen relación con textos que son excursos ajenos a la obra. Este es el caso del texto de la Iglesia y la Sinagoga que se constituye en prólogo al libro II -sacado de diversas obras de Isidoro, Jerónimo, y Gregorio (Díaz y Díaz, 1987, 14)- y el capítulo del Anticristo que se encuentra en el libro VI -aunque a veces también va ubicado después del prólogo al Libro II- que es una cita extraída de la *Ciudad de Dios* de San Agustín. Otra adición es Del Arca de Noé de Gregorio de Elvira; y todas ellas van debidamente ilustradas (Williams, 1994, 283-290).

Así, de todos estos textos mencionados, surgen setenta y seis ilustraciones para los Beatos de la rama II, sesenta y ocho de ellas directamente "juaninas"[27] y el resto, de los *Comentario*s o excursos, a las que hay que sumarles once del libro de Daniel y una del libro de Jeremías[28] (Williams, 1994, I, 283-290).

Los ejemplares de la rama I, si bien no incorporan el *Comentario de Jerónimo al libro de Daniel*, tienen también algunas ilustraciones extra apocalípticas, o que pertenecen al *Comentario* de Beato, la principal de ellas, porque permanece en casi todos los ejemplares, es la de las Tablas de los Nombres del Anticristo que incorpora dos folios, por lo que no se puede dudar de que esta ilustración es parte de la versión más antigua[29]; también el Mapamundi pareciera que es propio de esta versión, pues está presente en Osma (ff. 34v-35) y Navarra (24v-25)[30] y se le alude también con la ilustración a toda página de Adán y Eva en El Escorial (f. 18).

Además, hay que considerar las llamadas "imágenes preliminares y de cierre", que algunas veces cumplen funciones paratextuales y otras, son formas de contextualizar este libro con alusiones al Evangelio y la propia vida de Cristo, pero que no presentan un texto al que ilustrar, aunque en ocasiones contienen *tituli* que completan su significado. Estas imágenes, que son parte del canon de la obra para los Beatos, especialmente para los de la rama II[31], son: la Dedicatoria en forma de Laberinto (o Acróstico para Williams, 1994, 281), la Cruz, Cristo en Majestad, los Cuatro Evangelistas (representados dos veces)[32], las Tablas Genealógicas de Cristo, el Pájaro y la Serpiente, los Autores, el Alfa y la Omega. El Beato de Gerona (G) incorpora excepcionalmente la Vida de Jesús, ilustrada con varias escenas (ff. 15v a 18) y el Diagrama del Cielo (f. 3v-4), que hoy sólo aparece en G y en Tu (Vázquez Parga, 1986,7; Miranda, 2004)[33]. La rama I cuenta con un repertorio más limitado de temas e imágenes para cualquier época en que hayan sido confeccionados sus códices. Hay vestigios de la Cruz (o Lábaro) en A2 (f. 1) y O (f. 166), un Alfa en O (f.1), una Omega en O (f. 163), y A2 tiene una página con el título o Portada (f.1), con rúbricas, según Elisa Ruiz (1997, 231), como se puede observar en la tabla número 3.

[27] Llamo aquí "juanino" a aquello perteneciente específicamente al *Apocalipsis* de Juan.

[28] Es necesario señalar que algunos ejemplares de la rama I también cuentan con este libro, como Saint Sever y el de San Millán, pero como hemos explicado con anterioridad, ello es producto de la copia de ilustraciones de Beatos de la rama II, anteriores a la confección de estos ejemplares de la rama I. Ver Klein (2014, 12-19).

[29] De nuestro corpus: en Vitrina 14-1, f. 121v y 122; en San Millán, f. 175v; en El Escorial, f. 115 y 115v. Para el resto de las tablas de los otros ejemplares, ver anexo 9.

[30] Para los folios de los *Mapamundi* en todos los Beatos que lo conservan, ver Williams, 1994, 285.

[31] Como se ha explicado antes, solamente algunas de ellas pueden estar en la rama I: el Acróstico y la Cruz, pero también existe la portada de san Millán que no aparece en ningún otro caso.

[32] En *Morgan* y *Gerona*, como veremos más adelante, aparece una escena del evangelista con testigo y otra de los ángeles con el símbolo del evangelista arriba. Esta paridad no siempre se conserva por la mutilación de los ejemplares. En todos los ejemplares con presencia de los evangelistas se presentan del mismo modo. Para detalles ver Williams 1994, 283.

[33] Williams (1994, 283 -291) en la tabla de las ilustraciones de los Beatos, no considera estas ilustraciones que son exclusivas de Gerona y su copia.

Tabla 3. Ilustraciones de Preliminares y Cierres en los Beatos[34]

Ilustraciones de Preliminares y cierres en los Beatos

	SIGLO X									SIGLO XI				SIGLO XII						SIGLO XIII	
	Morgan	BN 14-1	Valcavado	Tábara	Girona	Urgell	San Millán	Escorial	Fragmento BNE	Fernando	Saint Sever	Osma	Turín	Silos	Berlín	Manchester	Cardeña	Lorvao	Navarra	Huelgas	Arroyo
Laberinto	x		x							x	x										
Cruz			x		x		x			x		x	x			x	x			x	
Majestad					x								x			x				x	
Evangelistas	x				x					x	x					x	x			x	
Tablas genealógicas	x			x	x	x			x	x	x		x			x	x			x	
Pájaro y serpiente					x	x					x		x			x				x	
Autores					x						x		x			x					
Alfa					x					x	x	x	x								
Omega				x	x							x								x	
Portada							x														

Fuentes: Williams 1997 y cotejo personal.

Rama I

Rama II

Hay que considerar, por último, la existencia de ilustraciones que no pertenecen a ninguna de las anteriores categorías, ilustraciones que no se pueden aunar con otras porque son iconografía propia de ciertos ejemplares. En tal posición se encuentra, por ejemplo, la imagen final del Beato de la Tábara que muestra el *scriptorium* adosado a la torre del campanario (f.167v) y que es copiada solamente por el códice de Las Huelgas (f. 183)[35]. Es, sin lugar a duda, una imagen de cierre, pero no se podría decir que pertenece al canon de las imágenes de cierre de los Beatos, como ocurre con la Omega[36]. Hay varias ilustraciones que están presentes solamente en Gerona y a veces en el Beato de Turín, como el Bautismo de Cristo (f. 189r y f.144 respectivamente), el Caballero y la Serpiente (f.134v), el Infierno (f. 17), la Tabla del Cielo (f. 3v-4 y 2v-3r respectivamente). En el Beato de San Millán, por su parte, hay dos imágenes *sui generis*: Job y el Ángel (f.36v), un serafín en un margen (f. 184v) y, especialmente, una página frontispicio que contiene el título rodeado de una orla vegetal, que similar a algunos marcos usados en la Biblia de 960 (f. 2r, 3v, 4r, p.e.). En el mismo sentido, cabe mencionar elementos decorativos o marginales que existen de manera múltiple en los Beatos de Gerona, Silos, Saint Sever y Morgan[37].

1.2 Los diagramas de los Beatos del siglo X

Existen varios diagramas en los Beatos del siglo X, algunos que son muy evidentes y otros menos. En esta tesis abordaremos tres de ellos, de gran importancia visual porque son a página completa o de varias páginas. Sin embargo, debemos presentar primero, el conjunto de

[34] Para un panorama completo de preliminares y cierres de los Beatos del siglo X, ver anexos 5 y 6.
[35] De hecho, no forma parte de las ilustraciones del catálogo de Williams (1994, 290).
[36] Hay presencia de Omega en O, f.163; G, f. 284; T, f. 167; H, f. 184v. Referencia cruzada con estudio de omega aquí.
[37] Son pocos los historiadores del arte que han estudiado estos elementos marginales. Entre los que sí lo han hecho, ver Carlos Carlos Cid Priego, 1988-1989, que trata sobre la iconografía del Caballero y la Serpiente; Miranda García-Tejedor respecto del Beato de Gerona (2004, 102, 125, 126, 128, 134, 147): seres monstruosos (106v), franja decorativa con aves y cabras (f.156r), figuras antropomorfas y zoomorfas monstruosas marginales (157v), figuras marginales de árboles y conejos (159r); Coreus y el Águila (165v), un friso decorativo con grifo (175v-176). Mezoughi (1984, 297-313) se refiere de modo bastante general, en relación con el Beato de Saint Sever a las "pinturas específicas de este Beato" a las formas "ornamentales", entre las que se encuentran f. 26v, f. 77v, f. 138, f. 143v, f. 176v, f. 183v, f. 184, f. 171v-172, f. 198. Williams en su inventario (1994) aporta fotografías de los elementos que considera ornamentales, pero no desarrolla este aspecto: f.22v, 47v, 76v, 82v, 115, 150v.

diagramas en los que están insertos. A pesar de que, según lo expuesto, no vamos a estudiar la totalidad de los diagramas de los Beatos, ni todas las posibles formas que pueden provenir de ellos, como hemos indicado en la introducción a este trabajo, sin embargo, hemos querido listarlos y detallarlos para ofrecer un panorama general de la amplitud del fenómeno en estos códices en el siglo X. Nos parece importante no solamente para hacer pública una información para futuras investigaciones, sino que es útil para la que presentamos en cuanto que podemos contar con una sistematización de la información para visualizar de mejor manera cuál es el universo al que pertenecen los diagramas que se estudian en este primer acercamiento. Esto nos permite conocer dónde y cómo se ubican dentro de este conjunto, hacer comparaciones entre ejemplares para establecer correlaciones de presencia y de ubicaciones, así como sus variaciones y constantes temporales y por familias.

En los ocho beatos del siglo X que son objeto de este estudio (M, A1, V, T, G, Fi, U, A2 y E) hay una serie de imágenes que consideramos diagramas pero que no son el objeto específico de este estudio como ya se ha indicado en la introducción. Sin embargo, es importante identificarlas y tenerlas en cuenta para establecer comparaciones con las imágenes que estudiamos y así encontrar las similitudes y las diferencias. Hemos dejado fuera por ahora a las imágenes que tienen un sentido eminentemente iconográfico aún con un sustrato esquemático evidente y estudiadas como tales por algunos historiadores (Künhel, 2003; Carruthers, 1998).

Comenzando por el Beato Morgan, estas imágenes-diagramas son los Mapas de la Dispersión de los Apóstoles (ff. 33v-34); la Adoración del Cordero, que es un cielo dispuesto como *rota* isidoriana con el cordero al centro (f. 87), la Detención de los Vientos, con la presentación de la tierra rectangular, con los cuatro vientos en los cuatro vértices y el océano que rodea al mundo (f. 115v); el Silencio en el Cielo con doce estrellas con forma de flores idénticas de ocho pétalos (*rotae*) alineadas en un rectángulo dispuestas en tres filas por cuatro columnas (f. 133) y la Jerusalén Celeste como ciudad cuadrada (f. 222v)[38].

En el caso del Beato de Gerona, estas imágenes son el Diagrama del Cielo (f. 3v-4) que también es una imagen del cielo muy compleja en forma de *rota* con seis círculos concéntricos y ocho radios[39] y un centro con personaje sedente rodeado de estrellas y flanqueado por el sol y la luna; la Cruz (f. 1v); el Alfa y los Autores (f. 19), el Mapa de la Dispersión de los Apóstoles (ff. 54v-55), que es rectangular con perspectiva radial centrífuga y tiene el paraíso arriba, como M[40]; la Detención de los vientos, también como en Morgan de tipo cuadrado, rodeado por el mar, marcado el centro por un árbol, con los cuatro vientos en las cuatro esquinas y un sol arriba (f. 135v). Finalmente, a diferencia del resto, las Bestias del Mar y el Anciano de los Días, del *Libro de Daniel* (ff. 257v-258), también construyen un cielo redondo y no una representación de ciudad (la Jerusalén Celeste) a través del uso de un arco, como en M (f. 261v y U f. 211). En cambio, sí hay una Jerusalén Celeste propiamente tal, pero menos diagramática que las de los Beatos de la rama II a. En la actualidad subsiste uno solo de los dos folios que la constituyeron, pero se puede apreciar que no tiene la perspectiva abatida de los demás (f. 230v).

En el Beato de Valcavado se encuentran la Cruz de Oviedo (f. 1v) el Mapa de dispersión de los Apóstoles con las mismas características de los anteriormente mencionados (f. 36v-37), la Detención de los vientos, dispuesto de modo similar al Beato M, pero sin la exactitud

[38] Ver descripción y análisis en Miranda (1994, 31). Kühnel (2003) y Carruthers (1998) y especialmente Galtier Martí (2001, 258-259), que la describe y analiza en relación con el texto apocalíptico, pero también en relación con otras ciudades apocalípticas de la época, de libros y monumentales. Se refiere a todos los casos aquí tratados (*Maius*, Obeco y Seo de Urgel) y muestra una posible influencia de la forma del Tabernáculo según el diseño de Cosmas. También sobre las diferentes proyecciones perspectivas de Girona y Saint Sever y sus orígenes, ver Boto Varela, 1996, 15-30). Cfr. cap. 6 sobre el anticristo.

[39] Acerca de la posible influencia de un diagrama de un manuscrito carolingio de Ptolomeo, ver C.O, Nordström (1977, 124-127).

[40] Ver para todos los casos de mapas en los Beatos a S. Sáenz (2014).

geométrica de los elementos centrales, como el sol (f. 101); el Silencio en el Cielo que es una variante de M, con un cielo constituido por un rectángulo de letras en lugar de estrellas (f. 112v); también el cielo (f. 123) de la representación de Juan escuchando una voz del cielo en la doble representación sobre la historia del Ángel Fuerte (*Apc.* X, 1); por otra parte, también tiene una ciudad cuadrada, aunque no perfecta (f. 182v).

Del Beato de la Seo de Urgel destacan el Mapa de dispersión de los apóstoles (f. Viv-VII), el "Silencio en el cielo" que es un rectángulo sin nada dentro (f. 123v) y la Jerusalén Celeste, que es del tipo cuadrado, pero sin exactitud (f. 286vDel Beato de san Millán, La Adoración del Cordero (f. 92) entra también en esta categoría.

Por último, el Beato de la Tábara, a pesar de las pocas ilustraciones sobrevivientes que presenta, tiene tres diagramas. El Estema Genealógico de Cristo, las Tablas de los Nombres del Anticristo I y las Tablas de los Nombres del Anticristo II. Además, dentro del Estema Genealógico, tiene el mapa T/O, que es un mapamundi esquemático derivado de los diagramas de Isidoro de Sevilla que es parte de este estudio[41]

Tampoco se han incorporado al estudio las imágenes o diagramas que no pertenecen al *Comentario* del *Apocalipsis*, como las Tablas de Consanguinidades de Isidoro, que se encuentran entre el *Comentario* de Beato y el *Comentario de Jerónimo al libro de Daniel* en los Beatos de las ramas IIa; ni se ha considerado el propio libro de Daniel que cuenta con una *rota* que representa al cielo en el Beato de Gerona (f. 258v-259). Asimismo, las Alfas y Omegas que se presentan como frontispicios y finales tienen algo de diagramático, pero pertenecen a otra categoría (en G y T. Ver ubicación en Tabla 4)[42].

Tabla 4. Diagramas de los Beatos del s. X

	M	A1	V	T	G	U	A2	E	Fi
Laberinto	1		2						
Cruz	219		1v, 180		1v		1v		
Cristo en Majestad					2				
Cielo					3v-4				
Genealogías	4v a 9			Ov, I, Iv	8v a 15	I a V			
Alfa y Autores					19				
Mapamundi	33v-34		36v-37		54-55	Viv-VII			
Adoración del Cordero	87						92		
Detención de los vientos	115v		101		135	111	120v		
Silencio en el cielo (Ap. VIII, 1)	f. 133		112v			123v		91v	
Templo con el Arca								103v	
Tabla nombres del anticristo I		121v	142	114v	185v	151		115	
Tabla nombres del anticristo II	171v	122	142v	115	186	152	175v	115v	
Jerusalén celeste	222v		182v		230v	186v			

[41] Cfr. Cap. 6, 6.6.1.2

[42] El alfa, fuera de nuestro marco cronológico, está también presente en O, J, S, y Tu; la omega, está en O y H. Ver ubicación en anexo3.

Tabla de parentesco	f. 236v								
Árbol Parentesco	237								
Bestias del mar y ancianos de los Días					258v-259				
Omega			167		284				

Tabla 5. Diagramas como unidades dentro de ilustraciones en los Beatos del s. X

	M	A1	V	T	G	U	A2	E
Siete Iglesias								3v[43]
Mapa O/T				0v	10v			
Nudo Constantiniano	9v				14v			
Sol con aspas giratorias			98v, 101, 172v			178v[44]		
Sol y luna con cuadrantes	138v		117[45]		153	127v,		94v
Luna de Mujer vestida de sol. Ap. XII, 1-18		109V						104v
Cielo de Juan. Ap. X, 1			123v					
Otros soles y lunas	140v[46]				131v[47]			95v[48]
Estrellas	112[49]							3v, 24v, 94[50]
Ruedas en pies de vivientes	87, 117-118[51] 174v, 207,		145v, 171		126[52]			
Ruedas en pies de otros seres	183v		151		198[53]			
Escudos con aspas giratorias	240v, Jer. XXXIX				171v-172[54]	197[55]		
Rota de cabezas. Gog y Magog[56]								135v
Lámparas	109[57]							
Laberinto				Torre Tábara				

[43] Dios da a Juan la orden de escribir: Ap. 1, 10-20
[44] 172v Ángel del sol (Ap. XIX, 17-18)
[45] Cuarta trompeta, el águila, Ap. VII, 12-13
[46] Ap. IX, 1, 6
[47] Sexto sello, Ap. 6, 12-17
[48] Quinta trompeta, Apoc. IX: 1:6
[49] Sexto sello, Ap. VI: 12-17
[50] Tercera trompeta, Ap. VIII: 10-11
[51] Sello a los elegidos, Apoc. VII: 4-12
[52] Los Cuatro Jinetes
[53] Los Siete ángeles de las plagas, Ap. 15, 5-6
[54] Mujer Vestida de Sol. Ap. 12, 1-18
[55] Caída de Jerusalén, Jeremías XXIX
[56] *Apoca*. XX: 7: 8
[57] Quinto Sello, Apoc. VI: 9-11

Hay ilustraciones que tienen un diseño diagramático estructural, como hemos mencionado, y cuya frecuencia y ubicaciones se pueden encontrar en la tabla 4. Hay diagramas que lo son en sentido propio, como son las tablas, laberintos, estemas, árboles y mapas, que también hemos recogido en la tabla 4. Pero también hay figuras particulares que son diagramas dentro de ilustraciones narrativas o descriptivas, como mapas, ruedas, representaciones cósmicas o geométricas que contienen textos, que incluimos en la tabla número 5.

También hay una situación particular para la que no se ha podido ensayar una clasificación en la tabla. Se trata de la presentación de los evangelistas en los Beatos de la rama II. La fórmula del personaje religioso o civil bajo arcos representativos de una arquitectura monumental clásica, que inspira respeto sobre el personaje representado tanto como sobre el libro que presenta, se ha convertido en el siglo X en una fórmula exitosa tanto en Oriente como en Occidente. Son un tipo de paratexto de apertura de los libros que se desarrolla durante siglos hasta llegar a la modernidad, en cuanto que los grandes frontispicios barrocos -e incluso posteriores- serían unos derivados de ellos. En este sentido no son diagramas, sino que están más cerca de las ilustraciones, pero sin un contenido narrativo, sino de presentación. Por otra parte, esa posición bajo los arcos los acerca a las tablas de concordancia, pues los arcos son la fórmula de diseño preferida para tablas clasificatorias. En los Beatos, hay arcos para establecer clasificaciones en las segundas Tablas de los Nombres del Anticristo y en las Genealogías para presentar información anexa a la línea central del diagrama, con contenidos históricos o cronográficos. En esta ocasión no se han considerado en el estudio de los diagramas de los Beatos, pues pertenecen a este tipo de un modo tangencial, pero sí merecen un estudio en profundidad desde la perspectiva del diseño de la información.

1.2.1 Los diagramas de este estudio. El corpus

El corpus de estudio de esta tesis está constituido por los diagramas de los Beatos. Como se ha indicado en los capítulos introductorios, está constituido por el Laberinto de letras, el Estema Genealógico de Cristo y la Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. En el siglo X hay solamente dos códices que conservan el laberinto de letras, el Beato M y el Beato V; hay seis Beatos que tienen las Tablas de los Nombres del Anticristo (A1, V, T, G, U y E) y hay cuatro ejemplares con el Estema Genealógico (M, T, G y U) (Ver Tabla 6). El Laberinto y la Primera Tabla del Anticristo ocupan un folio completo cada una, y las Genealogías tienen varios folios en cada caso.

Tabla 6. Diagramas de los Beatos Estudiados

	M	A1	V	T	G	U	A2	E	Fi
Laberinto de Letras	f 1		2						
Tabla Nombres del Anticristo I		121v	142	114v	185v	151		115	
Estema Genealógico de Cristo	4v a 9			Ov, I, Iv	8v a 15	I a V			1,1v a 5v

En los Beatos del siglo X, la figura del Laberinto de Letras se encuentra en el Beato Morgan (f. 1) y en el de Valcavado (f.2)[58]. Se le llama laberinto por su forma de cuadrados concéntricos con forma cuadrilátera romboidal o rectangular, similares visualmente a laberintos musivarios

[58] Hay otros laberintos en los Beatos posteriores (ver en tabla 3, arriba) que, aunque no se analizan en profundidad, se comparan con los que corresponden al período abarcado porque no hay solamente una línea cronológica en las permanencias y variables de las formas. Estos son los del Beato de Fernando (f. 7), el Beato de Saint Sever (f.1) y el Beato de Silos (f. 6 y 276). Recordemos lo que dijimos arriba, en cuanto hay versiones posteriores que tienen prototipos más tempranos o al revés, algunos Beatos más tempranos introducen imágenes de diferentes orígenes y mezclan tradiciones. No hay presencia del laberinto en la rama IIb. Una completa lista de los laberintos mozárabes que incluyen los de los Beatos está en Domínguez Bordona (1935, 159-163). Ver también en capítulo 6, Anexo 1

y a juegos de letras con formas geométricas, ambos derivados de la Antigüedad. También se le llama Acróstico, porque las letras pasan a jugar roles diferentes de acuerdo con su disposición espacial y se pueden encontrar significados que están ocultos a primera vista. Finalmente, se les llama Exlibris por su ubicación, forma y función, y porque tienden a mencionar a los patronos de la obra, o al lugar de pertenencia, antes de comenzar el libro mismo. Esta figura hace pareja con la Cruz que es un frontispicio de folio completo que va generalmente después de este. Hay un caso especial que también consideraremos, como es el Cristo en Majestad de Gerona, que pareciera ocupar el lugar del acróstico, pero no se encuentra antes de la cruz, sino después de ella[59].

El segundo de los diagramas que consideramos en esta investigación es el de la "Primera Tabla del Anticristo"[60]. Es una figura cuadrilátera concéntrica con tres partes claramente definidas: un marco, una retícula y un cuadrado central semejante a una plaza con una cruz o con crismones al centro y/o en algunas esquinas. Sus contenidos textuales son letras, sílabas, frases y números que van insertos dentro de la organización de la forma geométrica en forma de tablero. Se encuentra en seis de los ocho ejemplares de Beatos del siglo X: en el Beato de la Vitr. 14-1, en el de Valcavado, en el de la Tábara, en el de Urgel y en el del Escorial (A1, V, T, G, U y E). En el caso de los Beatos Morgan y de San Millán, es más que probable que hayan perdido los folios con estas tablas, porque todavía tienen la tabla siguiente (Segunda Tabla de los Nombres del Anticristo)[61]. El último de los diagramas estudiado son las Genealogías de Cristo, también llamadas Tablas Genealógicas, o Estemas Genealógicos, son un conjunto de folios que muestran las relaciones familiares entre los orígenes de la humanidad y Cristo, con una fórmula visual de cadena de nombres dentro de círculos enganchados por líneas. Es lo más parecido a un gráfico jerárquico actual, o un mapa conceptual, pero con la adición de otras formas significativas, algunas de ellas figurativas. Los códices Beatos del siglo X que las contienen son Morgan, Gerona, Tábara y Urgel[62]. En el caso de los tres primeros, tienen un modo de formulación de catorce folios, aunque en Morgan se han perdido dos y en Tábara se ha perdido la mayoría, quedando solamente los cuatro centrales. En el caso de Urgel, tiene otra formulación más sintética, aunque también se han perdido folios, ya que es probable que originalmente fueran once o doce; además, se diferencia en la forma de la construcción de las relaciones entre los personajes y en que no hay énfasis en las seis edades de la historia humana que existe en el otro modo de anotación[63].

[59] Por estos motivos he creado un apartado especial para plantear algunas consideraciones en torno a estas figuras y sus posibles relaciones con el acróstico estudiado.
[60] Para los folios y ejemplares, ver capítulo 9, tabla 1.
[61] En cada uno de los capítulos se encuentra una tabla que muestra en qué ejemplares y folios se encuentran los diagramas correspondientes.
[62] Ver detalle de folios en capítulo 8, tabla 1, y figuras en cap. 6.
[63] Acerca de las diferentes familias de Genealogía de Cristo. Ver capítulo 8, tabla 2

II PARTE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 ENFOQUE TEÓRICO Y METODOLÓGICO: MIRADAS MÚLTIPLES PARA UN OBJETO POLIFUNCIONAL

2.1 EL DIAGRAMA COMO OBJETO DE ESTUDIO

El problema teórico que sirve como punto de partida es el de la definición del objeto de estudio. Aquí se pretende estudiar los diagramas que existen -como paratextos[1] unas veces y como parte del discurso, otras[2]- dentro de los códices *Comentarios al Apocalipsis* de Beato, copiados durante el siglo X.

Definir este objeto permite utilizar un conjunto de herramientas para desarrollar el estudio, es decir, requiere habilitar un marco metodológico pertinente; y, a la vez, desarrolla una perspectiva desde la cual abordar el estudio. Esto implica una serie de decisiones conceptuales y teóricas que problematizan la propia disciplina desde la que se aborda este objeto. De este modo, definir el objeto de una u otra manera, nos obliga a redefinir el tipo de historia del arte que estamos realizando, en el sentido de concebir su forma, sus márgenes, sus posibilidades para con este objeto. Porque si estudiamos estos "diagramas" ¿estamos haciendo historia del arte o qué apellido tiene la historia que hacemos? ¿historia del libro, de la escritura y de la lectura?, ¿de la lectura y de la visualización?, ¿de la imagen?, ¿de las formas de poner el pensamiento en forma gráfica? Así se van desplegando los problemas teóricos a los que nos enfrentamos en este estudio[3]. Pero, además, no solamente abordamos el problema desde la historia, sino que a veces, para llegar a la historia, abordamos el objeto desde su sintaxis, su retórica y su poética, es decir, nos acercamos también a los estudios lingüísticos y literarios, aunque sea de un modo utilitario, en función de nuestra búsqueda histórica.

Para acercarnos a una conceptualización afinada de los diagramas que nos ocupan, primero debemos ubicarlos en el lugar en que los encontramos; en este caso, un códice compuesto por partes materiales -páginas, cubiertas, tinta, entre otros-, textos, imágenes, decoración, grafías[4] y elementos de diseño y paratextuales. Por una parte, los diagramas parecieran estar en el nivel de los elementos de contenido, como son el texto y las imágenes -sean ellas icónicas, o anicónicas, narrativas, descriptivas o decorativas- elementos que toman una forma propia gracias a la agencia de los elementos materiales, gráficos y de diseño que les dan un lugar en el códice. Y, por otra parte, dentro del contenido de este libro, los diagramas pueden pertenecer al tema del discurso de ese texto o a los paratextos que apoyan a ese discurso central[5].

---

[1] Crawford (2019, 22-23) cita textualmente la definición de Genette sobre paratexto. Vide supra, p. 21.

[2] Unas veces están antes o después de los textos, como parte de los folios preliminares de presentación del libro o de cierre de este, mientras que, en algunas ocasiones, estos diagramas son parte de las "ilustraciones" que acompañan el texto, ubicándose entre la *storia* y la *explanatio*. Ver cap. 4 "Corpus" en este mismo trabajo.

[3] Y cada una de estas preguntas se asocia con distintas disciplinas: la antropología, la semiótica, los estudios visuales, la visualización de la información, y por supuesto, la historia del arte, entre otras.

[4] Ver Hamburger (2014).

[5] Si bien en este momento no podemos detenernos en la cuestión de cuál es el estatuto de los relatos o discursos que se desarrollan tanto desde los textos como desde las imágenes, diagramas y otros componentes de los libros, sean coincidentes o disidentes entre sí, no se puede negar que en este modo de abordar la cuestión, considerando que todos estos elementos conforman ciertos tipos de relatos que pueden ser "leídos" de una u otra forma por los usuarios de los libros, está la influencia de la semiótica (y la narratología) de Barthes y Genette. Este punto de vista se justifica también a partir de los trabajos de

J.C. Schmitt (2019, 28) opta por llamar *figuras* a los diagramas. Elige este vocablo porque considera que pone en una justa distancia -ni tan lejana ni tan cercana- al objeto diagramático con los textos y con las imágenes representativas, lo que no logra la palabra *imago*, que también es usada en ese sentido. Este poder del concepto propiamente medieval de *figura* se logra porque es relacional, evocando la forma en que una verdad invisible o abstracta se refleja en una forma sensible, mediante la conexión visual entre nociones heterogéneas, facilitando la comprensión de los significados. Schmitt también explicita los aspectos en que se acercan los diagramas o figuras a las imágenes y los textos., indicando que "la figura está efectivamente relacionada con la *scriptura*, que es la que explicita el diseño, y con la *imago,* que le proporciona las formas evocadoras (…) de la rueda (*rota*), el círculo (*circulus*), el cuadrado (*quadratus*), el árbol (*arbor*), la torre (*turris*), etc."[6]. En este sentido los diagramas en los libros son imágenes, pero de una manera menor, simplificada, reducida a una forma abstracta y son también textos por las inscripciones que los salpican, identificando los diversos elementos. En síntesis, Schmitt (2019, 13) plantea que la figura es una forma mixta, híbrida y también inestable, porque unas veces se acerca más a la imagen y otras al modelo textual, ocupando así "un lugar central e intermedio, entre las formas de adquisición, elaboración, expresión y conservación del pensamiento"[7]. Este lugar intermedio no solamente lo ocupa porque participa tanto del texto como de la imagen, sino porque, para Schmitt, "ella ofrece una forma material a la reflexión que está en proceso de nacer, detiene y sintetiza en el momento sus giros y vueltas, fija sus contornos y facilita la memorización, apoya la traducción oral o escrita de fines pedagógicos, científicos o retóricos"[8]. En definitiva, permite que el pensamiento se despliegue, se muestre y media también en su comunicación. Finalmente, Schmitt (2019, 15) se refiere a la función de las formas de composición y el diseño de las *figuras* o diagramas, poniendo énfasis en que ellas permiten la visualización de las relaciones, la identificación de los componentes y los principios dinámicos de una realidad o situación, por lo que el diseñador al crear una figura hace un "trabajo de clarificación al servicio de la inteligencia y la memoria" (2019, 15)[9]. A propósito de los diagramas de Bourdieu[10], Schmitt (2019, 20) expone un par de características que dan más especificidad al concepto de figura, puntualizando que este sociólogo es consciente de la especificidad del "pensamiento por figura" porque se da cuenta de que en oposición al discurso que se caracteriza por su linealidad diacrónica, el gráfico permite la imagen sincrónica y sintética de las correlaciones, por lo que puede captar al mismo tiempo todas las relaciones en juego que se dan en cada situación de una sociedad compleja.

antropólogos acerca de la radical ruptura entre cultura oral y escrita -o cultura de la línea- que permite enunciar cosas que no son posibles en términos orales, como la distancia entre el hablante y el receptor, la posibilidad de graficar el mensaje y de volver sobre él (Ver Goody y también Ingold, en Schmitt, 2019, 13-14).

[6] Original en francés : « la figura a effectivement partie liée avec la *scriptura,* qui en explicite le dessin, et avec l'imago, qui lui fournit des formes évoquant (plus que ressemblant à) la roue (*rota*), le cercle (*circulus*), le carré (*quadratus*), l'arbre (*arbor*), la tour (*turris*), etc. » (Schmitt, 2019, 28).

[7] Original en francés: "« …elle occupe une place centrale et intermédiaire, un entre-deux, parmi les formes d'acquisition, d'élaboration, d'expression et de conservation de la pensée » (Schmitt, 2019, 13).

[8] Original en francés: "«puisque non seulement elle participe à la fois du texte et de l'image, mais elle offre une forme matérielle à la réflexion en train de naitre, elle en arrête et en synthétise dans l'instant les tours et les détours, elle en fixe les contours et en facilite la mémorisation, elle en soutient la traduction orale ou écrite des fins pédagogiques, scientifiques ou rhétoriques » (Schmitt, 2019, 13).

[9] En francés en original : "Créer une figure, c'est faire une œuvre de clarification au service de l'intelligence et de la mémoire » (Schmitt, 2019, 15).

[10] Se refiere a Pierre Bordieu, sociólogo de la cultura francés (1930-2002) que ha trascendido por sus hipótesis acerca de la importancia del capital cultural y simbólico en la reproducción social y por su concepto de *habitus,* entre otros tantos aportes a las teorías de la cultura del siglo XXI. Sus diagramas sobre espacio y prácticas sociales se pueden ver en Pierre Bourdieu, *Razones prácticas: sobre la teoría de la Acción* (Barcelona: Anagrama, 1997).

En el mismo sentido, Hamburger (2020a, 65) sostiene que ya en la Edad Media, el diagrama[11] es visto no como ilustración sino como herramienta de pensamiento y, en contextos religiosos, como vehículo para llevar el alma a Dios. Este concepto se basaba en la comparación que había hecho Aristóteles del pensar con el proceso de dibujar, haciendo ver que es el procedimiento de producción del diagrama el que se parece al proceso del pensamiento[12], dado que ambos implican un método paso a paso para definir y dibujar relaciones que apuntan hacia conclusiones particulares. De esta manera, no se trata simplemente de que el pensamiento genere diagramas, sino también de que los diagramas generan pensamiento, indicando que más que una representación, el diagrama estructura los patrones según los cuales se piensa.

Luego, Hamburger hace otras precisiones que ayudan a aclarar el concepto y extensión del significado del diagrama en el mundo medieval. Dice Hamburger en una de las conferencias pronunciadas recientemente en la British Library (2022a), que desde Boecio hasta el fines de la Edad Media se buscó reconciliar la paradoja principal del credo cristiano con los términos del debate heredados de las categorías de Aristóteles, por lo que se usaron diagramas teológicos que permitieron la generación de un modo de pensar que aplicaba la lógica silogística a los misterios de la fe, haciendo cuadrar la ontología con la lógica. Los diagramas permitieron, agrega Hamburger, poner en acción categorías lógicas como semejanza y diferencia, simplicidad y composición, relación entre los predicados esenciales y los accidentales. La consecuencia de estas asociaciones es que debería ser posible representar el misterio en forma de diagrama, lo que dio al diagrama una posición no solamente instrumental, como presentador de los argumentos, sino también se le vio como fuente de aseveraciones de autoridad y por extensión pudo en algunos casos tener un poder apotropaico.

Por otra parte, Hamburger (2020a, 61) señala otra propiedad de los diagramas, que en este caso es que encarna una *Weltanschauung*. Esto es una visión del mundo, si no en un sentido literal, al menos entendida como una estructuración de una realidad pensada para gobernar el mundo y contemplar el lugar de la humanidad dentro de él. Porque los diagramas no solo en la Edad Media, pero especialmente en ella, deben verse no solo como herramientas para pensar y ciertamente no solo como representaciones de conocimiento sino también de deseos profundamente arraigados (Hamburger, 2020a, 64), ya que los diagramas no transmiten simplemente información, sino que revelan las intenciones y pasiones que movieron a sus creadores. Hamburger recurre a Nelson Goodman ([1978] 1990) para enfatizar esta propiedad de los diagramas, señalando que los diagramas no solo mapean el mundo, sino que crean mundos[13]. En la Edad Media, podríamos agregar, esto se relaciona con la necesidad de orden, que impele a hacer coincidir cosas: la historia y la geografía, el cosmos y la tierra, el cosmos y el ser humano, las virtudes y el orden natural.

Estas enunciaciones acerca de los diagramas, en el caso de Schmitt y Hamburger, son apoyadas por sus trabajos de investigación acerca de ellos en libros de los siglos XII en adelante y, en el caso de Hamburger, llegando a la modernidad. A mí me parece que apropiarse de los conceptos de estos investigadores es una oportunidad también para ponerlos a prueba a través de mi propia investigación que es complementaria temporal y regionalmente con la de ellos. Si bien su punto de vista acerca de los diagramas es un punto de partida que permite plantear otras definiciones acerca de la perspectiva de análisis, también son conceptos que se van sometiendo a control contrastándolos con los diagramas de los Beatos estudiados.

[11] Usa la palabra *diagram* y no *figura* como Schmitt, pero habla del mismo concepto.
[12] De donde lo recoge también Pierce, señala Hamburger (2020A, 65)
[13] En la traducción española, el libro de Goodman se titula *Maneras de hacer mundos*. Por ejemplo, en el capítulo 1, en el apartado "Ordenación" y en el apartado "Supresión y complementación", se refiere a lo que indica Hamburger (1990, 33-35).

Hemos dicho que las imágenes y diagramas en cierto sentido son parte del contenido del libro. Son contenido porque junto a los textos son signos, significantes de algo, convirtiéndose en el extremo opuesto del continente que es el libro, pero no son contenido en tanto existen en sí mismos, no solamente en relación con un referente exterior, su valor no solamente radica en su posibilidad de denotar y connotar. En este sentido, tanto las letras-palabras[14], como las figuras, son imágenes visuales, son huellas físicas. Este hecho nos lleva a problematizar el lugar en que se encuentra este objeto que es el diagrama: tensionado entre texto, imagen y cosa dentro del libro-objeto, por una parte, ocupa unos lugares en la sintaxis de ese libro, y por otra, en tanto imagen puede tener un lugar independiente de este contexto, puede exceder a su presente y potenciar el reencuentro entre el pasado de la imagen y el futuro de creatividad que la acción de la "lectura" de esa imagen vehiculice en el usuario.

En los dos próximos apartados me quiero referir a estos dos extremos, que se relacionan con los giros epistemológicos de fines del siglo XX que desde entonces tensionan a la iconografía hegemónica y a la historia del arte, permitiéndoles abrir su arco de acción.

2.2 EL DIAGRAMA EN EL LIBRO COMO DISPOSITIVO

Aceptamos en principio que los diagramas y las figuras de diferente tipo actúan como parte activa de unos artefactos[15] que son los códices medievales, de manera que ellos no pueden ser vistos solamente como "soportes" para determinadas obras visuales -como diagramas, ilustraciones o decoraciones-, sino que estas visualidades son partes constitutivas de aquellos artefactos de los que forman parte.

Este hecho nos exige comprender este artefacto, el libro medieval, que se constituye como dispositivo cultural[16]. Desde el giro lingüístico no se ha entendido ninguna obra fuera de su contexto "de enunciación", es decir, que no se puede entender un cuadro moderno sin considerar el medio en que se creó, ni tampoco separado del contexto en que esa imagen se desarrolló e incluso, no se puede desentender del lugar en que se expone. De igual forma, en el estudio de las imágenes de libros no se puede separar cada imagen de ese contexto, pero no solamente por consideraciones contextuales y de interrelación -como si se tratara de un sintagma-, sino porque todas las figuras de un libro pertenecen a una misma obra. Entonces, aunque nuestro objeto específico de estudio es el de los diagramas, es el de los diagramas en los códices, lo que nos lleva a considerar al libro mismo como el gran objeto -un archiobjeto, quizás, se pudiera decir- que estamos estudiando y a pensarlo a la luz de las propuestas contemporáneas de historiadores que nos han antecedido en dicha reflexión.

En la vanguardia de del pensamiento contemporáneo sobre el libro medieval se encuentra Michael Camille (1992a)[17], quien hizo un giro epistemológico que posiciona el objeto, pero que ubica su interés en la relación que el sujeto mantiene con él[18]. Con ello Camille fue uno de los primeros historiadores en abrir el modo de estudiar a los libros desde la historia del arte sin limitarse a una relación texto-imagen, y, especialmente, sin subordinar la imagen al texto, declarando incluso que no quiere ser un iconógrafo. De manera que, apelando a la filosofía de Derrida, planteó cuestiones como la relación corporal y pulsional de los lectores medievales con los libros, considerando las características de forma, tamaño y especificidades físicas de los

[14] Sobre la letra como imagen se puede ver Jeffrey Hamburger (2017), Cinthya Hahn (2011) y Laura Kendrick (1999).
[15] Veremos más adelante el uso de la palabra "artefacto", y sus razones, para los libros por parte de investigadores como Rosa Rodríguez Porto.
[16] Dispositivo, siguiendo el concepto de Agamben (2011)
[17] Ver entre otros: Camille 1985, 1992a, 1992b, 2000.
[18] En 1992 (1992a, 37) señala que lo que él promueve es un "giro sensorial", más que un "giro lingüístico" -que existió a partir de Rorty (1967) y que marcó la filosofía de Derrida y de Foucault- o un "giro icónico" que promovió Mitchell desde la década de los '80. Ver también Mitchell (2009).

códices en época románica y posterior. Poniendo énfasis en la experiencia, ya no de la lectura, sino del contacto con el objeto libro, Camille da lugar a toda una relación experiencial con la lectura, entendiendo que especialmente en la Edad Media se constituía en una actividad que implicaba a todos los sentidos humanos, produciendo una fruición impulsada desde la misma composición física del libro, ya que el pergamino olía a animal, la lectura era asimilada a la comida y se estimulaba ese efecto a través de imágenes que las recordaban; la carne del pergamino se asimilaba con la carne de Cristo, entre otras características propias del códice[19]. Camille (1992, 42) explica su punto de partida como un giro epistemológico que busca incorporar la corporalidad en los estudios de historia del arte cuyo objeto son los manuscritos medievales, en un momento cuando el libro como objeto está cada vez más cercano a la muerte -la época de la cultura digital y el epub-, y, además, después de una negación ideológica de esa corporalidad durante los siglos de la modernidad que ha considerado al libro más como texto que como cosa. Las cosas tienen huellas de su vida[20], marcas de su uso en la lectura medieval y marcas del tiempo pasado en esa vida posterior de permanencia en estanterías, pero también es en sí mismo una huella de los humanos y animales que lo convirtieron en lo que es. Propone, pues, una historia cultural que involucre todo el proceso material de producción, y también la materialidad de la recepción, recordando que esos cuerpos han sentido con todos sus sentidos a ese objeto confeccionado y "consumido" y el objeto mismo, tiene en sí al cuerpo viviente que fue y en el que permanece en forma de piel, pigmentos y otros elementos que dan cuenta de una materialidad que hace que los códices medievales se alejen ontológicamente del libro contemporáneo que quiere ser racional, incorpóreo.

Es evidente que asumir todo esto no permite que volvamos a remitirnos a las imágenes de los libros como manifestaciones de la pura textualidad que "ilustran". Camille está pensando en los libros bajomedievales, una vez que había penetrado el pensamiento aristotélico acerca de los sentidos en la sociedad, pero nosotros podemos pensar en este problema para comunidades monásticas más tempranas, preguntándonos hasta qué punto los dichos de algunos Padres de la iglesia, como Agustín y su teoría del conocimiento, habían calado en la forma de encuentro con las imágenes y los objetos, especialmente el libro, que era utilizado para la lectura y la meditación. De este modo, nos parece posible utilizar las consideraciones de Camille como un complemento para estudiar las imágenes, diagramas y textos implicados en los libros destinados a la meditación dentro del ámbito de la doctrina cristiana en época pleno medieval, como son los Beatos del siglo X, que insisten en su función educativa para monjes, quienes aprenden no solamente la ortodoxia, sino una ortopraxis de la que no participa toda la sociedad, sino estas elites que buscan un estado superior de conciencia, o de acercamiento a las verdades divinas.

Sin embargo, aunque Camille nos provee de una nueva mirada, no podemos pretender seguirlo metodológicamente de manera total. En primer lugar, porque este es un estudio que usa como fuentes facsímiles, y a veces, facsímiles digitalizados que no nos lo permiten; en segundo lugar, porque creemos que todavía respecto de los Beatos no ha sido todo dicho en términos iconográficos. Por esta razón, apelamos a la mirada de Baschet (1996), quien sustentándose tanto en los trabajos tempranos de Camille (1985), como en los de Belting y su

[19] La discusión acerca de la forma corporal de conocer de los monjes -quienes ubican su cuerpo y sus sentidos sobre un libro que también es de piel, dando con ese gesto su propia carne y estando mediados por la carne de Cristo- y la forma escolástica de conocer, ya existía en el siglo XII, cuando maestros como Pedro de Celles ve a la escolástica más como preocupación por la discusión que por una búsqueda real con el corazón (Carruthers 2013, 7). Hay una analogía de los lectores acerca del sufrimiento humano- sufrimiento de Cristo y la piel usada en el libro sobre aquello. Carruthers (2013, 8) sostiene que la experiencia de la belleza y del conocimiento en la Edad Media se sostiene en la sensación humana y que el conocimiento humano se deriva de los sentidos, cuyos agentes son todos corpóreos. El conocimiento humano resulta del flujo y los movimientos, de los "afectos" corporales, como los llama Aristóteles, y de las emociones, así como de los recuerdos y los juicios derivados racionalmente.

[20] Ver Appadurai (1991).

antropología de la imagen (1991), propone jerarquizar nuevamente la imagen frente a una historia del arte que desde el siglo XIX venía siendo considerada como supeditada a los textos, lo que habría deformado el sentido de la política de la imagen de san Gregorio[21], utilizándola como fórmula de legitimación de un tipo simplista de historia del arte. Baschet (1996) se pregunta sobre el lugar, el uso y las funciones de las imágenes en la Edad Media, aportando a la búsqueda de una forma de estudio de las imágenes en términos de sus modos y prácticas. A través de esta búsqueda, Baschet plantea una variación en la pregunta por la imagen, y con ello, del objeto de la investigación, ampliándolo desde lo iconográfico e interpretativo a un ámbito de prácticas y modos. Así, sostiene que hay dos elementos en la imagen que sostendrían su función: un "saber hacer" practicado en grados variados y un valor estético que contribuiría a conferir al objeto un poder que lo torna eficaz. El punto de vista de Baschet también es epistemológico, cuando propone que estudiar el arte medieval no supone examinar la representación o el arte en el sentido moderno, sino que se trata de comprender objetos dentro de sus funciones y comportamientos, entendiendo que las imágenes son objetos en un grado variable de objetualidad, sin nunca llegar a ser completamente pura representación, pero que tienen un valor estético que contribuye a su eficacia como tal objeto. Entonces habla de estos dos extremos a los que nos hemos referido en la introducción a este apartado, como la forma necesaria del análisis de las imágenes: "Nos vemos así llevados a vincular estrechamente el análisis de las dos relaciones que la representación mantiene por un lado con su prototipo, y por otro lado con el elemento objeto que funda su inscripción en un dispositivo ligado al ritual y a la creencia" (1996, 13)[22]. Entonces no quiere limitarse a una sola de estas relaciones, la que lleva a la interpretación, a la búsqueda de significado iconográfico, al grado de acercamiento al objeto representado, sino que quiere una ampliación hacia un estudio que busque los usos y prácticas asociados a la imagen en su contexto. Entiende que el trabajo en el estudio de la imagen-objeto consiste en considerar la totalidad del dispositivo espacial, temporal y ritual asociado con su funcionamiento. Aunque se ha propuesto suspender el estudio iconográfico, llega a un momento en que considera que eso no es suficiente, puesto que el estudio limitado a las funciones terminaría siendo empobrecedor, así que, en un giro radical, propone la necesidad de involucrarse en análisis en profundidad de los modos de operación de las imágenes (1996, 22):

> "… el estudio de las funciones correría el riesgo de volver a caer en las trampas de un concepto unificador y empobrecedor, si no estuviera ligado a una voluntad de profundizar también en los modos de funcionamiento de las imágenes. Esto impone adentrarse en los meandros de sus significados, sus formas y sus misterios, aunque a veces signifique perder de vista la perspectiva funcional"[23].

Así, Baschet plantea un estudio de las imágenes ligada a sus funciones, sin ser funcionalista, estudios que reconcilian el significado y la función, el símbolo y la historia. Si bien lo que este

[21] Se refiere a la carta de Gregorio el Grande a Sereno estableciendo que las imágenes serían para los analfabetos lo que los libros son para los letrados. Ver en Plazaola (1996, 175-176).

[22] Original en francés : « On est ainsi conduit à lier étroitement l'analyse des deux relations que la représentation entretient d'une part avec son prototype, et d'autre part avec l'élément objet qui fonde son inscription dans un dispositif lié au rituel et à la croyance » (Baschet, 1996, 13).

[23] "…l'étude des fonctions risquerait de retomber dans les pièges d'un concept unifiant et appauvrissant, si elle n'était liée à un désir de mener aussi l'analyse approfondie des modes de fonctionnement des images. Ceci impose de s'engager dans les méandres de ses significations, de ses formes et de ses mystères, quitte à y perdre parfois de vue la perspective fonctionnelle" (Baschet, 1996, 22).

autor propone es una mirada amplia y flexible, que se inscriba en el marco de las ciencias sociales, no propone que cada vez sea imprescindible poner la atención en la totalidad de los aspectos que juegan en la constelación de la imagen-objeto estudiada, sino que se trata de tener presentes las exigencias para los investigadores del lugar de las imágenes en la cultura medieval.

No lejos de la postura de Baschet, Rosa Rodríguez Porto (2008), plantea la necesidad de considerar el libro como artefacto cultural creado para uno o más usos. Esta investigadora sugiere también, en este caso siguiendo a M. Camille, que la lectura es una actividad física, no sólo intelectual, y eso cambia la relación con la página -cuestión antes planteada por Cavallo y Chartier en su *Historia de la lectura* (2004). Una de las consecuencias de la ampliación del concepto de lectura y del involucramiento del sujeto en ella, que plantea Rodríguez, es la necesidad de considerar la participación de todos los sentidos en la recepción de estos objetos[24]. Rodríguez Porto también alude a que la imagen muchas veces aporta significados distintos a los del texto, considerando que la palabra y la imagen son dos lenguajes distintos y que muchos de estos discursos de la imagen se tienen que investigar dentro de sus propias tradiciones. Esta investigadora considera para esta propuesta la perspectiva de Hans Belting, los estudios semióticos a partir de Barthes y la corriente de medievalistas que surge de allí; pero además considera los estudios de Jean Wirth, Madelaine Caviness y Herbert Kessler que conducen a entender que en las imágenes hay "una verdadera narración visual susceptible también de ser leída más allá de la identificación iconográfica" (Rodríguez, 2008, 133), acercándose al giro lingüístico.

Carruthers (2013, 14-15) en cambio, utiliza el giro epistemológico para posicionarse más cerca de la retórica de la obra y de los efectos de ella en el receptor. La pregunta que hace al objeto o la imagen es entonces ¿qué está haciendo y qué nos está pidiendo que hagamos? Enfatiza así una agencia de la obra que actúa a través de medios formales y estilísticos, entendiendo que esa obra no "imita", "representa" o "expresa" una emoción de conmoción o de incluso deleite[25], sino que más bien actúa directamente para producirla en el espectador[26], a quien no se le permite ser un observador desapasionado. Para Carruthers, este es un principio básico en la Edad Media[27].

Finalmente, Hamburger (2011) a pesar de su dura oposición a la historia del arte antropológica propuesta por Belting (1990) en 2011 y su desdén hacia Gumbrech (2005) y su teoría de "los efectos de presencia"[28], finalmente también se acerca a ellos cuando, para estudiar la visualidad de las letras en los libros iluminados (Hamburger, 2014, 4), se propone "permanecer deliberadamente superficial: permanecer en la superficie del pergamino, en lugar

[24] De hecho, se ha abierto en estos últimos años todo un campo de investigación en torno a la "Historia sensorial" y hay trabajos específicos que tratan de explorar las experiencias sensoriales a través de la evidencia sensorial presente en los textos. Ver, por ejemplo: Rodríguez y Coronado (2017).

[25] Seguimos planteándonos en el dilema entre estar preocupados de los significados y estar en el ámbito de la presencia, lo que el significado no puede transmitir, como plantea Gumbrecht (2005).

[26] El concepto de *agency* ocupado por Carruthers y que yo he traducido como "agencia", puede requerir de una explicación. En nota al pie (N°20), ella presenta un párrafo que no deja lugar a dudas sobre el sentido de lo expresado arriba: "A rhetorical analysis of experiences of art, which emphasizes an *agency* of the work itself acting through formal and stylistic means, is compatible with what the modern 'Sensation' painters seem to be after. Their works do not 'imitate', 'represent', or 'express' an emotion of shock (or indeed delight). Rather they act directly to produce it in the viewer, who is not allowed to be a dispassionate observer" (2013, 15). (El subrayado es de la autora de la tesis). Además, es apropiado precisar que ella está partiendo del concepto de agencia de Deleuze, al que refiere también en la nota. En este sentido debe entenderse que la agencia es la relación de co-funcionamiento entre elementos heterogéneos que comparten un territorio, que, en el caso expuesto por Carruthers, son el autor, el artefacto y la audiencia.

[27] Sobre este punto, ver también Carruthers (1998), Baxandall (1989), y Deleuze (2005).

[28] Esta teoría lo que busca es alejarse de los extremos de la interpretación textual, la hermenéutica, en favor de análisis que favorezcan las relaciones de contigüidad. También en el campo de las imágenes se trata de no solamente acercarse a los significados, sino a otros ámbitos en las que ellas participan.

de tratar de penetrarlo en busca de significados 'más profundos'"[29], comprendiendo que "ver mientras se lee es al menos tan importante como leer lo que uno ve" (2014, 2)[30], incorporando la iconicidad de la escritura, pero también sabiendo que en los manuscritos iluminados los signos y símbolos no figurativos, especialmente la cruz, adquieren connotaciones figurativas y dimensiones performáticas. Entiende que, así como los colores, las formas y los patrones emulan cosas, el ornamento tiene un papel activo en la creación y sensación de significado (Hamburger, 2014, 4), por lo que, sin mencionar a Camille, se posiciona en el ámbito de la sensación. En este sentido sigue a Carruthers entendiendo que los productores de las elaboraciones visuales que "enredan y dan forma a los textos medievales" pretendían producir un efecto en sus receptores, transformarles la mente y el corazón, por lo que no había algo así como un catálogo de ornamentación que seguir, sino que se iban transformando continuamente, construyendo una retórica particular para cada caso. Por otra parte, también da lugar a los hábitos corporales de lectura como el resto de los autores citados, pero agrega el efecto de "encanto del artefacto" de la cultura del libro a expensas de la presencia personal (Hamburger, 2014, 10):

> Con la transición a una cultura textualizada, las obras de arte "se apropian de la fuerza representativa que había residido en los cuerpos; el aura de los dioses se desvanece; el aura de la obra de arte se intensifica". Peter Brown describe de manera similar un "cambio en el sentimiento" a fines del siglo VI, en el que "*lectio y pictura* llegaron a colocarse en pie de igualdad". Lejos de someter las imágenes a la disciplina de la lectura concebida como un proceso de reflexión racional, el cambio, tal como lo delineó Brown, implicó dotar a la palabra escrita de lo que él llama una "carga icónica", una invitación a la visión"[31].

Esta perspectiva es importantísima para el estudio de ese campo liminal entre la escritura y la imágenes, como es el de los diagramas, porque la carga icónica a la que alude Brown y sigue Hamburger, no solamente afecta a los libros en su visualidad general y a la visualidad de las letras, sino específicamente a este ámbito entre el texto y la imagen en que el texto ya viene con un valor de imagen sustantivo. Nuevamente los lectores del siglo XXI, como los lectores del siglo X, nos posicionamos desde el ver, antes de ubicarnos desde el leer.

Ejemplos de los efectos de estas premisas conceptuales aplicadas a la investigación de los libros medievales han sido estudios que han atendido a quiénes y cómo se usaron esos libros. Entre ellos se ha indagado en los movimientos que se dieron desde la lectura en voz alta a grupos de "escuchas", hacia una lectura individual, silenciosa y más visual, que son movimientos no con una única dirección, sino con idas y vueltas, resistencias y persistencias que se manifestaron, por ejemplo, en que en algunas ocasiones predominaran unos sentidos sobre otros -como en la lectura silenciosa donde la vista y el tacto se adelantaban al oído-, mientras en otras, como en la visualización de una letra decorada, se conjugaron los tres sentidos, para escuchar el sonido, visualizar el ornamento, comprender y sentir lo simbólico y

[29] En inglés el original: "my purpose in this publication is to remain deliberately superficial: to stay on the surface of the parchment, rather than seek to penetrate it in search of "deeper" meanings" (Hamburger, 2014, 4).

[30] Original en inglés. La cita completa es como sigue: "…although in recent years, the urge to "read" images increasingly has given way to anthropological approaches that emphasize their "power" at the expense of the written word, *or at least the realization that seeing while reading is at least as important as reading what one sees*" (2014, 2). (El subrayado es de la autora de la tesis).

[31] Original en inglés: "With the transition to a textualized culture, works of art "appropriate the representing force that had resided in bodies; the aura of the gods fades; the aura of the work of art intensifies." Peter Brown similarly describes a "shift in sentiment" in the late sixth century, in which "*lectio* and *pictura* came to be placed on a more equal footing. Far from subjecting images to the discipline of reading conceived as a process of rational reflection, the shift, as delineated by Brown, entailed the endowing of the written word with what he calls an "iconic charge," an invitation to vision" (2014, 10).

figurativo[32]. Asimismo, se ha indagado la influencia del diseño de códices y páginas en los ritmos del discurso que inducían a unos u otros ritmos de lectura con diferentes "respiraciones", pausas, y continuidades, y sus consecuencias para la meditación, reflexión y memorización (Carruthers,1998; Suzanne Lewis 1980; Yates, 2005). Por otra parte se han considerado las transformaciones tecnológicas que se desencadenaron a partir de la popularización del códice como formato: el espaciado entre palabras, la puntuación, nuevas formas de decoración, de jerarquización, de organización de los escritos[33] y, en especial, el énfasis en la visualización de la palabra hablada[34], y sus importantes consecuencias para una lectura meditativa prolongada y concentrada y para el deleite estético de las diferentes formas que en el códice estaban estrechamente interconectadas. Otros estudios, entre ellos los del mismo Camille (1992b), se han desplazado desde el centro a la periferia, desde las ilustraciones a los márgenes de las páginas, pero también han venido considerando otros aspectos no iconográficos, sino decorativos (Camille, 1992b; Bonne, 1996; Carruthers, 2013; Hamburger, 2014, Tilghmann, 2016), o también, los diagramas[35].

En relación con los Beatos, Elisa Ruiz (2009, 232) ha discutido algunos de los temas que aluden al libro como artefacto cultural, especialmente cuando se refiere tanto al uso de los Beatos en el refectorio, y, por tanto, a su función de libros oídos de modo colectivo, como a un uso más personal, que se vislumbra a través de las marcas de ese uso en los diferentes ejemplares, como *marginalia* con explicaciones del significado de términos latinos, variantes gramaticales, indicaciones de las fuentes y apreciaciones críticas sobre pasajes, o señales dirigidas a orientar al lector. Ruiz (2009, 233) adhiere a la idea de un uso múltiple de los Beatos aún en sus épocas más tempranas.

Este punto de vista, en nuestro caso, implicaría el estudio de los Beatos en el marco de la liturgia, y diferentes formas de uso para la meditación y la mística de los monjes que fueron sus destinatarios, para la educación y la memoria, y para todos los usos no normativos de los libros; pero también como parte de las prácticas propias de la época y cuyas huellas están tanto en la composición de estos libros, en sus aparatos paratextuales e icónicos, como en las señales y huellas de su uso a través del tiempo. Asimismo, nos conmina a que las ilustraciones deben ser estudiadas iconográficamente, pero también deben ser comprendidas dentro del lugar que habitan: el libro y el significado imaginario del mismo, puesto que sostiene que el libro es un dispositivo que da lugar a un significado para la imagen.

2.3 EL LARGO TIEMPO DE LAS IMÁGENES Y UNA HISTORIA DEL ARTE NO TOTALIZADORA

El otro extremo del que necesitamos dar cuenta es el que marca Aby Warburg. Es otro extremo porque, aunque también considera las imágenes desde la cultura, le interesan más en cuanto imágenes que en cuanto cosas, pudiendo separarlas de los objetos que les dieron vida y, en cambio, unirlas entre sí.

Warburg ve a cada imagen como "un 'fenómeno antropológico total', una condensación particularmente significativa de lo que es una 'cultura' (*Kultur*) en un momento dado de su

[32] Varios de estos temas son mencionados por Elisa Ruiz (2009, 232) cuando se refiere tanto al uso de los Beatos en el refectorio, y, por tanto, a su función de libros oídos de modo colectivo, como a un uso más personal, que se vislumbra a través de las marcas de ese uso en los diferentes ejemplares, como marginalia con explicaciones del significado de términos latinos, variantes gramaticales, indicaciones de las fuentes y apreciaciones críticas sobre pasajes, o señales dirigidas a orientar al lector. Ruiz (2009, 233) adhiere a la idea de un uso múltiple de los Beatos durante en la etapa altomedieval.

[33] Ver Hamburger, 2014.

[34] Hamburger (2014, 1) dice: "Uno no necesariamente tiene que ser capaz de leer una escritura para responder a ella como un conjunto de marcas altamente diferenciadas y expresivas que proporciona una de las huellas físicas más inmediatas y reconocibles de la presencia, el pensamiento y la actividad humana. Dentro del ámbito de las imágenes visuales, la palabra escrita puede elevarse a una forma de representación por derecho propio". Original en inglés.

[35] A los que ya nos hemos referido en el Estado de la Cuestión.

historia" (Didi Huberman, 2009, 42-43), ya que "cada imagen es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella" (Didi Huberman, 2009, 35); sin embargo, esa misma concepción le lleva a alejarse de las condiciones de producción de esas imágenes, rompiendo sus fronteras territoriales y temporales. Acercándose al psicoanálisis, propone un encuentro con las imágenes a través de los indicios más pequeños, menos evidentes, que darían cuenta del emerger de lo olvidado que es, en última instancia, la pervivencia de la fórmula del *pathos* (*pathosformel*) (Didi Huberman, 2009), lo que le permite pensar las imágenes en cuanto testimonios figurativos, como fuentes antropológicas. Pero los vestigios "olvidados" no son cualesquiera, sino aquellos que la sociedad no quiere recordar, no solamente los actuales investigadores que estamos imbuidos del racionalismo moderno, sino toda sociedad, razón por la cual Didi Huberman (2009) vincula la teoría de las imágenes de Warburg con el psicoanálisis, entendiendo que los conceptos de olvidado u oculto en Warburg, que está en su noción de pervivencia (*nachleben*), alude a aquello que, de modo inconsciente, queremos domesticar. Lo quisieron los antiguos creando el ideal de una sociedad racional y equilibrada, lo quisieron los renacentistas que estudió Warburg, y lo quisieron en época medieval, cuando se pretendió mostrar un mundo ordenado donde todo se relaciona de una manera coincidente dirigido por la inteligencia divina. Pero en todos estos momentos, también emerge el caos, quizás el principal objeto de estudio de Warburg, considerando que su preocupación central es la emergencia de la Antigüedad en el Renacimiento a través del *pathos* dionisíaco, coincidiendo en ello con Nietzsche (Warburg, 2005 [1912], 415-438; Ginzburg, 1999, 41). Busca la conmoción, no la estabilidad. Las consecuencias de esta posición frente a imágenes para la historia del arte es que esta disciplina no podría existir tal como la entendemos ahora[36], pues las supervivencias (*nachleben*) hacen de que en la imagen se dé tanto una continuidad temporal como una disrupción cronológica[37]; con ello la historia del arte se fundaría en un tiempo largo y corto a la vez, no en el tiempo de la historia y los periodos[38].

De ahí se pueden ver ciertos vínculos y diferencias con la historia de las imágenes de Belting (2013), quien se aleja de la historia del arte para pensar en el estudio de las condiciones en las que se crean, utilizan y memorizan las imágenes, en parte porque las imágenes son mentales y físicas y el arte es material, pero se acerca a una historia del arte que estudia las obras en unas condiciones y espacio-tiempo concretos. Warburg, en cambio, cree en unas imágenes que existen "por debajo" y que emergen en esos tiempos, pero que no les pertenecen a estos tiempos necesariamente. Belting no puede separar las imágenes de los cuerpos y de los medios, como nosotros no podemos separar las imágenes de los libros de los propios libros y tampoco de los lectores; no obstante, Warburg nos aporta una visión que es imposible de rechazar a través del concepto de *nachleben*.

A pesar de las consecuencias radicales de su punto de vista, en lo operativo, el trabajo de Warburg permite una ampliación metodológica desde la historia del arte a la historia de las imágenes, y desde la historia, hacia otras miradas del conocimiento acerca del pasado humano;

[36] La falta de coincidencia entre el tiempo de la imagen y el tiempo de la historia en general es lo que lleva a Federico. Galende (2018) a hablar de la "imposibilidad de una historia del arte" para Warburg, ya que ella imposibilita la periodización.

[37] Continuidad porque es una corriente que viene desde el pasado y disrupción porque es una emergencia del pasado que no se condice con las condiciones de producción del presente.

[38] Ardila (2016, 35-36) resume el problema expuesto por Didi Huberman acerca de las periodizaciones, fundado en la búsqueda de influencias y herencias, que permiten establecer genealogías de las imágenes, rompiendo con el anacronismo necesario en Warburg: "A pesar de considerar el *nachleben* como una idea central en la obra del alemán, Didi-Huberman se ha encargado de exponer la falta de interés hacia él por parte de los miembros del Instituto Warburg y de la misma historia del arte, a lo largo del siglo XX. La voluntad de definir periodizaciones esquemáticas en la disciplina ha llevado a la invalidación de la noción y de los desplazamientos disciplinares y teóricos que propone. Como explicaba Didi-Huberman, desde Erwin Panofsky el problema de las supervivencias y las múltiples temporalidades que ella supone, se ha trasladado al de las influencias y las herencias, que permiten extirpar el anacronismo para formular jerarquizaciones genealógicas y periodizaciones bien definidas".

o más bien, permite una mirada donde se da una relación móvil entre pasado, presente y futuro. Warburg parte desde el análisis filológico-iconográfico, activando el ámbito de la unidad de la cultura que crea la obra -en su caso, el Renacimiento italiano-, y es allí donde asienta la desterritorialización y destemporalización. Mirado así, se puede considerar que amplía el ámbito de acción, posibilitando una historia del consciente y del inconsciente, del presente y del pasado, de la tensión entre la intencionalidad del autor y las posibilidades de las formas aportadas desde la tradición y el uso de esas formas por los usuarios. Por ello Ginzburg (1999 [1966], 48) propone que en Warburg hay una doble vía metodológica:

> …el objetivo de la investigación de Warburg era doble: por un lado, había que considerar las obras de arte a la luz de los testimonios históricos, fuera cual fuese su tipo y nivel, capaces de iluminar su génesis y significado; por el otro, la propia obra de arte, y en general las representaciones, debían interpretarse como una fuente sui generis para la reconstrucción histórica. Se trata de dos objetivos distintos, aunque, como lo iremos viendo cada vez mejor, recíprocamente relacionados.

Ginzburg señala que Warburg consideraba las imágenes a la luz de documentos que le permitían dilucidar cuestiones específicas sobre su significado y su interpretación -alusiones a textos literarios, la existencia de comitentes, su posición social y gustos, entre otros- con el fin de ayudar a la comprensión y evaluación de una obra (Ginzburg, 1999, 49). Pero también señala que Warburg hacía uso de las imágenes figurativas como documentos para la búsqueda de problemas más amplios de la cultura renacentista, como la posible existencia de un "pathos dionisíaco" que en su contradicción con la concepción "apolínea" y sin contradicciones, sostenida por la historiografía tradicional, constituía el verdadero problema que gobernaba a Warburg (Ginzburg, 1999, 40)[39].

Esto implica una dialéctica que va desde el desentrañamiento de los asuntos más básicos de filiación y significados, hasta aquellas regiones más profundas y negadas no solamente por el discurso tradicional historiográfico, sino por los propios autores y artistas. Un desciframiento, podríamos decir, por capas, donde, por muchas contradicciones que haya entre las más superficiales y las más profundas, siempre es posible encontrar emergencias de estas últimas a través de los detalles, las "puntas del iceberg" de experiencias humanas que no pueden ser borradas. Es lo que Didi Huberman llama el modelo sintomático, porque busca síntomas en esas persistencias. Nuevamente, esto es lo que permite a Ginzburg tomar de Warburg el gesto de no quedarse en los documentos "importantes", sino escarbar en lo pequeño, para "restituir voces inaudibles". En palabras del propio Warburg "Dios está en el detalle", hay que "atender a "la simple grafía" o a "los giros particulares de un diario íntimo", aunque, hay que decirlo, este gesto no tiene, en Ginzburg, el mismo sentido que en Warburg que se inscribe en una posición frente a la historia mucho más abierta y menos conclusiva. Parafraseando a F. Galende (2018), se podría decir que el saber de Warburg es un saber poético, sin meta, un proceso sin fin[40]; en cambio, lo que busca Ginzburg es un micro saber, una imagen susceptible de ser descifrada a través de un método, lo que, según Didi Huberman muestra "la ilusión del intérprete que de manera privilegiada desnuda el trasfondo de una imagen". Sin embargo,

[39] Utiliza esta frase parafraseando al propio Warburg, en uno de sus últimos escritos acerca de la astrología en época de Lutero. Ver Warburg (2005 [1920]).

[40] Sin embargo, todo saber es ciertamente poético e infinito, que se acerca, pero no llega. Eso tiene que ver con la impostura del conocer humano, una imposibilidad. Así que la ilusión hermenéutica es quizás necesaria, siempre y cuando sepamos que es una ilusión, así como sabemos que todo historiador se acerca al pasado desde el presente, lo que crea una imposibilidad de la historia.

Ginzburg, como Warburg, busca a partir de relatos exhaustivos sobre fenómenos particulares o pequeños, dar cuenta de macroprocesos sociales. Lo que nos lleva a recordar a Foucault cuando resalta la necesidad de ser "nominalista"[41], es decir, hacer historia a partir del acontecimiento.

Así como las similitudes que marca Warburg entre los poemas de Angelo Poliziano y El Nacimiento de Venus no tenían por objeto comprobar la influencia de los textos escritos en las imágenes de los artistas del Renacimiento, sino más bien demostrar que Poliziano y Botticelli compartían una concepción de la cultura de la Antigüedad grecorromana, y de la propia cultura del Renacimiento, como una dialéctica entre el *pathos* dionisíaco y el idealismo del clasicismo humanista (Ardila, 33), a nosotros nos parece que se trata de ir a esa tensión que está siempre presente en todas las culturas y que en el caso de la poética apocalíptica se manifiesta en las imágenes de pensamiento que refieren al orden del universo y a la racionalidad del entendimiento del mismo en el medio de la producción de una retórica a través de la imagen que busca conmover[42]. En ese sentido el *nachleben* como "pos-vida, o "capacidad que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera" (Didi-Huberman, 444) toma un lugar fundamental. *Nachleben* son en estas imágenes muertas, los detalles donde se da la supervivencia de experiencias de otros tiempos.

Pues bien, en el caso de la lectura y visualización de los monjes medievales, esas formas de *pathos* que promueven la reflexión meditativa u otras miradas pueden convivir con el discurso dogmático en la misma imagen, pero también se aleja de él provocando tensiones. Sin embargo, lo que esperamos actualmente de las imágenes medievales, al contrario que lo que se esperaba a comienzos del siglo XX de las imágenes renacentistas, es el expresionismo del color y de los gestos humanos; el recurso a emociones como el miedo o la exaltación del poder de Dios, a través de los topos apocalípticos, y, efectivamente, nos encontramos con ello en los libros iluminados altomedievales. Pero también encontramos en los detalles, en lo secundario, o en aquello que no pertenece al discurso principal, que una tensión provocada por la delicadeza, el equilibrio, el alto grado de iconicidad de muchas imágenes, el alto nivel de creatividad y de diferencias entre imágenes copiadas. Y, en los diagramas, la apelación a la razón y la inteligencia, a los juegos y las invenciones.

Este es el punto de intersección que nos lleva a un movimiento entre una figura contextualizada y una no contextualizada, considerando los dos extremos que mencionamos al comienzo. Atendiendo a detalles en cada imagen, como las decoraciones vegetales o la forma de tablero de ajedrez de un diagrama, pero también las imágenes marginales o marginadas que el caso de los Beatos están en los diagramas, en las imágenes paratextuales y en las decorativas, nos encontramos en el campo de la pregunta por lo olvidado, movidos por la necesidad de hurgar entre los vestigios y las huellas, porque allí están las emergencias culturales de la Antigüedad e incluso con orígenes no occidentales, que nos permiten reformular y ampliar significados, abriendo posibilidades. En términos metodológicos, este conflicto nos lleva a ese análisis del detalle no visto por otros historiadores del arte, viendo en los diagramas sus componentes, sus posiciones, no solamente lo que dicen, su pasado, sus relaciones de presente y también de futuro. Este encuentro le confiere otra categoría a la descripción, porque no es solamente Dios el que está en los detalles, sino, como dicen los anglosajones es el diablo quien

[41] Dice Foucault (1975): "El hecho de que considere el discurso como una serie de acontecimientos nos coloca automáticamente en la dimensión de la historia. El problema es que durante cincuenta años la mayor parte de los historiadores han optado por estudiar y describir estructuras y no acontecimientos. Asistimos hoy a un retorno a los acontecimientos en el campo de la historia".

[42] Esta idea se manifiesta en Warburg sobre todo en sus expresiones acerca de las matemáticas usadas para la astrología, alimentando supersticiones ancestrales, en época renacentista y posterior, y muchas veces, al amparo de la Iglesia y con un manto de clasicismo en la superficie. Ver al respecto los artículos de Warburg de 1905 y 1920 recogidos en *El Renacimiento del Paganismo* (2005).

se encuentra en la superficie, escondido, haciendo que pasemos por alto la emergencia de un sentido contradictorio al evidente, y que nos hace recurrir a la mirada anamórfica, parafraseando a Prado Vilar (2005).

Optar por una teoría que alude a la memoria cultural de las imágenes, es creer en la posibilidad de hacer historia, que las imágenes producidas en diferentes períodos y lugares, dan cuenta de las sociedades a las que pertenecían esos hombres y a la presencia en ellas de creencias y costumbres de otras anteriores o lejanas, haciendo que nosotros, hoy, podamos elaborar un relato acerca de esos mundos "otros" con los cuales podemos establecer ciertas comunidades y convergencias, aunque esto sea más de manera analógica que de continuum narrativo. No es necesario explicarlo todo a través de la imagen, pero para explicar algo, ya se necesita un análisis en detalle.

Utilizar el aparato conceptual de Warburg implica conectar saberes de diferentes orígenes, métodos diversos provenientes de diferentes áreas del conocimiento, pero, sobre todo, implica querer ver el objeto en su complejidad que no solamente es temporal, sino que se imbrica entre diferentes imágenes y textos en movimiento. Ya lo decía Descartes que no se pueden conocer las cosas en su estado natural, complejo y oscuro, sino que se tienen que volver primero "claras y distintas". El desafío antimoderno de Warburg es justamente, llevar al grado máximo de complejidad el estudio de algo, con la única limitación en el tema: un solo objeto y mirarlo desde todas las perspectivas, interrelacionando los tiempos. Sobre esto es muy claro en las conclusiones de su trabajo sobre los frescos del Palacio Schifanoia de Ferrara (Warburg, 2005 [1912], 434):

> …con el método que he utilizado en la interpretación de los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara espero haber mostrado que sólo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un punto oscuro concreto, y esto a su vez sólo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interrogue, tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas...

Esto puede implicar conformarse con conocimientos parciales, sin destino, sin un relato totalizador. Una historia, como la de Benjamin (en Jay, 2003, 13-14) de campos de fuerza donde los elementos emergentes (el río) están tensionados por esos otros elementos que subyacen y que son más invisibilizados. Una tensión entre el flujo y la permanencia, pero también como menciona Jay (2003, 14), la tensa interacción entre pasado y presente, que se da -también a partir de una imagen tomada de Benjamin- en una "constelación", es decir, en un lugar, en una figura o situación donde convergen elementos cambiantes, que se atraen y repelen, sin principios de generación primarios, ni esencia. Es lo que convierte a la descripción en tan importante, porque allí es donde podemos identificar los elementos que están en esa disputa.

Si bien lo más evidente en los Beatos que pide acudir al método de Warburg son los roleos vegetales presentes en muchas ilustraciones como detalles que pueden pasar como decorativos, creo que hay más que esto para asumir la pertinencia de la mirada warburguiana acerca de las imágenes. Este roleo, de vid o de hiedra[43], cumple con todas las características que se plantean para una *pathosformel*: el movimiento, la tensión de su forma serpentina, su falta de pertinencia en lugares donde el relato es otro. Lo mismo pasa con los signos en los pies de los cuatro

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[43] Como en el laberinto del Beato M. Ver cap. 4, lám. 48

vivientes[44], especies de ruedas o esvásticas que como formas siguen a las *rotae* isidorianas y que persisten no solamente en los evangelistas sino en unos y otros lugares de lo más diversos, sin mayores explicaciones. Sin embargo, no son elementos aislados los que invitan a una reflexión en torno a la persistencia de fórmulas de expresión lejanas, tampoco solamente la expresión de rostros humanos con sus grandes ojos, o los vestidos que dan grandes vueltas como turbantes[45], o las contradicciones de la Mujer sobre la Bestia del Beato de Gerona, que es una de las más bellas pinturas de la Edad Media, que asocia un sol poniente con un árbol lleno de frutos y la mujer con la copa, pero sobre un hermoso caballo, que muestra su sentido monstruoso solamente en el detalle de su cola que se convierte en una serpiente[46]. A pesar de que todos ellos son indicios o detalles, lo que realmente permite pensar en la posibilidad de un trabajo sistemático determinando fórmulas patéticas de expresión con posibles orígenes remotos paganos, es la posibilidad de unir variadas imágenes que siendo a veces sí, y otras no, ilustraciones de pasajes apocalípticos, se pueden asociar a diversas formas de representación del cosmos. Es el caso del Laberinto de las primeras páginas[47], los Mapamundis[48], el Silencio en el Cielo[49], las Tablas de los Nombres del Anticristo[50], la Jerusalén Celeste[51], entre otras. Todas ellas que son, además, de alguna manera, diagramas.

La elección de estos diagramas ya es una opción por lo olvidado, pues, como hemos visto en el capítulo del estado de la cuestión, no se les ha dado lugar como objeto de estudio. Pero, además, describirlos en sus detalles es una respuesta a los grandes relatos y un acudir a lo que no se ve, lo desechado. Warburg en cierto sentido nos acerca a Derrida, dando lugar a la afloración de lo que no está, a la alteridad invisibilizada.

[44] Cfr. cap. 1, tabla 5
[45] Especialmente en los personajes del Beato Morgan y Valcavado.
[46] Folio 63
[47] Vide infra cap. 4
[48] Ver Sáenz, 2014
[49] Vide supra cap. 1, Tabla 4 y Vide Infra Cap. 6, lám. 20.
[50] Vide Supra cap. 1, Tabla 4 y Vide Infra, Cap. 5, ap. 5.1
[51] Vide Infra, cap. 5, ap. 5.4 y cap. 5, láms. 18 y 19

3 LECTURA, ESCRITURA Y DEVOCIÓN. FUNDAMENTO DEL DISEÑO Y USO DE LOS BEATOS DEL SIGLO X

De acuerdo con lo que se ha sostenido teóricamente en la primera parte de este estudio, las imágenes existen sólo a través del medio que las lleva e impone su presencia en la relación interactiva que establecen con quienes las ven, que en este caso es el libro y la forma en que es leído y manipulado por sus usuarios; por lo que hablamos de imágenes-objeto asociadas con actos, con situaciones que son constelaciones de relaciones sociales. Por ese motivo hay que contextualizar la lectura de los Beatos en el marco de la lectura monástica, definir estos hábitos de lecturas propios de los monjes de la Alta Edad Media, entendiéndolos en el amplio arco de la historia de la lectura cristiana occidental e hispana[1]. De esta manera nos preguntamos aquí cómo era esta lectura, cuál es el origen de esta cultura lectora, qué era lo que se leía tanto en el mundo occidental como específicamente en los monasterios hispanos. Asimismo, es necesario acompasar esta búsqueda con la que se refiere a la escritura, porque los códices del siglo X eran producidos también en los monasterios y, por lo tanto, la escritura era parte de esa cultura libraría de la época. ¿Cuál era el lugar de la escritura para los monjes que la ejecutaban? ¿Dónde se producían estos códices? ¿Cómo la composición de la página y la tecnología escritural formaron parte de la consolidación de la cultura de una época y sus transformaciones acompasaron y tuvieron incidencia en las transformaciones culturales de un período diferente, como el bajomedieval y moderno?

Los Beatos del siglo X llegan al grado máximo de complejidad. Un Beato del siglo XIII no difiere en lo sustancial de lo alcanzado por estos, sino que se adscribe a una u otra de las tradiciones de estructura de diseño que se alcanzaron en el siglo X, cuando ya conviven por lo menos tres variantes con diferencias sustanciales[2]. Esto da cuenta de que en algún momento entre el siglo VIII y el siglo X se dio una transformación de diseño que dio lugar a nuevas formas de lectura. En esta tesis nos hemos interesado especialmente por la incorporación de un aparato previo al texto que estaba conformado por ilustraciones, paratextos y otros elementos de tipo decorativo. En los capítulos siguientes nos detendremos en el uso probable de estos elementos, pero necesitamos de una base sólida para enmarcar esos usos, la cual nos parece que está en la historia del libro y específicamente de la lectura monástica en la época que estudiamos. En este capítulo, por ende, nos introducimos en las prácticas probables de lectura de los monasterios hispanos del siglo X, atendiendo a sus orígenes.

Estamos en una constelación que cruza la historia del libro, de la lectura, de la escritura, de la educación, del diseño del libro, de desarrollo tecnológico. Es un punto de convergencia, dentro del diseño del libro, entre textos, imágenes, diagramas, paratextos, marcas, donde se van probando diferentes relaciones entre unos y otros, en una pugna por el uso del espacio y la atención de la mirada. Una tensión también entre la palabra escrita que remite a la oral y la

[1] La pregunta que ya está respondida antes de comenzar este capítulo es ¿quiénes leían los Beatos en el siglo X?. La respuesta universal es los monjes de los monasterios del norte y centro oeste de la península. Se conoce también para qué se leía, y en esto concuerdan varios autores. Se leía para educar a los monjes ya letrados, no principiantes, en uno de los libros más difíciles de la Biblia, para incorporarlo a la lectio divina, lectura meditativa individual y colectiva.

[2] Ver cap. 4 con explicación de las variantes.

visualidad que está en las mismas palabras, en las imágenes y en la organización de las páginas, pero no necesariamente una lucha, porque en el estado de equilibrio que hubiere en determinado momento, todas aquellas formas formaban -complementariamente, aunque no establemente- el aparato libro que el usuario sabía leer-ver y utilizar.

En este capítulo nos referiremos a un proceso histórico y a sus orígenes, buscando conocer la cultura de lectura y escritura monástica del siglo X, por lo que hay que considerar las características de esa lectura en el ámbito de los monasterios de la región que estaban copiando los Beatos, pero también hay que considerar un ámbito más general, occidental, en especial las formas imperantes en el ámbito imperial.

3.1 LA ORGANIZACIÓN DE LOS MONASTERIOS HISPANOS EN LA ALTA EDAD MEDIA

Desde el siglo IV está documentada la existencia del monacato[3] en la Hispania romana, pero es con las invasiones germanas cuando se desarrolla, llegando a su mejor momento en el siglo VII. Aunque se conoce la existencia de comunidades cenobíticas desde finales del s. IV, la poca documentación que existe sobre ellas no proporciona suficiente información[4]. Sin embargo, lo probable es que la vida comunitaria de estos primeros tiempos no estuviera perfectamente organizada y que no existieran reglas escritas que la regulasen[5], por lo que era fundamentalmente la voluntad del abad la que determinaba los distintos aspectos de la vida monacal, aunque en esa voluntad generalmente influyeran las normas de vida ascética de los tratados y reglas monásticas de los santos Padres, especialmente las *Regulae monachorum* de Pacomio[6], del Pseudo-Macario, de Basilio de Cesárea y de Benito de Nursia[7], así como diversos tratados de Jerónimo, de Agustín de Hipona -y tratados pseudo agustinianos- y de Casiano (Linage, 1986, 235-236). Pareciera haber consenso entre los estudiosos de los monasterios hispánicos primitivos (Linage, 1986; Martín Iglesias 2011, 2-3) en que la característica de la organización monástica entre los siglos IV y VI fue el uso ecléctico de los tratados, de modo que cada abad adaptaba los contenidos de estas obras a las necesidades e intereses de su propia comunidad. De modo que los llamados *códices regularum* (códices de reglas monásticas), no eran sino la transmisión del conjunto de esas obras, y no propiamente una regla[8].

De la tendencia en época tardoantigua a la formación de monasterios por iniciativa privada, organizados de manera poco canónica y rechazando la disciplina monacal ortodoxa, surge la necesidad por parte de las autoridades eclesiásticas y de misioneros de institucionalizar los cenobios y disciplinarlos (Díaz Martínez, 1990, 534). En el siglo VI hay ciertos intentos de instaurar códigos, como lo prueba la *Collectio Hispana Systematica* (Linaje, 1986, 236), así como la actividad de san Martín de Braga que realizaba grandes esfuerzos por fundar monasterios y convertir a los poderosos (la monarquía sueva), aportando a la organización eclesiástica episcopal (Díaz Martínez, 1990, 532). Estos esfuerzos institucionales logran que en el siglo VII se instaure la *Regula Communis* o Regla de los abades que era una especie de

[3] Para ser exactos, la palabra "cenobio" es la que definía hasta el siglo X a los monasterios en cuanto comunidades de monjes, en cambio, como monasterios se entendía cualquier tipo de vida dedicada a Dios, individual o colectiva, reglamentada o no. Además, *monasterium* era, según san Isidoro, la habitación de un solo monje. Ver Martínez (2017).

[4] Linage Conde (1986, 235-236) menciona como una de las fuentes de la época al Concilio de Toledo de 516 que busca disciplinar el monacato a la legislación de la Galia.

[5] Una regla monástica (*regula monachorum*, en un monasterio de monjes; y *regula puellarum*, en uno de monjas) es el conjunto de normas que regulan la vida de una congregación dentro de un monasterio: rutina diaria, división del trabajo, comidas, tiempo destinado a la oración, oficios divinos, festividades, vestimenta y lecho de los monjes, castigos contra los pecadores, bienes permitidos, régimen de salidas del monasterio, enterramientos, etc.: Martín Iglesias (2011, 4).

[6] *CPG* 2353, en la traducción latina de Jerónimo,

[7] *CPL* 1852

[8] Para dos posturas diferentes acerca de las primeras reglas monásticas propias, ver Martín Iglesias (2011, 2-3) y Linage (2005)

confederación de las distintas reglas en uso. Con este precedente, san Isidoro[9] y san Fructuoso[10], instauran las propias adaptando las antiguas vigentes, sin lograr hegemonizar las prácticas cenobiales. Pero tampoco la *Regula Communis* logra ser suficientemente prescriptiva (Díaz Martínez, 1990, 536-537) y se extiende hasta tiempo altomedievales el uso de la *regula mixta* o *codex regularum*, que estaba compuesto, como hemos mencionado, de varias reglas o de partes de ellas, escogidas en última instancia por el abad, con lo que lo usual pasa a ser el pacto[11]. Esta fórmula implicaba una inseguridad y tendencia al sincretismo[12] tal que, según Linage, ya en el siglo VII hubo voces que buscaron establecer una regla única a la benedictina (1986, 238-239)[13], pero sin éxito debido a la caída del reino visigodo de Toledo. No obstante, se buscaron otros mecanismos de control, como la dependencia de los monasterios respecto de los obispos establecida en los concilios del siglo VI y VII, sin lograr realmente contrarrestar el poder que seguían teniendo los abades que se convirtieron frecuentemente en obispos en el siglo VII[14] (Linage, 1986, 237)[15].

Linage (1986, 239) describe a las reglas de san Isidoro de Sevilla y de san Fructuoso de Braga como muy distantes entre sí: "Muy cenobítico y benedictinizante el Sevillano; con una proclividad a la soledad en la celda y de un arcaísmo orientalizante el de Braga"[16], dando cuenta de dos reglas con concepciones divergentes acerca de cómo llevar el monacato. Aunque para este investigador habría ciertas influencias de Benito en ambos, las tendencias benedictinas en Isidoro derivarían directamente de la lectura de san Benito, mientras que la de san Fructuoso, siendo además mucho menor, sería derivada de la isidoriana (Linage, 1986, 239-240). Sin embargo, ninguna de las dos reglas pretendió siquiera, según el mismo autor, convertirse en únicas, dado el peso de la *regula mixta* en la mentalidad hispana de la época (Linage, 1986, 241). No solamente esta cultura derivaría de la forma de organización de los reinos suevos, sino también de los contactos que desde el siglo III tuvo la iglesia de España con el extranjero que los llevó a incorporar múltiples doctrinas, pero en los monasterios, especialmente las normas de Benito y de Agustín, por el lado isidoriano[17], y las influencias orientales que se imprimen ya

[9] Las reglas de San Isidoro y San Fructuoso se pueden consultar en Campos y Roca (1971, II, 7-211)

[10] En el primer y segundo capítulo de la *Regula Communis* (*Rrg. Comm*. I-II:) se mencionan estas costumbres y se señalan los problemas que conllevan, ya sea por la tendencia a la herejía, su inestabilidad, su carácter mundano, su finalidad material y no espiritual, la debilidad del principio de autoridad y otros, por lo que conmina a que sólo sean considerados auténticos monasterios aquéllos que se erigen contando con el obispo que vive bajo la Regla o que han sido aprobados por la deliberación de los santos abades. Campos Roca, II, 1971, 163 ss.

[11] Díaz Martínez (1990, 538) plantea que: "El abad es el primero entre los hermanos, dirige la vida monástica pero siempre que respete la Regla y la autoridad de la conferencia, de la asamblea de los monjes. Podríamos plantear que estas comunidades al organizarse de forma monasterial sustituían su constitución política por una normativa religiosa, por una Regla. Aportaban al monasterio en el proceso de adaptación sus concepciones del poder, que, con un carácter contractual, excluían la figura de un abad-pater depositario de toda la autoridad".

[12] De hecho, plantea Díaz Martínez (1990, 539) que: "Estas comunidades aldeanas, con fuertes componentes familiares, organizadas como monasterios van a tener una gran continuidad tras la caída del reino visigodo de Toledo. Entre los siglos VIII y XI encontramos un buen número de ejemplos, tanto de la pervivencia del pactualismo como de las vinculaciones parentales entre los miembros de los cenobios".

[13] Ver también Linage (2005, 127).

[14] Leandro, Fulgencio e Isidoro de Sevilla; Martín y Fructuoso, en Braga; Liciniano, en Cartagena; Eutropio, en Valencia; Quirico, en Barcelona; Masona, en Mérida; y Eladio, Justo, Eugenio II e Ildefonso en Toledo.

[15] Esta característica es relevante para nosotros porque permite la equiparación entre las escuelas monásticas y las episcopales alentadas por estos obispos-monjes, tal como lo señala Díaz y Díaz (1970, 45-63). Linage (1986, 237) en nota al pie señala un el ejemplo de Díaz y Díaz (1970, 54-55) sobre la educación en cálculo de Eugenio I, aprendido en el monasterio.

[16] No hay que confundir, según Linage (1986, 240) la *Regula Monachorum* de san Fructuoso, con la *Regula Communis* que es la norma congregacional para los monasterios bajo ella federados. Como prueba cita la divergencia entre la búsqueda en la Regla de Fructuoso de un monje ideal que -siguiendo a Casiano- se restringiera a su celda, en cambio la *Regula Communis* permite adscribir a sus monasterios a familias enteras

[17] Ver J. Fontaine (1983, 834).

en el reino suevo desde san Martín de Braga (Linage, 1986, 247-248)[18]. Una apertura que se truncó después de la invasión árabe, llevando a la península a una tardía benedictización, habiendo monasterios benedictinos solamente en la Marca Hispánica antes del siglo X (Masoliver, 1994, 45) y una benedictización de los monasterios del norte de la península recién a partir de ese siglo, como indica Díaz y Díaz (1991), a raíz de la existencia de un libro cuyo contenido es la regla de san Benito con los *Comentarios* de Esmaragdo de 976, el que conocemos hoy como Códice 62 de la Academia de la Historia, que estaba destinado a un cenobio femenino[19]. Martínez (2017, 200) también señala que, "la monarquía asturiana, desde la segunda mitad del siglo IX, especialmente a lo largo del reinado de Alfonso III (866-910), irá introduciendo progresivamente la preeminencia de la regla benedictina en el noroeste hispano". Pero también indica que hubo persistencias "de un monaquismo autóctono hispano, con características propias, al menos hasta el 950, en zonas como El Bierzo (Martínez, 2017, 202).

De esta manera, la compleja *regula mixta* predominaba en épocas de Beato. Compleja porque tenía muchas variantes y dependía de los abades y organización eclesiástica de cada lugar y con influencias de diverso origen que no nos permiten establecer con exactitud la forma de lectura de esos monjes a los que estaba destinada la lectura del *Comentario* de Beato; y de los otros monjes que continuaron con esta actividad lectora, tampoco se conoce con exactitud el modo y lugar de lectura. A pesar de ello, los monasterios hispanos, aun teniendo una tradición propia, tienen elementos comunes con la de Benito, sea porque este influyó en los propios autores de época tardoantigua y altomedieval -mediada por la difusión de esta por Gregorio el Grande y Carlomagno-, como por la influencia de la cultura carolingia en el noroeste de la península, en especial para los Beatos, a través de la escuela de Tours.

Sobre el ambiente monacal al que perteneció Beato, González Echegaray (2004, 20-26), sostiene que los siglos VII y IX constituyen una época de eclosión en el monacato del monasterio de San Martín Turonense (actual santo Toribio de Liébana), multiplicándose los monasterios del sector hasta que finalmente fueran unificados por el de santo Toribio, siglos después[20]. El autor añade algunos detalles conocidos sobre la organización de dichos monasterios en época de Beato[21] como que tenían una cantidad reducida de monjes, unos quince o veinte por comunidad, que existían algunos monasterios mixtos, que estaba vigente el pacto monacal[22], y no descarta la existencia de los monasterios de tipo familiar en la zona. Agrega este autor que, a pesar de que en la documentación no se señala expresamente la regla monacal, lo más probable es que se usara la *Regula Communis*, porque en ese momento estaba extendida por la mayor parte de los monasterios del norte de España. Concuerda con ello Martínez (2017, 202), citando al padre Colombás que en 1991 señaló, refiriéndose a la tradición benedictina altomedieval (ss. VIII-XI): "el *ordo monasticus* no se convierte en benedictino de la noche a la mañana. Persiste la regula mixta. Los abades no se resignan a someterse a una sola regla, y las

[18] Quien tuvo influencia de la vida monástica en Egipto con el sello de Pacomio que imprime en los *Codex regularum* hispánicos de la época (Linage, 1986, 246) y luego, como se ha mencionado, la influencia de Casiano que, si bien no era originario de oriente, sí vivió allí la mayor parte de su vida y algunos contactos con Bizancio (Linage, 1986, 246). Pero en la alta edad media hispana, los monasterios también bebieron de África, con el viaje de Donato y los suyos que tanto influyeron en las bibliotecas de Toledo, de Roma, con la directa relación entre el papa Gregorio y Leandro de Sevilla y de Galia carolingia (Linage, 1986, 247-248).

[19] http://www.vallenajerilla.com/legadomedievalnajera/librosbibliotecasnajera.htm#region Consultado 13/7/2022.

[20] Ver al respecto, Cuesta, González, et al. (1997, 9-97).

[21] A partir de la información suministrada por el *Cartulario de Santo Toribio de Liébana*, constituido por documentos de los siglos VIII y IX.

[22] Según el cual se establecían previamente los derechos individuales y recíprocos que asistían al monje y al abad, que les daba una fisonomía parecida al pacto feudal.

comunidades a renunciar a sus tradiciones. La regla benedictina se propaga, pero no domina, pese a los esfuerzos por imponerla".

En el siglo X, cuando los Beatos tienen mayor difusión y copias, pero pueden haber variado las razones para la lectura, podemos decir que, a pesar de no existir aún una regla homogénea con mandatos comunes para todos estos lectores, comienza a haber algunos cenobios bajo la regla de Benito en la zona de León[23] y, por lo tanto, es útil conocer los mandatos de la regla de san Benito, pero también las normas y objetivos de la de Isidoro. Sobre la distribución de los monasterios, los había en la región astur leonesa, pero también en las zonas controladas por los musulmanes. Muchas veces era difícil distinguir entre clero secular y monacato, ya que muchos abades también era directores de iglesia, algunos obispos eran dueños de abadías y también muchas iglesias habrían tenido su origen un carácter monacal. Por otra parte, los análisis acerca de la variedad y dispersión de los distintos cenobios conocidos han llevado a los historiadores a concebir que hubo una omnipresencia del fenómeno monástico en el movimiento de la repoblación y una pluralidad de reglas, además de a pensar que todavía persistían fundaciones de carácter familiar (Mitre, 2006, 110 - 111).

3.2 La lectura como parte de las normas de vida de los monjes

En España, el documento más antiguo de origen monacal da cuenta de que en el año 551 ya existían escuelas en ellos (Linage, 236). Estas escuelas, según Bartolomé (1992, 166), siguen subsistiendo después, aun en la zona dominada por los invasores musulmanes, incluso hasta finales del siglo IX e incorporaban no solamente a los futuros monjes, sino a los futuros eclesiásticos y también laicos.

Ha habido una discusión acerca del lugar de la lectura en la vida cenobítica medieval, alimentada por las propias contradicciones de los santos Padres y de algunos cristianos relevantes de la Antigüedad[24] y abonada por los prejuicios del humanismo renacentista y ciertas lecturas simplificadoras contemporáneas. Hoy no se puede sostener el anti-intelectualismo monástico sin matices. El libro tenía un lugar especial en la vida cristiana desde el principio, porque el cristianismo es una de las religiones que se fundamentan en un libro, la Biblia. Y desde los primeros tiempos existieron exégetas que debían ser comprendidos por las siguientes generaciones en la necesidad de una formación dogmática. En esta labor tuvieron un rol fundamental los monasterios que copiaron y estudiaron[25] tanto la Biblia y sus partes, como los comentarios aceptados en el dogma, como parte de la *lectio divina*[26], y también los libros litúrgicos que eran esenciales para para su actividad (Linage, 127-128)[27]. Esa era la base de la lectura y escritura monástica -aunque veremos que no se limitó a ella- que produjo la valoración de la lectura y escritura desde los primeros monjes del desierto, siendo mencionados los libros ya en la Regla de San Pacomio, y citándose la biblioteca del ermitaño Isidoro de Pensa (Linage, 128-129).

3.2.1 La lectura en las Reglas de Benito e Isidoro

La orden de san Benito (*CPL* 1852) mandataba una educación a los discípulos, que contenía no solamente lectura sino un camino de experiencias que llevan a Dios, entre ellas, obediencia, silencio, amor, nobleza, humildad, el apartamiento de los deseos de la carne y honrarse unos a

[23] Para la benedictización en la Península, en el siglo X, ver Masoliver, (1994).
[24] Es un ejemplo manido el de Orígenes, que se declara en contra de la dedicación intelectual de los monjes y que, sin embargo, tuvo una de las más ricas bibliotecas del mundo antiguo en Cesarea de Palestina, tanto que se le ha llegado a comparar con la de Alejandría en el mundo helenístico (Linage, 129).
[25] Sobre de la producción y tenencia de libros en los monasterios, ver Leclercq (1968, 295-307).
[26] Ver al respecto, Andrés Sanz (2019, 19-39) y Bosseman (2019, 41-60).
[27] Ver Linage (2005).

otros. Pero dentro de este mandato las lecturas tenían también un importante lugar: la regla instruye leer "después de las vigilias" en invierno (*RB*, 8, 3), pero también hacer tres lecturas nocturnas colectivamente después de cantar los salmos (*RB*, 9, 5-8). Especifica que en las Vigilias se leerán los libros de autoridad divina, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, y los comentarios sobre ellos de los santos Padres, además de los Salmos. A estas lecturas ha de seguir "una lectura del Apóstol que se ha de recitar de memoria" (*RB*, 9, 10). En cambio, en verano reduce las lecturas a la recitación de una sola de memoria (*RB*,10,2). Los domingos se lee con especial énfasis en el Nuevo Testamento. Después de la cena recomienda silencio, pero también leer en grupo las *Colaciones* o las *Vidas de los Padres*, es decir, una lectura edificante (*RB*,.42, 3 - 5). En el capítulo donde se reglamenta el trabajo diario (*RB*, 48) indica lectura "desde la hora cuarta hasta la hora sexta", después del trabajo matinal, pero también permite la lectura después de la comida, en lugar de dormir, y esa lectura debe ser en silencio. También en este caso las lecturas se acomodan a los horarios de invierno y verano. Sin embargo, prevé la posibilidad de que alguno de los hermanos no tenga condiciones para la lectura personal, en cuyo caso se le imponen más trabajos manuales.

En la regla de Isidoro, los monjes tenían que repartir su vida entre la oración, la lectura y la llamada *collatio*: es decir, las discusiones intelectuales que habían de mantener entre ellos mismos (Bartolomé, 1992, 156). En el capítulo VI dedicado al trabajo de los monjes, se indica la obligación de los monjes de dividir su tiempo diario entre trabajo, oración y la lectura. Entonces se regulan las horas del día dedicadas a cada una de estas labores especificando en qué épocas del año y qué horas del día específicamente se dedican a cada tarea:

> …en el verano, desde la mañana hasta la tercera hora, es bueno que trabajen; de tercia a sexta se dedican a la lectura; después de eso, hasta la nona, descansan; después de la nona, hasta las vísperas, es bueno que volvamos a trabajar; en las otras estaciones, es decir, en otoño, invierno y primavera, se lee por la mañana hasta la tercia. Después de la celebración de la tercia trabajan hasta la nona y, después de la comida de la nona, es apropiado que trabajen, lean o estudien algo en voz alta…" (Isid. *Reg*., 6)

En el capítulo VII se indica que,

> Después de vísperas, cuando los hermanos se reúnen, es bueno meditar en algo o comentar alguna lectura divina, discutiendo con devoción y de manera útil, y se detienen a meditar y reflexionar hasta que llega el momento del oficio de completas (Isid. *Reg*, 7)

Para finalmente establecer que:

> "Después de la mañana, trabajar o leer. Los días de semana, durante los oficios, se deben recitar las lecciones del Antiguo y Nuevo Testamento: los sábados y domingos, sin embargo, solo se deben leer las del Nuevo" (Isid. *Reg.*, 7).

Podemos colegir de estas dos formas de regular los tiempos de los monjes, que la lectura es parte de la vida silenciosa. En verano, cuando la vida activa es mayor, se trabaja más y se lee menos. Hay momentos para una lectura comunitaria y para el estudio a través del diálogo y la guía espiritual del abad, pero hay también momentos para la lectura meditada personal y silenciosa y para ello se usan las horas del día y los momentos del año de recogimiento. Y estos momentos están el corazón de la vida monástica que por principio quiere retirarse de los ruidos

USC DE COMPOSTELA

del mundo[28]. Por eso los monjes tenían un libro de cabecera que pedían al sacrario una vez al día, como lo reglamenta el capítulo IX, indicando que les son prestados por este una vez al día y son devueltos después de las vísperas, teniendo cada hermano derecho a usar uno solo cada vez[29]. Es el abad quien se encarga de despejar las dudas que tengan los hermanos respecto de las lecturas y lo hacen en forma de lección, se plantean las preguntas en voz alta y de memoria citando el texto, y las respuesta frente al resto durante la conferencia que da el abad tres veces por semana, o después de las vísperas. Según Martín Iglesias (2011, 8):

> Es evidente asimismo la importancia concedida por Isidoro a la cultura, de ahí que dedique todo un capítulo a los códices: a quién incumbe su control, cómo deben prestarse y devolverse, una vez leídos, cómo han de pedirse al abad las explicaciones oportunas de los pasajes difíciles, y qué autores han de leerse y cuáles no[30].

Ya no en la regla sino en su tratado *De los oficios eclesiásticos* Isidoro da cuenta de la necesidad de la educación de los monjes estableciendo como regla suprema que los monjes y sacerdotes se dediquen al estudio, para que puedan repartir al pueblo la gracia de la predicación. También plantea que son perniciosos los ignorantes porque "no sabrán nunca corregir ni enderezar a los descaminados. ¿Cómo podrán enseñar (…) los que nunca aprendieron? Los "lectores" han de ir "llenos de doctrina y de libros" (Bartolomé, 1992, 156).

3.2.2 Contenidos de la educación monástica

De modo que, la regla de Isidoro tiene apartados similares a la de Benito, en cuanto a que el tiempo se distribuye entre el trabajo, la participación en los oficios divinos y la lectura de obras edificantes, pero principalmente bíblicas. Sin embargo, esto pareciera ser el estándar mínimo, lo que se le exige a toda la comunidad. Sin embargo, hay varios niveles educativos en los monjes, alcanzando algunos un nivel intelectual y creativo superior que les permite recopilar, analizar, interpretar y comentar textos. Esto sucede en general con quienes alcanzan los mayores niveles jerárquicos, como hemos visto antes, que pueden ser abades o incluso llegar a ser obispos.

En este sentido es útil el diagrama que elabora Paul Gehl en su estudio *Competens Silentium* de 1986 con los contenidos y niveles de la educación monástica hasta el siglo XI, y el alcance de cada uno de esos niveles educativos dentro de un monasterio (Figura 1).

---

[28] Concepto bien desarrollado por Agustín y Gregorio Magno, según Gehl (1986, 135). Alejarse de los ruidos del mundo no significa no hablar nunca, y tampoco limita el canto. La palabra alejada del ruido es la alabanza a Dios. Además, aunque la lectura silenciosa también puede ser rumiante, con murmullo, cuando son horas en que el resto descansa, sí se leía silenciosamente.

[29] Ver Bartolomé, 1992, 156.

[30] También según Martín Iglesias (2011, 9), las principales fuentes que inspiran a Isidoro son: *De opere monachorum* (CPL 305), *De moribus ecclesiae catholicae* (*CPL* 261) y la *Regula ad seruos Dei* (*CPL* 1839b) de Agustín de Hipona; el *Ordo monasterii* (*CPL* 1839a) atribuido a Agustín de Hipona, la traducción latina de Jerónimo de la *Regula Pacomii* (*CPG* 2353), la epístola 22 de Jerónimo, las *Colationes* (*CPL* 512) y el *De institutis coenobiorum* (*CPL* 513) de Casiano, la *Regula monachorum* (*CPL* 1852) de Benito de Nursia y el *De institutione uirginum et de contemptu mundi* de Leandro de Sevilla. Asimismo, se han señalado algunos paralelismos significativos entre la *Regula monachorum* de Isidoro y otras dos obras suyas: el cap. 16 del libro II del *De ecclesiasticis officiis*, titulado «De monachis»; y los capítulos 6-7 del libro III de las *Sententiae*, titulados, respectivamente, «*De temptamentis somniorum*» y «*De oratione*».

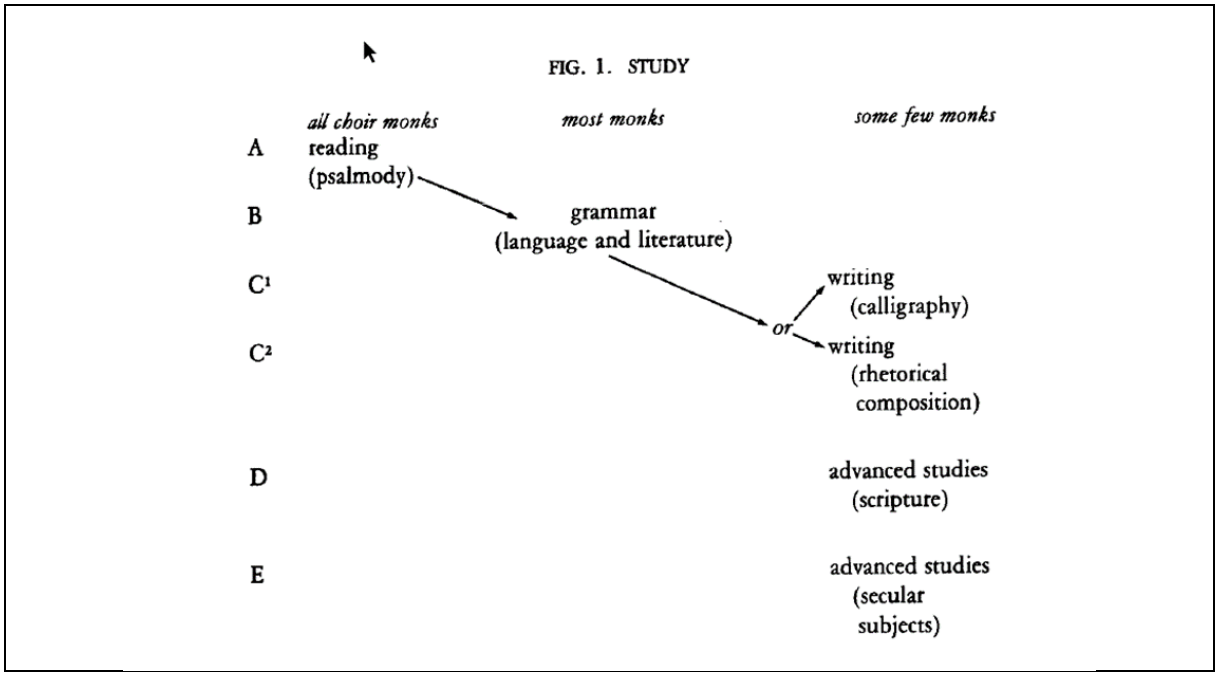


Lámina 1

De acuerdo con este esquema, todos leían los salmos y los cantaban (A), la mayoría tenía una suficiente instrucción de gramática (lenguaje y literatura) (B) y solamente unos pocos escribían en el sentido de ser calígrafos -y menos- en el sentido de componer textos (C1 y C2). En un nivel superior, muy pocos tenían estudios avanzados sobre la Biblia (D) y acerca de temas seculares (E), el objetivo general de todos los estudios monásticos era los estudios avanzados sobre las Escrituras, poniendo el énfasis no tanto en el conocer sino en la comprensión, porque busca un camino a la santificación a través de la oración (Gehl, 1987, 139-140). Como también había insistido Leclercq en 1957, la educación está supeditada a la piedad en el ámbito monástico. Y Gehl resalta la distancia entre los estudios de lectura y de escritura, haciendo que los escribas se detuvieran menos en los estudio de gramática y retórica (1987, 139). Así podemos entender la aparente contradicción que se encuentra entre el conocimiento de Isidoro y otros pensadores cristianos de la Antigüedad de los escritores paganos y su declarada adversidad hacia su lectura. Está muy difundida la sentencia de Isidoro al final del capítulo IX de la regla advirtiendo en contra de la lectura de libros paganos: "El monje debe evitar leer libros de paganos o volúmenes de herejes: es mejor, de hecho, ignorar sus principios perniciosos que caer en alguna trampa de error por haberlos entendido" (Isid. *Reg.*, IX). Sin embargo, él mismo ha leído a los paganos y también se usaban las obras romanas para enseñar la gramática por lo que muchos las conocían desde la infancia y el propio Isidoro sentencia a su vez: "¿Qué prefiguraron los israelitas al llevarse el oro y la plata y los vestidos de los egipcios, sino el estudio que hemos de poner en las obras de los gentiles y la utilidad que podemos reportar de ellos?" (Isidoro, *Cuestiones sobre el Éxodo*, en Bartolomé, 1992, 158),[31] así que no descartaba "robar" las cosas útiles en las obras de los gentiles, como los judíos a los egipcios, porque bien leídos, los textos eran siempre caminos hacia la verdad. Sin embargo, la base de las reglas escritas es entender a los monjes no como maestros, sino como eternos aprendices (Gehl, 1987, 136), por eso les advierte contra trampas y errores al no saber discriminar. Entonces los estudios seculares los podían hacer por necesidades especiales y por parte de ciertas mentes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[31] *Quaest. in Exod.*, 16, 2: ML 83, 295.

excepcionales (Gehl, 1987, 140)[32]. En definitiva, a Isidoro le interesaba incitar a la sabiduría cristiana, que es entendida como teórico-práctica, o sea, que incluye un modo de actuar, no solamente un conocimiento intelectual. Los estudios gramaticales y la ciencia, en este esquema, están en la base que permite al cristiano construir su formación, un "saber decir" y un saber percibir las cosas racionalmente, para fundamentar los conocimientos que están más arriba, como son la prudencia que permite discernir entre el bien y el mal. En la punta de esta pirámide del conocimiento cristiano está para Isidoro la contemplación de lo eterno y ahí radica la verdadera sabiduría, la causa final de todo su programa de conocimiento (Bartolomé, 1992, 176).

El *curriculum* de Isidoro contemplaba largos años de aprendizaje. Aprendían primero la gramática y luego pasaban a las artes liberales. En ese proceso se usaba el Salterio como silabario oficial, la gramática de Donato y el cálculo de ábaco. Desde finales del siglo VII se usó un texto propio, el *Ars grammatica* de San Julián de Toledo. Estudiaban luego la retórica, la dialéctica, la literatura y algunos rudimentos de filosofía (*Trivium*), así como la aritmética, geometría y astronomía (*Quadrivium*) (Bartolomé, 1992, 157-158). Una vez que los jóvenes monjes recibían las órdenes menores y el subdiaconado, comenzaba su formación filosófico-teológica, que va en el sentido del correcto conocimiento de las Escrituras -lo que involucra los tres sentidos de la lectura elaborados por los Padres de la Iglesia- (Bartolomé, 160).

Pierre Riché (1962, 345) considera vanguardista este ánimo lector en los monasterios españoles, bien dotados de *scriptoria* y bibliotecas respecto de sus paralelos francos, ingleses o italianos, y, por su parte, Bartolomé (1992, 158) menciona como ejemplo el caso de san Martín de Braga en Dumio, en el siglo VI, que enseña a sus monjes las obras de Séneca, mientras él mismo tiene buena formación como retórico. Por otra parte, san Braulio de Zaragoza, Eugenio II de Toledo y san Idelfonso se habían formado en los respectivos monasterios en el conocimiento de las letras y las "disciplinas seculares", lo que sería una muestra de la educación monástica de la mayoría de los obispos hispanos. La obra de Isidoro fue parte de los estudios de los monjes generación tras generación tanto en el ámbito religioso como en el secular. Así, profundizando en el campo de lo eclesiástico eran leídas las *Etimologías*, las *Diferencias*, las *Sentencias* (donde intenta dar un resumen de la doctrina teológico-moral de la Iglesia) y *de Oficios eclesiásticos*; mientras en el ámbito secular se leían obras como *Del orden de las criaturas, De la naturaleza de las cosas, Cronicon, Historia de los godos, vándalos y suevos*, o su *Varones ilustres* (Bartolomé, 1992, 160). También Isidoro hizo aportes en términos de la exégesis bíblica, revisando doctrina patrística anterior, por ejemplo, en el libro sexto de las *Etimologías*, con el explícito objetivo de iniciar en el estudio de los libros sagrados a los monjes y clérigos de su tiempo (Bartolomé, 1992, 160). Otros exégetas también eran considerados en estos contenidos, entre ellos el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, pero también los *Comentarios* de Gregorio de Elvira y de Justo de Urgel al *Cantar de los Cantares*. San Fructuoso promovió también la lectura, pero con contenidos diferentes, mucho más orientados a lo ascético. Sus fuentes, además de las Escrituras y los textos de los Padres, son las *Colationes* de Casiano, las *Vidas* de San Honorato, San Germán, San Millán y otros (Bartolomé, 1992, 159).

3.2.3 Los modos de lectura y aprendizaje

A pesar de haber poca evidencia documental acerca de los métodos de enseñanza en la Hispania altomedieval, podemos juntar algunas piezas para poder establecer los modos de

[32] También Bartolomé interpreta la advertencia de Isidoro como que "Los libros profanos quedarían reservados para los monjes ya maduros, que podrían encontrar en ellos un medio eficaz para mejor profundizar en la cultura sagrada". (Bartolomé, 2992, 157).

enseñanza y aprendizaje, y en especial, la forma de lectura monástica en la Alta Edad Media. Las reglas monásticas y los cánones de los concilios plantean más bien aspectos generales que ya hemos mencionado con anterioridad, en cambio el *Ars grammatica* de san Julián de Toledo da cuenta de algunos detalles didácticos como el lugar de la enseñanza oral en la escuela y el uso del sistema de preguntas y respuestas, que va teniendo variaciones según la edad y el nivel de avance de los alumnos. Asimismo, muestra la importancia de la memorización y el lugar de los ejercicios mnemotécnicos de retención. También de las *Etimologías* de Isidoro se puede inferir la utilización de métodos como la explicación de la naturaleza de las cosas examinando los orígenes de las palabras y el aprendizaje a través del canto (Bartolomé, 1992, 163). Y de la regla de Isidoro se puede colegir que se propiciaba la lectura reflexiva y en silencio como primer paso y la conversación en la comunidad como segunda instancia de la lectura. Recordemos que la socialización de la lectura se incluye en la regla con una frecuencia de tres veces por semana después de la hora tercia (*Regula monachorum*, 7 1-2: *ML* 83, 877)[33].

Por otra parte, varios autores contemporáneos han estudiado las formas de lectura y de educación de los monjes medievales a través del análisis del pensamiento y doctrina de algunos de sus actores, entre ellos, Gregorio Magno, Hugo de san Víctor y san Bernardo de Claraval. Si bien no son estudios que directamente se dirijan hacia el monacato hispano, son útiles para conocer el tipo de pensamiento que guiaba a la práctica monástica occidental que tenía varias similitudes, aún antes de la adquisición de la regla única benedictina, como hemos mencionado en los apartados anteriores. Uno de los estudios más importantes en torno a las formas de lectura y aprendizaje monásticos es el de Jean Leclercq, *El amor a las letras y el deseo de Dios* (2009 [1957]). En él plantea una tesis que separa el aprendizaje monástico del escolástico que es seguida en lo fundamental por los autores más actuales Paul Gehl (1987), Ivan Illich (2002 [1993]) y Mary Carruthers (2003 [1998]), por lo que nos parece relevante considerarla aquí.

Leclercq plantea en su obra que siempre existió una diferencia radical entre las formas de aprendizaje y lectura monacal y escolástica[34] de la cual el ejemplo más temprano es la diferencia entre la escuela de *Vivarium* de Casiodoro y la regla de san Benito[35]. Leclercq ve en la división entre "letras divinas" y "letras mundanas" de las *Instituciones* de Casiodoro, una tendencia a la búsqueda de la "erudición profana" que haría del *Trívium* y el *Quadrivium*, no solamente una herramienta para la devoción, sino una disposición más intelectualista que tiende a la formación de profesionales de la enseñanza cuya finalidad era difundir los escritos cristianos correctos (Leclercq (2009, 16-20 y 37-38). En cambio, plantea Leclercq, la doctrina de san Benito ve el estudio como un medio para conseguir la vida eterna, nunca como un fin, sino que siempre está subordinado a la búsqueda de Dios. A partir de esta tesis Leclercq sostiene que habría ciertas prácticas bien diferenciadas entre uno y otro modo de entender el aprendizaje. El escolástico aprendía en la escuela, donde un maestro enseñaba grupalmente a partir del planteamiento de la *quaestio*, buscando incorporar en el estudiante este método para conseguir el conocimiento.

[33] Consiglieri (2015) presenta un breve resumen sobre la adquisición de las pautas benedictinas en las reglas hispanas altomedievales y su influencia en el trabajo en los escritorios y en la lectura.

[34] Leclercq (2009, 16) usa la siguiente definición de escolástica: "Hoy día se admite más comúnmente que el método escolástico está caracterizado no por la utilización de Aristóteles, sino por los procedimientos escolares aplicados a la *sacra pagina*, y en especial por la *quaestio*; en consecuencia, son escolásticos ya los escritos de la escuela de Laón, a comienzos del siglo XII, y antes incluso las *quaestiones* disputadas acerca de la doctrina sagrada, desde el renacimiento de la antigua pedagogía, a partir de la época carolingia". Y agrega que en términos históricos (2009, 17): "Las escuelas de los clérigos son muy diferentes. Situadas en las poblaciones, cerca de las catedrales, son frecuentadas por clérigos que ya están formados en las artes liberales por las escuelas rurales, parroquiales o monásticas, y se destinan a prepararles para su actividad pastoral, para la «vida activa». Es en las escuelas de clérigos donde nace la «teología escolástica», la teología de las escuelas, la que se enseña en las escuelas".

[35] No todos los autores concuerdan con esta dicotomía absoluta de Leclercq. No lo hace Ivan Illich, quien ve una escisión de la lectura monástica con la escolástica recién en el siglo XII, después de Hugo de Saint Victor (Illich, 2002). También manifiesta su desacuerdo Antonio Linage (2005, 126) que encuentra demasiado simplista esta lejanía de los monjes hacia la cultura escrita.

En cambio, los monjes no se formaban en la escuela más que en las materias básicas (en especial la gramática), pero su formación religiosa era mediante la lectura individual, dirigida por el abad, su padre espiritual y en el marco litúrgico de la vida monástica. Este sistema no buscaba el conocimiento como tal, sino la salvación del monje, por lo que el centro de esta educación está en la experiencia. La forma en que se accedía al contenido teológico de la lectura era a través de la vida de fe desarrollada en el monasterio, lo que obligaba, tanto a los que enseñaban como a los que aprendían, a una ascesis rigurosa. Esa disciplina implicaba un alejamiento de las cosas mundanas, pero no tenía un sentido de sacrificio, sino de placer, lo que Leclercq llama el "deseo de Dios" que se construye a través de la rutina diaria y que involucra a todos los sentidos externos e internos. Es un esfuerzo constante, una disciplina, pero este esfuerzo es retribuido con el placer del conocimiento de Dios, que es también sabiduría y conocimiento de sí mismo, porque se logra descubrir el lugar de sí en el orden que Dios le dio al mundo, en la armonía cósmica y simbólica.

Sobre las exigencias literarias de la regla de san Benito dice Leclercq (2009, 28):

> Distinguimos en la Regla los dos componentes, que aparecían ya en la vida de san Benito, el conocimiento de las letras y la búsqueda de Dios. El hecho fundamental que se impone es el siguiente: una de las principales ocupaciones del monje es la *lectio divina*, que incluye la meditación, a saber, *meditari aut legere*. Es necesario, por tanto, en el monasterio, poseer libros, saber escribirlos, saber leerlos, aprender a hacerlo si se ignora.

Iván Illich (2002, 71-72) tiene como eje de su libro *El viñedo del texto*, al estudio del *Didascalion* de Hugo de San Víctor, considerándolo uno de los últimos y más importantes representantes de esta forma de lectura y sabiduría monástica. Al analizar los aspectos más relevantes de este paradigma, los escritos de Hugo y sus fuentes, describe los diferentes niveles que implica la lectura monástica. Así, presenta el concepto de remedio (*remedium*) de san Agustín, tomado por Hugo de Boecio, donde Cristo es el remedio para llegar desde el desorden u oscuridad provocada por la caída de la humanidad, al orden o luz. Este proceso daría lugar a la anagogía, que lleva desde las cosas mundanas al conocimiento de la verdad, por lo que el arte y las ciencias ayudarían en este proceso (Illich, 2002, 19-20)[36]:

> El *studium legendi* desafía al lector a que lo invierta todo en el ascenso por el escarpado camino que lleva a la sabiduría: comenzando con el juego infantil del entrenamiento de la memoria; subiendo hacia la *historia*, después la interpretación por analogía entre los acontecimientos de la historia; y más arriba aún hasta la anagogía, la incorporación del lector a la historia que ha llegado a conocer.

Según la teoría de Hugo, el monje-lector transita desde la *cogitatio*, que es el análisis conceptual, a la *meditatio*, que es la incorporación. La *cogitatio* está limitada por reglas, pero al ascender hacia la *meditatio* se libera de ellas, pudiendo el lector lanzarse hacia la contemplación de la verdad. Hugo teoriza con un ascenso a la meditación no limitada por reglas como en la *cogitatio*, sino que se puede lanzar en la contemplación de la verdad, de manera que la verdad se aprehende sin un orden lógico, pero se completa en todos los aspectos, con lo que

[36] El tamiz de Boecio para entender a Agustín es fundamental para entender a las generaciones plenomedievales que aceptan de un modo más natural la filosofía griega. Boecio ve a Platón, Aristóteles, Plotino y Virgilio como a pioneros que prepararon el camino para la venida de Cristo. Hay que ver si esta mirada pudiera estar también presente en Isidoro. (Illich, 2002, 22)

para Hugo el principio del aprendizaje estaría en la lectura, mientras su consumación estaría en la meditación (DT, p. 92; DB, p. 59 y DT, III, 10, 92-93).

Illich (2002, 44-45)[37], concluye con ello que el monje que lee de esta manera es que ha logrado leer el orden a partir de las señales del mundo y de la lectura, ha logrado subir a las cosas invisibles a través de las visibles, es decir es capaz de una lectura anagógica, lo que correspondería al "tercer modo de ver" según Ricardo de san Víctor[38]. Esto, para Illich, tiene implicaciones en la concepción de lectura monástica. Leer no está limitado a una actividad intelectual-textual abstracta, sino que la lectura involucra la percepción a través de todos los sentidos de un códice que se presenta materialmente y se recibe de manera integral[39].

Esta forma de ver la lectura como parte de la *lectio divina* cuyo objetivo es la contemplación de la verdad, está en las etapas superiores de la educación monástica según el esquema de Gehl (Lám. 1), dando cuenta de una manera de comprensión de la lectura para la tradición de la práctica de la lectura monástica durante el período anterior al siglo XII.

El estudio de Mary Carruthers (2003), abarca un arco más amplio de tiempo, desde el siglo V al siglo XIII. Allí, además de presentar su particular concepción de memoria, utiliza el concepto de ortopraxis para separar el modo monástico de conocimiento de lo que Leclercq llamó "modo escolástico de conocimiento". Esta autora toma este marco conceptual que da Paul Gehl (1987, 158)[40]:

> "La ortodoxia explica los textos canónicos, mientras que la ortopraxis enfatiza un conjunto de experiencias y técnicas, concebidas como un "camino" a seguir, lo que lo lleva a uno a revivir el camino del fundador hacia la iluminación"[41].

Si bien esta diferencia generalmente se asocia con las diferencias entre la religiosidad de Oriente y de Occidente[42], Carruthers (2003, 1) se percata de que esta diferencia se encuentra también dentro del cristianismo donde coexisten las dos tendencias; aunque en general ha dominado la ortodoxia, también han existido grupos donde predomina la ortopraxis, tales como el monasticismo[43]. En este, se da un pensamiento creativo, inventando meditaciones y oraciones cuando se ha llegado al dominio de una técnica al que se accedía a través de la práctica, imitando ejemplos. Ello requería una larga disciplina, por lo que solamente una minoría lo alcanzaba y servía de ejemplo para el resto. Una de estas prácticas en el cristianismo monástico medieval era el *competens silentium*, es decir, la competencia que logra quien aprende el oficio de meditación en silencio, creando imágenes mentales o imágenes cognitivas para pensar y componer (Carruthers, 2003, 2-3).

---

[37] Concepto tomado de Pseudo Dionisio Aeropagita*: Symbolum est collado formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem (In hierarchiam coelestem,* 2 [ad cap. 1]; *PL*, 175, 941B). Hay autores que han estudiado la poca recepción de Pseudo Dionisio en la Alta Edad Media, el mismo J.C. Schmitt (2019) plantea esta recepción para el siglo XII, pero hay que preguntarse si existió el concepto de anagogía de modo menos expreso antes de esa época.

[38] Ver en Caviness (1983, 115).

[39] También Michel Camille (1992a) se refiere a este tipo de lectura monástica.

[40] Quien, a su vez, se basa en R. Panikkar y su teoría de la ortopraxis y la ortodoxia en la comparación de las religiones de Oriente y Occidente. Ver entre otros, Panikkar, (2007, 208-229). Un ortodoxo busca, según Gehl (1987, 157-158) "(…) reproducir la experiencia de aprender del maestro, cuya enseñanza vive en textos auténticos, tradiciones o credos verbales. Un adepto ortopráctico, por el contrario, busca lograr una experiencia inmanente del equivalente divino al del fundador, generalmente siguiendo una práctica devocional presuntamente similar". Ver también en Gehl (1984) y Carruthers (1989, 1).

[41] Original en inglés: "…orthodox hermeneutic is a tradition of explicating canonical texts, while in an orthopraxis the tradition itself is normative and relives and reexperiences the founder's path".

[42] Ver, por ejemplo, Coomaraswamy (1980); Panikkar (2007).

[43] Por eso es tan difícil analizar los códices cuyos objetivos explícitos, como los Beatos, son la "educación de los hermanos", pues hay una imbricación entre ambas tendencias, aunque para encontrar vestigios de la ortopraxis es aún más dificultoso ya que se encuentran en el modo de uso, en el diseño que permite que se use de determinada manera. Es parte de los desafíos de esta tesis.

Leclercq había puesto énfasis en la oposición entre conocimiento intelectual y conocimiento experiencial[44], adjudicando a la tradición escolástica una búsqueda de erudición y quitando este objetivo a los grandes padres de las órdenes monásticas, como Benito y Gregorio, que estaban sustantivamente del lado del segundo tipo de conocimiento. Entretanto, los teóricos de fines, que estarían sustantivamente del lado del segundo tipo de conocimiento. Asimismo, Carruthers (2003) y Gehl (1987), ponen el énfasis en la oposición entre experiencia -práctica- y norma:

> "Un adepto ortopráctico, por el contrario, busca lograr una experiencia inmanente del equivalente divino a la del fundador, generalmente siguiendo una práctica devocional que se presume que es similar a la suya. La hermenéutica muy diferente se desarrolla en estos dos tipos de religiones: la hermenéutica ortodoxa es una tradición de explicar textos canónicos, mientras que en una ortopraxis la tradición misma es normativa y revive y reexperimenta el camino del fundador. Se cree que las escrituras ortodoxas encarnan verdades a considerar; Las escrituras ortoprácticas generalmente ofrecen una manera de ser seguidas. Las nociones claras de texto y canon son vitales para la ortodoxia, pero retroceden a un segundo plano en contextos más ortoprácticos" (Gehl, 1986, 157-158)[45].

Todos estos autores coinciden en que la lectura monástica es fundamentalmente ortopráctica, pues importa más la vivencia individual experimentada del monje con su maestro dentro de su comunidad, que el aclarar los detalles que permitirían una correcta interpretación del texto. Esto tiene consecuencias relacionadas con la educación literaria y gramatical, haciendo que su lugar fuera importante, pero no un fin en sí mismo, sino un medio para poder realizar la *lectio divina*, que exigía la lectura de los diferentes libros de la Biblia -que se leían separadamente[46]-, los comentarios y la literatura patrística, especialmente. Carruthers (1998, 2) incluye un nuevo elemento también presente en la educación monástica y este es el elemento colectivo que está en este camino de la salvación personal. Nos recuerda que el cenobio era la comunidad semejante al cielo donde ocurrían muchos de los procesos. Alude a una identidad cívica de los miembros de la comunidad que era "traída a la conciencia a través de prácticas aprendidas que eran tanto literarias como retóricas en su naturaleza" (Carruthers, 1998, 2).

[44] Que se puede expresar también a través de la oposición entre erudición y"deseo de Dios".

[45] Original en inglés: "An orthodox believer seeks to reproduce the experience of learning from the teacher, whose teaching lives on in authentic texts, verbal traditions, or creeds. An orthopractical adept, by contrast, seeks to achieve an immanent experience of the divine equivalent to that of the founder, usually by following a devotional practice presumed to be similar to his/hers. Quite different hermeneutics develop in these two kinds of religions: orthodox hermeneutic is a tradition of explicating canonical texts, while in an orthopraxis the tradition itself is normative and relives and reexperiences the founder's path. Orthodox scriptures are thought to embody truths to be considered; orthopractical scriptures generally offer a way to be followed. Clear notions of text and canon are vital to orthodoxy but recede into the background in more orthopractical contexts.

[46] Ya en el siglo X existían Biblias unitarias, como las de León de 920 y 960, pero es una práctica mucho más común la de leer los evangeliarios y el mismo *Apocalipsis*, salmos, etc., separadamente.

3.2.4 El modo de leer

La función de la lectura oral está mencionada por muchos autores. Carl Nordenfalk (1951), Michael Camille (1998), Illich (2002), Chartier y Cavallo (2004)[47], y otros[48], dan cuenta de la incorporación de lo leído a la memoria cuando se vincula el sonido al oído y al movimiento corporal. Los mismos maestros de los monasterios han dejado registros de sus conceptos de lectura asociada a la comida, como Gregorio Magno y Agustín, y al murmullo, como Juan de Gorze en el siglo X (Illich, 2002, 54). La lectura oral reverbera, persistiendo durante toda la jornada, fijándose en el lector y auditor (Illich, 2002, 59)[49]. La lectura pública, muchas veces en el refectorio, genera además el efecto de participación en una comunidad de lectores, como también ha mencionado Mary Carruthers (2003)

Leclercq (2009, 30-33) indica que, aunque la lectura silenciosa no era desconocida (san Benito la llama *tacite legere* o *legere sibi* y san Agustín la llama *legere in silentio*), lo más frecuente era que el concepto de *legere* y *lectio* designaran una actividad que ocupaba totalmente al cuerpo y al espíritu. También indica que leer en la *lectio*, se aproximaba a la *meditatio*. *Meditari*, dice, es reflexionar, pero ejercitándose en ello, fijando aquello en la memoria. En este caso, esa cosa que se medita es la Escritura y sus comentarios. En ese contexto de *lectio divina*, de meditación, el murmullo del habla es necesario, es parte de la cuestión, pronunciar la palabra sagrada para fijarla en la memoria: "Para los antiguos, meditar es leer un texto y aprendérselo 'de memoria', en todo el sentido de la palabra, es decir, poniendo en ello todo el ser, el cuerpo, pues lo pronuncia la boca, la memoria lo fija, la inteligencia comprende su sentido, la voluntad aspira a ponerlo en práctica" (Leclercq, 2009, 33). Así, aunque la teorización acerca del vínculo entre las sensaciones y la cognición elaboradas a partir de la recuperación del corpus aristotélico es posterior al período que analizamos, la práctica de la lectura monástica que se puede seguir a partir de los escritos de san Benito y de Gregorio Magno especialmente, incluye la apropiación de la lectura a través de todos los sentidos del cuerpo y el espíritu. La vista no fue tan despreciada como algunos escritos de Agustín parecen dar a entender, ni siquiera por el propio Agustín. Como menciona Camille para la lectura del siglo XIII[50], con mayor razón en la lectura monástica que no separa razón y emoción, la lectura ocupa todos los sentidos. El uso de los diferentes sentidos en la lectura, con una jerarquía diferente en el oído y la voz (el sonido) por una parte y la vista y la abstracción por otra, es importante porque permite plantear la coexistencia de diferentes formas de lectura. Tanto la vista como el oído eran estimados por su poca corporalidad, de acuerdo con los principios neoplatónicos[51], pero desde una mayor preeminencia de la voz y la *ruminatio* que implicaba una exégesis lenta (la *ordinatio*) propia de la lectura monástica, se va consolidando una lectura más rápida con formas para encontrar pasajes que las facilitaran, la lectura escolástica. Sin embargo, ninguno

[47] Allí señalan: "Estos últimos [los lectores] no se enfrentan nunca a textos abstractos, ideales, desprovistos de toda materialidad: manejan objetos, escuchan palabras cuyas modalidades gobiernan la lectura (o la escucha) y, al hacerlo, dan la clave de la posible comprensión del texto. Contra una definición puramente semántica del Texto -presente no sólo en la crítica estructuralista, en todas sus variantes, sino también en las teorías literarias más afanosas de reconstruir la recepción de las obras-, conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura. Toda historia de las prácticas de lectura es, pues, necesariamente una historia de los objetos escritos y de las palabras lectoras" (Cavallo y Chartiera, 2004).

[48] Ver, por ejemplo, a Rosa Rodríguez Porto (2008, 131) quien sugiere también, siguiendo a M. Camille, que la lectura es una actividad física, no sólo intelectual que implica un contacto directo y abiertamente sensorial con el libro.

[49] Ver también Karl Rahner (1932, 13-45).

[50] Michael Camille (1992 a,) dice que "…el manuscrito mismo es un lugar donde los cinco sentidos están representados". No solamente representa la vista, el tacto, el sonido, el gusto y el olor, sino que los encarna en su propia actuación material. Antes que ellos estuvieran separados unos de otros en la modernidad, los sentidos funcionaron juntos en la página de los manuscritos para producir significados" (Original en inglés).

[51] No hay consenso sobre el grado de influencia del platonismo y neoplatonismo en la lectura altomedieval, sin embargo, no se puede negar su existencia. Al respecto ver Esmeijer (1978) y Castiñeiras (1998).

de los dos sentidos fue dejado de lado en los diferentes momentos y espacios de la Edad Media, era cuestión más bien de dominancia de un sentido sobre otro en los diferentes momentos[52]. Además, como lo postula Camille (1992a) y desarrolla Illich (2002) y acepta Camille (1992a, 39), oler y gustar también están presentes: "La palabra latina *legere* connotaba recoger una cosecha en la cual el lector arrancaba el fruto de las hojas del pergamino y las "voces *paginarum* caían de su boca". La *ruminatio,* para Paul Gehl (1987, 136), no es incompatible con el silencio como uno de los hábitos más básicos en la lectura y en la cotidianeidad de los monjes: "La liturgia, la salmodia, las lecturas del refectorio, el estudio en grupos involucra el lenguaje oral, pero todos también son 'silenciosos' debido a la capacidad de los monjes para interiorizarlos".

3.2.5 El diseño de la página y la lectura

La lectura monástica tiene como correlato desde la página, el aparato que le permite desplegarse del modo que requiere ese tipo de lectura. Iván Illich (2002, 8) cree que los libros que se leen en coro, en el refectorio, por ejemplo, requieren de una página "partitura"[53], incorporando multitud de tipos de registros para conformar las diversas señales que captan los lectores a través de sus sentidos corporales y espirituales. En cambio, la página diseñada como texto ópticamente organizado, es el soporte de una lectura visual, silenciosa que se asocia con una lógica racional del discurso, y ya no con la apropiación del sentido a través del cuerpo. Este proceso de desmaterialización del texto que culmina con la modernidad y la ausencia de imágenes, la estandarización de los tamaños, formas y diseños tipográficos -y que se profundiza más con la incorporación del texto informático-, tiene aquí un comienzo importante. No tan definitivo quizás como lo ve Illich porque los monjes siguieron leyendo de manera sonora, porque según vimos, antes de ello también existía una lectura monástica individual y silenciosa, porque también, desde el comienzo del uso del códice en la lectura cristiana se habían presentado elementos de orden como diagramas y paratextos que ordenaban la lectura de un modo bastante racional. Lo que sí es claro es que la tendencia de la alta Edad Media es "la asociación entre página como realidad física" (Illich, 2002, 10), mientras la tendencia escolástica fue que la de "la página imaginada como texto", tendencia que triunfa en el siglo XII, relega a la marginalidad la lectura anterior y, de algún modo, sigue esa tendencia hasta hoy[54]. Para Illich es fundamental en este proceso de desmaterialización de la página el comienzo del uso general de los paratextos que ayudaron a una lectura más rápida y acotada (2002, 95 y ss.). La división en párrafos, los índices y títulos-subtítulos jerarquizados con diferentes tamaños y colores de letras, la incorporación de los nombres de los autores citados, las concordancias, la numeración consistente entre capítulo y verso, los resúmenes al comienzo de los capítulos, las introducciones, etc., están hechos para un nuevo tipo de lector que no busca tanto la sabiduría como el conocimiento y son expresiones de una "nueva voluntad de ordenar" (Illich, 2002a, 104-105). Un orden determinado a priori por el autor[55]. Para Illich, incluso hasta tiempos del propio Hugo de san Víctor el orden se basa en la memoria, el lector encuentra las relaciones entre uno y otro texto a partir de las analogías que establece su corazón (Illich, 2002, 105). Esto es lo que Leclercq (2009) llama reminiscencia, que es parte fundamental de la lectura y la escritura monástica. Michael Camille también menciona la relación entre el formato códice

[52] Ver Camille (1992a, 38-39).

[53] Nordenfalk ha comparado algunas iluminaciones de libros con "notas musicales y discos de gramófono, herramientas para la interpretación musical". Ver Nordenfalk (1951, 9-20). También en Camille (1992, 28).

[54] A pesar de los variados intentos desde el arte de vanguardia y desde ciertas teorías críticas del "giro hacia el objeto". Ver al respecto, por ejemplo: H. Gumbrecht, 2005. Ver especialmente la discusión planteada en este trabajo en el capítulo teórico.

[55] Aunque encontramos muchos de estos dispositivos en la lectura anterior, monástica, a los que nos referiremos justamente a lo largo de los próximos capítulos, la diferencia entre ambos momentos radica en la sistematicidad y preeminencia de la presencia de dichos elementos a partir de la Edad Media tardía.

y la lectura meditativa, considerando que "el códice permitió al lector recapitular, leer, comparar el texto con la imagen y remitir hacia adelante de formas que no son posibles con el rollo, que, como el discurso en sí, se despliega en una dirección lineal" (1992a, 29).

Los libros, dice Camille, eran construidos, decorados y digeridos en consonancia con la metáfora del conocimiento como un reino de deleite sensorial (1998, 40). Esto tiene que ver con el modo de lectura que hemos mencionado y que tenía como objetivo el placer del encuentro con Dios y se verifica en las ilustraciones y la ornamentación de los códices y también en la organización y pautado de la página, de modo que se presentan los otros sentidos del olfato y el gusto que conectan con el placer más rápidamente aún que la vista o el oído. Y podemos señalar desde nuestro objeto de estudio, que es posible percibir que, en los Beatos, a pesar de estar visualizando el espectáculo del fin del mundo, siempre hay espacio para las flores, las plantas, los animales, los juegos y otras llamadas a la fruición sensible[56].

Debemos destacar aquí que los Beatos, según Ruiz García (2009), entre otros libros, también eran leídos en el refectorio, pero tienen elementos que nos permiten pensar que no era su único uso, en especial, las figuras de los paratextos, los diagramas que exigen un lector concentrado y visual, un lector que pueda consistentemente sostener el ritmo del códice en su mente, el desarrollo total de la lectura que se va produciendo con la conjunción de las letras en sus diferentes formatos y diseños de página, y las ilustraciones, desde un comienzo con una serie de ilustraciones previas hasta el final con colofón y omegas o signos visuales. Conocer lo mejor posible las fórmulas de lectura monástica no solamente de la Alta Edad Media, sino incluso las persistencias una vez que la lectura escolástica se fue imponiendo, es fundamental para incorporar esas otras formas de lectura que también existían en estos libros compuestos por múltiples piezas que interactuaban. Por ejemplo, un conjunto de catorce temas en imágenes preliminares -algunas de ellas abarcando múltiples folios- en el Beato de Gerona no se explica como una lectura en imágenes para un público analfabeto, porque este era un códice para la meditación de monjes avezados en la *lectio*, no para principiantes. Esto nos obliga a repensar la función de estas imágenes preliminares y otras marginales en la composición y lectura de los Beatos en el momento del clímax de su desarrollo y producción en los monasterios del siglo X[57].

Habría que investigar también acerca de los hábitos y formas en que los monjes hispanos del siglo X desarrollaban la práctica escritural. Hay investigación generales que nos permite saber que la escritura en este contexto también se consideraba parte de la *lectio*. Transcribir era un trabajo fatigoso que se consideraba por una parte una oración –"realizada no con la boca, sino con las manos", dice Pedro el Venerable (Epist., 1,20, en Cavallo y Chartier, 2004, 39) y por otra, una especie de predicación silenciosa de la palabra, como lo expresa Casiodoro (Illich, 2002, 142)[58]. Este acto no solamente daba un lugar en el camino de la salvación al copista, sino que, mientras más cuidada la obra, más valiosa pasaba a ser, convirtiéndose en "ser símbolo de lo sagrado y del misterio de lo sacro" (Cavallo y Chartier, 2004, 39)[59]. Asimismo, Linage (1986, 129) nos recuerda que había una *oratio in scriptorio*, e indica que no es casualidad que en

[56] Especialmente en el Beato de Gerona tanto en sus ilustraciones apocalípticas, como en las paratextuales y en la multiplicidad de dibujos '*per piacere*' entre uno y otros capítulos. Asimismo, el Beato Morgan, pero incluso en el Beato de la BN vitr. 14-1, encontramos pajaritos y flores en la ilustración del Quinto Sello que va más allá de la pura necesidad significante del texto.

[57] Sobre la función de las imágenes preliminares del Beato de Gerona, ver especialmente Ray Poole (2006).

[58] Agrega Illich que "Para Casiodoro, todo el cuerpo del escriba predica. ¡Qué feliz invención, *felix inventio*!: "predicar a los hombres con la mano, abrir sus lenguas con los dedos, otorgar la salvación silenciosa a los mortales, y luchar contra las subrepciones ilícitas del diablo con la pluma y la tinta" en L. Gougaud, 1930, 169

[59] Coincide Illich (2002, 108) con esta mirada planteando que: "El monje está acostumbrado al libro como un objeto sagrado que durante la liturgia se lleva con gran solemnidad, es honrado con incienso, iluminado por una vela especial, y besado en las iniciales pintadas antes y después de la lectura ruidosa del pasaje que estas imágenes marcan. El libro es un objeto de adoración".

Marmoutier, el monasterio fundado por san Martín, la única tarea que se admitía para los jóvenes aspirantes a monjes, era la copia de códices.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III PARTE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4 LOS LABERINTOS DE LETRAS EN LOS BEATOS MORGAN Y VALCAVADO

Como se vio en la presentación del corpus, este diagrama está presente solo en dos Beatos del siglo X, y, sin embargo, es una de las figuras más importantes de los Beatos, porque es una figura señaladamente hispana durante el siglo X que caracteriza a los libros de la zona durante un par de siglos, pero también, porque es una fórmula de entrada a los códices que tiene muchas aristas, en términos de las formas que muestra -variadas y con muchas reminiscencias que vienen de otros tiempos- y con la actividad del lector que propicia. El primer diagrama en orden de aparición en los Beatos del siglo X es el Laberinto de Letras, que se desarrolla a página completa y como entrada al códice, de tal manera que en el caso del Beato más antiguo y primer exponente del Laberinto entre los Beatos conservados, el Beato Morgan, se encuentra en el primer folio, y en el segundo exponente de los Laberintos de los Beatos posterior por un par de décadas, el Beato de Valcavado, se encuentra en el segundo folio. Ambos casos tiene forma de losange donde se desarrollan palabras que tienen un centro articulador e innumerables formas de lectura que arman caminos para recorrer con la mirada. Por lo tanto, son formas que se leen, se miran y se recorren, exigiendo un esfuerzo para desentrañarlas completamente, por lo que varios estudiosos de los libros hispanos les han llamado laberintos. En los apartados que vienen, aclararemos conceptos y veremos cuánto se ajusta este nombre a las figuras que estudiamos, así como qué formas de uso tuvieron y qué significados se les confirieron en la época en que fueron usados por los monjes para los que estaban destinados.

4.1 DEFINICIÓN DE LA FORMA DEL LABERINTO

4.1.1 Definición de laberinto como representación visual o artefacto

Kern (2000, 23) ha sido el principal recopilador de laberintos hasta ahora y su obra discute los significados que se le han dado históricamente a la palabra, distinguiendo entre maze y labyrinth. Comprueba históricamente que la palabra maze, en inglés -no hay una traducción exacta en español- refiere a una estructura tortuosa, con múltiples caminos algunos de los cuales son callejones sin salida, y por asociación, se usa como metáfora de una situación confusa. Concluye que, si bien este significado fue usado desde el siglo III a. C. como motivo literario, los laberintos de este tipo no fueron representados visualmente sino hasta el siglo XV d.C. En cambio, la palabra labyrinth refiere al sentido original del laberinto representado visualmente desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Este tipo de laberinto, señala Kern, muestra un solo camino que siempre conduce al centro. Se trata de un laberinto al que también se le ha llamado "unicursal", en el cual el caminante es guiado al centro gracias al diseño del camino y la forma del laberinto, redonda o rectangular y solamente se puede comprender su forma si se mira desde arriba, como la planta de un edificio. Visto así, las líneas aparecen como paredes delineantes y el espacio entre ellas como un camino. Por último, estos laberintos están casi completamente encerrados por una línea exterior y sus caminos están sujetos a un continuo cambio de dirección

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pendular; es decir, si bien hay un único camino que lleva hacia el centro en un laberinto, este no es un camino recto[1].

De un modo amplio y ecléctico, algunos autores (Kerényi [1950] 2017; Santarcangelli, 1984; Doods, 1990; Kern, 2000) han entendido que un laberinto es un artefacto visual, lingüístico o de cualquier otro tipo, representativo de un camino que no es el más corto desde un punto al otro, donde llegar al centro es el objetivo del caminante real o virtual. Los laberintos han sido representados a través de la historia humana desde el neolítico, dejando sus huellas en piedra, monedas, mitos, poesía, danza, entre otros, permaneciendo sus manifestaciones en oleadas de mayor o menor empuje, dependiendo de la época, hasta hoy (Kern, 2000). En la cultura occidental estamos signados por la idea del laberinto cretense donde habitaba el Minotauro, vencido finalmente por Teseo unido a Ariadna. Ello lleva a Kern (2000, 23 y 34) a llamar "laberinto cretense" al tipo de laberinto más antiguo que distingue: un laberinto redondo de siete vueltas que se arma en torno a una cruz central (Kern, 2000, fig. 5 y 6, 34). Esta composición circular (la circunferencia del área de superficie) a partir de un cuadrado (cuyas coordenadas refleja los cuatro puntos cardinales), revelan un intento de orientación básica, de determinar la orientación del sujeto, su visión de mundo, (Kern 2000, 24). Hay una interpretación por la cual el círculo se asocia con el cielo, mientras el cuadrado lo hace con la tierra, producto de lo cual, la cuadratura del círculo representaría una especie de reconciliación de ambos. La presencia de este mito se materializa en representaciones de toda la Antigüedad, la Edad Media y la modernidad. Lo importante para el héroe -quien enfrenta el desafío- es entrar al laberinto, llegar al centro y salir, por lo que el lector o usuario de cualquier laberinto es una figura del héroe, lo que para el mismo Kern significa que en el centro nos encontramos con nosotros mismos, es muerte y renacimiento (2000, 30-31). Desde esta perspectiva, podemos agregar que se podría asociar al minotauro con el niño que muere cuando el humano se vuelve adulto, asimilable al fruto del árbol de la ciencia del bien y el mal, que cuando se come, provee de la consciencia (de la muerte) [2].

4.1.2 Definición de los laberintos en los libros en general y en los Beatos en particular

La palabra laberinto es usada en el vocabulario de elementos de decoración de los libros, como "conjunto ornamental formado por líneas geométricas entrecruzadas" (Ostos, 1997, 140). Asimismo, de un modo que veremos, los laberintos de letras que nos ocupan están emparentados con los laberintos de mosaicos romanos, dado que, según Kern (2000, 25 y 85), los laberintos romanos se caracterizan por estar construidos simétricamente, sobre la base de un prototipo geométrico, con un área más grande en el medio, ya sea dejada en blanco o con una ilustración; es decir, son cuadrados que llevan hacia un cuadrado central, y están divididos en cuadrantes. Se puede decir así, que el nombre Laberinto es pertinente para estos diagramas de los Beatos, por una parte, en el sentido de que denota al objeto ornamental que ha sido señalado como un elemento constitutivo de los libros iluminados y, por otra, en el sentido de que su forma se acerca a la forma de laberintos de tipo musivario. Ambas razones permiten llamarlos de esta manera, provisionalmente, pero es necesario ahondar en sus características para establecer una definición más fina.

[1] Para Kern (2000, 23), muchas veces los laberintos son confundidos con otras formas gráficas y esto hay que considerarlo, porque son formas que muchas veces están asociadas: espirales, meandros (incluidos todo tipos de nudos) y círculos concéntricos. El autor explica las similitudes y diferencias entre estas figuras y los laberintos y nosotros podemos agregar que, en el caso que estudiamos, vemos estas figuras asociadas por contigüidad a los laberintos de letras.

[2] Ver Márquez, 2005, 55-80. También ver Acevedo (2017b).

Pero, además, en este caso, estamos hablando de un conjunto de libros hispanos de los siglos IX al XII, pero con un mayor desarrollo en los siglos X y XI, que contienen un paratexto[3] que es parte, la mayoría de las veces, de las ilustraciones introductorias de un libro. Es un paratexto, porque generalmente, como lo señala Neuss (1931, 112) es una fórmula dedicatoria que abre el códice, convirtiéndose en una pieza autorreferencia, pues se le dedica a alguien que de algún modo está en estrecha relación con ese códice (puede ser el mandante, el destinatario, el propio pintor o el santo patrón). Elisa Ruiz (2014, 141) define paratexto como "el conjunto de recursos verbales y/o icónicos que se añaden al texto principal con la finalidad de situar el libro en un plano de interpretación dado", cuyo carácter subsidiario se puede comprobar al quitarlo de la obra, pues si faltase, el texto de esa obra no sufre menoscabo[4]. En este punto cabe mencionar cómo Crawford recuerda la función paratextual de las tablas de Eusebio, para comprender, que, en los laberintos hispanos mozárabes, nos encontramos con un caso similar: "Este paratexto sirvió como entrada al texto de los evangelios y también ordenó el contenido textual disparejo contenido en ellos, y al hacerlo moldeó la interacción del lector con este texto (o más bien textos)" (Crawford, 2019, 21)[5]. En los próximos apartados nos acercaremos a la cuestión de la función de los laberintos en las obras que acompañaban, pero ciertamente podemos decir ahora, que los laberintos son parte de un conjunto de figuras a plena página que dan entrada a los libros, los presentan, con lo cual, efectivamente moldean la interacción del lector con los textos del interior, tanto como lo haría cualquier frontispicio o portada. Tanto si consideramos esta definición, como la de Crawford basado en Genette (2019), se distingue con claridad que los laberintos que analizamos son siempre paratextos y un tipo de paratexto que en general se ha interpretado como exlibris.

Todo ello nos lleva a la necesidad de buscar principalmente el uso que se les dio a estos laberintos en los Beatos del siglo X, pero también, y, en primer lugar, debemos establecer el ajuste o desajuste que tienen estos laberintos formados por letras y líneas formando figuras geométricas, con los laberintos propiamente tales, en el sentido definido por Kern o por el uso que se ha dado históricamente al término laberinto. Es importante establecer si estos laberintos que aparecen como frontispicios[6] en los Beatos, son laberintos propiamente tales en el sentido figurativo y simbólico, porque ahí hay una clave para su significado y uso.

Por este motivo nos detendremos en ellos y también en los otros laberintos de los códices mozárabes hispanos, para, mediante la comparación entre sus formas, historias y contextos, encontrar respuestas en cuanto a la definición del tipo de laberinto con que nos encontramos. También nos interesa saber en qué medida estos artefactos se incorporaron a una forma de lectura, a una poética y a unos modos de pensamiento de los monjes altomedievales que eran quienes los fabricaban y a quienes estaban dirigidos los libros así diseñados.

4.1.3 Definición funcional de los laberintos en los manuscritos estudiados

Así que, de acuerdo con su aspecto formal, este paratexto que se encuentra en la entrada de los Beatos de la rama IIa, es llamado justificadamente por los estudiosos de los libros

[3] Para una definición de paratexto de Crawford-Genette, vides supra Estado de la Cuestión, p. 21.

[4] Helena Carvajal (2016, 11) amplía incluso más la utilización del concepto de paratexto diciendo que son "todas aquellas manifestaciones- textuales e icónicas que complementan el contenido del texto principal, con el fin de clarificarlo, estructurarlo o enriquecerlo de diversos modos". Si bien Carvajal trabaja libros posteriores con unos paratextos mejor estructurados que los altomedievales, hay que tener en mente esta ampliación para reflexionar sobre estos paratextos que nos interesan aquí.

[5] This paratext both served as the entryway into the text of the gospels and also ordered the disparate textual content contained therein, and in so doing shaped the reader's interaction with this text (or rather texts)".

[6] "Frontispicio a) [Sentido estricto:] Decoración a página completa, en la que se incluye la intitulación del texto. B) En el libro impreso, página anterior a la portada que suele contener el título y algún grabado" (Ostos, 1997, 136-137). En este caso no se trataría de un frontispicio en sentido estricto, pero al no existir un título, esta página con el nombre de los propietarios oficiaría como presentación, además del íncipit, con lo que la página enfrentada de la cruz sería una especie de contra-frontispicio.

medievales como laberinto. Pero también es llamado -por los mismos y/o por otros- acróstico y exlibris. Su denominación como acróstico enfatiza su origen literario, de la misma manera como sucede cuando se le ha llamado caligrama. Acróstico, según Maniaci (1996, 174) es un conjunto de líneas de escritura, generalmente en verso, cuyas letras iniciales, intermedias o finales pueden leerse verticalmente para formar nombres o palabras, lo que no es el caso exacto de estos laberintos. En cambio, el nombre caligrama parece más ajustado a lo que sucede en estos casos. Elisa Ruiz (2002, 278) define como caligrama "el texto copiado de tal manera que las líneas de escritura o ciertas letras formen un dibujo geométrico o figurativo", lo que sucede efectivamente en los laberintos estudiados. Además, Ruiz (2002, 279) llama "Escrituras dedálicas" a todas las realizaciones que tienen en común "la ingeniosidad formas crípticas y la búsqueda estética" e incorpora al conjunto a los laberintos, los acrósticos y algunas otras expresiones como monogramas y anagramas[7]. Sin embargo, aunque este nombre está perfectamente justificado y ahondaremos en esta cualidad de la forma, nos parece más relevante partir desde la forma en sí, que es la del laberinto.

Por su parte, exlibris es, según Maniaci (1996, 233) una fórmula y/o imagen estereotipada que notifica la pertenencia de un libro a una persona física o jurídica, por lo que un exlibris refiere más a la función que a la forma. Para Domínguez Bordona (1935, 156), los exlibris son "piezas independientes del contenido del libro y sin más referencia esencial, respecto a sus similares tipográficas o grabadas, que la lógica, tratándose de obras manuscritas, de ser ejemplares únicos y no pegadizos ni posteriores a la composición material del códice". En el caso de los laberintos de los Beatos y de los otros códices de la lista de Domínguez Bordona, no estamos específicamente con un propietario sino más bien con una dedicación. En el laberinto se deja grabado el nombre de la persona o institución que ha mandatado la elaboración del objeto, aunque en los ejemplares más tardíos también se cuelan nombres de autores o artistas ejecutores de la obra. Domínguez Bordona contabiliza en total veintidós de estos "laberintos de palabras y frases en páginas ornamentales de libros para expresar marcas de poseedor, firmas de copistas o fórmulas piadosas" (1935, 158), todos de origen hispano[8], pero no todos tienen la forma de laberinto.

4.2 CORPUS LABERINTOS DE LIBROS HISPANOS MEDIEVALES. NECESIDAD DE UN ESTUDIO COMPARADO

Son solamente dos Beatos del siglo X los que tienen laberintos en su interior, por lo tanto, son ellos los que constituyen nuestro objeto. Sin embargo, debemos advertir la necesidad del estudio de los laberintos del siglo X en relación con los otros laberintos de los libros mozárabes, por lo que prestaremos atención en este capítulo, no solamente a los laberintos que son parte de nuestro corpus, sino a una variedad de ellos, tanto provenientes de Beatos como de otros códices de la época. Los laberintos sobre los que nos enfocamos, entonces, son los del Beato Morgan (f. 1, lám. 1) y el Beato de Valcavado (f. 2, lám. 7). Otros Beatos que mantienen el laberinto son el Beato de Fernando y Sancha del siglo XI (f. 7, lám. 20), el Beato de Saint Sever (f.1, lám. 23), también del siglo XI y el Beato de Silos del siglo XII (f. 6 y 276, láms. 29 y 30). Al no haber registro de estos laberintos en la rama IIb que tiene algunos ejemplares muy completos, podemos pensar que el laberinto es más bien propio de la rama IIa de los Beatos.

[7] Nos referiremos a estos conceptos en el apartado sobre el laberinto de letras como artefacto literario. Veremos además si los "laberintos" de letras estudiados se ajustan mejor a estas denominaciones utilizadas hasta ahora, o se pueden asociar más a otros conceptos de escritura figurativa. Cfr. cap. 4, ap. 4.8

[8] De los cuales en el momento que escribe, había seis perdidos que fueron mencionados y descritos por Ambrosio de Morales en su viaje de 1572 (Domínguez Bordona, 1931, 158).

Tabla 1. Laberintos de Letras en los Beatos

Nombre códice	Fecha	Folio
M	945	1
V	970	2
J	1047	7
S	s. XI	1
D	1109[9]	6/276

Tabla 2. Laberintos de Letras en códices no Beatos[10]

Nombre códice	Fecha	Folio
Etymologiae de Isidoro, Escorial P.I 7	Fin s. IX, ppio X	1 v?
Isidori Hispalensis sententiarum libri III, Escorial TII 25	Fin s. IX, ppio X	1v?
Vitae Patrum. BN, Ms. 10007 (antes BN, vitr. 5-2)	902	263v
Biblia. Catedral de León, cod. 6 (o de Juan y Vimara)	920	2
Moralia in Job san Gregorio (Dulcidio). Toledo Arch. y Bibl. Capitular, 11.4 (antes 14-4)	930-947?	
Moralia in Job san Gregorio (Florencio). BNE Mss80 (vitr. 14-1)	945	3
Vitae sanctorum et alia opuscula. BNE Mss 494	s. X-XI	1, 2, 3
Epístolas de Ascaricio y Tureido, *Etimologías* y otros. Escorial & I.3	1047	-[11]
Libro de Horas de Fernando I. Universidad de Santiago, Ms 609 (Res. 1)[12]	1055	3
Antifonario de la catedral de León. Arch. Catedral 8[13]	s. X	f.6
Moralia in Job. BNE, Mss/80 Florencio	989	f.3

La totalidad de laberintos de los Beatos tienen algunos aspectos comunes y diferencias en su composición, y, dado que pertenecen en su gran mayoría a la misma familia ilustrativa, se puede pensar que constituyen un cuerpo común, o con una raíz común. En todos ellos el laberinto se despliega a toda página, o, si no la llena completamente, es el único elemento que la constituye y, por otra parte, forman estas figuras geométricas con las propias letras, o con líneas y letras, acercándose a la forma de laberintos romanos. Hay que considerar que cada rama ilustrativa presenta similitudes importantes en el diseño y, a veces, ejecución de cada imagen -en uso del color, fondos, líneas, iconografía, etc.- por lo que las diferencias en las formas de representación son siempre significativas. Para comprender esas variaciones dentro de un tipo, a su vez, nos parece apropiado contrastarlos con los otros de la época que, a su vez, son parte de lo que Domínguez Bordona llama "Exlibris mozárabes" (1935, 153-163)[14]. Además, vamos a buscar establecer si siempre son realmente exlibris o no, sabiendo que no todos los exlibris que menciona Domínguez Bordona son a su vez laberintos, pues algunos de ellos utilizan un diseño más cercano a las páginas de títulos con rúbricas, como es el caso del exlibris de la reina Sancha

[9] Esta es la fecha de la ejecución de las ilustraciones. La escritura de este Beato es de 1091. Ver Williams (2016, 112).
[10] Información extraída especialmente de Domínguez Bordona (1935, 158-162), complementada con Ana Suárez para la Biblia de 920 (2011, 179-180), con el sitio web de la Biblioteca de el Escorial para los códices de Alfonso III que le pertenecen (ver en Bibliografía y fuentes por el nombre que aparece en la tabla); la Biblioteca Digital hispánica en el caso de los códices que le pertenecen: el Mss 80, Mss 494. Ver en Anexos la lista completa de exlibris de Domínguez Bordona, aquí recojo solo aquellos que he corroborado tienen forma de laberinto o similar.
[11] Son dos laberintos a cuyos códices no he accedido, sin embargo, Domínguez Bordona presenta sus imágenes sin mencionar los números de folio (láms. VIII y IX) y las reproducimos en Anexo N° 8.
[12] Para este ejemplar, ver también Castiñeiras (2013); Ruiz García (2014); Página web del Proyecto de la UCM: "Espacio, letra e imagen".
[13] Para datos y bibliografía sobre este ejemplar, ver Pazos López (2018). Por acceso al catálogo y digitalización, ver lista de imágenes, Lám. 28.
[14] Para un cuadro de los ver Anexo 7 que reproduce el listado de Domínguez Bordona (1935, 159-163).

que está en el f. 268v del *Diurnal de la Universidad de Santiago* (Ms. 609)[15], que se acerca más en diseño de la Portada del Beato A2 (Lám 25) que a los laberintos del resto de los Beatos. Tampoco hay que olvidar que, como hemos indicado en el capítulo donde se han definido las características del corpus de estudio[16], la adopción de ciertas fórmulas visuales no depende de la época en que se copia cada Beato, sino del origen del ejemplar o ejemplares de los que se copian, con lo que códices posteriores pueden ocupar fórmulas anteriores[17]. Asimismo, conviene recoger el conjunto de los exlibris mozárabes, ya que este es un conjunto propiamente hispano que pertenece a una época de elaboración de códices y de formas de representación, de la cual los Beatos son una parte con características propias y con continuidades que hay que establecer[18].

4.3 DESCRIPCIÓN DE LOS LABERINTOS DE LOS BEATOS DEL SIGLO X

4.3.1 Descripción del Laberinto del Beato Morgan

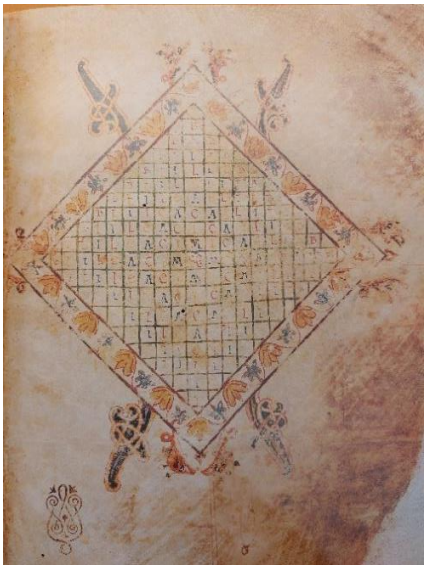
Desde el punto de vista más general, se observa que el exlibris del Beato Morgan (f.1) es un rombo que se equilibra sobre uno de sus vértices en medio de un folio, marcando una contundente presencia al medio de un espacio vacío (Lám.1). En un segundo nivel de acercamiento se distinguen tres partes. La primera ocupa todo el centro y es una retícula con letras inscritas. La segunda es el marco que delimita la trama de letras con motivos de palmetas y flores alternadas y unidas por una línea ondulada; y la tercera la constituyen motivos vegetales y de entrelazos que emergen desde los cuatro vértices del rombo.

a) Rombo. Con una observación un poco más detallada, se puede establecer que la red romboidal circunscrita en la orla vegetal no es exactamente un rombo, sino un cuadrado rotado que se sostiene en una de sus esquinas, haciendo que cada una de sus puntas señale uno de los cuatro puntos espaciales: arriba, abajo, derecha e izquierda, y, por lo tanto, los cuatro puntos cardinales[19]. Esta característica se ve reforzada por la cruz que aparece con las letras del centro de la red (lám. 3) y por la exención de esta figura romboidal en el medio del pergamino cuyos bordes medios son señalados por cada esquina del pseudo rombo.

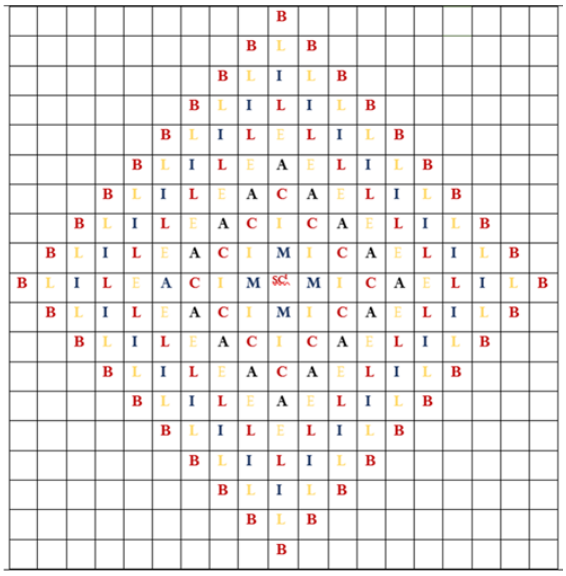
El cuadrado central de la retícula tiene una inscripción con tres letras rojas: SCI (*Sancti*). Cuatro "emes" azules rodean ese cuadro, formando un primer rombo, a la vez que una cruz. A partir de allí, todas las letras van rodeando en cada cuadro de la retícula al rombo anterior, lográndose una figura concéntrica de rombos hasta llegar a las orillas colindantes con la orla

[15] Ver Anexo 8 A
[16] Ver cap. 1, ap. 1.1
[17] Ver Klein (2014) y capítulo con la presentación del corpus en este trabajo.
[18] En el capítulo sobre el Estado de la Cuestión hemos indicado los pocos estudios en profundidad de este paratexto visual y las razones que parecieran estar detrás de esta carencia. Sin embargo, no deja de llamar la atención que sean muy pocos investigadores de las imágenes de los Beatos los que describen la forma de estos laberintos y generalmente de manera parcial. Neuss (1931, 112) compara V y M, sin entrar en detalles; María Alonso Cortés (1971, 19), se refiere al contenido textual del laberinto de Valcavado; Williams se refiere un par de veces al laberinto de M sin describirlo; Sepúlveda (1987, II, 301), describe parcialmente tanto el laberinto de Morgan como el de Valcavado para señalar los elementos en común entre ellos y su objeto de estudio que es el Beato de Fernando; Pilar Rodríguez (1993, 59) habla de la forma romboidal, de la manera como se debe leer y hacia los costados y menciona la presencia de la decoración zoomórfica; Mentré (1999, 120) dice: "…el pintor del Beato de Valcavado decora ese mismo gran losange a plena página como ex-libris, adornándolo en los ángulos con motivos de follajes y pájaros" y Klein (2012, 149-151) describe el laberinto de S, comparando los elementos comunes con M y V. Como se puede observar, ninguno de estos estudiosos describe in- extenso el laberinto de Valcavado o el de Morgan.
[19] Le seguimos llamando "rombo" a pesar de que no se ajuste al concepto geométrico, pues es el uso corriente en la descripción de este laberinto.

vegetal[20]. Así sucesivamente, se produce una progresión aritmética mientras desde el centro a la derecha, hacia la izquierda, hacia arriba y hacia abajo se compone la frase "*Sancti Micaeli Liber*", como lo señala Williams (1991b, 167)[21], indicando que se trata de un acróstico con una función de exlibris; aunque literalmente se lee la fórmula abreviada "SCI MICAELI LB". Se alternan los colores rojo, amarillo y azul, tanto en las letras como en la orla, lo que permite distinguir mejor la frase. Las líneas de la cuadrícula y las líneas delimitadoras del rombo son verdes como los tallos vegetales que adornan el exterior, lo que les permite permanecer en segundo plano.



Lám. 1



Lám. 2.

Siguiendo la lógica de la progresión, todas las orillas deberían terminar con la "B" -de "LB", que refiere a *Liber*-, pero no se logra, porque la red no fue diseñada con suficiente exactitud y hacia abajo no cuenta con las celdas necesarias. Hacia la derecha se buscó corregir el error agregando nuevas celdas, reduciendo su tamaño en detrimento de la forma de la cuadrícula. De todas maneras, se comprende la idea, tanto de progresión, que hemos mencionado a partir de los rombos que parten del centro y la cruz inicial, como la de disminución que va ocurriendo hacia las orillas donde se puede leer "icaeli" "caeli", "eli", etc. También es evidente la combinación de rombos debido a la alternancia progresiva de colores, aunque no se trate de la misma letra. Así las primeras "emes" azules del centro se prolongan en las "aes" del quinto nivel hacia afuera y las "íes" del octavo nivel. En rojo se combina del mismo modo la "SCI" del centro con las "ces" del cuarto nivel, la "ele" del séptimo y las "bes" del noveno. Asimismo, en amarillo se desarrolla el tercer, sexto y noveno niveles, con la "i", "e" y "ele" respectivamente. Esta progresión de rombos concéntricos de diferentes colores debe haber producido un potente efecto óptico a los lectores primigenios, que en la actualidad está casi perdido por la decoloración de muchas letras, pero que se puede reconstruir aproximadamente (lám. 2).

Esta combinación de rombos de colores fuertes y pálidos refuerza la sensación de progresión, a la vez que enfatiza la cruz del centro y la idea de laberinto. Los colores amarillos,

[20] Un segundo rombo lo constituyen ocho "íes" en amarillo que a su vez va rodeado por doce "ces" en rojo, rodeado por dieciséis "aes" en azul, formando rombos cada vez más amplios.

[21] En 1991 todavía Williams piensa que este exlibris señala como lugar de origen a San Miguel de Escalada. No se detiene en la descripción de la forma.

más débiles, crean la impresión del camino en el laberinto, sin embargo, no hay posibilidades de avanzar a través de él, ya que cada rombo es autónomo, así que la única posibilidad de transitar entre la periferia y el centro, donde está la cruz, es franqueando cada celda de forma vertical u horizontal. Evidentemente toda la construcción laberíntica protege el centro que es el lugar principal, donde se alojan las tres letras que aluden a lo santo.

b) Orla. En la orla los colores principales son el amarillo de una figura floral y el azul de la otra que se van alternando bajo nichos armados por la línea sinuosa que recorre completamente la cenefa, como una guirnalda. Los motivos vegetales de cinco hojas en azul evocan a palmeras[22] u hojas similares a las de los frisos exteriores de la ermita de Santa María de Quintanilla de las Viñas[23] y los amarillos, a flores de loto[24] o palmetas[25]. Están dispuestos de a cuatro en cada listel y se insertan alternadamente en cada esquina. Arriba y abajo, hay flores de loto, pero la superior es un capullo, mientras la inferior es la misma que en los costados; en el vértice izquierdo, una palmeta azul, pero en el derecho, un capullo de flor como terminación de este filamento que guía el roleo, dando unidad y verosimilitud a una composición convencional que recuerda las cenefas de los mosaicos pavimentales romanos[26].

c) Brotes. Hacia el exterior del listel emergen motivos vegetales y nudos de gran tamaño. En cada esquina una pequeña hoja en forma de corazón está franqueada por dos zarcillos rojos[27] que terminan en hojitas en forma de corazón posiblemente identificables con la hiedra. Franqueando estos zarcillos, unos entrelazos forman una especie de cuernos con nudos[28]. Sepúlveda (1987, 301) asocia estos cuernos con los perfiles de algunos pájaros de la Biblia de León de 960, pensando en la posibilidad de ver allí un origen. Se puede agregar que estos nudos son del tipo franco insular, como lo cree Guilman (1961, 26-27)[29] ejemplificando con la base de la I del íncipit de este mismo Beato (lám. 6), cuya forma deriva, según Williams (1994, II, 25) de la escuela de Tours. Estos cuernos realzan las esquinas superior e inferior del rombo en relación con las de los costados de las cuales brotan solamente vegetales.

[22] En Saint Sever hay un motivo similar en la cenefa rectangular exterior verde con figuras amarillas. Al centro de un cuadrado formado por dos vegetales, surge una especie de palmera con dos hojas más que las que tiene el laberinto de M. Al conjunto Klein (1976, 149) le llama "ornamentación cúfica geométrica" e indica que también se puede encontrar en el Beato de la Biblioteca Nacional Vitr. 14. Efectivamente, en el folio 28 del Beato A1, detrás de Dios, en el arco, hay dos franjas, una roja y una blanca de estas bandas vegetales. Klein no las relaciona con las figuras azules de la orla del laberinto de M, pero la similitud es clara. En S, las hojas de estos aparentes árboles son siete, en Morgan son cinco y en A1 son tres, pero todos mantienen la misma forma. Vid infra, lám 46 y 47

[23] Bango (1996, 20, fig. 7) los adjudica a influencia de los textiles orientales. También L. Caballero Zoreda (1994, 159) se refiere a estos frisos, pero sin conectarlos con el arte oriental. Ambos coinciden en que estos frisos son de época visigoda.

[24] Según Sepúlveda (1987, II, 301) tanto el loto como las palmeras son símbolos de la vida. Comenta que la forma circular del loto es la que le provee de esa asociación con lo divino y su acción de crear y encuentra un antecedente cristiano en la iglesia de Zromi, Georgia, del primer tercio del s. VII (1987, 341).

[25] En terminología de ornamentos de los libros, se llama palmeta, de manera generalizante, a los motivos fitomorfos con una serie lóbulos alargados y dispuestos en forma de abanico (Maniaci, 284).

[26] Un ejemplo claro es el mosaico de los trabajos de Hércules que se encuentra en el MAN, (N° 38315bBis), Lám. 42,

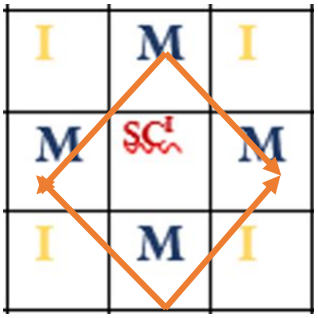
[27] O medias palmetas, según Sepúlveda (1987, 301).

[28] Para Klein (2012, 151) los cuernos de entrelazos de S recuerdan a estos cuernos de entrelazos del laberinto de M. Asimismo, relaciona las palmetas del laberinto de Saint Sever con las de Morgan.

[29] Guilmain (1961, 23-35) estudió los entrelazos mozárabes y en especial los de M y concluyó que hay aquí una fuerte influencia de los entrelazos del norte, de origen celta, y carolingios. Compara el cuerno que nos ocupa con el entrelazo de un marco del f. 25r del Evangelio de Lindisfarne, y con la letra I del folio 239r del Beato M. Considera que el diseño de estos "cuernos" del laberinto es, estructuralmente, una versión menos elaborada de la forma franco-sajona del Evangelio de Lindisfarne

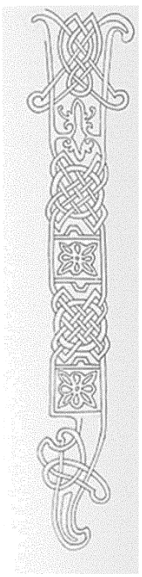
Lám. 3.

Lám. 4.



Lám. 5.

Lám 6 a



Lám 6b

Lám. 6c

4.3.2 Descripción del laberinto del Beato de Valcavado

En el laberinto que aparece en el Beato de Valcavado, en una primera mirada amplia se aprecia un rombo central formado por letras e inscrito en una orla rectangular decorada con entrelazos de tipo franco sajones (Lám. 7)[30]. En los ángulos creados por la intersección entre ambas figuras, aparecen aves y ramas. La composición, por tanto, consta de tres partes que, en cierta medida, pareciera que compiten entre sí, ya que todas son contundentes y el conjunto que forman ocupa todos los espacios de la página. A pesar de ello, el rombo destaca por su centralidad y porque esta figura geométrica, formada solamente por letras y espacios entre ellas, no es orgánica, sino una figura distinguible concéntrica, que atrae la mirada.

a) El rombo. Las letras dispuestas en forma de dieciocho romboides concéntricos tienen un punto central en una "S" que ocupa el centro absoluto del conjunto. Son las propias letras y sus espacios regulares, los que van formando las líneas que permiten la construcción de estas figuras geométricas en la mente del observador. Este proceso mental se apoya también en la alternancia de colores entre los que destacan, unos sobre otros, azules, amarillos, rojos y marrones. Las letras forman la frase que se lee en cruz: "SEMPRONIUS ABBA LIBRUM". La letra "ese" del centro destaca por tener un grosor un poco mayor que el resto -lo que sería una negrita en lenguaje tipográfico- y por el marco de letras "emes" que dibujan un rombo azul, mientras las letras "es" -

[30] Del tipo de los cuernos del laberinto M. Como se ha mencionado en el anterior caso. Ver Guilman, 1960 y 1961.

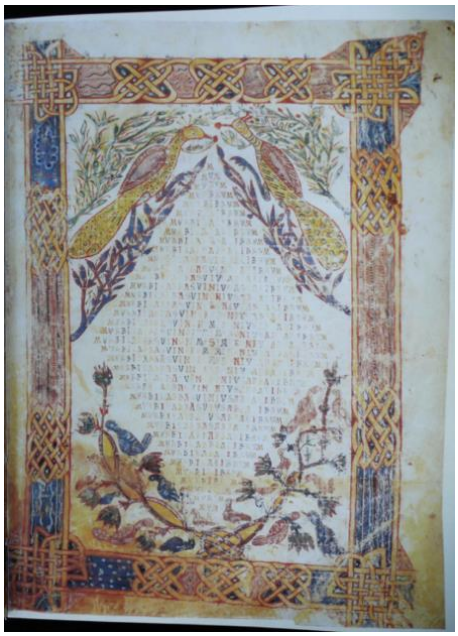
amarillas u ocres-, más pálidas, se asemejan a unas cruces a los lados y encima y debajo de la "S". Así la "ese" y las "es" forman la figura de la cruz y las "es" constituyen el primer rombo, en el que convergen todos los demás. Si bien muchas de estas letras están desteñidas ahora, llama la atención la capacidad del copista de construir esta figura regular a mano alzada, o, al menos, aparentemente sin guías. Los ángulos laterales del rombo son más abiertos que los superiores e inferiores que son más agudos lo que refuerza la verticalidad de la figura. La lectura completa de la frase se puede hacer solamente cuatro veces de manera lineal, desde el centro hacia derecha e izquierda y hacia arriba y abajo, -formando una cruz- pero se puede leer también siguiendo la figura romboidal, partiendo desde una sola letra "ese" central hacia los bordes y recorriendo cada uno de los caminos de letras que van aumentando progresivamente, hasta llegar a la figura más exterior de "emes" que aparecen como saliendo del laberinto. También se lee, como en M, yendo hacia cualquiera de las cuatro direcciones principales y doblando, por lo que, según María Alonso Cortés (1971, 19), se leen más de cuatrocientas variantes[31].

b) Decoración fitomorfa y zoomorfa. Los espacios triangulares que se forman entre el rombo interior y rectángulo exterior están todos decorados con motivos de follaje y aves, pero con una clara diferenciación entre la zona superior y la inferior. En la zona superior, dos pavos reales enfrentados, trepados en unas ramas de laurel que siguen las dos caras exteriores del rombo, picotean los frutos de unas ramas de olivos que están sobre ellos. Los colores de las figuras son los mismos que los de las letras: azul, verde, amarillo y rojo, combinados de diferentes maneras. Los pavos y las ramas son figuras ascendentes que siguen la forma del rombo hacia el vértice superior, como si el rombo mismo fuera un árbol o una montaña. Las figuras de los ángulos inferiores usan el vértice inferior del rombo como base donde se dibuja un entrelazo desde el cual -como si fuera una raíz- emergen ramas hacia izquierda y derecha, alcanzando casi los vértices menores del rombo. La planta de la derecha parece una madreselva y la de la izquierda parece terminar en granadas[32], pero en ambas hay hojas extendidas de tres, cuatro y cinco puntas como palmetas, o flores de loto, como cree Klein (2012, 151). Ambas enredaderas son picoteadas por múltiples pequeñas aves que tienen rasgos y actitudes comunes con las que adornan la I del primer Íncipit de este Beato (f.3r), pero también son similares a las de los arcos superiores de la ilustración del quinto sello del Beato Emilianense de la Biblioteca Nacional (f. 75v) y a algunas de las que se asimilan a las almas de los mártires del quinto sello del Beato Morgan (f. 109r). La diferencia es que las aves en estas ramas forman una escena verosímil cotidiana, naturalista, a pesar de la raíz ficticia creada con el entrelazo. Respecto de la raíz, Sepúlveda (1987, 302) nota el vínculo que puede haber entre la planta bifurcada en dos direcciones partiendo de un entrelazo que está a los pies del rombo de V, y la T Igitur en el Sacramentario carolingio de Metz, hecho hacia el 870 en la corte de Carlos el Calvo (BNF lat 1141, f. 6v).

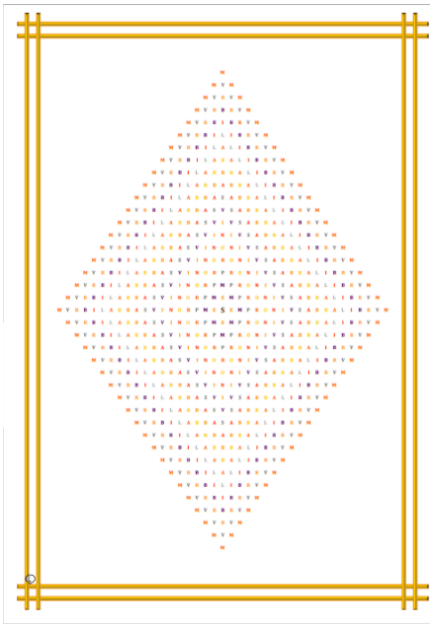
c) La orla. La orla rectangular que cierra el conjunto está decorada con cintas amarillas que forman entrelazos dobles en las esquinas, tres entrelazos de cuatro puntas o pétalos en los listeles horizontales -más cortos- y dos en los listeles verticales -más largos, que tienen semejanza con los nudos salomónicos[33]. Entre unos y otros nudos, de estos lados mayores del marco, se decoran con motivos diversos como puntos, rayas y

[31] También Pilar Rodríguez (1993, 59) se refiere a la forma de la lectura que comienza por el centro y que se lee tanto hacia arriba como hacia abajo y hacia los costados.
[32] Para Kühnel son granadas (2003, 212).
[33] En un próximo apartado buscaremos acercarnos a una interpretación de estas formas

ondulaciones y algunas formas vegetales[34]. Aquí también se aprecia una similitud con el Sacramentario de Carlos el Calvo aludido arriba (f. 4v), especialmente en la forma de dividir los marcos en segmentos con un juego de oposiciones de dos colores y de rosetas cuadradas y alusiones naturales de diferentes tipos.



Lám. 7



Lám. 8

4.4 COMPARACIONES FORMALES ENTRE LOS LABERINTOS DE LOS BEATOS MORGAN Y VALCAVADO Y CON OTROS LABERINTOS DE CÓDICES HISPANOS

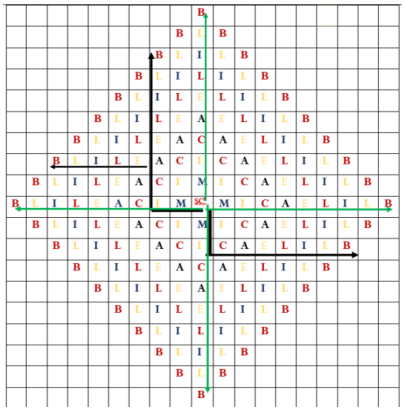
4.4.1 Semejanzas y diferencias entre los laberintos de los Beatos Morgan y Valcavado

En el nivel más general, estos dos laberintos tienen similitudes y diferencias. Una de las diferencias más sobresalientes es la falta de reticulado y de marco en el límite exterior del rombo en Valcavado, estableciendo en cambio un marco rectangular que delimita la composición, a diferencia del de M que inscribe su retícula de letras en el propio contorno, cuyos límites son enmarcados por la orla floral. Con ello, M presenta un solo objeto romboidal del cual emergen algunas decoraciones vegetales, en cambio V articula una figura más compleja, formada por el rombo de letras en interacción con su "decoración": los pájaros y vegetación que lo rodean, con lo que el marco delimita una especie de escena constituida por estas dos partes.

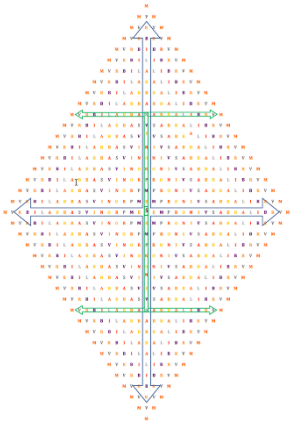
En términos de estructura, ambos laberintos comparten la disposición de las letras en forma de rombos concéntricos con la alternancia de colores similares -azules, rojos y amarillos. Neuss (1931, 112) compara la forma del losange de V y M, diciendo que en el primero el rombo se estira en longitud. Sepúlveda (1987, 302) señala que ambos tienen un sentido centrífugo y podemos agregar que este sentido se muestra, en el caso de M, por los elementos que emergen hacia afuera del rombo, y, en el caso de V, por la ornamentación vegetal en las caras exteriores del laberinto de letras, y, en ambos, por la forma de la lectura desde el centro hacia afuera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[34] Sepúlveda (1987, 302) también menciona en esos espacios una imitación de caligrafía árabe que yo no he distinguido.



Lám. 9



Lám. 10

Lám. 11

Tanto M como V repiten y entrecruzan letras para construir el nombre del poseedor y presentar el libro, dibujando con ellas el losange. Gracias a ese procedimiento luego se puede leer la frase de diferentes maneras. Primero, hacia todos los puntos cardinales, formando una cruz, pero también, comenzando por el centro, avanzando en cualquiera de las direcciones y luego, doblando en noventa grados, formando aspas (láms. 9 y 10), mientras lo único invariable es el centro, en ambos casos con una "S", que en un caso alude a *Sancti* y en el otro a *Sempronium*, pero que también coincide con la "S" de santo.

La forma romboidal de los laberintos de varios códices mozárabes hace que Mentré piense que estas páginas son "un sustituto o recuerdo de una encuadernación" (1994, 120), remitiendo como prueba a las encuadernaciones decoradas con un losange que aparecen en el armario de Esdras del *Codex Amiatinus* (Biblioteca Medicea Laurenziana, *Amiat.* 1) del siglo VII (f. 5), de origen insular[35]. Este aserto es especialmente verdadero en el caso de V, donde el rombo se

[35] A su vez opina, siguiendo a Nordenfalk, que habría una analogía entre encuadernación y el diseño de alfombras turcas (1994, 133). Sobre las encuadernaciones y los significados adjudicados a sus formas, especialmente las formas en cruz y rombos, ver

inscribe en un rectángulo y el laberinto se presenta frente a una cruz a toda página que también es una figura presente entre los libros de Esdras (lám.11).

La cuestión es si esta coincidencia formal tiene alguna relevancia en relación con la función de estos laberintos en los libros de los cuales son folios preliminares. Buscaremos la respuesta a este problema tanto a través de la relación entre estos dos laberintos estudiados con el resto de los laberintos de libros hispanos mozárabes, como a través del estudio de las relaciones que se establecen entre estos folios, que son páginas-tapiz, y los folios contiguos que será un tema posterior.

En términos iconográficos también hay coincidencias. El entrelazo de flores y hojas de M tiene un parangón en los motivos vegetales de V. Si Sepúlveda (1987, 303) tiene razón y los cuernos de entrelazo que surgen de la orla de M tienen forma de pájaros, habría otra coincidencia con V, lo que corroboraría que el laberinto de M tiene una formulación más abstracta y geométrica, en relación con el de V más naturalista y expresivo, como lo señalara Sepúlveda (1987, 303). Utilizan dos lenguajes diferentes para plantear contenidos comunes. Sepúlveda también sugiere que, al ser el Beato M anterior al V, sería posible que pudiera haber en el segundo laberinto una reinterpretación del primero:

> Si Oveco partió de Magio tiene un gran interés por la "traducción" que nos da de los motivos de Magio, aparentemente decorativos para nosotros por su hermetismo, devolviéndoles su sentido simbólico. Lo que en Magio es anecdótico en Oveco adquiere un desarrollo que comparte el protagonismo con el Laberinto.[36]

No es posible discernir si uno depende del otro o bien ambos han copiado de una fórmula parecida, pero lo cierto es que el lenguaje visual de M es más despojado de figuración, más geométrico y austero, permitiéndose una figuración estilizada solamente en la orla y hacia fuera ciertos elementos decorativos vegetales, sin perder el equilibrio del cuadrado. Los significados simbólicos de toda esta decoración de tendencias naturalistas son muy sutiles, hasta los colores son más pálidos que los que se usan al interior del códice, por lo tanto, pareciera ser que estuviera dirigido a un público de conocedores de los elementos que la composición y de la forma en que están dispuestos: la simbología del loto, del cuadrado, de los detalles emergentes de la orla. Por lo que el lenguaje de la imagen del laberinto de M es más oscuro, lo que probablemente indica que está destinado a un público más restringido y culto. En cambio, el lenguaje naturalista de pájaros y flores de V, está adaptado a usos altomedievales más generalizados, a las imágenes que el cristianismo había ido desarrollando durante siglos como símbolos de la vida, lo que lleva a pensar que el ilustrador de V dirigió su obra a un público más amplio[37]. En este sentido es que se vuelve muy interesante la noción de "traducción" de

Ganz (2017) que revisa diversos modos desde los estudios de historia del arte y culturales de enfrentar el tema y propone nuevos puntos de vista.

[36] La autora llama Magio a Maius porque hay lugares en que se le nombra de ese modo. En esta tesis se ha unificado el nombre a Maius, pero se le llama también Magius y Magio, como se indica arriba.

[37] Los ejemplos son múltiples en el arte visigodo, asturiano, en la decoración esculpida de las iglesias, también en libros hispanos de la época y más atrás en el arte romano y paleocristiano, por lo que no me voy a detener ahora en el motivo de los pavos y el picoteo de ramas por los pájaros, ya que volveremos sobre este asunto al analizar los antecedentes y posibles orígenes de estos laberintos. Sin embargo, hay que mencionar aquí al menos un par, el de la tapa del sarcófago de Itacio, de la catedral de Oviedo (s. V), especialmente cercano porque no solo tiene un jarrón con ramas emergentes picoteadas por pájaros enfrentados, sino porque ellos se encuentran en la misma posición que en el laberinto de V, que es en los triángulos que se arman a partir de una figura central, que en el caso del sarcófago es un crismón. Imagen en línea: http://www.man.es/man/estudio/proyectos-investigacion/medieval/finalizado-iberia-antigua.html). Además, este sarcófago tiene otra similitud con los Beatos, que es un roleo vegetal de tres hojas y palmetas, como en la orla del folio 1 de san Millán (ver lám. 33 de este capítulo, abajo) que a su vez había sido ya reproducido en San Adrián de Tuñón en 891. Al respecto ver

Sepúlveda. Asimismo, aunque en V es más evidente la influencia de códices de origen franco (en las lacerías de la orla, en el diseño general de ella, en la raíz de la madreselva, principalmente), en M también se percibe a través de la decoración de los cuernos emergentes, aunque el marco en sí es más clásico.

Así, la relación entre los componentes del laberinto se trastoca. En V ya no hay una preeminencia del laberinto de letras, con una función subordinada de la orla que está al servicio de la elucidación del significado metafórico del conjunto. Ya no son dos partes tampoco, sino tres. La decoración vegetal con sentido simbólico se separa de la orla para pasar al interior; adquiriendo un nuevo protagonismo. El trabajo del lector para descifrar el texto permanece y se ejecuta de mejor manera que en el caligrama de M, pero además se hace explícito el sentido del ornamento vegetal, a la vez que el propio marco adquiere un nuevo rol.

En cuanto a los elementos vegetales de la ornamentación, destacan las palmetas que pueden ser flores de loto no solamente en el laberinto de M, sino en V, según ha sostenido Klein (2012, 151). Los brotes de medias palmetas con hojitas en forma de corazón de M, son equiparables -pero no iguales- a las ramas de olivos con sus frutos en Valcavado. Asimismo, todo el sentido de vida de la decoración de la orla de M tiene parangón en el desarrollo de las dos escenas de pavos reales y de palomas en V. La orla misma de V sigue siendo animadamente decorada de manera continua, como sucedía también en M, con la diferencia de que en V se amplía el repertorio y elementos que estaban muy sintetizados se desarrollan en el espacio interior, mientras quedan los nudos y otros diversos elementos en la orla misma, sin que nada, salvo el propio tejido de la decoración de sus vértices, emerja fuera de ella. En el caso de M, los nudos se desarrollan hacia fuera, pero tienen una raíz común con los de la orla de V.

4.4.2 Semejanzas y diferencias entre ambos laberintos (Beatos Morgan y Valcavado) y laberintos de Beatos posteriores

Los otros Beatos que mantienen el laberinto son el Beato de Fernando y Sancha (J), f. 7 del siglo XI (lám. 12), el Beato de Saint Sever (S), f.1 (lám. 15), también del siglo XI, pero de origen transpirenaico y perteneciente a la rama I textual de los Beatos, y el Beato de Silos (D), f. 6, del siglo XII (láms. 20-21 y 22). Todos de la rama IIa de los Beatos, excepto el S que hemos dicho que bebe de ambas ramas y también se independiza en algunos aspectos.

4.4.2.1 El Laberinto del Beato de Fernando

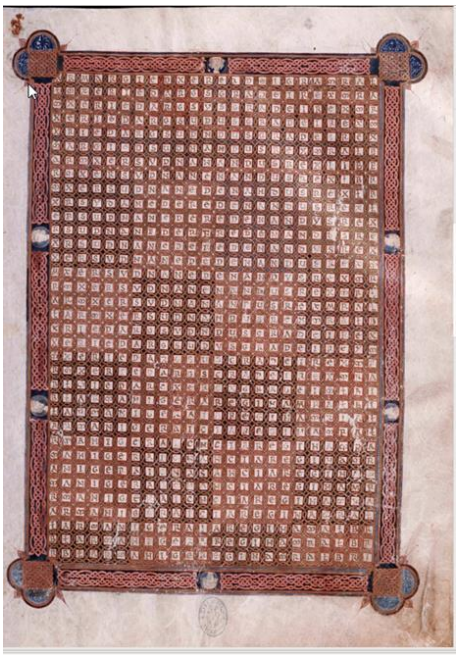
El Laberinto del Beato de Fernando (J, lám. 12) sigue un patrón distinto a los ejemplares estudiados (M y V). Aunque en otras ilustraciones -e incluso en otros diagramas, como en el de las "Genealogías de Cristo", que veremos-[38] se comporta de manera idéntica a M, en este caso no destaca la forma romboidal para disponer las letras, sino que hay dos rombos escondidos que se descubren con la lectura (lám. 13)[39]. Se despliegan hacia arriba y hacia abajo, hacia la derecha y hacia a la izquierda -en forma de cruz- las palabras: FERENANDUS, REX, DEI, GRA(TIA), MRA (MEMORIA), L (LIBRI), en la parte superior, formando un rombo con base cuadrada. Y las palabras SANCIA, REGINA, M(EMO)R(I)A, L(I)BRI, en todas las direcciones, pero formando un romboide con base rectangular debido a que el espacio es menor. Es el marco rectangular el que aparece como la forma de base para las letras que se van uniendo en una especie de rejilla formada por pequeños cuadrados donde alojan las letras, insertos en

Schlunk (1991), Mentré (1994, 99). El otro ejemplo son los dos pavos enfrentados bebiendo de una crátera en relieve en una placa de piedra de origen visigodo (Musée Lapidaire, Narbonne). Imagen en línea: https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=29918&id_article=6601&lang=fr

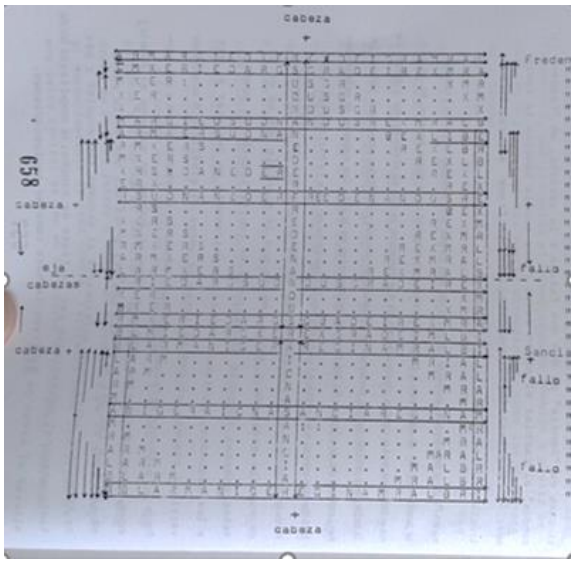
[38] Cfr. Cap. 6

[39] Reconstrucción esquemática de Sepúlveda (1987, 294).

eslabones atados entre sí por todos los ángulos. Además, combinando regularmente un patrón de fondo rosa con uno de fondo azul, se van marcando cuadrados de seis letras hasta formar un ajedrezado. Un efecto ilusionista que se encuentra en la poesía carolingia[40] y también en la Biblia de la Cava asturiana del s. IX (f. 220r y 220v)[41]. El Beato de Fernando también tiene una característica *sui generis*: en el marco, en lugar del juego de elementos vegetales, incorpora una especie de retrato en cada uno de los lados, dos en los mayores y uno en el superior e inferior; cada una de estas efigies con una apariencia distintiva que es lo que nos permite hablar de retratos[42]. A partir de lo descrito se puede apreciar que la mayor diferencia entre este laberinto y los anteriores es que este no conserva el sentido centrífugo del laberinto, porque no tiene un solo punto central. Hay dos rombos, uno mayor, cuadrado, el de Fernando que parte desde la F hacia arriba, abajo y los costados y uno menor, un romboide en el espacio rectangular dedicado a Sancha[43].



Lám. 12.

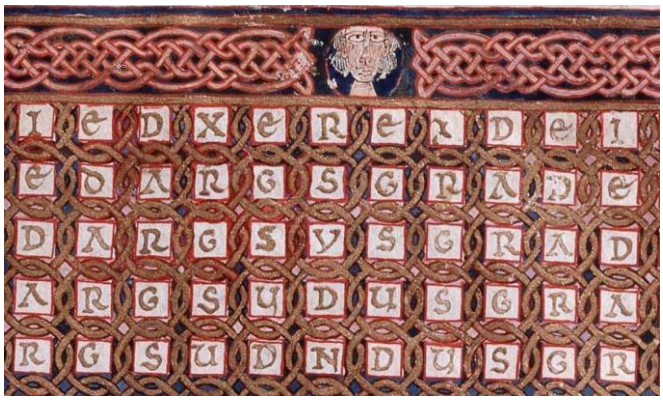


Lám. 13.

Sin embargo, también hay elementos muy relacionados con los laberintos del siglo X que estudiamos. Se acerca al laberinto de V con los entrelazos de cintas al modo carolingio irlandés adornando el marco rectangular; asimismo, la red dorada de anillos unidos (lám. 14), tienen una cercanía con los nudos de tipo salomónico de la orla de V, como una reinterpretación. A su vez, se acerca a M con las decoraciones de palmeritas de siete hojas y hojas lanceoladas en cada una

[40] Por ejemplo, en el *Laudibus Sanctae Crucis* de Rabano Mauro, UCM, BNE, BH MSS 131 (s. IX-X), f. 6. Sobre la iconografía de este ejemplar ver Carvajal (2008).
[41] Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1. Sobre su decoración ver: Rodríguez V. (2019). En este capítulo. Láms. 18, 19, 57, 58, 59, 60.
[42] Esto se puede deber a que esta página, exlibris es una dedicatoria a los reyes que lo encargan y son los destinatarios, por lo que los rostros pueden pertenecer a la familia real. Este Beato ya no pertenece al mundo de libros ejecutados por monjes con monjes como receptores principales, como los que estamos analizando. A pesar de ello, en muchas ocasiones permanece fiel a la iconografía de los modelos. Sobre el papel de los reyes en este Beato, ver Yarza (2006, 75-89). Sobre las posible identidades de los retratados ver García Leal (2006, 76-77 que piensa que pueden ser retratos más alegóricos que familiares, en cambio Sepúlveda piensa que se trata de los reyes (1987, II: 300-301).
[43] Sobre la estructura y la disposición de los textos del laberinto de Fernando, ver Sepúlveda (1987, II: 292-294).

de las esquinas del marco. Asimismo, con el juego de colores que hemos visto, conjuga cuadrados y rombos, como hacen V y M, pero de manera diferente; a su vez, como en M construye una retícula para recibir las letras, que van cada una dentro de una celda independiente.



Lám. 14.

4.4.2.2 El Laberinto del Beato de Saint Sever (S, lám. 15)

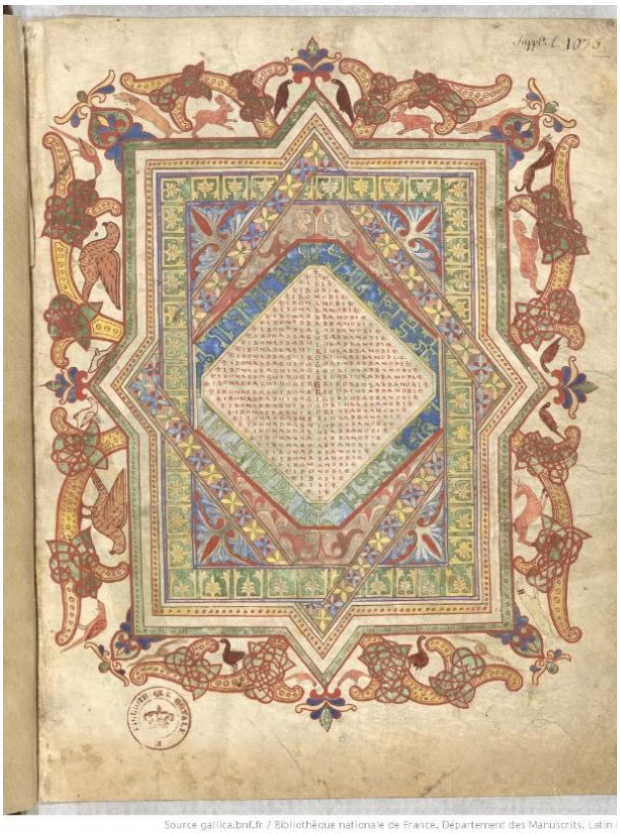
Este códice (f. 1, lám. 15) que comparte con M y V la forma romboidal del laberinto de letras, como en V, integra el rombo al rectángulo, aunque de modo más complejo, porque en el caso de S, son varios rombos los que se entrecruzan con varios rectángulos, transformando la figura en una estrella. Esta forma también tiene antecedentes en los mosaicos romanos, como se aprecia en el ejemplo del Museo Arqueológico Nacional que presentamos aquí (MAN, N° 38304 Bis, lám. 16). En S las letras se disponen en un rombo con las puntas recortadas, pero cuyo marco sigue la forma de cuadrado que se sostiene sobre uno de sus vértices, como en M, inscrito en un romboide alargado como el de V, pero que cruza el marco rectangular, entretejiéndose con él.

Vimos que esta fórmula tiene antecedentes en los mosaicos romanos, pero debemos notar, además, que el mosaico del MAN con que lo hemos comparado (lám. 16), tiene una orla de esvásticas anudadas entre sí, como una trenza o greca, lo que puede ser una señal para interpretar este mosaico como emparentado con los laberintos[44].

La forma de rombo entretejido con un marco rectangular también puede verse en la figura que cierra el Beato de Osma, (f. 166, lám. 17b). En ese caso, el rombo es una mandorla que encierra una cruz cuyo centro es otra cruz, como si se tratara de un Cristo en Majestad anicónico. En las esquinas se presentan animales enfrentados, como sucede también en el laberinto de S, pero no es un laberinto, sino que es una cruz que cierra el libro. Este mismo hecho es relevante porque al cerrar el libro puede asociarse con la otra figura que abre el libro, que es una figura similar, pero aún más singular: una letra alfa capitular que está construida en forma especular, de tal modo que puede ser vista como Alfa y Omega a la vez (f. 1, lám. 17 a). Uno se puede preguntar entonces si en el ejemplar de Osma la cruz inserta en un rombo entrecruzado con su marco rectangular no será una posible fusión entre el laberinto, la cruz y la *Maiestas Domini* que se encuentran en otros ejemplares, a veces juntos y a veces no, como veremos en un siguiente apartado. Estas posibilidades de evolución de la forma es lo que nos hace interesante

[44] Kern (2000, 23) indica que a pesar de las diferencias entre laberintos y se ha pensado que los meandros encontrados en los jarrones áticos del siglo V y en las monedas de Knossos del mismo período simbolizan laberintos. Él no está de acuerdo con esa posición, pero podría repensarse en el caso de estas líneas de esvásticas, especialmente por sus contextos y asociaciones, y porque, a diferencia de otras líneas entrecruzadas y espirales, tienen un centro un contorno que ellas mismas forman con sus líneas exteriores.

la comparación entre todas estas figuras que en primera instancia parecen distantes entre sí[45], pero no podemos adelantar demasiado hasta no tener más antecedentes.


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

Lám. 15.

Lám. 16

[45] También se puede asociar al exlibris (f.3) del Libro de Horas de Fernando y Sancha, de la Biblioteca Xeral Universitaria, (USC, ms. 609).Ver Anexo 8ª. Para Williams (1992b, 27), el Diurnal, iluminado por Fructuoso, fue el primer códice hispano influido por el vocabulario ornamental franco. Lo cierto es que tanto en el Diurnal como en el Beato existe una pareja de Alfa y cruz inscrita en rombo, con la diferencia que en el Diurnal, se trata de los folios 1 y 3, en cambio, en el Beato, hay un alfa al principio, una omega hacia al final, y un cierre con la cruz.

Lám. 17 a y 17 b

Por otra parte, esta fórmula en un elemento decorativo de la asturiana Biblia de la Cava (lám. 18, f. 57v), cuyas terminaciones son palmetas de siete hojas y rosetas, parecidas a las que hay en las puntas de la estrella de S (lám. 19) y también en M, como se ha comentado antes[46].

Lám 18

Lám 19

A pesar de esta evolución, y que, como en V, S tiene vegetación y fauna, mantiene en común con M, que la vegetación en forma de cuernos de entrelazos, brota hacia fuera del marco. Estos entrelazos ya no son tan evidentemente franco-sajones como los de los cuernos de M y los tejidos de la orla de V, pero se trata de la evolución de un tipo, los elementos presentes siguen siendo los mismos.

En S la inscripción se refiere al comitente, el abad Gregorio de Montaner[47]: GREGORIUS ABBA NOBIL(IS). Como en sus pares mozárabes, destaca las letras del centro con mayor tamaño y grosor, lo que permite comprender a primera vista que la lectura parte desde este lugar. Como en Valcavado, no hay un cuadriculado que constriña las letras, pero no se hace tan evidente la sucesión de rombos concéntricos porque no se combinan colores. La decoración, más compleja que en M y V, mantiene elementos comunes con ellos, algunos de los cuales ya

[46] Otros ejemplos de esta forma, muy común en el primer arte, carolingio y visigodo, en Sepúlveda (1987, II, 295-299 y 306-307).
[47] Ver Klein (2012, 149).

hemos mencionado: variedad de motivos vegetales, flores de cuatro pétalos, orla de rosetas[48], palmeritas que pueden ser hojas dentro de los marcos interiores, y cuernos con nudos donde se posicionan diversos animales emergiendo hacia afuera. La complejidad y novedades de esta decoración no impide recordar la comunidad de elementos simbólicos y formales con los ejemplares que lo anteceden. Los cuernos también aparecen como una forma más desarrollada de los cuernos y nudos del Beato M, las palmeras como una evolución de aquellas similares a los laberintos de Morgan y Fernando que habíamos asociado a Quintanilla de las Viñas y la presencia de animales en diferentes actitudes también se pueden relacionar con los pájaros del laberinto de V[49].

4.4.2.3 El Laberinto del Beato de Silos

El Beato de Silos (D, láms. 20 y 21) tiene dos laberintos. El primero, en el folio 6, que equivaldría a la posición que tienen los laberintos de su rama anteriores (M, V y J), a la entrada del códice, no tiene la inscripción del texto. Probablemente se preparó la página para hacerlo y no se realizó. El otro, en el folio 276r tiene como contenido la inscripción del comitente, el abad Munio (lám. 21)[50]. A pesar de la distancia estilística, vale la pena considerar los aspectos comunes con sus antepasados. El folio 6r crea una cuadrícula para contener las letras, lo que lo distanciaría de los precedentes, pero se entronca con ellos si se considera la posibilidad bastante cierta de que hubiera comenzado desde el centro hacia los vértices superiores e inferiores hacia izquierda y derecha. Justamente se destaca el punto central con un cuadrado de mayor dimensión que señala el centro de una cruz con forma de equis, también llamada cruz de san Andrés o *crux decussata*, que ocupa todo el espacio delimitado por el marco. También persisten los entrelazos que dividen cada uno de los astiles del marco en dos y las trenzas que le dan continuidad (como los roleos vegetales en el de Morgan). Finalmente está la presencia de nudos de tipo celta (triquetas) que decoran todos los ángulos, en rojo y en amarillo, que podrían conectarse a los nudos de Salomón de V y que aquí subrayan la gran X central. También es posible que el diseño del cuadriculado esté siguiendo la forma especular del Alfa (f.1) de Silos, dada la suma regularidad entre la parte superior y la inferior, formándose una T en cada uno de los ángulos centrales de la equis en esas posiciones.

El segundo laberinto no tiene una composición centralizada, sino lineal[51]. Las letras se ocultan entre los cuadraditos fabricados a partir de cintas anudadas en blanco y franjas de diversos colores. Las cintas anudadas permiten un juego óptico bastante peculiar. La inscripción incorpora tres nombres por lo que divide también el espacio en tres. Un rectángulo para Sebastiani, otro rectángulo para el abad Fortunio y el inferior para Munio -el autor del laberinto. El palíndromo juega con la disposición de los nombres y sus honores leyéndolos desde el centro hacia la orilla o desde la orilla hacia el centro, también con la escritura hacia arriba y hacia abajo y la lectura quebrada, formando caminos zigzagueantes (lám 22). Por ejemplo, Munio desde el centro hacia la izquierda, sigue hacia abajo y dobla a la derecha hasta terminar la frase. Asimismo, se presenta la misma frase en forma de espejo hacia la derecha, abajo y luego hacia la izquierda. Un verdadero camino laberíntico

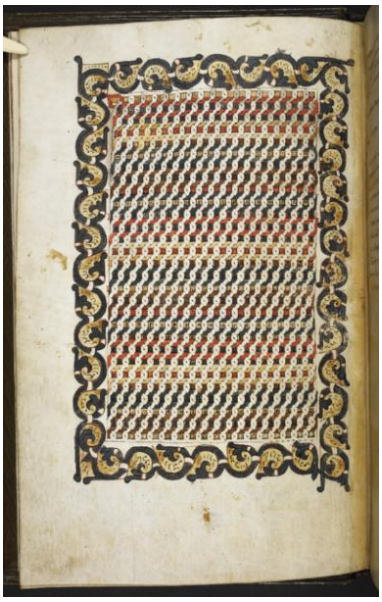
[48] A. Franco (2003, 211), establece un elenco de orlas para el Beato de Silos y menciona los tipos que estableció antes Julia Ara para el Beato de Valcavado. Aquí estoy usando su nomenclatura, cuando existen concordancias.

[49] Para Sepúlveda (1987, II, 306-308), este laberinto estaría más cerca del prototipo o de un modelo más antiguo y son los de *Maius* y de Obeco los que han simplificado las formas.

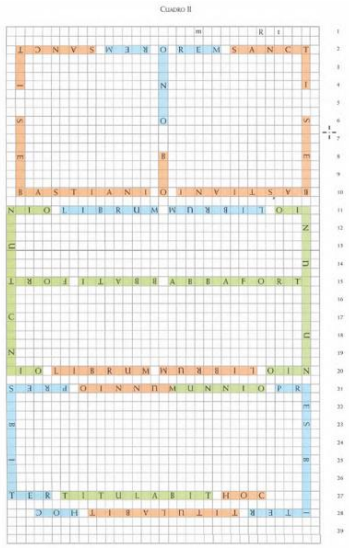
[50] Por la transcripción textual del f. 276, decorado por Munnio, ver Vivancos, (2003, 52-53). Un *Comentario* y descripción del f. 6, decorado por Pedro, está en Ángela Franco (2003, 81).

[51] Sobre el laberinto de la *Moralia in Job* de Florencio, ver Williams (1987, 56). Sobre el laberinto de las *Etimologías* ver Mentré (1994, 120). Mentré también cree que se puede ver aquí un "sucedáneo de una encuadernación", poniendo a los laberintos en la categoría de página-tapiz. Vid supra, 4.4.1 y lám. 11.

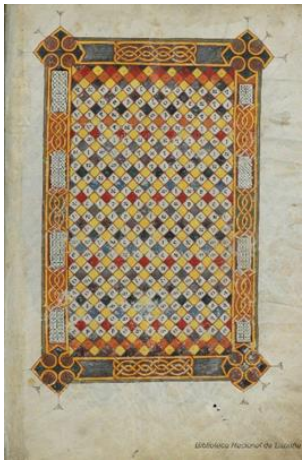
Lám. 20



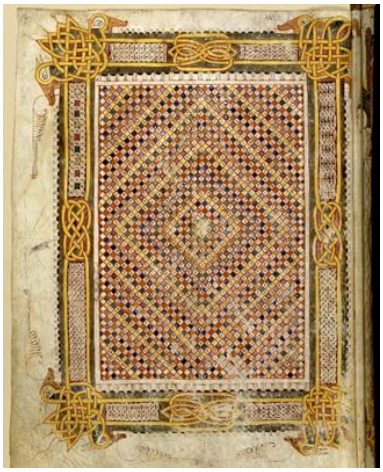
Lám. 21



Lám. 22



Lám. 23



Lám. 24

Lám. 25

Además de la relación formal que hay entre este laberinto y el de J, por ser lineal, por usar el espacio para varios nombres y sobre todo, por la disposición de las letras dentro de rejillas -en un caso como una especie de malla de alambre, en este, de cintas anudadas-, hay una relación evidente con el diseño de Florencio del laberinto dedicado a sí mismo, en el folio 3 de la *Moralia in Job* de Gregorio, de 945 (BNE, Mss/80, f. 3, lám. 23) [52] y alguna similitud con el laberinto de las *Etimologías* del año 1072 (BNF, Lat. 2169, f. 21v, lám. 24), aunque este evidencia también rombos concéntricos. Por lo que se sabe, el laberinto de Florencio sería el más antiguo de este tipo. La orla del segundo laberinto de D, sigue el modelo de la orla de la portada del Beato de san Millán (lám. 25), como se ha comentado antes[53].

[52] Según A. Franco (2003, 209), Munio es heredero de la escuela castellana de iluminación en Valeránica. Y que "La idea de organizar el laberinto con losanges multicolores aparece por primera vez en la obra de Florencio de mediados del siglo X y el tipo de cruz dentro de un marco rectangular con la inscripción *Pax. Lux, Rex, Lex* está presente en el mismo *scriptorium* o en modelos en él inspirados".

[53] Vid supra, nota 38, p. 79.

4.4.3 Alcances interpretativos de la comparación formal entre laberintos de los Beatos

Se puede decir entonces que todos los laberintos de letras de los Beatos aluden a los laberintos como idea a través de la lectura zigzagueante, incluso el más alejado de los estudiados, el folio 276 de Silos, que va dando vueltas como circundando un meandro, haciendo que el texto se disponga en diferentes posiciones. Solamente existen dos formas de disposición de las letras, la que sigue un patrón rectangular, y la que sigue un patrón romboidal. Solamente J y D siguen el patrón rectangular, pero en J, se recrean rombos a través de la lectura. Todos presentan nudos en distintas posiciones, la mayoría asociadas a los contornos, pero en D y J pasan también al reticulado de las letras. Todos presentan decoración vegetal, la mayoría en sus orlas, pero V la presenta en el interior. Respecto a los contenidos textuales, ellos refieren la mayoría de las veces al comitente (Abad *Sempronius* en Valcavado, Fernando y Sancha en el Beato propio, Abad Gregorio en el de Saint Sever, Abad Fortunio en el de Silos), en otros se agregan los ilustradores (como Munio en Silos) y en uno solo, en el Beato Morgan, no se inscribe el nombre de una persona, sino del lugar al que pertenece la obra. Lo que todos tienen en común es que ponen en valor el libro que se va a leer, la palabra *libris* o *librum* se incluye casi en todas las ocasiones, por tanto, es un paratexto que presenta al libro que se va a leer, se presenta con decoro, porque son páginas altamente ornamentadas, se presentan exigiendo un esfuerzo del lector de encontrar la frase correspondiente y porque le presenta asociaciones visuales significativas. Pero, los dos ejemplares del siglo X, son mucho más explícitos en presentar el libro como sagrado, aludiendo a la palabra santo o marcando la cruz en el centro con el dibujo de las letras. Es, en todos los casos, una página tapiz. El laberinto, o bien ocupa toda la página, o, en el caso del Beato Morgan, es la única presencia al centro, acaparando toda la mirada del espectador. Mentré (1994, 120) cree que estas páginas-tapiz son "la presentación misma del libro, el libro en cuanto objeto y en cuanto receptáculo de los textos sagrados". Para ella, las "páginas-tapiz" dan cuenta del concepto de libro en la época: "páginas enteras que nos informan sobre el concepto que entonces se tenía del libro y que ofrecen además indicaciones para situar histórica y culturalmente nuestros manuscritos en la producción medieval del libro".

4.4.4 Relaciones de forma entre los laberintos Morgan y Valcavado y otros laberintos de libros mozárabes.

Los más antiguos son los dedicados a Alfonso III, los dos primeros de la lista de Domínguez Bordona (1935, 153-163; Anexo 7). El Primero es el folio 1v de las Sentencias de Isidoro (S. *Isidori Hispalensis sententiarum libri III*, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, T-II-25, lám. 27) un laberinto de letras, sin retículas, cuadrado, sin terminar, que combina letras rojas y negras que van formando rombos por el efecto de la combinación de los colores intercalados. Está enmarcado con una orla con los listeles verticales con adornos de espiral y los horizontales con adornos de vegetales estilizados. Hay un margen generoso entre el laberinto de letras y el marco delimitante y, a la vez, todo el conjunto está al centro de la página, dejando márgenes más o menos anchos hasta las orillas. Lo cuadrado, el diseño centralizado dejando espacio hacia los bordes y la sencillez de la orla, nos retrotrae al laberinto del Beato Morgan, pero la falta de líneas de reticulado y el efecto de rombos solamente por la combinación de colores, nos recuerda el de Valcavado. El laberinto enfrenta una cruz apocalíptica que en el folio 2 presenta el título de la obra y un índice del capítulo. A diferencia de los dos ejemplares estudiados (M y V), si se empieza por el punto central, al llegar al vértice del rombo, por cualquiera de los cuatro costados de la cruz, no se llega al final de la frase, así que, en todos los casos la lectura debe doblar para que se entienda la frase completa: *ADEFONSI PRINCIPIS LIBRUM*. No se produce entonces la cruz de la lectura central de los dos Beatos

USC DE COMPOSTELA

del siglo X, que han buscado ese efecto, uno haciendo abreviaturas para lograrlo (el de M), el otro, alargándose (V), pero se arma otra forma, la de un aspa doblada, con lo que nos encontramos con la figura de la esvástica. Por último, en las esquinas de la orla se han dibujado rostros en las esquinas -como hemos visto que sucede en otro libro dedicado a un rey, el laberinto del Beato J- y hojitas acorazonadas emergentes, como sucede en el Beato M.

Lám. 26

Lám.27.

El laberinto de las *Etimologías* de Isidoro, también guardado en la Biblioteca del Escorial (P. I. 7, f. 1, lám. 26), sigue el mismo patrón de un cuadrado que arma rombos por la combinación de letras rojas y negras, tiene los mismos elementos decorativos en la orla, pero con unos rostros un poco más esquemáticos en las esquinas y en lugar de dos colores, se usan tres y tiene la particularidad de presentar, entre el laberinto y la orla, un "*orelegium*"[54] con tres círculos con inscripciones sobre los meses en la parte superior e inferior. El texto dentro del laberinto es el mismo que el de las sentencias: "Adefonsi Principis librum".

Otro ejemplo con similitudes que nos echan luz sobre los ejemplares analizados, es el laberinto de Ikila (lám. 28) cuyo texto dice "Ikilani Ab(bat)i Librum", que se ubica al comienzo del *Antifonario Mozárabe* (León, Archivo de la Catedral, 8)[55]. Este laberinto confeccionado en León da la clave de la antigüedad de las inscripciones laberínticas o similares como exlibris ya que, aunque ha sido datado en el siglo X (Díaz y Díaz, 1983, 308)[56], menciona un año presente mucho más antiguo: al presente primer año de Wamba príncipe, 710 de la era, es decir, el año 672 d.C. (Sepúlveda, 1987, 268-269).

[54] Domínguez Bordona (1935, 158)

[55] Para este códice ver, Millares Carlo (1963, 26); Menéndez Pidal, G. 1958; Yarza, J., 1976, Asensio, 2014 y Pazos-López, 2018 (recurso en línea de la Universidad Complutense que incluye bibliografía). El códice tiene una primera parte con un calendario y la segunda es la parte musical propiamente. Al comenzar esta se presenta el título (f. 28): *Liber antiphonarium de toto anni circulo a festivitate sancti Aciscli usque in finem*. Copiado por Totmundo para el abad Ikila de León. Parece que se realizó en León, probablemente en el Monasterio de San Cipriano de las Riberas del Porma, en el siglo X, salvo hojas 20-27 añadidas en el siglo XI.

[56] Fecha ratificada por el mismo en 2007 (93-111) y aceptada por estudios actuales. Ver Asencio, 2014, 142.

Lám. 28

Lám.29.

Lám.30

Si no fuera solamente la inscripción, sino también el laberinto del siglo VII, estaríamos frente a una tipología de época visigoda. Aquí es la esvástica la protagonista de la decoración del marco rectangular que ahora no es un simple marco, sino un fondo. La esvástica está inscrita en círculos que se van enganchando entre sí gracias a la continuidad de las aspas de la propia esvástica, formando rombos en cuyo centro se inscriben otros rombos, tapizando de este modo el marco-fondo. Este diseño nos recuerda la red del fondo del Beato J que reemplaza las esvásticas por letras y los círculos por rombos con cierta redondez en las puntas. Coincide también en la estructura tripartita con los Beatos M, V y S, con decoración emergente de aves y animales con cierta vegetación. Coincide con V en que diferencia la decoración fito y zoomorfa superior de la inferior. Arriba, dos grandes aves, en este caso, gallos, flanquean un árbol fuera de los márgenes superiores, vigilados por un ave rapaz que es la primera figura de la izquierda; abajo, una tranquila escena de dos cabritos al centro y flanqueados por árboles, que se pueden comparar con la escena de las palomas entre las ramas de V. Estas figuras de animales tienen un contenido simbólico manifiesto gracias a las oposiciones entre las figuras de arriba y las de abajo. En cambio, no hay propiamente un laberinto de letras, como en nuestros ejemplares, pero hay rectángulos concéntricos primero formados por el ancho marco de esvásticas, el rectángulo interior en azul, la palabra LIVRUM escrita por cuatro costados como un marco para el rectángulo central que está cruzado por dos listones en punta formando una gran *crux decussata* que es donde se inscribe el nombre del abad -IKILANI-, formándose una figura similar a la del folio seis del Beato de Silos. Al centro de esta X se forma un rombo donde se inserta la palabra ABI (de Abbati) en letras doradas, los triángulos que se forman en el rectángulo central, producto de la presencia de la equis que lo divide, se llenan con medias palmetas, del mismo tipo que las que existen en los intersticios entre el rombo y el rectángulo en S. El efecto visual es de profundidad, como en los otros casos de rombos o cuadrados concéntricos. Todo indica movimiento, las figuras del marco que se entretejen unas con las otras con constantes ondulaciones, las esvásticas porque su propia forma conlleva la idea de rotación al igual que los círculos, la X central, una figura que puede rotar porque se lee en cuatro posiciones diferentes y tiene forma de las aspas de los molinos, desplegando el nombre del abad hacia las cuatro esquinas.

Esta cruz inscrita en un rectángulo aparece también en el crismón que está en el folio 2v de la *Moralia in Job* de Gregorio, ilustrada por Florencio (lám. 29), que es el folio que enfrenta al laberinto (lám. 23) en este libro mozárabe, en lugar de una cruz de Oviedo como en V (f. 1v, lám.69) y en el Antifonario de León (lám. 71). Mentré (1994, 119 y 120-133) relaciona estas

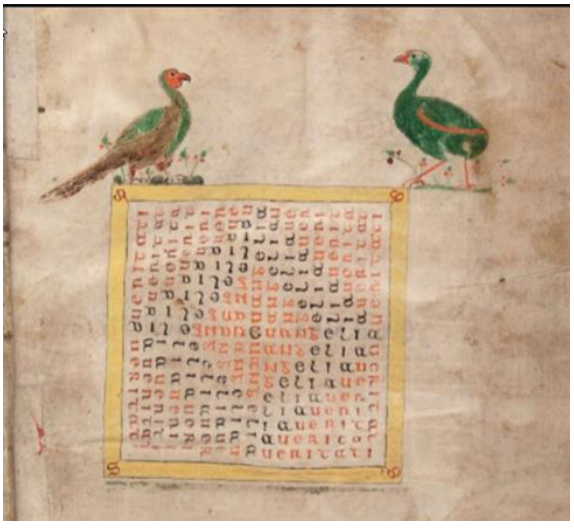
cruces con las páginas-tapiz, lo que nos conduce hacia los manuscritos irlandeses altomedievales. Un buen ejemplo de esta relación se puede ver en el folio 290 del Libro de Kells, donde los símbolos de los evangelistas se ubican en los triángulos creados por la X cuyo centro tiene forma de rombo (lám. 30).

4.5 ANTECEDENTES Y POSIBLES INFLUENCIAS

Se ha discutido la posibilidad de un origen en libros o monumentos. Sepúlveda (1987, 285) piensa que el origen de las inscripciones está en los libros y que de allí pasaron a los espacios monumentales. Sostiene que el paso a España debe haber sido vía africanos huidos, como san Donato, pero por doble vía: el de la arquitectura (tipología de las iglesias) y por los textos. De allí habría pasado a la lápida de Silos (Santianes de Pravia) y a los libros de diversos tipos, no solamente Beatos. A pesar de ello, piensa que puede haber habido una influencia especial de los libros africanos en los Beatos, no como simple incorporación de formas traídas por personas que las tenían incorporadas en su memoria, sino por copias de modelos de libros venidos de allí.

4.5.1 Antecedentes en códices visigodos y carolingios

Hemos mencionado antes que el *Antifonario Mozárabe* de (León, Archivo de la Catedral, 8, lám. 28), puede ser la copia de un libro con laberinto del siglo VII (Sepúlveda, 269), es decir, anterior a la lápida de Silos del siglo VIII, lo que sustentaría un origen en libros visigodos para estos laberintos mozárabes. Por otra parte, Klein (2012, 151) menciona el *Evangeliario de Echternach* del siglo VIII como el posible origen (l Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I, 2. 4. 2, f. 2. Lám. 31)[57], o al menos como la muestra más antigua de laberinto de rombo, lo que llevaría a pensar en un posible origen carolingio para esta forma, o un antecedente que indicaría un desarrollo breve en la Europa occidental del uso de laberintos para presentar a ciertos libros, que en cambio fue retomado y consolidado en la península durante los siglos IX y X. El análisis de este laberinto nos proporciona algunas señales.



Lám 31 a

Lám 31b

En el folio dos se presenta un laberinto de letras en rojo y negro formando rombos concéntricos con la inscripción: *EVANGELIA VERITATI* y presenta una cenefa cuadrada amarilla, sobre la

[57] En el sitio de la Universidad se puede ver el códice completo. Cfr. Lista de Figuras, ilustración 31.

que se posan dos patos o pájaros verdes[58]. Este conjunto coincide con el de Morgan que también presenta un rombo con las letras en medio de la página, formando un cuadrado enmarcado, pero en el caso del Morgan, el rombo se enmarca con una cenefa dispuesta igual que el interior, es decir, con los vértices hacia arriba y abajo, no hacia los costados como en este marco cuadrado. En ese sentido, se relacionaría más con el de Valcavado donde el rombo de letras se inscribe dentro de un marco recto pero cuadrangular en lugar de cuadrado, y también consta de pájaros con vegetación. Este antecedente tiene además una diferencia sustantiva con los laberintos de Morgan y Valcavado: cambia el sentido de las letras cuando va en contra de la lectura occidental de derecha a izquierda, así que cuando comienza desde el centro hacia la izquierda, vuelca incluso las letras, como si de un remolino se tratara, de modo que, si estas aspas dieran la vuelta y se posicionara a la derecha, se leerían correctamente de izquierda a derecha. Asimismo, como en otros ejemplares vistos, la segunda palabra se presenta doblando la esquina, al modo de la esvástica. Tampoco hay que olvidar que, con otro estilo hay decoración vegetal y animal emergente conectada con las esquinas de la orla del laberinto, coincidente con V, pero también con M si es que Sepúlveda tiene razón y los cuernos son una abstracción de pájaros[59]. Es un segundo folio, indudablemente un paratexto y una entrada al libro que se presenta, pero la inscripción aquí no es una dedicatoria a un patrocinador o propietario, sino al libro mismo y su contenido, ¿podemos decir que esto es también un exlibris? Es la pregunta que surge de este contenido.

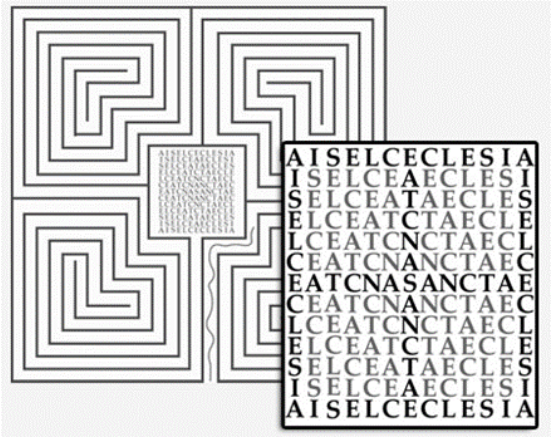
4.5.2 Antecedentes monumentales

4.5.2.1 *San Reparatus* de *El Asnam* o Laberinto de la Catedral de Argel

El llamado en la Antigüedad *Castellum Tingitanum*[60], fue una colonia romana en *Mauretania Caesariensis*, en la zona del actual Chlef en Argel. En época de Constantino -probablemente en el año 324- se construyó una basílica con mosaico en todo el suelo a la que se le agregó un contra ábside en el 475, en honor al recién fallecido obispo Reparatus, por lo que la basílica tomó su nombre. La basílica era un edificio rectangular de veintiséis metros de largo y dieciséis de ancho. La basílica fue redescubierta en 1843, con la formación de la colonia francesa de Orléansville, tras lo cual sufrió un gran deterioro (Santarcangeli, 1984, 198)[61] aunque el laberinto pavimental fue dibujado y trasladado a comienzos del siglo XX a la catedral de Argel[62], varios de los objetos recuperados se encuentran actualmente en el museo de Chlef[63].

[58] Hay muy poca información disponible sobre este laberinto como para analizar su posible influencia, pero al ser una página de dedicación al propio evangelio y ubicarse en el folio dos, se podría pensar que tiene una función similar a la de los paratextos preliminares que hemos analizado.
[59] Es necesario advertir ahora que Kern (2000, 86-87) se pregunta por el sentido de los pájaros en los laberintos y aunque no tiene una respuesta definitiva -no está seguro del significado que les da Santarcangeli que los asocia a las grullas, por la danza laberíntica de la grulla- cree que los pájaros contribuyen al sentido del laberinto, y no son motivos decorativos elegidos al azar.
[60] Ver Santarcangeli (1984), Kern (2000, 87-88 y 105).
[61] Santarcangelli describe algunos detalles interesantes sobre el estado del mosaico en el siglo XIX y otros sobre los materiales, colores, dimensiones de las teselas originales y ubicación del laberinto dentro del piso de la basílica. Además, describe los temas y contenidos de varios de ellos, además de los dos laberintos de letras.
[62] Datos obtenidos de Graciano (1999). También lo menciona Kern (2000, 87).
[63] https://www.tesaurohistoriaymitologia.com/es/640-castellum-tingitanum

Lám. 32.



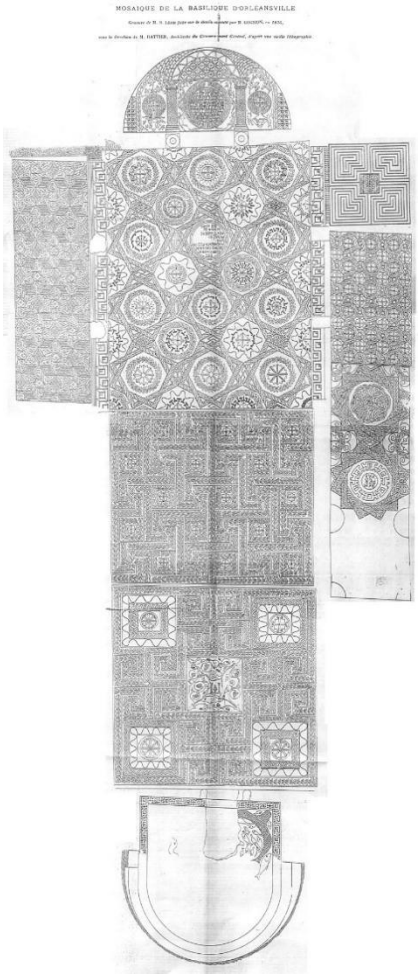
Lám. 33.

En el pavimento existían dos laberintos. Uno de ellos con la inscripción *SANCTA ECLESIA* de alrededor de tres por tres metros, estaba cerca de la entrada noroeste y de la puerta norte (láms. 40 y 41)[64] y el otro, en el transepto, con la inscripción MARINUS SACERDOS, ambos se consideran los ejemplos más antiguos existentes del uso cristiano de este motivo. Domínguez Bordona (1935, 157) conocía la existencia de ambos. Algunas fuentes indican que la inscripción "Sancta Eclesia" se puede leer más de tres mil veces a partir del centro y que se trata de un laberinto inspirado en los modelos romanos (con planta cuadrada dividida en cuatro partes) en cuyo centro se encuentra un juego de letras que permite conectarlo con el llamado "cuadrado Sator" (Sepúlveda, p. 269)[65]. Efectivamente, se puede observar que no solamente se lee desde el centro hacia todos los lados, sino que hay que doblar para completar la frase (lám. 41), con lo que se genera la forma de aspas, lo que podemos asociar con las esvásticas que ornamentan laberintos de códices mozárabes y el punto central es la "ese" de Sancta, tal como hemos visto en san Miguel (Beato M). Nuevamente el contenido es autorreferencial, se refiere al lugar sagrado en que se encuentra, pero también a la iglesia de los cristianos. Es una advertencia que prepara el ingreso de quien entra en ese lugar para salir del espacio profano desde el que llega y colocarse en el espacio sagrado al que ingresa, pero es también una dedicatoria, pues proclama la santidad de la iglesia y deja grabada esa afirmación para siempre.

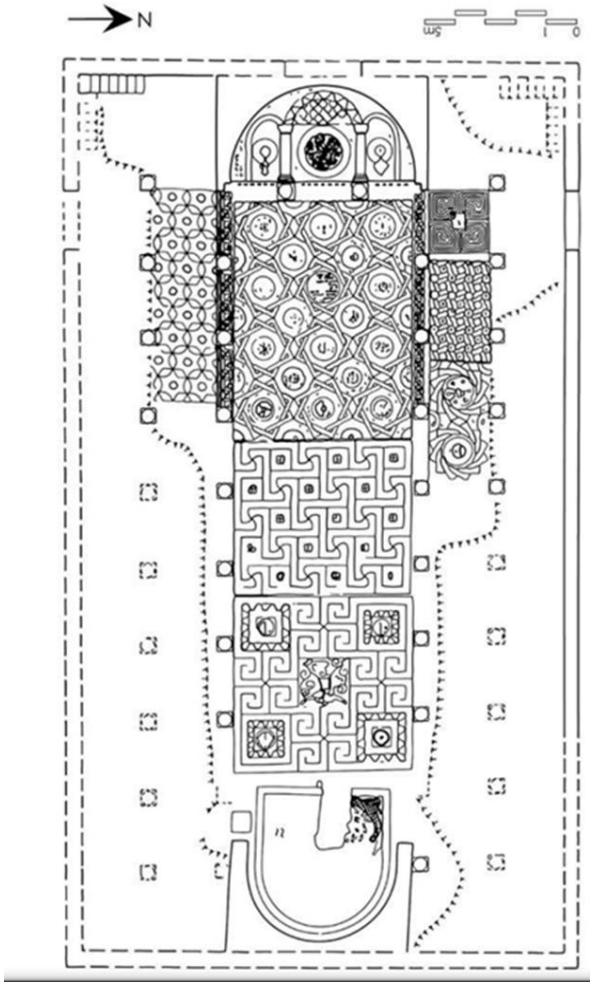
El cuadrado central del laberinto corresponde a lo que llamamos "laberinto de letras" con la frase *Sancta Eclesia* dispuesta en todas las orientaciones posibles (Láms. 32 y 33). Tiene trece filas y columnas, con lo que cada uno de los ejes hasta el centro tiene siete teselas. Según Santarcangelli, (2000, 199),

> …la entrada al laberinto y la de la plaza central son abiertas y orientadas, como es lógico, hacia la entrada de la iglesia. El concepto simbólico es claro: desde su entrada en el templo, el creyente se coloca en la condición, de hecho, en la necesidad de lograr, incluso después de muchos turnos, la meta suprema, indicada en el juego literal del centro: la *Sancta Ecclesia*. Antes de llegar al centro, debe pasar por todos los cuadrados; luego, comenzando desde la letra "S" en el centro del cuadrado de las letras y siguiendo las líneas a la derecha, izquierda, arriba, abajo, siempre puede leer el mismo texto[66].

[64] Para ver la posición del laberinto respecto de la entrada, fijarse en la parte inferior izquierda de la lám. 43 que es un dibujo que reconstruye todo el plano de mosaicos de la basílica.
[65] Hablaremos sobre este punto en el apartado literario.
[66] Original en italiano: "l'ingresso al labirinto e quello al quadrato centrale sono entrambi aperti e rivolti, come è logico, verso l'ingresso della chiesa. Il concetto simbolico è chiaro: sin dal suo ingresso nel tempio, il credente è posto nella condizione, anzi



Lám. 34



Lám. 35

Santarcangelli se refiere al primero de los laberintos, el más cercano a la entrada y que podemos ver actualmente colgado en la catedral de Argel. Kern (2000, 88) agrega que el hilo de Ariadna que aparece desde la entrada hasta la segunda vuelta, orientando el camino hacia el centro, conduce desde el exterior a la Madre Iglesia, a la verdad cristiana, a través de errores paganos, es decir, interpreta la necesidad de dar todas las vueltas del laberinto para llegar al centro como la forma en que el cristianismo se va construyendo, con idas y venidas, errores y aciertos hasta llegar a la verdad sagrada. En ese sentido, es un tipo de laberinto que no propone una salida, sino solamente un punto de llegada, que es el centro, donde se inicia un recorrido simbólico por la *Sancta Eclesia*. Asimismo, Kern (2000, 87), opina que la inscripción central SANCTA ECCLESIA es una autorrepresentación de la iglesia como guardiana de la verdad omnisciente. Es decir, es una proyección del sentido apotropaico de los laberintos romanos, pero con un contenido cristiano. Esta idea se ve refrendada por el análisis que hace este autor acerca del ubicaciones de los laberintos de las iglesias y de los manuscritos medievales, la mayoría de las veces con una entrada en el oeste, lo que haría ir al que ingresara allí, desde la muerte hacia la

nella necessità di raggiungere, sia pure dopo molti rigiri, lo scopo supremo, indicato nel gioco letterale del centro: la Sancta Ecclesia. Prima di arrivare al centro, si devono percorrere successivamente tutti i quadrati; poi, partendo dalla lettera «S» al centro del quadrato delle lettere e seguendo le linee a destra, a sinistra, in alto, in basso, si potrà leggere sempre lo stesso testo"

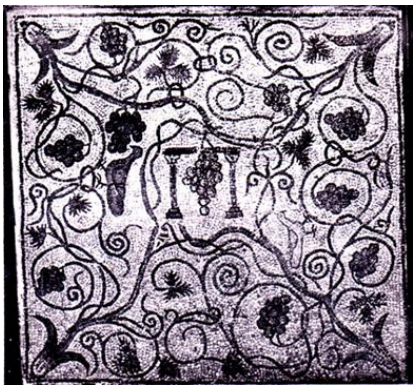
vida, es decir, el centro (Kern, 2000, 106)[67] (Láms 34 y 35). P. Rypson (1986, 80) le da un rol similar al mosaico donde se inscribe *MARINUS SACERDOS* mencionando que es del tipo conmemorativo, lo que implicaría una función protectora, tal como era protector el papel de los arquitectos en los laberintos de las iglesias posteriores o las dedicaciones a los patronos del lugar. En cambio, este mismo autor cree que el laberinto con la inscripción *SANCTA ECLESIA* al ser un cuadrado dentro de otro cuadrado, representaría la relación de **"**interpenetración" entre la ciudad terrestre y la ciudad celeste (Rypson, 1986, 80), donde el cuadrado interior manifestaría a la ciudad celeste a la que hay que llegar a través de los tortuosos caminos de la tierra manifiestos en el cuadrado exterior.

Hay que poner este laberinto en relación con el resto de los mosaicos pavimentales de este sitio. Graciano (1999) describe, y podemos seguirlo con los dibujos de las ilustraciones 34 y 35, que:

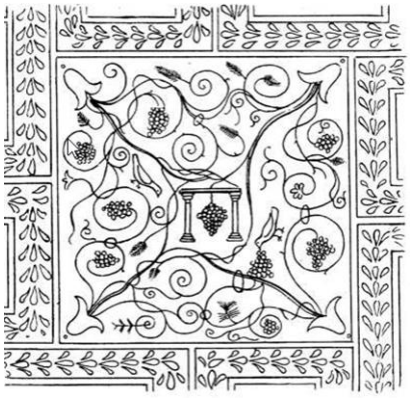
> "En un rosetón, enmarcado con giros, está inscrito el lema "SEMPER PAX" (Siempre Paz). (…) En la nave principal, el pavimento representa la imagen de un edificio de 3 naves cuyas bóvedas se apoyan en 2 columnas torcidas. Los espacios vacíos están ocupados por 3 coronas de laurel. Crismas florales ocupan el centro de las coronas. Estas son cruces ornamentales. (…) Lado este, una serie de 11 coronas de laurel que rodean una inscripción. (…) Hacia la mitad de la nave, un cuadrado de unos 6 metros de lado está completamente ocupado por hojas de laurel que nacen en forma de cruz, de una cruz luminosa, y vuelven a la cruz un poco más adelante. Acercándonos al ábside encontramos la hoja de laurel y, en el centro, un gran cuadrado de 2,10 m de lado cuya decoración está tomada de la vid. Subiendo los escalones que conducen al ábside en la parte trasera de la basílica, entramos en la parte reservada para el clero. Un juego de letras formado por las palabras "MARINUS SACERDOS" (obispo de Marin) similar al que aparece en el centro del laberinto (…) Una cenefa cuyo complicado diseño y color recuerda la que rodea el lema "SEMPER PAX" rodea el ábside".

Se puede apreciar a través de las láminas 34 y 35 la dimensión proporcional del laberinto que analizamos en relación con el resto de la basílica y su ubicación. Además, podemos observar que estos diseños del pavimento forman esvásticas formada por hojas -probablemente de laurel-similares a los laberintos de los jardines, y también redes de cuadrados entrecruzados formando estrellas y losanges, como hemos visto que sucede en diversos laberintos de Beatos, de otros códices, en las iglesias asturianas y en mosaicos de la Hispania romana, como el del Museo Arqueológico Nacional (lám. 16), relaciones que hemos ido dando a conocer en los apartados anteriores de este capítulo. Además, hay aquí trenzados de cintas que van generando redes de círculos en cuyo interior se alojan cruces de hojas o estrellas de flores, que también son comunes en la ilustración general de los Beatos. Por último, pero no menos importante, es el sector del altar donde se desarrolla un motivo simbólico eucarístico con roleos de vid y pájaros (láms. 36 y 37), y una representación de arquitectura que alude justamente a la zona del altar, con un racimo de uvas en su interior. Son elementos simbólicos a los que nos hemos referido permanentemente en el análisis de los laberintos de V y M, aunque en estos no está el contenido eucarístico de las uvas y vides, sí está el sentido de vida de los pájaros, palmeras y flores.

[67] Aunque Kern cuando habla de laberintos en manuscritos, se refiere a laberintos lineales, no a laberintos de letras. No sigue el tipo derivado del de san Reparatus, aunque sí menciona algunos de letras modernos que continúan con la tradición de *carmina figurata* antiguos, clasificándolos dentro de la categoría de "laberintos-juegos". Ver Kern (2000, 237-243).



Lám. 36



Lám. 37

4.5.2.2 Santianes de Pravia

Los investigadores hasta ahora han vinculado los laberintos de los exlibris altomedievales con una inscripción monumental de Santianes de Pravia, dedicada al rey Silo (láms. 38 y 39). La iglesia de Santianes de Pravia tiene documentadas tres inscripciones epigráficas y una de ellas en forma de laberinto del mismo tipo que algunos Beatos, es decir, una especie de "sopa de letras" que en este caso habría tenido quince filas y diecinueve columnas en las que, partiendo desde el centro y en dirección a los vértices se formaba una frase que se repite formando un rombo, con lo cual se puede leer una multiplicidad de veces. Domínguez Bordona declara que es una de las tres inscripciones de este tipo que conoce, y menciona su contenido: *SILO PRÍNCEPS FECIT*, el lugar donde figuraba originalmente: "la destruida lápida de dedicación (…) de la basílica y panteón real de S. Juan de Pravia" y la fecha probable de su colocación: entre 774 y 783[68]. Estos datos los recoge de testimonios, y cita a Ambrosio de Morales, quien ya en esa época (siglo XVI) opina que hay relación entre este modelo y los laberintos de libros posteriores:

> "Esta es la más antigua escritura o cifra que se halla de esta forma en España, y de allí parece se tomó para usarse después tanto como en los libros antiguos la vemos, y hay hartos dellos en el Real Monesterio de San Lorenzo, con otras variedades y enredos que después sobre esto inventaron" (de Morales, 1765, 110).

También de Morales indica la forma de la lectura: "que, poniendo la primera letra como por centro en el medio, discurre la Escritura a todas partes" (de Morales, 1765, 109-110).

El uso por Domínguez Bordona de estos testimonios se debe a la inexistencia de restos materiales en la época en que escribe. En el siglo XVII hubo una reforma que hizo desaparecer esta y otras inscripciones de la iglesia y aunque en el siglo XIX se encontró un fragmento que volvió a desaparecer, era demasiado pequeño como para corroborar los testimonios escritos por los cronistas antiguos[69]. Sin embargo, en los años setenta del siglo veinte se encontró un resto

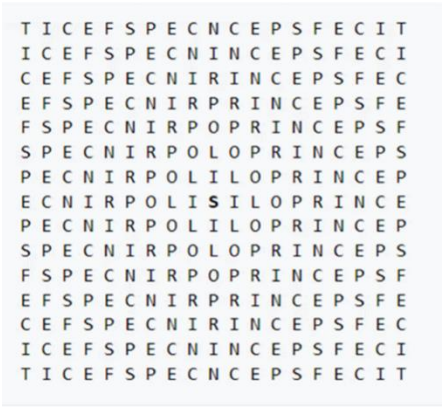
[68] También menciona algunos de los estudiosos que habían reproducido el texto de este palíndromo: Risco, J. Amador de los Ríos, Vigil y Lampérez:. Ver Domínguez Bordona, 1935, 157.

[69] Otro testimonio importante es el de Luis Alfonso de Carvallo (1695, 149-150), quien declara haberla visto: "sobre el arco por donde entran del cuerpo de la iglesia para el cruzero", refrendando el testimonio de Morales, al que menciona. Además, agrega una reproducción de la forma en que estaría dispuesto el laberinto, con una reproducción y comenta que: "Llama Morales a estas letras cubicas, porque es igual, y quaderada de todos quatro lados esta nueva manera de escritura, que dio tanto gusto por aquellos tiempos, que después dieron en usar mucho de ella en Castilla, y se halla en muchos libros antiguos, y en algunos con otras nuevas invenciones, que después le fueron añadiendo".

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

lo suficientemente grande[70] como para proyectar el tamaño, forma y colocación del laberinto de Santianes (lám. 38). José Menéndez Pidal (1980, 279-297), quien ejecutó este estudio, dio cuenta de este en el Congreso de los Beatos de 1976. El tamaño de la placa original sería, según sus cálculos, 52,96 cm en su base, y 42,15 de altura (1980, 291)[71] y a partir de este dato se ha hecho una reconstrucción que nos permite visibilizar mejor la relación con los laberintos de letras que estudiamos ahora (lám. 39).

Lám. 38.



Lám. 39.

En los últimos años se ha cuestionado la fecha de la construcción de esta iglesia para llevarla incluso hasta el siglo X[72], pero Daniel Rico en 2014 revisa la evidencia y concluye que es más probable la fecha que se ha atribuido hasta ahora que la hipótesis propuesta en los últimos años. Si esto fuera así, como tradicionalmente se ha entendido, M. A. Sepúlveda (1987, 276-277) podría tener razón al presumir que Beato debió haber visto la inscripción en Pravia cuando acompañó a Adosinda a tomar sus votos, lo que explicaría que incorporara dicho artilugio a la dedicatoria a Eterio en la última redacción de su obra, con lo que, a posteriori se habría convertido en una tradición que el nombre de quien encargaba el Beato se inscribiera en un laberinto del mismo tipo. Esto convertiría, según esta historiadora a algún Beato desaparecido en el prototipo de los laberintos exlibris y explicaría que los ejemplos asturianos sean los más antiguos, como sabemos, las *Etimologías* de El Escorial para Alfonso III. La posibilidad de una influencia directa de esta lápida de dedicación en los laberintos de los libros asturianos y de allí un traspaso a los leoneses y castellanos, se funda en la manera de construcción del propio laberinto de letras y en que sea una manera de dedicar una obra a un personaje, pero no conocemos el contexto de la lápida. En los libros los marcos y ornamentos se relacionan con la ornamentación de iglesias y establecen un marco de significación. En este caso, no tenemos los antecedentes para sugerirlo.

[70] Es un tablero de piedra caliza blanca que mide 18,5 cm, x 16,5 cm. y 12 cm. de espesor.
[71] Menéndez Pidal (1980, 295) presenta como apéndice documental un extracto de la obra de Tirso de Avilés (siglo XVI), *Armas y linajes de Asturias y antigüedades del Principado*, donde consigna el enterramiento de Silo en esta iglesia y menciona la inscripción en mármol: "Silo Princeps fecit". El enterramiento de Silo actualmente está siendo cada vez más cuestionado. Ver. al respecto, Rico (2014).
[72] En Caballero Zoreda (2010).

4.6 INTERPRETACIONES A TRAVÉS DE UN ANÁLISIS COMPARADO

4.6.1 Análisis comparativo entre laberintos de los Beatos y los laberintos de letras monumentales

El laberinto de san Reparatus tiene en común con el de Santianes de Pravia y el de los Beatos el cuadrado de letras central con una disposición concéntrica, con lo que las palabras se leen desde ese punto medio hacia los cuatro lados, repitiéndose muchas veces gracias a las combinaciones. La diferencia radica en que en San Reparatus esto es solamente una parte, quizás la principal, el centro, pero el laberinto mismo está dibujado como el camino que es, un camino difícil de seguir, un laberinto propiamente tal de tipo romano, cuadrado y dividido en cuadrantes (Kern, 2000, 87). De modo que, en san Reparatus estamos frente a una especie de doble laberinto: el del camino para llegar a las letras y el del cuadrado de letras, que es el que tiene incorporado el hijo de Ariadna[73]. En cualquiera de los llamados laberintos de letras de libros hispanos, el contorno puede tener una alusión al antiguo camino, especialmente en el del laberinto de Ikila con el ancho cerco de esvásticas, también en el de Valladolid, donde el marco adquiere renovada importancia, casi equiparándose con el centro y de un modo más sutil en los roleos de los marcos de *Maius*, alusivos a los meandros identificables con caminos sinuosos, pero sin llegar a tener una proporción equivalente entre la parte exterior o marco, y la interior donde se desarrolla el juego de letras, como sucede con el caso africano y que lleva a Rypson (1986, 80) a hablar de una interpenetración entre las dos ciudades, sino que más bien las orlas se han convertido en los códices medievales, en alusiones al laberinto, convirtiéndose en un lugar liminar que divide el espacio exterior profano, del interior sagrado[74]. Entonces, el centro acaba adquiriendo el doble papel de camino y de llegada, se convierte en un nuevo laberinto. Se trata de llegar al centro de ese centro a través de la lectura esforzada. Lo que produce la sensación de perderse, de dificultad a resolver y a la vez de camino, es el cuadrado de letras y su lectura. En el caso de san Reparatus, las teselas en las que se escribe cada letra dan la forma de red de cuadraditos que se reproducen en Morgan y hay una combinación de letras rojas y negras que permiten percibir los rombos concéntricos que hemos visto también en los Beatos.

Si tomamos en consideración las similitudes que hay entre los códices Beatos respecto de la iglesia de El Asnan (san Reparatus) en cuanto construcción, es posible inferir una función similar en los casos en que se alude a San Miguel -en *Maius*- o al abad Sempronius -en Obeco. En dos casos, son lugares los recordados en el laberinto, en el caso de la Iglesia, la propia iglesia, la obra que se va a recorrer; en el caso de san Miguel, la abadía que habitan los monjes que leen el códice y es el lugar al que pertenece el libro; en Valcavado, menciona al promotor del libro. Hay una fuerte asociación entre el libro y el lugar sagrado a recorrer. Está diciendo que, gracias a ese abad, a esa iglesia, a ese libro, comienza para el usuario un recorrido santo que abarca todo. El texto en los Beatos estudiados y en todos los casos donde se forman rombos, parten del centro y forman una cruz. De este modo, se genera no solamente de una fórmula de memoria para un personaje (como el abad Sempronio o en san Reparatus, Marino), sino que también recuerda el servicio que ese personaje o de ese lugar presta a la obra, son protectores y difusores de los contenidos de la iglesia. Esto En el caso del Beato M, se trata no solamente de

[73] Ese cuadrado que ocupa el lugar que en el mito griego habitaba el Minotauro y que en los laberintos de pavimentos también están ilustrados con figuras alusivas, por lo tanto, indican el centro del laberinto del mito.

[74] Esta fórmula de reducir el laberinto a meandros, espirales y entrelazos existía desde la Antigüedad. Es lo que sucede en vasos griegos como en una copa de figuras rojas de ca- 440-430 a.C. (London, British Museum, E 84. En Kern, fig. 3); también en la copa de Aisón en el Museo Arquelógico Nacional (MAN, N° 11265, ca. 430), con la diferencia de que los meandros del portal de la copa de Madrid no se entrecruzan formando esvásticas, sino que son simples. Pareciera que en estos lugares son formas sintéticas de aludir a los laberintos.

un lugar, sino del nombre del santo patrono, que es el nombre del lugar. Profundizaremos sobre estas interpretaciones en el apartado del laberinto como artefacto literario.

Además, hay otras similitudes con el contexto musivario del laberinto. Si en san Reparatus observamos el mosaico que está al costado del laberinto (láms. 34 y 35) nos encontramos con el entretejido circular de la misma especie que el de la red donde se depositan las letras del laberinto de Fernando, en la iglesia de Saint Sever, según la reconstrucción de Jean Lauffray (1968, en Werckmeister, 2012, 22). Por otra parte, en la nave central la estructura ornamental está compuesta por una red de cuadrados entrelazados que arman estrellas de ocho puntas como la del laberinto del Beato de Saint Sever, como la de la cruz del Beato de Osma (f. 166, lám. 45) y la de la *Maiestas Domini* de Gerona (lám. 17b). Hay que agregar que es todo el pavimento de la basílica el que alude a los laberintos, así, en la mitad de la nave se forma una especie de laberinto vegetal con hojas de laurel -que nos recuerdan los laberintos de setos de los jardines- con innumerables caminos que arman nueve grandes cuadrados que se dividen a su vez en cuadrantes en cuyos centros hay (superior izquierdo e inferior derecho, haciendo una diagonal) un cuadrado con una cruz-flor en su interior, mientras en los otros dos -superior derecho e inferior izquierdo, haciendo diagonal, una equis. Avanzando hacia el ábside, nuevamente se arman esvásticas con hojas de laurel y 9 cuadrados, los cuatro de las esquinas decorados con rosetas y meandros y el del centro un gran mosaico de vides, justo en la zona donde iba el altar (láms. 34 a 37). Todas estas formas que se repiten de uno u otro modo en los laberintos de los Beatos y otros códices altomedievales hispanos hablan de una comunicación de las formas africanas-romanas que han pasado al repertorio de la península a través de mecanismos aún en discusión, o de formas compartidas en toda el área de influencia romana que persisten en lugares centrales en unos casos, y periféricos en otros.

Werckmeister (2012, 13-50) analizó los mosaicos del presbiterio de la iglesia de Saint Sever en relación con las ilustraciones del Beato de Saint Sever. Para los mosaicos ubicados al costado del altar, de entrelazo, tanto como para los de los costados del sector de los relicarios, utilizó las conclusiones y dibujos de Lauffray que excavó en los años ’60 del siglo XX; para los mosaicos del sector del altar, totalmente desaparecidos, utilizó el mosaico de Saint-Jean de Sorde, con un diseño similar, atribuido al mismo taller y mandante, todo efectuado alrededor de 1070 (época también del Beato de Saint Sever) y reconstruido en dibujos por el mismo Lauffray (Werckmeister, 2012, 21-22). Con estos antecedentes, recrea lo que debe haber sido la liturgia en ese espacio y, a partir de lo anterior, somete a análisis el Laberinto de Letras del Beato de Saint Sever. La forma de las orlas entrecruzadas del laberinto y las escenas decorativas de los animales entre los vegetales, inéditas en otros Beatos, le parecen relacionadas con el mosaico de la zona del altar del Sorde, no solamente por las formas que se repiten, sino porque, “al inicio del manuscrito de Beato, las múltiples transcripciones del nombre del abad y el título están incluidas en un diseño que es el equivalente estructural de la posición litúrgica central del oficiante en Sorde, y, por implicación, del mosaico perdido del pavimento de Saint Sever” (Werckmeister, 2000, 26). Relaciona, entonces, la ubicación del nombre de la persona que dirige el proyecto del libro que se presenta con el que oficia el culto religioso. Por otra parte, asocia el efecto óptico -luz y color- del pavimento con la importancia de la decoración abacial para la liturgia. Además (Werckmeister, 2012, 31-34), asocia todo el conjunto decorativo del presbiterio a la imagen de la Jerusalén Celeste descendiente del Beato (f. 208v) y la imagen de la Jerusalén celeste como ciudad cuadrada del Ap. 21-22 equiparada al monasterio con sus claustros (ff. 207v-208, cap. 5, lám. 19). Aunque para Werckmeister, el fenómeno de estos mosaicos en el pavimento de estas iglesias es propio del siglo XI, cabe mencionar la similitud entre estos programas de época románica hechos en mosaicos, y el pavimento musivario de la Antigüedad tardía de san Reparatus, además de las formas y figuras en común de estos

USC DE COMPOSTELA

programas de mosaicos de iglesias abaciales del siglo XI con las formas y figuras que son parte de los laberintos de letras de los Beatos anteriores. Es evidente, que si bien ha habido cambios -como probablemente lo ha sido la incorporación de la función de ellos en la liturgia de la muerte- también hay permanencias que no son de un siglo, sino que tienen un origen tardoantiguo.

La cuestión es hasta qué punto esta memoria de formas es también una memoria de sentido. Es posible que haya una persistencia de significados en tanto el contexto es el mismo. La conjunción de rombos entretejidos en forma de estrellas, de cuadrados con centros de cruz-flor, las equis -con connotaciones de Cristo difíciles de perder-, las esvásticas y todo ello combinado con representaciones vegetales y animales que aluden a la vida, son lo más cercano a una visión alegórica, pero muy probablemente también anagógica, porque se trata de recorrer estos espacios en las basílicas tardo antiguas, buscando la transformación del caminante, su elevación, y en los códices hay un llamado a la reproducción de dicha experiencia. Hay un sentido simbólico en que el que penetra a un laberinto se convierte en peregrino, pero también hay una acción que mueve no solamente al que penetra en el laberinto de una iglesia, sino al que se pone en acción para desentrañar las palabras y los sentidos de ellas que hay en un laberinto de letras.

Pero es su ubicación la que nos da los mejores indicios de la cercanía entre el laberinto de san Reparatus y el de los Beatos: cercano a la puerta de acceso de los fieles y en conexión con la entrada, indicando las características del lugar que se va a recorrer: la santa Iglesia, del mismo modo como en los Beatos el laberinto es una entrada al libro, de manera que podemos pensar en un vínculo, directo o indirecto entre los laberintos de los códices mozárabes y este laberinto musivario. Aquí vale considerar el comentario de Kern (2000, 106) acerca de los laberintos como entradas a las iglesias y a los libros:

> La mayoría de los laberintos de las iglesias están ubicados cerca del portal occidental, es decir, directamente detrás de la entrada de la iglesia. Los laberintos del norte de Francia abarcan todo el ancho de la nave, sirviendo como una especie de obstáculo o zona de amortiguamiento. Primero se suponía que los devotos interiorizarían el laberinto —con todas sus implicaciones— recorriendo su camino. Solo entonces tenían la intención de continuar hacia el santuario interior. Tal vez el hecho peculiar de que un número considerable de ilustraciones de laberintos aparezcan en las guardas —las "entradas", por así decirlo— de los manuscritos pueda explicarse de manera similar. En tres de los ocho ejemplos reproducidos aquí, el laberinto se representa como un camino protector y tortuoso a la ciudad de Jericó. Una ubicación tan prominente puede reflejar alguna intuición subliminal de la función iniciática del laberinto en la Antigüedad pagana, de una idea de que se podía ingresar a la estructura a través de un ingreso, que se suponía que estaba ubicado en el frente. Quizás esta noción fue moldeada por el relato del laberinto representado en la puerta de Cumas, a la entrada del Hades. (…) En cualquier caso, el concepto de entrada, y de la necesidad de protegerla, debió estar íntimamente asociado con el laberinto, incluso ya en la Edad Media.

Estas asociaciones sostienen también la hipótesis que se ha sostenido aquí, de que no solamente es el laberinto el que mantiene la memoria de la persona o lugar inscrita/o, sino

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

que son estos nombres quienes protegen a la ciudadela que es el laberinto y que, en este caso, representa a la iglesia[75].

También el laberinto al comienzo, en la entrada del libro recién abierto, encarna la tensión entre libro cerrado-libro abierto (Hamburger, 2010) que es la misma tensión que existe entre lo oculto y lo revelado que está en el significado simbólico de la propia figura laberíntica. En este sentido, no solamente la figura de un libro abierto es expresiva de la revelación, sino que también lo es esta primera imagen que lo presenta. Se despliega aquí, en la entrada, toda la provocación para el ejercicio intelectual y de recorrido personal que se hace al lector y le anuncia el resultado del trabajo de la lectura de este libro de la Revelación, que es la salvación, pero con énfasis en el camino que lleva a ella, es decir, en el laberinto de la entrada está impresa la propia tensión, manifiesta la dialéctica de los dos polos. De allí también deriva el sentido apotropaico de esta figura.

Teniendo en cuenta el evidente vínculo entre el laberinto de san Reparatus y el de los libros mozárabes, es extraño que nunca estos laberintos de letras hayan sido considerados como laberintos e incorporados a los catálogos existentes especialmente el más completo y actual de Kern. Este autor considera en su exposición no solamente a los laberintos propiamente tales, sino a los meandros y, sin embargo, al considerar al laberinto de letras de Al Asnam, lo compara con los muy posteriores laberintos de letras de los libros de los siglos XVII y XVIII (2000, 23)[76]. También es llamativo lo poco atendida que ha sido la coincidencia entre este laberinto de letras musivario y los poemas visuales de Publilius Optatianus Porfyrius[77] en homenaje a Constantino, que son de la misma época. Dentro de los estudios literarios, sí hay menciones, a las que nos referiremos luego.

4.6.2 Análisis comparado entre las formas ornamentales de los laberintos de los Beatos y formas del arte romano, visigodo y franco-insular

Acerca de la similitud entre los laberintos de letras mozárabes, en especial el de V, y los mosaicos romanos[78], Mentré (1999, 120) indica que este laberinto recuerda mosaicos como el de Lugo (Casa de los Mosaicos de Lugo, *in situ*, láms. 40 y 41). Si bien a primera vista no se aprecia el parecido, en la orla se encuentran elementos decorativos de rombos insertos dentro de rectángulos con trenzas muy similares a la forma del laberinto de V (lám.7).

Este mosaico que Fátima Díez llama de "Dédalo y Pasífae" (2002, 245) tiene otra coincidencia. Unido a la decoración del rombo con la orla trenzada, otro cuadro decorativo representa flores que convergen en un círculo central (lám. 41 izq.). Una de esas flores es de loto y la otra tiene en el centro una hojita en forma de corazón, ambos elementos que también están incluidos en la orla del laberinto de M. De esto se puede colegir, en un primer nivel de análisis, que las formas de rombos y trenzas, y también las flores de loto y hojas en forma de

[75] Santarcangelli (1984, 247) habla del papel protector del signo y lo asocia a la costumbre de colocar figuras de los obispos y de los arquitectos en los laberintos de las catedrales.

[76] Para una idea del concepto de laberinto ver Kern (2000, 23). Para sus consideraciones acerca de los laberintos mosaicos romanos, Kern (2000, 85-103). Específicamente el de Argelia: Kern (2000, 87 – 88). En cuanto a los laberintos de letras que considera, además del de Argelia, ver Kern (2000, 242- 243). Cuando se refiere a los laberintos en manuscritos no considera los laberintos de letras (2000, 105). Pero, sí considera el hecho de que, en los libros, los laberintos se encuentren a la entrada y lo considera un hecho significativo (2000, 106). Esto es importante, pues nos da cuenta de un vínculo entre los laberintos de letras estudiados que se encuentran en los frontispicios y los laberintos propiamente tales que también tienen la misma ubicación. Veremos que si ello se relaciona con la idea de laberinto como lugar, como ciudad, como lo entendían los romanos, se entiende su función apotropaica.

[77] Cfr. Cap. 4, ap. 4.8., esp. 4.8.2

[78] Los laberintos romanos y los medievales de manuscritos e iglesias, según Kern (2000, 25), se construyen simétricamente, sobre la base de un prototipo geométrico, con un área más grande en el medio. Un ejemplo bien conservado es el laberinto de Teseo y Ariadna del siglo IV, en el museo *Kunsthistorishes* de Viena (Kern, 2002, 102, fig. 175) y un ejemplo medieval redondo es el de San Gall, del Ms lat. 13013, f. 1 (Kern, 2000, 112, fig. 181).

corazón están relacionadas con los laberintos en el siglo III -datación aproximada del mosaico de Lugo[79]- y que esas formas mantienen esa asociación en el siglo X, así como antes habíamos notado una persistencia de los meandros con formas de esvásticas anudadas que tendrían antecedentes ya en el siglo V a. C., en los vasos griegos de figuras rojas, cuya continuidad ejemplificamos con el mosaico del Museo Arqueológico Nacional (MAN 38304 Bis) (lám. 16). Se ha mencionado antes la conexión visual entre el roleo vegetal del laberinto de M y los roleos vegetales de cenefas de otros mosaicos romanos, que podemos ejemplificar con el mosaico custodiado en Madrid (MAN 38315Bis, Lám. 42) y el mosaico de Caerleon que se encuentra en el Museo Nacional de Gales (lám.43), que también es un laberinto.

Lám. 40

USC

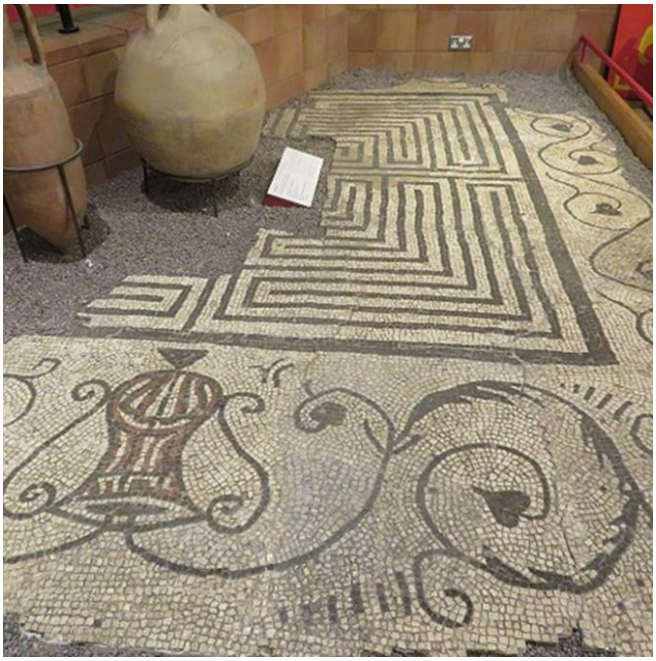
[79] Si bien este mosaico no es un laberinto, es alusivo al laberinto, ya que el centro lo ocupa Dédalo, Pasífae y el toro, además de aparecer el laberinto indicado como una torre. Ver el artículo de Fátima Díez (2002, 245-48).

Hemos indicado antes que la orla de V sigue otro derrotero y en lugar del roleo vegetal desarrolla una serie de ornamentos mixtos de entrelazos franco-insulares, relacionados a su vez con los mosaicos romanos como podemos apreciar con las orlas del losange de la lámina 52, que está formada por una trenza continua. Esta doble relación, con trenzas franco-insulares y a la vez romanas o constantinianas, son vistas por Guilman (1960, 214-215) como un camino de la imagen desde Roma y Bizancio a Irlanda y la influencia posterior, aunque ciertamente temprana desde Irlanda hacia el continente. No solamente la influencia en la región franca, sino también en Italia, con la fundación de Bobbio por Columbano. Así cree que incluso las decoraciones de nudo de origen italiano pueden a su vez haber tenido un origen insular. Respecto de esta influencia, uno de los elementos compartidos por M y V es la existencia de entrelazos no solamente en las orlas, sino también en las letras[80]. Sepúlveda (1987, 301) asocia los entrelazos en forma de cuernos de M con los perfiles de algunos pájaros de la Biblia de León de 960, de modo que es un rasgo compartido por diversos códices mozárabes, que evoluciona y se presenta también en la decoración del laberinto de S.

Lám. 41

[80] Cfr. cap. 4. Guilman, 1961, 26. Láms. 6 a, b, c.

Lám 42



Lám. 43

Se puede, por lo tanto, poner esta información en conexión con afirmaciones vertidas en el apartado anterior, acerca de los significados alusivos a los laberintos de una serie de formas como trenzados, roleos, esvásticas, meandros, flores de loto, y otros.

Lám. 44

Las que hemos supuesto como representaciones estilizadas de palmeras, en azul en el laberinto M, con antecedentes de forma en Santa María Quintanilla de las Viñas (lám. 45)[81] no aparecen en V, pero sí están en las cenefas del laberinto de Saint Sever[82] (lám. 48) y se encuentran también en el folio 28 del Beato A1, en la ilustración de la Iglesia de Pérgamo (Ap. II: 12-17, láms. 46 a, b y 47). Allí detrás de la figura de Cristo, en el arco que representa el ámbito donde está presente, hay dos franjas, una roja y una blanca de estas bandas vegetales. Klein (1976 y 2012) no las relaciona con las figuras azules de la orla del laberinto de M, pero la similitud es clara. En S, las hojas de estos aparentes árboles son siete, en Morgan son cinco, igual que en Quintanilla de las Viñas y en A1 son tres, pero todos mantienen la misma forma. Sin embargo, a pesar de que la figura es similar en los tres casos, las de S y A1 coinciden en el "estilo cúfico", es decir, en una forma de ser presentados al modo de letras cúficas, de manera lineal, armando rectángulos. En cambio, en Quintanilla de las Viñas y en Morgan, el estilo es de cenefa formada

[81] Bango (1996, 20, fig. 7) los adjudica a influencia de los textiles orientales. También L. Caballero Zoreda (1994, 159) se refiere a estos frisos, pero sin conectarlos con el arte oriental. Ambos coinciden que estos frisos son de época visigoda.

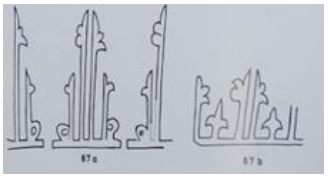
[82] En Saint Sever hay un motivo similar en la cenefa rectangular exterior verde con figuras amarillas. Al centro de un cuadrado formado por dos vegetales, surge una especie de palmera con dos hojas más que las que tienen en Morgan. Al conjunto Klein (1976, 149) le llama "ornamentación cúfica geométrica".

por roleos; esto es, dentro de formas redondeadas, como en los mosaicos de los trabajos de Hércules y el laberinto de Caerleon.

Lám. 45

Lám 46 a

Lám. 46 b



Lám. 47.

Lám. 48.

Una clave para la interpretación de estos motivos vegetales en la orla de M (Lám. 44), puede estar en la interpretación de los motivos de fondo en el espacio divino de la representación de la Iglesia de Pérgamo en el Beato A1 (f.28). Para ello, vale la pena seguir la argumentación de Kessler (2000, 56-58) sobre la ilustración del Reino del Cielo de la *Topografía Cristiana* (Vaticano, Bib. Apos., Cod. Gr 699, f. 89r) que muestra a Cristo entronizado aclamado por ángeles, hombres terrestres y los muertos resucitados (cap. 5, lám. 26). Este folio tiene un especial parecido con el folio 28 mencionado de A1, en la forma del edificio, la distribución de los personajes y la decoración. Dice Kessler que esta iconografía en el Códice Vaticano 699 muestra el llamado de los justos a Cristo en la parusía (Mt. 25-34), agrega que la forma del lugar está basada en la forma del tabernáculo del Antiguo Testamento que es la forma del arca del pacto imaginada por Constantino, esto es, un recinto exterior rectangular y un

Sanctasanctórum arqueado, cuyo esquema se ilustra en el folio 108r del mismo códice (cap. 5, láms. 24 y 25). Hay además una etiqueta a continuación en el manuscrito, que indica que la parte baja rectangular muestra el mundo actual de los hombres, en términos temporales, el ahora; y que la parte alta arqueada muestra el reino celestial donde estarán los justos en el futuro. Detrás de Cristo en esa parte alta hay una red de losange con flores de lis que Kessler identifica con una tela de oro decorada con lirios, la cual representaría el telón que cierra el Sanctasanctórum, que cumple la función de mediador entre el espacio sagrado futuro y el espacio presente terreno. Esta idea de velo mediador se asimilaba también a Cristo, indica Kessler. Todas las similitudes entre el folio vaticano y el del Beato A1 mencionado, nos permite pensar en una relación entre estas figuras cúficas y las flores de lis del códice vaticano, por lo que podemos decir, que también son símbolos de Cristo y de mediación espacial y temporal, en este contexto. Volveremos sobre esta interpretación en el capítulo sobre el Anticristo, dado que en este punto del laberinto como ciudad-iglesia hay una coincidencia de forma y probablemente de sentido con las Primeras tablas del Anticristo en los Beatos, que la mayoría de las veces son cuadradas y tienen una plaza central, igual que el laberinto de la entrada.

4.6.3 Otros alcances interpretativos de las formas comparadas: el laberinto como ciudad

Kern (2000, 85) asegura que los anchos marcos de los laberintos romanos se pueden interpretar como muros, por lo que concluye que, para los artistas romanos de mosaicos, el laberinto representaba una ciudad fortificada, cuyas representaciones tenían funciones apotropaicas[83]. Especialmente habían sido usados en el contexto fúnebre porque Teseo, al salir del inframundo era capaz de socorrer al difunto. Las similitudes entre mosaicos romanos de laberintos, o figuras asociadas a ellos, y los laberintos de letras de los Beatos pueden ser argumentos a favor de la visión de Werckmeister (1980, 2012) acerca del uso de algunos Beatos en la liturgia de la muerte. También se puede pensar, desde este punto de vista, que estos laberintos con importantes marcos con decoraciones significativas también hayan tenido una función apotropaica, especialmente si los Beatos fueron considerados libros litúrgicos o con un alto valor como objetos sagrados, tal como lo cree Elisa Ruiz (2009 y 2013).

Pero esa idea de ciudad que está en los laberintos, connota a su vez una idea de mundo, tanto en el sentido general, como individual, en cuanto que el mundo representa la vida de cada cual. Esto puede suceder especialmente en el contexto de *lectio divina* o de liturgia de la muerte. En la *lectio divina*, el aprendiz se busca a sí mismo a través de estas lecturas, revisa su vida, se prepara para la muerte. El propio *Apocalipsis* fue interpretado tanto en un sentido histórico como personal (Henriet, 2012, 9-10). Kern (2000, 207) también recoge la existencia de laberintos como mundos a través de la historia, y establece como uno de ellos al mosaico de la iglesia de San Reparatus en Argelia, del siglo IV, que puede ser el principal antecedente para el laberinto de letras de los Beatos, como vimos[84]. Esos laberintos que representan el mundo en términos cristianos recrean la ruta del alma que va hacia el centro -en el caso de San Reparatus con un hilo de Ariadna incluido- y desde el centro hacia la salida. En términos de forma de lectura, o de la mirada, los laberintos de letras de M y V tienen un claro centro al que llegar, o desde el que partir, pero no tienen un claro intersticio entre las letras que oficie de camino. En

[83] Boto Varela (1996) estudia las formas de ciudades fortificadas de las ilustraciones de la Jerusalén Celeste en G y S. Volveremos sobre la posible conexión que pudiera haber entre el laberinto como ciudad fortificada y la forma de representación de la última visión apocalíptica.

[84] Sin embargo, Kern (2000, 207) no encuentra representaciones del "caminante cristiano", que es conducido desde el centro hacia la salida del laberinto, sino hasta el siglo XVII. O sea, el laberinto de san Reparatus tiene la forma apropiada para el caminante, pero no está explicitada la figura del caminante.

cambio, si se sigue el sentido de las letras, se hace un recorrido zigzagueante que provee de varias salidas. Perderse en estos laberinto es no encontrar la frase en sus múltiples posiciones.

Con esta referencia como base, podemos volver a revisar el marco ornamentado del laberinto de V. Si el marco rectangular se puede leer como el límite del mundo representado por el laberinto, la primera pregunta es qué significa la decoración tan particular de entrelazos con nudos de Salomón en los listeles superior e inferior (láms. 49 a y b). Se puede adelantar que los nudos que unen dos anillos representan el valor de la unión (Román, 2014, 15), posiblemente de la unión de quienes participan de la fe religiosa o es una manifestación de lo eterno, es decir, en el límite del mundo, puede representar la unión entre la tierra y el cosmos, lo humano y lo divino[85]. Por otra parte, entre los entretejidos de cintas, se van intercalando distintas decoraciones. Sepúlveda (1987, 301), sostiene que no tienen ningún orden, y, sin embargo, son esas diferentes maneras de desarrollarse entre los nudos, a veces con puntos, rayas, ondulaciones y otras combinaciones, las que parecieran aludir a diferentes elementos de la naturaleza, tales como agua, tierra, viento, precipitaciones y vegetación (lám. 49). Por ello, es posible asociar esta orla a los marcos de la detención de los vientos del mismo Beato (f. 101, *Ap*. VII, 1-3.) que sustituye el marco por una representación del mar que delimita el mundo, con peces, con vientos y, al interior, con vegetación. Esta misma manera de representar el mundo se hace en el mapamundi (ff. 36v-37) encerrando el doble folio con un mar con peces y barcos. Esta orla con estas características pareciera delimitar el mundo representado por el laberinto y aludir a las estaciones, como los calendarios.

Lám. 49

4.6.4 Análisis de las partes. El sentido de las formas que componen los laberintos de los Beatos Morgan y Valcavado

4.6.4.1 Página-tapiz

Hemos mencionado que Mentré (1999, 120) usa la categoría de página-tapiz para los Laberintos de Letras mozárabes. Asimismo, hemos visto en los ejemplos descritos que tanto los laberintos de M y V, como el resto de aquellos que se encuentran en los Beatos y otros

[85] Lo Cascio (2014, 19-20) dice que el nudo de Salomón se ha convertido en el símbolo de un vínculo indisoluble con el Ser Superior. En el prefacio a su libro, Tomás Román (2014, 15) menciona la tradición de lo que se conoce como la "cadena de oro" representada como un conjunto de anillos que atan la fuerza a la liviandad, lo material a lo inmaterial, la tierra y el cielo.

códices hispanos entre los siglos IX y XII, tienen algunas similitudes con lo que se ha llamado página alfombra o página-tapiz en los códices irlandeses altomedievales[86]. La característica de la página alfombra es que cubre la mayor parte de una página con un motivo ornamental que puede estar asociado a una letra, pero no se desarrolla un texto, sino que predomina un tipo de ornamento que permite una mirada general y otra distinta particular de cada uno de los elementos que la componen. Esto es una característica evidentemente compartida con los laberintos de letras que estudiamos: en el laberinto como página-tapiz, entendida de esta manera, hay un nivel de generalización mayor a cada una de las partes que hemos mencionado y que revisaremos aquí en más detalle. Las páginas-laberinto hispanas cumplen el requisito de una similitud visual con una alfombra oriental y, aunque llevan texto, este texto al visualizarse desde lejos, aparece como parte de la imagen, tomando una forma de cuerpo geométrico.

Mentré señalaba que la página tapiz realza la importancia del libro que se lee porque se instala como una entrada grandilocuente, especialmente cuando se decora con tanta gracia como ocurre con los libros mencionados. Pero nuevos estudios han llegado aún más lejos. Es el caso de Benjamin Tilghman (2017, 22), quien, refiriéndose a las páginas-tapiz del libro de Lindisfarne, ha sostenido que ellas recuerdan a sus lectores el papel activo que deben tomar para dar a conocer el plan divino en las Escrituras, de tal modo que los espectadores posteriores se pueden reconocer como coagentes en la creación del trabajo, capaces de discernir y de trazar formas, patrones y armonías que no eran parte de la visión inicial del ilustrador, que en este caso era Eadfrith[87].

Después de los antecedentes discutidos a través de las páginas anteriores acerca de los laberintos de los Beatos y sus relaciones tanto con los laberintos monumentales como con los de otros códices, podemos pensar que es plausible, por lo menos considerar que Mentré tiene mucha razón al asociarlos a las páginas-tapiz, tanto en el sentido de una entrada monumental, decorosa, como en el sentido de la invitación al lector a una forma activa de lectura. Se trata de que el lector desentrañe algo y participe de esa mirada grandiosa y simbólica mientras recuerda a quienes participaron de la confección del libro y toman conciencia de que el lugar en que están es un camino para ser recorrido. No es una página para pasar, sino para detenerse.

4.6.4.2 La cruz y el centro

En los laberintos estudiados de M y V observamos que el centro tiene gran importancia porque es el punto de partida de la lectura; es el lugar donde se ubica la S de santo en un caso, y la S del nombre del sujeto de la dedicación, Sempronium, en el otro. Pero además es un lugar destacado mediante una pequeña cruz formada por las primeras letras del texto que se expone y es el punto de partida de una gran cruz formada por el texto que parte desde allí y llega a todos los vértices del rombo, marcando los cuatro puntos cardinales[88]. A esa construcción gráfica del laberinto se agrega la página de la Cruz, que según Rodríguez y Herrero (1993, 59) es una

[86] Michelle Brown (1994, 36) define la página-tapiz como: "Una página ornamental particularmente favorecida en el arte insular, que a veces incorpora una cruz en su diseño, que deriva su nombre de su similitud visual con una alfombra oriental. A diferencia de las páginas de íncipit decoradas, las páginas de alfombra no llevan texto. Generalmente separaron los cuatro Evangelios en un manuscrito, y su uso en el arte cristiano puede ser de origen copto". Original en inglés: "Carpet page: An ornamental page particularly favored in insular art, sometimes incorporating a cross into its design, that derives its name from its visual similarity to an Eastern carpet. Unlike decorated incipit pages, carpet pages do not carry text. They generally separated the four Gospels in a manuscript, and their use in Christian art may be of Coptic origin".

[87] Esto es similar a la interpretación de Laura Kendrick (1999, 87-95) acerca del uso del entrelazado como una figura de los confusos nudos de las Escrituras que un intérprete debe desentrañar.

[88] La pequeña cruz central y la gran cruz que llega a los vértices pasa de ser una forma sutilmente expresada a través del dibujo de las letras y la combinación de los colores a ser totalmente explícitas en otros casos como el del Beato O, f. 166 (lám. 17b), donde sin haber laberinto, están dibujadas ambas cruces dentro de un rombo inscrito en un rectángulo. Es probable que en este ejemplo se manifiesten los cuadrantes del antiguo laberinto romano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

reinterpretación de la Cruz de los Ángeles[89]. Una *crux gemmata* con un marco complementario al del laberinto que combina trenzados y motivos vegetales y que introduce dos gallos en la parte baja, flanqueando la base de la cruz que también está trazado como entrelazos haciendo un símil con un montículo, recordando probablemente al Gólgota (Rodríguez y Herrero, 1993, 59). En V esta cruz es el comienzo absoluto del códice y en M es posible suponer que también pudo haber existido algo similar acompañando el laberinto, lo que nos obliga a considerar los significados y usos de estas figuras en este contexto.

La investigación hasta ahora al estudiar las cruces en frontispicios o en cubiertas de libros, ha diferenciado entre las que son fundamentalmente icónicas y aquellas fundamentalmente geométricas y anicónicas. En ambos casos, se han hecho interpretaciones simbólicas, pero en la actualidad se ha ampliado este marco interpretativo para abarcar otras funciones, como su papel como mediadoras entre este mundo y el mundo trascendente, introduciendo la autorreferencialidad del propio libro como encarnación de la sagrada escritura, cuando se trata de la cruz anicónica de las cubiertas (Ganz, 2017, 252-259). También entre pasado y futuro, es decir, como representante de la Iglesia en el mundo presente (Kitzinger, 2014).

El modo como se va incorporando la cruz al repertorio cristiano tiene que ver, por una parte, con su lugar histórico como instrumento de castigo y escarnio de Cristo, por lo tanto, como símbolo de su sufrimiento por la humanidad y a partir de allí, como símbolo de triunfo sobre la muerte[90]. Luego, también se representaron cruces asociándolas a la victoria imperial, siguiendo la leyenda del sueño de Constantino, dando origen a una tradición de cruces enjoyadas entre las cuales está la cruz de la Victoria y la cruz de los Ángeles en el contexto hispano[91]. También hubo una asociación entre las cruces (especialmente en representaciones de la crucifixión) y el árbol de la vida[92], y no menos importante, la cruz se entiende como el lugar de convergencia de todos los lugares, como el centro del mundo en una idea universalista del cristianismo y como centro para el recorrido vital del que camina por su salvación (Rypson, 1986, 76-77).

En términos de forma, dentro de las representaciones de cruces en el aparato gráfico de los libros hay que diferenciar entre las representaciones de la crucifixión, las alusiones a cruces como objetos de culto, las referencias a la cruz en los comienzos de página o de párrafos como signo protector y las cruces organizadoras de páginas tapiz, donde predomina la forma geométrica a veces combinada con elementos figurativos, que es el caso que estamos analizando. Como página tapiz, pueden ser más o menos alusivas a la Cruz de la Pasión[93], o simplemente sustentar otra imagen, como es el caso de las *Maiestas Domini* que desde época carolingia y durante varios siglos se sustentan estructuralmente en la forma de la cruz, o del "*quincunx"* que es la cruz con la marca del centro como un quinto punto. El patrón del *quincunx* está también en los ejemplos que hemos dado de cruces de san Andrés con un centro y en los

[89] Se refiere a la cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de Oviedo, donada por Alfonso II el Casto en el año 808 a la Iglesia de San Salvador de Oviedo. Además del parecido tipológico entre la cruz de V y la ovetense, la del Beato tiene una inscripción que dice: "Hoc signo tuetur pius" y "Hoc signo vincitur inimicus" ("Con esta señal se defiende el piadoso" y "Con esta señal se vence al enemigo"), igual que la cruz de los Ángeles. Ver, entre otros, Schlunk (1950, 91-114); Arbeiter (1993, 147-148); Fernández Somoza (2004b). Martín Barba (2016, 27-50, esp. 30) recoge todas las cruces que aparecen como frontispicios en los manuscritos altomedievales hispanos con sus inscripciones y también las que aparecen como decoración arquitectónica de edificios, además de ahondar en sus precedentes y transformaciones.

[90] Ya las epístolas de Pablo enfatizan la cruz como instrumento de la pasión de Cristo y símbolo de la resurrección.

[91] Y cuyas manifestaciones más tempranas están en los ábsides de mosaicos en iglesias como san Apolinar en Classe, del siglo VI.

[92] Sobre este tipo de cruces, ver, entre otros, Frugoni, 1990 (732- 748); Parker y Little (1994). Ambas publicaciones no solamente se refieren a este, sino a otros aspectos de significación de las cruces representadas y de sus usos como objetos, especialmente en la liturgia.

[93] Este patrón se encuentra también en representaciones no figurativas como en la portada del libro relicario de Kinale (Lough Kinale Book Shrine, Museo Nacional de Dublín).

esquemas de cruz como frontispicio, en las estrellas de ocho puntas de rombos entreverados con rectángulos y en el rombo inscrito en el marco rectangular, todos ellos asociados de uno u otro modo a los laberintos.

Las cruces se incorporan también a otro tipo de contextos, ubicándose como la forma subyacente en diagramas cósmicos como las *rotae* isidorianas. Estas pueden tener otra historia, que tienen que ver con la conjunción entre la heteroglosia de la cruz como forma y las reminiscencias de la cruz como signo cristiano. Decimos heteroglosia en el sentido que Batjin da la coexistencia de distintos discursos en contradicción, dentro de un único código lingüístico, dando cuenta de la oposición entre fuerzas centrípetas que se convierten en los sentidos dominantes y otras que actúan en direcciones múltiples y diversas (Sisto, 2015, 16)[94]. En el caso de la cruz, vemos cómo estas fuerzas que vienen de vertientes múltiples desde épocas prehistóricas, confluyen en algunos aspectos con los significados cristianos, pero también le dan diversidad.

Caviness (1983, 103-104) propone que hay ciertas figuras geométricas usadas en diagramas cósmicos, como las *rotae* isidorianas, que se usaron constantemente entre la Antigüedad y la Edad Media con diferentes variaciones de sentido, porque era la forma misma la que se prestaba a las diferentes representaciones. Así, para esta autora, la cruz en equis -o cruz *decussata*- es perfecta para inscribirse dentro de un círculo -o de un cuadrado que adquiere el valor de la circularidad-, como se puede apreciar en el disco de Tedavnet (lám.50, aprox. 2000 a. C., Dublín, National Museum of Ireland, 1872: 34/35) de la Irlanda de la Edad de Bronce. Caviness (1983, 104) sostiene que las *rotae* de Isidoro adaptaron esas formas para convertirse en diagramas cosmológicos que expresaban el orden divino y la armonía y que de allí derivaron nuevos esquemas para mostrar diferentes correlaciones, expresando "la unidad genética de toda la creación"[95]. Y propone como un ejemplo característico de esta forma derivada al folio 290v del libro de Kells con los cuatro vivientes en los cuatro espacios triangulares que deja la cruz *decussata* dentro de un marco marcado en los cuatro puntos cardinales y que contiene al centro un importante rombo (lám. 30), que hemos mencionado cercano formalmente a los ejemplos que hemos dado del Crismón de la *Moralia in Job* de Florencio enfrentada al laberinto (lám. 29)[96], el exlibris dedicado a Ikila del Antifonario de León (lám. 28) y el Laberinto del folio 2 del Beato de Silos que no fue llenado con texto (lám. 20)[97]. Este análisis de Caviness y el recuento que hace Kühnel (2003) de ejemplos con el mismo sentido[98], nos permite agregar nuevos antecedentes a la

Lám. 50

[94] Este concepto es cercano a la idea de campos de fuerza de Martin Jay - Benjamin (2003).

[95] Original en inglés: "The essential verity expressed through these *rotae* is the "genetic unity of all creation"" (Caviness, 1983, 104). Esta última idea la toma de Harry Bober en *An Illustrated Medieval Schoolbook of Bede's "De Natura Rerum"* (1957, 84). (Caviness, 1983, 204 y nota 31).

[96] El crismón también tiene una conjunción entre la cruz como símbolo de antecedentes remotos y vinculados al sentido de la esvástica, la alusión a los instrumentos de la pasión y la letra X (Chi) del nombre de Cristo.

[97] Cfr en este capítulo, ap. 4.4.3, 86-89.

[98] Kühnel (2003) hace un recuento amplio de las *rotae isidorianas* en época carolingia y figuras derivadas de ellas durante la Edad Media, comenzando por un diagrama del siglo IX sobre las posiciones de la luna, en el folio 135v de *De Tempore Ratione* de Beda (Manuscrito de Fleury, París, Bibliothèque Nationale, Latin 5543). Este diagrama de círculos concéntricos tiene un mapa T-O al centro y doce radios donde se escriben los nombres de ocho vientos. Sobre este diagrama propone la posibilidad de la intención de marcar solamente ocho vientos en lugar de doce como era común, para fortalecer la idea de la cruz y de los cuatro puntos cardinales (Kühnel, 2003, 70) y agrega que la forma de cruz se convirtió en una característica constante de estos diagramas, mencionando variados ejemplos de los siglos IX, X y posteriores. Para ella es importante comprobar que estos esquemas de tipo astronómico no se limitan a un contenido científico, sino que coinciden con las composiciones de *Maiestas*

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

interpretación que estamos sosteniendo acerca de la idea de mundo expresada a través de los laberintos como entradas al libro.

La argumentación de Kühnel, además de sostenerse en ejemplos visuales, se sostiene en la interpretación platónica que algunos Padres de la Iglesia hicieron de las dos bandas celestes que se cruzan en forma de X que mantienen unido al mundo como instrumentos del alma del mundo, conocidos como *anima mundi* (Kühnel, 2003, 78). Desde el cristianismo primitivo y durante la Edad Media se construye una teología y una cosmología de la cruz (Kühnel, 2003, 134-135).

Tenemos aquí nuevos argumentos fundados en torno a las razones de los ilustradores para diseñar de modo jerárquico las páginas tapices de dedicación de los libros, priorizando el centro y construyendo formas que partieran desde allí formando cruces y equis. Todo mediado por el sentido simbólico de la cruz para los cristianos ya plenamente desarrollado en el siglo X. En el contexto escatológico de los Beatos y del Antifonario de León, este sentido de equilibrio del universo representado por la cruz y el laberinto es indiscutible, pero también su ubicación en las primeras páginas del libro le da al propio libro su sentido de mundo, de lugar donde se manifiesta el plan divino. En los casos donde la Cruz es antecedida por la Alfa y la última página del códice es la Omega, vemos que primero está el logos, Dios, luego su creación, el universo manifestado a través de la cruz. Así, podríamos concebir que el laberinto sería la representación del pequeño mundo de la comunidad monástica, el mundo del lector-espectador y del que este individuo es parte. Así la cruz es, como dice Carruthers (1998, 168-169), una alegoría, un adorno que inicia el pensamiento meditativo, situando al receptor en el lugar desde el que parte su camino, su camino de lectura, su camino de salvación. Es el uso dado a las páginas alfombra de cruz en los Evangelios de Lindisfarne (British Library, Cotton MS Nero D IV, f. 2v), por ejemplo, donde la cruz es lo primero que el lector ve, pero que luego debe ir descifrando de a poco. En el caso de las cruces frente a laberintos que estamos analizando, es como si se separaran los dos trabajos del lector: ve primero la cruz y luego hace el trabajo de desciframiento a través de la dilucidación del laberinto.

Esta forma de lectura ligada de las dos figuras se percibe también a través de la estructura de los marcos de ambas composiciones de V, con el diseño de entrelazos con espacios decorados con alusiones a la naturaleza. Estos trenzados de la periferia, junto con las gemas, cadenas, vegetales y también trenzados de la cruz, son parte del ornamento de esta figura. Ganz (20, 259-261), siguiendo a J.C. Bonne (1997, 185-219), menciona la importancia de los elementos ornamentales como forma de realización de la figura que lo lleva, el uso de los adornos para marcar el umbral entre lo profano y lo sagrado a través del seguimiento de patrones impenetrables y la relevancia de la dedicación del trabajo de fabricación y de seguimiento de estos patrones como parte de la meditación. Estos objetos, como las páginas tapices irlandesas, se asocian a trenzados que es un modo visual de repetir, siguiendo la línea que establecen los nudos. Un modo paralelo de *catenae* que no se recita, sino que se ve y como la *catenae*, es de libre asociación y se mira desde cualquier punto hacia cualquier punto. La cruces de Oviedo que enfrentan los laberintos también refieren a objetos de visualización y devoción y donde se conjugan las mismas relaciones de las formas entre centro y formas que rodean al centro, de cuadrados y círculos. Este sentido de totalidad que da la cruz, con sus cuatro vértices, con su punto central, marcando las partes del mundo, así como al humano mismo, es el elemento de

Domini por decisión de sus ilustradores. Para corroborar esta hipótesis Kühnel (2003, 73-) recurre a una colección carolingia de tratados computacionales y astronómicos, con un ciclo pascual y un ciclo lunar de fines del siglo VIII o comienzos del IX, el manuscrito de Colonia (Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Ms 83 II), que contiene un grupo de *rotae* entre los folios 126v y 143, que ilustran el *De natura rerum* de Isidoro. En este conjunto Kühnel (2003, 77) nota un sacrificio de la claridad de los problemas astronómicos para privilegiar el esquema de cuatro alrededor de un quinto disco central, haciendo un énfasis en el punto central que parte de la presuposición de la existencia de una fuerza central que no se encuentra en las exposiciones científicas clásicas que son sus fuentes.

comunicación entre el folio anterior al laberinto que es la cruz, y el laberinto, haciendo un juego por contigüidad entre ambos elementos. Todo ello da cuenta que esta parte de estos códices están confeccionadas para el uso personal, privado y en silencio, es, un espacio para ser visto, en oposición al texto que se escucha, tal como lo señala J.C. Schmitt respecto de los poemas figurados en forma de cruz de Rabano Mauro (Schmitt, 2019, 70-71). Pero es, también y por lo mismo, el lugar de encuentro entre la propuesta del diseñador del códice, con su bagaje de significaciones y de signos, y el receptor que pone en movimiento sus propios saberes y deseos. Esta conjunción va de la mano de los lugares comunes de los que ambos participan, es el encuentro entre los tiempos pasados de la historia de Cristo como Salvador, el futuro escatológico que se proclama como resolución de esta historia y el presente eclesiológico en el que están sumidos, en la tarea individual y colectiva de la salvación de la que participan.

4.6.4.3 El rombo y el rectángulo

Hemos visto que las formas más destacadas en M y V son las del rombo y la del rectángulo y algunas veces la combinación de ambas[99]. Estamos frente a figuras que enfatizan los cuatro lados y que con la cruz se subdividen en cuadrantes delimitando espacialmente ese universo que se establece a partir del marco, pero hay que considerar también cómo fueron usadas estas formas en diferentes contextos -especialmente en diferentes tipos de códices- para delimitar mejor el sentido del uso de estas formas aquí. En primer lugar, cabe señalar que todos estos laberintos que parten desde un punto central, y no que llegan a ese punto central, para avanzar en forma de cruz hasta los márgenes de una figura cuadrilátera, presentan el orden que los puntos cardinales establecen[100]. Pero esta conjunción entre las figuras más estables que son el rectángulo, el cuadrado y la cruz, y las más inestables que son el rombo y las aspas que pueden rotar (hacia todos los puntos cardinales), están enunciando la conjunción entre la tierra y el cielo, ya que la rotación tanto del rombo sobre su vértice como de las aspas interiores forman un círculo, y esto es lo que hemos visto constantemente a través de los diferentes laberintos de letras que forman rombos, pero que también forman aspas o esvásticas a partir de la frase que se lee, haciendo que con la cruz o la demarcación de lo sagrado al centro, la mirada del lector-visualizador se dirija allí en un movimiento centrípeto[101], pero con estas aspas y la lectura, se genera una fuerza centrífuga que lo lleva hacia el contorno, mientras que con la colocación de ese cuadrado o rectángulo haciendo equilibrio sobre un sola de sus esquinas, se da la posibilidad de un segundo tipo de movimiento, el de rotación de ese rombo sobre sí mismo. J. E Cirlot

[99] Cfr. En este capítulo, apartado 4.4.2.2 A los ejemplos dados habría que agregar que esta forma de los rombos, y rombos inscritos en cuadrados, no solamente son parte de los laberintos de letras, sino que se la Majestad del Beato de Gerona, el *Códice Vigilano de Concilios* (con Cristo en el lugar de la cruz y en las esquinas Miguel, Gabriel, un Serafín y un Querubín). En Osma, en el último folio está la imagen de la cruz dispuesta de forma totalmente diferente al resto de los Beatos que generalmente presentan una cruz de Oviedo; la cruz de Osma es totalmente recta y latina, y está inscrita en un rombo que a su vez está entrelazado con un rectángulo, formando una estrella de ocho puntas con motivos vegetales emergentes y motivos animales en su interior. Una pequeña cruz patada marca el centro de la cruz latina que divide el rectángulo en cuatro partes iguales. Esta composición es muy similar al laberinto de Saint Sever y a otros casos de ilustraciones post carolingias (Williams da cuenta del "sesgo galo" del alfa y la cruz de Osma (Williams, 1992, 26-27) y propone que seguramente ambas debiesen haber ido al comienzo originalmente, y no como está ordenado el códice hoy con la cruz al final). Este tipo de figura se repite también en el folio 1 del *Libro de Horas de Fernando y Sancha* de la Universidad de Santiago (Biblioteca Xeral Universitaria, ms. 609).

[100] En este punto cabe considerar la entrada de Cuadrado de J.E. Cirlot (1992, 156) dice que "el modelo cuaternario alude con mayor firmeza a lo material (o intelectual racionalista). Los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida, pero sobre todo los cuatro puntos cardinales suministran orden y fijeza al mundo".

[101] O'Reilly (2021, 78-79) también señala la posibilidad de movimiento con las palabras *(Evangelia*) formando cruz en el Evangelio de Augsburgo que es una copia de un poema irlandés del siglo VII. Agrega que la combinación de la Cruz central y el rombo en este contexto sugiere fuertemente una representación anicónica del Creador-Logos desde quien los evangelios proceden a los confines de la tierra, su armonía cuádruple figura en el *tetragonus mundus*. Especialmente en el caso de que vayan acompañadas de una referencia a las tablas canónicas , como es el caso que ella estudia y es el caso nuestro también.

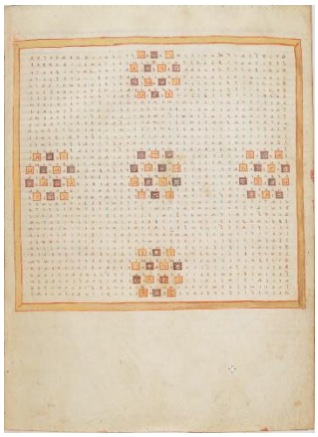
(1992, 156) dice que: "Sin embargo, el cuadrado colocado sobre uno de sus ángulos adquiere un sentido dinámico por entero distinto, que implica un cambio de su significado simbólico. En el período románico se utilizaba ese cuadrado como símbolo solar, asimilándolo al círculo". Entonces, el rombo que es un laberinto de letras al que hay que dilucidar, que se dispersa, que se pone en disposición de rotar, habla de un movimiento que adquiere estabilidad a través del signo del centro, de la cruz y del cuadrado. El lector encuentra el orden en el aparente caos y puede leer no a pesar del movimiento, sino gracias a él.

Lám. 51.

Lám. 52.

Lám. 53.

Lám. 54.



Lám. 55

Lám. 56.

Pero esto que estamos concluyendo a partir de las posibilidades de la forma y de una asociación general con un origen simbólico conocido, requiere de una fundamentación histórica. M. Caviness (1983, 108) plantea que el marco romboidal, en este contexto de imágenes religiosas de la Alta Edad Media, se asocia con la imagen de la eternidad porque es como si se esperara que el espectador informado llevara esta plantilla, con sus asociaciones, en su mente[102]. Ella toma de Kessler el dato de que Alcuino en el siglo VIII, ya había identificado al rombo con el mundo. Caviness está colocando un nuevo elemento, no solamente una asociación propuesta

[102] En inglés en el original. El enunciado completo es: "In this case, the sole visual instrument for the diagram of the world is the framework, but it nonetheless suggests the temporal analogue of the image of eternity; it is as though the informed viewer were expected to carry this stencil, with its associations, in his mind". Está aquí analizanda la *Maiestas Domini* de la Biblia de Vivian (Paris, Bibliothèque Nationale, MS lat. Q, f. 329v, ca. 845) en comparación con el diagrama de microcosmos y macrocosmos de Byrhtferh, del siglo XI (Oxford, St. John's College, MS 17, f. 7v)

por los pensadores altomedievales que se traspasa a la ejecución de las imágenes simbólicas, sino que se trata de la persistencia de un repertorio de significados en la cultura, ya internalizados en las formas de ver de los lectores-espectadores y en los ejecutores de las imágenes de los libros de los siglos IX y X, por lo menos. Kessler (1977, 51-52) aun sabiendo que tanto Alcuino como Rabano Mauro[103] habían asociado esta figura con el mundo, tiene cierta cautela en la identificación de los marcos romboidales con el orbe antes del siglo IX, especialmente en el ámbito paleocristiano como en el Díptico Consular de Filoxenus (lám. 51), el vaso de vidrio dorado del British Museum del siglo IV (lám. 52) y cuestiona la asimilación que hace Werckmeister del rombo en el centro de los cuatro vivientes en el libro de Kells (lám. 30) con el cosmos. A pesar de esa reserva, reconoce la vigencia de este significado para el arte carolingio y pone como ejemplo el retrato de Carlos el Calvo en el *Evangeliario de Cambrai* (lám. 53), donde el rombo expresaría el sentido de *tetragonus mundus*[104] ya que el retrato de Cambrai podría estar basado en la comparación que hace Alcuino entre el gobernante, al que entiende como microcosmos, y las cuatro virtudes con el mundo y los cuatro elementos (Kessler, 1977, 52). O'Reilly (2021, 76-78) equipara las figuras cuadrangulares que marcan los puntos cardinales, sean rectángulos, cuadrados o rombos y a todas les confiere la posibilidad de convertirse en *tetragonus mundus* siguiendo la forma de esquemas cosmológicos tardo-antiguos y menciona como ejemplos -siguiendo a Kessler (2015, 39)- *la Maiestas agni* de los evangelios de San Gauzelin de Nancy de ca. 835 (fol. 3) y la *Maiestas domini* de la *Biblia de Vivian* (BNF Ms. Lat. 1, fol. 239v, lám. 54) y sostiene que este es el correlato pictórico de la hermenéutica de los padres de la iglesia y teólogos como Orígenes, Agustín y Beda, que habían hecho uso de los conceptos existentes de la naturaleza cuádruple del cosmos para argumentar a favor de la armonía divinamente inspirada del Evangelio cuádruple y para mostrar que tanto las demostraciones cosmológicas como las bíblicas de la importancia del número cuatro se centran en el Creador-Logos. De este modo, colige que cuando se forma una cruz de letras dentro de un marco rectangular en un *carmina figurata* de este contexto religioso, "…sugiere fuertemente una representación anicónica del Creador-Logos desde quien los evangelios proceden a los confines de la tierra, su armonía cuádruple figura en el *tetragonus mundus*". Kessler (2015, 31), por su parte, ejemplifica esta manera de entender la armonía de los evangelios con un extracto del *Liber Sanctae Crucis* de Rabano Mauro:

> Los cuatro Evangelios, escritos por los cuatro evangelistas, sugieren los cuatro ríos del Paraíso, que brotan de una misma fuente, porque, así como los ríos que partían de una misma fuente han regado toda la tierra, así los Evangelios brotan de la verdadera y única fuente, que es Cristo; cualquiera que haya bebido de él una vez nunca más volverá a tener sed, los cuatro Evangelios saliendo y fluyendo por la boca del predicador, riegan el mundo entero con el fruto de la virtud[105].

[103] En el caso de Rabano, porne como ejemplo de esta identificación una cita del *De Universo*: "*Quatuor autem cardinibus eam formari dicit; quia quatuor cardines quatuor angulos quadrati significant, qui intra praedictum terrae circulum continentur*" (*PL*, CXI, col. 333).

[104] El *tetragonus mundus* como forma de esquematizar el mundo en cuatro partes determinadas por los puntos cardinales, pero también relacionada con los cuatro elementos y otras condiciones, fue sistematizado por Aristóteles, pero tiene un origen incluso anterior.

[105] Original en inglés: "The four Gospels, written by the four evangelists, suggest the four rivers of Paradise, which flow from one source, because just as the rivers originating from one source have watered the entire earth, in the same way,
the Gospels flow from the true and unique source, that is Christ; anyone who has drunk from him once will never be thirsty again, the four Gospels coming forth and flowing through the mouths of the preacher, irrigate the whole world to the fruit of virtue". En nota al pie de página, Kessler (2015, 31) aporta el párrafo original en latín.

Podemos ver un correlato visual de este poema tanto en el Cristo en Majestad de la Biblia de Vivien (lám. 54), como en los poemas figurados de Rabano que marca los cuatro puntos del rombo con pequeños cuadrados con letras (lám. 55)[106], o en las cruces de textos a partir de sílabas, en los folios 194 y 194v de la Biblia de la Cava (lám. 56), que dejan un espacio central en forma de rombo.

Estas investigaciones no solamente han concordado en que en tiempos carolingios se comienza a popularizar el rombo como figura contenedora en las *Maiestas Domini* o en la representaciones de los reyes y que esas figuras contenedoras a partir de entonces se leyeron como representaciones del mundo, sino que se asume que esta imagen puede proyectarse a la concepción del propio libro de los evangelios, a su rol y alcances. Este tipo de interpretación puede ser considerada a la hora de buscar acercamientos al ornamento anicónico de la Biblia de la Cava del siglo IX, no solamente en los folios mencionados, sino especialmente en el caso de aquellas páginas tapices coloreadas en azul con textos armando cuadrados que forman cruces (folios 220, 220v, láms. 57 y 58).

Lám. 57.

Lám. 58.

Lám. 59

Lám. 60

En cambio, en los Beatos, aunque el principio del rombo y del rombo inscrito en un rectángulo se mantienen con el sentido del *tetragonus mundus*, evidente a través de la lectura en cruz de

[106] También en el poema figurado de la Alabanza a la Santa Cruz que reproducimos en lám. 76 de este capítulo.

los textos y de los rombos concéntricos y la forma de la cruz central, entre otras evidencias que ya hemos mencionado, ha variado el tipo de composición, ampliándose y separándose en dos. En Valcavado, una página con la cruz se enfrenta al laberinto y constituyen un conjunto que abre el libro; en G se da la misma unidad, pero esta vez con la cruz y el Cristo en Majestad[107], así como, fuera de nuestro alcance cronológico, la cruz frente al laberinto del Beato de Fernando I, que presenta tanto similitudes con los modelos carolingios de poemas figurados sobre la cruz, como con las composiciones de la Biblia de la Cava (f.220).

En el siglo X los ilustradores de los Beatos han bebido tanto de esta cultura de la imagen gala, como lo señala Williams (1992, 26-27), como de influencias insulares como lo ha señalado Guilmain (1961, 28-29 y 1980, 72)[108], de las formas tardoantiguas como los dípticos que Kessler no cree seguros respecto de significados pero que se han introducido en la imagen que representa el poder a través de los siglos, con lo que podemos volver a hablar de la heteroglosia de las formas en los casos del rombo y el rectángulo. Además, tienen la cercana influencia carolingia de los laberintos que forman rombos en los poemas de Rabano Mauro *De laudibus sanctae Crucis* (Bibliothèque Nationale de France. Latin 2422) que repite muchas veces este patrón[109] y han estado cerca de las ideas que sustentan estos significados de las figuras. Conocemos, por ejemplo, la relación directa que hubo entre Alcuino y Beato[110], y el intercambio intelectual con el ámbito transpirenaico que en el ámbito intelectual del siglo X, ya tienen incorporado, desde mucho antes a Beda y Escoto Eriúgena[111]. Esa influencia se aprecia nuevamente en la Biblia de la Cava en los folios 143 y 143v (lám. 59 y 60)[112]. Una "ilustración" con una gran cruz griega de brazos más anchos en los extremos que las cruces Oviedo, al modo de las cruces de Malta, inscrita dentro de un rombo que no tiene líneas, pero se marca a partir de cuatro puntos de oro dentro de círculos en las cuatro mitades de cada uno de los lados interiores del rectángulo que sirve de marco -en los cuatro puntos cardinales- y con un punto de oro marcando el centro, que es el centro de la cruz. Al otro lado del folio (143v, lám. 60) se han colocado cuatro flores del mismo tipo que en los Beatos se usan para representar estrellas[113] que se translucen hacia el lado de la cruz provocando el efecto de la presencia del cosmos sideral en el *tetragonus mundus*. Esto es lo más cercano que conozco desde la comunicación gráfica a una representación del *aula sidereae*, que es el concepto que Escoto Eriúgena despliega ligando la iglesia recién consagrada de Carlos el Calvo con el cielo[114]. Esta página está confeccionada

[107] Volveremos sobre este punto en el próximo apartado. Cfr. Cap. 4, apartado 4.7.2.

[108] Guilman (1961, 23-35; 1980, 65-77) se refiere no a las grandes formas como los marcos, sino más bien a los entrelazos que aquí mismo hemos ido indicando cuando son similares a la decoración insular. Sin embargo, él cree que esa influencia es franco-sajona, considerando el recorrido que hizo la decoración insular hacia el continente. Por lo que este autor ve que como *Maius* recibieron esta influencia directamente de códices francos de los que dispusieron, o que esas indirectamente a través de códices hispanos que las hubieran recibido en los siglos VIII y IX.

[109] Forman rombos marcando los cuatro puntos cardinales con cruces o con cuadrados con una marca central.

[110] Ver González Echegaray (1999), Williams (1994, 14), entre otros.

[111] Es realmente relevante para la historia del arte medieval en España, reconocer la influencia del pensamiento de Escoto (y a partir de él, el de Dioniso Aeropagita) en el pensamiento de los religiosos que estaban influyendo en la producción de objetos de alto valor estético y simbólico, sean edificios, libros u objetos litúrgicos. Esta influencia ha sido reconocida, sobre todo a partir del siglo XII con el desarrollo del concepto de *transitus* (Baschet, 1996, 8), pero en la Alta Edad Media es más difícil hacer un vínculo directo, salvo en algunos casos, como este del ámbito monárquico en la esfera carolingia y post carolingia, donde la figura de la *Maiestasa Domini* recoge este sentido de luz asociado al poder regio. Sin embargo, es innegable el efecto sea directo o indirecto, sobre las cruces y *Maiestas Domini* de los siglos IX y X hispanos. Ver al respecto: Esmeijer (1978), Velázquez (2007, 37-66); Puigarnau (2000, 655-673); Escoto, *Periphyseon* (ed. 2007, 80, 835).

[112] Un análisis sobre esta cruz se puede ver en J. Rodríguez V. (2019, 384).

[113] Por ejemplo, el Silencio en el Cielo del Beato del Escorial, f. 91v. Cfr. Con catálogo de diagramas en cap. 1, apartado 1,2, Tabla 5.

[114] Prado Vilar (2020, 31-32), se refiere al poema de Escoto Eriúgena dedicado a la capilla palatina de Santa María de Compiegne, en la conmemoración de su consagración en 877. Allí este teólogo de la corte desarrolla analogías entre la capilla de Compiegne y ejemplos de arquitectura bíblica, como el templo de la visión de Ezequiel y la Jerusalén Celeste con un lenguaje que combina terminología neoplatónica, imágenes astrales y simbolismo matemático. Parte con un discurso teórico acerca del

con tal delicadeza que no solamente brilla el oro de los cuatro costados y el centro, sino que todo parece ser luz[115]. Hay un importante paralelo entre esta composición llena de detalles pero que deja espacios sin decorar, y la iglesia que tiene como bóveda el cosmos de las estrellas, que describe Escoto y se puede también hacer un paralelo con las iglesias bizantinas decoradas con una bóveda de mosaicos con una cruz monumental rodeada de estrellas. De modo que se puede decir que es una página que permite ascender hacia las cosas del cielo, como pretende Escoto, y también como quería Isidoro[116].

En los Beatos, en cambio, donde las imágenes se van transformando en más figurativas, permanecen en los casos de las páginas tapices diagramáticas, algunos vestigios de estas figuras geométricas y sintéticas. Hemos dicho que el *tetragonus mundus* se manifiesta a partir de las partes geométricas y estructurales de la Cruz y del Laberinto, y en la insistencia del rombo formando los textos, pero suceden ciertas transformaciones que hacen que los espacios donde en el f. 143 de La Cava se ubican las estrellas por transparencia y como efecto de la asociación entre marco rectangular y rombo, en V se ubiquen elementos simbólicos representados por figuraciones de la naturaleza terrena. El gesto de inscribir el rombo dentro del marco rectangular, que ya existe en La Cava, se vuelve explícito en V. Antes de ellos, el vaso del British Museum, romano del siglo IV (lám. 52) llena los triángulos que quedan entre rombo y rectángulo con los evangelistas y Cristo permanece en el rombo central. Este es el esquema que se sigue también en las Biblias de Tours, por ejemplo, en la Majestad del Cordero del frontispicio del Nuevo Testamento de Bamberg, o Biblia de Alcuino, que tiene a los evangelistas por dentro, en las esquinas del rombo y a los profetas en los triángulos entre el rombo y el marco rectangular (Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 1, folio 339v, lám. 61). Esta forma ayuda cuando se trata de transmitir la idea de concordancias de cualquier tipo, porque quedan hasta ocho espacios que se pueden presentar rodeando a una figura central. En el contexto de Majestad de Cristo o del Cordero con los evangelistas en las cuatro esquinas, en el sentido alegórico se podía leer como el mensaje escatológico a través de los cuatro evangelios. En el caso de la Biblia carolingia mencionada (de Alcuino) no solamente se presenta de forma sincrónica el anuncio de lo que viene, sino de su anuncio en el pasado, a través de la presencia de los profetas, con lo que se logra amalgamar en un diagrama a todos los tiempos de la historia humana y el poder de Dios que la determina; además de la confluencia entre lo que existe, la historia real y el libro, lo que está escrito. Ejemplos de códices hispanos del siglo X que utilizan este esquema con algunas variaciones son las majestades del códice Vigilano (El Escorial cód. 976, f. 16v) y del códice Emilianense (El Escorial cod. I, 1, fol 13v) que ponen entre el rombo que contiene a Cristo y sus atributos apocalípticos[117], y el marco rectangular de la página, a cuatro ángeles. Abajo los arcángeles Miguel y Gabriel y arriba dos serafines. En el caso de Valcavado, esos cuatro espacios triangulares se llenan de alusiones a la vida eterna, aunque establece un orden desde abajo, donde nace la raíz de esa planta que crece hacia arriba y es picoteada por pájaros menores, mientras en los dos vértices superiores ya son pavos reales y

recorrido desde lo cósmico a lo material, desde la luz del sol, hasta el descenso del Logos a la carne, mediado por el misterio de la Encarnación, para luego seguir con la descripción de las cualidades materiales e inmateriales del edificio consagrado, entre las que destaca el brillo y la luz.

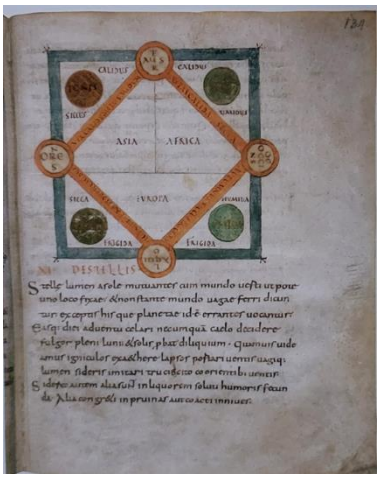
[115] Prado-Vilar (20202, 32) menciona el *Codex Aureus* de San Emerano de Ratisbona como ejemplo paradigmático de esta posibilidad de llevar la idea de Aula Sideral a un espacio gráfico, en especial la doble página que representa a Carlos entronizado contemplando la gloriosa visión de la Adoración del Cordero. Allí afirma: "El códice abierto se convierte en una pantalla para la transfiguración de la imagen de un edificio perdido, en la que el lector puede sumergirse visualmente, pasando a habitar por un momento un entorno donde las figuras cobran vida, flotando en una nube de destellos dorados".

[116] Ver Fontaine (2002) y sobre el influjo de Isidoro en Beato y su forme de entender la "visión espiritual", ver Fontaine (1978).

[117] Estos atributos son el alfa y la omega, seis estrellas, el libro en una mano y el mundo en la otra. Silva y Verástegui (1984, 209-210) habla del origen carolingio del símbolo del mundo en la mano del cristo mayestático, indicando que también tiene origen en Tours.

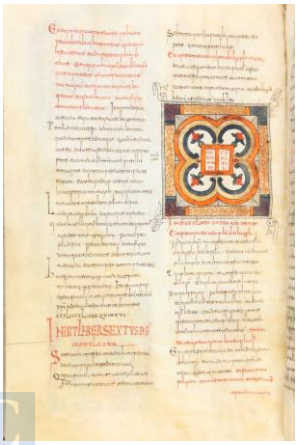
olivos, es decir, animales y vegetales superiores porque son asociados con la vida eterna. Así que en Valcavado, en lugar de enfatizarse en las regularidades de las cuatro partes del mundo, lo que se hace es manifestar el ascenso desde la tierra hacia al cielo, desde lo material a lo espiritual. Así, como señalaba Caviness (1983, 102-103) los esquemas anicónicos como este se complementaban con facilidad con figuras de diferente tipo.

Lám 61



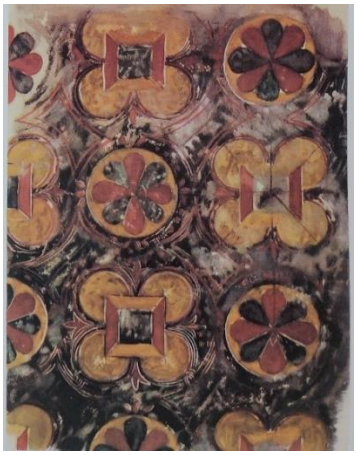
Lám. 62

Lám. 63.



Lám. 64a

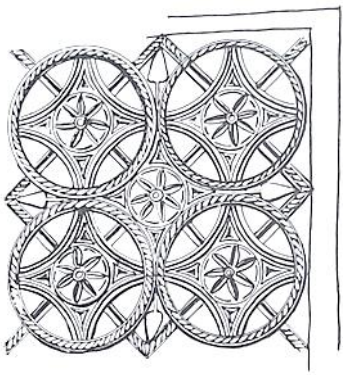
Lám. 64b



Lám. 65

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 66



Lám. 67

Por otra parte, el entrelazamiento entre rombos y rectángulos nos lleva a antecedentes vinculados con los diagramas isidorianos. Hay un claro ejemplo de ellos en el Cod. de Viena 387, f. 134r (lám. 62) que es un mapa T/O del tipo isidoriano con los tres continentes dentro de un cuadrado girado como un rombo que en sus vértices tienen marcados los puntos cardinales dentro de círculos que traspasan el cuadrado más exterior que demarca el límite del diagrama. Las cuatro esquinas que forman cuatro triángulos entre el cuadrado exterior y el rombo sirven para marcar los cuatro elementos y sus características (*calidus -frigida, siccus-humidus* con sus cuatro combinaciones). La información de dicho diagrama se encuentra entre otros lugares en el apartado *De orbe* de las *Etimologías* de Isidoro. También esta forma se encuentra en decoración bizantina (lám. 63) y se recoge en general en los Beatos en los lugares que ya hemos mencionado[118], así como en la referida figura de la Biblia de la Cava (lám. 18, f. 57v) y en la decoración mural de San Julián de los Prados (lám. 65). Schlunk recoge algunos precedentes hispano-visigodos en los relieves en piedra de Segóbriga cuyos vestigios se encuentran en Madrid (MAN, 1898/6/1, 2, 4; lám. 66) y presenta un dibujo reconstructivo que demuestra que esta serie de círculos secantes, con radios entrecruzados y rosetas de siete pétalos en el centro, que en conjunto forman también rombos de un tamaño superior (lám. 67)[119].

En muchos casos aparece como decoración y en la Biblia de la Cava se inserta el anuncio del fin de una parte y el comienzo de otra: "*Explicit Prologus- Incipit Capitolae Libri Primi Regnor*". La importancia de lo decorativo en el sentido de Bonne (1996) se manifiesta en esta Biblia anicónica que presenta en toda su decoración una alta cantidad de formas significativas, por lo que es necesario repensar en estas formas, incluso en el caso de decoraciones de los Beatos. No hay que olvidar la alta significatividad de la decoración del siglo IX, altamente influida por corrientes iconoclastas en Asturias, lo que los llevó a adoptar con mayor profundidad un lenguaje simbólico[120]. Santullano y otras iglesias de la época dan cuenta de ello.

[118] En el folio sobre el Templo y el Arca del Beato del Escorial (lám. 68, f. 103v) se encuentra casi idéntica la misma figura del segundo recuadro de la placa de mármol bizantina de Berlín 4771 (lám. 67).

[119] También Schlunk(1991, 41) recoge antecedentes griegos, italianos, de Asia Menor, etc., concluyendo que este motivo era corriente, en los siglos VI-VII, en todo el Mediterrpaneo.

[120] Sobre el estilo anicónico de la decoración de época de Alfonso II, ver Schlunk (1991). Sobre el aniconismo de la Biblia de la Cava ver Rodríguez Viejo (2019)

4.7 El sistema comunicativo de las imágenes iniciales en los Beatos Morgan y Valcavado. Relación con los otros laberintos de códices hispanos

4.7.1 La serie Alfa, Cruz, Laberinto

Los laberintos son parte de un contexto de folios preliminares tanto en los Beatos como en los otros libros mozárabes y por su función de presentación del libro, son parte de los paratextos de entrada a los códices a los que pertenecen. En el estado actual del Beato Morgan, el laberinto ocupa el primer folio, antes de la serie de los Evangelistas (ff.1v - 4) y en V es el segundo, después de la cruz (lám. 37).

Hay que analizar si estas son las posiciones originales o pueden estar en este lugar porque faltan folios y cuál es el sentido de estas posiciones en el contexto de una serie de ilustraciones preliminares con las cuales se abre el códice con todos los textos que alberga. Se podría pensar que M pudo haber tenido una cruz al frente del laberinto que ha desaparecido, porque V la tiene y también otros ejemplares mozárabes con laberintos. En el caso de V, no tiene la serie de los evangelistas ni las genealogías, mientras que El Beato de la Seo de Urgel, de la misma familia, no tiene ni cruz ni laberinto, pero tiene las tablas genealógicas de un tipo diferente a las del M. Por lo tanto, es difícil hacerse una idea de cuál fue el molde tipo para los folios preliminares y hay que acudir a la comparación con ejemplares posteriores que tienen laberintos y a otros códices para poder formular la posibilidad de un patrón.

El más cercano a M en términos de orden es, en este caso, como en otros, el Beato de Fernando I, bastante posterior. Después del laberinto, sigue, como M, con la serie de los evangelistas, pero tiene dos folios anteriores al laberinto. Primero una Alfa y luego una Cruz (lám. 38)[121], ambos ocupando la totalidad de la hoja, como grandes frontispicios. Ese ordenamiento de J hace plausible que el Beato Morgan haya contado originalmente con una cruz y tal vez con una alfa, especialmente porque en el folio 219 al terminar el libro undécimo hay una cruz que ocupa medio folio, que da cuenta del fin de toda la lucha y antecede el juicio final. Este gesto se repite de manera idéntica en el folio 180 de V y en J el folio correspondiente está vacío -como si se hubiera preparado para recibir un dibujo que no se concretó. Asimismo, es posible que las genealogías de Fi hayan pertenecido al Beato de Valcavado por lo que pudo haber tenido una Alfa como ocurre en J.

Las tablas que siguen nos ayudan a sistematizar la información de las imágenes preliminares de los Beatos que forman parte de nuestro corpus y compararla con los Beatos posteriores y con el resto de los libros hispanos de la época que estamos considerando.

Tabla 3. Serie de Imágenes Iniciales en Beatos

Códice	Portada	Alfa	Cruz	Laberinto	Maiestas Domini	Cielo
Beato M				1		
Beato V			1v	2		
Beato G			1v		2	3-4
Beato A2	1		1v			
Beato S				1		
Beato J		6	6v	7		
Beato D			2v, 3v, 5v	6	7v	
Beatos del siglo X Beatos posteriores						

[121] Sobre ambas figuras, ver Yarza, 2006, 92 y 94. En este Beato se da una situación excepcional al integrarse a la cruz una serie de adoradores del cordero.

Tabla 4. Serie de Imágenes Iniciales en otros códices hispanos comparados[122]

Códice	Portada	Alfa	Majestad	Cruz	Laberinto	Otro
Etimologías, Escorial P I7				6v	1	2-6 index, títulos de cap. en figuras
Sentencias. Escorial TII 25				2	1v	
Biblia. Catedral de León, cod. 6				1	2	3 Rosa de los vientos 3v ¿meses?
Biblia de León de 920. Toledo Bibl. Capitular, 11.4		1v	2	2v	3	
Moralia in Job BNE Mss80		1v	2	2v	3	
Vitae sanctorum et alia opuscula. BNE Mss 494					1, 2, 3	
Libro de Horas de Fernando I. Universidad de Santiago, Ms 609		1				
Antifonario de la catedral de León		4v		5v	6	2, tabla pascual

El ejercicio de imaginar la serie completa con el esquema Alfa-Cruz-Laberinto es de utilidad para contextualizar al Laberinto como parte de un conjunto de folios preliminares que tenían una función determinada como tal conjunto. Para ello cabe revisar otros ejemplares, más allá de los Beatos, que coincidan en esta serie, total, o parcialmente.

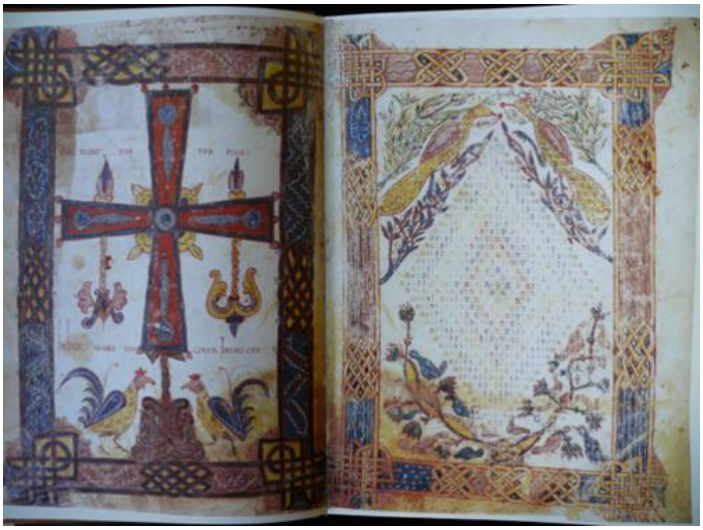
El *Antifonario de León* (León, Archivo de la Catedral, 8) de la primera parte del siglo X, tiene en sus frontispicios una Alfa (f. 4v), una Cruz (f.5v) y luego un Laberinto (f.6), es decir, los tres elementos que solamente encontramos en J entre los Beatos. Lo mismo ocurre con la *Moralia in Job* de 945, ilustrada por Florencio (BNE, ms 80)[123], que tiene una Alfa (f. 1v), un crismón asimilable a la Cruz (f. 2v) y un Laberinto en el folio 3r. Así, el esquema es similar por la existencia de los tres elementos sucesivos, aunque en los casos del Antifonario y de la *Moralia*, ambos tienen algunos folios preliminares más. En la *Moralia*, entre la Alfa y el Crismón, un folio dedicado a la visión de Isaías que toma forma de un Cristo en Majestad (f. 2r) como modo de ampliar la idea de parusía implícita en el folio dedicado a la Alfa y en las A y ω colgantes de la Cruz. En el *Antifonario*, en cambio, la serie alfa-cruz-laberinto se da completa, pero antes de ella, hay folios con otra presentación del libro (f. 1v), no esquemática sino a través de una ilustración acompañada de *tituli* y texto[124] y una tabla pascual (f. 2). Hay que recordar que el *Antifonario* está en el contexto litúrgico, por lo que los calendarios le están estrechamente ligados, ya que le proveen de las pautas que permiten determinar en qué momento se utilizan las diferentes piezas de cantos.

[122] No se ha hecho aquí una comparación con el Códice Vigilano (Real Biblioteca del Escorial RBME d-I-2 (1º)) porque tiene muchos más folios preliminares que los demás. En un folio anterior al 1, está el retrato del autor, Vigila, f. 1: exlibris acróstico no laberinto; 1v tiene la cruz, pero hecha de letras -*carmen figuratum*-, 2, 2v, 3, 3v, son también laberintos de letras. Después de varios folios con texto y figuras, una tabla con títulos en el f. 16, la *Maiestas Domini* en f. 16v, el paraíso f. 17, una cruz apocalíptica bajo un arco en el f. 18v y el f. 19v es un laberinto mucho más ornamentado como página-tapiz. Se necesitaría una monografía dedicada solamente a esta comparación. Para los antecedentes sobre este códice ver Silva y Verástegui (1984, 128-136; 1989), sobre Vigila, ver Fernández Flórez (2000); sobre los *carmina figurata* del códice Vigilano, desde la perspectiva de la poesía visual, ver Romera Castillo (1980), Rypson (1986).

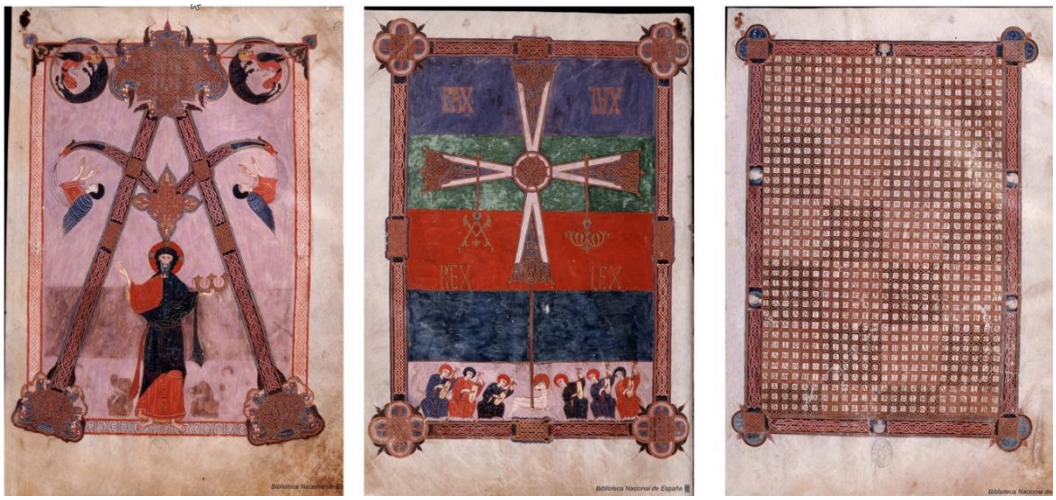
[123] Ver para este códice, Williams...

[124] Que probablemente representa la presentación que el escriba Totmundo hace de su trabajo al Abad Ikila. Ver Asensio (2014, 143)

Lám. 68 Cruz Beato A2, f. 1v



Lám. 69 Cruz y laberinto Beato V, f. 1v-2



Lám. 70

Lám. 71.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 72

125

Lám. 73

Como último ejemplo se puede relevar la *Biblia de León* de 920 (Archivo de la Catedral de León, cod. 6)[126] donde hay una secuencia de Cruz (f.1), Laberinto (f. 2) y Rosa de los Vientos (f. 3) coronada por otra cruz apocalíptica en llamas. Esta Rosa de los Vientos tiene la forma de una estrella de seis puntas, en ella se pueden leer nueve nombres de vientos, aunque se miniaron ilustraciones de doce. El laberinto es doble, de estructura ajedrezada. Las letras se ubican en pequeños círculos dispuestos unos al lado de los otros de manera lineal, pero gracias a los colores del fondo aparece ópticamente dos juegos de rombos entrelazados de distintos tamaños[127]. La última página-tapiz de esta serie (f.3v) son treinta y seis círculos delimitados por un marco con animales y figuras humanas en su interior y que recuerdan las escenas de los meses de mosaicos paleocristianos[128].

Esta asociación entre Laberinto, Cruz, Rosa de los Vientos -con forma de estrella- y meses, refuerza la impresión de que el laberinto está siempre asociado a la totalidad del tiempo (alfa y omega), pero también a la totalidad del espacio, tanto en el sentido cósmico como en el

[125] Este diagrama de la Biblia de 920 puede ser origen de las estrellas del Beato del Escorial del f. 3v que presiden la Orden de Dios de Escribir dada a Juan frente a las siete iglesias.
[126] Sobre esta Biblia, sus iluminaciones y las inscripciones en sus tres laberintos (en el f. 2r y folio 275v) ver Ana Suárez (2011, 179-196); Fernández Somoza (2004, 499-507). También Williams (1999, 181-183).
[127] En el rombo superior aparece la inscripción MAURUS ABBATI LIBRUM y en el rombo inferior: VIMARA PRESBITER FECIT (Domínguez Bordona, 1935, 159).
[128] Fernández Somoza (2004, 502) da como ejemplo pavimentos de la iglesia de San Cristóbal de Kabr-Hiram en el Líbano, que se han interpretado como imagen del universo sensible.

humano[129]. Esto también hace sentido cuando nos encontramos con calendarios y tablas pascuales como en el caso del *Antifonario de León,* o en uno de los dos ejemplares más antiguos, el Laberinto de las *Etimologías* (Escorial, P.I.7, f. 1v, lám. 32) que va acompañado por un calendario en seis círculos, al que le siguen tres folios de índices decorados y la cruz de un cuarto de folio recién se encuentra en el folio 6v, en una nueva presentación del códice, del autor, del título y de los libros que lo componen. De esta serie, hemos extraído conclusiones similares a las derivadas de la composición de los Beatos M y V y especialmente de la orla del laberinto del Beato V. Son conclusiones parciales que necesitan de nuevos antecedentes para ser enunciadas como tesis, pero que permiten apreciar las posibilidades de significaciones y de operaciones de la mente que estaban sustentando la presencia y formulación de los laberintos en forma de rombos de los Beatos del siglo X.

De allí surge la pregunta sobre la influencia de la tradición romana de los laberintos musivarios en la incorporación de laberintos en los comienzos de libros que buscan autorrepresentarse como manifestaciones materiales de la creación, lugares donde está la verdad revelada de Dios, la historia -el tiempo- y el cosmos -el espacio creado. Ese lugar de intersección entre el cielo y la tierra que hemos mencionado antes que se puede estar planteando en cada una de estas representaciones, sean la Cruz, lo que está entre el Alfa y la Omega, la Rosa de los Vientos o el Laberinto.

Kühnel (2003, 212) menciona la forma general del laberinto de V y sus elementos decorativos, para dar lugar a una posible interpretación paradisíaca, en el contexto de relación con la cruz en el folio enfrentado. Esta interpretación se corrobora a partir del análisis de los elementos que hemos descrito. Ciertamente, una cruz enfrentada a un rectángulo donde pavos reales comen olivas, ambos símbolos de la vida[130], sobre todo en el contexto apocalíptico, pueden asociarse con el triunfo cristiano de la vida sobre la muerte. Sepúlveda (1987, II, 301) aduce que tanto el loto como las palmeras son símbolos de la vida, comenta que la forma circular del loto es la que le provee de esa asociación con lo divino y su acción de crear y encuentra un antecedente cristiano en la iglesia de Zromi, Georgia, del primer tercio del s. VII (1987, 341). Si Klein está en lo cierto y lo que se manifiesta como follaje en V termina en flores de loto, estaríamos frente a dos manifestaciones diferentes de ese mismo símbolo, en este caso compartido con M.

4.7.2 Cambio en la composición: El laberinto y la *Maiestas Domini* en el Beato de Gerona

Con esta perspectiva, vale mirar también ejemplares aparentemente distintos respecto de la serie de preliminares, como el Beato de Gerona, que no cuenta ni con acróstico ni con laberinto, pero que tiene la Cruz en el folio 1v (lám. 42) y, enfrentándose a ella, un Cristo en Majestad en un rombo dentro de un rectángulo en movimiento, haciendo que las puntas del rombo emerjan por los intersticios de la otra figura, formando ocho puntas -como en Saint Sever-, aunque en este caso, las puntas del rectángulo se han curvado. Esta forma de la Majestad

[129] Para Díaz y Díaz (2005, 47), sin embargo, es solamente la conjunción de la página de Alfa al comienzo y la Omega al final, lo que confiere el sentido apocalíptico al texto que lo introduce. En cambio, la cruz de Oviedo como apertura no tiene otro sentido que el decorativo, cuando en el siglo X ya se había perdido el sentido de exlibris propio de la época de Alfonso III. En cambio, en los libros que conservan las palabras rex, lex, pax, lux, habría una recuperación del sentido de la combinación entre lo regio y lo religioso. Como lo indica E. Ruiz (2014, 142): "La presencia de la Cruz de Oviedo con cuatro términos parónimos distribuidos en posición cuartelada constituía una figura retórica plena de significado. Su contemplación evocaría en el joven lector un mensaje eficaz en términos mnemotécnicos: la paz y la luz divina como metas sobrenaturales, por un lado, y el rey16 y la ley como supremos garantes del orden temporal, por otro".

[130] Hay muchos ejemplos de la imagen de los pavos reales comiendo frutos o enfrentados a un vaso, desde la Antigüedad Tardía en adelante, cuyo ejemplo más común es santa Constanza en Roma del s. IV, el panel de Pavia (s. VIII, Musei Civici di Pavia), o el propio sarcófago de Itacio mencionado. Cfr. Apartado 4.4.1.

en G le da una cierta familiaridad con los laberintos de los ejemplares de la rama IIa. Luego viene una ilustración a doble folio del cielo, y recién entonces, Los Evangelistas, seguidos de Las Genealogías, como en M, J y S, con la diferencia de que Las Genealogías se extienden a un relato sobre la vida de Cristo en imágenes, terminado con la figura alegórica del pájaro y la serpiente[131]. Recién después de que finaliza la serie alusiva a Cristo, se presenta una Alfa, con el retrato de los autores mencionados en el Prólogo a Eterio (*Coment*. 1, 2, 9, 25,). Esta vez el libro pareciera comenzar no con una mención de los copistas y mandantes, sino de los autores que inspiran a Beato.

Lám. 74

Si la Majestad del Beato G está realmente reemplazando al Laberinto, como parece, se trata de un cambio de dedicación; en lugar de dedicar el libro al propietario, o al patrón del lugar -como a san Miguel de M-, se dedica directamente a Cristo. La Majestad del folio 2 del Beato G, con un Cristo al interior de una mandorla en forma de ocho, que a su vez está al interior de un rombo que está anudado a un rectángulo sinuoso, se adapta a las formas generales de los laberintos que se inscriben en rombos unidos a rectángulos, pero en lugar de manifestar mediante letras una alusión poética al lugar o personas que participan de la ejecución del ejemplar, prefiere la presentación patente de la imagen sagrada y poderosa de un Cristo cosmocrátor[132].

El cambio del laberinto por una *Maiestas Domini* con los mismos principios simbólicos del rombo como orden cósmico, la centralidad de lo sagrado, indica la pérdida del sentido del exlibris en cuanto lugar donde manifestar autoría o propiedad, considerándose suficiente, quizás, el colofón y la presencia de los nombres de los escribas e iluminadores. La función apotropaica del santo del lugar o de los artífices ha sido reemplazada por la función protectora de Jesús, dando un sentido menos local al libro que se abre con estas dos ilustraciones de la Cruz y la *Maiestas Domini*. Lo que definitivamente se ha perdido, es la necesidad de recorrer y de pensar, de hacer una actividad para poder leer. Este cambio es radical porque no busca la misma forma de relación con el lector que un diagrama. Este tipo de iluminación apela a una visualización más simbólica, más instantánea, pero menos trabajosa[133]. Tiene el mismo sentido de cósmico y aún más manifiesto, a través de la presencia de los atlantes y ángeles que sostienen

[131] Que también está presente en S (f. 13) y U (f. Vv)

[132] Ha habido una discusión acerca del mundo que sostiene Cristo en una de sus manos, que según Schapiro, sería más bien una hostia copiada de un códice de las escuela de Tours, pero reinterpretada como mundo por el ilustrador de esta imagen de Gerona. Ver Schapiro, (1949, 339-340). Sobre la iconografía de esta figura, ver Miranda, 26-31.

[133] Veremos en el capítulo 5 sobre Diagrama de los Nombres del Anticristo, que allí, a pesar de permanecer la forma diagramática, también cambia el sentido.

ese cosmos. Los evangelistas aportan el sentido de la concordancia entre ese cosmos gobernado por Dios y el libro donde se revela la historia sagrada, es decir, una combinación entre espacio-tiempo y escritura de ese espacio-tiempo en el libro.

La cruz que enfrenta a este Cristo en Majestad a la vez lo presenta y le da un sentido triunfal, expresando también riqueza y brillo, ya que es una de las ilustraciones de este Beato con más metales preciosos (Miranda, 2004, 26), pero también la forma, única dentro de los Beatos por su composición que la acerca más a un lábaro procesional[134], con la presencia del cordero y los instrumentos de la pasión, refuerzan este sentido de triunfo de Cristo ante la muerte. Presenta en un mismo acto la pasión de Cristo, la importancia de este sacrificio histórico con la presencia del cordero y de los instrumentos de la pasión para la salvación, dando lugar al futuro a través de las alfa y omega colgantes. A la vez, diferencia entre el espacio inferior y el superior, arriba con estrellas y abajo con una hendidura con el cordero (Cristo encarnado) y en el marco flores de lis. Sacrifica la presencia de las figuras de dos evangelistas dejando solamente a Juan y Lucas en la parte inferior, en pos de establecer esa diferenciación entre el sector superior del cielo, y el inferior de la tierra. La cruz misma tiene al centro un círculo con un crismón. Todos estos elementos acusan la representación del todo en términos de tiempo y de espacio.

Hay que recordar que en el Beato de Gerona hay un cambio de programa ilustrativo, si se puede llamar ilustrativo a un programa de imágenes autónomas que pretenden hablar por sí mismas introduciendo al libro del *Apocalipsis* y su *Comentario*. Como Kevin Ray Poole (2006, 165) ha señalado, la inclusión de ilustraciones extra apocalípticas antes, entre y después de las del *Apocalipsis* crea un vínculo entre el mensaje apocalíptico de las Revelaciones y el de las otras partes representadas de la Biblia que reemplaza la narrativa del tiempo final y lleva al lector a un nivel más alto de comprensión textual[135]. Así, agrega este estudioso del Beato de Gerona (2006, 65-74), la imagen de apertura de la cruz también actúa como un símbolo que transporta al lector de los actos temporales cotidianos a los reinos de lo divino a través de la meditación ritual de la lectio divina, mientras que el Cristo en Majestad refuerza y hace presente al lector la creencia cristiana central de que por el sacrificio de Cristo en la cruz, los enemigos del cristianismo serán abatidos y que el Señor reinará por siempre, subrayando la importancia del libro como instrumento de conocimiento. Finalmente, la ilustración del Cielo (ff. 3v-4) vendría a reforzar las ideas anteriores viendo los niveles de ascenso para llegar al centro, a Dios, mediante la contemplación de la misericordia de Cristo. Si incorporamos esta interpretación que hace Poole de estas tres ilustraciones, podríamos decir que en realidad lo que reemplaza al laberinto no es solamente la *Maiestas Domini*, sino que esta va unida indisolublemente al Cielo, de dos folios, expandiendo lo que se había ilustrado en una o dos figuras, a tres, o más, si consideramos que continúa este Beato con escenas de la vida de Cristo. Se puede decir que el Beato de Gerona sin dejar de apelar a este supra relato que marca Poole (*supernarrative*), se va convirtiendo en menos sintético, como lo eran sus congéneres anteriores, especialmente los de la rama I ilustrativa, tiene que extender espacialmente una idea para configurar el sintagma ilustrativo.

4.8 Los Laberintos de Letras como artefactos literarios

En el capítulo uno referido a la presentación del corpus se ha mencionado que estas páginas de entrada que combinan letras y figuras son nombradas de diversas maneras por los estudiosos de

[134] Esta figura está asociada a Constantino, por la incorporación del monograma de Cristo al estandarte a partir de la batalla de Majencio. Por lo tanto, tiene una connotación de triunfo y asociado a los reyes y gobernantes. Ver Hall (1974, 194 y 178-179).

[135] Poole (2006, 265) entiende este tipo de comprensión más allá del texto al modo de Julia Kristeva el genotexto, es decir, un texto que está detrás de lo escrito o ilustrado (el fenotexto), una 'energía inconsciente' que guía a la creación lingüística y artística que 'articula los impulsos y deseos de una pre-subjetividad lingüística'. Remite a *Kristeva,* J. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia.

los códices medievales dependiendo si enfatizan su función -como exlibris o dedicación-, su forma –como laberinto-, o, desde la historia de la literatura, su género como poesía figurativa. Desde este último enfoque, se le ha llamado acróstico o caligrama[136].

Williams (1986, 28) al comentar el laberinto de Saint Sever, lo relaciona con los *carmina figurata* del mundo clásico recogidos en la Edad Media. Los menciona como "la tradición de "ocultar" una inscripción y asegura que la forma de rombo que asume en varios Beatos es propia de esa tradición. En el comentario al facsímil del Beato Morgan (1991, 167) lo define como un acróstico enmarcado por un rombo, "un capricho heredado del mundo clásico". Alfonso García Leal en el "Libro de Estudios" de la edición facsímil del Beato de Fernando I y doña Sancha, (Valencia, 2007, 76-77) recuerda que el acróstico se remonta a los enigmas antiguos, juegos de ingenio literarios desde los egipcios, hebreos y griegos y que luego fueron usados por militares romanos como modo de encriptar información. M. A. Sepúlveda (1987, 290), a su vez, subraya que, en el caso de los Beatos y laberintos de letras mozárabes, se trata de un juego basado en la geometría, porque se componen las letras de un modo tal, que al formarse las palabras o las frases se van creando figuras geométricas. Tanto de acuerdo con estos autores, como a raíz de las descripciones de los laberintos estudiados que hemos hecho antes, hay que concluir que los laberintos de letras, además de enraizarse en la tradición "laberíntica" de la Antigüedad, se conecta con la tradición de los juegos, especialmente de los juegos de ingenio basados en palabras y además en juegos matemáticos, numéricos y geométricos. Estos juegos, además de poner en acción al lector, no solamente como receptor sino como operador -porque tiene que interactuar con un tipo de construcción que le presenta alternativas de lectura y donde tiene que escoger y construir- permiten un ordenamiento del mundo gracias a los principios de orden impuestos por la figura que se condicen con las leyes del pensamiento de la mente humana. Hemos visto algunos de estos principios de orden en los apartados anteriores: proporciones aritméticas y geométricas, el principio del centro, de los límites del conjunto, el movimiento, la convergencia, que crean la posibilidad de ampliar las significaciones del discurso lineal hacia uno donde, como diría Hamburger (2022b), convergen formas y contenidos gracias a la presencia de textos-figuras donde se cruzan diferentes tiempos y espacios[137]. Todas estas condiciones de los juegos que están presentes en los poemas figurados, continúa Hamburger, dando como ejemplo los poemas de la cruz de Optaciano Porfirio, ponen en actividad al usuario a partir de interacciones en cuadrículas y crean significados a través de la unidad entre forma y contenido. Así estos poemas tienen un fundamento en los diagramas y son juegos interactivos que dan posibilidades a la construcción de discursos no lineales sino a veces tipológicos donde convergen los diferentes tiempos[138] (Hamburger, 2022b). Esta tradición literaria romana y su potencialidad de creación de significados complejos puede haber incidido en la inclinación de san Agustín de considerar como único recurso para hablar de Dios a los enigmas, (*De Trin*. 15.9.15-16), reconociendo las limitaciones del lenguaje humano. Aquí puede estar la razón de la existencia de estos enigmas en el comienzo de un libro de estudio y meditación sobre Dios.

[136] Maniaci (1996, 174) en su libro técnico acerca de la terminología del libro manuscrito, define acróstico como un conjunto de líneas de escritura, generalmente en verso, cuyas letras iniciales, medias o finales se pueden leer verticalmente para formar sustantivos o palabras. Mientras que un caligrama es un texto figurado. Desde este punto de vista, los laberintos que hemos descrito y estudiado desde el punto de vista de las formas, corresponden más con el segundo concepto que con el primero. De hecho, hay acrósticos propiamente tales en los Beatos, como el famoso acróstico de *Maius*.

[137] Jeffrey Hamburger en su segunda conferencia de la British Library (Panizzi Lecture II) habla acerca de la intersección entre juego, diagrama y poesía en la Edad Media, indicando que no solamente los juegos se prestan para ser diagramados -lo que induce a la teoría de juegos actual- sino que los juegos son en sí mismos acertijos para ser manipulados por la mente humana de acuerdo con las reglas propias de ella y, además, los juegos tienen piezas que interactúan y esas interacciones tienen reglas, semejantes a los diagramas en movimiento, por lo que tienen elementos temporales y espaciales.

[138] Para el tiempo tipologico ver en este trabajo (ref. Cruzada)

Revisemos someramente la tradición literaria para comprender cuál es la forma específica que tiene el laberinto de los Beatos respecto del género. Williams (1986, 28)[139], además de hacer remontar los laberintos de los Beatos a la tradición literaria clásica, mediados por el uso altomedieval y su desarrollo en la península ya en la época de Beato, menciona la variedad y cantidad de ellos en los siglos X y XI. Sepúlveda (1987, 286) profundiza un poco más, indicando que encuentra antecedentes de los "juegos de palabras" y "la afición a lo oculto" en la Antigüedad y suma como ejemplos los oráculos de números y de palabras que se dan en el Cleóbulo griego[140], o en varios autores latinos como Cicerón, Virgilio, Petronio y Quintiliano[141]. Sin embargo, los más influyentes en los Beatos fueron probablemente los más cercanos temporal y espacialmente y que específicamente crearon *Carmina figurata* geométricos. El más famoso, de época constantiniana, fue Publilio Optaciano Porfirio, poeta africano, quien habría tenido una influencia directa o indirecta entre los escribas medievales, sobre todo en la época carolingia en que se copiaron tantos textos de la Antigüedad. También existieron otros juegos literarios con consecuencias para los Beatos, como las composiciones que "formaban cuadrados tomando como medida el hexámetro y creaban acrósticos y telésticos con las primeras y últimas letras de los versos, pudiendo leerse además en diagonales. En otros casos se jugaba con la progresión del número de sílabas de los versos o con la lectura, de izquierda a derecha o al revés o que las frases fueran reversibles" (Sepúlveda, 1987, 286-287). No siempre son exactamente el tipo de juegos que se encuentra en los dos laberintos estudiados, pero en estos, como hemos visto, también hay progresiones y a la vez se presentan las palabras para ser leídas de diferentes maneras, además de estar presentes en otros lugares de los mismos códices, como en el acróstico del colofón de *Maius* (f. 293) en el Beato M. Eso lleva a pensar a Sepúlveda (1987, 285) que el Beato M es dentro de los Beatos, el que presenta uno de los juegos de palabras más completo, al tener el laberinto, el colofón con el nombre del autor en acróstico y la datación del códice en forma de acertijo[142]. Es importante considerar también que Elisa Ruiz (2002, 278) cuando se refiere a los caligramas y su forma de recepción, indica que "obligan al usuario a practicar una lectura analítico-discursiva y, asimismo, otra sintético-ideográfica", con lo que el significado del texto se ve enriquecido. La lectura sintético-ideográfica, explica Ruiz, se origina en la distribución armónica de los espacios que origina una interpretación «gestáltica» del conjunto. Así los espacios -blancos- se vuelven tan significativos como la escritura y cobran un sentido. Para Ruiz, en el caso de los laberintos de los Beatos y libros mozárabes, "se trata de la combinación de un laberinto como figura literaria y uno como figura gráfica". Coincidiendo con el aserto de Ruiz, y habiendo revisado los aspectos relativos a las formas involucradas en estos laberintos de M y V, debemos pasar a revisar los antecedentes literarios si queremos encontrar respuestas más integrales a las preguntas planteadas al comienzo de este capítulo.

Hemos comenzado este apartado señalando que existe una historia literaria de poesía figurativa, tanto como de poesía de enigmas que implican "juegos de ingenio", un juego de ocultamiento y desciframiento que pone en actividad al lector-espectador. Esto que en España se ha llamado "poesía visual" o figurativa[143], en el ámbito de investigadores de lengua inglesa

[139] También ver Williams (1991a, 167).
[140] Según Diógenes Laercio, (I, 89-93), Cleóbulo fue un filósofo y poeta del siglo VI y escribía adivinanzas, lo mismo que su hija Cleobulina, que escribía enigmas en hexámetros.
[141] Ver Bernasconi, M. (1970).
[142] Otros ejemplos que tienen firmas en acróstico son, por ejemplo, el *Breviario toledano* de la Biblioteca Nacional, del s. IX y las *Etimologías* de la Academia de la Historia, del 946. Son frecuentes también las inscripciones funerarias en acrósticos en el sur de España (Sepúlveda, 1987, 340). Muchas de ellas se pueden encontrar catalogadas por Gómez Moreno (1919).
[143] Ver entre otros: Muriel (2000).

se ha denominado *Pattern poetry* o *shaped poetry*[144] (Higgins, 1987, 3) o también *labyrinth poems* (Rypson, 1986, 65-95), según el énfasis que cada autor le ha dado.

Los grandes hitos de la poesía figurativa anterior al siglo X, son en orden cronológico, la helenística que se desarrolla entre los años 325 a.C. y 200 d. C. (Higgins, 5)[145]. Luego, las *Tablillas Iliacas* que se producen entre los siglos I a.C. y el I d.C., romanas, pero escritas en griego y con tema troyano[146]. En el siglo IV, como hemos mencionado, Publilio Optaciano Porfirio, romano africano, elaboró jeroglíficos, emblemas, laberintos y algunas formas de acróstico, y, efectivamente impuso la moda de estos poemas en el mundo imperial romano[147]. El monje Venancio Fortunato[148], que trabajó en torno a la aristocracia merovingia, siguió a Porfirio con caligramas y laberintos en el siglo VI[149] entre los que encontramos uno que está inscrito en una cruz con los brazos ensanchados en las puntas y con un rombo al centro marcado como elemento principal al pintarse de otro color (lám. 79).

Más cercanos a los Beatos cronológica y contextualmente están los *carmina figurata* carolingios[150], un ejemplo de ellos es el *De laudibus sanctae Crucis,* de Rabano Mauro con origen en Salzburgo y que hoy se encuentra en la Universidad Complutense (s. IX, f. 16**v,** lám. 80), cuya forma ya había sido ocupada por Porfirio y Venancio y consistía en subrayar parte de un texto por un motivo figurativo o geométrico, de forma que las palabras entresacadas formaran versos independientes de él. Al respecto hay que hacer algunas consideraciones. Los especialistas en literatura medieval y sobre todo antigua dividen este género en *carmina figurata*, *carmina quadrata* y *carmina cancelata*[151]. Los laberintos estudiados aquí corresponderían a los *carmina quadrata* del tipo geométrico como los de Porfirio y Venancio. Dick Higgins (1987, 197) establece a los laberintos como un subgénero de la *pattern poetry* y dentro de este subgénero, los *carmina quadrata* o *versus quadrati*, serían aquellos cuyas palabras se presentan en un rectángulo o cuadrado, pero también los *carmina cancellata* rectangulares de Optaciano y Venancio. Piotr Rypson (1986, 67), basado en la taxonomía establecida por Hatherly (1983), presenta la existencia de dos variaciones básicas de esta poesía de laberinto: la que se arma en función de letras y la que se arma en función de palabras[152]. A su vez, divide los laberintos de letras en "laberintos con un centro" y "laberintos progresivos" que es a los que Higgins llama "laberintos cúbicos" (1987, 197-198). Nos hemos detenido en estos nombres y clasificaciones porque veremos que los laberintos de los Beatos pueden pertenecer a unos u otros tipos, a pesar de que han sido muy poco considerados como parte de estos recursos literarios por los investigadores, especialmente los sajones. La mayoría de los estudios más relevantes sobre el tema no conocen las experiencias hispanas de poesía visual

[144] Por ejemplo, Higgins (1987, 232) usa el término *visual poetry* y reconoce que el nombre usado por él "pattern" es bastante moderno. Higgins además provee a sus lectores, al final de su texto, de un glosario de términos, indicando que "Pattern poem" él lo entiende como el término más común para los poemas visuales anteriores a 1900 en el que las letras, palabras o líneas se ordenan para formar imágenes visuales. Además, establece algunos términos que son sinónimos: caligramas, *carmina figurata*, laberintos de figuras, poemas figurados, *shaped poems*, o *technopeignias*, entre los más comunes.

[145] Higgins en el capítulo II (1987), menciona entre otros a Besantinus o Vestinus del siglo II d.C, Callimachus de Alejandría del 250 a. C, Dosiadis de Creta del 100 a.C, Teócrito del 300 d.C. y Simmias de Rodas del 325 a.C. Presenta imágenes con reproducciones de estos poemas con formas de huevo, alas y un syrinx. Figs 1.2, 2.1 y 2.2, en Higgins.

[146] Ver David Petrain (2014). Cfr. abajo, ap. 4.8.1.

[147] Sepúlveda (1987, 287) da cuenta de que Porfirio se hizo muy famoso y fue imitado sobre todo en la Galia por Ausonio que también vivió en África. Otro imitador fue Sidonio. También menciona al africano Fabio Planciades Fulgencio del siglo VI y también en el siglo VI, en Italia y Francia, Venancio Fortunato.

[148] Venancio es un poeta que vivió en Tours, de origen africano y que fue muy popular en el siglo VI. Ver Pégolo (2016).

[149] Ver Cozar (2014, 9-11)

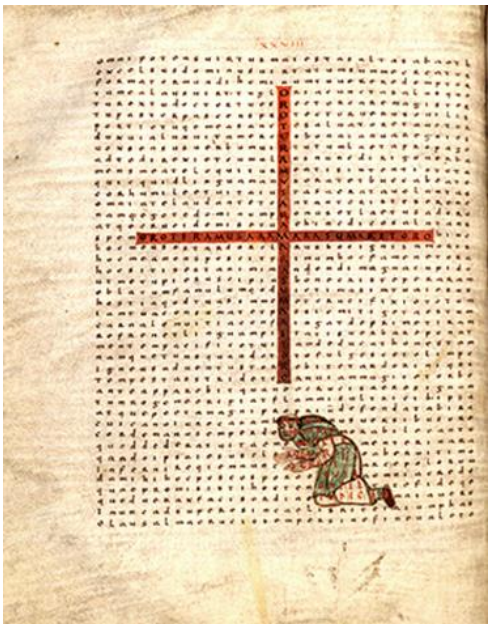
[150] Higgins (1987, 28-29) hace un inventario con bibliografía comentada de las obras carolingias con *carmina figurata* o sus formas específicas.

[151] Aunque *Carmina figurata* es un nombre genérico, se emplea la mayoría de las veces el nombre específico en el caso de los poemas que forman figuras geométricas o de la técnica utilizada (Higgins, 1987, 230).

[152] Ver Hatherly (1980, 20-29).

medieval, solo unos pocos (Higgins, 1987, 31, Rypson, 1986, 79)[153] conocen apenas a Florencio de Valeránica y los laberintos de su *Moralia in Job* (lám. 31)[154] quizás a través de la obra de Williams (1977). Entretanto, Higgins (1987, 29), de modo muy excepcional, considera como parte del catálogo de *carmina* con formas geométricas, específicamente con "forma de diamante", al laberinto del Beato de Saint Sever[155]. Entre los investigadores hispanos, hay referencias, pero generalmente no en profundidad, aunque se puede mencionar a José Romera con Vigila de Albelda (Romera, 1980).

Lám. 75.



Lám. 76

Es muy probable que ello se deba al desconocimiento sajón de la cultura hispánica, prefiriendo los poemas figurados de origen franco o sajón, pero, además, es muy probable que haya también algún tipo de prejuicio hacia estos poemas, menos complejos, en apariencia, en relación con los de Rabano Mauro, por ejemplo. Pongo acento en esta apariencia de simpleza, porque, tal como hemos ido configurando, no es la longitud del poema lo que asegura la complejidad de este.

Intentaremos aquí analizar brevemente las relaciones que pudiera haber entre ciertos hitos de poemas figurados y los Beatos.

4.8.1 *Tabulae Iliacae* y Cuadrado Sator: el principio de *Gramma meson*

Son muy pocos los investigadores de los Beatos que han considerado el origen más remoto de "poesía visual" en las *Tabulae Iliacae*[156] que tienen tanto la forma del "laberinto cúbico" de acuerdo con la clasificación de Higgins (1987, 197-198) como de laberinto con un centro. Las

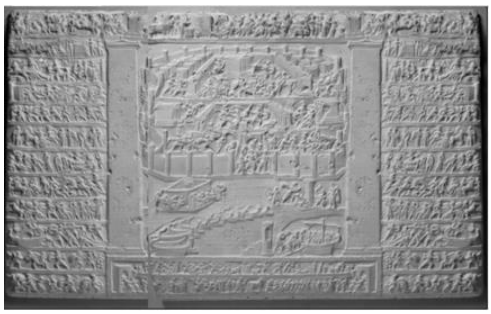
[153] Rypson (1986, 79) se refiere al laberinto de *Florentinus indignum memorare*, que lo califica como una variación de un laberinto de letras progresivas a partir de la letra central. También considera el laberinto de Vigila, al que también se refiere Romera Castillo (1980, 138-156) que es un *carmina quadrata* que partiendo del centro dice: *ob honorem Sancti Martini*, frase interpretada por Rypson como con una con función protectora dado que se refiere al santo patrono del monasterio.

[154] Cfr. En este capítulo, ap. 4.2.

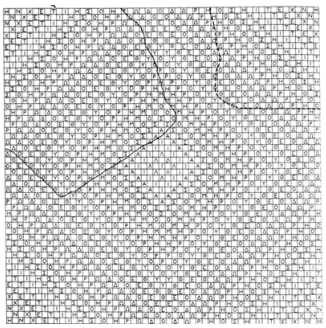
[155] Es claro, sin embargo, que este autor no conoce la obra directamente ya que se basa en la mención de Gómez Moreno y se queja de la carencia de algunos datos en la copia en blanco y negro de aquella obra.

[156] Domínguez Bordona (1935, 157 y 158) señala que: "Se comprende que tal género epigráfico fuese, a su vez sugerido por cierto tipo de composiciones acrósticas como aquellas en las que, según recuerda Le Blant, se ejercitó repetidas veces, a imitación de los alejandrinos, el poeta Fortunato, y posteriormente, Rabanus Maurus". Es decir, ve una línea de continuidad entre la poesía alejandrina, la carolingia y las manifestaciones mozárabes. Sin embargo, no menciona a las *tabulae* específicamente.

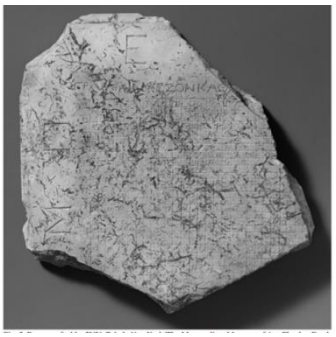
Tabulae Iliacae son un grupo de fragmentos de bajorrelieves de piedra con un contenido vinculado al ciclo troyano (Rypson, 1986, 71-72)[157]. En el recto se desarrolla la figuración y en el verso, los laberintos de letras que nos interesan (láms. 81, 82 y 83). Datan de entre el 50 a.C. y 50 d.C., todas escritas en griego y se encuentran hoy repartidas en diversos museos. Las inscripciones del verso en forma de "cuadrados mágicos"[158] o laberintos de letras, parecieran ser instrucciones prácticas sobre cómo el espectador debe navegar por las ilustraciones del anverso (Petrain, 2014, 62).



Lám. 77



Lám.78



Lám.79

Michael Squire en 2010 y David Petrain en 2014 han estudiado el sentido, función y relevancia de la escritura de los cuadrados mágicos al reverso de las *tabulae* y su relación con las figuras del frente. Haciendo un análisis lingüístico y literario del uso del griego clásico en ambos lados, concluyen que es Teodoro el artífice que reclama su autoría con su inscripción en ambas caras, prescribiendo al lector en el centro del recto, aprender la sabiduría de Homero a través la *techné* de Teodoro que logra representar fielmente el sentido de la obra original. Petrain analiza la inscripción del centro de la *Tabula Capitolina* por el lado figurativo. La imagen está ordenada centralmente a partir de la figuración del saqueo de Troya, que se inscribe dentro de un espacio cuadrado delimitado por dos columnas, donde se escriben los versos de la *Ilíada* de Homero. Arriba, abajo y en los costados se presentan narraciones lineales con textos e imágenes, y en el centro, con letras más grandes está escrito:

> Aprende el arte (*technē*) de Teodoro, el arreglo (*taxis*) de Homero, para que habiendo dominado puedas poseer la medida de toda sabiduría[159].

Entonces, para Petrain, la tablilla "se abre" -o comienza- con la exhortación al lector a aprender del autor (Teodoro) que reordena de forma visual la *Ilíada* para conocer la sabiduría de Homero[160]. La tablilla, que elabora una narrativa completa sobre un tema -el saqueo de Troya-

[157] Petrain (2014, 3) recuerda el papel de Anna Sadurska, en la clasificación y descripción de las diferentes tablillas (*Les tables iliaques*. Centre d'archéologie de l'Académie polonaise des sciences, 1964). Ella clasificó 19 y posteriormente se siguieron descubriendo 9 que se han ido agregando a su tipología las nuevas numeraciones hasta llegar a 23 en 2009.

[158] Según Petrain (2014) son los eruditos modernos quienes han denominado como "cuadrados mágicos" a estas inscripciones que disponen sus letras en una cuadrícula que permite que su mensaje se lea en una variedad de direcciones diferentes, aunque el contorno de esta cuadrícula no siempre forma un cuadrado. Además, indica que son siete las tablillas que presentan cuadrados mágicos (cuatro de ellas ilustran el Saqueo de Troya en el anverso (2NY, 3C, 7Ti, par 20), dos son representaciones circulares del escudo de Aquiles tal como se describe en el canto 18 de la Ilíada (4N, 5O) y una presenta una escena de un solo libro de la *Ilíada* (15Ber). Y agrega que seis de estas tablillas están firmadas por el artista creador de las tablillas (*Theodorus)* y cinco de seis de las firmadas tienen cuadrados mágicos.

[159] Tabla capitolina, inscripción central. Traducido al inglés por Petrain (2014, 50).

[160] Petrain menciona cómo este asunto ha sido debatido. Ha habido autores que han puesto énfasis en la obra de Homero y otros en la de Teodoro, significando la frase como una autopromoción. Petrain se ubica en una posición intermedia, entendiendo que la frase alude a ambos y los equipara. Lo que subraya Petrain es la incertidumbre de lo que se le pide al espectador que haga,

comienza desde un texto central dirigido al lector, se refiere al autor y a la utilidad de la obra, no al tema de la figura central y de las figuras de las bandas laterales, por lo que no es, en resumidas cuentas, un *tituli*, propiamente, sino una marca paratextual en el centro de la obra, desde donde parte su lectura. La disposición de las imágenes con un centro enmarcado y bandas con narraciones alrededor, disponen la mirada del espectador. Y esta fórmula de lectura es reafirmada en el reverso. No se puede constatar esto en la tablilla capitolina porque es la única de las tablillas firmadas por Teodoro que no tiene cuadrado mágico en el anverso, pero las 2NY, 3C, 20Par, con el mismo tema del saqueo de Troya, tienen inscrito en el cuadrado mágico:

La Ilíada de Homero, el arte de Teodoro (Petrain, 2014, 66)

En el cuadrado mágico la forma de lectura también es partiendo por el centro y se despliega hacia los diferentes costados, arriba y abajo y en diagonal. Pero, además, encima de ellos, hay un hexámetro que indica:

Busque la letra del medio y continúe donde desee (Petrain, 2014, 67)

A partir de esta prescripción se erige el nombre *gramma meson* ("letra del medio") para esta forma de lectura que, según Petrain, está atestiguada aquí por primera vez y probablemente fuera un modelo para leer también el anverso. La implicancia de este modo de lectura es que un espectador pudiera comenzar con la fuga de Eneas y luego continuar con cualquier otra escena de la Tabula que le atraiga (Petrain, 68). Así, Teodoro habría propuesto un modo de lectura no necesariamente cronológico según el orden de Homero, sino uno donde el espectador tiene una mayor libertad, pero partiendo desde el centro y siguiendo diferentes líneas armadas por el propio Teodoro, como en el cuadrado mágico, con un cierto patrón que guía la mirada. Michel Squire (2010, 78) considera que lo más notable de estas inscripciones es su modo visual de presentación:

> …en cada caso, las letras se presentan en una cuadrícula, invitando a un modo diagramático de lectura, y en una variedad de direcciones diferentes: horizontalmente, verticalmente y (desde el centro) diagonalmente, de izquierda a derecha, así como de derecha a izquierda. Cualquiera que sea la forma en que el lector proceda, la secuencia de letras conforma las mismas palabras[161].

Si tomamos en cuenta la estructura de "cuadrado mágico" de la mayoría de los exlibris mozárabes, incluidos los dos que estamos estudiando aquí, nos encontramos con los mismos principios de lectura desde el centro hacia las diferentes periferias laterales, superiores e inferiores, permitiendo que los lectores- espectadores jugaran con los modos de lectura a partir de dicho centro, pero a la vez haciendo que vieran las formas numéricas y geométricas que se desplegaban. De este modo, es probable que este principio de "la letra del medio" siguiera vigente en el siglo X, de forma que la lectura con cierta libertad, pero con la guía de ciertos patrones de visualización fuera dominada por los receptores cultos de la Antigüedad tardía y de la Alta Edad Media. Squire (2010, 82) pone énfasis en esa libertad apelando a que los cuadrados

es decir, un lenguaje ambiguo. Sin embargo, está la promesa de adquirir mediante la tabla, la llave de la sabiduría de Homero que se asocia a "toda sabiduría" y la destreza de Teodoro, de transmitir el trabajo del poeta con su propio ordenamiento y traducción al lenguaje plástico Petrain (2014, 53-61).

[161] Original en inglés: "in each case, the letters are laid out in a grid, inviting a diagrammatic mode of reading, and in a variety of different directions − horizontally, vertically and (from the centre) diagonally, from left to right, as well as from right to left. Whichever way the reader proceeds, the sequence of letters make up the same words".

provocan un modo de visualización multidireccional centrado en el compromiso subjetivo del espectador. Esta forma de lectura está dedicada más bien a un público que ya conoce la obra, no a uno que necesita apoyo para memorizarla[162].

De manera similar a la obra analizada por Petrain, el laberinto de letras de los Beatos es una entrada a la obra, un paratexto que da cuenta no solamente del mandante de la composición (obispo, abad o rey), o del lugar al que pertenece, sino de sus autores materiales. Tienen en común con las tablas no solamente la forma, sino el contenido, la autorreferencia de los calígrafos y pintores que se presentan como autores del trabajo. Los artistas que crean los laberintos lo hacen de forma creativa, nunca uno es como el otro. Los iluminadores de los Beatos Maius (M), Obeco (V), Emeterio (T, G), Facundus (J), Munio (D), Garsia (S), como de los otros códices, como Florencio y Vigila, en algún momento se presentan, mediante un recurso textual-visual. Teodoro se autoproclama con "techné", mientras el artista del Beato de Silos, Florencio, En (una de las pintoras del Beato de Gerona) y el mismo Maius se rebajan en la presentación. Cambia la fórmula de cortesía, pero no el ánimo de reconocimiento de su trabajo. En el caso de los más pretenciosos, como Florencio de Valeránica se pone esta inscripción del artista en el laberinto que se presenta en el primero o segundo folio. En el caso de Maius, la presentación no es en el laberinto sino al final, en el colofón, pero de un modo visual-literario, como hemos dicho. Más que con un exlibris o marca de posesión, nos encontramos frente a un paratexto que contextualiza la obra, pero que también prepara al lector para un modo de lectura activa. Y todo ello rompiendo la linealidad de la escritura y por tanto de la lectura, formando figuras geométricas, proponiendo un juego de números, letras y figuras formadas a partir de la inscripción de nombres de personas y lugares con un nuevo orden. Todo esto en interacción con los márgenes y fuera de márgenes, apelando a la síntesis poética en el laberinto de *Maius* (M), a la figuración más expandida pero también simbólica en el de Obeco (V), y a un eclecticismo entre los dos anteriores y tomando también de otras experiencias en el caso del laberinto de Saint Sever. A la vez, se entra al códice ya desde una compleja forma de interactuar entre texto e imagen que persistirá durante toda la obra: el texto reformado y reducido a "*storiae*" del *Apocalipsis*, el *Comentario*, los otros libros incorporados y los *tituli* que muchas veces también son textos de otras obras, interactúan con imágenes narrativas, no narrativas, diagramáticas, marginales, y otras de diferente tipo, creadas y organizadas por los maestros que se mencionan en esta entrada y en otros lugares del códice recurriendo siempre a juegos literarios-visuales.

Squire (2010, 81) recuerda el vínculo que habría entre esta forma de lectura y la de ciertos *graffiti* sobrevivientes de todos los rincones del imperio romano, entre ellos los más famosos, los cuadrados de letras palindrómicos "Sator" y "Roma" (láms. 84 y 85)[163]. Estos cuadrados también proponen estos diferentes modos de lectura[164], aunque en el caso del cuadrado Sator, no desde el centro total del cuadrado, sino desde todas las esquinas, pero también desde el centro de cada cara, armando una cruz con la palabra Tenet, lo que produce un centro total en la N. Esto lleva a Squire (2010, 81) a sostener que tales inscripciones estaban destinadas a llamar la atención consciente sobre la forma mediadora del lenguaje. M. Caviness (1983, 104-

[162] Ya hemos visto que los Beatos del siglo X estaban dirigidos a un público más bien erudito. Ver cap. 1 y 3

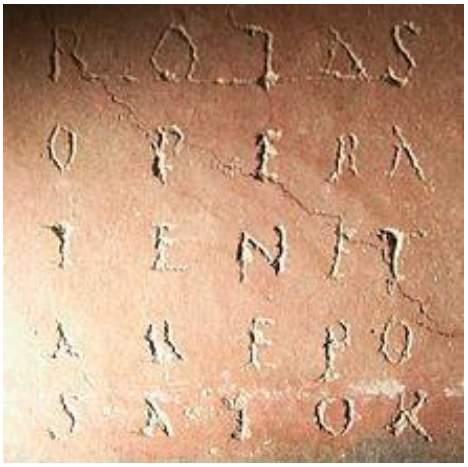
[163] Uno originario de Pompeya (CIL 4.8297) 68 y el otro encontrado en numerosos contextos, incluidos Ostia, Dura Europos, Siena y Watermore (cerca de Cirencester). Una de las principales fuentes para esta información es M. Guarducci: en su artículo "Il misterioso 'Quadrato Magico'" (1965) y Ernst en su libro *Carmen Figuratum* (1991), citados por Squire (2010, 81). Ver una completa recopilación de cuadrados Sator en Italia, en Giordano (2013). Y una completa bibliografía comentada acerca del cuadrado y sus interpretaciones en Sheldon (2003).

[164] Existen *Carmina figurata* anteriores a los cuadrados mágicos de Sator y las tablillas ilíacas, son los *tecnopaegnia* de Simmias de Rodas, Teócrito y otros del siglo III a.C. A pesar de ser menos cercanos que los cuadrados mágicos a nuestros laberintos, comparten esta ruptura de la distancia entre letra morfema y letra como imagen.

105) considera el cuadrado Sator como uno más de los esquemas textuales regidos por reglas de simetría que se popularizaron en la Antigüedad tardía[165] y se reutilizaron por los cristianos gracias al poder concedido por su forma: lectura en varias direcciones son imágenes especulares, con un palíndromo en el centro haciendo cruz, obteniéndose simetría bilateral.

Los cuadrados llamados usualmente Sator se encuentran en diversos soportes desde época romana. El más antiguo de ellos es un grafiti pompeyano de la segunda mitad del siglo I d.C. Es un palíndromo formado por cinco palabras compuestas cada una de cinco letras; cada palabra se puede leer indistintamente en las cuatro direcciones de los lados del propio cuadrado. En la línea más externa, partiendo desde la izquierda superior, aparece *ROTAS*[166], que se repite hacia abajo por la izquierda, pero que en la derecha se lee desde abajo hacia arriba y en la línea horizontal inferior, aparece de derecha a izquierda. Por lo tanto, si se mantiene la forma de lectura desde arriba hacia abajo o de izquierda a derecha, se lee Sator. Lo mismo pasa con la palabra *OPERA*, que, para leerse por segunda vez, debe hacerse cambiando el origen de la mirada, porque de mantenerse, se lee *AREPO*. En cambio, la palabra *TENET*, que es la central se presenta en cruz, y se lee cuatro veces del mismo modo, de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, es el verdadero palíndromo.

Lám. 80



Lám. 81

Según Caviness (1983, 105) Este tipo de principio de simetría se habría transmitido a las imágenes en las Islas Británicas y a Francia, como se puede observar en las páginas-tapiz de libros como el de Lindisfarne y en el frontispicio de *Quaestiones et locutiones in Heptateuchum* de san Agustín[167] de mediados del siglo VIII (lám. 86). En este se ve la simetría del tipo palíndromo con el alfa y la omega idénticas, pero colgadas en posiciones inversas para conseguir el efecto de las letras primera y última. Además, la cruz del centro, geometrizante, tiene un centro cuadrado con un motivo vegetal circular inscrito en un rombo al medio, como en las rotas de vientos de Isidoro y también con similitudes con nuestros laberintos. Las letras se han adaptado para hacerlas "más perfectas", es decir, más geométricas, más simétricas[168].

[165] Ver Henderson (1972).

[166] En la versión más antigua, como la de Pompeya y de Cirencester. La segunda versión que se inicia aproximadamente en el siglo XI escribe como primera palabra, Sator. Sobre esta y otras consideraciones acerca del significado e historia del palíndromo Sator, incluyendo su posible función apotropaica, se puede ver Giordano (2013, 18-26).

[167] Caviness (1983, 105) interpreta esta imagen como una representación de la respuesta que se da Agustín a la pregunta de quién es Dios: "como lo ve el hombre, es espíritu puro, luz inaccesible, invisible, inestimable, infinita, perfecta, autosuficiente, eterna".

[168] Hay muchos ejemplos de letras que se aprovechan para evocar formas perfectas, como la T (que sugiere la cruz), la I, la O que parece un cosmos, la M uncial podía hacerse redonda para evocar también la armonía cósmica.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

En esta estética hay un papel importante para lo especular, tal como lo hemos visto en el análisis específico del modo de presentación de las letras, lo vemos también en otras imágenes como la del Alfa del f. 1 del Beato Osma (lám. 25)[169] y lo veremos luego en los Estemas Genealógicos y en la Primera Tabla del Anticristo[170].

En el caso de los cuadrados mágicos de las *Tabulae Iliacae*, de los cuadrados mágicos y también de los exlibris mozárabes, hay también una reflexión sobre la espacialidad de la palabra escrita al formar figuras, convirtiendo a los lectores en lectores- visualizadores. Justamente esta es la base de cualquier trabajo de literatura figurativa, la de pensar en la forma como ruptura de la "transparencia" del contenido. Negando la secuencialidad lineal de las palabras, dibujando imágenes con los textos, obligan no solamente a leer, sino a visualizar, insiste este autor (Squire, 2010, 82), siguiendo a su vez a Elkins quien sostiene que los cuadrados mágicos serían entidades intermedias entre palabras e imágenes.

Lam. 82

Así que cabe para nosotros la pregunta de si los autores como *Maius* u Obeco teniendo la conciencia de sí como artistas (también los artistas de Saint Sever y Silos), simplemente repetían modelos o también estaban embarcados en una reflexión acerca de la relación entre forma y contenido. Lo que es seguro, en este sentido, es que en el propio laberinto de Morgan y Valcavado hay una relación bien pensada entre el diagrama y la imagen representativa, si no figurativa. Una relación entre el contenido textual y el iconográfico, este último siempre diferente entre unos y otros ejemplares, pero siempre coincidiendo en el sentido simbólico. Las imágenes contiguas a las letras por dentro o por fuera del cuadrado aluden a los significados de los laberintos, a la vez que la propia forma en que están dispuestas las letras refuerza este sentido. Pero también pudiera haber una lectura más allá de la propia página del laberinto, así como vimos que en la iglesia de El Asnam se vincula el laberinto con el resto del pavimento de la iglesia y con el programa iconográfico total y hemos mencionado la relación que Werckmeister (2012) establece entre las imágenes del Beato de Saint Sever y la propia basílica[171]. En los casos que estudiamos no hay ninguna explicitación que nos demuestre que este modo de lectura se promueva desde aquí[172], sin embargo, hay que tenerlo presente como posibilidad al pensar en el funcionamiento de los paratextos introduciendo a modos de lectura complejos que facilitan la puesta en acción del pensamiento de quienes meditan acerca de una realidad superior

[169] Cfr. En este capítulo, arriba, 4.4.2.3.
[170] Cap. 5 y 6
[171] Cfr. cap. 4, ap. 4.6.1
[172] Aunque sí hay en las Tablas de los Nombres del Anticristo una forma de dirigirse al lector bien directa interpelándolo a leer con inteligencia. Cfr. cap. 5, ap. 5.10.

4.8.2 Optaciano Porfirio y Venancio

El mencionado Optaciano Porfirio en el siglo IV[173] (lám. 83), que revivió las experimentaciones de los alejandrinos de los siglos IV y III a.C., cultivó entre otras formas literarias los *carmina quadrata* o c*ancellata* y existe la posibilidad de una influencia directa en los laberintos mozárabes ya que Eulogio de Córdoba había encontrado un manuscrito suyo con poemas figurativos en algún centro monástico del Pirineo navarro, según cuenta Díaz y Díaz (1979, 74). Pudiera haber una línea directa de influencia y copia a través de él, desde el laberinto de Argel ya que escribió sus primeras obras en el exilio y pudo ver esta técnica desarrollada en África, según opinión de Rypson (1986, 79 y 80), quien considera la posibilidad de una conexión entre Optaciano, los dos laberintos de san Reparatus y los poemas figurados de Vigila.

En cuanto al estilo, sus poemas son considerados por algunos críticos como artificiosos y llenos de virtuosismo, con la combinación del aspecto visual y el espacial, lo que los acerca al "intelectualismo estético", que era cultivado en la época por los *poetae docti*, hábiles en el arte de versificar y agradar (Pégolo, 2016, 55). Optaciano Porfirio fue un poeta cortesano, que quiso congraciarse con el emperador con sus poemas, es cierto, y consiguió un lugar de prestigio y privilegio con ello. Es cierto también que no solamente en la corte de Constantino, sino en todas las grandes cortes de diferentes períodos -como en el barroco hispano, sin ir más lejos- se ha desarrollado un arte de juegos de ingenio para impresionar a los cortesanos y que el artista pudiera conseguir un aura personal.

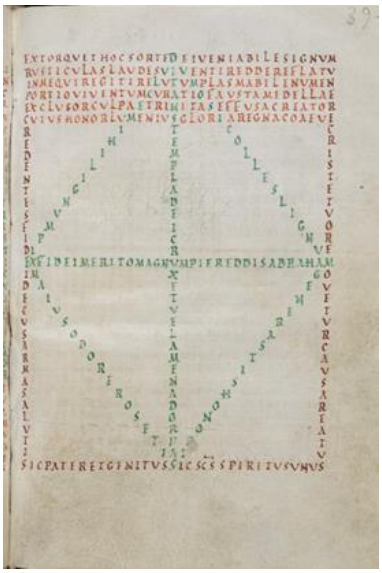
Como Porfirio, también Venancio Fortunato (530-609), de Rávena, que vivió en Tours y fue obispo de Poitiers, tenía contactos con los poderosos (Pégolo, 2016, 58) y mediante su poesía les daba un lugar a ellos y a sí mismo en estrecho contacto. Pégolo (2016, 59-60) publica una copia de uno de sus poemas figurados con estructura *quadrata* en base a la repetición de versos de treinta y cinco letras, en cada uno de sus lados, donde narra en un acróstico compuesto de hexámetros, la historia de la caída y la redención del hombre a través del martirio de la cruz. Asimismo, con una cruz patada como *versus intexti* inscribe su propio nombre y el de dos de sus protectoras (Radegunda e Inés), a quienes les da un lugar en la salvación a través de esta cruz que es "el árbol salvífico". El ejemplo estudiado por Pégolo que tiene mayor semejanza a los losanges de letras de los Beatos estudiados es el que reproducimos en lám. 79 (f. 40 Codex St. Gallen 126), donde se arma, a partir de la C central un laberinto de letras en forma de rombo con la palabra *Crux*, para luego formar la cruz con un verso diferente para los brazos horizontales que, para los brazos verticales, pero leyéndose dentro de cualquiera de ellos, al centro, la cruz. La artificiosidad de los *carmina figurata* de Venancio, de difícil lectura por la diversidad de planos que presentan, no solamente buscan el reconocimiento social a través de su técnica y público de clase alta, sino que, de acuerdo con Pégolo (60-61), que sigue en esto a Umberto Eco[174], era un recurso utilizado por autores que, como Venancio, tienen una motivación religiosa y una forma de comunicación arraigada en lo alegórico, por lo que esta conjunción de "formas y palabras" es usada para potenciar una "comunicación didascálica e iluminadora de la historia sagrada". Esta intención del autor también se enraíza en una cultura lectora que entiende la necesidad de someterse al orden propuesto. Existe una cierta libertad para buscar, pero el lector debe encontrar el orden necesario para la lectura correcta. Pégolo (2016, 62) muestra y analiza un segundo poema de Fortunato (lám. 88). Es una obra incompleta,

[173] Publilio Optaciano Porfirio (fl. 325 d.C.), un poeta que vivió en la época de Constantino el Grande y que fue el autor de un panegírico en honor al emperador formado por tales poemas, que consiguió el perdón del emperador cuando estaba en el exilio. La carta de gratitud del emperador por el hábil don del poeta ha sobrevivido (Rypson, 79). El panegírico en una edición moderna está en línea. Remitimos a Bibliografía.

[174] Eco (1997, 93).

lo que permite reconstruir el modo de trabajo del artista. En esta imagen se puede observar que la estructura del poema compuesta por un rectángulo de letras donde se inscribe un rombo en el cual está inserta una cruz que llega a todos los vértices. La palabra *crux* se estampa justo al medio de esa cruz, pero solamente en la vertical, por lo que no logra formar una cruz con la palabra central[175].

Lám. 83



Lám. 84

Podemos observar que esta forma es básicamente la misma que la del laberinto de Valcavado con algunas diferencias destacables que los convierten en artefactos diferentes. En primer lugar, en el laberinto de Valcavado, sí se logra producir el efecto de cruz con la palabra central haciendo que la primera letra de la palabra destacada de la frase -la S de Sempronius- ocupe el centro y haciendo que este nombre inicie la frase hacia todos los costados, por lo tanto, sigue el principio de "la letra del medio", en cambio, en el poema de Venancio, esa antigua regla no es la que guía la lectura, ni se produce el efecto figurativo-simbólico que conlleva su uso en el ámbito cristiano. En segundo lugar se observa que en Valcavado, la red de letras de la base fuera del rombo desaparece y estas letras son reemplazadas por figuras de pájaros y vegetación, a partir de lo cual el rombo se destaca, pero ya dejan de ser solamente las letras las que forman las figuras, sino que estamos frente a una figura donde coexisten letras con sentido verbal, letras que forman figuras geométricas y simbólicas (cruz, rombo, cuadrado) y figuras dibujadas que se interrelacionan con la red de letras, pero que no son parte de ella. Finalmente, Fortunato, a pesar de centrarse en un solo tema, la cruz, elabora una serie de relaciones entre ella y la iglesia, la salvación, la fe, la historia de la redención, etc.[176], construyendo un discurso complejo que no le permite enfatizar las ideas mediante las imágenes. En cambio, el laberinto del Beato se centra en una sola idea: *Sempronium Abba Librum*, esto es en el libro que el lector tiene en las manos, el libro de Sempronio[177]. Las implicancias de este significado no están en la textualidad

[175] Además, es solamente la U la que queda al medio, haciendo que dos letras queden hacia arriba y solamente una hacia abajo, esto produce un desequilibrio en la visualización de la palabra central que no sabemos si el poeta quiso combatir o no. Este problema se produce con todas las palabras con letras pares, por lo que los poetas se preocupaban de solucionarlos con variaciones que les permitieran decir lo mismo con figuras y con palabras, por ejemplo, repitiendo la palabra hacia arriba y hacia abajo.

[176] Ver interpretación de Pégolo (2016, 61-62).

[177] Sempronio como impulsor del libro más que como el dueño. Estos eran libros de estudio del monasterio.

de la frase escrita, sino en la conjunción de las tres vías de expresión a que aludimos antes: palabra, imagen referencial e imagen geométrica formada por las letras. No habla de la cruz, pero la cruz está presente guiando la lectura desde el centro, no explicita el papel de Sempronio en el libro, sino que el lector debe inferirlo, no dice sobre qué es el libro, pero presenta formas y figuras que dan cuenta del contenido. Es más sencillo, pero más poético, quizás, por la cantidad de reverberancias que tiene. La gracia del juego de la lectura del laberinto de Obeco, no es tanto la de reconstruir la frase, sino el poder encontrar el número de repeticiones de la misma frase, por lo que resuena, como en la *ruminatio*; también se trata de armar con la mirada las formas y relacionar las unas con las otras en los distintos registros de lenguaje disponibles.

La otra diferencia fundamental entre los poemas de Optaciano Porfirio y Venancio Fortunato y la literatura figurada de los laberintos de los Beatos es que en los Beatos del siglo X estamos hablando de un tipo de contexto totalmente diferente. Son libros diseñados por monjes para monjes. Solamente el de Fernando, ya en el siglo XI fue ejecutado para el rey y se nota en la mayor calidad de los materiales, tanto como en la alusión a personajes y la delicada elaboración del propio laberinto, pero no hay un artesano que quiera convertirse en poeta de corte o algo similar, sino que se trata de un taller dedicado al rey donde puede destacar el artista que ejecuta la obra (en este caso, Facundo), sin las repercusiones de poder asociadas a ello. En cuanto a *Maius* y Obeco, como hemos mencionado antes, tienen una intención de perdurar a través de su obra, tienen un prestigio ganado en el ámbito que desarrollan su trabajo, son respetados como escribas e iluminadores, siendo llamados desde diferentes escritorios, y esperan ser premiados por sus habilidades y conocimientos que los hacen maestros del oficio, aunque ese premio pueda ser en el ámbito espiritual. Pero ¿recurren a la elaboración de laberintos buscando ese reconocimiento de sus habilidades, o más bien, ocupan sus conocimientos de las formas artificiosas de elaboración poética porque simplemente tienen una amplia cultura literaria y visual que les aporta una herramienta más para destacar la obra que están copiando y para ayudar a sus lectores a prepararse para la difícil lectura que les espera? Ninguno de los dos se menciona a sí mismo en el propio laberinto, sino en otros lugares del códice, ambos también, hacen gala del conocimiento de la fórmula visual ocupada innovando sobre ella con figuras y símbolos que dan lugar a lecturas diversas que exigen a la mente del lector. *Maius*, siendo el maestro más reconocido y superior, sin embargo, en este caso se queda atrás en virtuosismo en relación con Obeco que consigue un efecto más elaborado del propio laberinto de letras sin red de apoyo y también con un mayor desarrollo figurativo, al no lograr un trazado perfecto del cuadriculado donde se apoyan las letras.

4.8.3 Poesía carolingia

El poema figurado más reconocido de este período es el de Rabano Mauro, *De laudae sancti crucis* (Alabanza de la Santa Cruz). La obra se divide en dos libros: el primero, formado por veintiocho poemas gráficos que versan sobre la alabanza a la Santa Cruz, acompañados por su explicación en la página opuesta, y el segundo, escrito como extensión del contenido de estos. La ejecución de los códices no es de Rabano mismo, sino de los maestros escribas del *scriptorium* de Fulda. Higgins (1987, 32-35) cuenta y describe treinta *carmina cancelata* de este libro y dos más de otros lugares y comenta que son treinta *carmina cancellata* de gran calidad y que son meditaciones alegres que cubren los puntos principales de la fe cristiana. Higgins (1987, 7) equipara la simpleza de esto textos las inscripciones y fórmulas, pero encuentra que su la poesía emerge de la relación entre los textos y los intextos que emergen de ellos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El poema final (número 28, lám. 63) que es un resumen de todos los anteriores, está elaborado como un rectángulo de letras con los versos[178] que a su vez se divide en un cuadrado superior donde se inscribe una cruz central con mayúsculas diferenciadoras, que dice: *Oro te Ramus aram ara sumar et oro*[179], que también es un palíndromo y se lee en forma vertical de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, y de forma horizontal de izquierda a derecha en el lado izquierdo, y de derecha a izquierda en el lado derecho, quedando al centro la M final compartida por todas. Bajo ese cuadrado que se subdivide en cuatro cuadrantes gracias a la cruz que viene subrayada por una línea, se forma un rectángulo donde al centro se dibuja al monje orante, en cuyo interior también se presentan letras capitales con una inscripción alusiva al autor en oración: *Rabanum memet clemens rogo Christe tuere o pie judicio*[180].

La complejidad del poema fue analizada por Paul Zumthor, estableciendo relaciones entre imágenes y textos, entre letras en cuanto letras y en cuanto que forman figuras; hacia adentro de cada figura y hacia afuera y estableciendo, asimismo, niveles de significado retórico, poético, figurativo:

> ...el poema tiene un doble entrelazamiento de estructuras: el complejo lingüístico abarca un organismo estilístico que envuelve la figura gráfica, además, como cualquier sistema de signos, es de dos caras: una, el dibujo de las letras, girada hacia el punto de partida material; la otra el dibujo que genera su disposición, girada hacia el significado ofrecido a la interpretación.
>
> Otro procedimiento: practiquemos un corte vertical a través de los planos de formalización. Distinguiremos, subiendo del núcleo a la superficie: la intención temática (de la que el poeta a veces revela a medias el secreto dándole un título al poema); expresión del lenguaje, como se observa en el vocabulario y las formas de sintaxis; las "figuras" (tercer significado de la palabra retórica; las peculiaridades propias del versículo (las leyes del hexámetro); las restricciones que yo llamaría "diales" (isoletrismo y número de versos); dibujo figurativo o emblemático. O seis planos, unidos, en este orden, por parejas, representando sucesivamente la comunicación, el estilo y la "figura" (en un sentido concluyente y total). Del primer al sexto plano, observamos tanto una diversificación como una concentración cada vez más fuerte de significado. Este, teóricamente, es el significado de la composición y la escritura; el significado inverso, el de lectura e interpretación.

De este modo se puede comprender la opinión de Domínguez Bordona (1935, 156-158) cuando dice que los laberintos de los Beatos no se comparan con los *carmina figurata* más que en la forma, porque son simples juegos:

> Ofrecen los aludidos exlibris, casi sin excepción, la forma de laberinto. Este, de complicada significación a primera vista, no es, en realidad, sino un infantil y sencillo juego de letras, palabras o frases, de tal modo dispuestas y repetidas que, partiendo de determinado punto y siguiendo distintas direcciones, permite innumerables lecturas de una misma inscripción (…) Claro está que la semejanza entre los laberintos y tales acrósticos es puramente visual, ya que, como queda dicho, los primeros se proponen sólo dar innumerables lecturas de

[178] Todos los versos son transcritos por Paul Zumthor (1975)

[179] Zumthor lo traduce como: "Rezo a tus pies, altar, (yo) Ramus (= rama del árbol (de la cruz)); que en el altar me consuman, porque yo ruego" (1975, 30). Original en francés: « Je prie à ton pied, autel, (moi) Ramus (=rameau de l'arbre (de la croix)) ; que sur l'autel je sois consumé, car je prie.»

[180] Zumthor (1975, 32) lo traduce como "Te suplico, oh Cristo, en tu clemencia y tu bondad, que me justifiques, yo Rabano". Original en francés: « Je te supplie, ô Christ, dans ta clémence et ta bonté, de me justifier, moi Raban »

> una misma inscripción, en tanto que los segundos tienen por finalidad el destacar determinadas frases, combinando en líneas caprichosas algunas letras de la poesía.

Sin embargo, en términos valorativos ya no es tan fácil concordar con la opinión Domínguez Bordona, dado que, como hemos visto con anterioridad, esa simpleza de la expresión de los laberintos de Beatos tiene casi tantos niveles de significado como el poema de Rabano, pero, en lugar de tratarse de todo un complejo de contenidos y temas como en este, se trata un solo tema, con múltiples asociaciones temporales y espaciales, sintácticas y semánticas y con combinaciones y relaciones con figuras geométricas y naturales que las convierten en poemas-juegos de alta complejidad. Se parte desde el medio, se escribe en todas direcciones lo que permite una cantidad superior de lecturas de diferentes maneras, se forman figuras tales como la cruz, los rombos concéntricos que forman un solo rombo total, y el cuadrado que se convierte en marco, o rombo inscrito en rectángulo en el otro caso, jerarquizándose los lugares de la página, destacando el centro, los contornos y las esquinas. Toda esta configuración implica que en este laberinto se está formulando el universo, la cruz que marca los cuatro costados del mundo, se ve reforzada por los triángulos que son el signo de lo divino, la trinidad. En el apartado anterior nos hemos referido a la conjunción de las grandes formas en los dos casos estudiados, cabe recordarlas para completar el análisis desde el punto de vista de la literatura. Se relaciona también, como lo hace el poema del abad de Fulda, con dibujos interiores y exteriores significativos, en la propia página del laberinto, pero, de modo distinto a los poemas de Rabano, se innova al separar la gran cruz que pasa a la página anterior, lo que confiere un sentido unitario a los dos folios enfrentados y se forma una cierta unidad o al menos una especie de comunidad entre todos los folios que se ubican a toda página antes de comenzar el texto. Por otra parte, hay una resonancia de sonidos de cada letra y del conjunto de ellas, hay una tendencia al movimiento y la captura de la mirada del lector-espectador, más lograda que la de Rabano que tiene que recurrir a las líneas para provocar la atención, justamente por la presencia de tantos temas concurrentes. En nuestros Beatos, el color ayuda, pero no se convierte en un demarcador estrictamente necesario, y el dibujo no se sobrepone a las letras. Lo que los laberintos de los Beatos no son, es *carmina cancelata* con versos *intexti*, porque existe un solo texto. El texto central no emerge de ningún otro, pero coincide la forma de la lectura, en que el ojo del lector visualizador se debe adaptar para encontrar la figura, el orden de la lectura y el significado completo, el ojo detecta esta "posibilidad de lectura en segundo grado" que menciona Zumthor respecto del *carmen figuratum* carolingio. A la vez, se presentan elementos comunes con el poema de Rabano: forman, en el ámbito mayor de generalización, un cuadrilátero y, dentro de él, como en el cuadrado superior de Rabano, se arma una cruz elaborada con una frase palíndromo que se ubica en el centro y es el centro del significado, provocando una subdivisión óptica en cuatro partes, en este caso son cuatro triángulos en lugar de cuatro cuadrados, como en el poema 28 de Rabano. Los números de letras, el orden y la disposición de los elementos, también son significativos; aquí es donde se presentan a los autores, no los autores materiales, sino el promotor, el protector y el lugar, en diálogo con la obra[181], pero, nuevamente, igual que Rabano es el autor intelectual y no material, aquí no se presentan ni *Maius* ni Obeco, que lo hacen luego, en otro lugar especial, propio. Esto nos permite repensar la conmemoración de san Miguel en el Beato Morgan y de Sempronio en el de Valcavado. Sempronio abad es autor en el sentido intelectual, como Rabano, san Miguel es el patrón de la comunidad a la que pertenece este libro, por lo que podemos pensar que estas palabras con formas de figuras geométricas con contenido simbólico por su número y forma,

[181] "Este es el libro de san Miguel" es equivalente a *Sancta Eclesi*a de san Reparatus.

en el centro de la entrada al códice, juegan el mismo papel protector que las representaciones figurativas de los arquitectos y obispos representados en las catedrales, ya que los escribas y autores son los "arquitectos" del libro[182], pero también está el poder de las palabras que está documentado desde épocas remotas con las inscripciones de amuletos (Giordano, 22), de lo que da cuenta Plinio el Viejo en el libro XXVIII de su Historia Natural (en Giordano, 22 y 23), donde señala la creencia en Roma de la fuerza mágica de ciertos conjuros, en especial aquellos que usan palabras difíciles o extranjeras.

Por otra parte, el laberinto tiene un lugar determinado en los Beatos y este es el comienzo, lo que lo relaciona más con los laberintos de las iglesias que con los juegos independientes de letras, como el poemario de Rabano. Sin embargo, estos laberintos se acercan más a los *carmina figurata*, en cuanto que forman figuras geométricas, pero cuando estos usan el principio de la *gramma meson*, el juego es complejo porque combina no solamente el texto y la imagen, una lectura libre con la "regla del centro", una lectura con repeticiones que le da sonido probablemente mántrico o al menos repetitivo para entrar en un estado propio a la lectura contemplativa, sino también es un juego matemático que usa los números de manera simbólica y las progresiones numéricas que permiten la formación de elementos geométricos euclidianos, hay un ordenamiento espacial a partir de líneas, cuadrados, rombos, en conjunción con colores, letras y figuras no geométricas[183]. Siempre se presentan cuadrados más pequeños dentro de otros mayores, una figura geométrica integrada dentro de otra hasta conformar una totalidad donde el centro es una cruz que marca los cuatro puntos cardinales, es decir, un universo que involucra un microcosmos y un macrocosmos.

Finalmente, el laberinto es la muestra de la comprensión del texto no solamente a través de la lectura del texto o de la visión de la imagen, sino de un tipo de lectura que se posiciona en un punto de intersección entre ambas. Son parte de una "forma de lectura" que comienza en la Antigüedad y se va desarrollando por oleadas hasta nuestros tiempos. No creo que sea, como dice Cozar (2014) de los *carmina quadrata*, "la prehistoria" de los caligramas de las vanguardias, sino que son producto de la misma rebelión hacia la linealidad de la lectura. Y eso se da especialmente en momentos de la historia más necesitados de un centro.

[182] También Rypson (1986, 79) plantea algo similar. Aunque manifiesta que el poema de Vigila es de estructura mucho más simple que los *carmina quadrata* carolingios "con complejos versus intexti", interpreta su contenido, la conmemoración al santo patrón del monasterio, como una fórmula protectora, del modo como sucedía con las catedrales donde se ponía la figura del obispo o del arquitecto en el centro del laberinto (da los ejemplos de Chartres, Reims, Saint Omer), indicando el papel protector del signo.

[183] Ver al respecto, M. Ghyka (2000).

5 PRIMERA TABLA DE LOS NOMBRES DEL ANTICRISTO

La Primera Tabla del Anticristo tiene cierta similitud con el laberinto de letras que revisamos en el capítulo anterior porque mantiene la forma de una retícula de letras y cuadrados concéntricos con un lugar central hacia donde se deposita la mirada y un contorno importante que abarca los márgenes de la página, cuestiones que recuerdan los mosaicos romanos como hemos descrito en el capítulo sobre los laberintos. Pero esta tabla presenta una gran diferencia, tanto con el diagrama-laberinto, como con las Genealogías que veremos después, que se relaciona con su ubicación. No se trata aquí de un paratexto ni figura que reemplaza un texto, sino que es una figura que complementa un texto, además está concebida como la pareja de otra tabla de nombres del Anticristo que tiene forma de "Tablas de Eusebio" [1], es decir, que responde a otra lógica formal de listas separadas por arcos. La primera cualidad, es decir, estar en estrecha relación con un texto, la equipara a una ilustración, lo que tiene una consecuencia metodológica inmediata: debe ser estudiada no solamente en relación con las otras imágenes y formas constitutivas, sino también en relación con ese texto al que acompaña. Pero, además, este hecho tiene otra consecuencia considerable: no es lo mismo una figura que pertenece a las aperturas -o frontispicios- de un códice, que es el caso de los otros dos casos de nuestro estudio -el Laberinto y las Genealogías- que una figura que pertenece al cuerpo de ese mismo códice. Si somos fieles a lo que nos hemos planteado de analizar a las figuras como parte del libro que es un objeto manipulable por el lector y que se ofrece a él con una estructura y una forma de diseño que es significativa para esa interacción, no podemos olvidar el hecho de que esta tabla está en el medio del libro, relacionándose cara a cara con el texto.

5.1 PRESENTACIÓN Y UBICACIÓN DEL CORPUS DE ESTUDIO

De los ocho ejemplares de Beatos del siglo X, todos tienen al menos una de estas dos tablas que forman la pareja llamada Tablas de los Nombres del Anticristo[2]. Si bien son un conjunto, pues ambas tratan acerca de casi los mismos datos, y en algunas ocasiones se presentan juntas, enfrentadas (Beato de la Tábara, ff. 114v-115, lám.1), sin embargo su forma las separa. En este capítulo nos abocaremos al estudio de la primera tabla, pues tiene una forma compatible con la forma cuadrangular de los laberintos y tiene en común con ellos, el cuadriculado y la plaza central, además de otras formas que veremos.

En este capítulo nos acercamos a los significados de la imagen de la primera tabla, poniéndola en relación con los textos con los que se vincula, así como con el contexto de imágenes con las que se vincula por contigüidad o por similitudes de forma y contenido. En este último aspecto, se establecen relaciones no solamente internas con el propio códice y con

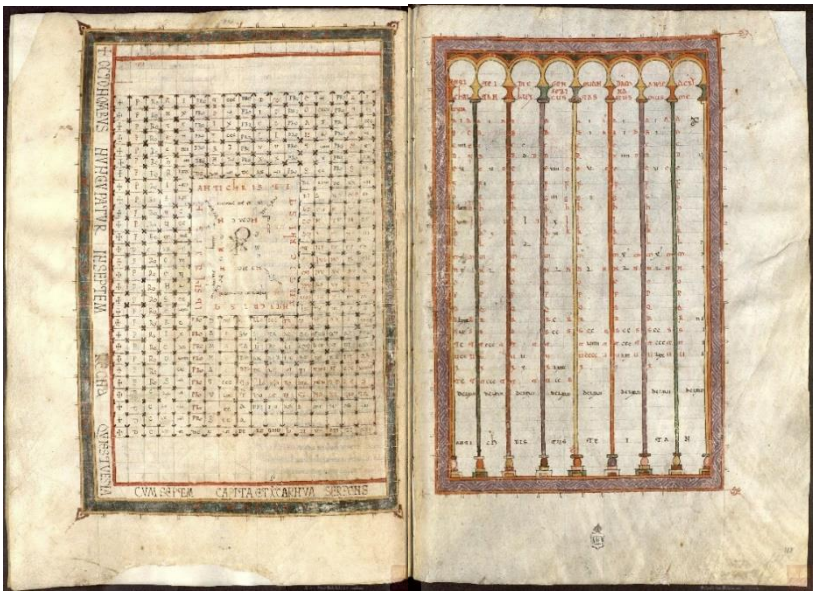
[1] Recordemos que las Tablas de Eusebio o Tablas de Cánones de Eusebio es un sistema de referencias cruzadas que inventó Eusebio de Cesárea para poner en concordancia los Evangelios. Son tablas porque consisten en una estructura cuadriculada en la que cada caja denota que el número contenido en ella pertenece tanto a la clase de información representada por la columna vertical como a la clase de información representada por la fila horizontal. Para profundizar en este punto, ver Crawford, 2019, Introducción y Capìtulo 1.

[2] Para un detalle con la ubicación de las Tablas de los Nombres del Anticristo en cada Beato, con la especificación de ejemplar, siglo y rama, ver Anexo 9.

USC DE COMPOSTELA

las familias de Beatos, sino con imágenes de otros orígenes y distantes temporalmente, lo que ayuda a situarla histórica y conceptualmente. Asimismo, avanzaremos en torno a la manera en que el diseño de la tabla se ofrece al receptor, buscando establecer también el tipo de trabajo que el lector, o, según nuestra hipótesis, jugador, desarrolla para interactuar con ella. La hipótesis que trabajamos es la de que, en este caso, como en el del Laberinto, se trata a la vez de un diagrama que ordena datos, de una figura y de un juego[3], y que puede estar conectada con la literatura visual.

Hay que considerar que este motivo que está presente en todos los Beatos no está en ningún otro lugar, ni en España ni en el resto del mundo conocido por lo que, aunque desfavorece el conocimiento el que no haya paralelos para contrastar, lo promueve el que, al haber sido muy poco estudiado, se abre un amplio campo de indagación y reflexión en torno a este tema[4].



Lám.1

Esta primera tabla está en seis ejemplares (A1, A2, E, M, V, U, T, G), dos de cada rama ilustrativa (ver ubicaciones de folios en la tabla N°1, a continuación). En relación con el texto, las tablas se insertan al final del capítulo IV del libro VI. En el caso de los Beatos de la rama I y IIa entre ambas tablas se coloca el capítulo V[5], lo que tiene una consecuencia para la colocación de las tablas. Los códices de la rama I (A1 y E), para introducir este capítulo entre una y otra tabla, pero a la vez, mantener las dos tablas enfrentadas -y se puedan visualizar juntas-, reducen el tamaño de la segunda tabla e incorporan el texto en la parte superior del folio. Los códices de la rama IIa (V y U), en cambio, no mantienen esta unidad y las tablas quedan separadas por el folio completo que usa el texto. En la rama IIb (T, G), finalmente, el texto se coloca después de la segunda tabla, lo que también permite la visualización simultánea de ambas tablas enfrentadas.

[3] Este triple funcionamiento que apunta Hamburger, como hemos señalado con anterioridad. Cfr. cap. 4, 4.9.

[4] Sin embargo, hay publicaciones acerca de las tablas en los libros de estudio de varios facsímiles. En ellos se encuentran transcripciones de los textos, y alguna otra información sobre sus contenidos. En algunas ocasiones se mencionan también algunos aspectos historiográficos. Al respecto ver: Sepúlveda, 1987; Williams (1992b, 130-131); Cagigós Soros (2001,148-153); Franco (2003, 144-145);Miranda (2004, 150-152); Klein (2004 a, 101-104) García Leal (2007, 116); Silva y Verastegui (2007, 136-137), Klein (2012, 236-238), Mezhoughi (1984, 308), entre otros.

[5] Una explicación de las tablas- llamado *Incipit Magister Laterculi huius et ratio literarum*

Como se puede observar en la Tabla 1 que presentamos a continuación, existen dos ejemplares por cada rama con la "Primera Tabla de los Nombres del Anticristo". Gracias a ello, se procederá a una descripción por ejemplar y familia que facilitará el análisis posterior para establecer tipos y variedades, con sus caracterizaciones y formas de ser utilizados.

Tabla 1. Ubicación de las Tablas del Anticristo en los ejemplares del siglo X

Códice	Rama	Folios Tabla I	Folios Tabla II
A1	I	121v	122
A2	I	-	175v
E	I	115	115v
M	IIa	-	171v
V	IIa	142	142v
U	IIa	151	152
T	IIb	114v	115
G	IIb	185v	186

5.2 DESCRIPCIÓN DE LA TABLA DE LOS NOMBRES DEL ANTICRISTO

Todas las primeras Tablas de los Nombres del Anticristo del siglo X tienen la forma de un reticulado rectangular con marco y una zona central cuadrangular. En ellas, en general, coexisten letras, palabras, formas y líneas, con unos pocos elementos decorativos algunas veces. Es necesario conocer sus contenidos textuales y formales para poder hacer las distinciones necesarias que nos permitan construir algunas generalizaciones.

5.2.1 Descripción de la Tabla del Anticristo en los Beatos de la Familia I

Como hemos mencionado, los dos ejemplares del siglo X y de la Familia I que tienen esta tabla son A1 (Beato BNE vitr. 14-1) y E (Beato del Escorial). El primero es bastante más antiguo que el segundo y difieren tanto en texto como en estilo[6]; sin embargo, en el caso de este diagrama, tienen varios elementos en común.

5.2.1.1 La Tabla en el Beato BNE Vitr. 14-1[7]

Podemos decir que se trata de un diagrama con forma de reticulado concéntrico ya que se pueden distinguir tres grandes formas, unas inscritas dentro de otras (lám. 2). Un marco negro que delimita el conjunto está compuesto de teselas donde se inscriben letras y comienza arriba a la izquierda con una cruz, terminando en cada esquina con decoración emergente fitomorfa. Contiguo al marco se desarrolla hacia el interior un reticulado rojo que constituye la forma de mayor tamaño, con letras, números o sílabas dentro de cada celda, para terminar al centro con un gran espacio cuadrangular donde se inscribe una cruz en el justo medio, como si se tratara de una plaza central. Este esquema está dibujado sin exactitud, con líneas rectas tiradas con algún instrumento que hace de regla, pero donde tanto la rejilla roja del interior como las teselas del marco tienen tamaños irregulares, adaptándose al contenido.

A través de todo el rededor del marco de líneas y letras negras se va conformando de izquierda a derecha una oración que es una especie de advertencia dirigida al lector:

> Intra sapiens et inve/nies numerum bestiae quod si non vales peritum require magistrum et scie s (sic) amen

[6] Para los temas de datación ver Williams (2016, 73-75 y 93-96); para los temas de pertenencia de familias textuales y estilos cfr. cap. 1, ap. 1.1.1.

[7] Sobre la Tabla con los Nombres del Anticristo para este Beato ver para los aspectos más generales: Neuss (1931, 73-79); y de manera más específica, ver Klein (1976, 126-127) y Klein (2011, 139-141)

La frase, antecedida por una cruz griega en el vértice izquierdo superior, aunque está inspirada en el texto de *Ap.* 13, 18: "Aquí está la sabiduría. El que tenga inteligencia calcule el número de la bestia, porque es número de hombre. Su número es seiscientos sesenta y seis", no se transcribe textualmente, sino que se dirige al lector y le dice que si es sabio podrá calcular el número y si no es suficientemente sabio, puede solicitar ayuda de un maestro[8].

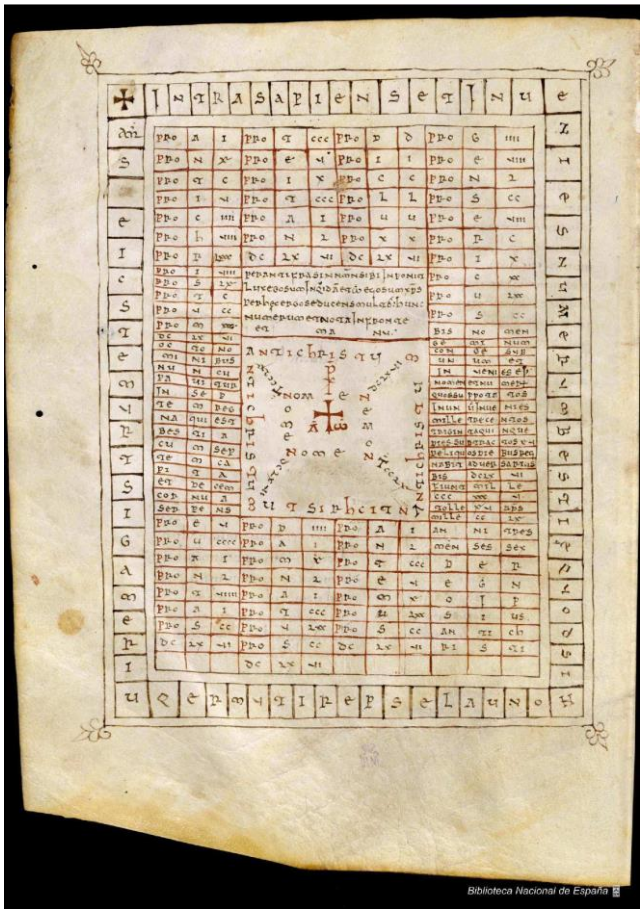
En la retícula irregular de rectángulos de líneas rojas de doce columnas interrumpidas por una "plaza" central, se organiza la información en tres partes. Una superior (de doce filas y doce columnas), sobre el área cuadrada central, con cuatro nombres del Anticristo; una media (de doce filas) que ocupa los costados izquierdo y derecho del área central, con sílabas dentro de cada cuadrado; y una parte inferior (de nueve filas) donde se inscriben tres nombres del Anticristo, más otra información en el cuadrante inferior derecho.

En la sección superior a la izquierda, el primer nombre del Anticristo: *Antichristum,* se escribe con cada letra dentro de cada celda, tal como ocurrirá con todo el resto de los nombres. En la columna anterior, igual como en todos los otros casos, hay una columna destinada a escribir PRO, frente a cada una de las letras del nombre y hay una columna posterior, donde se anota en cada celda frente a cada letra del nombre, un número. En este caso: I (A), X (N), C (T), V (I), IIII (C), VIII (H), LXXX (R), VIII (I), LX (S), C (T), CC (V), XXX (M). Bajo estas tres filas se anotan en tres celdas DCLXVI; esto es, la que debería ser la suma de los números anteriores (666). Del mismo modo a continuación se agrega el nombre *Teitan* con el PRO antecediendo y los números sucediendo (CCC, V, X, CCC, I, L). Con el mismo formato le sigue el nombre *Diclux*, del cual llama la atención la correspondencia entre el nombre y el número: DICLUX. La séptima fila de ambos nombres (*Teitan* y *Diclux*) anota el número que corresponde al 666 romano: DCLXVI, usando tres recuadros en cada ocasión, es decir, el resultado de la suma de los números anteriores. Las tres últimas columnas están dedicadas al nombre *Gensericus*. De izquierda a derecha, se comienza por la columna de los PRO, la que sigue es la de *Gensericus*, donde la G corresponde al iiii; la E al viii, la N al L, la S al CC, la E al VIII, la R a C, la I a X, la C a XX, la U a LXX y la S a CC, números que están anotados en la última columna. A diferencia de los nombres anteriores, bajo estas columnas no se anota el consabido DCLXVI, sino que comienza la frase del sector central: BIS NO-MEN-GEMINUM.

En el sector inferior de la retícula roja, van, de izquierda a derecha, los tres últimos nombres, siguiendo el mismo formato que arriba (una columna con el nombre es antecedida con los pro y precedida con los números). El quinto nombre, entonces, es *Euantas*, cuyos números asociados son V, CCC, I, L, VIIII, I, CC, VI[9]. Luego el nombre *Damnatus* con la columna de sus números IIII, I, X, L, I, CCC, LXX, CC, a la derecha. Finalmente, *Antemus* se posiciona en la octava columna que es precedida por los números I, L, CCC, V, X, LXX, CC. Toda la tabla termina con la suma DC LX VI (666), centrada, abajo.

[8] Esta frase o una similar también en los Beatos de El Escorial, Saint Sever, Fanlo, Corsini y Navarra de la familia I, y en los Beatos de Tábara, Gerona y las Huelgas de la familia IIb. Falta en cambio en los manuscritos de Osma, Lorvão y Alcobaça de la rama I y en la mayoría de los de la familia IIab. A

[9] La suma no da 666



Lám. 2

La sección media y el cuadrante derecho inferior, después del último de los nombres y sus números, acoge información acerca de las características del Anticristo (número de cuernos, cabezas, nombres) y de su reinado. A la izquierda en el centro se lee: *Octo nominibus nuncupavitur in septem regna qui est bestia cum septem capita et decem cornua serpens*[10] (Se le llamará con ocho nombres en los siete reinos a la bestia que es una serpiente con siete cabezas y diez cuernos. A la derecha, en el centro y debajo figura: *bis nomen geminum conge sub unum et invenies ep nomen et numer+ quos suppotatos in unum invenies mille trecentos triginta quinque dies subtractos XV reliquos diebus regnabit adversarius bis* DCLXVI *fiunt mille* CCC XXXV *tolle* ẊV ¿PS? *mille* CCLX *anni tres menses sex de regno ipsius Antichristi* (Une dos veces el nombre gemelo debajo de uno, y hallarás su nombre y número, los cuales, sumados, resultarán mil trescientos treinta y cinco días. Después de que los cuarenta y cinco remanentes hayan sido quitados, la adversidad reinará por otros tantos días. Doscientas sesenta y seis veces se convierten en mil trescientas treinta y cinco, toma 45, quedan días mil doscientos noventa años tres meses seis del reinado del mismo Anticristo)[11], lo que es una invitación a calcular no solamente los nombres, sino a calcular a partir de estos nombres la duración del reinado del Anticristo. Así, los textos colocados en los sectores adyacentes al recuadro central señalan características del Anticristo, mientras que la sección final inferior derecha, se deja para

[10] En el de La Tábara esta frase está en la orla, pero en el lado interior, que se lee en dirección opuesta a la primera.

[11] Según Sepúlveda, (1987, IV, 400): "se expone la forma de hallar la duración de su reinado a partir del octavo que no se nombra en una cuenta bastante confusa. La exposición más clara la vemos en Osma y Lorvão. La explicación de esta tabla la encontraremos en Beato L. VI, 4, 89; 95-96; 106-112."

nuevamente dirigirse al lector y proponerle un modo de manejar el diagrama, proporcionando instrucciones a un interlocutor, del mismo modo que en el marco.

La forma concéntrica del diagrama con un diseño que hace del centro una plaza cuadrada hace que este espacio sea el más importante de toda la figura y, a pesar de que se arma con letras, tiene una forma geométrica que se asocia con una forma representativa. La mirada tiende hacia ese lugar, cuyo punto central, además, está marcado por una cruz griega roja ensanchada en los bordes, de la cual cuelga una alfa en su brazo izquierdo y una omega, en su brazo derecho. Sobre la cruz, un crismón marca el eje vertical. Esta "plaza" está delimitada en sus cuatro lados por la palabra *Antichristum* escrita cuatro veces en rojo y negro, arriba de izquierda a derecha, abajo, de derecha a izquierda, en la vertical izquierda de arriba hacia abajo y en la derecha, de abajo hacia arriba, vinculando unas a otra al hacerles compartir en cada esquina la A del comienzo o la m del final, uniendo las palabras y a la vez, cerrando el perímetro. También con palabras se arma una especie de ciudadela rodeando la cruz. Para formarla esta vez se usa la palabra *NOMEN* repetida cuatro veces para señalar los cuatro costados; aquí las horizontales van de izquierda a derecha y las verticales de abajo hacia arriba, con lo que se repite la fórmula de enganche en las esquinas a partir de la primera y última letra con la palabra vecina, que es una fórmula muy usada por los *carmina figurata* geométricos[12]. Finalmente, desde los cuatro ángulos del gran cuadrado surgen diagonales hechas de números que van hasta las esquinas de la ciudadela. El número de la izquierda superior es el mismo que el de la derecha inferior (T CCLX) y el de la derecha superior es el mismo que el de la izquierda inferior (DCLXVI). El efecto visual es una X[13] y a la vez el de una elevación, como de una pirámide o monte, lo que no deja de ser significativo, como veremos.

Sobre este espacio cuadrado central, un rectángulo, como si de un letrero se tratara, indica: *Per antifrasin nomen sibi inponit/ Lux ego sum Inqid a et* Ω *ego sum xps/ Per hec ergo seducens multo[s]: hunc/ numerum et nota in fronte et manu*. Efectivamente, este texto parece una aclaración de lo que estamos observando en el cuadro central, indicando que el nombre se impone "por antífrasis", es decir, el Anticristo se adjudica los signos de Cristo, declara ser la luz, el principio y el fin, seduciendo a muchos a los que finalmente marca "en su frente y en su mano". Este texto es como un titulus respecto de una imagen iconográfica aportando una nueva forma de acercamiento al lector-visualizador-manipulador del diagrama[14].

Tanto el aspecto general de la tabla como un rectángulo reticulado cerrado por un marco, como los elementos constitutivos del espacio central, nos permite establecer un vínculo formal, por lo menos, con los laberintos de letras, pues se construyen figuras geométricas con letras que van delimitando cuadrados y cruces, disponiéndose las palabras en todas las direcciones. En este momento, solamente podemos advertir acerca de estas similitudes, sin poder aventurar significados u otro tipo de relaciones.

5.2.1.2 La Tabla del Beato del Escorial, E[15]

La estructura general es parecida a la anterior. Es un rectángulo de varias capas o rectángulos concéntricos, siendo el más exterior el marco del diagrama, el que le sigue forma

[12] Cfr. Cap. 4.

[13] También hemos analizado antes el valor de las X como marcadores del *tetragonus mundus* y equivalentes a la cruz. Cfr. Cap. 4, ap. 4.6.4.3

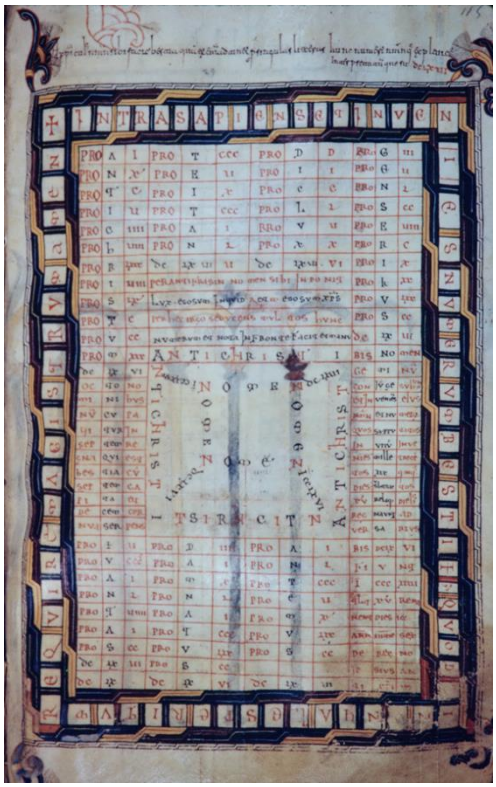
[14] Es una forma compleja porque a través de trama, diseño, textos de diferente tipo, y una especie de iconografía, aporta una síntesis de la lectura y una herramienta interactiva para el receptor. Retomaré esta cuestión más tarde.

[15] No he encontrado hasta ahora ningún estudio que se refiera específicamente a la tabla del Anticristo de este Beato. Es el que menos bibliografía reúne, en parte, seguramente porque su facsímil (Patrimonio, 1994) estuvo acompañado de una transcripción y de estudios asociados a lo codicológico e histórico más que iconográfico.

un reticulado en rojo y el interior configura una amplia zona cuadrada que termina, a través del dibujo de letras y números, en un cuadrado central vacío (lám. 3).

El dibujo está más claro y mejor logrado que el de A1, las líneas están trazadas de forma recta, con algún instrumento, a pesar de que al centro tienen menor altura por necesidades del texto introducido.

El marco exterior es una orla desde cuyas esquinas emergen motivos decorativos vegetales y donde se dibujan dos trenzas tricolores de muy buena factura que está compuesta de cuadrados no todos iguales, donde, después de una cruz que marca el comienzo en el vértice superior izquierdo, comienza la oración que rodea todo el contorno que dice: *Intra sapiens et invenies nvmervm bestie qvod si non vales peritvm reqvire magistrvm amen*. Es decir, varía levemente respecto del ejemplar A1, pero la cita tiene el mismo sentido, aludiendo a la necesidad de sabiduría para distinguir el número del Anticristo. Una sabiduría propia o la de un maestro. El comienzo a partir de la cruz da confianza en que se parte protegido y que se encontrará lo que se busca.



Lám 3.

La retícula delineada con tinta roja, también se distingue de la del Beato A1, no solamente por la prolijidad del trazado, sino porque anota los nombres del Anticristo en negro, mientras que las anotaciones auxiliares, sean las columnas con PRO o las con los números, están dibujadas en rojo, lo que permite distinguir con mucha más facilidad los nombres que quedan entre dos filas rojas. El orden de aparición de los nombres es el mismo que en el Beato A1 y también se divide en tres secciones: arriba y abajo con los nombres y al medio un espacio cuadrado con un dibujo de letras alusivo al Anticristo. En la sección superior, las tres primeras columnas se dedican a los elementos alusivos al nombre "*Anticristum*", como en A1. La cuarta, quinta y sexta columnas, están dedicadas al nombre de *Teitan* con los pro y los números correspondientes; a su derecha, las tres columnas relativas a *Diclux*. Las tres últimas columnas

están dedicadas a *Genserikus* (con k y no con c, como en A1). Finalmente corrige la carencia de A1 que no tenía el resultado final DCLXVI, bajo las tres últimas columnas de la derecha, y lo anota sobre el comienzo de la frase de la sección siguiente.

En la sección izquierda inferior, también como en A1, se dedican las tres primeras columnas al despliegue del nombre de *Evantas* (o *Euantas*), pero corrigiendo con una pequeña C sobre el rectángulo que marca trescientos, para convertirlo en cien más y acercarse a la cifra correspondiente del Anticristo. A pesar de ello, sigue sin calzar el número, por lo que pospone la mención de las dos unidades de la derecha en la fila inferior, porque en lugar de VI, da VII, así que se deja el rectángulo vacío. Entre la cuarta y la sexta columna se anotan las letras y cifras correspondientes al nombre *Damnatus*, de manera idéntica a A1. El último nombre que ocupa las tres siguientes últimas es *Antemus* con información idéntica al caso anterior.

En la sección media, a la izquierda repite la caracterización de la bestia de ocho nombres, siete cabezas y diez cuernos en los mismos términos que A1[16]. A la derecha: *Bis nomen geminum conjunge sub unum et inuenies eius nomen et numerum, quos supputatos in unum inuenies mille trecentos XXX quinque dies. Subtractos X¯V relicos diebus regnabiq adversarius. Bis DCLXVI fiunq ICCC XXX XV, remanent dies ICC anni … sex de regno ipsius Antichristi*[17]. Esta sección no es idéntica a la de A1.

Como en A1, el amplio recuadro central forma una figura con la palabra *Antichristi*, en genitivo esta vez, formando un marco delimitador al escribirse en cada uno de los lados externos del cuadro, escrita de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, compartiendo la primera y la última letra con el nombre vecino (la A y la I, en este caso)[18]. El número DCLLXVI sirve como caminos para llegar al centro de esta plaza o pirámide que a su vez forma el último cuadro central con la palabra *NOMEN*, haciendo palíndromos. Aquí no se culmina el centro con la cruz ni el crismón, como en el caso de A1.

Sobre el recuadro central la inscripción *Per antifrasin nomen sibi Inponit/ Lux ego sum Innquid A et W ego sum XPS /per hec ergo seducens multos / hunc numerum et nota in fronte facit et manu*. La única diferencia con el A1 es que la forma de la escritura es más fácilmente legible debido a la combinación del rojo y el negro, uno para cada línea de este texto y el uso del rojo para el alfa y la omega entre las letras negras. Indica que el uso por el Anticristo de los signos de Cristo produce el engaño.

5.2.2 Descripción de la Tabla del Anticristo en los Beatos de la Familia IIa

Como hemos mencionado, los dos ejemplares del siglo X y de la Familia IIa que tienen esta tabla son V (Beato de Valcavado de la Biblioteca de Valladolid, lám. 4) y U (Beato de la Seo Urgell, lám. 5). Tienen un diseño similar, pero los describiré para atender a las diferencias que pudieran existir.

5.2.2.1 La Tabla del Beato de Valcavado[19]

El marco está compuesto por un trenzado doble bicolor: amarillo azul y rojo-azul, de modo que lo que estaba escrito dentro del marco en la serie de la familia I, en este ejemplar ha pasado a escribirse en una franja lateral izquierda al interior. Ya no se puede clasificar el contenido del diagrama en tres partes: marco, reticulado rojo, recuadro central, sino que el

[16] *Octo nominibus octo nominibus nuncupabitur in septem regna qui est bestia cum septem capita et decem cornua serpens*.

[17] No hay publicaciones con esta inscripción totalmente aclarada. Este amanuense utiliza muchos atajos y abreviaturas y también reinterpretaciones, por lo que no logro dilucidar del todo el texto. Sin embargo, es básicamente el mismo contenido que los demás.

[18] Recordar que esta técnica se usa también en los laberintos de letras que se escriben en forma de cruz.

[19] Pilar Rodríguez Marín (1993, 68) aporta una pequeña ficha acerca de la tabla del Anticristo del Beato V en el libro de estudio Beato de Valladolid. Una apreciación diferente de la tabla de Valcavado está en Künhel (2003, 211).

contenido textual pasa a ubicarse en la cuadrícula y en el centro, nada más. Se podría decir entonces que el marco ornamentado pasa a ser una delimitación exterior de la figura diagramática, ya no cumple la función intermediadora entre palabra e imagen, porque no contiene palabras, aleja el texto del resto de la página.

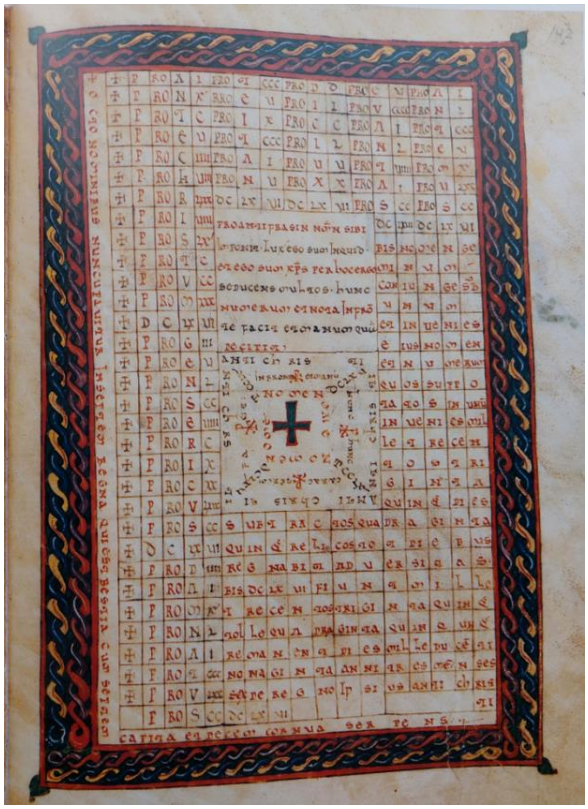
El reticulado rojo tiene dieciocho columnas y treinta y dos filas. La columna del extremo izquierdo no participa de la retícula, porque solamente hay una línea vertical, no líneas horizontales de intersección. Lo mismo pasa abajo, en la última fila, que tampoco está atravesada por las líneas verticales. Con ello, lo que se forma es una escuadra de dos lados donde se ubica el texto *octo nominibus nuncupavitur in septem regna qui est bestia cum septem capita et decem cornua serpens*, de modo que el contenido de la parte superior media ha pasado a la cara interior izquierda e inferior del marco. Este texto está antecedido por una cruz en la misma tinta roja que el resto de la frase y con el mismo tamaño que las letras. A la derecha, una primera columna con cuadrícula introduce al texto repitiendo cruces en tono negro (opuesto a las letras de la columna anterior) en cada uno de los cuadrados desde arriba hasta abajo. El anuncio del primer nombre (PRO) se hace en dos columnas, una para la P y otra para la RO, ambas en rojo. Este ejemplar, entonces, va destacando los contenidos al ir intercalando tintas de dos tonos: negro y rojo.

En lugar de distribuir los nombres del Anticristo en cuatro arriba y tres abajo, como en los casos anteriores, se distribuyen cinco en la parte de arriba y se ocupa todo el sector izquierdo (las cuatro primeras columnas desde arriba hasta abajo) para ubicar nombres. Entonces, los dos nombres restantes se ubican en el sector medio y bajo del lado izquierdo del cuadro central, de modo que el espacio dedicado a los nombres forma una L invertida (┌). El orden de los nombres es de izquierda a derecha: *Antichristum*, *Teitan*, *Diclux*, *Evantas*, *Antemus*. Bajo el nombre *Antichristum*, se encuentra *Damnatus* y a su derecha, *Gensericus*. Salvo el hecho de que se deja toda una columna de cuadrículas para colocar cruces, y el mencionado PRO en dos cuadros en la zona izquierda, los nombres se distribuyen de la misma manera que hemos visto: PRO - letra del nombre - número correspondiente a esa letra y debajo de todo, la suma. Por otra parte, la distribución diferente de la cuadrícula (┌ para los nombres y ┘ para las frases) quita relevancia a los nombres y deja mucho más espacio para las explicaciones que se agregan desde el sector medio superior (a la derecha del cuadrado que está sobre el centro), el sector medio derecho (a la derecha del cuadrado-plaza-ciudad con la cruz central) y toda la sección inferior desde debajo del cuadrado central hacia la derecha, todo esto escrito en rojo[20].

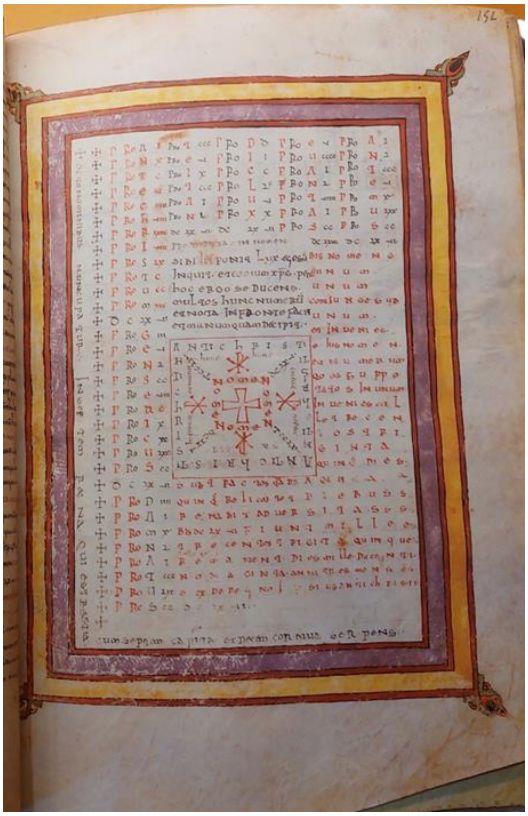
El recuadro central mantiene la fórmula de rodear los cuatro lados de este espacio cuadrado, con el nombre *Antichristi* dispuesto de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba. La A es compartida por un nombre horizontal y uno vertical enganchándose de ese modo los lados en el vértice superior izquierdo y el vértice inferior derecho, pero no se repite el juego para las I finales que aparecen en ambas palabras.

[20] Este texto dice: *Bis nomen geminum coniunge sub unum et inuenies eius nomen et numerum, quos supputatos in unum inuenies mille trecentos triginta quinque dies. Subtractos quadraginta quinque relicos tot diebus regnabit adversitas. Bis DCLXVI fiunt mille trecentos triginta quinque. tolle quadraginta quinque, remanent dies mille ducenti nonaginta anni tres menses sex de regno ipsius Antichristi*..

USC DE COMPOSTELA



Lám. 4



Lám. 5

En este ejemplar se pierde la visualización de este gran espacio cuadrado como un lugar delimitado por muros, pues se ha separado el nombre en tres sílabas, una al comienzo, otra al medio y otra al final, dejando espacios vacíos entremedio, y perdiendo así cohesión. También se mantiene la delimitación de un cuadrado más pequeño con la palabra NOMEN en rojo, dispuesta en todos los costados, pero nuevamente la distribución de las letras es muy desigual, lo que no permite que esta palabra se erija como un verdadero muro de ciudadela. Al centro, una cruz *sui generis*, por su gran tamaño y su forma de cruz latina invertida, una forma de la que se desconocen los precedentes hasta el momento. Como en los casos anteriores, dos números romanos alternados van desde cada esquina exterior a la esquina de la "ciudadela", formando una diagonal, como si fueran caminos o marcaran la elevación de una pirámide. En dos casos el número es DCLXVI (666) y en los otros dos, es ICCLX (aunque la I tiene forma de T), es decir, 1290[21]. En el primer caso, no se anota la I numérica, usando I de *Antichristi* con ese valor, en los otros dos vértices, lo que permite el cierre del perímetro ya no con la unión de las palabras, sino entre las palabras y los números[22].

Esta tabla de la rama IIa tiene bastantes coincidencias con las de la rama I, sin embargo, hay ciertos cambios que no se aprecian en una primera mirada, pero que son sustantivos. El primero de ellos es que en la plaza central entre el borde textual más externo (*ANTICRHISTI (sic)*) y el más pequeño y central (*NOMEN*), se erige un nuevo recuadro formado por la frase: *In frontis et manu hunc caracterem facit*[23], frase que rodea todo el contorno, pero que es interrumpida en cada lado por un crismón rojo en el medio. Si lo pensamos como una

[21] Ver Neuss (1931, 77-78).

[22] Según Neuss, la I de *Antichristi* se comparte no con otra palabra, sino con el número DCLXVI en los ejemplares de Valcavado, Urgel y Fernando (Neuss, 1931, 77).

[23] IN FRONTE (XP) ET MANU + HUNC (XP)+ HUNC + CARAC (XP) TEREM + FA (XP) CIT. He cotejado lo que leo con la transcripción de Neuss (1931, 78).

representación de una elevación, como hace Kühnel (2003, 211)[24], estaríamos frente a un nivel intermedio anterior a la cima. Esta frase es una especie de resumen de la advertencia.

El segundo cambio importante se relaciona con el letrero explicativo que en los ejemplares anteriores estaba sobre el recuadro central. En las tablas de V y de U ya no se ve un letrero explicativo, sino que se presentan dos espacios cuadrados con la misma importancia. Uno de ellos, es el central con la cruz y la plaza, que habíamos visto en la familia I, y el otro, sobre este, contiene el texto: "*Pro antifrasin nomen sibi Imponim Lux ego sum inquid et ego sum XPS per hoc ergo seducens multos hunc numerum et nota in fronte facit et manum quam DECIPIT*". De modo que, pese a la diferencia de forma, el contenido textual tiene más similitudes que diferencias con las versiones vistas con anterioridad.

5.2.2.2 La Tabla del Beato de Urgel[25]

El diseño de esta primera tabla es el mismo que en Valcavado, anotando cinco nombres en la parte superior y solamente dos en la zona izquierda central e inferior izquierda. Con ello, se deja la parte baja derecha y central para el texto.

El marco es doble y sin anotaciones, pasando la frase *octo nominibus* al margen izquierdo e inferior del interior del marco, como en Valcavado. Este marco es liso en dos colores, amarillo y lila, que están separados por listones rojos[26].

El reticulado rojo es bastante más confuso que cualquiera de los anteriores al no haberse incorporado las líneas que arman la red. Solamente se dibujaron líneas en el cuadro central, pero, además, a veces las columnas se tuercen un poco, perdiéndose la noción de tabla. El sistema de anotación es el mismo que en Valcavado, pero no siempre se cumple con el intercalado de colores, como en el primer nombre que, en lugar de ir en negro, va en rojo y termina en negro, sin lograr separarse visualmente con eficacia, de las columnas de Pro y de los números. El texto rojo que ocupa tres cuartas partes de la zona derecha y un tercio de la zona inferior, dice lo mismo que en Valcavado, pero con algunas faltas de ortografía y con la sustracción de *tolle quadraginta quinque*, aparentemente por error. Cuando le sobra algún espacio, lo rellena con la repetición de la última letra.

El recuadro central tiene el mismo diseño que en Valcavado, con la diferencia de que la cruz vuelve a ser griega, como la de Oviedo y de un tamaño más regular, mientras que los crismones se agrandan y ocupan más espacio que la frase intermedia. La cruz solamente está delineada en rojo, sin relleno de color. La frase que delimita el nivel intermedio no comienza arriba, sino en el costado izquierdo con *In fronte et manu*, arriba, dos veces *hunc*, a la derecha es casi indistinguible *caracterem*, y abajo, *facit*.

El rectángulo sobre el cuadro central vuelve a tener un tamaño un poco menor que el recuadro central, pero sin líneas demarcatorias, y el texto que contiene dice lo mismo que en Valcavado, con unas pocas diferencias de letras y más abreviaturas[27].

5.2.3 Descripción de la tabla en los Beatos de la Familia IIb

Los dos Beatos del siglo X de esta familia que tienen estas tablas, son el del Beato T (lám. 5) y el del Beato G (lám. 6), tienen entre sí una formulación visual muy similar y mantienen la

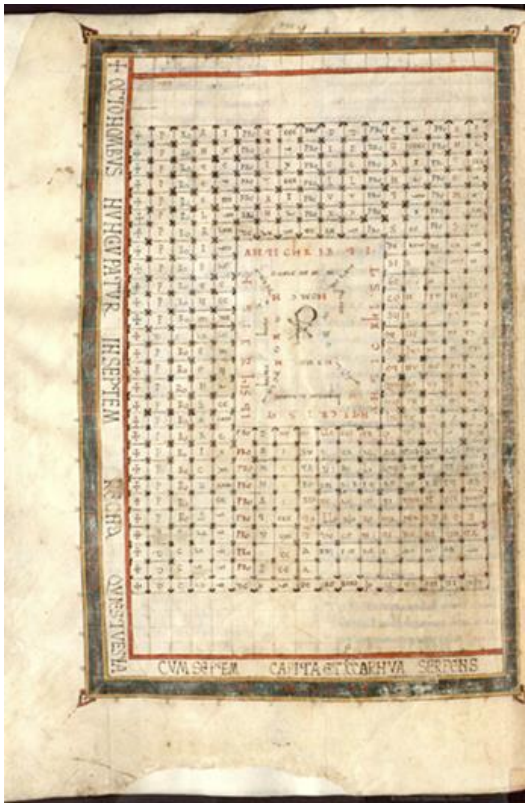
[24] Es muy posible esta interpretación. Esta Jerusalén tomada por el Anticristo se asocia fácilmente con la advertencia de Dios a Jerusalén en el Libro de Ezequiel, porque en los lugares altos, especialmente en los montes erigían los altares de los ídolos. La acusación aquí es justamente profanar los templos de Dios, la relación es patente (*Ez*.,5, 6 y 8).

[25] Sobre las tablas del Anticristo en este Beato, ver Cagigós Soros (2001, 149-153).

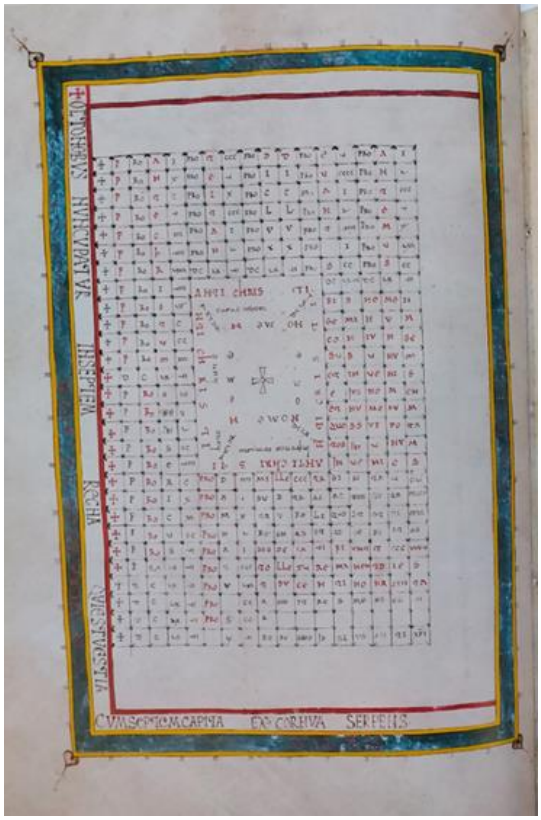
[26] En este caso la frase completa es, según Cagigós Soros (2001, 152): *Octo nominibus nuncupatur in Septem regana qui est bestia cum septem capita et decem cornua serpens. Antichristus Le(v)i(a)tan*.

[27] *Pro antifrasin nomen sibi imponit. Lux ego sum, inquit et ego sum XPS per hoc ergo seducens multos hunc numerum et nota in fronte facta et manum quam decipit*.

estructura tripartita de los demás que hemos visto en las otras familias. Es decir, ambos mantienen un marco externo con una inscripción en su interior, una retícula rectangular que cubre la mayor superficie del folio y un campo central rectangular delimitado en sus cuatro lados por palabras, con apariencia de plaza o ciudad. Como los otros ejemplares de la familia IIa mantienen la frase inscrita en el interior (la que comienza con *Octo nominibus*) pero no se ha perdido la inscripción dentro del marco (la que comienza con *intra sapiens*).



Lám. 6



Lám. 7

5.2.3.1 La Tabla del Beato de la Tábara[28]

La tabla en este caso tiene un marco liso en tono verde. En su interior, en letras rojas se escribe: *Intra sapiens et invenies numerum bestie quod si non vales peritum require magistrum* rodeando todo el contorno. De este dato podemos deducir que lo que Neuss considera la inscripción canónica (1931, 74, lám. 8), está presente completa en este Beato a pesar de que ha desaparecido en los de la familia IIa (V y U), ya considerados.

El reticulado no es rojo, sino negro y divide cada una de las celdas por una x en cada uno de sus vértices. La cuadriculación es pareja y se nota el trabajo previo con regla para lograr el trazado. Tanto las letras como las líneas están trabajadas con punta fina. Como en los anteriores códices de la familia IIa esta tabla mantiene la fila de cruces para comenzar, y dispone cinco nombres arriba y el resto hacia abajo por el costado izquierdo. Arriba, reserva la tinta roja para los nombres, pero no así abajo. En la parte inferior, en el medio, divide con una línea más gruesa el espacio reservado para los nombres -a la izquierda- del espacio reservado para los textos que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[28] Para un comentario sobre las tablas del Anticristo en este códice, ver Williams (2005b, 155-159).

va a la derecha. En los márgenes izquierdo e inferior, corre la cinta con la inscripción sobre los ocho nombres, que presenta errores [29].

En el cuadro central las cuatro formas en genitivo "*Antichristi"* forman los límites de esta plaza o los muros periféricos de la ciudad. Se utiliza nuevamente la fórmula de compartir la primera y la última letra con la palabra que está en esquina, de modo que las cuatro palabras están enlazadas y se disponen de abajo hacia arriba, de arriba hacia abajo, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. En cambio, ha desaparecido el letrero sobre la plaza central que comenzaba con per antifrasin y que era la advertencia para el lector acerca de las formas de seducción del Anticristo haciéndose pasar por Cristo.

Al centro de este cuadro central, como en otras ocasiones ya vistas, se forma una última ciudadela, con la palabra *NOMEN* repetida en los cuatro costados y encerrando en su punto central un gran crismón. Se repite la técnica de la primera y la última letra compartida que se destaca con rojo y la disposición de cada una de las palabras en diferentes direcciones, pero, en este caso, no hay ninguna palabra escrita a la manera convencional, sino que todas están desde abajo hacia arriba y de derecha a izquierda.

Entre ambas delimitaciones rectangulares hay una tercera formada por una frase escrita en minúscula con tinta negra: *caracterem facit in fronte et manu hunc hunc*[30].

Finalmente, permanecen en este ejemplar los cuatro caminos formados por los números que van diagonalmente entre el ángulo exterior de esta ciudad hasta el vértice de la ciudadela, pero en este caso, se repiten las cuatro veces DCLXVI (aunque dos veces parece faltar la I), y no aparece, sin embargo, como en otros casos, el número 1290 (ICCLX).

5.2.3.2 La Tabla del Beato de Gerona

Es asombroso el parecido entre la tabla del Beato de la Tábara y el de Gerona. El mismo marco con sus líneas exteriores e interiores, la misma elección de paleta de colores. Así que no nos detendremos en el detalle. Solamente habría que indicar que está presente el texto de invitación de entrada (comenzando por *Intra sapiens)* del marco exterior, y el que proclama los nombres del Anticristo (*Octo nominibus…)* con errores de escritura del interior[31]. Los nombres y números de la cuadrícula son idénticos, incluso con ciertos espacios en blanco en los mismos lugares y las marcas de x entre uno y otros cuadraditos. En el centro, los números diagonales parecen seiscientos sesenta y cinco en lugar de seiscientos sesenta y seis como en el ejemplar de la Tábara, y las palabras *Antichristi* y *Nomen* están dispuestos igualmente al revés. Sin embargo, la gran diferencia entre ambas tablas es que en el centro de la del Beato de Gerona en lugar del gran crismón se ha colocado una cruz griega patada.

5.3 EVOLUCIÓN DE LA FORMA. FORMACIÓN DE LOS TIPOS

En relación con la búsqueda de un prototipo que esté detrás de este desarrollo de la confección de las Tablas del Anticristo en estos Beatos de distintas familias, Neuss (1931) siempre creyó que el ejemplar más cercano al prototipo debía de ser el del Beato de Saint Sever (lám. 8), el que sigue la forma de la rama IIb, con el *octo nominibus* en el marco y el uso de la retícula superior, centro derecha e inferior para los nombres y números. Sin embargo, mantiene, como los ejemplares IIa el rectángulo con *Per antifrasin* sobre el recuadro central; a pesar de esto, tiene en común con la familia I la presencia de la cruz central con un solo crismón arriba. Es,

[29] *Octo nombus nuncupatur in septem regna qui est vestia cum septem capita et X cornua serpens*.

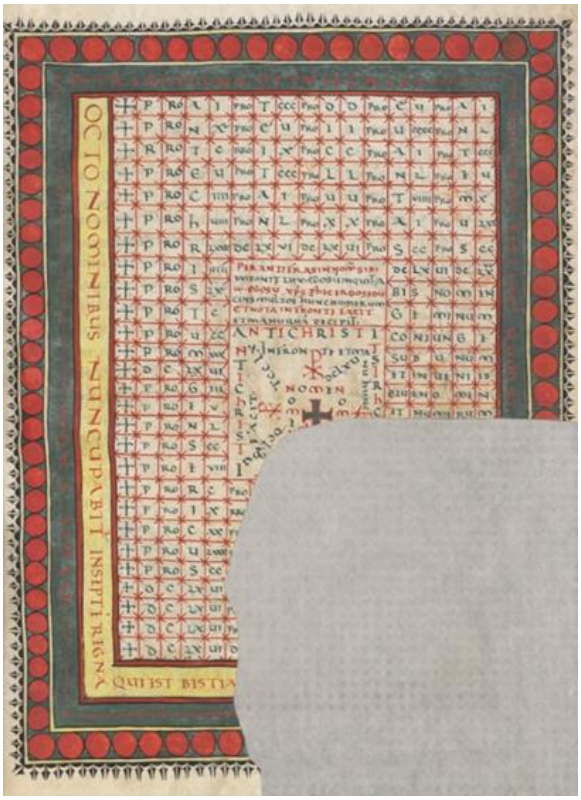
[30] Para contrastar la ubicación de esta frase respecto de lo que Neuss (1931) entendió como la Tabla canónica, vid. Infra, lám. 9.

[31]" *OCTO NO(MINI)BVS NVNCVPA (BI)TVR IN SEPTEM REGNA QVI EST VESTIA/CVM SEPTEM CAPITA E(T) X CORNVA SERPENS*"

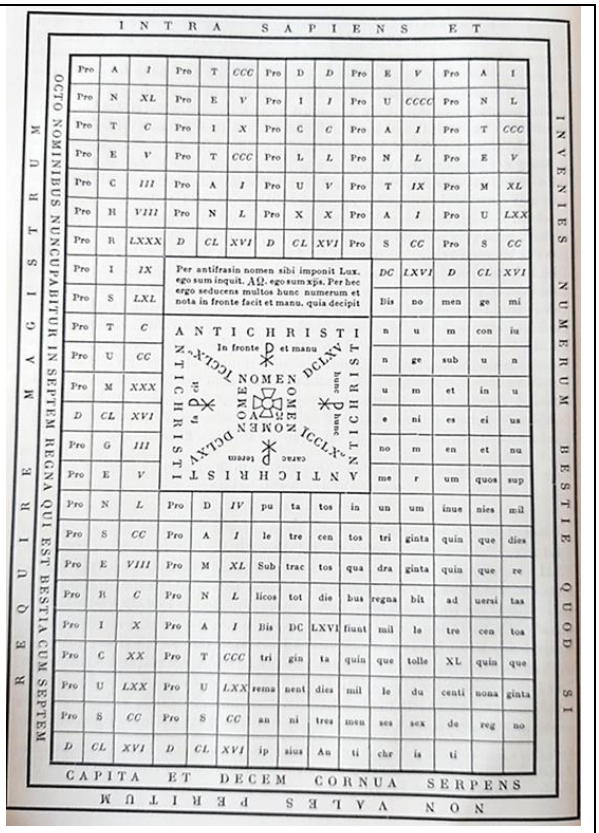
por lo tanto, como en muchas ocasiones, un ejemplar híbrido que bebe de varias fuentes[32]. Así es como Peter Klein (1976, 126-127; 306-309) pudo establecer a través del estudio de las correlaciones entre las diferentes Tablas del Anticristo, que Neuss estaba errado al darle a S el lugar de Beato prototípico que le atribuyó al Beato S). Por nuestra parte, gracias a la detallada descripción desarrollada en el primer apartado de este capítulo podemos establecer que el orden mejor logrado es el de los Beatos A1 y E. Un solo marco con las instrucciones delimita el conjunto, los datos de nombres asociados a números con las sumas se sitúan en toda la franja superior y en la mayor parte de la inferior, mientras que las cualidades del Anticristo: tiempo de reinado, número de nombres, número de reinos, de cabezas y de cuernos, se posicionan en los márgenes izquierdo y derecho del campo central, que se amplía hacia abajo en el espacio restante que deja el último de los siete nombres. Además, aparece sobre el recuadro que hemos llamado "plaza central", la advertencia acerca del engaño y los resultados de la seducción: esto es, el dato más importante para resolver la interpretación del conjunto, el enigma. De manera destacada, en el punto medio de la plaza central se encuentra la cruz marcando el eje y organizando todo. Finalmente, dos muros de letras crean los espacios interiores y los números crean los accesos. Todo esto confiere un orden y proporciona un modo de hacer el recorrido para la vista. Es cierto que no todo está bien logrado y que las líneas son dispares, pero esta forma nos acerca más que las del resto de los ejemplares a la forma que fue probablemente la original y de la que da cuenta Neuss.

En cambio, los ejemplares de la rama IIa (V y U), quitan la llamada al lector del marco, que pasa así a ser ornamental y deja de cumplir la función intermediadora entre palabra e imagen, que parecía tener en los ejemplos de los Beatos de la familia I (A1 y E). Además, no establecen una relación directa con el lector, porque prescinde de la formulación en segunda persona, sino que establece una narrativa más impersonal -objetivizante- en el interior de la retícula. Con la incorporación de la mitad de un marco interior donde se describen las características físicas de la bestia (*Octo nominibus*…) y el aumento del espacio de la retícula dedicado a las otras propiedades de su reinado, disminuye la importancia del trabajo del lector de poner en relación los números y nombres, a la vez que otorga un lugar más importante a la descripción textual. Lo mismo ocurre en el campo central. Se ha perdido la relevancia de una plaza central con una cruz para, en cambio, pasar a establecer dos cuadrados, uno con un lenguaje más icónico y otro con un texto cuyo contenido es la advertencia. Parece evidente que se modifica el énfasis y la disposición mental del usuario de la tabla cuando las unidades de las cuadrículas, que contienen números y letras equivalentes, terminan siendo simples contenedoras de texto. Es que el texto se tiene que adaptar a un espacio que no está hecho para él sino para unidades sígnicas. Por eso a veces se colocan dos letras, tres letras, una o ninguna. Una corrección a ese problema viene a ser la solución de los ejemplares de la familia I en siglos posteriores y se sacan las cuadrículas para no cortar la lectura, pero ordenando texto, dibujos y números de tal manera que reapareciera un orden: una cruz o unas tablas que dieran un sentido general al conjunto.

[32] Para comentarios sobre la tabla de S, ver Mezoughi (1984, 308) y Klein (2012, 236-238). Este último es de los comentarios más completos que hay sobre la primera tabla.



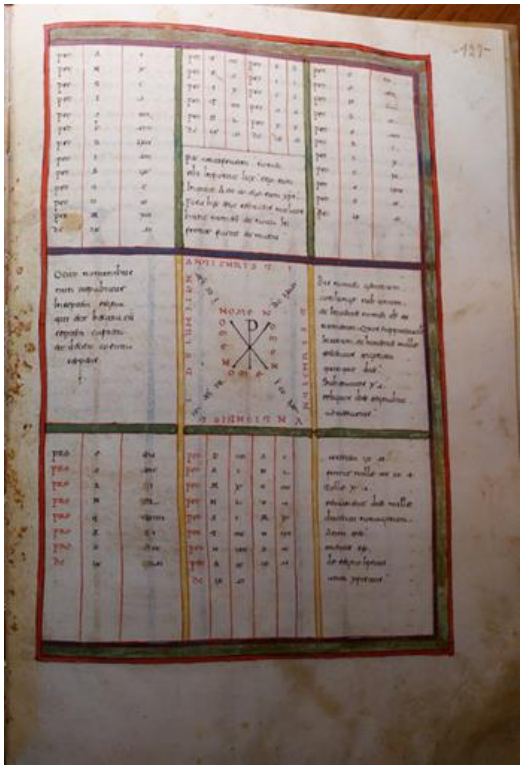
Lám. 8.



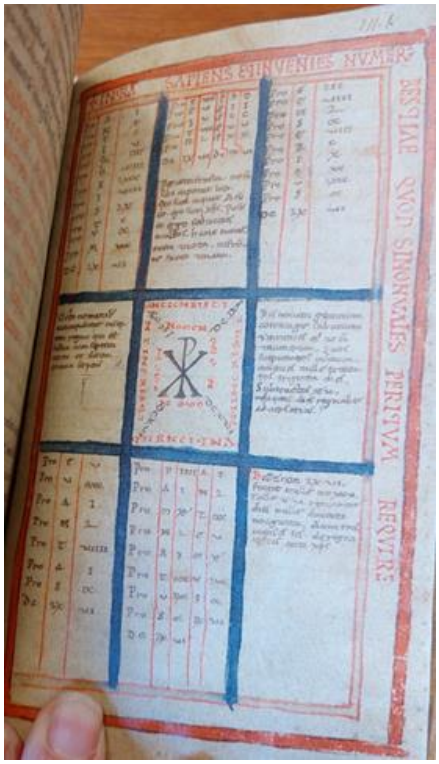
Lám. 9

Por su parte, los ejemplares de la rama IIb sí presentan un marco con la llamada al receptor (*Intra sapiens*…), y mantienen la inscripción del lado izquierdo e inferior interior de la orla. Sin embargo, ha desaparecido el recuadro sobre la plaza central y el largo texto de la advertencia (*Per antifrasin*…), lo que le quita un elemento importante en la funcionalidad de la tabla. Igual que las de la familia IIa, estas versiones han dejado más espacio para el texto con las características del Anticristo, minimizando el sentido de diagrama de la cuadrícula. Además, las "x" divisoras entre los cuadritos contenedores de letras, sílabas y números separan de tal manera cada espacio que se pierde la fluidez en la lectura que debiera relacionar las unidades de números con las letras, y no separarlas completamente. En cuanto al campo central, se ha perdido la forma cuadrada y la claridad de las paredes de cada uno de los sectores concéntricos de la forma de ciudad. De este modo, a pesar de haber ganado en detalle o cantidad de la ejecución y de no haber perdido el marco exterior con las instrucciones, sin embargo se ha perdido mucho del sentido original, especialmente en lo relativo a la importancia del centro para la mirada del espectador, a pesar de que la tabla del Beato G mantiene la cruz central con un punto medio y la del Beato T reemplaza esa cruz por la X del crismón que al conectar visualmente con los ejes diagonales de los cuatro "*nomen"*, permite que la cruz ocupe todo el espacio para terminar en los ángulos internos del rectángulo. Y estas diagonales dentro de un cuadrado o rectángulo se pueden entender como aspas que aportan dinamismo a estas figuras fijas, como comentamos previamente, en el capítulo de los laberintos de letras, especialmente respecto del laberinto de Ikila[33].

[33] Cfr. Cap. 4, ap. 4.4.3



Lám. 10.



Lám 11.

En los ejemplares del siglo XI en adelante hay variaciones que cabe destacar para comprender la estructura de las tablas de los Beatos del siglo X que estudiamos. De este modo, ya en la tabla del Beato de Osma (O) (lám. 10) cambia radicalmente la forma de la rama I: en lugar de una cuadrícula con reminiscencias de laberinto de letras, se divide todo el diagrama en nueve rectángulos (tres arriba, tres al medio y tres abajo), con lo que cada nombre con sus números aparece en una tabla de tres columnas, los textos aparecen claramente separados y se distinguen de esas tablas tanto como del rectángulo central, pero este pierde preeminencia pues conserva la misma forma y tamaño que los demás. A pesar de ello, al llevar un crismón en el centro -en lugar de la cruz- se marca el eje que tiene continuidad en los caminos diagonales que llevan hacia fuera. Sin embargo, se ha perdido la instrucción que se daba el marco[34].

Esa formulación perdura de modo similar en el Beato Corsini (C) (lám. 11), pero de un modo más correcto, pues con un marco triple emplea dos líneas interiores para inscribir la instrucción *(Intra sapiens*….). Además, le otorga un valor especial al centro al dibujar una cruz azul con los bordes externos de todos los rectángulos y hacer que sean más cuadrados los del sector central. recuperándose así en el cuadrado central la idea de ciudad. En esta nueva fórmula, son una excepción, los Beatos de Navarra (lám. 12) que sigue bastante fielmente al de El Escorial, y el de Ginebra (lám. 13) que pareciera querer seguir al A1, pero está mal ejecutado y le faltan columnas completas.

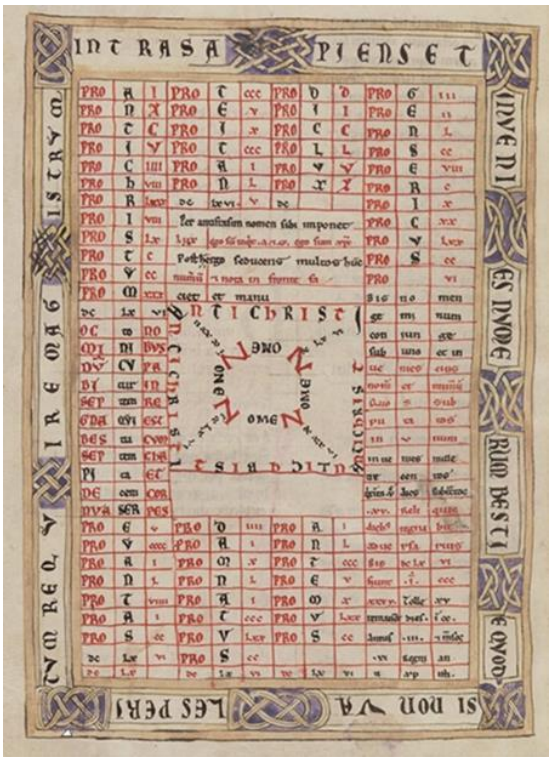
Respecto de esta nueva estructura de O y C con una división tan clara en nueve partes, una central rodeada por ocho rectángulos, bien pudiera ser que hubiera una intención simbólica de indicar los ocho espacios de los ocho nombres del anticristo, rodeando la plaza central o ciudad que habita. Habría entonces un énfasis en el número ocho de la inscripción, lo que lleva a la pérdida de recorrido y de laberinto que desentrañar. Este contrapunto con las tablas que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[34] Esto mismo ocurre en Lorvão y Alcobaça

estudiamos aquí, nos permite pensar en el diagrama de las Tablas del anticristo de manera diacrónica, completando una imagen más global acerca de esta figura.

Otra consideración que hay que hacer en relación con las tablas de estos Beatos del XI, tiene que ver con el lugar del Beato de Saint Sever dentro de los tipos que hemos establecido. Este Beato, que en su mayor parte sigue la fórmula de diseño de los Beatos de la rama IIb, con las cruces *decussatas* separadoras entre uno y otros cuadrados, aunque tiene los dos marcos, el exterior con la instrucción (*Intra sapiens…)* y el interior con la descripción (*Octo nominibus…)*. Por añadidura, presenta el rectángulo con el enigma (*Per antifrasin*) sobre el cuadro central con la cruz, así que mantiene no solamente la información, sino la forma visual de los primeros ejemplares.



Lám. 12.

Lám 13.

En este desarrollo de la forma podemos ver una tendencia que comienza con una presentación diagramática de apoyo al pensamiento que incita a una visualización y a una lectura en múltiples niveles interrelacionados, tales como jugar con la propuesta gemátrica, interiorizar visualmente la propuesta simbólica e icónica del centro, leer y recordar los pasajes significativos de la interpretación del anticristo y conjugar todos estas labores intelectuales y emocionales con la meditación. Y todo esto se realiza a través de la propuesta del pensamiento diagramático de visualización de unidades que interaccionan en múltiples niveles y planos. En el nivel más básico los cuadrados de la retícula están compuestos por unidades que se relacionan con otras unidades, pero todo este conjunto -que es el más amplio- rodea un centro que está compuesto por cuadrados concéntricos y la totalidad de las partes, desde el marco hacia el centro, y también está estructurado de la misma forma concéntrica, mostrando un modo de entrar en el diagrama que se realiza de la misma manera en que se entra en un laberinto, con una disposición mental de "introducirse en".

Se pasa luego a una nueva propuesta donde el texto gana terreno. Son pensamientos de diferente tipo. El textual, que se desarrolla linealmente en el tiempo, que, por lo mismo, por

escrito requiere de un espacio mayor para desenvolverse, puede complementarse con el pensamiento de la visualidad sintética, o simbólica y con el pensamiento de los diagramas donde se da un juego multinivel entre unidades y magnitudes mayores, pero también pueden oponerse y sustituirse entre sí, dependiendo de las épocas y las culturas que dominan. Una hipótesis respecto de este cambio puede ser que estamos frente a una imposición de ideas más racionalistas apoyadas por los textos, frente a usos del libro de manera más espiritualista, especialmente cuando se trata desde la interpretación apocalíptica de renegar contra el milenarismo que había construido la figura del anticristo. Una manera de hacerlo es sacando a los fieles de la tentación de forzar los estados emocionales para llegar a conocer los secretos del final y del cielo. Sólo es posible especular, pero sabemos que en el siglo X el milenarismo retrocede (Ruquoi, 1999) y que el ambiente paleocristiano y altomedieval en el que se generaron las tablas se ha transformado ya en el siglo X con los avances de la liturgia romana. Por otra parte, no solamente se trata de un asunto histórico, sino de uno de estilos. Las ilustraciones de la segunda familia de los Beatos tienen una tendencia más narrativa y menos sintética que las de la familia de origen más antiguo, desmenuzando las ilustraciones convergentes, donde se decía todo un pasaje en una sola imagen, en muchas imágenes que se van desarrollando linealmente. Esa es la diferencia, por ejemplo, entre el Beato del Escorial respecto del de Gerona. Un ejemplo de esto es la siega y la vendimia, que en el Escorial es una imagen con un fondo liso, amarillo donde todas las figuras convergen hacia un Cristo en la nube central. En cambio, en el de Gerona -como en todos los de la rama II-, se respeta el orden textual y las figuras van apareciendo desde arriba a la izquierda hacia la derecha y las escenas se van sucediendo desde arriba hacia abajo, del mismo modo como la *storia* se presenta. Estas son cuestiones para reflexionar, recién estamos comenzando a analizarlas.

5.4 PRIMEROS ALCANCES INTERPRETATIVOS

En los trabajos realizados sobre esta figura de la primera Tabla del Anticristo, algunos autores como Künhel (2003, 210-211) identifican la forma central producida por las letras como una estructura tridimensional, concretamente como una pirámide (de tipo maya), mirada a vista de pájaro. Esta misma autora sostiene que la cruz central con el alfa y la omega tiene un valor apotropaico, de modo que desempeña la misma función que la cruz del frontispicio enfrentada con el laberinto.

No hay lugar a dudas, como podemos comprobar no solamente relacionando la imagen con el texto, sino como veremos, a través del seguimiento de la forma en este mismo capítulo[35], que se trata de una ciudad[36]. Sin embargo, parece mucho más probable que se trate de la Jerusalén final dominada por el Anticristo con sus artimañas[37], elevada sí, pero porque la bestia se eleva de la tierra, como dice Beato[38], o bien, como se indica en el capítulo siete del *Comentario*, se trataría de Roma tomada por el anticristo.

Por una parte, tanto la cruz central como los crismones dan cuenta del mundo especular de engaño que se produce con la llegada del Anticristo y de la dificultad que tienen los cristianos para encontrar la verdad. Es un concepto metafísico. Sin embargo, concuerdo con Kühnel en

[35] Ver cap. 5., ap. 5.9

[36] Me gustaría llamar la atención sobre la asociación entre el juego de ajedrez, que es un juego de estrategia e inteligencia, con estos juegos de laberintos de letras donde se insiste en la necesidad de la inteligencia.

[37] Aunque esta representación puede tener una justificación en el texto de Beato, cuando comentando el *Ap.* 13, 17, dice que "ya Daniel había anunciado con anterioridad el desprecio y la irritación de Dios, cuando dice: "Estableció su templo entre los mares, sobre el monte glorioso y santo", es decir, Jerusalén" (trad. de Fernández Florez, 1995, 683). Justamente se asocia con los temas mencionados: una ciudad alta que se puede identificar como Jerusalén.

[38] Al final del comentario del pasaje sobre la Bestia de la Tierra, Beato agrega una cita y explicación del Ap. 13, 18. Cfr. cap. 5, ap. 5.5

que hay elementos apotropaicos, no concuerdo en que ese elemento sea en V, la cruz central, sino las cruces que se presentan en la esquina izquierda del marco, porque son el marco y el recuadro que está sobre el centro de la que creemos que es la ciudad, los espacios destinados para el "hablante"; es decir, la voz que se dirige al público lector y le enseña cómo leer. Por otra parte, tanto el Crismón del centro, o en los contornos de la plazoleta interior, como la palabra *nomen* que da origen al título de la ilustración, nos dan cuenta de la vitalidad de la escritura del nombre de Cristo en forma de Crismón, por una parte, y de la propia palabra "nombre" por otra. Hay que recordar que la práctica de la separación de los *nomina sacra* manifestada visualmente en forma de monogramas se había iniciado ya en la Antigüedad y no solamente en la cultura cristiana sino también en la judía a través del tetragrámaton, que había querido "antropomorfizar el texto" y "textualizar al *anthropos*" (Hamburger, 2014, 11)[39]. Siendo incierto si esta tendencia gráfica tuvo la misma intención en el ambiente cristiano, se conoce la práctica cristiana de separar los nombres de Cristo como un modo de reverenciarlo, y, desde ese punto de vista, volviéndolo más real, asegurando la conexión entre texto e imagen y refiriendo claramente al propio Cristo, especialmente a través de la cruz formada por el estaurograma. Por lo tanto, se puede decir que el nombre, así inscrito, tiene la potencia de la materialidad casi al nivel de una imagen representativa. La palabra nombre (*nomen*) repetida formando figuras, también alcanza del mismo modo efectos mayores de materialidad que un texto que simplemente se refiere a algo que está fuera de sí mismo. Además, de acuerdo con lo que señala Petrucci para el caso epigráfico (Hamburger, 2014, 13[40], la incorporación de esos elementos, como los crismones rompiendo o marcando lugares de cada uno de los cuatro textos que conforman los límites del lugar central, -como en los casos de los Beatos V y O, por ejemplo- a veces rompen el texto y a veces contribuyen a darle dan un ritmo visual, confiriendo movimiento espacial y formal a esos textos que interrumpen la lectura. Con ello se logra, según Petrucci, una reorganización de los signos, más compleja y vital, que, en el caso del nombre de Jesús, le confería un poder de salvar y sanar, justamente un poder de presencia del cuerpo de Jesús, pero encarnado esta vez en estas letras convertidas en símbolos. En el caso de estas interrupciones con crismones en los cuatro puntos cardinales del cerco escrito de la ciudad del Anticristo configurado por la frase *in frontis et manu hunc caracterem facit*, advirtiendo sobre la marca del sometimiento y la perdición, que justamente será la marca aparente de Cristo, con la potencia de realidad que da ese signo, da lugar a un estremecimiento por parte del lector que lo conmina a la meditación, sin lugar a dudas. Aquí se han utilizado elementos retóricos donde se conjugan imágenes y textos de tal magnitud de significado que, colocados en los lugares apropiados, parecen conducir al estado emocional y de pensamiento que los *pictores* han pretendido.

En este punto queremos utilizar el concepto de *extimacy* que F. Prado Vilar (2005, 69) toma de Lacan para problematizar la introducción del espacio externo en el espacio de intimidad. *Extimacy* es usado por Prado para denominar el proceso por el cual lo extraño –"lo otro"- pasa a ser "nuestro", propio, y, por lo tanto, deja de ser extraño para aparecer como íntimo. El iluminador, señala Prado respecto del ejemplo de las Cantigas que está analizando en su texto, crea un hilo de asociaciones visuales que involucra "al espectador en una etapa perceptiva que existe fuera de la linealidad narrativa de las miniaturas y muestra una fluctuación constante entre la percepción subjetiva y la distancia narrativa"[41]. Para que este efecto se produzca ha

[39] Hamburger en esta ocasión está tomando la idea de Tsili Dolàve-Gandelman y Claude Gandelman acerca de esta práctica gráfica sobre el nombre de Dios entre los judíos. Ver referencias en Hamburger (2014, 11, y nota 64).

[40] Hamburger cita a Petrucci, 1998, 26

[41] Original en inglés: "By creating this thread of visual associations, the illuminator successfully involves the viewer in a perceptual stage that exists outside the narrative linearity of the miniatures and displays a constant fluctuation between subjective perception and narrative distance" (Prado-Vilar, 2005, 69).

debido darse en el espectador una mirada anamórfica, un punto de vista diferente al de la linealidad del discurso, posible gracias a la disposición diferente de alguno de esos elementos del discurso que habiliten esa mirada.

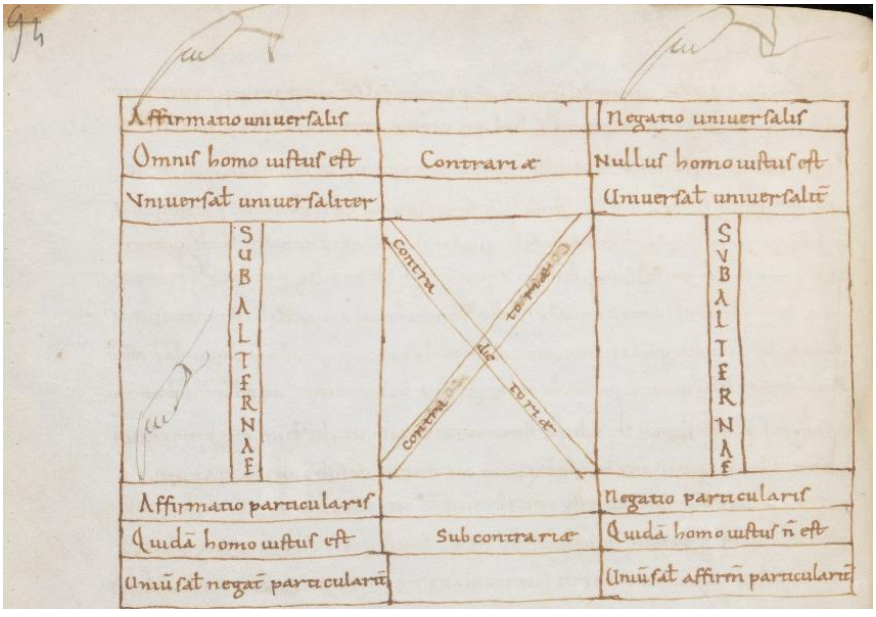
En el caso de la Jerusalén tomada por el Anticristo, también estamos en el ámbito de la relación entre el espacio externo y el interno, pero con los vectores dirigidos en el sentido contrario. Aquí es lo íntimo lo que se asoma como ajeno, hay extrañeza en cada signo que hasta entonces unía a los cristianos: el crismón, la cruz, la ciudad que era de un "nosotros" se convierten en del "otro". Estamos, de este modo, quizás más cerca del concepto de lo "siniestro" (*unheimlich*) de Freud (1919), pero también en la categoría de *extimacy*, pues refiere a un discurso visual poco unívoco que permite invocar las experiencias del espectador para permitirle asumir otra mirada y tener una segunda dimensión de representación. Estos conceptos nos sirven como marco conceptual para echar un vistazo al diagrama de los nombres del Anticristo en cuanto imagen. Esa mirada anamórfica nos presenta inmediatamente la asociación entre este reticulado con un marco central y el laberinto, donde la cruz -o a veces el crismón- parecen emerger como el Minotauro que es paradigma de la alteridad, produciendo la introducción de lo extraño en el espacio de intimidad. A la vez, esta mirada anamórfica es una exigencia que viene de parte del ilustrador, que no solamente establece vínculos diferentes entre los elementos para obligar a cambiar el orden de la mirada -como las lecturas en diferentes posiciones- sino que exige, desde las instrucciones que da al usuario, que juegue, que sea "inteligente", con las expresiones "*per antifrasin*", "*intra sapiens*", "*require magistrum*", de modo que lo interpela, y con la palabra *nomen* delimitando los marcos de ese espacio de intimidad con la cruz salvífica o en apariencia salvífica al centro introduciendo lo ajeno. La palabra *nomen,* donde batalla la asociación y la disociación entre signo y referente, es el contorno que delimita este espacio de lo íntimo. La pregunta es entonces: ¿cuándo decimos el nombre de alguien, sabemos de quién hablamos?, ¿conocer los nombres del Anticristo nos ayuda a reconocerlo? Con todas estas características y el trabajo que tiene que hacer el lector uniendo números, sílabas y letras, finalmente podemos encontrar una forma de acceder al verdadero conocimiento -de sí mismo- del lector, del resguardo de su alma. Ese es el espacio de lo privado y es él el que corre peligro de ser marcado en la frente y en la mano.

Pero parece que todavía hay más implicaciones. Esta mirada anamórfica va acompañada siempre de una mirada recta o discurso directo, explícito, como hemos visto hasta ahora, reflejado entre las asociaciones que hay entre el *Comentario* de Beato y sus fuentes: Victorino, Agustín, Ticonio, Isidoro y la forma y los contenidos del diagrama. Es importante considerar la coexistencia en estas proposiciones visuales de variados puntos de vista. Así como se presentan figuras que se ven desde el costado y desde arriba y otras de frente y de perfil, hay lugar para la doble lectura de lugar de protección y lugar de desprotección, o de lugar de protección y lugar de encierro. Pareciera ser que en "este campo de acción de las fuerzas divinas" (Burckhardt, 1983, 15) o, en términos más cristianos, en este lugar donde opera la dialéctica entre bien y mal, y donde el ser humano como mediador no sabe dónde refugiarse, tiene que aplicarse a esa multiplicidad de miradas para descubrir aquellas cosas que puede (la luz) mientras otras cosas siguen quedando en el ámbito de lo oculto ya que es el lugar que tienen en sí mismas. No se puede intentar desvelar todos los misterios, pues eso no es humano, es parte de lo prohibido y es lo que ocurre con el milenarismo o con el gnosticismo[42]. Beato mismo se debate entre el querer saber cuándo ocurrirán los hechos del fin del mundo y entender que esto es un ámbito que no pertenece al descubrimiento humano. En la ilustración de A1, por ejemplo, se manifiesta la intención de que el lector descubra las capas que lo llevan al conocimiento del mal para

[42] Ver Acevedo (2017a, 34).

derrotarlo, pero no intenta una lectura esotérica, más allá de lo posible. En otros ejemplares, como en V, la lectura es más directa. Pone cabeza abajo la cruz, el nombre Anticristo revela mucho más y deja menos margen a la ambigüedad interpretativa, pero sigue sin dar lugar a un verdadero ejercicio gemátrico, como si ese principio que dio origen a la tabla importara menos que la forma y las cualidades. Poner la cruz, o cualquiera de los signos de Cristo al revés, constituye un discurso directo que previene del peligro, pero no es un discurso de lo siniestro que solamente está disponible para quienes están iniciados en el sortear la oscuridad de las apariencias, es decir, para una comunidad cultural educada en ciertos lenguajes sutiles.

Y esa comunidad cultural tiene incorporado el signo del laberinto, del centro, del camino. Podemos argumentar que los caminos del laberinto que llevan al centro, con las mismas connotaciones que tienen en los Laberintos de Letras al comienzo de algunos códices y de iglesias paleocristianas, especialmente visibles por esta disposición de los nombres del Anticristo escritos con diferentes trayectorias (izquierda-derecha, derecha-izquierda, arriba-abajo, abajo-arriba), son formas de producir la sensación de transformación del cuadrado en círculo, y, por lo tanto, de dar la señal de totalidad de las cuatro partes del mundo. Esto nos lleva a considerar justamente el significado que Beato da al juego de ingenio propuesto para resolver el problema de los nombres del Anticristo: que las señales son idénticas de las de Cristo, pero al revés (*per antifrasin*), es decir, estamos frente a una imagen especular. Con lo que hemos llamado "caminos" de números además se conforma una "X" igual que se da en el laberinto de Ikila y en otras figuras a las que nos referimos en el capítulo anterior[43]. La idea del engaño no solamente se presenta como una forma de traer la exégesis del *Apocalipsis* 13:18 -el Anticristo marcará a quienes lo sigan y lo seguirán debido a sus engaños-, sino que nos recuerda la necesidad de "ser inteligentes" y poseer conocimiento para no caer en esos engaños. Es una propuesta más, como el laberinto del comienzo, para entrenar la mente, el razonamiento matemático, lógico y lingüístico, es decir, busca el desarrollo del ingenio del lector, en el sentido lógico y simbólico.



Lám. 14.

[43] Cfr. capítulo 4, ap. 4.4.4

En este mismo sentido es que es muy posible que estemos también enfrentados ante un cuadrado de oposición lógica de tipo aristotélico. Sabemos que vía Boecio los dibujos de cuadrados de oposición estaban en el bagaje mental de los estudiantes de lógica medievales, como eran los monjes que diseñaban y leían los Beatos. Un ejemplo señalado por Jeffrey Hamburger (2022a) es el *Peri Hermeneias* de Boecio del siglo X (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 301, f. 98, lám. 13). En el caso de este diagrama que quiere que el lector se enfrente a la dilucidación de la verdad frente a la apariencia, la aparición de este cuadrado es una más de las recomendaciones de cómo utilizar la razón en favor de la fe .

Si Künhel (2003) tiene razón y la cruz del medio es propiamente la cruz de Cristo (con su crismón arriba), ella es efectivamente la verdad que está encerrada, justo en el centro del mundo, un mundo rodeado por el engaño del Anticristo, pero la cruz está preservada, como verdad, reinando en el centro como si, una vez descubierto el Anticristo, se pudieran derribar sus muros para encontrar la verdad que es quién es realmente el comienzo y el fin[44]. Por estos motivos es que hay que poner en relación esta imagen diagramática no solamente con la pareja de la cruz y el laberinto, sino con la ilustración de la Nueva Jerusalén.

5.5 RELACIÓN DEL DIAGRAMA CON EL TEXTO

Mucha de la información que aparece en forma de texto, de *tituli*, o de imagen-texto de estos diagramas descritos en el primer apartado de este capítulo, está extraída directamente del *Comentario* de Beato; es decir, del texto que este diagrama pretende explicar. Por lo que es también necesario un análisis textual poniendo en relación los diagramas de los Nombres del Anticristo con los contenidos del lugar que ocupan en el códice. El primero -y quizá uno de los más importantes datos- es que los diagramas no se relacionan con el *Apocalipsis*, sino con el *Comentario* de Beato[45].

Los dos diagramas de los nombres del Anticristo se encuentran en el Libro Sexto del *Comentario* que está dividido en diez capítulos que comienzan con *Ap.* 11, 19 (Apertura del Templo de Dios) y terminan con el *Ap.* 14,1 (el Cordero sobre el monte Sion). Entre ambos extremos se encuentran la historia y explicación de La Mujer Vestida de Sol" (*Ap*. 12, 1-18), la historia y explicación de las bestias que surgen del mar (*Ap.* 13, 1-10) y de la tierra (*Ap.* 13, 11-17). Es en este lugar donde se insertan generalmente las Tablas de los Nombres del Anticristo[46] porque al final del comentario del pasaje sobre la bestia de la tierra, Beato agrega una cita y explicación del *Ap*. 13, 18[47], a pesar de no haberlo incluido como *storia*. Después de las tablas hay tres capítulos más sobre el Anticristo, el primero titulado *Magister laterculi huius et ratio litterarum*[48], el segundo titulado *Qualiter cognoscatur antichristus in toto mundo, dum regnare coeperit,* y el tercero que se titula *De Antichristo*, texto que no está en todos los ejemplares. Se puede adelantar que los diagramas de los nombres del Anticristo se presentan para apoyar fundamentalmente los comentarios, tanto los que se encuentran antes de ellos y que refieren al *Apocalipsis* 13, como aquellos posteriores sobre los números y características del Anticristo.

[44] Para el significado del centro en el laberinto cfr. cap. 4, ap. 4.6.4.2

[45] Se ha mencionado ya en el cap. 1 que la mayoría de las ilustraciones de los Beatos lo son de las *storiae* apocalípticas y son menos las que ilustran el *Comentario*. Sin embargo, es posible que la investigación tradicional haya minimizado injustamente la relevancia del papel de estas últimas ilustraciones o diagramas para el programa de los Beatos. Ver, por ejemplo, Poole (2006), Goetsch (2014) que las han relevado, aunque no totalmente.

[46] Para la ubicación de las Tablas del Anticristo y los textos relacionados, cfr. este cap., ap. 5.1.

[47] "Aquí hay sabiduría. Quien tiene inteligencia calcule el número de la bestia. Porque es número de hombre" (*Ap*. 13:18).

[48] Este capítulo, según Williams (2005, 159), es un extracto de Victorino de Pettau, vía Jerónimo.

Lám 15.

Lám 16.

Antes de comenzar a analizar el texto, hay que dejar constancia de que, de acuerdo con la división en libros del *Comentario*, estamos aquí justo en la mitad, en el sexto de doce libros. Además hay que indicar que este libro tiene diez capítulos y que las tablas de los nombres del Anticristo se encuentran justo en la mitad de ellos. Es necesario consignarlo, porque estamos en uno de los lugares donde se hace más evidente la importancia de la organización numerológica en la construcción de esta obra[49]. Una de las señales de la relevancia dada a los números en este lugar se puede apreciar en el título del libro sexto que en todas las versiones textuales indica que hay diez capítulos en el libro seis (Gryson, 2012, 651). En términos visuales ello se expresa por ejemplo en el Beato A1 (f. 108) donde en letras capitulares rojas se consigna: *INCIPIT LIBER SEXTUS DECEM CAPITULARUM*, y, del mismo modo, en el Beato V en el que figura de manera destacada en letras rojas y azules: *INCIPIT LIBER SEXTUS X CAPITULARUM* (f. 129). Esto no se indica para ningún otro libro. Además, se fuerza la cantidad de diez capítulos con la inclusión de las propias tablas, pasando así a no ser consideradas solamente un apoyo para la lectura, sino como capítulos en sí.

Específicamente, las Tablas de los Nombres del Anticristo se insertan al final del comentario que hace Beato a la *storia* de la Bestia de la Tierra, correspondiente al Ap. 13, 11-17 (*Explanatio*, 6, 4). A través de la elección de los párrafos que utiliza Beato en esta *Explanatio*, podemos observar su intención de resaltar el aspecto de seducción, simulacro, apariencia y simulación. Por una parte, señala que la bestia de la tierra: "se sitúa entre el Cordero y ésta para engañar, y simula ser cordero, para asaltar al Cordero" (*Coment*., 6, 4,)[50], y por otra interpreta a la bestia como los obispos y sacerdotes que "bajo capa de santidad parecen no fluctuar en este mundo, sino actuar como en calma y aparentar ser Iglesia, aunque no lo son, puesto que blasfeman contra ella públicamente, según esta bestia, mientras que en la bestia antedicha blasfeman a escondidas" (6, 4, 2)[51]. Luego aduce la palabra de Cristo: "vienen a vosotros disfrazados de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces" (*Mateo*, 7,15, en Beato, 6, 4, 27)[52]. Con esto llega a un mecanismo para desvelar la mentira: buscar en los frutos del que habla en sus acciones (*Coment*. 6, 4, 28)[53]. Se detiene también en la anulación del discurso falaz

[49] Ver cap. 5, ap. 5.5 para lo relativo a los significados de los números diez, seis, doce. Ver también Freeman (2004).

[50] Las citas españolas pertenecen a la traducción de Cascón, Flores y otros para el volumen complementario de la edición facsímil del Beato de Saint Sever (1984). La versión latina equivalente es: *Et inter agnum et bestia priore stat media, ut decipiat, et agnum simulat, ut agnum inuadat*. (*Coment*, 6, 4 § 6 (26-28).

[51] *…qui sub nominis santitatis non uidentur in seculo fluctuare, sed quasi quiete se agere, et ecclesiam simulare, sed ecclesia non sunt, quia eam in hac bestia aperto ore blasfemant, quem in supradicta bestia occulto ore blasfemabant*" (*Coment* 6, 4 § 2 (8-12))

[52] "*Veniunt ad uos in uestitu ouium, intus sunt lupi rapaces…*" (*Coment*, 6, 4 § 27 (109-11))

[53] "*Si quis ergo specie mouetur, fructum interroget*" (*Coment*. 6, 4 § 28 (111-12)).

del hereje, no solamente evitándolo, sino tomando la iniciativa del discurso: "Cuídate, pues, no sea que el hereje te arrebate la voz si no eres tú el primero en desarmarlo a él, pues se arrastra a escondidas su perfidia; pero si has llegado a conocer el engaño de su impiedad, no puedes temer el dardo de su piadosa palabra" (*Coment.* 6, 4, 25)[54]. Se trata de "ver primero al lobo" para que no le quite las ovejas al pastor, parafraseando a Beato. Se trata de una lucha interna por conocer el discurso engañador, pero con una intención de poder: incita al lector a participar activamente en la disputa por la hegemonía dentro de la Iglesia, elaborando un discurso verdadero triunfante. Esta es la urgencia de aprender a distinguir entre el puro y sincero y quien no lo es[55]. Independientemente de que estos textos no sean de Beato, su elección da cuenta de que está tan interesado por las disputas por la ortodoxia en su tiempo, como lo estuvieron los primeros Padres en el suyo.

Uno de los ejemplos que tienen más espacio en esta explicación sobre el engaño del Anticristo, es el de la raposa. Como Beato ha asociado este pasaje (*Ap.* 13-17) con el de *Mateo* (*Mt* 8, 19) en que responde al hipócrita que quiere seguirlo con la expresión "la zorra tiene madriguera", continúa desarrollando este discurso acerca de que "la zorra es muchas veces el animal del engaño, que prepara su guarida y siempre está deseando esconderse en ella" (*Coment.*, 4, 39)[56], y la asimila a los herejes. A su vez, menciona a las gallinas *de Mateo* 23, 37, que juntan a sus polluelos. De este comentario surge la ilustración de la Raposa y el Gallo, que en realidad no es exactamente lo indicado en la cita, sino que, más bien, alude a las raposas que "devastan las viñas pequeñas", cita que recoge del *Cantar de los Cantares* (2, 15). Sin embargo, es un recordatorio de la importancia de no dejarse engañar por los discursos heréticos, antes de encarar el trabajo de buscar los nombres del Anticristo[57].

Lám. 17

[54] "*Caue ergo ne tibi uocem tollat hereticus, si prior eum non ipse deprehenderis; serpit enim, dum latet, eius perfidia. Si autem fraudem impietatis eius agnoueris, iacturam piae uocis timere non poteris*". (*Coment*, 6, 4 § 25 (100-103)).

[55] Sobre la distinción entre buenos y malos monjes, ver también Pr. § 5, 17 (65-68, en Gryson (2012, 33-34). Como indicamos abajo, hay que poner en relación con esta tabla, no solamente con el texto adjunto (*Explanatio* y *Magister*…), sino también con el Prólogo.

[56] « *Vulpes enim plerumque fraudis est animal, foueam parans et in fouea semper latere desiderans* » (Beato, 6, 4 § 39, en Gryson, 2012, 699).

[57] Sobre una interpretación de la Raposa y el Gallo, ver Carlos Cid (1994, 237-260), quien cree que es de los pocos casos en el *Comentario* que es de autoría de Beato..

Ese mismo énfasis en el engaño es el que hay en el diagrama. Se trata de entrenar la mente para distinguir unas cosas de las otras, se trata de "ser inteligente", ser sabio o apoyarse en los sabios, y el diagrama ayuda en ese proceso, para entender el mecanismo que hay detrás de los procesos gemátricos. Se refuerza este sentido a través de las inscripciones mencionadas en las orlas o al interior y de los signos cristianos que habitan la ciudad del Anticristo, especialmente la cruz y el crismón. Esto también podemos encontrarlo en la *explanatio*, cuando comenta el pasaje: "Hizo grandes señales, hasta hacer bajar fuego del cielo a la tierra delante de los hombres" (*Coment*. 6, 4)[58], puntualizando que "de la misma manera que los magos hacen señales ante los ojos de los hombres, así también a la vista de los hombres, en presencia del pueblo se otorga la capacidad de bautizar, de ordenar sacerdotes, de perdonar o de consagrar basílicas. "Y seduce a los que habitan en la tierra". De este modo, por medio de estos signos eclesiásticos verdaderos, atrae a éstos a vivir no en lugares celestes, sino terrenales (…) los seduce por medio de los signos sacerdotales" (*Coment*. 6, 4, 66-68)[59].

Al final de este capítulo, Beato se detiene y escribe un párrafo para recapitular -diciendo que se ha referido ya a la bestia de las siete cabezas y a la octava que son los falsos profetas- y para conectar con lo que viene, la descripción del anticristo: "ahora conviene que describamos al anticristo, para conocerlo" (*Coment*., 6, 4, 82)[60]. En primer lugar, lo describe a través de los reyes que "fueron signos del anticristo", utilizando una transposición desde las acciones de aquellos reyes al anticristo[61]. Habla del emplazamiento de estos reyes: la ciudad de Roma, comentando el *Apocalipsis* 17, 9-11 (*Coment*., 6, 4, 86). Esto le permite separar lo que ocurrió en Roma con los siete reyes de las siete colinas[62] de lo ocurrido con el octavo, lo que está muy asociado a las tablas que presentan siete nombres en la primera tabla y ocho en la segunda, como si la primera perteneciera en cierto sentido al pasado y la segunda, completa, al futuro. Luego vuelve a la descripción del poder político del Anticristo y la caída de Roma:

> "por eso dice: *Y camina a la perdición*. Y los *diez reyes*, que hemos descrito más arriba son los que habrán recibido la que encontrará en el reino de Roma, estos reyes habrán recibido la regia potestad en el reino de los romanos, cuando llegue el anticristo desde Oriente, o cuando se aleje de la ciudad romana con sus ejércitos. Estos cuernos son las diez diademas que muestra Daniel, tres de las cuales son arrancadas; esto es, los tres jefes primeros han sido matados por el anticristo, y a los otros siete se les da honor, consejo y potestad, razón por la

[58] En este caso van en cursiva las partes que extracta de las *storiae*.

[59] "*Et facit terram et eos qui inhabitant eam ut adorent bestiam priorem, cuius curata est plaga mortis eius, et facit signa magna, ut et ignem faciat de celo descendere in terra in conspectu hominum, id est de ecclesia descendere spiritum in homines. In terra enim bona dixit, ut sicut magi in oculis hominum signa faciunt, ita et isti in conspectu hominum, et signa uera ostendunt, sed in conspectu hominum. Adstante enim populo datur spiritus babtidiandi siue sacerdotes ordinandi siue reconciliandi siue baselicas sacrandi. Et seducit eos qui in terra inhabitant, utique per haec signa uera ecclesiastica seducit eos non ut in celestibus, sed in terrenis habitent, (...), seducit eos per haec signa sacerdotali*..." (*Coment*., 6, 4 § 66-69 (268-283)).

[60] Esta traducción menciona la necesidad de conocer al Anticristo como la razón para su descripción posterior. González E. en cambio, solamente dice "es justo que describamos". Este detalle es importante para la tabla: la incitación al conocimiento a través de variados medios.

[61] En el capítulo anterior sobre la bestia que emerge del mar, ha mencionado que la bestia que está en todo el mundo ejerce su poder por medio de reyes "por eso hay que entender lo del reino de los romanos, que someten a casi todo el mundo a su poder, por eso se dice que al fin del mundo reina con el Anticristo en todo el mundo con diez cuernos y siete cabezas". Se apoya en su análisis en el capítulo de Daniel sobre los cuatro reinos, tres de ellos, la leona, el oso y el leopardo, representarían a Babilonia, los persas y Macedonia, respectivamente, entonces, Roma sería no solamente el cuarto reino, sino el que suma todos los demás. (*Coment*., 6, 3, 7-12, en Cascón, 1984, 191).

[62] Aquí Beato asume un enfoque historicista y considera la época en que está hablando Juan, entonces menciona al emperador Domiciano que reina en ese momento y los que lo anteceden: Tito, Vespasiano, Vitelio y Galba. Uno por venir: Nerva, pero también incorpora a Nerón en el sentido de la leyenda de Nerón *redivivus*, que sería el octavo. Le faltó, sin embargo, nombrar a Otón (*Coment.* 6, 4, 84-85). En todo caso, hay que considerar que este pasaje es extractado de Victorino (Gryson, 2012, 708).

> cual éstos odiarán a la meretriz -que es, evidentemente, la urbe romana-, se comerán sus carnes y la quemarán con fuego (*Coment*., Beato, 6, 4, 86- 87)[63].

Aquí interpreta tanto *Apocalipsis* 17 como *Daniel* 7 en beneficio de una definición del anticristo como un actor fundamental de la historia de los últimos tiempos y estos párrafos le servirán para dar concreción -en el sentido de verosimilitud- a su actuación[64]. Después agrega que restaurará el Templo de Jerusalén[65], que simulará castidad y pureza y colocará una imagen de sí para que el ángel caído se convierta en oráculo allí (*Coment*. 6, 4, 88); y, como último dato, indica que "a semejanza de Cristo, dice 'Yo soy α y la ω, o sea, el primero y el último" (*Coment*., 6, 4, 89), todo ello como evidencia de su falsía e iniquidad.

Como se puede ver, la mayoría de estos elementos se integran en el diagrama que analizamos, no de todos los Beatos, pero sí de la mayoría, en especial de aquellos con precedentes más antiguos, como el A1: con una cruz con el alfa y la omega colgando de sus brazos en un espacio cuadrado que hemos interpretado como una ciudad elevada, que puede responder justamente a este vaticinio de que se apodera el Anticristo del templo de Jerusalén (*Coment*, 6, 4, 88)[66].

Una vez que describe todas estas características, comienza a analizar los nombres. Introduce el tema con una cita del *Ap.* 13, 17 y 18, donde se anuncia la marca de su nombre, el seiscientos sesenta y seis, en la frente y manos de libres y esclavos. Explica el origen de los diferentes nombres y del monograma que surge del nombre de *Axyme*[67], que sería el octavo nombre. Aclara también el significado de la palabra monograma y que este sería el signo impreso en las manos y frente de sus seguidores (☧). Después recurre a la numerología para asociar números con el tiempo del reinado del Anticristo; también es numerológica la asociación que hace entre las siete cabezas del dragón, los siete reinos sometidos y los siete nombres. Por lo tanto, no solamente interpreta el número 666 dando un sentido a cada uno de estos nombres que recoge, sino también a la cantidad de nombres. Termina indicando que "por caridad hacia el lector" explicará los siete nombres (*Coment*. 6, 4, 106), y lo hace así:

> …el primero es Evantas que significa serpiente, porque fue el primero que engañó a Eva. Damnato es el segundo nombre porque causó al mundo un gran daño. El tercero es Antemo, es decir, abstemio, el que se abstiene de vino. El cuarto es gótico: Genserico. El quinto es, en todas las lenguas, el del Anticristo. El sexto es griego: Titán. El séptimo es latino, Diclux. Interpretamos que con este último nombre se menciona al anticristo por antítesis; éste, aunque haya sido privado y apartado de la luz de arriba, se transfigura, no obstante, en el ángel de la luz, pretendiendo llamarse la luz (*Coment*. 6, 4, 107-111) [68].

---

[63] "*…proinde dicit: Et in interitum uadit. Nam decem reges, quos supra descripsimus, quos in regno romano inuenerit, hos reges accepisse regalem potestatem, cum antichristus mouerit ab oriente, aut mittetur ab urbe romana cum exercitibus suis. Haec cornua decem diademata Daniel ostendit et tria eradicari de prioribus, hoc est tres duces primarios ab antichristo interfici, ceteros septem dare illis et honorem et consilium et potestatem, de quibus: Hii meretricem odio habebunt, urbem scilicet romanam, et carnes eius comedent, et ipsam exurent igni*". (*Coment*, 6, 4 § 86-87 (367-376).

[64] Basado especialmente en Victorino. Ver Gryson (2012, 709).

[65] Incluso menciona la sentencia de Daniel para reafirmar el sitio donde se ubicará: "alzó la tienda de su palacio entre los mares y el monte glorioso y santo" (*Dan*. 11,45, Beato, *Coment.* 6,4, 94), lugar que interpreta como Jerusalén.

[66] Cfr. apartado 5.1 y tabla 1 de este capítulo, con la descripción de las tablas de los ejemplares del siglo X y figuras 1 a 12 de este capítulo, con la reproducción de la mayoría de las tablas del Anticristo de los Beatos.

[67] González Echegaray (2004, 494) aclara que "Es probable que el texto de Tyconio viniera χ (ji) ξς, que Beato convirtió en ACXY; y luego el *maxime* en ACXYME".

[68] "*Et hanc septem nomina karitati uestrae explanemus, id est* EUANTAS*, quod latine dicitur serpens, eo quod Euam primus deceperit. Secundum nomen habet* DAMNATUS*, eo quod magnum damnum intulerit mundo. Tertium nomen habet* ANTEMUS*, id est abstemius a temeto, id est uino, quasi abstinens a uino. Quartum nomen habet gotica lingua* GENSERICUS*. Quintum nomen habet omnium linguarum* ANTICHRISTUS*. Sextum nomen habet grece* TEITAN*. Septimum nomen habet latine* DICLUX*, quo nomine*

Con todos estos detalles, los lectores-visualizadores que interactúan con el diagrama tienen insumos para entender de qué se habla al encontrarse con estos nombres. Aunque Beato no explica el sentido de cada uno de ellos en este lugar[69], entrega pautas y guías que facilitan la lectura de nombres que pueden no tener sentido para los lectores hispanos. Por ello, la interpretación aquí se complementa con un análisis etimológico. En esta búsqueda puede estar la influencia de las *Etimologías* de Isidoro, quien tanto en la teoría como en la práctica ha promovido la búsqueda del conocimiento etimológico para comprender el sentido de las cosas[70]. Este tipo de aproximación al conocimiento, no solamente en la época de Beato, sino por lo menos hasta el siglo XII, está arraigada en la mentalidad monástica. Para Isidoro, mediante la etimología no solamente se accede al origen de una palabra y luego a su "valor esencial", sino finalmente se puede llegar "al conocimiento de la realidad (*res*) designada por esa palabra", en un sentido metafísico (Fontaine, 2002, 198). Si miramos este párrafo de Beato desde este punto de vista, podemos comprender la intención última del desentrañar en todos sus aspectos los símbolos y sentidos de los nombres del anticristo, podemos acceder a las razones por las cuales la impresión de la palabra *NOMEN* es tan importante y delimita el centro de la ciudad del anticristo resguardando la cruz[71]. Sin embargo, también dice que de Cristo tiene solo el nombre, como si "nombre" significara solamente apariencia.

Beato finaliza su comentario enlazando más directamente con el diagrama de cómputos que le sigue al parafrasear el *Ap.* 13, 18, con algunos elementos propios: "Aquí se requiere sabiduría. Que el inteligente calcule la cifra de la bestia, pues se trata de la cifra de un hombre, es decir, de Cristo, cuyo nombre asume para sí la bestia. Con lo que resulta de cada una de las letras formó este número y nombre, y se ha interpretado así: 666" (Beato, 6,4, 112). Pareciera ser que aquí Beato interpreta que "número de hombre" significa que es descifrable, porque el número se puede traducir a palabras, ya que ha dicho anteriormente: "Y aunque venga éste [el Anticristo] con un nombre falso y con hábito distinto, dice el Espíritu que es una cifra de hombre, y su número seiscientos sesenta y seis. Así, pues, en numerosas letras griegas se encuentran las cifras 666" (*Coment*., 6, 4, 104-106)[72].

En ocasiones los ilustradores han agregado algo más: le indican al lector que si no tiene sabiduría propia se apoye en un maestro, como sucede en el caso del códice A1 que dice *si non vales peritum require magistrum* (folio 121v), alejándose un poco del texto original y dirigiéndose desde una primera persona (un yo) a una segunda persona (tú) que son sus

per antifrasin expressum intelligimus antichristum, qui cum a luce superna priuatus sit atque abscisus, transfigurat tamen se in angelum lucis, presumens se dicere lucem" (Coment, 6, 4 § 107-111 (461-473).

[69] Sobre los significados interpretados por los primeros exégetas, cfr. ap. 5.7.

[70] Sobre la declaración de Isidoro al respecto ver *Et.* 29 "Acerca de la Gramática" (Isidoro, *Et*., trad. Oroz, 310-313). Sobre la influencia de la obra isidoriana, ver Fontaine (1978) y Gryson (2012, CXXV).

[71] Para ahondar en la importancia en el pensamiento medieval de los nombres de las cosas hay que considerar la disputa entre nominalistas y realistas a partir de la *Isagoge* de Porfirio y, ya en el siglo IX, de la influencia de un realista como Escoto Eriúgena. Para un ahondamiento en el concepto al que se refiere Fontaine, ver Foucault (1978).

[72] He utilizado en este párrafo la traducción de González Echegaray porque es más clara. Cascón et al. (1984, 196), en cambio, traducen: "Reparte la tierra entre su ejército, y a los que no haya podido someter por el terror les someterá con regalos y lisonjas. Pero se levantará del infierno aquél al que mencionamos en la historia de la bestia que venía del abismo, resucitado por la palabra de la ira: *el agua le hará crecer, el abismo le encumbrará*. Dice, sin embargo, que aquél vendrá en espíritu con el mismo nombre y la misma forma de actuar; pues el número del nombre es también su número. Dice, pues, que a partir de las letras griegas, en muchísimos se ha encontrad el número 666". Esta es la primera versión, la que estamos siguiendo, pero en esta ocasión es más oscura. En Gryson, 2012: "*et terram suo exercitui dividet, et quos per terrore non potverit subiugare, quem in prima bestia de abysso diximus, suscitatur verbo ire: Aqua nutriet illum et abussus auxit illum. Qui tamen licet et nomine inmutato et acto inmutato veniat, ait spiritus: Numeros enim nominis est, et numerus eius sic, ait, -ex litteris grecis in conpñuribus inveniuntur numeri, - DCLXVI*".

receptores, como lo hace también un maestro a sus discípulos[73]. Esto nos permite acercarnos a la forma de estudio y lectura de los monjes del siglo X que, como hemos visto en un capítulo anterior[74], estaba basada en la estrecha relación entre el maestro -principalmente el abad- y el aprendiz, pero también a la forma en que el texto pretende ser utilizado por los usuarios del siglo X, que también son monjes. Hay una diferencia lingüística entre el modo en que el *Apocalipsis* señala que "Aquí se requiere sabiduría. Que el inteligente calcule la cifra de la bestia", y la formulación mucho más directa que finalmente se impone en las tablas.

Después del comentario, o entre la primera y la segunda tabla[75], se aloja el *Magister laterculi huius et ratio litterarum*[76] que comienza por una explicación de cómo leer la tabla y del origen de la cifra 666, continuando con aquello a lo que viene acercándose antes. De este capítulo depende el orden de las dos tablas, mencionando en la primera solamente siete nombres y en la segunda, ocho, pues al final se indica que se separa el octavo nombre, *Axime*, que es el que hará la marca y las letras a Asia (*Coment.*, 6, 5, 4)[77]. Pero luego, sin aclarar mucho más sobre la traducción de letras a números de lo que ya había hecho en la explicación anterior, agrega nuevos sentidos simbólicos a los números asociados a letras, puntualizando que en estos nombres solamente aparecen dieciséis letras del alfabeto ya que Eva fue engañada por la serpiente a los dieciséis años y que, como restan siete letras del alfabeto, eso significa que el Anticristo está "privado de la gracia septiforme" (*Coment.*, 6, 5, 3), destacando la bondad del número siete.

Luego, en un nuevo apartado: *Cómo se conocerá al anticristo cuando comience a reinar en todo el mundo*, vuelve al *Ap*. 13, 7-18, sobre el poder que se le da a la bestia, para comentar con esta intención el pasaje de *Mateo* 24 sobre la huida de los justos en ese futur y las marcas y persecuciones del anticristo en ese momento, agrega nuevas características -que predicará la castidad y la sobriedad- y termina con una interpretación nuevamente espiritual del tenor de: "que no se enfríe tu fe" y "aléjate de lo mundano" (*Coment.*, 6, 6, 18). Como se puede observar, durante las anteriores explicaciones, Beato ha ido desperdigando en varios pasajes una interpretación eclesiológica[78], al asimilar al anticristo con los malos monjes, sacerdotes, los herejes que malinterpretan el cristianismo, quienes hacen mal uso de los testamentos o con los blasfemos, pero al culminar en un párrafo corto y contundente, aconseja cómo escapar del yugo del poder del anticristo en ese futuro esperado, no en todo tiempo:

> "Ninguno podrá evadir los preceptos del anticristo sino el que haya creído que la Santísima Trinidad es un solo Dios y haya encontrado la única Iglesia Católica y Apostólica; el que guste de la pobreza apostólica y no ame nada en

[73] Muy propio del discurso persuasivo o publicitario, o también el discurso que se ocupa en los instructivos, cuando el lector quiere ayudarse de ese manual para resolver algo.
[74] Cfr. cap 3, ap. 3.1.
[75] Dependiendo de la rama del Beato. Cfr. ap. 5, 1.
[76] En Ar G H R T Tu, originalmente también en Pc, el *Magister…* sigue las tablas; de lo contrario, los separa entre sí (Neuss, 1931, 73). En el caso de A1 (f. 122), A2 (f. 175v), E (f.115) la segunda tabla comparte folio con el Magister… que está sobre ella. En M (f. 171v), V (142v), U (f. 152), están separados por el Magister, pero la segunda tabla usa el folio completo.
[77] El nombre Axime no está en la primera tabla, pero sí en la segunda y en el *Magister laterculi* se dice que: "En cada uno de los grupos reconocerás los nombres de la bestia, excepto el de Acxymo. Con éste hará una marca y las escrituras para Asia, y cuando en la cifra de estas letras abecedarias encuentre un número doble de letras, allí debes interpretar que está el nombre y el número, esos nombres que hemos comentado uno por uno" (Coment, 6,5, 4).
[78] La doctrina eclesiológica deviene de las Reglas de Ticonio recogidas por Agustín en *De Doctrina Christiana*, y promovida en las *Sentencias* de san Isidoro, se fundamenta en la exégesis figurada y no literal (Fontaine, 2002, 182). Es la tesis aceptada por la Iglesia y por eso es repetida por Beato innumerables veces en su obra, pero no queda totalmente claro cuál es la profundidad de esta creencia en él, si la sostiene, pero además acepta la multiplicidad de lecturas del *Apocalipsis*, o si se contradice, simplemente. Hay una condena hacia el milenarismo y eso justifica la constante utilización de Ticonio, pero a la vez, Ticonio también ha sido condenado, por lo que Beato no lo menciona. Finalmente, no podemos saber cuánta influencia no reconocida ha tenido el milenarismo tanto en Beato como en sus lectores. Ver Fontaine (2002, 181-192).

> este mundo que de su prosperidad y evite con toda la fuerza de su mente tanto a los príncipes de la tierra como a los que la aman; el que medite día y noche en la ley del Señor y se deleite con la vida contemplativa en soledad" (*Coment*, 6, 6, 20) [79].

Es una preparación desde el presente para el futuro y un llamado a la acción, a someter a esos otros que no cumplen con la ley divina.

Pero el texto más importante que nos da un indicio claro acerca del tratamiento del tiempo en el *Comentario* de Beato es la introducción a la historia del libro 6, donde dice: "Hay que tener en cuenta que todo el argumento que sigue a continuación está distribuido en diez capítulos no ordenados por sí mismos según los actos rituales de la iglesia, que siguen un orden cronológico, sino que cada uno de ellos se refiere al tiempo total" (*Coment*., Pr. 6)[80]. Con esta aclaración se entiende que está refiriéndose a esta doble interpretación de los eventos en términos de futuro y de presente[81], o más bien, como señal "de tiempo total", que involucra la validez en pasado (figuración), presente y futuro de los eventos referidos a las bestias y al anticristo, y también la visión del triunfo del cordero.

El último capítulo "Acerca del Anticristo de qué manera va a eliminar al emperador romano y va a asumir él mismo el Imperio" (*Coment*, 6, 7, 1-32)[82], no está en todas las versiones, pero hay que mencionar que aparece explícitamente como extraído del libro 20 de la *Ciudad de Dios* de san Agustín[83]. Con este apartado se confirman todas las relaciones del recuadro central de la tabla con una ciudad, sea esta Jerusalén de la cual se apodera el anticristo, o Roma, arrasada por él mismo.

Además, esta tabla, sus contenidos y énfasis, debe ser puesta en relación con los contenidos y énfasis del Prólogo. Hemos mencionado por ejemplo que Beato en el Prólogo se refiere a la necesidad de distinguir entre los buenos y malos monjes, de estos últimos, dice "… hipócrita, de aquellos que se presentan con rostro falso y simulan lo que no son. Igualmente, este tipo de monjes son malvados en su interior, aunque externamente parezcan buenos" (Pr. 5, 58-59). Lo mismo que los falsos sacerdotes: "¡qué otra cosa son los pseudoprofetas, esto es los sacerdotes y predicadores inmundos, sino ranas, impuras por naturaleza (…) Se encuentran en la Iglesia como supuestos religiosos, pero su intención es perseguirla" (*Coment.* Pr. 5, 50-51). Aquí está de nuevo la interpretación eclesiológica y presente del tema del engaño. Debemos señalar también que hay algunas otras alusiones al anticristo como engañador en algunos otros pasajes estructurantes, como con el prólogo *De ecclesia et sinagoga* donde "indica que el anticristo es sólo otro nombre dado al diablo, en la medida en que se ha comprometido a organizar una contra iglesia en el mundo, rivalizando con la de Cristo y reuniendo a sus propios seguidores con miras a suplantar eventualmente el Cristo verdadero" (Gryson, 2012, CXLVI) y también lo hace en la carta a la Iglesia de Esmirna (2,6 § 24), donde se refiere a los falsos hermanos "como el humo que precede a la llegada del fuego". También en la *Explanatio* de la muerte de los dos testigos (*Ap.* 11, 7-10) menciona al anticristo como el autor, aunque en la *storia* no se menciona.

---

[79] "*Haec precepta antichristi nullus euadere poterit, nisi qui sanctam trinitatem unum deum crediderit, et in unam catholicam atque apostolicam ecclesiam inuentus fuerit, et paupertatem apostolicam contemtus nicil in hoc mundo preter Christum amauerit, et plus de tribulatione huius seculi quam de prosperitatem gauisus fuerit, et tam principes huius seculi quam etiam amatores mundi tota mentis intentione euitauerit, et die noctuque in lege domini meditauerit, et uita contemplatiua et solitudinem delectauerit*" (Gryson, 2012, 726).

[80] "*Scire autem opus est omnem hanc periocam decem capitulis esse distinctam. Quae capitula non a se actus ecclesiastici per tempora sequuntur ordinata sunt, sed unum quoque capitulum totius est temporis*". (Beato, *Inc*, 6, em Gryson, 2012, 651).

[81] Hay otra cita que corrobora esta interpretación: "Y habla de las cosas que ocurrirán a la vista de todos en el tiempo del anticristo y que ahora tienen lugar en espíritu. De este modo mezcla dos tiempos, diciendo: hace y hará" 6, 4,78-79.

[82] DE ANTICHRISTO QVALITER IMPERATOREM TOLLAT ROMANVM ET IPSE SVMAT IMPERIVM (Beato, 6, 7 § 1-32, en Gryson, 2012, 727-729).

[83] "Beatus enim Agustinus in libro ciuitatis dei sententiam exponens Pauli apostoli.." Ver en Gryson (2012, 727)

5.6 LA TRADICIÓN ALTOMEDIEVAL DEL ANTICRISTO Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE BEATO

Beato es tan contundente en su forma de asimilar a la o las bestias con el anticristo, que el lector puede olvidar que este nombre nunca es mencionado en el *Apocalipsis* de Juan. Lo que ha hecho el autor es seguir la tradición exegética heredada desde los primeros siglos y desarrollada posteriormente tanto por los padres de la Iglesia, los comentaristas de las escrituras, como por mitos y leyendas que se fueron construyendo y solidificando en la Alta Edad Media.

En el Nuevo Testamento aparecen unos pocos pasajes que mencionan brevemente al Anticristo (1 Juan 2:18; 1 Juan 2:22; 1 Juan: 4:3, 2 Juan 1:7), que lo incluyen como indicio del "último tiempo", como quien niega a Jesús y su encarnación y como un espíritu de quienes no "confiesan a Jesús"[84]. McGinn (1994) sostiene que estas son las dos únicas menciones del nuevo testamento sobre el Anticristo y que solamente es a partir de Ireneo -difundido a través de Hipólito- cuando se convierte en el esperado enemigo de los últimos tiempos (Potestà y Rizzi, 2005, XIV)[85]. Efectivamente, los estudiosos contemporáneos de la figura del anticristo coinciden en la importancia de la obra *Adversus haereses* de Ireneo en la construcción de la figura escatológica del anticristo. Allí es donde conecta los dos testamentos construyendo con ellos las referencias bíblicas del anticristo.

Sin embargo, según McGinn (1993) el anticristo en cuanto figura del maligno que profana lo sagrado y que es responsable de persecuciones a los elegidos tiene una historia mucho más larga, y su "prehistoria" o antecedentes se remontan a las religiones mesopotámicas, la apocalíptica judía y también a parte de la producción del Nuevo Testamento[86]. Ese tipo de figura tiene ciertas coincidencias con la construcción del anticristo medieval que se encuentra en los comentarios de Beato, pero, para Podestà y Rizzi, carece de la necesaria connotación escatológica, que es finalmente construida por Ireneo de la mano de la polémica con los gnósticos y contra los judíos. Allí es donde por primera vez se utiliza la *Carta a los Tesalonicenses* 2:3-11 de Pablo, como referencia al anticristo, que es usada a su vez por Beato o los autores en los que se basa. En *Tesalonicenses* 2, Pablo explica que el indicio de los días postreros va a ser que se "manifieste el hombre de pecado, el hijo de perdición", "el cual se opone y se levanta contra todo lo que se llama Dios o es objeto de culto; tanto que se sienta en el templo de Dios como Dios, haciéndose pasar por Dios". Este "inicuo cuyo advenimiento es por obra de Satanás, con gran poder y señales y prodigios mentirosos", a quien llama "el misterio de iniquidad", es asimilado por Ireneo al anticristo mencionado por la carta de Juan,

[84] Cartas de Juan 2: 18-22: "Hijos míos, es la última hora. Habéis oído que iba a venir un anticristo; pues bien, muchos anticristos han aparecido, por lo cual nos damos cuenta de que es la última hora. Salieron de entre nosotros, pero no eran de los nuestros. Si hubiesen sido de los nuestros, habrían permanecido con nosotros. Pero sucedió así para poner de manifiesto que no todos son de los nuestros. En cuanto a vosotros, estáis ungidos por el Santo, y todos vosotros lo conocéis. Os he escrito, no porque desconozcáis la verdad, sino porque la conocéis, y porque ninguna mentira viene de la verdad. ¿Quién es el mentiroso sino el que niega que Jesús es el Cristo? Ese es el anticristo, el que niega al Padre y al Hijo". Cartas de Juan 4: 3: 1: "Queridos míos: no os fieis de cualquier espíritu, sino examinad si los espíritus vienen de Dios, pues muchos falsos profetas han salido al mundo. En esto podréis conocer el Espíritu de Dios: todo espíritu que confiesa a Jesucristo venido en carne es de Dios; y todo espíritu que no confiesa a Jesús no es de Dios: es del Anticristo. El cual habéis oído que iba a venir; pues bien, ya está en el mundo".

[85] Según estos autores (2002, XVII), no se puede separar el asunto de la construcción de un discurso sobre el anticristo como figura de los últimos tiempos y los conflictos que surgen entre judíos y cristianos y entre cristianos mismos mientras se van definiendo los márgenes de la ortodoxia que permite dejar como "herejes" a los que pierden estas controversias. Para ellos las primeras menciones del anticristo no tienen verdaderas connotaciones escatológicas e incluso, los pasajes de las cartas de Juan tendrían un significado relacionado con las herejías (Potestà y Rizzi, 2002, XVIII).

[86] Rizzi no concuerda con esta perspectiva, porque no mira el tema del anticristo como una cuestión propia de la historia de un mito, sino que lo analiza como un discurso exegético. Por ello se puede decir que este discurso no está formulado hasta que no se menciona el nombre "anticristo". Ver Rizzi (2002, XVI). Nosotros aquí seguiremos más bien el camino de McGinn (1993) y de Emmerson (1981) pues buscamos los antecedentes del discurso de Beato y las influencias de la idea de anticristo en las ilustraciones del siglo X.

asociándolo a la figura de "el adversario" de Pablo 2 (*Ep.* Tes. 2). Es justo a partir de esta construcción cuando se comienza a ver a Pablo como el profeta que advertía contra el engaño y que anunciaba su destrucción (Emmerson, 1981, 37). También es Ireneo quien utiliza el libro del *Apocalipsis* y el libro de Daniel para definir su anticristo y es seguido en términos generales por Hipólito, pero es Hipólito quien desarrolla la asociación entre el Mesías judío y el anticristo, el que se presenta en el *Comentario* de Beato: quien reconstruye la ciudad de Jerusalén y se instala en el templo. Estas interpretaciones si bien intentan alejar y poner en un marco de indefinición el momento del fin, a veces van tomando ribetes políticos, por una parte, con Tertuliano, entendiendo que el imperio es la fuerza que contiene el advenimiento del anticristo y por otra, entendiendo todo lo contrario, que son el imperio romano y sus dirigentes los prototipos de anticristos, especialmente cuando las persecuciones a los cristianos por parte del imperio se agudizan (Rizzi, 2002). Dentro de esta línea se encuentra la historia de Nerón *Redivivus* aplicada al anticristo por Victorino de Pettau y que identifica al anticristo con emperadores romanos de Oriente, dando lugar a la posterior invención de una cantidad ingente de detalles que caracterizan la aparición del anticristo en los últimos días: las marcas, las persecuciones, los prodigios y los engaños. La hermenéutica desarrollada en torno a estos pasajes del *Ap.* 13 son recogidas por Beato, como hemos visto en la sección anterior.

Según Emmerson, una vez desarrollada esta línea argumentativa, se interpretaron otros pasajes canónicos como anunciadores del anticristo, como los Evangelios Sinópticos (Mateo 24, 4-28, Marcos 13 y Lucas 21). De hecho, Beato recoge a Mateo 24, 20 en el comentario de la huida del anticristo: ni en invierno ni en sábado (Beato, 6, 10-20). Pero es que la identificación del anticristo con las bestias apocalípticas y también con toda alusión al pseudo Cristo ya están hechas y se ha relacionado con Mateo, 24:5: "Porque vendrán muchos en mi nombre, diciendo: Yo soy el Cristo; y a muchos engañarán" refiriéndolo al Anticristo.

Emmerson (1981,19) da cuenta de cómo se fue configurando una idea del anticristo como la contracara especular de Cristo -con quien comienza la sexta era- dando fin a la sexta era. Se arman teorías que asocian las edades del mundo a los siete sellos, correspondiendo al anticristo el sexto sello, esto es, el fin de la Historia. Asimismo, se impone la idea de que el anticristo, hijo del diablo, imita engañosamente a Cristo -idea que hemos visto se despliega especialmente en Beato-, desarrollándose una amplia literatura acerca de la vida del anticristo comparándola con la vida de Cristo. De allí se establecen ciertas características para este personaje: "El anticristo proviene de los judíos, tiene un origen sobrenatural y, según algunos comentaristas, nace de una virgen. Su aparición está precedida por signos. Él predica una nueva ley y envía discípulos que reúnen a la gente para adorarlo. Viaja a Jerusalén, donde es aclamado como el Mesías; realiza numerosos milagros e incluso puede resucitar a los muertos. Su vida pública dura tres años y medio. Luego finge morir y resucitar de entre los muertos en tres días. En su último acto se prepara para ascender al cielo desde el Monte de los Olivos" (Emmerson, 1981, 20). Asimismo, se hace acompañar en lugar de por profetas, apóstoles, mártires, santos y médicos -como Cristo- por paganos, incrédulos y falsos cristianos. Aunque Beato niega que el anticristo fuera a nacer o haya nacido de una virgen, estas ideas estaban vigentes en su época -y también en épocas posteriores- especialmente divulgadas a través de las tradiciones y literatura popular y él, como hemos visto, sostiene varias de esas mismas teorías. Para Beato, la falsa iglesia del anticristo, o "sinagoga" está conformada por el diablo, el anticristo, la bestia y el dragón.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5.7 LA NUMEROLOGÍA, LAS FORMAS GEOMÉTRICAS Y SU INFLUENCIA EN LA TABLA-LABERINTO DEL ANTICRISTO

Para Klein (2012, 236), la asociación entre la bestia o anticristo con un número, el 666, es parte de la tradición antigua y rabínica de las llamadas "adivinanzas gemátricas"[87], tradición que hizo efecto en los primeros exégetas del *Apocalipsis* de Juan, al interpretar el versículo 13, 18[88]. San Ireneo estudió este versículo llegando a la conclusión de que no es posible elucidar completamente el enigma, dadas las múltiples posibilidades que se presentan con este proceso. A pesar de ello, menciona algunos nombres posibles[89] y corrobora la certeza del número 666, pero también agrega significados simbólicos para el número 666, buscando números veterotestamentarios que se le pudieran asociar (Valdez, 2014, 11). A esta búsqueda se sumó entre otros, Beda y esta es la tradición de la que bebe Beato. Aunque es Juan mismo quien insiste en que el número debe ser encontrado, convertido en nombres (hablando de "la bestia"), Beato recoge de los exégetas anteriores ocho nombres como ciertos y los menciona en forma de tabla de dos columnas dentro del texto y luego proporciona los dos diagramas indicando en la primera tabla a qué número corresponde cada letra, sea griego o latín, es decir, utiliza la gematría que recoge de las fuentes antiguas para ofrecerla ya un poco digerida a su público.

Pero la presencia de los números y de la numerología en esta tabla, no solamente se conecta con la gematría y la simbología del número 666, sino también con las formas geométricas utilizadas en la composición de la forma: el uso constante de cuadriculado y de cuadrados dentro de otras figuras cuadriformes, se relaciona con la incorporación del número cuatro como parte importante de esta figura[90]. Asimismo, se intenciona la presencia de otros números que aparecen en la cita bíblica o en el *Comentario*: el doble de 666, 1335 (o, corregido, 1332), 45, 1290, "la gracia septiforme" y otros[91].

Leslie Freemann en 2001 y Ana de Oliveira Días en 2015 se han ocupado parcialmente del uso de la numerología en la obra de Beato, pero no se han detenido en esta tabla. El primer autor (Freemann, 2001, XXVI) argumenta en torno a la importancia que Beato da a esta metodología. Y encuentra, por ejemplo que Beato recoge en la introducción al IV del *Comentario*, la opinión que Isidoro tenía sobre ello: «Es cierto, según la tradición de las santas Escrituras, que por medio del número se deduce todo el ordenamiento de la Iglesia. Pues por el número somos instruidos para no equivocarnos. Quita al mundo el cómputo y todo queda envuelto en la ciega ignorancia… (*Et.* 3, 4 *et passim*). Entonces, no solamente se trata de encontrar el nombre del Anticristo partiendo desde un número, sino que, según Freeman Beato recoge las tradiciones de la numerología que es lo que logra dar contenido esotérico a los

[87] La gematría consiste en hacer correspondencia entre las letras y los números, primero usada por griegos y persas, y romanos, y luego por los judíos y cristianos. Para una síntesis de la introducción de la tradición gemátrica entre los cristianos, ver Adylson Valdez (2014, 8). Allí menciona su uso por los judíos en los *Oráculos Sibilinos*, por los gnósticos -por ejemplo, Ireneo- y entre los cristianos ya alrededor del 150 d.C. en nuevos oráculos Sibilinos. Este autor concuerda con que los nombres del anticristo asociados al 666 resultan de dicha tradición.

[88] "Aquí está la Sabiduría. El que tenga entendimiento calcule el número de la Bestia, pues es número de hombre. Y su número es seiscientos sesenta y seis.". En las versiones bíblicas del "Tipo textual bizantino" el número seiscientos sesenta y seis es representado por los números griegos χξς (en números griegos χ representa 600, ξ representa 60 y ς representa 6); en cambio hay otras ediciones griegas en que el número está escrito en palabras. Ver Aland, 1983, 892. La escritura en números griegos es importante porque con la χ se puede hacer un anagrama similar al de Cristo.

[89] Los nombres griegos *Euanthas* ("floraciones" o "capullos", acusativo plural de *euanthes*), *Lateinos* ("Latino", refiriéndose al imperio romano) y *Teitan* ("Titán", para indicar un rey tirano). (Valdés, 2014, 8). Victorino de Pettau recoge Teitan y añade Antemos (del griego, "Contrario") y Genserikos (forma griega del godo gaisa reik, o "Lanza rey), así como DICLUX (Valdés, 2014, 9). Ver Ireneo, *Adv. Haer*. 5.30.1. Victorino, *Commentarius in Apocalypsim*, cap. 13 (*PL Suppl*. 1, 110). Acxyme viene de Ticonio.

[90] Ver cap. 6.

[91] *Comentario*, L. VI. Otros ejemplos son los mencionados en la sección anterior acerca de las letras del abecedario presentes y ausentes de los nombres del anticristo.

números a través de ciertos métodos[92] y sus fuentes serían tanto neopitagóricas como bíblicas, vía san Isidoro. Es decir, estamos frente a otra vertiente de la numerología, ya no derivada de la transposición entre números y letras, sino que incorpora los valores numéricos en el *Comentario* de Beato propiamente tal. Como la narrativa de Beato dista mucho de ser original, Freeman analiza lo que de numerología hay en la estructura de la composición de los libros del *Comentario*, pero además señala numerosos ejemplos numerológicos que se reciben del texto apocalíptico o de los exégetas que recoge, también, mostrando cuánto había permeado en el siglo VIII la numerología en la literatura exegética occidental.

Ana de Oliveira De Oliveira Días (2015, 211-310) estudia la numerología que se observa en la iconografía del Beato de Lorvão (Lisboa, Arq. Torre del Tombo), no llegando a una conclusión extrapolable al resto de los ejemplares, dadas las peculiaridades de este Beato[93], aunque en algunos casos sí hay una similitud con los otros, pero, aunque señala como "el ejemplo más flagrante de la importancia que Beato de Liébana (y sus contemporáneos) atribuían al número: los folios de Sabiduría o Nombres del Anticristo"[94], no considera las tablas como parte de su estudio, sino que se aboca al número de figuras dentro de las diferentes composiciones de las ilustraciones y los fundamentos numerológicos que pudieron estar detrás de las elecciones de cantidad de elementos participantes en cada una. A pesar de ello, su estudio es muy interesante porque recoge las posibles fuentes de la numerología de Beato.

Una de estas fuentes que hay que considerar es el pasaje bíblico "Dios es medida, número y peso" (*Sb* 11,20) que fundamenta la idea de Dios como la base de la proporción, medida y armonía de las cosas (De Oliveira Días, 2015, 240), que es un principio que hemos visto concretarse en las ilustraciones carolingias, franco sajonas y visigodas, tanto como en las figuras de los laberintos y en otras ilustraciones de los Beatos, en especial, en la Jerusalén Celeste del Beato M (f. 223) (lám. 18,). Otra constancia que hace esta misma investigadora es la influencia pitagórica en el pensamiento numerológico medieval, vía platonismo, neoplatonismo y su influencia en Agustín, lo que transformaría a este Padre de la Iglesia también en uno de los padres de la simbólica numérica de la Iglesia latina. La creación, para Agustín, se regía por el *modus*, la *especie* y el *ordo*, en cuanto que los doce primeros números (que descienden todos de la unidad o demiurgo numérico), contienen el simbolismo del conocimiento y la ordenación del universo. De Oliveira Días (2015, 242-243) sostiene que, para llegar a estas conclusiones, Agustín se rigió por el principio pitagórico de la *tetractys* (o cuaternario), cuya progresión aritmética (1+2+3+4) tiene como producto el número diez: la totalidad universal[95].

Hay que señalar que gran parte del interés por los números de Agustín y de sus seguidores se fundamentaba en la necesidad de encontrar las claves del *Apocalipsis* y de los otros libros sagrados. La presencia del número en cada uno de los aspectos de la naturaleza creada es señalada por Agustín en *De Libero Arbitrio*, también en obras como *De Civitate Dei*, y *De quantitate animae*, se refiere a estos aspectos aritmológicos mencionados, pero es una constante en toda su obra[96].

---

[92] Métodos como estimar las relaciones entre los distintos números, la descomposición de los números en sus factores, la suma de los factores, etc. Por ejemplo: 666 = 6 + 6 + 6 = 18; 18 = 8 + 1 = 9 (condensación), o, y las formas de las figuras sencillas geométricas que se podían construir a partir de los elementos considerados como lados o áreas.

[93] Para consideraciones acerca del lugar de la iconografía de este Beato respecto del resto, ver Klein (2004 a)

[94] Ella remite al estudio que hace Jorge da Silva (2008), sin embargo, el análisis de este, tampoco es demasiado profundo.

[95] Ver (ref. cruzada sobre cuaternario).

[96] Hemos tomado aquí las ideas matrices de la obra mencionada de Oliveira, pues sintetizan de manera adecuada los aspectos más relevantes de las posturas agustinianas sobre aritmología. Luego iremos profundizando y aplicando algunas de estas ideas basándonos en la obra original del filósofo.

Siguen a Agustín en este sentido Gregorio, Casiodoro e Isidoro. A nosotros nos interesa especialmente Isidoro por su gran influencia en los Beatos[97]. La importancia de los números en Isidoro se relaciona con su teoría de las correspondencias entre macrocosmos y microcosmos. Todo está regido para Isidoro por la armonía universal que tiene un componente numérico. En las *Diferencias* (2, 17, 47-49), describe cómo cada parte del cuerpo humano se corresponde con una parte del universo (los ojos corresponden al sol y luna, el pecho al aire, los pies a la tierra, la cabeza al cielo, etc.). En ese sentido, es heredero de una tradición no solamente pitagórica, sino una de extensa tradición de correspondencias, egipcia, griega, romana, pagana y cristiana. Esta armonía numérica "en la que se arraiga el ser" en Isidoro es la que "había sido omnipresencia del número para los pitagóricos, reflejo de lo inteligible en lo sensible para los platónicos, revelación de una Bondad providencial para los estoicos y también para los exégetas de la Biblia" (Fontaine, 214)[98].

Por ello, si bien los diagramas redondos reflejan la plenitud del universo, por ser imagen de la perfección, los diagramas cuadrados dan cuenta del universo terrestre[99]. Y el número cuatro, de las figuras cuadriláteras expresan el lugar donde se desarrolla esta historia futura y las características de ella: "es número de hombre" dice la cita bíblica. De Oliveira (2015, 259) se refiere al "número cuaternario": "…número estructurante y afecto por el orden natural del mundo. Cuatro son los pilares del universo, los elementos naturales (fuego, aire, tierra, agua), los puntos cardinales, las estaciones y los vientos. Cuatro son también los estados de ánimo del hombre, los números de la *tetractys* pitagórica, los brazos de la cruz, los ríos del Paraíso, los mares, o incluso las letras que componen el nombre de Dios: YHVH"[100]. A pesar de concurrir en el cuatro las características del mundo material, finito y perecedero, tiene también sentido de universalidad (de allí los cuatro vientos, cuatro puntos cardinales, los cuatro evangelistas y otros)[101] y en la Biblia aparece como un número asociado a la puesta en acción del plan divino, lo que se puede apreciar en el ejemplo de Los Cuatro Jinetes como figuras apocalípticas.

M. Caviness (1983, 100-101) también muestra cómo durante el románico, las Jerusalén celestes se ordenan como cuadrados, o bien, respetando estrictamente un orden: cubículos, círculos, semi círculos, ángulos de 90 grados, y otros. Por ejemplo, en la Jerusalén Celeste de *La Ciudad de Dios* de Agustín (B. M. Laurenciana, MS lat Plut. 12.17, f. 2v), o en la Jerusalén celeste del *Comentario al Ap*. De Haymo de Auxerre (B. Bodleiana de Oxford, MS Bodl. 352, fol. 13). Aquí se impone la simetría y el orden. Este tipo de idea promueve, según esta autora,

[97] Respecto de esta influencia, se puede ver J. Fontaine (1978, 77).

[98] Aquí está nuevamente la filosofía del conocimiento de Agustín y su doctrina sobre el acceso a la verdad a partir del conocimiento sensible cuyo nivel superior es la ciencia (en especial la matemática y geometría) que descubre los principios de ordenamiento de esta realidad, las ideas a las cuales se accede por la iluminación.

[99] Como producto de la suma entre la unidad (1) y la trinidad (3) —la unión del poder creativo con el dominio espiritual— el número cuatro representa la siguiente dimensión: la terrenal (De Olivera, 2015, 260).

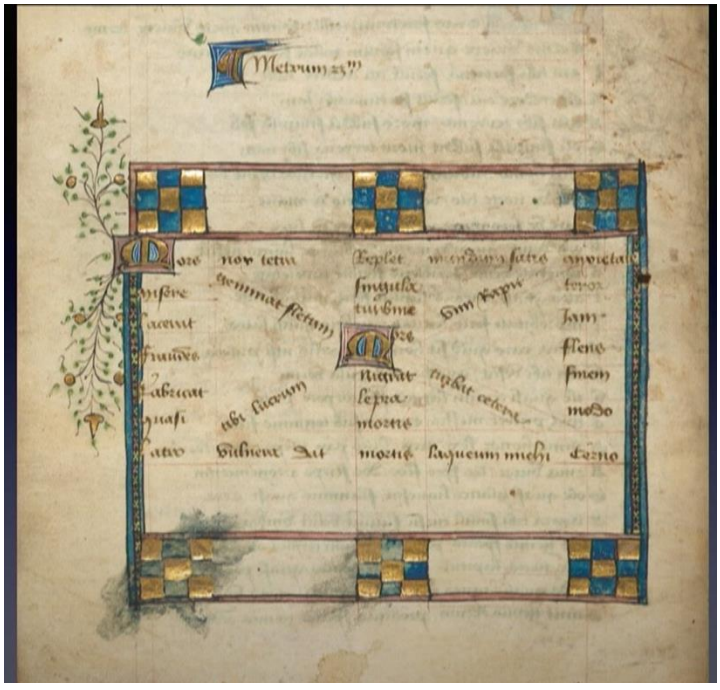
[100] Al respecto ver Chevalier y Gheerbrant (1986, 380): "la *tetraktys* pitagórica se produce por la adición de los cuatro primeros números (1 + 2 + 3 + 4). El cuatro simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y de lo revelado". (…)

[101] Chevalier (1986, 380-381): "Cuatro": "En la Biblia, y especialmente en el *Apocalipsis*, esta cifra sugiere también la idea de universalidad: los cuatro seres vivientes son el conjunto de los que viven en el mundo de la luz (están llenos de ojos). Los cuatro jinetes traen las cuatro plagas principales. Los cuatro colores de los caballos corresponden a los colores de los puntos cardinales y a los del día, para mostrar la universalidad de la acción en el espacio y en el tiempo: blanco es el este y el alba; rojo, el sur y el mediodía; glauco el oeste y el crepúsculo; negro el norte y la noche. Los cuatro ángeles destructores de pie en las cuatro esquinas de la tierra; los cuatro ríos del paraíso; las cuatro murallas de la Jerusalén celestial encaradas a los cuatro orientes; los cuatro campamentos de las doce tribus de Israel (Núm 2); los cuatro emblemas de las tribus, uno por cada grupo de tres, el león, el hombre, el toro y el águila; las cuatro letras del nombre divino YHVH, correspondiendo cada una a uno de esos emblemas, según una tradición judía: Y (yod) al hombre, H (he) al león, V (vau) al toro y la segunda H (he) al águila; los cuatro evangelistas no podían ser, según san Ireneo, ni más ni menos; y cada uno de los cuatro emblemas de las tribus de Israel ha sido atribuido a uno de los cuatro evangelistas, en una concordancia bastante singular, con las características de cada uno de los Evangelios: el león a Marcos, el hombre a Mateo, el toro a Lucas y el águila a Juan; estos animales, por otra parte, corresponden a las cuatro constelaciones cardinales de la banda zodiacal: el Toro, el León, el Hombre y el Águila; todos esos cuaternarios (CHAS, 429) expresan una totalidad".

la incorporación de pictogramas: “dominado por los elementos textuales y diagramáticos en lugar de los figurativos y arquitectónicos” (Caviness, 101). Y al revés, a partir de esquemas, se van sumando figuras que se ajusten a ese orden, como en los árboles de consanguinidades de Isidoro (Caviness, 103), con lo que nos encontramos con un principio que preside la Tabla o diagrama que estudiamos.

Entonces, ¿por qué el cuadrado domina en este diagrama-ilustración, si el anticristo representa todo lo contrario del orden del universo? Una de las respuestas está en la presentación del anticristo con los atributos de Cristo, no solamente con el crismón y el alfa y el omega, haciéndose pasar por el principio y el fin, sino aludiendo con su ciudad (¿Babilonia o Roma?) a la ciudad de Dios (Jerusalén), que simula orden, pero es caos, que simula luz, siendo oscuridad, que simula ascenso, siendo abismo. Todo un juego de espejos.

Sin embargo, aquí también estamos frente a un “orden verdadero”, el orden del conocimiento. Este es fundamentalmente un diagrama de conocimiento, que promueve la actividad intelectual y el orden necesario para ella. Ya nos hemos referido a la importancia de las oposiciones lógicas en este tipo de configuración, pero también debemos considerar el aspecto del juego que está implicado aquí, donde hay que descubrir nombres y significados ocultos. Por lo tanto, hay que traer de nuevo aquí otro ejemplo de la similitud entre la ciudad laberinto del juego de los Nombres del Anticristo y el juego del *Liber de distinction metrorum* (British Library, Cotton MS Claudius A XIV, f. 21r, lám. 16) construido también como cuadrado de oposición, que, como explica J. Hamburger (2022 c) es un poema interactivo que se convierte en un juego de repeticiones y oposiciones, adquiriendo un sentido mántrico y apotropaico.



Lám. 18.

También Caviness (1983, 101) se refiere al orden de los diagramas no solamente como instrumentos, sino con un contenido ideológico: transmitir el orden de todo conocimiento. Y para mostrar ese orden, se usa en numerosas ocasiones la idea de ciudad, y otras veces se usan los esquemas geométricos. Esta cuestión es parte de la forma de representación especular que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

se presenta a menudo en la Edad Media. Caviness (1983, 113) pone ejemplos del siglo XII[102] donde diagramas idénticos ilustran la religión falsa y verdadera, figurando que el mal era visto por los teólogos como espejo del bien. Pero la imagen especular nunca es idéntica, sino que solo lo es aparentemente. En los ejemplos de Caviness los participantes de la página "falsa" están atrapados en la lucha, cayendo, trepando; en cambio, en la verdadera, cada uno está en su lugar. Estos modos contrastantes, para Caviness, trascienden los estilos de época y pueden ser caracterizados en términos generales entre formas cerradas y formas abiertas, estructuras oscuras *versus* estructuras claras, o, algunas predominantemente geométricas y simétricas, frontales y rectilíneas que se oponen a la torsión y la diagonalidad (Caviness, 114). En general la diferencia siempre estriba en la cuestión del orden frente al caos. Si bien el centro de la tabla es consistente con esta imagen especular casi idéntica que representa a la Jerusalén atrapada por el anticristo, el resto de la tabla es un espacio verdadero, donde mediante el trabajo intelectual se puede llegar a resultados verdaderos. Es información tabulada, organizada y con espacios para las instrucciones de operación, cuyo fin es desvelar las falsedades de la plaza central y sustituir la apariencia por conocimiento verdadero.

5.8 EL SISTEMA ILUSTRATIVO DEL LIBRO SEXTO Y SUS CONEXIONES

El conjunto de ilustraciones del libro sexto construye un relato total, alejándose un poco, tanto del *Apocalipsis*, como del comentario eclesiológico de Beato. Primero, es una llamada de atención o presentación -podríamos decir figuradamente, un frontispicio- a través de la "apertura del templo" (*Ap.* 11, 19), a ello le sigue la ilustración de La Mujer Vestida de Sol que es una especie de síntesis de todo el conjunto: la bestia ataca a la humanidad y el plan divino, se desarrolla una lucha cósmica y terrestre, y finaliza con la derrota total de esa bestia, el triunfo angélico que da esperanza a la humanidad[103]. Este relato tan globalizador colocado en este lugar, como dando inicio al libro sexto, aparece entonces como un prólogo que da cuenta de lo que se comenzará a relatar a continuación. A esta parte le sigue la presentación de las dos bestias con sus características malignas. Se da una marcada similitud de la primera con la bestia de siete cabezas y colas que perseguía a la mujer, para finalizar con el anuncio del triunfo del Cordero en el capítulo diez, cumpliéndose así todo el ciclo de anuncio-lucha-victoria en el orden establecido por la organización numerológica a la que nos hemos referido.

Antes de las dos Tablas del Anticristo están las ilustraciones en relación con *Ap.* 13: La Bestia que Asciende del Mar (lám. 15) y La Bestia que Asciende de la Tierra (lám. 16), por lo tanto, en directa relación con la *storia*. La Raposa y el Gallo (que solamente existe en los Beatos de las ramas II) es la ilustración inmediatamente anterior, pero es una ilustración relacionada con el comentario de las dos anteriores. La presencia tan cercana de la raposa es un elemento que refuerza el sentido de engaño de la interpretación que hace la tabla acerca del Anticristo, que se suma a los elementos gráficos de la propia tabla (crismón, cruz central, ciudad, etc.).

[102] Hugo de Folieto, *De Rota Verae et Falsae Religionis*. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, MS Cod. 226, fol. 146 y149.
[103] En el relato bíblico esta historia no termina, pues la serpiente es arrojada a la tierra y allí continúa amedrentando al resto de los hijos de la mujer sin embargo, en las ilustraciones aparece la bestia totalmente derrotada y atada en el lago de fuego o algo similar. Por ejemplo, en Gerona f. 171-172.

Lám. 19

A las Tablas del Anticristo les sigue la Visión del Cordero sobre el Monte Sion (lám. 17), lo que da lugar a un aliento de triunfo, una pausa entre bestias y males, una apelación a estar en guardia frente al peligro que han sido todas la ilustraciones anteriores, para inducir a la atención de los sentidos hacia la música, el triunfo, la belleza, en fin, hacia la contemplación. Ese descanso es el preludio de la batalla final, que llevará al juicio y al advenimiento de la Jerusalén celeste. En términos narrativos y musicales es el espacio de distensión que prepara el desenlace. El monte Sion es la representación también de la Jerusalén celeste, por lo que encontramos un opuesto paralelo con la falsa Jerusalén de la primera tabla del Anticristo. En términos de diseño, en la ilustración de *Maius* (Beato M, f. 174v, lám. 19), el Cordero, el monte y quienes cantan las alabanzas forman un triángulo central en un rectángulo que representa la tierra, que queda subdividido en tres triángulos. Arriba, otro rectángulo que utiliza un tercio del folio está dividido en tres sectores cuadrados, de los cuales, el del centro es el principal. Esta figura contrasta con la Tabla de los Nombres del Anticristo por la profusión de elementos naturales y vivos en la orla en las divisiones internas con decoraciones fitomorfas y de la naturaleza -estrellas con forma de flores-, con árboles y otra vegetación en el monte, con figuras humanas y seres alados antropo-zoomorfos como caracterización de la visión de Ezequiel y por la conjunción de figuras geométricas rectangulares, triangulares y redondas, tanto en su estructura como en el dibujo figurativo.

Además, la Primera Tabla del Anticristo está conectada con figuras más lejanas que su entorno inmediato. En primer lugar, por forma y función, se conecta con los laberintos que constituyen frontispicios de varios de estos ejemplares (concretamente los de los Beatos M y V para el siglo X)[104]. Ya hemos hablado en el capítulo cuatro de estos laberintos y su forma: rectángulos o cuadrados, a veces girados como un rombo, reticulados y cerrados por fuera por

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[104] Cfr. cap. 4, ap. 4.3 y láms. 1 y 7 del cap. 4.

una orla y con un centro distinguible como otro cuadrado donde domina una cruz en el punto central.

Es notable el parecido, sobre todo, entre el laberinto del Beato M (cap. 4, lám. 1) y el diagrama de los nombres del Anticristo de A1[105] (lám. 2): rodeado por una orla, la retícula, el cuadrado central -formado por letras- y la cruz central. Sin embargo, aquí también es notoria la diferencia entre ambas figuras por la presencia de decoración vegetal que da vida en la figura del Laberinto de Letras frente a la ausencia de decoración viva en la Tabla del Anticristo, salvo en las puntas de las orlas con un solo elemento decorativo vegetal.

Por otra parte, el laberinto del Beato Morgan (lám. 1, cap. 4) es más dinámico, porque está ubicado sobre un vértice en lugar de sobre una cara, mientras que la retícula de letras y números de la Tabla del Anticristo del Beato A1 es más estable, porque el rectángulo se posiciona en el mismo sentido que la página. Sin embargo, en el recuadro central de este diagrama hay cuatro caminos o cuatro aspas que aportan cierto dinamismo también, especialmente porque las palabras que construyen estos caminos están dispuestas en todos los sentidos, como hemos mencionado antes. En cuanto a la función de ambos diagramas, tienen en común estar formados por letras no ordenadas linealmente en frases, sino desestructuradas en pequeñas unidades encerradas en celdas, que invitan a recomponer el sentido por parte del lector. Son diagramas ordenados en tres partes concéntricas que permiten ser abordadas cada una por separado para finalmente encontrar el sentido del conjunto. El centro contiene la información principal, pero no se puede aclarar completamente si no se ha trabajado primero la retícula que lo rodea. El marco, en cambio, además de contener la forma, aporta la orientación que el lector- visualizador dará a su trabajo de interpretación. Como dice Beato, aquí podemos ver un paralelo "por antífrasis", entre estos dos diagramas que apelan a la capacidad de descubrimiento de la inteligencia del lector.

Además, en ciertos ejemplares de la rama IIa, se produce un deterioro en el dibujo. Por ejemplo, en el Beato de Valcavado (lám. 4), en contraste con el dibujo del Laberinto de Letras perfectamente ordenado, que arma la figura geométrica sin necesidad del trazo de líneas, en la Primera Tabla del Anticristo el trazo de las líneas y el tamaño de letras es desigual, como si se tratara de un descuido. Esto puede deberse a la falta de experiencia de un ilustrador diferente, pero, si a ello le sumamos la cruz latina invertida de V[106], podemos augurar que el dibujante niega el orden a la ciudad que simula ser la de Cristo. Asimismo, los dos ejemplares de la rama IIb (T, lám. 6 y G, lám. 7) que presentan la palabra *NOMEN* como elemento que delimita los contornos de la última plazoleta que rodea el crismón central, presentan estas palabras todas volteadas. Esto puede deberse a que en el *Comentario* se ha dicho frecuentemente que se trata de un Cristo engañoso, que se ve especularmente y la imagen especular se ve al revés, de modo puede ser que se esté reproduciendo el sentido de *per antifrasim*. O puede ser, como explica Caviness (1983, 107) que se esté usando la imperfección para manifestar un sentido negativo. Hay que agregar que ambos diagramas se presentan en pares. El Laberinto -frontispicio forma un par con La Cruz que se presenta en el folio anterior[107], mientras esta Primera Tabla del Anticristo hace pareja con la Segunda Tabla del Anticristo que tiene la forma de los cánones de correspondencias evangélicas de Eusebio.

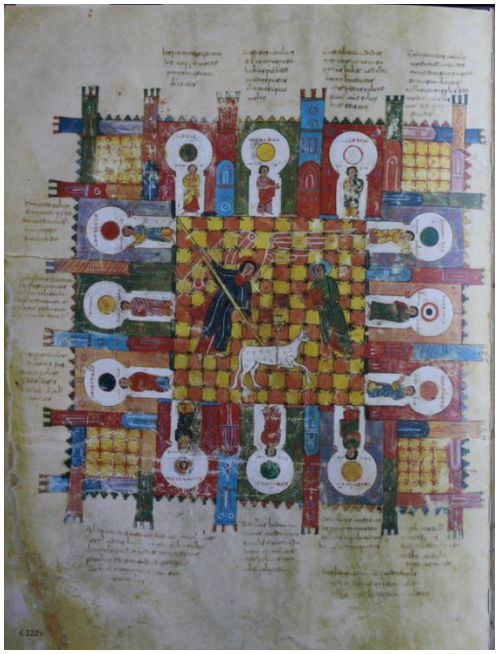
[105] El Beato A1 no tiene laberinto al inicio para comparar y no se sabe si lo tuvo alguna vez. El Beato Morgan no tiene la primera Tabla del Anticristo, aunque parece que sí la tuvo en algún momento.. El caso es que no se pueden comparar ambas figuras dentro del mismo ejemplar y lo que estamos haciendo aquí es generalizar, usando cada una de estas figuras como el tipo más común del diagrama respectivo.

[106] No hemos encontrado antecedentes de la cruz latina al revés como símbolo del diablo en la iconografía de esta época o anterior. Si realmente se trata de una fórmula posterior, puede haber existido aquí una intuición por parte del ilustrador.

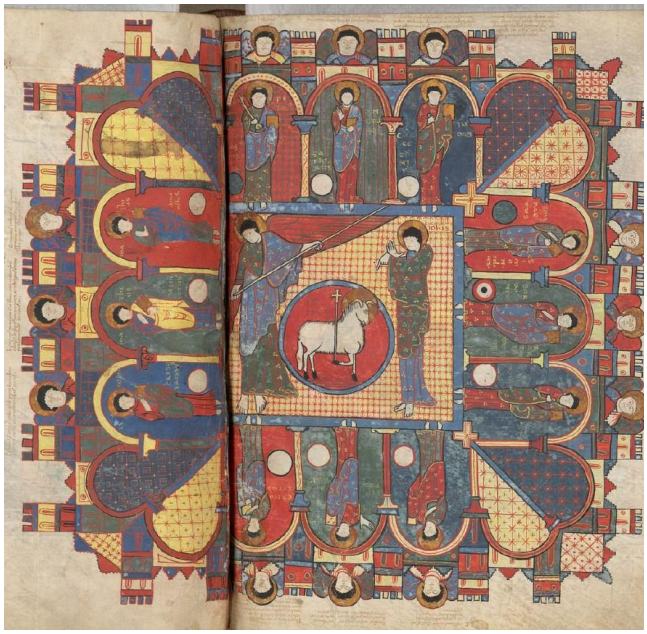
[107] Para la relación entre la cruz de la apertura y el laberinto ver cap. 4, ap. 4.7.1.

Hay todavía un segundo paralelo importante con una ilustración lejana, en este caso, la última del ciclo apocalíptico: La Jerusalén Celeste que ilustra el pasaje del *Ap.* 22 (lám. 18)[108]. En realidad, la Jerusalén Celeste está representada en dos folios -de modo que también es un par-, aunque aquí nos referimos al primero de ellos[109]. Esta relación con la Jerusalén Celeste es evidente por forma y contenido, también por antífrasis. La Jerusalén Celeste representada en la mayoría de los ejemplares es cuadrada, enjoyada, con un pavimento cuadriculado, con lugar central para el Cordero y lugares determinados en todos los costados para los apóstoles como primeros salvados, de acuerdo con la descripción del libro de Juan (Ap. 22), en cambio, es una ciudad vacía, con símbolos y formas, pero sin habitantes ni luz[110]. Hemos visto que probablemente la forma de ciudad de este diagrama busca establecer un (anti) paralelo con Jerusalén.

Si consideramos que las Tablas del Anticristo están ubicadas en la mitad del códice -y recordamos que el *Comentario* tiene extensiones disímiles para cada capítulo, producto de decisiones del autor (Freeman 2004)-, vemos que, más allá del libro VI, este ejemplo visual se relaciona con el comienzo y con el final a través de las imágenes. Se habla en el libro sexto de la sexta edad de la humanidad y esto podría tener relación con la frase críptica del libro de la Revelación acerca del "tiempo, la mitad del tiempo…". En el gran drama humano, el quid de la cuestión está aquí, justo al medio, en el problema del engaño, del disfraz, del simulacro, que se resuelve a través de la comprensión de la revelación que se da al comienzo, con los evangelios y con la posibilidad del desciframiento de las verdades reveladas representado a través de la primera imagen laberíntica, el ingreso al libro y que se resuelve finalmente con la culminación de la consumación en la Jerusalén celeste[111].



Lám. 20



Lám. 21.

[108] Beato M, f. 223, lám. 19 Beato S, ff. 207v-208

[109] La ilustración de la Jerusalén Celeste como ciudad cuadrada está presente en los ejemplares M (f.223), V (f. 183) y U (f. 187), del siglo X, todos de la rama IIa. De siglos posteriores está en D (f. 209), J (f. 254), S (f. 208v). De la rama IIb está en Tu (f. 180v), R (f. 197), H (f. 141), Ar (f. 162) y de la rama I está solamente en L (f.210) del siglo XII.

[110] Las joyas representan la luz en la Jerusalén Celeste.

[111] Gryson (2012) también opina que la gran preocupación de Beato es este doble problema expresado en las Tablas del Anticristo: la falsa iglesia presente, con un lugar especial en la formación moral y espiritual de los monjes.

Asimismo, podemos considerar la opinión de Mary Carruthers (2003, 151-152) cuando estudia la imagen de la Jerusalén Celeste del Beato de Saint Sever en cuanto a su papel mnemónico:

> La misma ornamentación de la imagen la convirtió en una herramienta meditativa notablemente flexible. Es el tipo de cosas que uno quiere mirar y mirar de nuevo; las formas y rutas dentro y entre sus patrones notablemente diversos conducen la vista, mental y física, en direcciones interminables pero coherentes (…) La imagen es, en cierto sentido, un simple resumen visual del texto literal de *Apocalipsis* 21: 10—22, y sin embargo, los elementos de diseño de esta imagen alientan a alguien que la mira a formar patrones de formas cambiantes (arcos y columnas), de elementos gráficos (puntos y cruces-estrellas), de imágenes individuales en los múltiples "lugares" de las páginas, y de sus colores fuertes y distintos (…) Cada elemento de diseño puede servir, si se elige, como un lugar "vacío" relativamente simplificado en el que "reunir" otro material, verbal y visual (…) Estos lugares en esta imagen, cada uno cuidadosamente marcado por color y adorno, sirven como un esquema de fondos compositivos, tan poderoso como el orden textual mismo. De hecho, son un texto alternativo, no una "ilustración" de las palabras".

Podemos proponer que esta descripción, válida para los Beatos S y J, según Carruthers, es igualmente válida para la Jerusalén de *Maius* en el Beato Morgan (M). Especialmente porque Carruthers (1998, 153) analiza las palabras del colofón de *Maius* para dar cuenta del gesto del ilustrador, que no ilustra, sino que crea imágenes para "mirar con asombro" (*mirifica verba*, dice *Maius* f. 293). Son imágenes que han surgido en su mente a raíz de la lectura y escritura de las palabras y que pone en modo de pinturas en el libro para que pinten imágenes en la mente de los monjes que se dedican a la lectura meditativa. Por otra parte, termina puntualizando Carruthers (1998, 153-154):

> "…que palabra e imagen juntas constituyen, igualmente, las *res memorabiles* para la lectura meditativa. Ni el sustituto ni la traducción, la palabra y la imagen, ambos constituyen "la *storia* anteriormente escrita". Juntos forman la "*verba mirifica storiarum*" que Maius ha pintado completamente. Al igual que el texto, la imagen es también un sitio de memoria, un lugar para la "reunión" inventiva o *collatio*. Este concepto de la imagen es enfatizado por el marco que Maius pintó a su alrededor: como la columna de texto, proporciona un "lugar" definido en la página, tanto de la vitela como de la memoria".

Considerando ese objetivo de los libros "mirífícos" y que varios de sus gestores fueron los abades que tenían la responsabilidad de nutrir la vida espiritual de sus hermanos, concluye Carruthers (1998, 155) que se buscaba que estas imágenes sirvieran como máquinas gregorianas que podrían elevar los ojos claros de la mente hacia Dios. Como esta autora explica, no se trata de una enseñanza particular, ni tampoco de que se inclinen hacia estos propósitos los contenidos positivos, sino que se trata de una manera de lectura, de apertura de la mente, por lo que incluye todos los tipos de contenidos. Si tomamos esta tesis de Carruthers como insumo podemos explicarnos que los defectos y vacíos que existen en las Tablas del Anticristo no afecten a su uso, dado que hay una forma de ubicación de los elementos que conforman la tabla, sean imágenes, textos o números, que provocan un orden apropiado para este estado de la mente, en especial la parte central que debe ser interpretada por cada usuario. En términos visuales, eso sí, hay diferencias que hemos apreciado antes en relación con la imagen de la Tabla de los Nombres del Anticristo y la de la Jerusalén Celeste, así como con el Cordero en el Monte Sion, el Laberinto y otras que quieren expresar la salvación. Estas diferencias se manifiestan más que

en el orden, en la vida que derraman las páginas salvíficas, las alusiones vegetales, la presencia humana, la música, en unas, frente al absoluto imperio de la línea y el espacio en el otro. Unas preparan para la beatitud, la otra, para inspirar miedo, como también acota *Maius* en su colofón (f. 293).

Por último, hay que señalar que estas referencias "intertextuales"[112] entre Laberinto, Tabla de los Nombres del Anticristo y Ciudad Celeste se estrechan por el punto donde se ubica la mirada del lector-observador que en los tres casos es desde arriba. La mayoría de las ilustraciones de los Beatos están planteadas desde un punto de vista -no tan fijo, pero mayoritariamente- frontal, lo que permite una aproximación narrativa del contenido; en cambio en estos tres casos, la aproximación es mayoritariamente desde arriba, incluso en la ciudad representada con muros abatidos, donde los personajes están ubicados hacia arriba, hacia los costados o hacia abajo siguiendo los lados del cuadrado de la ciudad, como lo hacen las palabras en el caso de los dos diagramas.

Hay otros casos dentro del *Comentario* que se relacionan con nuestro diagrama-ciudad: la ilustración del Silencio en el Cielo (Ap. VIII, 1, p.e. lám. 20)[113] y la de la Detención de los Vientos (Ap. VII, 1-3, p.e. lám. 21)[114]. Estas dos imágenes también se relacionan temáticamente, porque si bien no representan ciudades, sí representan orbes. En el primer caso, el cielo que se presenta como el correlato de arriba de la tierra y en el segundo, la tierra, con sus cuatro partes donde se ubican los cuatro vientos[115]. De hecho, Prado Vilar (2013, 32-33) plantea una correlación entre la figura del Silencio en el Cielo y la Jerusalén Celeste, sugiriendo que el motivo de las doce estrellas capta de forma efectiva el significado del *Comentario* de Beato sobre el silencio en el cielo, al presentarlo en una perspectiva cosmológica y teológica como una anticipación de la propia Jerusalén Celeste. Prado piensa que la representación del Silencio en el Cielo del Beato M sería la más cercana al prototipo de época de Beato, con un "carácter topográfico surgido de una combinación entre el diseño cartográfico desarrollado para el mapamundi y el plano urbano de la Jerusalén Celeste. No por casualidad, en manuscritos como el Beato Morgan y el Beato de Burgo de Osma, el mapamundi, esto es, la representación cartográfica de la tierra, comparte diseño con la miniatura del silencio en el cielo; es decir, la plasmación cartográfica de la bóveda celeste…". Se puede agregar que la ilustración de la detención de los vientos pertenece también a la misma categoría y que las figuras que estamos estudiando aquí, que son un punto intermedio entre ilustraciones y diagramas, entre ciudades y mapas, también parten de los mismos principios de diseño, tal como lo hemos ido manifestando en este trabajo.

Además, es importante señalar que ambas son ilustraciones de momentos de espera, de detención del relato, de respiración antes que se desate la actividad, igual como sucede en este caso del ejercicio de los nombres del Anticristo, que es un momento no de contemplación, como la del Cordero sobre el Monte Sion, sino un momento de reflexión, de preparación, una detención cerca de la acción y la catástrofe. Nuevamente se le puede pensar en términos de sonidos, de pausa musical, pero esta vez en la tensión, antes del desenlace.

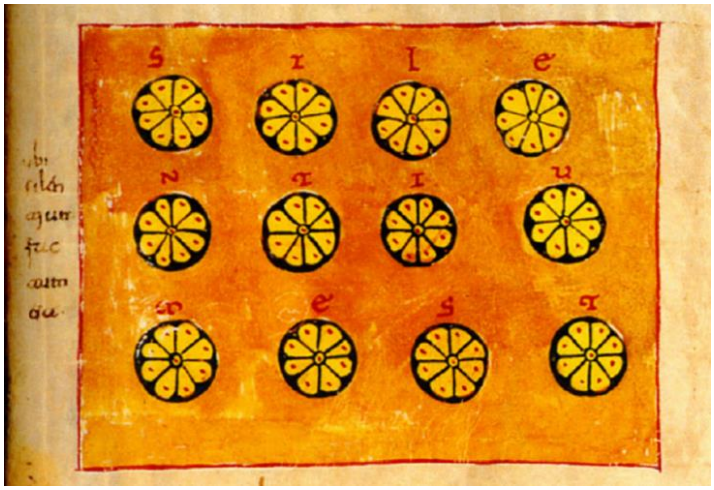
---

[112] Si se nos permite estirar un poco el concepto de intertexto hacia estas imágenes y diagramas. Para el concepto de intertexto ver R. Barthes. El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI, (1974.49)

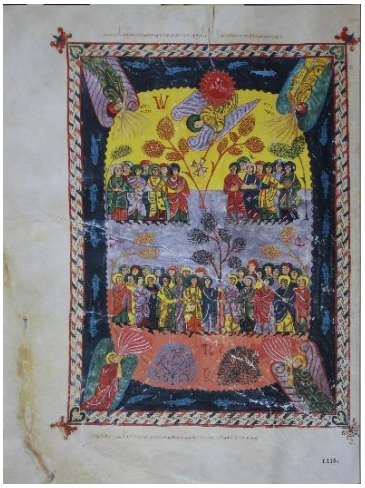
[113] Ilustrado en M f. 133; V, 112v, U, 123v; E, 91v.

[114] Ilustrada en M f. 115v; V, 101; G, 135; U, f. 111; A2, 120v.

[115] Ver la mención de tal autor…



Lám. 22



Lám. 23

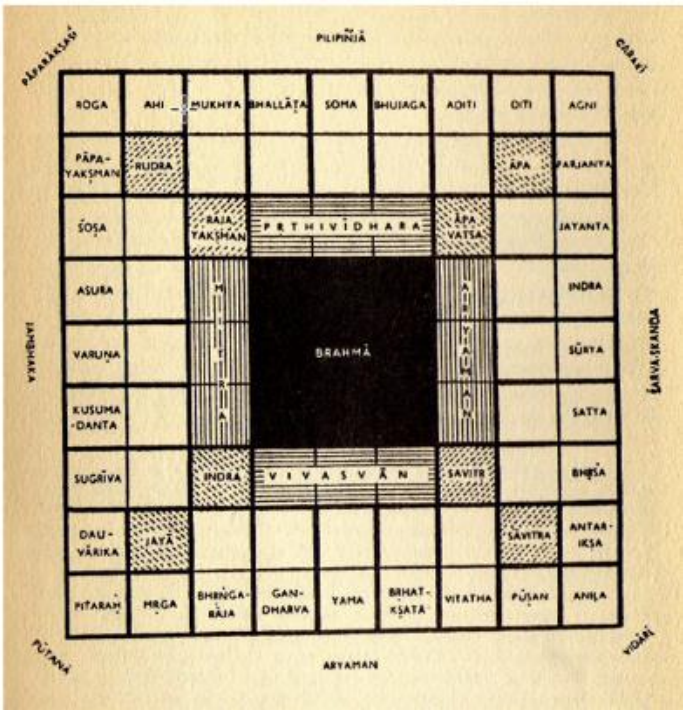
5.9 EL ORIGEN DE LA FORMA. LOS DIAGRAMAS CUADRADOS

Hemos mencionado los rasgos comunes de este cuadro o tabla con los laberintos de letras. Como allí también, se combinan fórmulas de relacionamientos lógico-matemáticos y fórmulas de poesía visual, que se pueden asociar a los *carmina figurata* carolingios.

Algunos autores han supuesto que fue Beato, o ilustradores de los primeros Beatos, quienes inventaron estas dos tablas, porque no existen evidencias de la existencia de este mismo tipo en otros manuscritos o artefactos, aunque hay quienes piensan que podría haber algún comentario desaparecido de Victorino que ya las tuviera (Williams 1992, 125). Por otra parte, aunque la primera ocasión que se usara esta Tabla del Anticristo fuera efectivamente en el Beato, la forma misma no tiene por qué ser invento *ex novo*, así como no lo es la forma de la segunda tabla que es mucho más fácil de rastrear ya que se basa en los cánones de Eusebio, que aparece usualmente en los comienzos de las Biblias indicando de forma diagramática las concordancias entre los diferentes Evangelios[116].

Esta dificultad para situar el comienzo de la tradición de estas Tablas como las conocemos a través de los Beatos, no nos impide rastrear el origen remoto de la forma que tiene una alta similitud con los antiquísimos ajedreces indios. Esta relación, quizás demasiado general, nos pueden dar pistas acerca de la construcción de los significados. Una vez que hemos podido establecer a través de varias relaciones el significado de la forma del diagrama con una ciudad, podemos considerar el planteamiento de Titus Burckhardt (1983, 14-24) sobre el simbolismo del ajedrez, donde señala que: "la forma del tablero corresponde al tipo "clásico" del Vâstumandala, el diagrama que también constituye el trazado fundamental de un templo o ciudad", agregando que "dicho diagrama simboliza la existencia concebida como 'campo de acción' de las fuerzas divinas"[117], refiriéndose a la transformación de caos en orden que no solamente está en la filosofía oriental sino en el concepto de orden y número de Agustín e Isidoro, como hemos visto en el apartado de los números. Burckhardt ilustra este artículo con un esquema de tablero brahmánico de ocho por ocho muy semejante a la tabla que estamos estudiando[118], que llega a sesenta y cuatro casillas (lám. 24).

[116] Sobre los Cánones de Eusebio ver Crawford, 2019.
[117] Concretamente se trata en su origen del combate figurado entre *devas* contra los *asûras*, dioses contra titanes o ángeles contra demonios (Burckhardt, 1983, 17).
[118] En aquellos ejemplares que hemos considerado como los más tradicionales en el apartado correspondiente. Cfr. ap. 5.2.



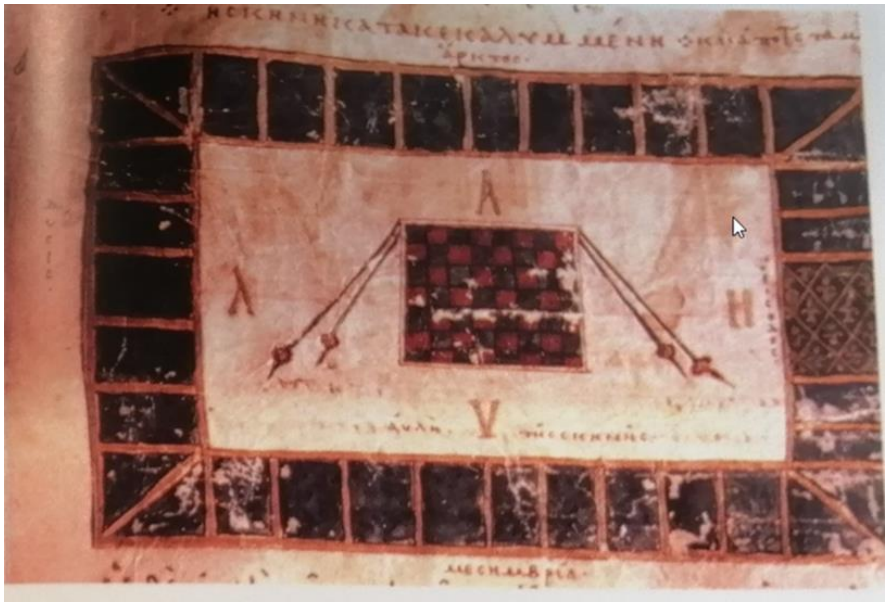
Lám. 24

Nuevamente encontramos aquí una constelación de ciudad, universo, diagrama y juego, con un tablero - diagrama - *mandala* que tiene como figura central un cuadrado, cerrado por una especie de muro detrás del cual se desarrolla una cuadrícula que forma el cuadrado mayor a la vez que presenta cada una de las unidades en juego, cuyas posiciones determinan el estado de cosas. Hay cuatro direcciones principales marcadas fuera del reticulado y cuatro más en las esquinas. A partir del cuadro negro central también se establecen cuatro posiciones principales y en las esquinas, cuatro más. Burckhardt (1983, 17-18) sostiene que los cuatro cuadrados, dispuestos alrededor de un centro no manifestado, simbolizan las fases cardinales de todo ciclo y que el simbolismo cíclico del tablero de ajedrez reside en el hecho de que expresa el despliegue del espacio según el cuaternario y el octonario de las direcciones principales. Con ello logra sintetizar los dos grandes ciclos complementarios del sol y la luna: "el duodenario del zodiaco y las 28 mansiones lunares" y cada fase de un ciclo que se establece en el esquema de ocho por ocho, está regida por un astro y simboliza un aspecto divino, con lo que se logra simbolizar "el cosmos visible, el mundo del Espíritu y la Divinidad en sus múltiples aspectos" (1983, 18). Burkhardt (2008, 142), en su ensayo sobre la civilización hispano árabe, aclara con mayor exactitud el origen y significado del tablero de ajedrez:

> El tablero del ajedrez representa al mundo. Tiene origen indio y corresponde a un *mandala*, representación simplificada de los ciclos cósmicos que volvemos a encontrar, plasmados en un esquema geométrico, en el tablero de ajedrez. Las cuatro casillas interiores representan las cuatro fases básicas de todos los ciclos, las épocas como las estaciones; la franja de las casillas que la rodea corresponde a la órbita del sol con los doce signos del zodiaco y la franja de las casillas exteriores a las veintiocho casas de la luna. La alternancia de blanco y negro es comparable al cambio del día y noche, nacer y morir. Todo el cuadrado del tablero, que los indios llaman *aštāpada*, con sus ocho por ocho casillas es una «plasmación» topográfica de los movimientos cósmicos que se desarrollan en el tiempo; es el mundo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Si bien en las Tablas estudiadas los números de las cuadrículas son mayoritariamente de siete o de nueve, las formas coinciden y también existen equivalencias con el cuadrado Sator y el laberinto de letras, donde se recrean los movimientos de los ciclos naturales y son también los diagramas preferidos por Isidoro y Beda[119] para establecer las relaciones entre los aspectos cosmológicos (astros), de la tierra (vientos, estaciones, direcciones) y del hombre, eligiendo como motivos de decoración los que representan el movimiento cíclico, como equis, esvásticas y figuras geométricas insertas unas dentro de otras, o unas entrelazadas con otras.



Lám. 25

Una referencia formal menos lejana, porque pertenece a la cultura judeocristiana, es la de las representaciones del tabernáculo, especialmente la de la *Topografía Cristiana* de Sinaí (Monasterio de Santa Catalina del Sinaí, cod. Gr. 1186, f. 82v) (lám. 25) que es una reproducción esquemática muy similar a la configuración de la Tabla del Anticristo de los Beatos, al juego de ajedrez indio que hemos visto y con ciertas similitudes con los Laberintos de Letras de algunos Beatos. Kessler (2000, 56) señala que el tabernáculo judío es visto por los cristianos medievales como figura del cielo y el sacrificio de sangre anual ofrecido allí es visto como el tipo[120] de la pasión de Jesús. Efectivamente, en *Hebreos* 9 se explica la superación que el sacrificio de Cristo representa respecto de los sacrificios que había en el tabernáculo judío y la importancia de la sangre en todo pacto. Kessler muestra como ejemplo de ello las imágenes de la Parusía y del Tabernáculo de la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes en su copia del Vaticano (Bib. Apos., Cod gr. 699, f. 89 y 108)[121], que se presenta como la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento señalando lo imperfecto de uno frente a lo perfecto del otro. Observa que en las dos imágenes se da la misma forma del tabernáculo, imaginado como un rectángulo con una cabecera arqueada en la parte superior[122]: una (lám. 26) representa al tabernáculo mismo sin color ni figuras -solo una línea separa el lugar más sagrado-, y la otra

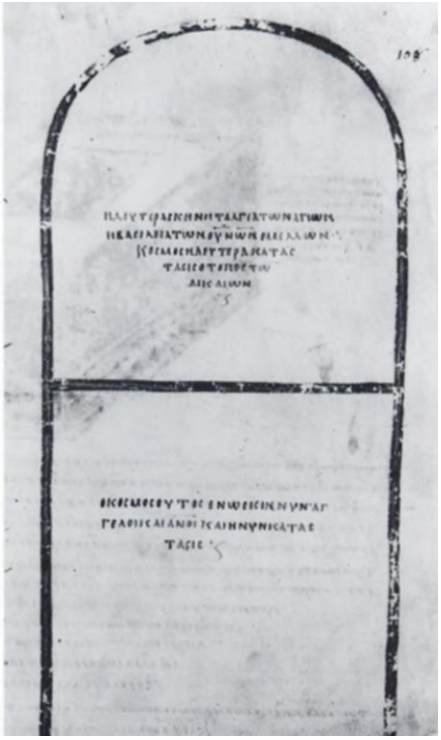
[119] Numerosos ejemplos de estos diagramas se encuentran en Kühnel, 2003
[120] Entendiendo aquí tanto *figura* como *tipo* como anticipación.
[121] Hemos mencionado esta misma figura en el capítulo cuatro, refiriéndonos a las flores de lis y adornos de este espacio superior en el Beato A1. Ver cap. 4, lám. 46 a.
[122] Quizá se pueda pensar que tiene una forma de basílica por el ábside. Vid infra cap. 6.

(muestra en la parte baja a ángeles, humanos y muertos resucitados aclamando a Cristo que se ubica en la sección superior, correspondiente al sanctasanctórum de la anterior (lám. 27). Para Kessler, la gran decoración de la parte superior equivalente al cielo, rodeando a Cristo con cortinas doradas con losanges con flores de lis y joyas, representa la idea de un futuro realizado, mientras la parte inferior con las figuras pintadas sobre el pergamino blanco, representa lo incompleto del presente. El folio 89 (lám. 27) dice en forma de figuras lo que se expresa en palabras en el folio 108. En la parte de abajo está "este mundo en el que ahora se encuentran los hombres y los ángeles, así es la condición actual", y arriba, "el segundo tabernáculo, el Sanctasanctórum, el reino celestial, el mundo futuro, la segunda condición y el lugar de los justos" (Kessler, 2000, 56).

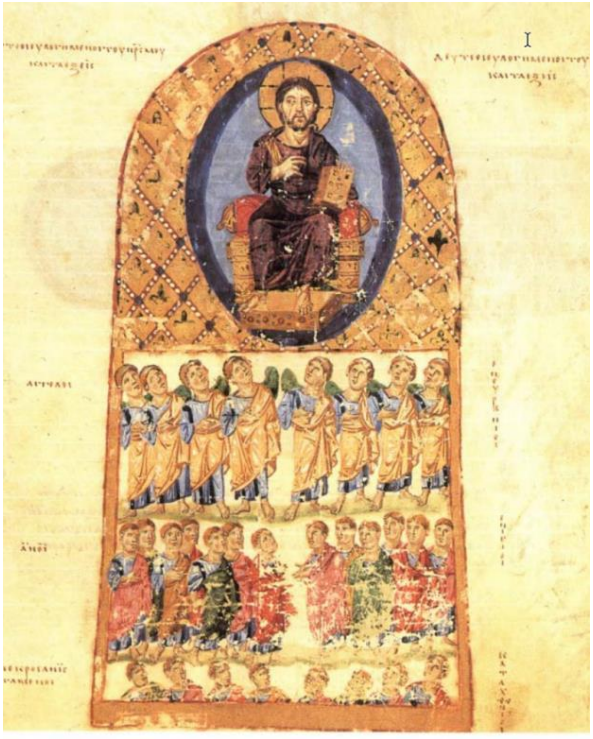
Asimismo, se puede decir que ese cielo de la Parusía del folio 89, es una traducción en imagen de *Hebreos* 9: 21-24:

> Según la ley, casi todo se purifica con sangre, y sin efusión de sangre no hay perdón. Era necesario que todas estas cosas, que son figura de las realidades celestes, se purificaran con tales ritos, pero las realidades celestes mismas necesitan sacrificios superiores a estos. Pues bien, Cristo entró no en un santuario construido por hombres, imagen del auténtico, sino en el mismo cielo, para ponerse ante Dios, intercediendo por nosotros.

En la ilustración se representa la posibilidad de los cristianos de ver la realidad del futuro gracias al sacrificio de Cristo (la sangre mencionada en la ley), que se señala a través de la emergencia del cielo a través de la cortina. El velo que posibilita la visión es también el propio Cristo, según esto, porque es un intercesor entre el mundo actual y el futuro (Kessler, 2000, 57).



Lám. 26.



Lám. 27.

Con estos antecedentes podemos introducirnos en una tercera ilustración del tabernáculo de la *Topografía Cristiana* (fol. 82 v.) que está en mejor estado que en el códice del Monte Sinaí

(lám. 26), que es la que tiene una similitud mayor? con los diagramas estudiados a la que ya nos hemos referido. Estamos frente a una especie de plano de la tienda del tabernáculo en el centro del atrio del templo. Es una representación diagramática, pero allí también está señalado "el camino de entrada" a la derecha, que indica el este, como lo indican las instrucciones de construcción del atrio en *Éxodo* 27: 13-16:

> En el lado este, la anchura del atrio será de veinticinco metros: 14 por un costado, habrá siete metros y medio de cortinones, con sus tres columnas y sus tres basas, 15 y, por el otro, otros tantos metros de cortinones, con sus tres columnas y sus tres basas. En la puerta del atrio habrá un tapiz de diez metros, de púrpura violácea, roja y escarlata y lino fino retorcido, recamado; con cuatro columnas y cuatro basas.

El atrio está rodeado perimetralmente por las columnas que sostienen cortinones que aparecen representadas en el diagrama por esa orla dividida en cuadrados -que nos recuerda la orla de la Tabla de los Nombres del Anticristo de Escorial (lám. 3) con un paño con flores de lis en el listel derecho, marcando la puerta ubicada al este, según la descripción de *Éxodo* 27, 16. Es lógico entender entonces que aquí también el tapiz se asimila a Cristo quien permite a los cristianos la entrada al lugar santo, traduciendo de manera esquemática los conceptos expresados en las otras dos ilustraciones. Aquí ya no está el lugar más santo en la parte superior, sino en el centro donde la tienda aparece en forma de ajedrezado y no hay una separación entre el tabernáculo y el sanctasanctórum.

Asimismo, Cosmas interpreta la forma del tabernáculo como el universo. Mezcla las instrucciones de *Éxodo*, con *Hebreos* 9:24[123] y concluye que las instrucciones dadas a Moisés en *Éxodo* 25 para la construcción del tabernáculo están basadas en la forma del universo, por lo que señala (*Top. Cr*. 3.51):

> Luego le ordenó que construyera el Tabernáculo de acuerdo con el modelo que había visto en la montaña, siendo un modelo, por así decirlo, de todo el mundo. Hizo, pues, el Tabernáculo, pensando que en lo posible fuera copia de la figura del mundo, y así le dio treinta codos de largo y diez de ancho. Luego, interponiendo dentro de un velo en medio del Tabernáculo, lo dividió en dos compartimentos, de los cuales el primero fue llamado el Lugar Santo, y el segundo detrás del velo el Lugar Santísimo. Ahora bien, el exterior era un modelo de este mundo visible que, según el divino Apóstol, se extiende desde la tierra hasta el firmamento.

De acuerdo con esta interpretación, Cosmas desarrolla sus conceptos de cosmos con forma de arca dentro de la cual se insertan el cielo y la tierra, como se ilustra en el folio 69 del códice de Sinaí. Pero podemos sostener que no solamente esta ilustración figurativa participa del concepto del universo con forma de arca, sino también las ilustraciones como las mencionadas del códice del Vaticano (láms. 26 y 27) y el esquema (lám. 23), pues en todas está la idea de que el centro o la parte superior son figura del cielo, donde habita Dios, que es el Sanctasanctórum del tabernáculo, lo que permite entender que el resto delimitado por el perímetro exterior representa al mundo o al universo. Este modo de entender la forma del esquema del tabernáculo en la *Topografía Cristiana* se vincula con los sentidos tradicionales dados a la forma del ajedrez y del laberinto y, podemos agregar que esta forma es también la de la Tabla de los Nombres del

[123] Entendiendo literalmente que los judíos hicieron el tabernáculo a imagen del universo: "Pues bien, Cristo entró no en un santuario construido por hombres, *imagen* del auténtico, sino en el mismo cielo, para ponerse ante Dios, intercediendo por nosotros" (Heb.: 24). Ver Faller (2011, 6).

Anticristo y de la Jerusalén Celeste en los Beatos, por lo que se puede decir que hay también un significado compartido de mundo o universo en ellos.

Con estos significados potenciales de la forma, es decir, de universo por una parte y de lugar sagrado, por otra, y, considerando que el centro de la Tabla del Anticristo, el equivalente al sanctasanctórum es la Jerusalén profanada por el anticristo, podemos pensar que esta reflexión acerca del engaño y la necesidad de encontrar la verdad de los nombres del anticristo puede tener relación con el contraste que se hace en *Hebreos* 9 entre la plenitud del camino cristiano frente al camino judío que anticipa pero no realiza, repitiendo la oposición entre Iglesia y Sinagoga que se presenta en otro lugar del *Comentario* de Beato. Pero lo más probable es que aquí se trate de un nivel de generalización mayor, oponiendo como falsa cualquier otra creencia que se apodere de la fe popular y utilice de manera espuria los lugares y símbolos sagrados. En ambos casos está en juego la idea de que lo verdadero está en la realización que es la entrada a través de Cristo. Esta entrada no está en las Tablas del Anticristo, pero hay una pequeña referencia para reconocer a Cristo como mediador, que es la cruz con la que se comienza en la mayoría de los ejemplares, ubicada en la parte superior izquierda de la orla, como hemos visto en la descripción. Esto posibilita la lectura de que, así como la tienda del tabernáculo oculta la verdad que hay que encontrar a través de Cristo, es Cristo quien permite discriminar entre lo falso y lo verdadero oculto en el anticristo.

5.10 Formas de funcionamiento de la Primera Tabla del Anticristo

El uso de las Tablas del Anticristo como diagrama implica que el usuario sea capaz de integrar los diferentes elementos que se presentan para concebir una idea de universo en interacción con el mundo y sea capaz de percibir la diferencia entre el espacio sagrado y el profano, y que a la vez pueda dilucidar cada una de las unidades que están interactuando, estableciendo relaciones y definiendo jerarquías. En esa percepción convergen las disposiciones y formas de los marcos, las retículas y el centro, las evocaciones que promueve la imagen central y los mensajes textuales que interpelan intelectualmente a los usuarios. Esta labor está mejor diseñada en los esquemas más ajustados al prototipo, como los de los Beatos A1 (lám. 2) y E (lám. 3), que tienen más en común con los diagramas *Annus-mundus-homo* de Isidoro (cap. 4, lám. 62) y se va deteriorando en los ejemplares que van perdiendo orden visual mientras ganan en contenido textual descriptivo. En ellos, sin embargo, logran persistir elementos que todavía le dan valor de diagrama, entre ellos, la relación entre el centro y los marcos, o entre el reticulado, las sumas y las columnas de los nombres. El centro cuadrado es el que mayormente mantiene este tipo de diseño que permite una comprensión visual de las relaciones, con la repetición de las palabras en los cuatro costados al modo de muros o cercos, lo mismo que en los cuatro vértices, también con la imposición de un claro centro con la cruz y la relación entre interior y exterior.

Entonces, vemos que, por una parte, hay una asociación con los diagramas de cómputos, en especial aquellos asociados con la vertiente isidoriana, pero también con tablas y calendarios conocidos por los monjes que tenían que mantenerse al día con el calendario litúrgico donde se acostumbraban un lenguaje diagramático. Pero aquí también está la tradición del ocultamiento que viene de los laberintos y de los juegos de ingenio. Porque las verdades escatológicas y las relativas en general al *Apocalipsis*, son misteriosas y son los elegidos los únicos capaces de acceder a ellas. Como señala Emmerson (1981, 13) el apocalipticismo implica una revelación de los secretos divinos que Dios dio a conocer a ciertos individuos elegidos iniciados en una comprensión de los secretos del cielo y por eso lo apocalíptico es esencialmente secreto, desarrollando símbolos extraños y fantásticos que son un lenguaje especial para los iniciados. Así que la lectura implicaba desvelar misterios matemáticos y simbólicos, pero otros quedaban en la oscuridad, porque hay cosas que no se pueden saber. Según Emmerson (1981, 11), hay un

USC DE COMPOSTELA

esfuerzo en la Edad Media por comprender los eventos de los últimos días y las creencias en el anticristo fueron resultado de "serias interpretaciones teológicas y exegéticas del oscuro lenguaje de los *Apocalipsis* bíblicos. Eran el producto de un esfuerzo intelectual, más que ingenuo u oportunista"[124].

Por otra parte, si bien en el diagrama de los laberintos no nos ha parecido tener un sentido mnemotécnico acusado[125], aquí sí podemos señalar la existencia de esta función. Es un diagrama que hace un esfuerzo por reducir un texto largo en unas pocas frases sustantivas ubicadas en lugares apropiados para su comprensión y su recuerdo. Primero, en el marco exterior que define el límite entre lo que hay dentro y fuera del sistema o universo-laberinto, se redacta una oración de un modo imperativo (*Intra sapiens…*) , dirigiéndose a esa segunda persona que es el lector para que siga instrucciones[126], con lo que queda clara la función de la tabla que no solamente provee de los elementos para que el usuario interactúe con ella, sino que lo interpela para que ejerza esa acción, dejando un margen de libertad y ambigüedad al pedirle que actúe con inteligencia, haciéndolo recurrir a su propia experiencia y recuerdos para intentar resolver el problema que se le plantea, todo lo cual es parte de los recursos de memoria creativa que eran parte de la formación de los monjes[127] . Luego, de manera menos explícita, vuelve a introducir la necesidad de la inteligencia, de establecer vínculos y relaciones entre las cosas cuando en el recuadro aclaratorio sobre el campo central, recuerda de qué se trata lo que está dentro de ese espacio, indicando los elementos esenciales de la forma que adopta el engaño: hacerse pasar por Cristo declarando que él es la luz, que él es el principio y el fin, lo que hace completamente imprescindible el factor "sapiens" por parte del verdadero cristiano que tiene que aprender a distinguir y a actuar de acuerdo con ello. Aprender a distinguir entre lo verdadero y lo falso, ser reflexivo pasa a ser vital, tanto como lo es evitar ser marcado por la bestia en lugar de ser marcado por Dios. El *Comentario* menciona que una marca de la bestia en la mano significa una impronta impía en el actuar y que ser marcado en la frente significa que lo impuro penetrará en tu pensamiento. Nuevamente la tabla apela a los ámbitos de la intelección y de la acción, los dos aspectos que se deben resguardar para la salvación personal y la tabla misma permite practicar en ambos campos.

La instauración de las Tablas del Anticristo al modo de ilustraciones, en manos de ilustradores, tal como se usaba con las tablas de los cánones, introducen nuevamente una lectura de diagramas, es decir visualizadora de datos de un modo peculiar, generalizante primero y particularizante después. Los temas que se tratan de esta manera son unos pocos, entre ellos el tema del anticristo. Esto quiere decir que hay un esfuerzo por racionalizar el asunto. Reflexionar sobre el anticristo de manera que exija a la sabiduría del lector, que establezca relaciones, que saque cuentas, pero que desarrolle su imaginación también.

Pero también estas relaciones establecidas por las letras que forman figuras en el centro hacen pensar en los poemas figurados que resuenan al repetirse y dar vueltas, igual que en las cruces de los laberintos. Es posible que nos encontremos aquí con una fórmula mántrica que resuene con una función apotropaica

[124] En inglés el original: "Yet medieval apocalypticism and belief in Antichrist resulted from serious theological and exegetical interpretations of the obscure language of the biblical apocalypses. They were the products of intellectual, rather than naïve or opportunistic, endeavour".

[125] Como tampoco parece que lo tiene el diagrama de las Genealogías de Cristo, como veremos en el próximo capítulo.

[126] Lo que nos recuerda el reverso a modo de cuadrado mágico de las *Tabulae Iliacae*. Cfr. cap. 4, ap. 4.8.1.

[127] Esta función mnemónica también se en otras ilustraciones cercanas a los diagramas cuadrados, como en la ilustración de la Jerusalén Celeste (Carruthers, 1998), pero de un modo menos conminativo.

6 ESTEMA GENELÓGICO DE CRISTO

A diferencia de los diagramas cuadrados que hemos visto hasta ahora, el Estema Genealógico de Cristo que usan los Beatos es un diagrama lineal. Sin embargo, coincide con la Primera Tabla del Anticristo y con el Laberinto de Letras en su singularidad, ya que sus antecedentes altomedievales y tardo antiguos son hispanos y la mayoría de las reproducciones también lo son. Es un tipo de diagrama que incorpora círculos como formas visuales para presentar los nombres de las familias, líneas para unir las "ramas" de estas familias, arcadas para incorporar explicaciones sobre la ubicación temporal y algunas otras formas geométricas -y unas pocas más naturalistas, no geométricas- como contenedores de algunos contextos de las diferentes evoluciones familiares.

6.1 EL CONCEPTO DE ESTEMA

Según la RAE, la palabra estema en español deriva del latín *stemma*, que significa árbol genealógico[1] y la palabra latina deriva del griego στέμμα (stémma) que originalmente habría significado guirnalda (Piggin, 2018). Así, esta parece ser la mejor manera de nombrar este esquema ramificado de círculos y líneas que abarca varios folios unificados como parte de las presentaciones preliminares al texto de Beato, porque permite aludir a una fórmula diagramática de alto contenido de imagen que presenta un punto de origen -los padres de la humanidad- y un punto de llegada -Cristo-, a la vez que una cadena de filiaciones y formas de transmisión[2]. Williams (1994), entre otros investigadores, le ha llamado Tablas Genealógicas de Cristo[3], pero la palabra tabla alude a un ordenamiento más estático con un par de entradas y salidas[4] y no tanto a la idea de ramificaciones y una sola línea de conducción. En ese sentido, el dispositivo de diseño al que nos enfrentamos se parece más a un diagrama de flujo que a una tabla. En la tabla el énfasis está dado más en los datos que sirven de insumo y en la posición de estos datos respecto de ciertos factores, pero en el estema, hay un énfasis en el proceso y las jerarquías. Es una forma de describir visualmente las relaciones restringiendo al mínimo el uso de palabras y, en su lugar, mostrar influencias y dependencias a través de la organización de los elementos de la página.

[1] Más cercano, en época clásica, cuando se dibujaban los retratos de los antepasados dentro de medallones en las paredes de las casas patricias, a la idea actual de "pedigrí" (en sentido figurado), pero luego habría evolucionado hacia el sentido más técnico de diagrama ramificado. Ver Piggin, (2019b).

[2] El origen de la palabra estema para estos diagramas de las genealogías de Cristo se encuentra en J.B. Piggin (2013, 2018, 2019b).

[3] La palabra tabla proviene de Neuss, que dice en alemán *tabellen*, que significa infografía, pero luego es traducida al inglés como *Genealogical Tables*. Especialmente por la importancia de Williams en el ordenamiento de la información sobre los Beatos, se ha traducido al español como "tablas". Ver Williams (1994, 56-58).

[4] Una tabla consiste en una disposición ordenada de filas y columnas. En este estema existen partes con filas y columnas, pero no es lo principal, no hay tabulación de una serie de encuentros entre filas y columnas, como sí lo hay en las llamadas Tablas de los nombres del Anticristo, como hemos visto. Es decir, en los propios Beatos existen diseños de información a los que les podemos llamar más propiamente "tablas".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.2 EL ESTEMA GENEALÓGICO DE CRISTO COMO PARTE DE LA EVOLUCIÓN ESTRUCTURAL DE LOS BEATOS

Para comprender la presencia de este estema en los Beatos[5] y analizar la función que cumple en ellos, es necesario abordar un aspecto previo que se relaciona con la estructura que fueron adquiriendo estos códices a través de su historia. Hemos dicho en un capítulo anterior que los Beatos son códices cuyo contenido central es el *Comentario al Apocalipsis* de Beato, que son aproximadamente veintitrés códices con textos e imágenes que se utilizaban en el contexto de la educación de los monjes, que desde su origen había pretendido ser un libro en lenguaje popular que se convirtiera en una clave para la comprensión del resto de las escrituras. Y también hemos mencionado que a pesar de que el *Comentario* de Beato era más bien la concatenación de las exégesis que menciona, el conjunto de la obra termina aportando un discurso con una cohesión que permite entender un punto de vista del autor y una coherencia derivada de su expectativa respecto de la utilidad de su obra para los monjes que buscaban mayores niveles de comprensión de su fe. Pero, quizás no hemos mencionado con la suficiente contundencia, la importancia que tiene la renovación del programa de los Beatos en el siglo X, siendo toda la rama II ilustrativa, según Gryson (2012) enteramente heredera de dicha renovación.

Justamente son la Genealogías de Cristo, diagramadas en forma de estema una de las incorporaciones de ese momento, viniendo a integrar los folios preliminares de los Beatos, los que se enriquecen además con otras ilustraciones y diagramas. Como estas ilustraciones aparecen también junto a adiciones textuales en diversos sectores del códice, se puede entender que detrás de esta innovación hay una inteligencia instalando un nuevo programa, con el que los Beatos, como tipo, adquiere su fisonomía final. Esta es una de las razones que convierten al conjunto de ilustraciones y aparatos gráficos preliminares de los Beatos en un campo fértil para la investigación, provocando hipótesis sobre sus motivos y funcionamiento (Poole, 2014). Y el Estema Genealógico de Cristo, es la más amplia de esas fórmulas visuales-textuales preliminares -generalmente de catorce folios más o menos- por lo que este conjunto de folios hay que estudiarlos como forma particular, pero también como parte de esta construcción de un cuerpo preliminar de tipo fundamentalmente visual, paratextual.

El Estema Genealógico en términos textuales está constituido por elementos vetero y neotestamentarios. Es vetero testamentario porque señala eventos y personas que aparecen en el Antiguo Testamento y es neotestamentario porque algunos de estos componentes aparecen y son extractados de las genealogías de Cristo de san Lucas y san Mateo. También incorpora fuentes no bíblicas de carácter cristológico que son parte de las tradiciones tardoantiguas, como veremos. En términos de su visualidad, estos elementos textuales se van colocando de una manera donde predominan las cadenas de nombres y parentescos, construyendo una línea de descendencia que va desde los orígenes de la humanidad hasta Cristo y conforma un estema ramificado complejo que muestra la historicidad de Cristo y su presencia como culminación de un ciclo temporal que permite comprender el siguiente que revela su segunda venida. Nos detendremos aquí para investigar la inteligencia que plantea el diseño de este diagrama para los modos de uso en el ámbito monacal de la época en que fue incorporado a aquellos códices.

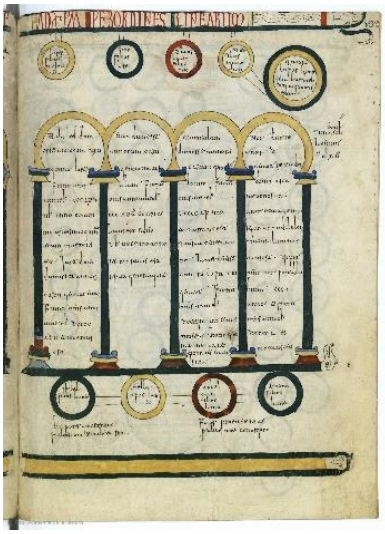
6.3 PRESENCIA DEL ESTEMA GENEALÓGICO DE CRISTO EN LOS CÓDICES MEDIEVALES

Este diagrama no solamente se integra en los Beatos sino también en diversos tipos de códices, especialmente Biblias (Lám. 1)[6] y en algunos otros de tipo histórico o misceláneo como el

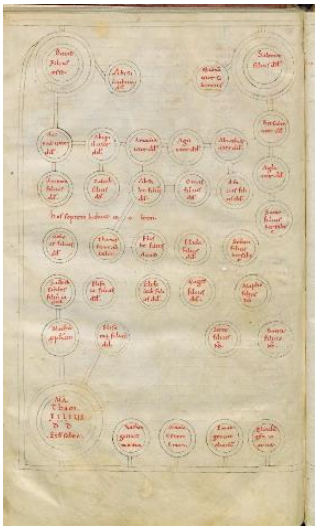
[5] Ver capítulo 4, "Corpus".
[6] Biblia de 960. León, Colegiata de San Isidoro Cod. 2,

Códice de Roda (Lám. 2)[7] y el innominado códice florentino de la Biblioteca Laurenciana, Plutei 20.54 (Lám. 3), también de origen hispano del siglo XI[8]. Algunos autores piensan que los Beatos copiaron de Biblias visigodas estos frontispicios genealógicos (Williams, 1980, 209; Klein, 2002, 47-48). Las Biblias que contienen tablas bastante similares a las de los Beatos son la de León de 960 (Lám. 1)[9] y de 1162 (cod. 2 y cod. 5), la Biblia de san Juan de la Peña[10] y la Biblia de San Millán de la Cogolla de comienzos del siglo XIII[11].

Lám. 1



Lám. 2



Lám. 3

Estas genealogías han sido clasificadas en su gran mayoría por Y. Zaluska (1984, 258- 260; 1987, 142-152)[12]. Zaluska pensó que los Beatos de la rama IIb a los que incorporó en el grupo alfa, eran más cercanos al prototipo original, aunque reconoció que también tenían corrupciones. A los Beatos de la rama IIa, (M, J y Fi) los ubica en el grupo beta, al igual que las Biblias contemporáneas de León (ver tabla 1). En cambio, J.B Piggin considera que los más cercanos a la estructura original son el códice de Roda (Lám. 2) y el códice laurenciano Plutei 20.54 (Lám. 3). Este último, que tiene diseño y decoración, pero no figuras, es visto por el autor mencionado, como una "Piedra de Rosetta" de las tablas genealógicas, por lo que lo llama "Gran Estema" (2013, 263-264) [13].

Hoy este diagrama está conservado en veinticinco códices, la mayoría provenientes de la península ibérica, pero también los hay italianos y gascones. La siguiente tabla elaborada por J. B. Piggin (Tabla 1) muestra la totalidad de estemas de Cristo existentes, ordenados por tipo de códice al que pertenecen y con la indicación del lugar de conservación y familia a la que pertenecen según la clasificación de Zaluska (1984) y de Piggin (2019) en el caso donde procede. El más antiguo de estos códices es el Beato Morgan, y los más modernos son del siglo XIII, lo que no significa que los más antiguos respondan a patrones también más antiguos, sino

[7] Un códice misceláneo del siglo XI, Madrid, BRAH, 78. Ver Helena De Carlos (2011, 119-142).
[88] Respecto de este códice, ver Piggin, 2018.
[9] Para una interpretación de las imágenes de las Genealogías de la Biblia de 960, ver S. Silva y Verastegui (1999, 188).
[10] Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2
[11] (Madrid, RAH, cod. 2-3). Para ver imágenes de estos estemas emparentados con los de los Beatos, ver Anexo 11.
[12] Zakuska (1984, 258-260) establece una clasificación para la gran mayoría de los estemas, pero no incorporó el florentino, por lo que J. P. Piggin (2013, 264) lo bautizó como épsilon (ε).
[13] De los 25 ejemplares que sobreviven, Piggin considera siete más cercanos al original (que no persiste): el del códice Plutei, el del códice de Roda, el de la Biblia de San Juan de la Peña, el del Beato de Fernando, el de la Biblia de san Millán, el de la Biblia de Ripoll y el de la Biblia de Foigny (ver referencias en la Tabla 1).

que la diversidad de modelos pueden producir que algunos de los posteriores puedan tener orígenes anteriores a los más antiguos. Por ello es importante considerar estas clasificaciones a la hora de estudiar estos diagramas. Otra cuestión a tener en cuenta es que las genealogías elaboradas de esta manera en la Antigüedad Tardía, eran una forma de demostrar gráficamente los puntos teológicos en torno a los que se discutía que tenían que ver con la virginidad de María y la cabida de los dos padres de Cristo en la línea de descendencia del rey David. Cabe notar que algunas de las variaciones de diseño y de nombres que se dan entre los diagramas -y así lo consigna Piggin- dependen de las opciones que sus copistas y ejecutores hayan tomado en torno a las teorías respecto de los ancestros de María y José que les permitían sostener la consistencia entre las genealogías de Jesús de los Evangelios y las del Antiguo Testamento[14].

Tabla 1. Los Estemas de Cristo en sus diferentes soportes

1	Morgan	M	Nueva York, Biblioteca Morgan	945	M. 644, 4v-9v	β
2	Tábara	T	Madrid, Archivo Histórico Nacional	970	cód. 1097B, 0-1v	α
3	Gerona	G	Gerona, Museo de Catedral	975	Núm. Inv. 7(11), 8v-15r	α
4	Urgel	U	La Seo de Urgel, Museo de la Catedral	980	Inv. 501, I-V	γ
5	Fernando	J	Madrid, Biblioteca Nacional de España	1047	MS Vitrina 14-2, 10v-17r	β
6	Saint-Sever	S	París, Biblioteca Nacional	1060	ms. lat. 8878	σ
7	Turín	Tu	Turín, Biblioteca Nacional Universitaria	1110	lat. 93 / Sgn. I.II.1, 8v-15r	α
8	Rylands	R	Manchester, Biblioteca Univ. John Rylands	1175	ms. lat. 8, 6v-13r	α
9	Cardeña	Pc	Madrid, Museo Arqueológico Nacional Nueva York, Museo Metropolitano	1180	ms. 2, 3r-6v, y 1991.232.6, 2-3r	α
10	Las Huelgas	H	Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan	1220	M. 429, 6v-12r	α
11	Fragmento Vitr. 14-2	Fi	Madrid, B. N. España	975	MS Vitrina 14-2, 2r-5v	β
12	Biblia de León	Le	León, Colegiata de San Isidoro	960	cód. 2	β
13	Biblia de San Juan de la Peña	Ma	Madrid, Biblioteca Nacional de España	1050	lat. 2 (A. 2)	γ
14	Segunda Biblia de León	Le2	León, Colegiata de San Isidoro	1162	cód. I. 3.	β
15	Biblia de Calahorra	Ca	Calahorra, Tesoro catedralicio	1183	ms. 2	δ2
16	Biblia de San Millán	Ac	Madrid, Real Academia de la Historia	1170	cód. 2-3	δ1
17	Códice Roda	Ro	Madrid, Real Academia de la Historia/	990	cód. 78	α
18	Desconocido		Florencia, Biblioteca Laurenciana/	1050	Plut. 20.54	ε
19	Biblia de Ripoll	V	Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana/1020	1020	Vat. Lat. 5729	ζ

[14] Al respecto ver Zaluska (1987,148 y 149). Explica que el linaje de María se terminaba generalmente de manera apócrifa, introduciendo a Joaquín, a veces Ana, como padre y madre de María, pero que esta tradición en los siglos X y XI había caído hace mucho tiempo en desuso, por lo que: "Para explicar la discrepancia entre la genealogía según Mateo y según Lucas, comúnmente se referían a la famosa Carta a Arístides de Julio el Africano, reportada por Eusebio de Cesárea en su Historia eclesiástica y posteriormente muy conocida en Occidente: es citada por Beda, por Rabano Mauro y muchos otros". Sin embargo, la Biblia de Ripoll (Z) y sus derivados (I) no conservan esta tradición y han corregido el texto de acuerdo con la vulgata.

20	Biblia de Abadía de Parc	Pa	Londres, Biblioteca Británica/1148	1148	Add. Ms 14788	ι2
21	Biblia de Floreffe	Ff	Londres, Biblioteca Británica/1155 (s. XIII, Zaluska)		Add. Ms. 17737	ι1
22	Biblia de la Abadía de Foigny	F	Paris, Biblioteca Nacional de Francia/1190	1190	Lat. 15177/	ι3
23	Biblia románica de Burgos	B	Burgos, Biblioteca pública/1160-90	1160-90	MS 173	ι4
24	Biblia de Ávila	Áv	Madrid, Biblioteca Nacional de España/1010	1010	VITR/15/1	β
25	Códice Amiatinus III	A3	Florencia, Biblioteca Medicea Laurenciana/1040	1040	Amiat. 3	
Fuente: https://www.piggin.net/gsEdition/gs06Manuscripts.htm						

Como muestra la tabla 1, son diez los Beatos que alojan el estema de Cristo, con cuatro formulaciones diferentes. Todos los de la rama IIB, seis en total, del tipo *alfa*, no presentan variaciones sustantivas en su diseño, en cambio, solamente dos de los Beatos de la rama IIa son fieles a su tipo: M y J que son del tipo *beta* (como las dos Biblias de León); el ejemplar de Urgel (U), que proviene de un prototipo diferente que comparte con la más tardía Biblia de San Juan de la Peña (tipo *gamma*), y finalmente el Beato de Saint Sever (S), que, como en otras ocasiones, no responde a un tipo exclusivo, sino que pareciera tener una fórmula de diseño propia a partir de modelos diversos (*sigma*)[15].

También hay diferencias de dimensiones entre las diferentes categorías. Las ramas *alfa* y *beta* responden a un tipo de catorce folios, aunque la Biblia de 960, siendo del tipo beta, es de diez folios; la rama sigma, a la que pertenece el Beato de Saint Sever, es también de catorce folios porque parece una versión alfa corregida. El tipo o la rama gamma aparentemente tendría no más de diez folios (las dos versiones, la de Urgel y la de la Biblia están incompletas). Por su parte, las Biblias de Floreffe, de Foigny y la de Parc de tipo iota (derivado de zeta) tienen 18 folios[16], la de san Millán corresponde a un tipo gamma de siete folios y la de Burgos, siendo de diseño similar a las Biblias del norte (Ff, F y Pa), solamente abarca quince folios (Zaluska, 1986, 145). Piggin cuestiona parte del trabajo de clasificación que se había realizado hasta el momento, primero porque Neuss (1931) se fijó casi solamente en los estilos de rostros y figuras de los recuadros para establecer las diferencias y parecidos entre unos y otros especímenes. En segundo lugar, a Zaluska (1984), en cambio, le critica no haberse fijado más que en el texto para establecer estas similitudes y diferencias que le permitieron hacer la clasificación. Ninguno de los dos principales analistas -Neuss y Zaluska- vio a los estemas genealógicos como un aparato de visualización, que es uno de los intereses fundamentales tanto para Piggin (2018) como para esta tesis. Para Piggin (2018, c.4) considerar este punto de vista exige un estudio de la configuración y disposición de las formas para transmitir significado a la mente.

6.4 Presencia del Estema Genealógico de Cristo en los Beatos del siglo X

En los Beatos del siglo X, el Estema Genealógico de Cristo se encuentra en los Beatos de la rama IIa de la Biblioteca Morgan, en el de la Seo de Urgel y el fragmento Fi de la Biblioteca Nacional; de la rama IIb, en los Beatos de la Tábara y de Gerona (Tabla 2). Por lo tanto, son

[15] Ver Klein (2012, 158-175).
[16] Sobre las Genealogías de estas Biblias, ver Zaluska, 1987, 142-152.

cuatro Beatos los que mantienen sus genealogías como parte de sus preliminares y hay uno (Fi)[17] que es una genealogía suelta adosada a un Beato del siglo XI (el Beato de Fernando I)[18]. La norma indica que, en las ramas alfa y beta, el estema ocupaba catorce folios[19], como ocurre en el manuscrito de Gerona; el Beato Morgan en cambio tiene once, porque le faltan tres[20]. El Beato de la Tábara solamente tiene cuatro de los catorce folios y el de la Seo de Urgel tiene nueve; pero el códice de Urgel tiene una presentación más comprimida, por lo que seguramente pertenece a una versión de menos folios. Esa en una de las razones por las cuales Zaluska lo clasificó aparte (γ)[21].

En la siguiente tabla se han organizado las Genealogías de Cristo por ramas según datos de Williams (2016), indicándose a qué categoría pertenecen de acuerdo con la clasificación de Zaluska y señalando los folios en los que está cada una de ellas, considerando como norma el estema de catorce folios, e insertándose los folios de Urgel de manera aproximada de acuerdo con la correspondencia con los temas.

Tabla 2. Estemas genealógicos por ramas en Beatos del s. X

	RAMA II A			**RAMA II B**	
	Morgan M	*Vitr. 14-2 Fi*	*Urgel U*	*Gerona G*	*Tábara T*
	Beta	Beta	Gamma	Alfa	Alfa
G. I	4v	5	-	8v	-
G. II	5	5	-	9	-
G. III	5v	5v	-	9v	-
G. IV	-		I	10	0
G. V	-		-	10v	0v
G. VI	6	2	Iv	11	1
G. VII	6v	2v	II	11v	1v
G. VIII	7	3	IIv	12	-
G. IX	7v	3v	III	12v	-
G. X	8	4, 4v	IIIv	13	-
G. XI	8v		IV	13v	-
G. XII	9		IVv	14	-
G. XIII	9v		-	14v	-
G. XIV	-		V	15	-
Datos extraídos de Williams, 1994, 283-284					

La Genealogía del Beato de Gerona (Lám. 4A) además de ser la más completa, fue considerada por Zaluska (1984, 259) como perteneciente al grupo más cercano al original y por eso la clasificó en la categoría Alfa, junto con su copia, Turín, y el resto de los manuscritos de la rama IIb que también la incorporan (Rylands, Cardeña y Las Huelgas)[22]. La del Beato de la Tábara (Lám. 4B), también del siglo X y de la rama II b y del modelo Alfa, está muy cercenada y solamente es posible estudiarla parcialmente en comparación con la de Gerona. La del Beato Morgan fue clasificado por Zaluska (1984) como del grupo Beta junto con la del Beato J y la Biblia de León de 960[23]. Estas filiaciones son necesarias de considerar para realizar un análisis

[17] Sobre las características de estos folios y bibliografía de este fragmento adosado al Beato de Fernando, ver Zaluska, 1984, 259, Williams, 1994, 65.
[18] La totalidad de los Estemas Genealógicos de los Beatos se encuentran tabulados en el anexo 10.
[19] Son originalmente catorce folios en los Beatos de las versiones Alfa y Beta, pero no en el códice Plutei 20.54 y en las Biblias más tardías, y tampoco en los estemas del tipo γ, como el de la Seo de Urgel. Ver tabla de Piggin en https://www.piggin.net/gsEdition/gs06Manuscripts.htm
[20] Los folios faltantes son dos sobre la dispersión de la familia de Noé (por lo que falta el mapa isidoriano) y el final de Cristo y los Reyes. Estas carencias se pueden subsanar parcialmente estudiando el Beato de Fernando (J) por sus similitudes con el estema del Beato Morgan.
[21] Sobre la genealogía del Beato de la Seo Urgel, ver Cagigós Soros (2001, 63-69) y Klein (2002, 48-51)
[22] Ver imágenes en anexo 11
[23] Ver imágenes en Anexo 11. Sobre este Estema Genealógico, ver Silva y Verastegui, 1999, 187-206.

de las genealogías que pertenecen a nuestro corpus, porque dentro de él, básicamente contamos solo con los ejemplos de los Beatos M y G para comparar y debemos recurrir a versiones posteriores para corroborar algunos elementos. Y es especialmente necesario en el caso del Beato Morgan establecer relaciones con el Beato de J en el caso de los folios faltantes.

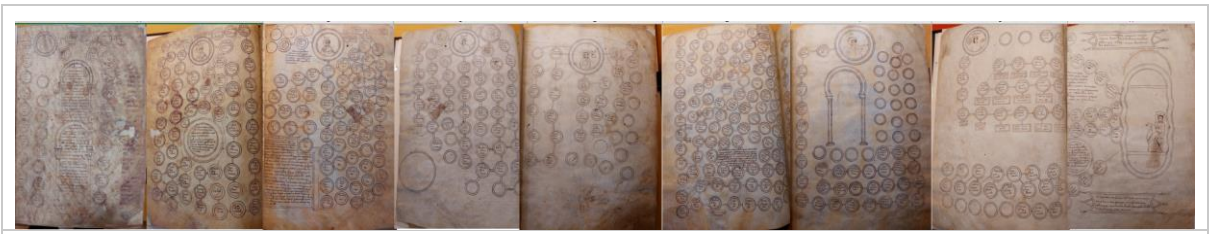
Lám 4

El Beato Morgan (Lám. 1 C) es el único representante de la familia Beta en el siglo X[24]. Tiene una estructura similar, pero no idéntica al ejemplar comparable de la familia Alfa, el de Gerona (Lám. 1 A), cuya coincidencia con T (Lám. 1 B) es indudable. Todos los ejemplos que mostramos en la ilustración anterior (Lám. 4), aunque no estén clasificados en la misma familia, tienen algunas coincidencias estructurales. Entre ellas, la barra superior que unifica todos los folios y aros colgantes de un estema de catorce folios, estableciendo un orden lineal que le lleva incluso en el caso del Beato G a titular el diagrama completo como "Genealogia *ab Adam usque ad Christum per ordines linearum*"[25]. También los círculos que se distribuyen en la parte baja y en la parte media, son coincidentes entre todos los representantes del siglo X de las familias Alfa y Beta, así como la forma de la presentación de los tres primeros folios y de los tres penúltimos folios es idéntica, comenzando por una imagen de Adán y Eva arriba, a la izquierda, enmarcados, continuando con una doble arcada geminada conteniendo datos y seguida del despliegue de ramas de la familia de Noé a partir de la escena, también enmarcada, de Noé y las palomas en el altar. Todo está presentado en los mismos colores, coincidiendo, por ejemplo, los círculos rojos para la familia de Caín y los azules para la familia de Set. Asimismo, en los dos penúltimos folios, recurren a un destacado rectángulo en un folio y un nudo constantiniano en el otro. Las diferencias más notables Sin embargo, tienen cambios bastante notables en los folios intermedios y probablemente en el último, si consideramos el de J (Lám. 4 E) como un reemplazo probable para el desaparecido de M. El estema del fragmento Fi (Lám. 4 D)[26], que no sabemos con certeza si corresponde a un Beato o a una Biblia, tiene ciertas características

[24] Piggin se equivoca cuando anota a Fi como de la familia beta, si seguimos los criterios de Zaluska. Ella indica (1984, 259) que los dos Beatos de esta familia son M y J y fuera de los Beatos, la Biblia de 960: Williams, 1994, 65.
[25] Según Piggin, 2018, c. 4. Miranda (2004, 42) en cambio, cree que el título dice: "*per ordine librum*".
[26] Los folios de Fi han sido reordenados de acuerdo con lo que especifica Williams (1994, 65). Ver fragmento Fi, su ubicación y otros datos en la lista de Beatos ilustrados al comienzo de este trabajo.

propias como la síntesis en un solo folio de los datos de los dos primeros folios sobre los hijos de Adán, o la extensión a dos folios de la décima tabla, pero, de todas maneras permaneces cercano a la familia Alfa en el texto y en la disposición de los espacios para retratos, y tiene los elementos comunes de las dos familias que hemos mencionado, tal como se puede corroborar comparando los cuatro diagramas del siglo X que aparecen en la lámina 4.

En el análisis específico veremos las diferencias entre unos y otros representantes de los tipos A y B, pero los puntos en común entre estos cuatro códices del siglo X y uno del siglo XI, nos permiten ahora hacer un contraste con el Estema Genealógico que aparece solitario respecto del resto de los ejemplos del siglo X, el del Beato de la Seo de Urgel (U). Llama la atención esta diferencia pues, respecto de otras ilustraciones, el Beato U es un fiel representante de la familia ilustrativa IIA, a la que pertenece el Beato M.



Lám. 5

El Estema Genealógico de U (Lám. 5) dibujado a tinta sin otros pigmentos de color en sus ilustraciones y decoración, tiene algunas similitudes con los Beatos que vimos antes (familias A y B, Lám. 4) en la forma de conectar las familias, unas veces formando líneas con los círculos que contienen los nombres, y otras, uniendo esos círculos de forma radial. También coincide con los casos anteriores en la presencia de arcos con anotaciones cronográficas y medallones con retratos, pero la visualidad general es mucho menos unitaria que la de M y G, sin una barra que le dé continuidad y tiene una distribución diferente de las familias, más comprimida, por lo que no se pueden comparar folio a folio como los Estemas Genealógicos de las familias A y B de Zaluska (1984) (Lám. 4). Sin embargo, se puede decir que en general tiene más coincidencias con las genealogías de G, por la presencia de medallones con retratos que son inexistentes en M.

6.5 LOS ORÍGENES POSIBLES DEL ESTEMA

Existen Genealogías de Cristo en forma de estema en Biblias y Beatos del siglo X que se replican luego en Biblias y Beatos de los siglos posteriores. Por eso Neuss, al analizar este dispositivo en los Beatos durante la primera parte del siglo XX (1931, 119-125), pensó, erradamente, que habrían sido creadas en el siglo X[27]. Williams, a raíz del estudio de la decoración de las Biblias de León de 960, de 1162 y de la Biblia de san Millán[28], observando que tenían modelos de la tradición tardoantigua, dedujo que los modelos de las genealogías podían tener un origen en el siglo V o VI, pero a la vez sostuvo que el paso de este aparato gráfico desde las Biblias hacia los Beatos no habría tenido lugar sino hasta el siglo X (Williams, 1980, 207-210 y 213-216). Estas observaciones fueron consideradas ý discutidas por Zaluska en 1984 y puestas en relación con las de Teófilo Ayuso (1943, 142-152 y 174-175)[29] que en los

[27] Además, Neuss (1931, 119-125) no estudió a fondo las tablas genealógicas, sino que comparó entre sí las primeras dos páginas de las genealogías de los Beatos y Biblias hispanos. También por eso erró al clasificar la genealogía de U en la familia beta y en otras consideraciones.
[28] Ver ilustración en Anexo 11
[29] También Ayuso (1961, 11-13).

años 40 del siglo XX estableció un posible origen en el *Liber Genealogus* de 427, pero no llegó a plantear una hipótesis, sino solamente a observar que el origen era antiguo y desconocido.

El texto de los estemas está basado en la *Vetus Latina*[30], con algunos nombres provenientes de la *Septuaginta*[31], aunque en los diferentes ejemplares hay correcciones de acuerdo con el texto de la *Vulgata* en variable proporción, según el caso[32], e interpolaciones de otros orígenes[33], como el *Liber Genalogus* en la parte final[34] y las *Etimologías* de Isidoro.

Lám. 6 (Anexo 13)

En el caso de los estemas que estamos estudiando, concretamente el de los Beatos, pero que están cercanamente emparentados con los otros del corpus proporcionado por Zaluska (1987), Piggin encontró en el códice laurenciano Plutei 20.54 (lám. 6) una forma con un diseño mucho más unitario, sin divisiones por edades, sin iluminaciones, con menos errores en líneas de conexión y nombres y menos glosas que el de Morgan. Esto lo llevó a interpretar esta copia del siglo XI como más cercana a un original[35] que las copias de los Beatos, que acumularon errores y correcciones a partir de la *Vulgata,* glosas de lectores incorporadas como parte del texto, reacomodos para incorporar imágenes, transcripciones erradas y otras variaciones incorporadas a través de los siglos. El códice de la Biblioteca florentina según Michael Gorman (Piggin, 2018, c. 5) habría sido parte de otro códice florentino con las *Etimologías* de Isidoro.

Pero desde este diagrama hasta el prototipo altomedieval distan muchos siglos. Hay un primer documento que prueba que el estema se escribió antes de la época de Beato de Liébana. Este documento se encuentra en la Biblioteca de El Escorial y fue reproducido por Fischer en su edición del *Génesis* de *1954*[36]. Son notas que hizo Hernando Del Castillo en el siglo XVI de un evangelio ovetense del siglo VIII -ahora desaparecido[37]- en el que aparece la frase final de todos los estemas de Cristo[38]. Como esta frase tal como está compuesta en los Estemas Genealógicos no aparece en ninguna otra obra y el notario que la escribió murió con certeza en el año 772, se convierte en una primera prueba de una fecha de composición bastante anterior a Beato de Liébana. Otra prueba que lleva más atrás todavía el origen del estema está en el propio códice laurenciano (Plutei 20.54) que menciona como gobernante del tiempo en que se escribe a "*UUambani principis*", es decir, el códice de Florencia se habría copiado de otro realizado en la época de Wamba. Un tercer eslabón hacia atrás es el *Liber Genealogus* de 427, cuyas palabras finales son las mismas anotadas por el notario del siglo VIII que leyó Díaz del

[30] Para la cuestión de los orígenes textuales y las versiones bíblicas usadas en los Estemas Genealógicos, ver Piggin, 2018, Zaluska, 1984, 241-242

[31] La Septuaginta es una recopilación de la biblia hebrea en griego. Ver al respecto, Hengel, 2004.

[32] En especial el de Saint Sever. Ver Klein (2012), y Zaluska (1986, 286-292).

[33] Zaluska (1986, 144) propone que las genealogías de M, por ejemplo, se alejan del texto original no solamente por las correcciones del texto con la vulgata, sino por la incorporación de textos de las Etimologías de Isidoro.

[34] Ver relación con Liber Genealogus en Zaluska (1984, 258-259).

[35] Zaluska en 1984 había pensado que este rol lo cumplía el códice de Roda porque no estudió en profundidad el códice laurenciano. Aparentemente no accedió a él.

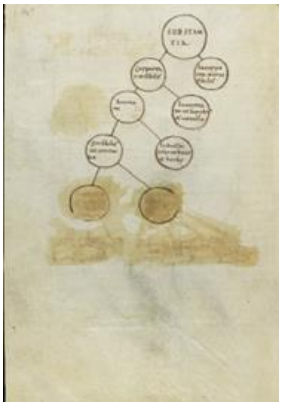
[36] Fischer, Bonifatius, ed. 'Genesis: Nachträge'. *Genesis. Vetus Latina: die Reste der altlateinischen Bibel*, 2. Freiburg-im-Breisgau: Herder, 1954.

[37] No lo reproduce entero, sino las diferencias que encuentra entre la Vulgata impresa en su propia época y el original ovetense.

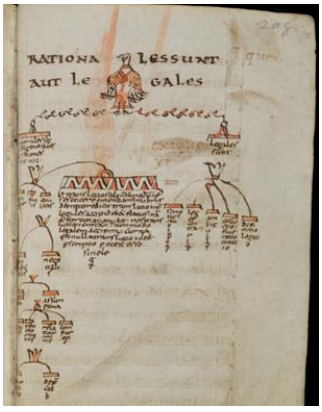
[38] La frase se encuentra en estos Estemas, por lo que se reconoce la fuente cuando aparece. La frase comeienza con "Sicut Lucas evangelista…", obra e que el notario escriba del evangelio murió en el año 772.

Castillo[39]. El *Liber Genealogus* no solamente tiene esta frase en común con los Estemas del siglo X y posteriores, sino que usa glosas similares, genealogías, estructura general y otros detalles[40]. Analizando la forma de las cuatro recensiones del *Liber Genealogus*, Piggin se percató de que la copia que está en San Gall tenía una forma adecuada a la lectura de un gráfico, por lo que para él es el Liber el que es una especie de écfrasis del Estema, y no el Estema un traspaso al lenguaje gráfico de un texto, lo que implicaría que el original del estema sería anterior al *Liber*.

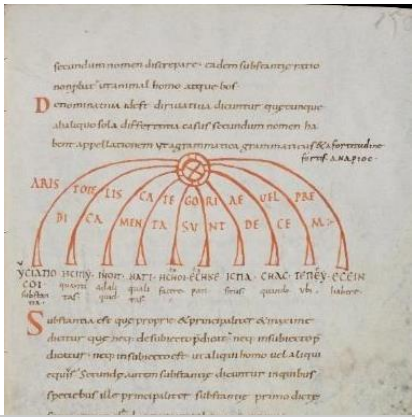
Con ello Piggin concluye que la forma del Estema Genealógico de Cristo es parte de la construcción de diagramas de la Antigüedad Tardía, durante la que se inventó una serie de fórmulas para convertir información histórica, conceptual, de parentesco y de otros temas en conceptos organizados en patrones para hacerlos visualmente comprensibles. Es por eso por lo que los primeros estemas en el ámbito occidental se encuentran en las obras de Boecio, Casiodoro y Eusebio. Uno de los árboles más populares de la Antigüedad tardía es el *arbor porphyriana* (Lám. 7), ideado para explicar la doctrina de categorías de Aristóteles que fue la base para que Calcidio elaborara uno propio para explicar las teorías de los atributos y de los cuatro elementos de Platón (Piggin, 2019).



Lám. 7.



Lám.8



Lám. 9

Casiodoro (562 en sus *Institutiones* (562 d.C)[41], presenta esos y otros diagramas, que llegaron a ser treinta y siete (lám. 8). Piggin (2018, c. 12) describe la estructura y función de los estemas de Casiodoro, indicando que presentan breves análisis de los elementos de la teoría filosófica, retórica y matemática, al mostrar cómo los términos componentes interactúan entre sí, mediante unas pocas palabras de conexión y una *mise-en-page* específica que transmiten la relación entre sí de esos términos. Piggin, en este capítulo de su obra (2018, c. 12) concluye que, los estemas en Casiodoro introducen y estructuran cada uno de esos componentes teóricos de las disciplinas que presenta, profundizando en el sentido de los términos, sin repetir las interrelaciones.

[39] Descubrimiento hecho por Deogracias Rodríguez en los años '30, pero no publicado por él hasta el 43 por Teófilo Ayuso. (Piggin, 2018, c. 11, 2). El vínculo establecido por Ayuso entre el Liber Genealogus y el Estema fue muy criticado por el padre Fishe, pero Zaluska (1984, 258) entendió que en este aspecto podía tener razón. Este es el vínculo que sigue Piggin en su investigación

[40] Piggin (2018) se da cuenta de que al final del estema de Florencia se lee (traducido): "Desde la Encarnación Señor Jesucristo hasta el primer año del gobierno actual, la mayoría glorioso Rey Wamba en el año 710 de la Era Española, 672 años"). Estos datos así escritos pertenecen al *Ordo Annorum Mundi* que se reproduce también en el códice de Roda, donde las primeras palabras lo ligan con Julián de Toledo, pero el origen del *Ordo* es anterior, como comprobó Martín Iglesias (Piggin, 2018, c. 11). En las genealogías del Beato M, Piggin también encontró algunas interpolaciones del *Ordo* (c. 11).

[41] Ver Casiodoro, Magno Aurelio (2009 [550-580]). Ver también la tabulación de los *stemmata* en Orofino (2006).

Hay diferencias formales entre de los estemas de las *Instituciones* de Casiodoro y los de la tradición del Gran Estema Florenciano que es la matriz de los Beatos. En lugar de círculos, los conceptos se ubican en una especie de arcos y son menos complejos, porque tienen un punto de partida que se bifurca a veces en varias pero limitadas ramas, sin embargo, generalmente cada una de ellas no tiene a su vez subdivisiones y, sobre todo, no tienen que llegar a un solo punto, como ocurre en el que Piggin (2018) llama Gran Estema (el laurenciano 20.54), porque en pos de la claridad, estos estemas son a veces subdivisiones de otros más complejos. Por otra parte, los estemas de Casiodoro tienen también coincidencias con el Gran Estema, porque ambos muestran interrelaciones que se comprenden a partir de la disposición de la página y en que son argumentos que se presuponen en la lectura que viene después, por lo que ambos están concebidos con informaciones completas que no es necesario repetir. En el caso de las Genealogías de Cristo, las aclaraciones y profundizaciones se encuentran en el mismo folio que el estema al que refiere, y cada uno de sus componentes se entiende en sí mismo, no requiere de aclaración. Con estos antecedentes hoy podemos aseverar que el Estema Genealógico de Cristo es un dispositivo de conocimiento que tiene su origen en la Antigüedad Tardía (Piggin, 2013), pero que tomó una forma específica en los monasterios hispanos del siglo X, con una adecuación entre diseño, contenido informativo e imágenes figurativas propia. Toda esa caracterización que hace Piggin para el estema laurenciano que es el modelo al que dedica el centro de su atención, nos proporciona una buena variedad de elementos que hemos contrastado con los Beatos posibilitando conclusiones respecto de las continuidades y diferenciaciones en sus usos.

Por otra parte, es interesante para nuestra investigación el descubrimiento de Piggin acerca de la forma de rollo -y no de códice- originaria de este diagrama. Piggin llegó a esta conclusión a partir del análisis del manuscrito florentino que reproduce errores surgidos de la copia de un ejemplar unido, de modo que asegura que "no cabe duda de que el diagrama fue concebido originalmente como una sola pieza, ya que un error de copia importante se produjo claramente mientras el documento todavía estaba unido" (2013, 266)[42]. A esto se agrega el efecto de la separación de las partes necesaria para hacerlas coincidir con folios, lo que incidió en la reproducción de los errores de transcripción de nombres que perduran en los estemas posteriores. Esta condición originaria de la forma de rollo implicó una forma de lectura del estema de manera global que incidió en el diseño final en los códices donde se reprodujo[43] y explica la compleja, pero ordenada estructura original que de algún modo persiste en los códices estudiados. Ello lleva a Piggin a aseverar que: "La lógica visual del diagrama, con líneas que ejecutan el barrido completo de principio a fin, indica que su lector necesitaba verlo como un todo, desenrollado en una mesa o colgado en una pared, para comprender su estratificación de varios tipos de datos en un todo armonioso" (2013, 267)[44].

6.6 Ubicación y forma del Estema Genealógico en los Beatos

En todos los casos de Beatos, los Estemas Genealógicos de Cristo se ubican antes de comenzar el *Comentario al Apocalipsis*, e incluso antes del prólogo, es decir, antes de cualquier texto,

[42] Original en inglés: "There can be little doubt that the diagram was originally conceived as a single piece, since a major copying error plainly occurred while the document was still united".

[43] Hay que considerar además que el estema genealógico de Pedro de Poitiers del siglo XIV (Ms. 4254, Biblioteca Casanatense, Roma), que ha sido considerado por la mayoría de la historiografía anglosajona como el primero en su tipo, tiene también forma de rollo, lo que puede ser otra rama originada en la misma tradición. Sobre esta obra ver Carlos Miranda, 1999.

[44] Original en inglés: "The visual logic of the diagram, with lines that run the full sweep from beginning to end, indicates that its reader needed to see it as a whole, unrolled on a table or hung on a wall, to grasp its layering of various data types into a harmonious whole…". Además ver Piggin (2018, c 4) donde argumenta consistentemente y se puede revisar el detalle de esta investigación.

pero después de otros elementos preliminares paratextuales como laberintos, exlibris, cruz, alfa, evangelistas. En el caso del Beato de Gerona, está también después de un gráfico del Cielo y un Cristo en Majestad y antes de un desarrollo de la Vida de Cristo en imágenes. Esta situación de una cantidad ingente de imágenes preliminares distingue a estos códices de otros de la misma época y amerita pensar la relación existente entre estos preliminares de imágenes y el texto que los sigue. No todos estos preliminares se gestaron en el mismo momento; algunos de ellos es posible que hayan venido desde las primeras ediciones que no se conservan, pero sí se sabe que las genealogías corresponden a transformaciones del siglo X (Williams, 1980; Zaluska 1984, 258)[45] y que las otras ilustraciones preliminares cristológicas de Gerona[46], si no son propias, son muy cercanas en origen a esta copia (Steinhauser, 1995, 202-203). Todo ello implica una introducción de contenidos a través de imágenes (apoyadas en *tituli* o breves anotaciones) que sirven de introducción o entrada al texto principal, que, a su vez, se despliega a través de narraciones que se complementan con imágenes.

Todos los Estemas Genealógicos estudiados tienen la forma básica de cadenas de nombres dentro de medallones unidos por líneas conectando los miembros de una familia, como elemento fundamental que va acompañado de otros elementos secundarios que hay que explicitar. El más importante para la composición del diagrama es una barra superior que une todas las genealogías desde el primer al último folio y esta barra está presente en todos los Beatos estudiados menos en el ejemplar U. De modo concreto, esta barra también le da continuidad a cada pareja de folios enfrentados, una cuestión que se percibe perfectamente cuando se conservan todos los folios, como en el Beato de Gerona (G).

Por otra parte, todos los ejemplares estudiados tienen figuras representativas[47], al modo de retratos, escenas narrativas, o el mapa T en O. En algunos Beatos, como en el de Gerona, se dan todos estos tipos de figuras, en el Morgan se da la mayoría y no los retratos, en el de Urgel se dan solamente los retratos y la escena final, y en el de la Tábara se encuentra, entre los folios existentes, solamente el mapa T/O, sin embargo, todos tienen en algún lugar una imagen figurativa o simbólica y todos terminan con una ilustración de mayor tamaño y centralidad referida al nacimiento de Cristo. Además, hay que destacar que todos los estemas utilizan formas geométricas (círculos, cuadrados, rectángulos), o aluden a alguna figura específica (arcadas, nudo constantiniano, árbol) como contenedoras de texto. Como se podrá observar, esto tiene relación con los acontecimientos destacados de algún miembro sobresaliente de alguna de estas familias, con los años de vida de los patriarcas y con narraciones y dataciones de la historia de otras latitudes, al modo de las cronografías, con un probable origen en Eusebio[48]. En el aspecto textual, todos tienen dos tipos de texto, los nombres de los familiares que se van uniendo, y pequeños textos alusivos a la época, a un lugar, o a algunos de los personajes que se encuentran en el diagrama[49]. Por último, los Estemas Genealógicos de los

[45] Vid supra, ap. 6.5

[46] Ver Anexo 5 con la ubicación de las preliminares que tienen significados fundamentalmente cristológicos: *Maiestas Domini*, Evangelistas, Vida de Cristo, Pájaro y Serpiente, Infierno, Alfa. Ver también, Miranda, 2004, 23-71.

[47] En esto hay una diferencia entre las genealogías de los Beatos y el resto de los estemas genealógicos catalogados por Zaluska (1984) y Piggin (2018). No tienen imágenes iconográficas los ejemplares más cercanos al original, como el Códice de Roda y el manuscrito Plutei 20.54, por lo que probablemente el prototipo no debió haber tenido este tipo de imágenes tampoco.

[48] Para Klein (2008, 48) "Las 'tablas genealógicas" (…) Son la conexión entre el árbol genealógico de Cristo y las tablas con extractos de la historia del mundo, desde Adán hasta Cristo". Estas cronografías pueden derivarse de los *Cánones cronológicos*, compilados por Eusebio de Cesárea en el idioma griego en el año 311, porque presentan el mismo tipo de paralelo entre acontecimientos bíblicos e históricos" ESTÁ TODO DENTRO DEL TEXTO CITADO? NO SE APRECIA BIEN. Sobre este punto, también ver Piggin, 2018, c. 7-2.

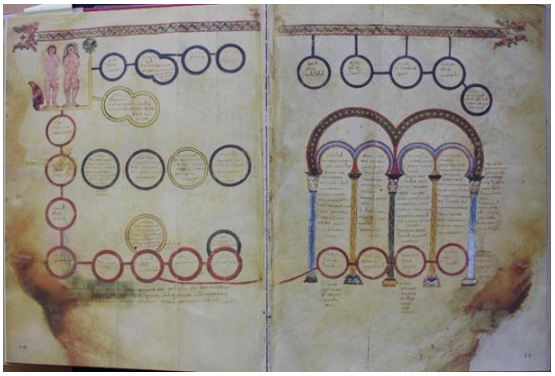
[49] Las principales fuentes de estos datos son, según Piggin, Teófilo, Julio Africano y Eusebio (2019, "Introduction to the Library", web).

Beatos se basan en la tradición agustiniana que divide la historia en seis edades[50], por lo que estas genealogías que abarcan hasta el nacimiento de Cristo ilustran cuatro o cinco, de esas seis edades[51].

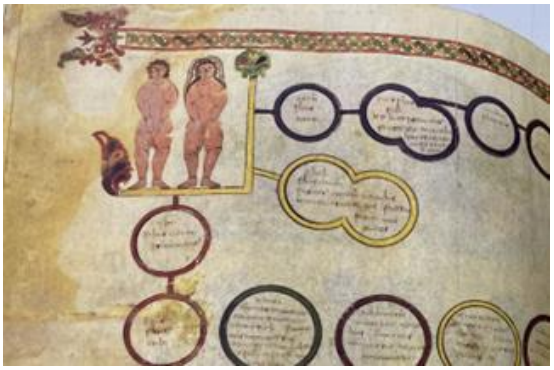
6.6.1 Forma y contenidos

6.6.1.1 Primera Edad. Descendencia de Adán

Estos dos primeros folios del Estema Genealógico están entre los Beatos del siglo X, en los Beatos Morgan, en los ff. 4v-5 (Láms. 10-11) y en el Beato de Gerona, en los folios 8v-9 (láms. 12-13). Ambas tablas tienen la misma composición. Comienzan a la izquierda a partir de un espacio contenedor de las figuras de Adán y Eva. Un rectángulo delimitado por dos líneas en ángulo recto, en el caso de Morgan (lám. 7), y por un arco de herradura y una base que excede el recinto y termina en una forma vegetal, en el caso de Gerona (lám. 9). Estos espacios con los retratos de Adán y Eva crean un paraíso sintético del cual emergen -por conexión de líneas que tocan los límites- los nombres de sus descendientes dispuestos dentro de círculos que avanzan hacia la derecha, hacia abajo y hacia un punto intermedio tangente entre ambas líneas. Cada uno de los medallones no solamente menciona el nombre del descendiente, sino su filiación (por ejemplo "*Seth filius Adam*" y así sucesivamente).



Lám. 10



Lám. 11

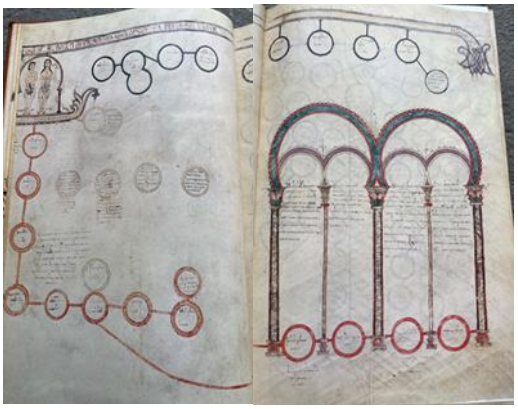
La descendencia de Set se despliega por arriba hacia la derecha tanto en el códice M (Lám. 10), como en el G (Lám. 12) -siguiendo la barra horizontal que se presenta como borde superior a través de todos los folios de la tabla- y va caracterizada en ambos Beatos por el color azul de los contornos de círculos y líneas. En total ocho círculos determinan este linaje, los primeros cuatros enganchados a la primera pareja y los segundos cuatro en el folio siguiente, enganchados a la barra horizontal de arriba que termina en un remate vegetal en todos los folios. Abel, sin descendientes, caracterizado por el amarillo, se presenta con una conjunción de dos círculos uno con su nombre y filiación y el otro con una explicación de su destino. Los círculos de la descendencia de Caín de color rojo surgen desde los pies de sus padres hacia abajo hasta el borde inferior donde se despliegan también de manera horizontal hacia la derecha a lo largo de ambos folios, formando una cadena de nodos y líneas que continúa en el folio siguiente a partir de una larga línea de conexión que engancha a Lamec con Jubal incorporado en las bases

[50] La idea de cinco edades del hombre que está detrás de los discursos escatológicos medievales (especialmente el de Agustín en la *Ciudad de Dios*) y se presenta visualmente en los Estemas Genealógicos de los Beatos con las imágenes de Adán y Eva en el paraíso (M: f. 4v, G: f.8v); Noé (M: 5v, G: 9v), y Abraham (M: 6, G. 11).

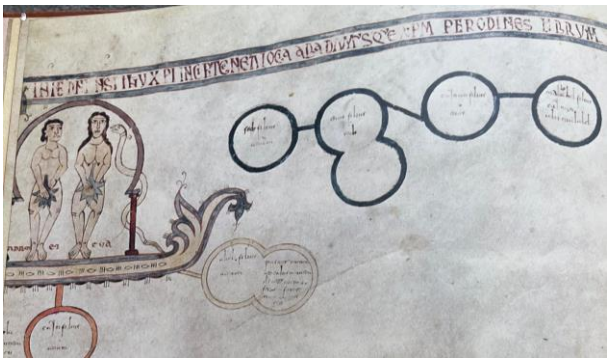
[51] Para Klein (2012, 159) hay solamente cuatro edades, no habiendo una quinta edad entre David y María. El problema es que con eso no se seguiría la idea agustiniana de las seis edades, ya que a partir de Cristo es la sexta. La quinta debiera corresponder la cautividad de Babilonia. Los Beatos realmente no son explícitos en la demarcación de esta edad.

de los intercolumnios de la arcada que es la figura dominante en este segundo folio. Esta cadena de doce nombres no solo presenta hijos, sino también un par de esposas, lo que indica que una línea conformada por nodos y uniones no siempre significa un mismo nivel jerárquico, lo que obliga a leer dentro de cada nodo para establecer la filiación[52].

Hay dos diferencias relevantes en la presentación visual de esta genealogía de los primeros padres en ambos Beatos. En primer lugar, el título que aparece en el Beato de Gerona dentro de la barra superior, que no se presenta en el de Morgan[53]: "IN [NOML]NE D[OMI]NI N[O]S[TR]I IHVXRI INCIPIT GENEALOGIA AB ADAM VSQVE XPM PER ORDINES LIBRVM" (Lám. 13). Este título parece ser una deformación del original, que pretende presentar un esquema "*per ordines linearum*", es decir, un diagrama lineal[54]. A pesar de no tener ningún título o descripción, el estema de Morgan en estos dos primeros folios se presenta de forma más coherente, pues engancha a Set y sus descendientes, mediante una línea, directamente con sus padres; en cambio, el estema de Gerona los presenta sueltos.



Lám. 12



Lám. 13

En segundo lugar, hay diferencias en la representación figurativa. Aunque el retrato de Adán y Eva se encuentra en ambos casos como recuadro con el que se comienza en el lado superior izquierdo, en el Beato de Gerona este recuadro se convierte en una construcción que sintetiza la idea de morada o templo, con la representación de un arco de herradura sostenido por columnas (Lám. 12), mientras el Beato Morgan enfatiza la idea de jardín, con la adopción de alusiones a dos árboles, uno de ellos la palmera de la vida desde el cual nace la descendencia de Set (Lám. 10). El cubículo que se forma en el ángulo donde son representados los padres de la humanidad -post caída pero sin serpiente- semeja un jardín o claustro abierto hacia la izquierda (hacia el mundo previo a la historia humana desplegada hacia la derecha). Sin embargo, en el caso del Beato de Gerona (Lám. 12), la pareja, representada en el momento de la caída – mientras todavía la serpiente susurra al oído de Eva- permanece bajo el arco, completamente encerrada en este paraíso construido, donde la columna derecha que soporta el arco pasa a representar metafóricamente al árbol de la ciencia.

[52] Luego nos detendremos en el tipo de mirada que implica esta disposición. No es un pensamiento "a escala" como tenderíamos a pensar en la actualidad, sino que va desde la mirada general "desde arriba", al acercamiento particular, que implica detenerse en cada círculo. Esto nos lleva a recordar las presentaciones de PPT en los Prezi que primero presenta la diapositiva en general y luego se despliega cada elemento.

[53] Ver Beato de Gerona (f. 8v): Miranda (2004, 42). En el Beato Morgan, en cambio, no aparece ningún título, como en la mayoría de los documentos que contienen las genealogías. Según Piggin (2018, c. 4), este título en realidad sería una forma de denominación general que quiere decir: "una genealogía en un arreglo de líneas desde Adán hasta Cristo", poniendo el acento en la forma de línea de la infografía.

[54] En Saint Sever: "*Genealogia ab Adam usque ad Christum per ordines linearum*" (Klein, 2012, 159)

En el segundo folio (lámina 10, a la derecha, y lámina 12 a la derecha) se despliega una arcada inscrita en un arco geminado, dentro de la cual se establecen los períodos de la vida de cuatro patriarcas: Mahaleel, Enoc, Matusalén y Noé. 8 y 10) se despliega una arcada inscrita en un arco geminado, dentro de la cual se establecen los períodos de la vida de cuatro patriarcas: Mahaleel, Enoc, Matusalén y Noé. Esta misma función la cumplen en el primer folio los cuatro círculos desenganchados que se posicionan en la parte central y cuyo contenido es la cronología de Adam, Set , Enós y Cainán, es decir, de Adán y sus hijos y nietos. En ambos Beatos hay algunas anotaciones fuera de los círculos como glosas, y, también en ambos, hay una línea que surge de la descendencia de Caín del folio anterior y que termina en la parte baja de los arcos con sus cuatro últimos representantes dentro de rondeles rojos como sus ancestros.

6.6.1.2 Segunda Edad. Descendencia de Noé hasta Abraham

Esta Edad está representada en las Genealogías de los Beatos Morgan, f. 5v (Lám. 14), Gerona, ff. 9v-10-10v (Láms. 16, 17, y 18), de Urgel, f. I (lám. 15) y Tábara 0 y 0v (láms. 19 y 20). Este diagrama que muestra la descendencia de Noé hasta Abraham involucra tres folios, aunque solamente en el Beato de Gerona podemos observar los tres folios consecutivos. En el Beato Morgan, en cambio, solamente contamos con el primero y en los Beatos de Urgel y Tábara, nada más que con el segundo y tercero.

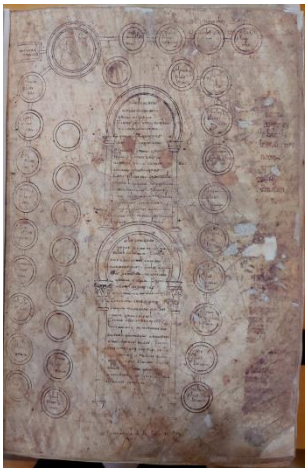
En términos de visualidad general, los Beatos de Gerona, Morgan y Tábara mantienen un alto grado de identidad y el folio del Beato de Urgel muestra notables diferencias, por lo que nos referiremos primero a los tres primeros y luego se presentarán las características del último. En el primer folio de esta serie sobre Noé y su descendencia, que solamente está presente en los Beatos M (Lám. 14) y G (Lám. 16), los nombres de los hijos de Noé se despliegan dentro de círculos hacia la derecha: primero Jafet en rojo debajo de la imagen del padre; la familia de Cam, en azul, cuelga de la barra, a la derecha de la imagen de Noé en el sacrificio de las palomas. La familia de Sem se despliega a continuación en el folio siguiente, enfrentado, en el Beato G (Lám. 17), mientras que en el Beato de la Tábara se presentan en folios sucesivos (Láms. 19 y 20)[55], pero casi idénticos en forma y contenido con el de G.

En el primer folio de esta serie, a la izquierda arriba, como en el caso de Adán y Eva, se abren recuadros donde se despliega una escena que representa al cabeza de familia. En este caso, es Noé bendiciendo las palomas que va a sacrificar en el altar, siguiendo el texto del *Génesis* (*Gn*. 8, 20). En el Beato de Gerona, uno de los vértices del cubículo delimitador de la escena se convierte en columna que termina en una forma vegetal en la punta, terminación que se repite en la base. Entretanto, como en el caso anterior, en el Beato Morgan se despliegan, tanto hacia arriba como en la parte baja horizontal, alusiones absolutamente vegetales convirtiendo la vertical en un árbol con frutos. Unos *tituli* señalan que es Noé y el comienzo de la segunda edad (*Incipit secunda etas … Noe filius Lamech*)[56].

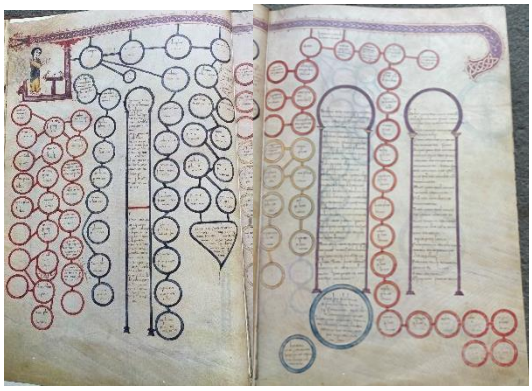
[55] El segundo folio de esta edad no existe en el Beato M, pero es posible prever còmo se hubiera desarrollado al analizar el contenido del siguiente folio y contrastando con el Beato J

[56] Es interesante que estas dos líneas que se entrecruzan y se convierten en la delimitación de un espacio gráfico para contener una ilustración creen la posibilidad de percibir la idea de un paisaje natural. Es una retórica que acude con audacia a la abstracción fabricando diversos conceptos en pequeños espacios y con un modo aparentemente sencillo. Esta escena de Noé frente al altar hace recordar la aparente sencillez del Laberinto de Letras de este mismo Beato, pero también permite referir a Auerbach y su concepto de *sermo humilis* bíblico. Vid infra, cap. 6, ap. 6.9.

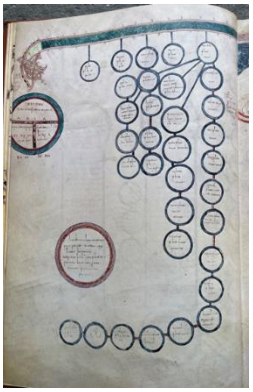
Lám. 14



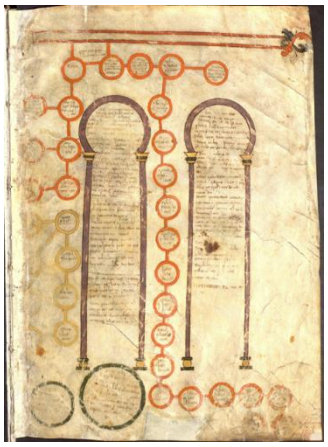
Lám. 15



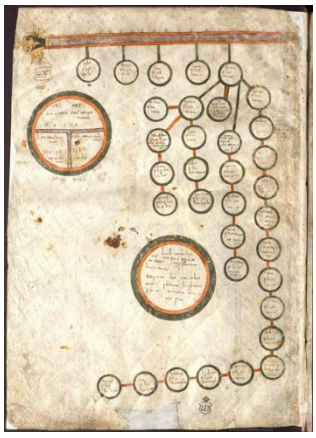
Lám. 16-17



Lám. 18



Lám. 19



Lám. 20

En el Beato Morgan (Lám. 14), desde la mitad de la base que enmarca a la figura de Noé, surge una línea que se conecta con el círculo que contiene a Jafet y a su izquierda, otra línea conecta a este con un círculo un poco menor con el nombre de su esposa, Ruth. Bajo Jafet se forma una columna con los círculos que contienen ocho nombres de sus hijos y a la derecha de ellos, otra columna encadena a los hijos de un par de ellos (nietos de Jafet). Más interesante para nosotros es la columna que se forma a la izquierda de los hijos donde cada rondel glosa a cada uno estableciéndolo como origen de un pueblo: Gomer da origen a los galos, Magog a los godos,

Madai a los medos, Iuban (o Tubal o Tober, como se explica ahí mismo) a los jonios (que son los griegos, anota) e italianos[57] . También aparece Elisa, quien daría origen a los griegos. En el Beato de Gerona (Lám. 16) hay una línea perfecta con los ocho nombres, aunque Iuban pasa a ser Javan (Lám. 16). Sin embargo, la columna informativa de la dispersión no está enganchada a cada uno de los descendientes, sino que la mitad de los lugares se adhieren simplemente a Noé y la otra mitad a Javan. Por otra parte, esta columna se ha trasladado hacia la derecha, lo que confunde al lector que ya no distingue la diferencia entre el orden de los datos de filiación y el de información asociada a la distribución geográfica. Esta información conecta la genealogía de Cristo con la genealogía del mundo conocido, es decir, gracias a la exposición de la dispersión de las tribus se convierte en una información no solamente genealógica, sino también geográfica y con explicación de orígenes étnicos[58].

Por arriba hacia la derecha se despliegan los hijos de Cam. Primero los descendientes de Cus que forman una columna de medallones ligados a partir de uno que explica que Cus es el primogénito, que a su vez está ligado a uno doble, con forma de ocho- que indica el destino de esta familia. A continuación, un arco angosto -separado en dos en el Beato de Gerona (Lám. 16)- glosa información correspondiente a una segunda línea de hijos de Cus el primero de los cuales es Nemrod. Sobre esta figura se explaya la información del arco, indicando que Nebroah (Nemrod o Nabrodes) es el gigante que funda Babilonia, y en la parte de abajo agrega que construyó la torre de Babel. En el Beato Morgan (Lám. 14), en cambio, el arco es demasiado fino y no se divide[59]. Los hijos de Canaán se enganchan directamente desde el marco superior hasta que termina el folio y luego bajan sin respetar la vertical, seguramente para poder introducirlos a todos en el espacio que queda, ya que son nueve[60]. El destino de los cananeos se explica en un final en forma de hoja en el Beato de Gerona y una forma difusa en el caso del Beato Morgan. Probablemente tengan este lugar despegado de la historia de los otros dos hijos de Noé y sus descendientes, porque se trata de la rama maldita de esta familia, cuestión que se explica en algunas genealogías y también en la historia de Flavio Josefo[61].

El segundo folio con la genealogía de Sem no está en el Beato Morgan, pero sí en el de Gerona (Lám. 17) y en el de Tábara (Lám. 19), ambos de la misma familia (*alfa*). El de Tábara está bastante deteriorado en cuanto a claridad de sus letras, pero la disposición y algunas palabras muestran que es muy parecido este folio al homólogo en el de Gerona. Enel Beato de Gerona, Sem adquiere preeminencia al pasar al segundo folio donde se destaca su genealogía en rojo y enganchado a la barra se despliega hacia la derecha y abajo, sin competencia[62] . Arriba a la izquierda, un círculo con su nombre, sin establecer que es hijo de Noé, cuestión que no ocurre con sus hermanos ni con sus hijos. Al lado, un medallón igual, anota el nombre de su

[57] Para entender este círculo tuve que recurrir al Beato de Fernando que en este aspecto sigue la misma información que el de Morgan, pero cuyas letras están claras donde en Morgan están muy borrosas. El destino de Mosoc y el nombre de Tiras no se pueden leer en Morgan, pero sí en el Beato J.

[58] Esta información puede haberse tomado, como otras, de las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo, o, según Zaluska (1984, 262-263) una crónica del tipo Esusebio-Jerónimo llamada Crónica isidoriana, que no parece realmente ser isidoriana.

[59] Efectivamente, este autor judeo-romano del siglo I menciona tanto la historia de Nebroth (Nibroth o en español, Nabrodes), la maldición de Cam y la dispersión de los hijos de Noé en el mismo orden que está consignado visualmente aquí: primero Jafet, luego, Cam y finalmente Sem (*Ant. Jud.* I: 113-143).

[60] Según Piggin, en la genealogía original, los hijos de Canaán mencionados serían once. Los hijos de Cham serían cuatro: Chus, Mestrau, Cana-an y Ruth. En esta genealogía se presentan seis hijos de Chus y dos nietos, siete hijos de Mestrau, los mencionados once de Canaán y ninguno de Ruth. Al respecto ver la reconstrucción que hace Piggin del *Great Stemma, en su Library of Latin Diagrams* en la red.

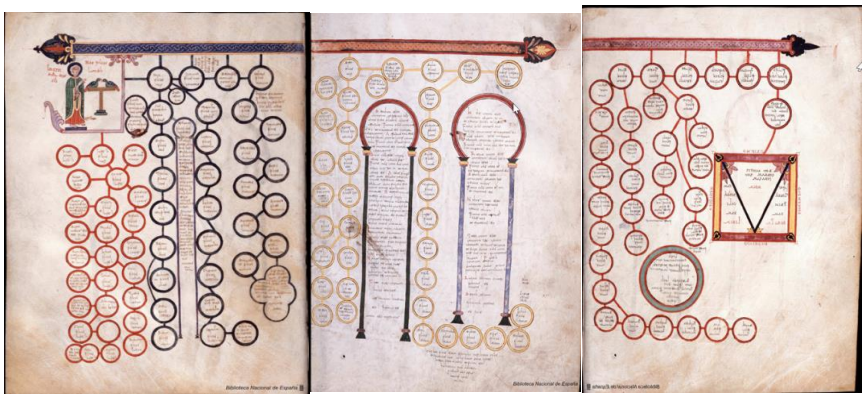
[61] Esto se relaciona con la maldición de Noé a los descendientes de Canaán -hijo de Cam- debido a la falta de respeto de Cam con él en el episodio de su borrachera (*Ant. Jud.* I, 140).

[62] Este color, enganchado arriba, permite resaltar a Sem y su familia. Si bien están antes en rojo los hijos renegados de Adán y Noé.

esposa Noream y bajo una línea que separa este círculo en dos, menciona que *non abetur in storia*, refiriéndose a que no es un nombre canónico[63].

Sus hijos se despliegan hacia la derecha y hacia abajo, mencionando dentro del círculo cuál es la posición de ellos (primogénito, segundo, tercero, cuarto). Hacia abajo se establecen cinco hijos de Sem y una columna de círculos paralela a ellos marca a los cuatro hijos de Aram, nietos de Sem. Estos se distinguen porque sus círculos son amarillos. Enganchados a la barra superior, se encuentra el otro hijo de Sem, Arfaxat y el hijo de éste y su nieto Eber. Debajo de este último se despliega una nueva columna de círculos unidos por líneas con la descendencia de Eber; un hijo y ocho nietos. Hacia la derecha, siguiendo la fila adosada a la barra, aparecen cinco generaciones descendientes de Eber, algunos de ellos con nuevas columnas que señalan sus hijos, esposas y nietos. Está claro que esta es la rama que interesa destacar, porque es la que se relaciona con Abraham que es el próximo paso hacia Cristo.

Dos arcos separaran a los hijos de Aram de los de Eber. Al interior de estos espacios arquitectónicos se coloca información cronológica acerca del linaje de Noé, que tiende a explicar fundaciones de ciudades (Nínive) teniendo a los descendientes de Noé como referencia. Luego aparece una recapitulación que en el Beato de Gerona se indica como *Recapitulatio*, en mayúsculas [64].



Lám. 21

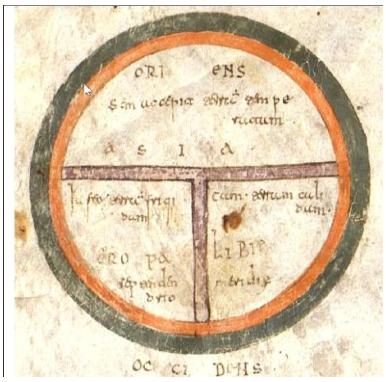
En el caso del Beato de Urgel (Lám. 15), la diagramación es diferente. En primer lugar, porque se destaca la figura de Sem a partir de un retrato dentro de un medallón de líneas dobles y más grande que los del resto de la familia, a la izquierda del folio. No solamente se muestra la descendencia de Sem, sino la de su hijo Arpaksad (Arfaxad), antecesor de Abraham, padre de los caldeos. Como se ha mencionado antes, el hijo primogénito de Noé se traslada al final de la genealogía de Noé seguramente para permitir la comprensión de la relación directa que se establece entre esta rama de la familia y Cristo, aspecto que permanece en este Beato a pesar de las diferencias en otras disposiciones. Los arcos, en lugar de estar ubicados uno al lado del otro, se ubican uno encima del otro. Estos arcos van presentando las referencias cronológicas para las vidas de los descendientes de Sem hasta Abraham[65].

[63] Este hecho no es mencionado en los otros casos de las esposas de los hijos de Noé y tampoco es habitual en las Genealogías Zaluska menciona que esta glosa solamente aparece en σ y α (Zaluska, 1984, 263)

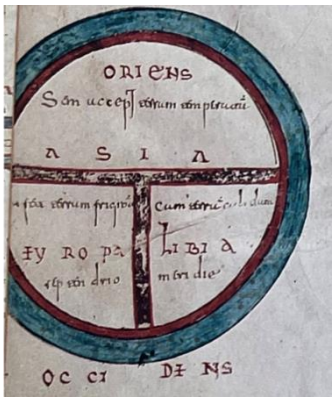
[64] En el grupo beta se ha omitido la palabra *recapitulatio.* Zaluska (1988, 262) menciona que solamente en estos dos grupos y en Saint Sever se encuentra completo este texto con sincronías de historia ajena a la Biblia y que "se inspira principalmente de una crónica universal del tipo Eusebio-Jerónimo". Da cuenta, además, de la mala disposición de este texto pues comienza en el arco de la derecha y termina en el de la izquierda.

[65] Ver Cagigós Soros (2001, 63).

El siguiente folio comienza con el diagrama del mundo en los Beatos de Tábara (f. 0v) y de Gerona (f. 10v), o mapa isidoriano T en O, el que se constituye en diagrama de la dispersión de los hijos de Noé por el mundo. El mapa del Beato de Gerona G (Láms. 15 y 19) aparece cercenado por un recorte del folio, lo que impide leer la glosa que se encuentra sobre él. Sin embargo, da la impresión de que este mapa es el final de la presentación anterior y no la primera imagen de las nuevas genealogías que aquí dan comienzo. Tanto en el caso del Beato de Gerona (Lám. 23) como en el de Tábara (Lám. 22) se marcan los dos puntos cardinales que importan: Oriente y Occidente, pero adentro se señala el clima de cada uno de los sectores a los que emigraron las familias de Sem (tierras templadas), Jafet (tierras frías) y Cam (tierras calientes). Además, se informa del nombre de las regiones: Asia, Europa y Libia. En el Beato de Fernando (Lám. 24), que es del tipo beta, como el de Morgan, este mapa es cuadrado (f. 12v), lo que le permite hacer la división tripartita de otro modo, a través de dos líneas diagonales que forman tres triángulos, uno central que representa a Asia, con una superficie que es el doble de los laterales que representan a Europa y Libia, con sus respectivos climas (*terra temperatam*, *terram calidam*, *terram frigidam*). Con ello consigue un tipo de diagrama con el mismo contenido que los del grupo alfa, que son circulares, donde la superficie creada sobre la "T" inscrita (Asia) tiene una dimensión doble respecto de las dos que están a los costados del pie de ella (África y Europa). Sin embargo, formalmente es más parecido al mapa cosmológico del manuscrito de Viena del siglo IX (Lám. 62, cap. 4)[66]. Además de estas diferencias respecto de la forma del mapa, esta tradición también incluye los nombres de los otros dos puntos cardinales, norte y sur (*septendio* (sic) y *meridies*), haciendo evidente el interés de todos los copistas de mantener las concordancias que eran la base de este tipo de esquemas en los diagramas isidorianos.



Lám. 22.



Lám. 23.

Lám. 24.

Aquí estamos nuevamente frente a diagramas que relacionan la historia humana con las cualidades naturales y con el orbe, una relación entre pueblos y geografía donde se da también una jerarquía, siendo en los tres casos el sector destacado y preponderante el del Oriente, que es, además, el sector con un clima intermedio, con lo que la noción de equilibrio está participando en la construcción de este diagrama junto con las creencias acerca de la ubicación del paraíso.

El mapa isidoriano aparece conectado con los círculos genealógicos a través de un medallón intermediario con el de Falech (Paleq), hijo de Eber, indicando que, en su época, el mundo estaba dividido así: "*eo quod en diebus istius divisa est terra omnis mundus ita*" (Piggin,

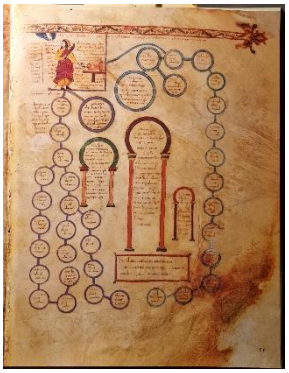
[66] El mapa de Viena, sin embargo, no pone a Asia con el doble de superficie que los otros continentes, sino que corre un poco la línea demarcatoria hacia abajo para conseguir mayor equilibrio entre los tres continentes.

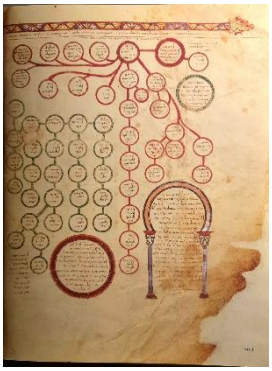
2019)[67]. En ambas versiones, en el folio anterior bajo el arco que también hace la *Recapitulatio*, se ha hecho el resumen de la cronografía de la estirpe de Paleq o Falech, Ragau, Seruch, Nahor y Tara. En este folio antes del mapa, los estemas del grupo Alfa (ver Tabla 1) incorporan una glosa, con apariencia de folio suelto para indicar lo mismo que el de Fernando en el círculo, es decir, que el mundo estaba dividido así en época de Paleq. La apariencia del mapa como el fin de un tiempo y una estirpe, en lugar de una figura que marca el comienzo de otra, como en otras ocasiones, se apoya también en que la descendencia de Paleq, que se muestra en este folio, da lugar a nuevas historias, en especial, en este lugar, la de Lot, y el folio termina con los nombres de Raquel, Lía y Rebeca.

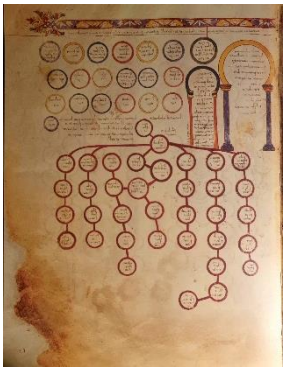
6.6.1.3 Tercera Edad. Desde Abraham hasta Aminabad

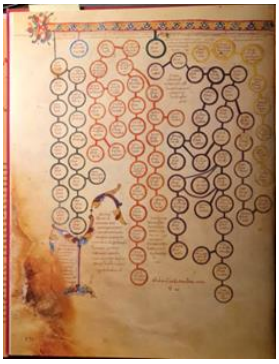
La tercera edad comienza en todos los casos por la presentación de Abraham y, en el caso de los Beatos de Morgan y Gerona, por el Sacrificio de Isaac. Luego continúa en otro folio con la presencia de Isaac convertido en patriarca, sigue con Jacob y sus esposas y concubinas, hasta llegar a Raquel y sus descendencia. Esta parte del estema está presente en los cuatro Beatos, en el Morgan en los folios 6, 6v, 7 y 7v (láms. 22, 23, 24, 25); en el Beato de Gerona en los folios 11, 11v, 12, 12v (láms. 26, 27, 28, 29); en el de Tábara está incompleto, solamente presente en los folios 1 y 1v (láms. 30 y 31), y en el Beato de Urgel en los folios Iv, II, IIv, III (láms. 32 a 35), es decir, el ciclo está completo.

En el primer folio de esta serie de cuatro, el Beato Morgan presenta textual e iconográficamente al patriarca Abraham comenzando la estirpe de la cual descenderá Cristo (Lám. 25). La página comienza arriba a la izquierda con un espacio reservado para una pintura narrativa. Se ha escogido para caracterizar a Abraham la escena del llamado Sacrificio de Isaac (*Gn*. 22) que se representa de manera similar en los Beatos Morgan y de Gerona.


Lám. 25


Lám. 26


Lám. 27


Lám. 28

El momento consignado es el de la escucha de Abraham de la voz de Dios que aparece como mano que emerge desde una nube. Abraham con el cuchillo y el cuerpo dispuestos hacia su hijo sobre el altar, vuelve su cabeza hacia la mano de Dios[68]. La diferencia entre las representaciones en los Beatos M y G es que en la escena del Beato de Gerona (Lám. 29) aparece el carnero que no está en el ejemplar de Morgan. Por otra parte, en G se presentan las cadenas de nombres de los descendientes de Abraham con Agar (ismaelitas) a la derecha del folio y hacia abajo, sin ir prendidos de la barra superior; los descendientes con su esposa Cethura (o Catura), están dispuestos hacia la izquierda del folio, ambas ramas separadas por un gran medallón adornado

[67] Piggin transcribe las Genealogías de J en su página web, comparándolas con las transcripciones de otros estemas estudiados.
[68] Esta forma de plantear la escena o responde a un tipo estándar hispano, según Klein (2012, 163-164), conocido a través de ejemplos visigodos y otras representaciones altomedievales hispanas (por ejemplo, el capitel sobre el tema del Sacrificio de Isaac en San Pedro de la Nave, en Zamora, fechado en el siglo VII.

con los datos cronológicos de él y de Sara. Los medallones de estos descendientes de Abraham y de sus madres, son azules. Un pequeño letrero con forma de recorte de pergamino -que es una de las fórmulas de formas continentes usadas aquí, además de los círculos, rectángulos y arcos- indica que terminó la segunda edad, como si de una nota al margen se tratara[69].

En M (Lám.25) también se disponen los descendientes de Abraham y Catura hacia la izquierda y los de Agar hacia la derecha, pero se establece una diferencia con ellos a partir del color; además, las esposas y concubinas tienen lugares más destacados que en el caso de G (Lám. 29) y dentro del espacio donde tiene lugar la escena se escriben datos sobre la relevancia de Abraham y otros datos biográficos[70]. Por otra parte, mediante tres arcos y un recuadro rectangular, se emite más información sobre la importancia histórica de Sara y datos biográficos, con datos sobre Abraham, sus esposas e hijos Ismael e Isaac.

Lám. 29

Lám. 30

Lám. 31

Lám. 32

De aquí en más existe una diferencia entre M y G, ya que a partir de ahora ninguno de los dos tiene ilustraciones de escenas narrativas pero M sigue la exposición de cadenas de nombres y sus relaciones en medallones, con arcos y grandes círculos con datos (Lám. 26, 27, 28), mientras que, en G, se ilustran ciertos nombres con el retrato de ese personaje dentro de un medallón; y no solamente el patriarca, sino a veces, sus mujeres (Láms. 30, 31 y 32)[71].

Posiblemente se han acabado las escenas narrativas, pues a partir de Abraham comienza el desarrollo del pueblo judío, por lo tanto, sin estas escenas se le da más unidad al resto del proceso hasta llegar a Cristo cuando se volverá a hacer una representación, pero destacada, respecto de las primeras por tamaño y ubicación[72]. En el caso del Beato de Gerona, en cambio, a pesar de sostenerse este principio de no presentar escenas durante los siguientes folios hasta llegar a la Natividad, pareciera que no puede dejar de relevar la importancia de un personaje mediante su representación pictórica y recurre a los retratos que son parte de la tradición de las genealogías romanas (*imago clipeata*)[73] y la fórmula seguida por el modelo de Urgel que veremos a continuación.

---

[69] *A dilubium usque ad Abraam DCCCCXII hic finit secunda ¿aetas?,* en Gerona. Según Klein, en Saint Sever: "*A DILUVIO USQUE AD ABRAHAM DCCCCXII ANNI IIIC FINIT SECUNDA AETAS ET TERTIA INCIPIT"* (Klein, 2012, 163). En M sobre la cabeza de Abraham en el recuadro figurativo, no se distingue bien, pero se entiende que marca los años pasados entre el diluvio y Abraham.

[70] *Abraam filius Tara/ secundum LXX interpreter Hebrei vero minus habere dicunt sed ad firmare non possun/ LXVIII anno circumciditur/ Abraam primum vocatur est pater videns populum propter Israhel tantum postea appellantur Abraam quod transfertus pater multerum Gentium quod erat ad huc per fidem futuri*.

[71] Isaac (f. 11v), Jacob – Lía (f.12), Raquel (f.12v), David (f. 13v).

[72] Esto sustentaría la posición de Klein sobre la representación solamente de cuatro edades. Vid supra, nota 50.

[73] Sobre esta forma en las representaciones cristianas bizantinas de la Antigüedad Tardía y carolingias: ver Sepúlveda, 1987, 538-539.

En el Beato de Gerona (Lám. 30), Isaac (Ysac) aparece representado de cuerpo entero, sentado, en la esquina superior izquierda del folio, donde antes habían estado las escenas narrativas. Los rondeles rojos indican sus hijos con Rebeca, de quien también se dan los datos de origen y se presenta la descendencia de Esaú. Debajo de la cadena de filiaciones aparece un marco que es un recuadro dorado interiormente y rojo en su interior datos relativos a Job[74], que desciende de esta rama de la familia, pero se anota aquí y no junto a Jacob que viene en la página siguiente. A la derecha, y sin vinculación con el resto, aparece la descendencia de Seir, en azul, ordenada de forma casi rectangular.

En el folio siguiente, dedicado a Jacob (Lám.31), el Beato G muestra a la derecha dos medallones con los retratos de Jacob y de su esposa Lía sin atar a la barra superior. Bajo del retrato de Jacob un arco con la explicación de los jefes de Edom que están en círculos sin conexión a su costado. Los hijos de Lía van ligados a su retrato.

En el noveno folio de este estema, continúa la descendencia de Jacob. En G (Lám. 32), un retrato central de Raquel indica que aquí van sus hijos (José y Benjamín) y descendientes, pero además están los hijos de las concubinas de Jacob, a la izquierda los de Zelfa (Zalfa en G) y a la derecha los de Bilha. Judá aparece a la izquierda del folio enganchado a la barra como los que lo siguen -sin darle la relevancia correspondiente- y luego, sus descendientes.

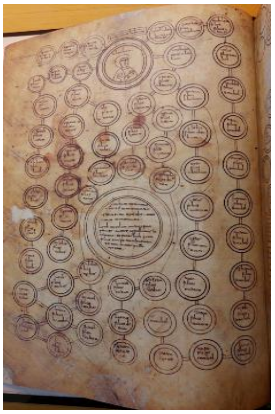
El relato de las genealogías de M es un poco más difícil de leer sin la ayuda de los retratos. Sin embargo, también el segundo folio de esta Edad está dedicado a Isaac y su familia. Debajo de la cadena de filiaciones en el Beato Morgan aparece un arco con datos sobre Job y un gran medallón con una inscripción que se refiere a los amigos de Job. Sobre este medallón y debajo de la familia de Lía -en rojo- aparece, ordenadamente armando una cuadrícula de medallones verdes, la genealogía de Seir.

Después de la Genealogía de Abraham, en el siguiente folio del Beato M (Lám.27), aunque sin retrato, destaca el nombre *Iacob*[75] con un círculo un poco mayor en verde y enganchado a la barra a la que van prendidos todos los nombres importantes de esta cadena. En M, bajo los dos arcos se despliegan los hijos de Lía y arriba a la derecha, en tres filas de círculos de diferentes colores y sin ligaduras se despliegan los jefes de Edom. En M se le da más importancia que en G a Judá con unos colores distintos y los hermanos de los costados no aparecen enganchados en la barra, pero sus hijos, sí. Se diferencian mejor las diferentes familias a través de los colores y enlaces claros, pero no se le da ninguna relevancia a Raquel frente a las otras madres de los hijos de Jacob.

El último folio de esta serie -el décimo- continúa con los descendientes de Judá y llega en M hasta David y Salomón. Al comparar con G, nos damos cuenta de que en el último hay un cambio, porque David pasa al folio siguiente (Lám. 30). En M, además de las cadenas con las descendencias, hay multitud de arcos que amplían información con los jueces, círculos, rectángulos y otras formas adaptadas para diferenciarse de los medallones con las filiaciones, porque hay más información de la que el copista pudo organizar en la página, en cambio en G es mucho más ordenado, al llevar a David al folio siguiente.

[74] En la Biblia de León de 960, el lugar de Job es mucho más destacado, con un recuadro figurativo con la lucha de Job y el ángel, en la misma ubicación y forma que los recuadros anteriores con las figuras más importantes de cada edad. Extrañamente, el otro Beato que tiene esta figura es el de san Millán (A2), que no tiene el estema genealógico.

[75] Dentro del mismo medallón aparece también "Iacob filius isaac ipse dictus est iherusalem id est videns deum". Trans. Klein (2012, 165)


Lám. 33

Lám. 34

Lám. 35

Lám. 36

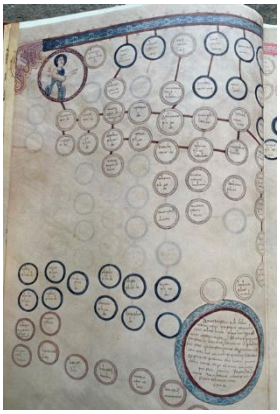
La genealogías del Beato de Urgel no están pintadas con colores ni tienen ninguna pintura narrativa, sino solamente medallones con retratos. En este folio primero sobre Abraham y su estirpe (Lám. 33), aparece un importante medallón arriba, al centro con su retrato y nombre. Hacia la derecha, Agar y su hijo Ismael y los descendientes del este. A la izquierda de Catura (aquí *ceathura*) y su descendencia ramificada hacia abajo. Sobre la cabeza de Abraham, un recuadro con el nombre de Sara, pero sin su descendencia. Al centro de todo, un gran anillo rodea algunos datos cronológicos sobre Abraham y Sara y luego sobre Lot[76]. El folio siguiente (Lám. 34) está dedicado completamente al hijo de Abraham con Sara, Isaac, que es también el protagonista de la escena del sacrificio en los otros dos Beatos comentados, pero no aquí; en este folio también aparecen medallones con los nombres de Rebeca, su mujer y de sus hijos mellizos Esaú y Jacob. Igual que en los otros casos, aquí se pone hacia la izquierda de Isaac a Rebeca y Jacob (aunque hay círculos sin rellenar) y a la derecha y hacia abajo los descendientes de Esaú. Una glosa debajo de Rebeca explica algo del problema de la primogenitura entre los hermanos mellizos Jacob y Esaú, según Lucas y en una esquina abajo a la izquierda se menciona la historia de Job y de Elifaz, hijo de Esaú y amigo de Job. Es decir, en el Beato de Urgel los contenidos son similares a los de M y G, pero la diagramación es diferente, no se intenta ni ordenar de un modo más eficaz, ni se le da una forma especial al recuadro con las historias. El tercer folio (Lám. 35) de esta serie está dedicado a Jacob y en él no solamente aparece su retrato, sino que está por lo menos esbozado el de Lía y Zelfa, la primera su mujer y la segunda, la esclava de su mujer y madre de dos de sus hijos. En el folio siguiente (Lám. 36), también dedicado a Jacob, aparece un medallón con el retrato de Raquel, es decir, que ella aparece como la mujer principal, se le dedica el folio a ella y sus descendientes a partir de José y Benjamín y también de los hijos de su sirvienta, pero también se dejan círculos sin llenar. El folio IIIv continúa con Judá, Levi, hasta David y algunos de sus descendientes.

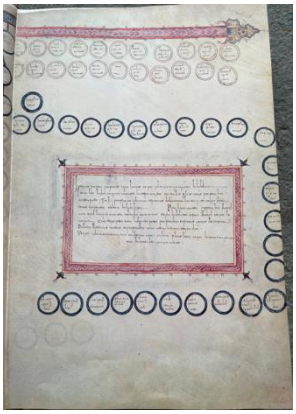
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[76] Lot era sobrino e hijo adoptivo de Abraham (*Gn*, 12 y 13).

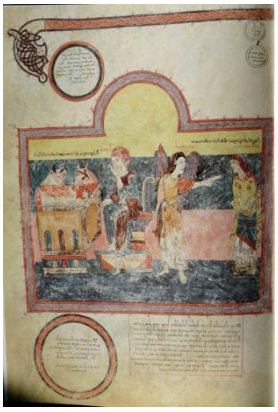
6.6.1.4 Cuarta Edad. Desde David a Jesús

A partir de la cuarta edad que comienza con David, se reorganiza el estema, ordenándose con medallones en línea por arriba y por abajo y con grandes figuras al medio. Esta serie está presente en los mismos Beatos que la anterior, M, G y U. En G aparece en los folios 13v, 14, 14v y 15 (láms. 37, 38, 39, 40); en M se encuentra en los folios 8v, 9 y 9v (láms. 41, 42 y 43) y en U está en los folios IV, IVv y V (láms. 44, 45, 46).


Lám. 37


Lám. 38

Lám. 39

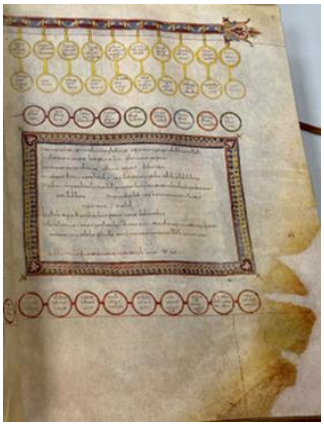

Lám. 40

En el undécimo folio de este estema, en G las genealogías comienzan de manera un poco desorganizada a partir del medallón con la figura de David (Lám.37), sin diferenciar con claridad las estirpes principales (Salomón y Natán) de las secundarias. Se destaca el medallón con su figura de cuerpo entero con la señal de bendición o de orden en su mano hacia la derecha -hacia la continuación de la estirpe-, con una inscripción que dice *dd rex* (David rey). Encima de él, a la izquierda, un pájaro lo mira desde la terminación vegetal de la barra. Pegado a él, uno de los círculos en beige contiene el nombre de su concubina Abisac. Desde la parte baja del medallón con el icono de David, surgen círculos con cuatro esposas de David y su descendencia, de esa línea que se ubica al medio del folio surge el medallón con el nombre de Salomón "*filius David*" y hacia arriba la estirpe de *Naanam, uxor Salomon*. A bastante distancia, más abajo se arma una línea de círculos azules sin ligaduras, con otros hijos de David. De aquí en adelante los círculos azules contendrán la genealogía según san Lucas. Sin embargo, en este caso, no aparece el nombre de Natán que debiera estar aquí. En la parte baja, de izquierda a derecha se arman círculos rosados con otra rama la descendencia que siguen hasta el final del folio pasando por debajo de un gran círculo que habla sobre los profetas, comenzando por Amos.

En el caso del Beato Morgan, al final del folio anterior (Lám. 28) se ha construido una ramificación a partir de David -esquina superior derecha- en un tono púrpura de la cual se distingue a Salomón y su filiación con Roboam (*Salomon genuit roboam*) y hacia abajo continúa con el nombre de Natán como hijo de David, que además va unido a una línea que lo conecta con la rama superior y con los folios siguientes. Además, dos nodos amarillos al centro de este enjambre mencionan a *Sadoc sacerdos* y *Nathan propheta*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lám. 41



Lám. 42

Lám. 43

En el folio 8v (Lám 41) de Morgan que coincide con el folio 13v de G (Lám. 37) continúa la genealogía de David con dobles aros amarillos ordenadamente colgando de la barra superior, los de arriba son los reyes de Judá, comenzando por "*Roboam genuit Abiam*", destacado con letras rojas y bajo ellos, sus esposas. Una línea verde que corre por el medio con los reyes de Samaria (rival de Judá) y debajo, un gran círculo con un texto sobre la época de las enseñanzas de los profetas desde Isaías a Habacuc que comienza con "*Amos propheta secundus de duodecim*". Bajo ese círculo se desplazan las genealogías de Natán, que continúan del folio anterior ligadas por un hilo rojo (desde Eliachim hasta Er). En el folio 8v de Morgan (Lám 41) continúa la genealogía ya definitivamente instalada del mismo modo que en el folio anterior -por arriba, según Mateo, y por debajo, según Lucas) y un gran rectángulo que ocupa el centro de la página da cuenta del profeta Jeremías, tanto en M como en G (Lám. 38).

Desde el undécimo folio (retrato de David) al décimo cuarto folio de este estema debiera mostrarse gráficamente la cuarta y la quinta edad, esto es, la cuarta edad, desde David a la cautividad de Babilonia y la quinta edad, entre el cautiverio de Babilonia a la encarnación. Sin embargo, no son claros estos ordenamientos por edades. Quizás por este motivo Zaluska (1984, 266) señala:

> "la estructura de nuestras tablas no está determinada por esta periodificación de la Historia Sagrada, a pesar del reparto en páginas o tablas materialmente necesario. No contando con una estructura fija para determinar los contornos de las tablas α, β y S siguen en cada caso su propia tradición, siendo S, por lo demás, muy semejante a α".

Lo que finalmente se impone es la continuidad de los descendientes de Salomón y Natán: por la fila de arriba para llegar por vía paterna y materna respectivamente al "León de Judá" en el último folio, siguiendo para María la versión de Lucas -reformado- y para José, la versión de Mateo (Piggin, 2018, c. 7). En la versión de Gerona se presenta la genealogía de José según Mateo a través de círculos de color pergamino en la línea superior, y la genealogía de María según Lucas[77], con círculos de contorno azul en la parte inferior[78]; en la versión de Morgan, en

[77] Debemos señalar que finalmente se manifiesta no la versión de Lucas, sino que se sigue una versión apócrifa para hacer coincidir los ancestros de María con Joaquín y Ana. (Klein, 2012, 170).

[78] El folio 15 de Gerona es el último de la tabla. Encima de la Natividad se señala en un gran círculo: "*Sicut Lucas evangelis./ta per natan ad/mariam originem duci/ita e[t] matheus euangelis-/ta per salomonem ad iosep/originem demonstra-/bit idest ex/tribu iuda*", y en un círculo aún mayor bajo la imagen de la Natividad dice "*Ut apparet eos divina tribu/exire et sic ad Christum secundum/carnem pervenire. Ut compleatur/quod scriptum est Ecce vicit/leo de tribu Iuda radix d[auid] Leo ex salomonem ex radix est natan*". Este es el texto que ha servido para identificar las genealogías que son antecedentes

cambio, son cadenas de nodos amarillos por arriba y rojos por abajo (Lám. 42). Con ello se produce una reorganización visual que da más orden y espacio, como presagiando un desenlace; ya no hay una profusión de ramas familiares sino una línea de cada una que va avanzando hasta llegar a Cristo y comienzan a tomar mayor desarrollo los marcos de contextualización más grandes y decorados.

El décimo tercer folio es muy singular y propio de los Beatos (f. 9v de Morgan y f. 14v de Gerona)[79]. Las genealogías de los ancestros cercanos a María y José continúan en línea recta por arriba y por abajo, pero un gran "nudo constantiniano" envuelve la información y la cronología de Roma, que se presenta aquí como contextualización histórica de la época en que nació Cristo. Sobre este nudo también hay círculos que aluden a gobernantes y emperadores romanos y persas[80].

Al Beato Morgan le falta el último folio, pero es natural suponer que este orden llega hasta Cristo como ocurre en el Beato de Fernando (J) (Lám. 44)). En este caso vale la pena analizar la solución que da J, por la carencia en M, porque ambos ejemplares tienen suficientes coincidencias y variadas identidades en las genealogías para hacer posible pensar que las soluciones presentadas en J hayan sido las de M. En este caso es importante poder por lo menos conjeturar algo, porque el diseño de este último folio en J presenta una forma que parece más coherente que la de G (Lám. 40), ya que termina uniendo los medallones por arriba y por abajo como venía haciéndose durante todo el período de David en adelante lo que finalmente justifica toda la presentación del estema que da un origen a Jesús en la casa de David por ambos progenitores.

Lám. 44.

En J hay una idea muy clara de conjunto para el folio completo dada por la escena figurada, la cadena de asociaciones de generaciones que se juntan en el medallón de la Virgen con el Niño, los dos medallones que contienen texto, y el ángel. El clípeo que contiene a la Virgen con el Niño triunfante con la cruz en la mano -una cruz griega patada símbolo a la vez de su muerte y su triunfo- es el elemento que organiza el conjunto, pues todo converge en él. Las cadenas de círculos con los nombres de los padres y abuelos de María y José que forman un arco hasta

tardoantiguos de los Beatos. Trans. Miranda, 2004, 222. La profecía que habla sobre el león de Judá es retomada por el *Apocalipsis* 5: 5 y aquí se subraya atribuyendo la línea de Natan a Jesús.

[79] Este folio está en los Beatos J, f. 16v; Pc, f. 6v (m); R, f. 12v; H, f. 11v; S, f. 11v; Tu, f. 14v, pero no en la Biblia de 960.

[80] Ciro, Cambises, Darío, Julio César, Tiberio Es notable que se mencione a Tiberio quien no fue emperador sino hasta el 14 d.C. Eso significa que la cronología no llega hasta el nacimiento de Cristo, sino que busca delinear el período de la vida de Cristo.

tocarlo en el punto central superior e inferior y el ángel que los señala desde la derecha. Al interior del clípeo se encuentra un texto que alude al tiempo transcurridos desde Adán hasta Cristo[81]. Encima y debajo del ángel, dos medallones complementarios en sus colores y en su información anuncian las fuentes bíblicas y la justificación de estas cadenas genealógicas[82]. Es una composición que promueve la idea de culminación y de interacción de los elementos que han venido relacionándose a través de todo el ciclo de este diagrama (cadenas de nombres, representaciones pictóricas y recuadros con datos cronológicos y de datos), el hecho de una mandorla circular conteniendo a la Virgen con el Niño le da un carácter epifánico a la representación, como señalara Joaquín Yarza (1997, 61), a pesar de ser también la culminación de las propias genealogías, también contenidas en círculos.

Por todo ello, el caso del Beato de Gerona, de la familia *alfa*, no puede estar más cerca del prototipo[83], ya que solamente tiene la continuación de la cadena de medallones por arriba, con dos últimos que se refieren, el primero, a la paternidad de Jacob respecto de José (*Iacob genuit Josep)* y el segundo al matrimonio de José y María (*Iosep/die [s] pon sauit mariam virginem*), mientras los progenitores de María no están en este folio, sino en el anterior y ninguna de las dos líneas de ancestros se unen directamente a la imagen que en esta ocasión es mucho más narrativa y menos sintética, ya no dentro de un círculo, sino dentro de un marco con forma de la planta de una iglesia con ábside. A la izquierda se presenta una clara anunciación -con el nombre de Gabriel sobre su cabeza- y a la derecha una Natividad con José y con un niño dentro de un espacio construido que le quita centralidad[84]. Esta representación es otra cosa, es el relato de la historia del nacimiento de Cristo que continuará con el resto de las escenas cristológicas que muestra esta familia[85]. Sí están presentes los dos medallones y un letrero con la justificación de las genealogías a través de la mención del león de Judá con raíz en David, a través de Salomón y Natán, concluyendo esta parte. Entonces, este folio en G implica que este nacimiento es un hito, pero no el último. Para conectarlo con el *Apocalipsis* se debe llegar, a partir de la vida de Cristo, a la pasión y muerte y de allí conectar con el proceso que lleva a la segunda venida definitiva. Es otra manera de organizar la historia sagrada, a través de un relato que cuenta los sucesos paso a paso, no una representación que acude a la síntesis y efecto simbólico connotativo, como veremos que se da tanto en el códice florentino, en la Biblia de 960, en J y probablemente se dio también en M.

En el caso del Beato de Urgel (U), aparece un gran medallón al medio de la parte superior, como en las otras ocasiones, con el retrato de David y su anagrama (Lám. 45). Hacia la izquierda se despliegan las cadenas desde Betsabé a sus hijos y descendientes, que continúa hasta abajo y luego da varias vueltas en la parte baja del folio, pero queda sin acabar. Toda la parte media y derecha, con un arco que estaba preparado para contener texto, tampoco están rellenas. En el folio IVv (Lám. 45) el retrato central de Salomón y luego los círculos mucho más ordenados que en los folios anteriores con su esposa Naamá y su hijo Roboám, y sus descendientes hasta llegar a Salatiel y Zorobabel, que marcan el fin del cautiverio de Babilonia.

---

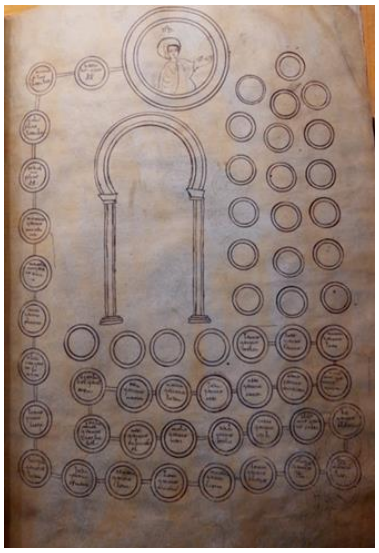
[81] "colligitur omne tempus ab Adam usque ad Xpm anni V CLXVIIII" (trans Sepúlveda, 1987, 549). Es posiblemente la fecha errada que aparece en el *Com*. 4, 5, 16. Debajo del clípeo, sin enmarcar se señalan otros antecedentes contextuales.

[82] El de arriba indica: *Sicut Lucas evangelista per Nathan ad Mariam originem ducit ita et Matheus evangelista per Salomonem ad Ioseph originem demonstravit id est ex tribu Iuda* (trans Piggin, 2018). El de abajo: *ut apparet eos de una tribu exire et sic ad Christum secundum carnem venire. Ut conplereter quod scriptum est "Ecce vicit leo de tribu Iuda radix David," id es leo ex Salomonem, radix ex Nathan* (Piggin, 2018)

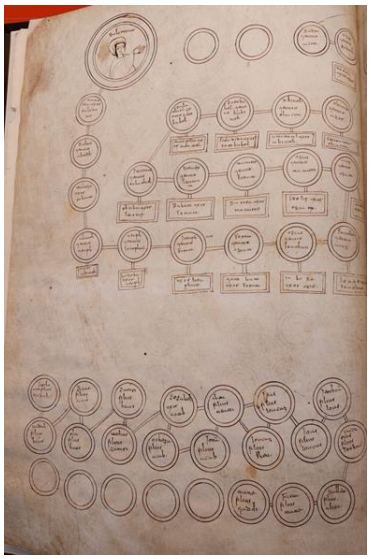
[83] Para conocer las características del prototipo ver el apartado anterior con "los orígenes", especialmente la teoría de Piggin.

[84] Para Miranda (2004, 50) este aspecto arquitectónico convierte el lugar en una especie de pesebre-altar, aludiendo a la conexión entre la encarnación de Dios y su muerte expiatoria.

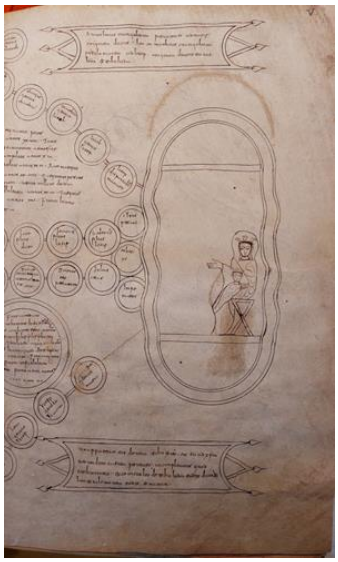
[85] Miranda (2004, 48), basándose en André Grabar indica que la unión de varias escenas, como ocurre aquí, manifiesta la influencia oriental de la representación, dado que de allí viene la tendencia a la supresión del tiempo y espacios reales, presentando personajes y acciones que en los relatos se escriben separados, como si fueran un acontecimiento único y perpetuo.



Lám. 45



Lám. 46



Lám. 47

El folio V es el último y muestra por primera vez la representación pictórica al final -igual que los otros dos ejemplares estudiados- y de un tamaño no alcanzado hasta ahora, dando un especial lugar al fin de la historia que se ha presentado con la encarnación de Cristo. Los círculos encadenados desde arriba y desde abajo llegan a la mandorla sinuosa que rodea a la Virgen con el Niño, los de arriba según la genealogía de san Mateo y los de abajo, según san Lucas. Otros círculos llegan al medio de esa mandorla inscribiendo a los emperadores romanos y un gran medallón indica que en tiempos de Augusto nació Cristo. Un rectángulo parecido a un banderín arriba explica el origen de María según Lucas y el origen de José según Mateo: "*sicut Lucas evangelista per Natan ad Marie originem ducit, ita est Matheus evangelista per Salomonem ad Iosep originem demonstravit id est ex tribu Iuda*". Otro rectángulo idéntico abajo, explica la sentencia del león de Judá con raíz de David, vía Salomón y Natán: "*ut appareat eos de una tribu exire et sic ad Christum secundum carnem pervenire. Ut conpleatur quod scribtum est "Ecce vicit leo de tribu Iuda radix David," leo ex Salomonem radix ex Natan*". La oración final proviene del Libro de *Apocalipsis* 5: 5: "¡No llores! El león de la tribu de Judá, la raíz de David, ha prevalecido". Esta es la conclusión esperable para todas los Estemas Genealógicos de este tipo, de acuerdo con su raíz tardoantigua que necesita explicar lógica e históricamente la historia bíblica, no solamente para dar lugar a un encuentro de la mayor dignidad a las dos familias de Cristo, distinguiendo entre la familia natural y la legal, pero uniéndolas al fin; sino para establecer en términos apocalípticos el cumplimiento de la profecía, la concordancia entre los diferentes relatos de los evangelios y mostrando la mayor de las concordancias en la manifestación de Dios en el mundo, el nacimiento de Cristo, el lugar y el momento donde se reconcilia la historia humana con la inteligencia divina.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6.6.2 El estema: una forma para mostrar y demostrar

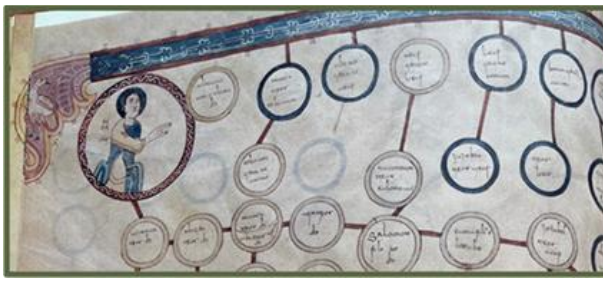
En síntesis, se trata de un esquema gráfico que muestra la historia humana dentro del plan divino y que permite visualizar diferentes aspectos históricos, geográficos y dogmáticos a través de la presentación concordante de varias formas de discurso visual. El más general de ellos y que abarca la totalidad de la forma es la cadena de nombres que se mantiene como línea que avanza en el tiempo, pero que también puede tener varios niveles (las formas radiales o hacia abajo que crean la visualización de jerarquías en los nombres). Esta cadena, compuesta por medallones unidos por líneas le dan la estructura general al estema y son el estema propiamente tal, el resto, son elementos que interaccionan con el estema. La forma como se presenta es integrando nombres dentro de círculos unidos entre sí por líneas que avanzan de izquierda a derecha, horizontalmente, pero también verticalmente, para establecer las jerarquías y los desgloses, o radialmente (Láms. 25 a 28). Así, los primeros niveles jerárquicos no solamente avanzan por el margen superior, sino que se utiliza otro soporte para la visualización, que es la barra que comunica todos los folios y establece la unidad del estema, para marcar que quienes están enganchados a ella, por medio de una línea o por contacto, pertenecen a la rama principal que lleva hacia la consecución de la historia. Un segundo nivel jerárquico sucede, sobre todo en los tres últimos folios, con una línea de estos círculos de nombres en forma de línea que corre por el margen inferior y que también llevan a la consumación de la historia, con Cristo.

Los otros elementos visuales que acompasan e interactúan con este eje principal descrito arriba son más variados. Entre las líneas genealógicas que se establecen por arriba y por abajo, se imponen figuras mayores como grandes rectángulos, grandes círculos y arcadas que contienen textos. Son fórmulas visuales que imponen el ingreso al detalle de los datos, a la demostración de que lo que se plantea en la cadena principal es cierto. Muestra mapas, que, aunque pequeños, son llamativos (Láms. 22 y 23), un foco para la detención de la mirada; estos mapas indican dónde ocurrieron las cosas, los orígenes de la historia humana, pero también indican dónde se van a seguir desarrollando los acontecimientos, con una vocación de marcar no solamente el pasado, sino el presente y el futuro, lo universal, apocalíptico en el tiempo y en el espacio. Otro de estos elementos de segundo nivel que ocurren en este sector medio, son las arcadas que recuerdan las tablas de concordancia de Eusebio, los frontispicios con los Evangelistas y los múltiples lugares donde estas fórmulas visuales indican la presentación simultánea de datos (Láms. 10, 12, 19). Esta fórmula gráfica de presentar datos tiene la particularidad de poder presentar información paralela de manera simultánea para ser cotejada, y también de establecer esos datos en espacios que simulan lugares, es decir, que sirven para entrenar la memoria[86]. Los datos presentados así son memorizables más fácilmente -para quienes tienen un entrenamiento en técnicas de memoria- que los datos presentados en el estema mismo, que son más adecuados para visualizar procesos. En este nivel también se incorporan grandes medallones, grandes rectángulos y finalizan grandiosamente con el nudo constantiniano que a la vez tiene forma de lugar, tiene un sentido simbólico y presenta datos para ser recordados, en un momento clímax (Láms. 41, 42, 43). Los estudiosos coinciden en que esta línea cronográfica busca la legitimación histórica de la vida de Cristo, haciendo coincidir su genealogía con los hechos conocidos por otras fuentes profanas (Piggin (2018, c. 10).

El cuarto elemento que contribuye a sustentar la forma visual del estema es la presencia de recuadros iniciales -en la esquina superior izquierda del folio- con imágenes de escenas representativas de los principales patriarcas, que dan inicio a las tres primeras eras (Láms. 14, 16, 21, 25, 29, 30, 31, 32, 37). Como se ha mencionado antes, en el Beato de Gerona y del

[86] Una "memoria local", como dice Carruthers respecto de la memoria monástica que toma elementos de la retórica clásica, pero con algunas variantes significativas. Ver en Carruthers, 2003, 10 y ss.

mismo modo en el de Urgel, también hay medallones con retratos de patriarcas y matriarcas, sin incluir una escena narrativa (láms. 48 y 49), lo que lo distingue del Beato Morgan y su familia (*beta*) donde no existen estos retratos y, por ejemplo, a David no se le provee de representación iconográfica alguna.



Láms. 48 y 49

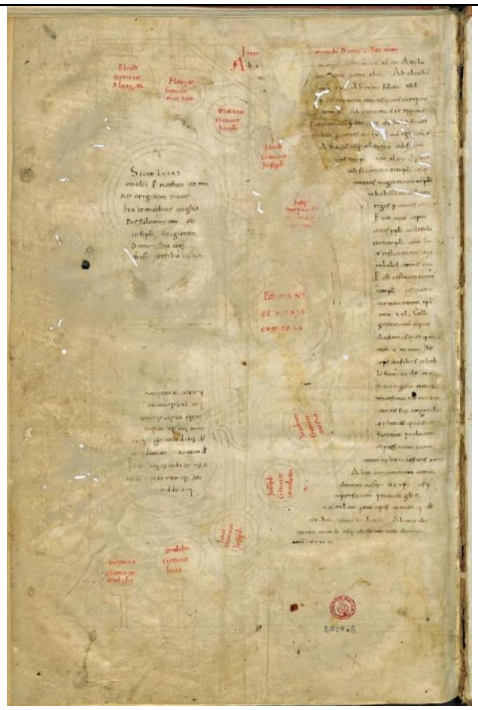
6.7 LA ESTRUCTURA COMPARADA

Una vez que hemos apreciado tanto los contenidos como las formas de los estemas estudiados, es necesario contar con otros estemas del mismo tipo para poder compararlos y llevar a la comprensión de su uso y funcionamiento en los Beatos estudiados. Hemos dicho al comienzo de este capítulo, que en la actualidad se ha fundamentado (Piggin, 2018) que el estema más cercano al original tardoantiguo es el códice misceláneo, hasta ahora sin nombre, que está guardado en la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia (Plutei 20.54)[87]. Este códice anicónico mantiene una forma limpia y ordenada que permite, mediante un pequeño esfuerzo de abstracción, visualizar su estructura general unitaria, entre otras cosas, porque-no está dividido por edades. Por estas características y su relación con el *Liber Genealogus* y con el *Ordo annorum mundo*, Piggin llegó a la conclusión de que este es el estema de Cristo con un origen más cercano al prototipo tardo antiguo que dio origen a todos los estemas de la genealogía de Cristo, incluso al texto del *Liber Genealogus* de 427, al cual ve como una suerte de écfrasis del prototipo del florentino, al que llama "Gran Estema [88] (Piggin 2013, 273-274).

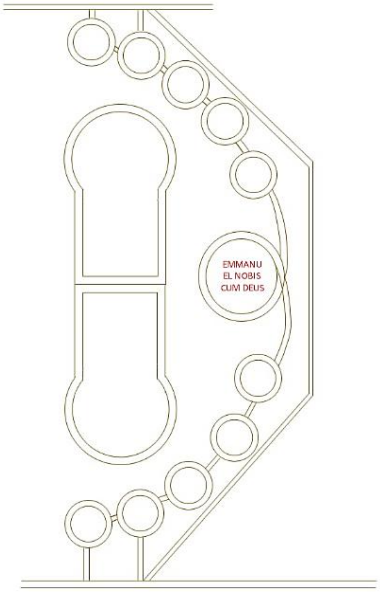
El Estema Genealógico de Cristo del códice Plutei 20.54, se distancia de los estemas de los Beatos por ser anicónico (Lám 3), pero tiene algunos rasgos comunes que vale la pena mostrar. Se distingue en él la barra superior con los rondeles colgando, igual que en nuestros Beatos, la línea de círculos unidos por líneas que corre discontinuamente por el margen inferior, pero que es retomada permanentemente a partir de David, también se aprecia en el último folio, su finalización ovalada que remata en un gran nudo antecedido por dos arcos, uno hacia arriba y otro hacia abajo, como formando una figura en espejo (Láms. 50 y 51).

[87] El códice florentino clasificado por la Biblioteca Laurenciana de Florencia como Plutei 20.54, es un códice misceláneo del siglo XI de 45 folios que incorpora entre otros los siguientes libros además del Gran Estema: *Instituta regularia divinae legis*… de Julius Africanus; *glose per toum alphabetum* de Beda; partes de *divisiones temporum, Etymologies*, tratado gramatical de Isidoro; *Liber Genealogus*; C*hronographia*, de Isidoro, y el *Ordo annorum mundo*, de Pseudo Julianus. La Biblioteca Laurenciana le ha puesto el título: "*Iunilii institutio de addiscendis divinis scripturis*". Ver antecedentes y bibliografía en http://www.piggin.net/gsEdition/msPlutei.htm.

[88] En cambio, Klein (2002, 48) había creído que sus textos bíblicos al estar extraídos de la *Vetus Latina* y sus textos cronológicos de la historia romana, provendrían del *Liber Genealogus* donatista, que, por ser originario del norte de África, le hace presumir un origen de las tablas de los modelos visigóticos de las biblias ilustradas.

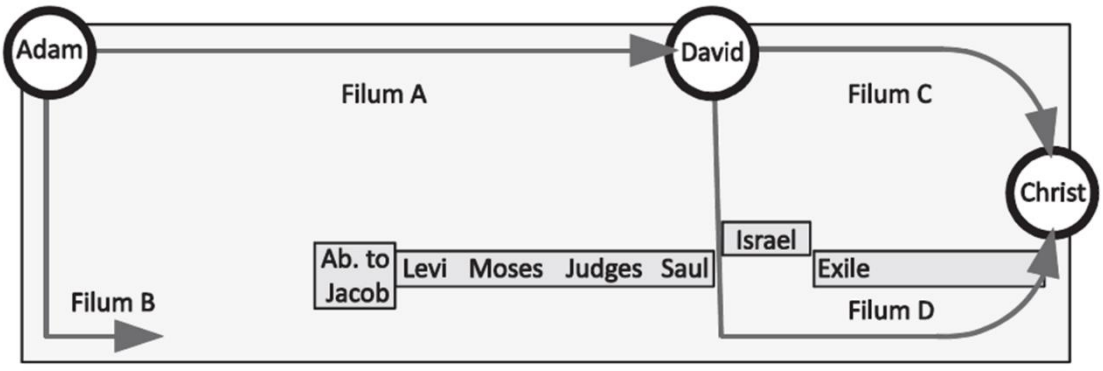


Lám. 50



Lám. 51

También se observa el principal elemento estructural que está constituido por las cadenas de círculos unidos por líneas que se desarrolla de izquierda a derecha, y se despliega también hacia abajo, estableciendo jerarquías. A estas cadenas que forman líneas, Piggin (2013, 268-269) las llama *fila*, las clasifica como a, b, c, d, y las representa a través de un dibujo reconstructivo del esqueleto del estema florentino, que se forma a partir de las cadenas de círculos que avanzan por los márgenes superior e inferior de los folios, como muestra la imagen que presentamos a continuación (Lám 52),



Lám. 52

Piggin (2013, 267) cree que la lógica visual del códice florentino permite dar cuenta de la forma que debe haber tenido el modelo inicial tardo antiguo o "Gran Estema":

> "La lógica visual del diagrama con líneas que ejecutan el barrido completo de principio a fin, indica que su lector necesitaba verlo como un todo, desenrollado en una mesa o colgado en una pared,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> para comprender su estratificación de varios tipos de datos en un todo armonioso"[89].

A pesar de que los elementos mencionados en el códice Plutei son los mismos que en los Beatos -exceptuando la no existencia de escenas y otros motivos figurativos-, la forma en varios de los Beatos no se distingue con claridad. Hemos presentado en el apartado anterior de la estructura del estema genealógico de los Beatos estudiados[90] a imitación del ejercicio que hizo Piggin con el códice Plutei, pero no buscando la forma original, sino queriendo llegar, mediante un ejercicio de abstracción, el esqueleto y forma general de las genealogías de esta tradición de las familias alfa, beta, gamma y sigma de las que participan los Beatos prerrománicos (lám. 53)[91].

Láms. 53 A, B,C (Anexo 12)

Lo que hemos intentado encontrar con esta abstracción es la inteligibilidad propia de estas formas, entendiendo que es posible que no hayan cambiado solo por error respecto de sus antecesores visigodos y tardorromanos, sino porque representan nuevas búsquedas y modos de ver de los autores y lectores del siglo X y también nuevos objetivos y énfasis en la colocación de este diagrama en los preliminares al *Comentario* de Beato.

Entre los Beatos estudiados, el único que cumple a cabalidad con la forma exterior que presenta Piggin, es el Beato J (Lám. 4E), porque es el que mantiene, además de la continuidad de la barra de arriba (*filum* a y c de Piggin), la recuperación de la fila de abajo después de David (*filum* D de Piggin) (Lám. 52) y la llegada desde ambas vertientes al clípeo de la Virgen y el Niño del folio final (Lám. 44). Eso, de acuerdo con lo que hemos sostenido antes, nos permitiría posiblemente proyectar el mismo diseño en el Beato Morgan.

En el caso de la Biblia de León (Lám 54) y del Beato de Gerona (Lám 53A), se mantiene la estructura general, pero cambia el final. En el Beato G, la cadena se encuentra con el último folio iconográfico solamente por arriba y es el marco de la ilustración el que reemplaza la terminación elíptica de las genealogías. Se puede ver la forma de ábside del plano que a la vez es el marco que contiene la escena cristológica de Gerona (lám. 40). Hemos dicho en el apartado anterior que los dos *fila* no se encuentran con la representación del nacimiento de Cristo, que hay allí otra estrategia que lleva a la continuidad de estos folios hacia los que vienen después, como el del Pájaro y la Serpiente (18v), y los de la Vida de Cristo (15v a 18).

[89] Original en inglés: "The visual logic of the diagram, with lines that run the full sweep from beginning to end, indicates that its reader needed to see it as a whole, unrolled on a table or hung on a wall, to grasp its layering of various data types into a harmonious whole".

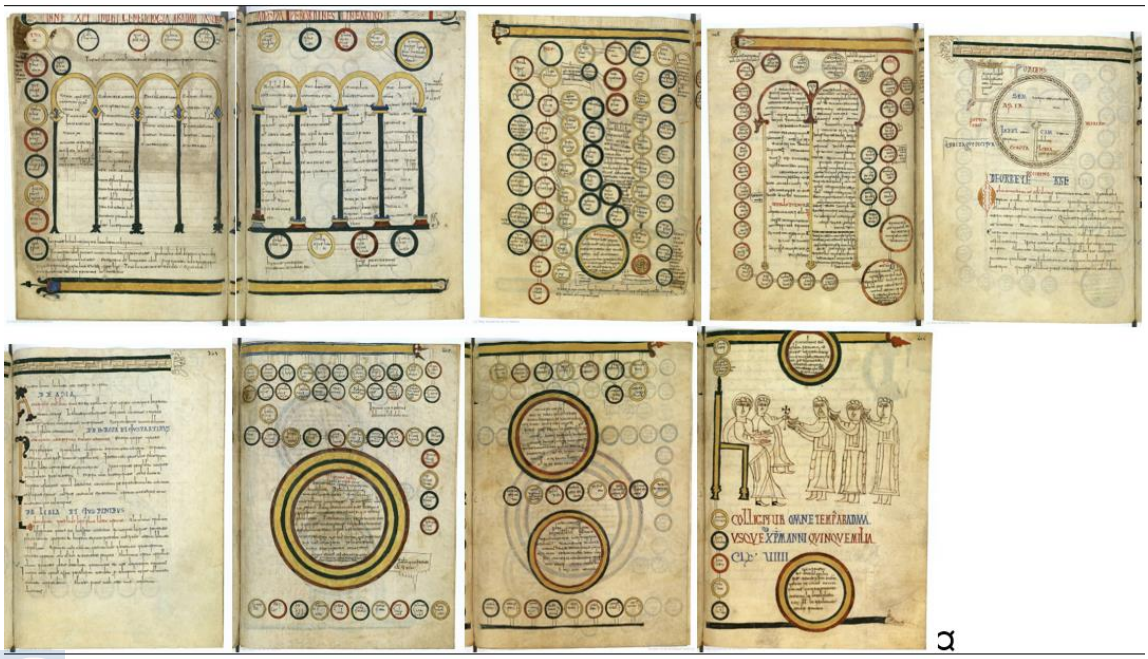
[90] Que coincide básicamente con la estructura de Beatos posteriores como el Beato de Fernando (Lám. 4E), de Saint Sever, la Biblia de 960, y el códice de Roda (Anexo 11). Una muestra visual de las formulaciones de diferentes estemas se puede ver en Anexo 11

[91] Por una imagen con mejor resolución ver Anexo 12

Lám. 54

En el caso del Beato U, si bien existe esta conjunción entre filas de nombres y la mandorla dentro de la que se encuentra la Virgen (Lám. 47), es en el resto de las genealogías donde se ha perdido el sentido de unidad del todo, o de otra forma, se puede decir que no existe un orden lineal que sostenga la idea de un solo diagrama. En cambio, en el códice de Roda (Lám. 55) y en la Biblia de 960 (Lám. 54) hay una intención de continuidad, con la barra desplegada arriba -y en el caso de Roda, a veces también abajo- que recuperan el orden de fila inferior después de David y que se juntan en el folio final con la imagen que refiere a Cristo. Lo que no existe en ninguno de los dos casos, es la forma de planta basilical que hay en J y en el códice laurenciano.

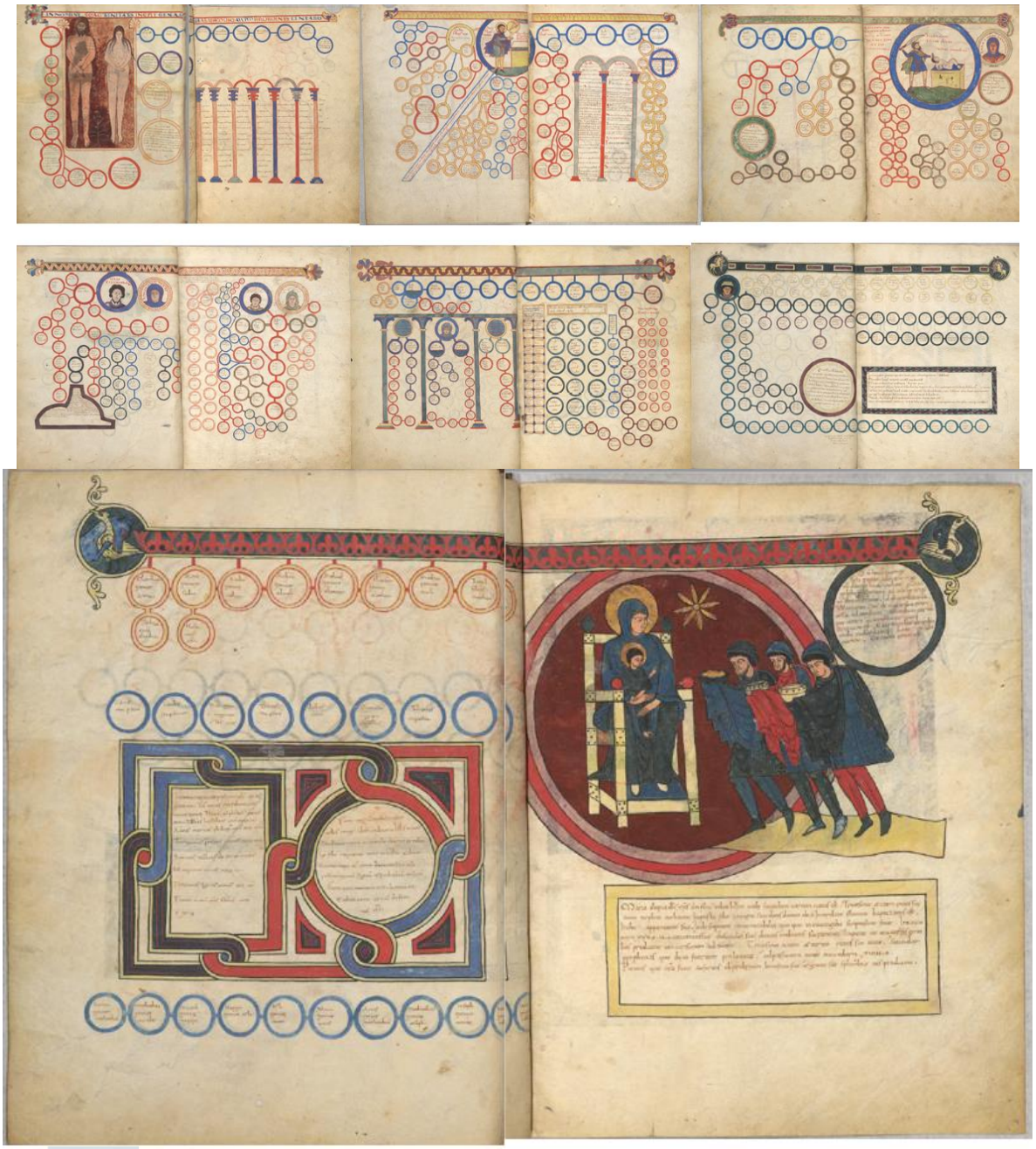
Además, hay que considerar que la división por edades y los hitos marcados por las escenas y por los retratos, también producen un efecto adverso de escisiones para la idea de totalidad que tiene el códice *épsilon* (laurenciano, Tabla 1). En especial, la familia *alfa,* a la que pertenece el Beato de Gerona, al variar de ilustraciones con escenas narrativas a retratos, rompe el ritmo de la lectura (Láms. 29 y 30).



Lám. 55

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En cambio, hay otros elementos que sí sostienen la unidad del sentido de la obra de catorce folios en la mayoría de los códices estudiados. El más significativo es la gran ilustración final que da sentido a todo el conjunto que comienza a la izquierda con una pequeña ilustración de los padres de la humanidad. Luego, el ritmo que proveen las primeras ilustraciones narrativas respecto de las cadenas de nombres, siempre ubicadas en el mismo lugar, iniciando los períodos, pero con continuidad, y en los Beatos de la rama beta[92] la carencia de retratos y el reordenamiento de las líneas genealógicas por arriba y abajo desde los descendientes de David hasta el final. Así, se percibe el orden a pesar de los elementos de discontinuidad, tanto en alfa como en beta, pero no en gamma, ni en sigma (Tabla 1).



Lám. 56

[92] Que está representada por el Beato M en el siglo X y por J como copia posterior y la Biblia de León más allá de los Beatos.

En el Beato de Saint Sever (Lám. 56), que está bastante bien corregido en términos textuales, se percibe una ordenación de los folios en pares enfrentados -especialmente por la barra superior que va cambiando de ornamentación en cada ocasión-, pero además, a pesar de que después de David hay un reordenamiento como en los alfa y beta, no manifiesta ningún signo de continuidad entre el folio décimo tercero y el décimo cuarto, haciendo ver en la imagen final una ilustración, pero no una culminación de un diagrama que llega hasta allí. No solamente las rondas de filiaciones no traspasan hacia el último folio, sino que es el único de los diagramas estudiados que mueve el clípeo con la virgen y el niño hacia arriba a la izquierda, perdiendo total conexión con esa cadena de nombres que están en la página anterior.

De esta manera se puede pensar que, a pesar de las variaciones y discordancias, en las familias alfa y beta podemos encontrar una estructura que da continuidad al estema más allá de cada uno de los folios por separado. Aunque la alfa, en este caso representada por el Beato G, ha perdido la parte final de la estructura en pos de una narración iconográfica, la permanencia de la barra superior a través de todos los folios permite percibir una línea horizontal exterior que guía la mirada y da un orden lineal a los círculos con nombres que se desplazan bajo ella. Asimismo, se forma una recta vertical con los círculos que indican los nombres de los descendientes de Caín, dando inicio al diagrama por la izquierda que continúa por el margen inferior, mientras que, en el último folio de beta, se produce una curvatura semi circular que sustenta la unidad de la obra, mientras en G hay una leve alusión a esta curvatura en la propia imagen que reemplaza la línea de los estemas de Lucas y Mateo. El margen inferior, más discontinuo, participa activamente al comienzo con la línea conformada por la cadena de círculos en los primeros folios y en los finales, a partir de David.

6.7.1 Algunas interpretaciones de la forma

Con esta visualización del esquema subyacente se puede deducir que la línea general del códice Plutei 20.54[93], también existe en algunos Beatos y se puede asimilar a la forma de basílica dadas sus similitudes con la planta de las iglesias[94], lo que permite asociarlo con lugares que están diseñados para ser recorridos. Se trata de un recorrido físico en pasos en el caso de las iglesias, en avance de fichas o varitas en el juego y un recorrido mental -y probablemente digital, en sentido estricto- en el caso del estema, que lleva además a una visualización más apropiada del todo, de la figura general planteada por el diagrama[95].

Piggin (2018, c.5) da cuenta de la importancia de esta mirada general dentro de la lectura meditativa de los monjes, trayendo a colación la experiencia de Benito de Nursia relatada por Gregorio:

> "Benito supuestamente experimentó una maravilla cuando miró desde una torre temprano una mañana y de repente vio debajo de él 'el mundo entero concentrado a la luz del sol'. Gregorio explica que un ser humano puede aspirar a una perspectiva divina y, por lo tanto, más verdadera. En lugar de ver el mundo desde el punto de vista de la humanidad atrapada y terrenal, uno podría verlo en la perspectiva más verdadera y divina: todo bajo una sola luz".

[93] Piggin vincula esta forma a un juego milenario juego de Oriente, llamado de perros y chacales o de 58 hoyos y que tiene esta forma de circuito, de planta de basílica o de circo romano. Ver anexo 14.

[94] Vid supra, Cap. 5, láms. 26 y 27 con imágenes del Sanctasanctórum de la *Topografía Cristiana* y que cooincide con la imagen de la Iglesia de Pérgamo del Beato A1 (Lám46, cap 4).

[95] La conservación de la forma general en los Beatos estudiados, especialmente en M, G y J aparece como más importante que la conservación o la corrección de los nombres bíblicos en un mundo como el de los monjes del siglo X, que conocían perfectamente los usos de los nombres de la Vulgata. Solamente en el Beato S se observa el interés por corregir los evidentes errores de las genealogías.

Este diseño que convierte un gráfico genealógico en una forma que puede verse "desde arriba" como totalidad, implica una educación visual-intelectual de los receptores para captar el sentido de esas formas; es decir, requería de una cultura interpretativa de las imágenes y diagramas que ciertamente tenían los monjes a los que estaba dedicado, tal como lo han mostrado diversos investigadores cuando se refieren a la *peregrinatio in stabilitate* (Leclercq, 1961, 33-52) empleando mapas y otros recursos visuales para asegurar esta peregrinación sin salir de su monasterio[96].

Aunque aún quedan cosas por esclarecer en cuanto al uso de este tipo en gráficos que no son mapas con esta función, esta idea de unidad proporcionada, como hemos visto, por las líneas genealógicas, por las barras superiores y por la regularidad de las formas, hace pensar en un circuito, un camino que se recorrió para llegar a Cristo quien aparece destacado como gran ilustración en el último folio de las genealogías en los Beatos estudiados. En el caso del Beato de Gerona, esta culminación se presenta con una imagen iconográfica que ocupa casi la totalidad de la página con una Anunciación y una Natividad, dentro de un mismo espacio creado por un marco que semeja la proyección de una planta arquitectónica rectangular que finaliza en un ábside, la misma forma que hemos visto que tiene la genealogía en su totalidad, aunque las cadenas de círculos de las líneas genealógicas no confluyen allí.

En el Beato J, en cambio -que utilizamos como referente a falta del folio en el Beato Morgan-, sí confluyen las líneas de círculos superior e inferior, con una forma de semi herradura que termina en la Virgen entronizada con el niño dentro de un medallón. Esta forma de representación de una Anunciación y una Encarnación juntas son, en palabras de Joaquín Yarza (2006, 111), la representación de "la manifestación de Cristo al final de las genealogías, como signo de salvación a través de María". Esto es, una presentación de la figura de Cristo como cumplimiento de las esperanzas mesiánicas y del inicio de un tiempo nuevo[97]. Este diseño es además mucho más cercano que el del Beato de Gerona al último folio del "Gran Estema" de Florencia, que también curva la línea de círculos con los ancestros más cercanos de Cristo y remata en un nudo en cuyo interior se inscribe el nombre "Emmanuel", formando entre todos estos elementos la forma de un ábside. En el estema florentino, el nudo permite que se entrecrucen las dos líneas genealógicas, la de María y la de José, en el círculo mayor que menciona a Cristo. Este nudo, junto a los arcos con información que lo anteceden y que se disponen hacia arriba y hacia abajo, propone al lector caminar, dando la vuelta al nudo para pasar al nivel contrario, volviendo al recorrido hecho para llegar allí. De esta manera el lector puede volver al principio sin haber una ruptura, haciendo que el fin -el nudo que presenta el momento en que nace Cristo- sea el comienzo de un camino que lo devolverá al inicio, que es la imagen del paraíso perdido.

Desde esta perspectiva, la forma del estema genealógico de los Beatos de Gerona y Morgan estaría diseñada para ser entendida como una especie de mapa o ruta que indica el sentido escatológico de la historia humana cuya salvación comienza con Cristo, que es el final de este diagrama, pero también puede ser una forma para ser recorrida espiritualmente, buscando un estado sensorial diferente que prepare para la lectura que viene a continuación[98]. Entonces, la

[96] Esta práctica de las micro peregrinaciones a partir de mapas, laberintos dibujados en libros o en pavimentos de iglesias se puede ver en Sáenz, 2011, 317-334. Es posible que algunos de los Beatos, en cuanto códices completos, hayan sido diseñados para ser recorridos como caminos de meditación. Este tema es uno de los que quedan abiertos para ser abordados como tema de futuras investigaciones

[97] Para un análisis en detalle de la Anunciación y Natividad en el Beato de Gerona, ver Miranda, 2004, 48-50. Sobre el Beato J, ver Yarza, 2006, 111.

[98] Las genealogías son parte de las ilustraciones preliminares del *Comentario al Apocalipsis*, conectadas temáticamente con las otras que las anteceden y preceden: los Evangelistas y el Pájaro y la Serpiente, según Klein (2012, 172).

unidad del estema desarrollada a través de la visualización de la forma "lineal" que permanece desde principio a fin de todas las páginas que lo componen, además del sentido de camino a recorrer que involucra esta linealidad, está en concordancia con la *meditatio* que llevaría a la *contemplatio* como objetivo de esta lectura enunciado por el propio autor en el siglo VIII y luego asumida por los reproductores del códice más complejo que existía en el siglo X. De esta manera, la forma de ruta a recorrer del diagrama genealógico, no solamente se puede entender como una forma de exposición de la historia humana, asociada fuertemente a su distribución geográfica, sino que puede estar pensada como un camino que debe recorrer un monje para llegar a un estado superior de entendimiento[99] y una metáfora del camino que debe recorrer cada monje para llegar a su propia madurez espiritual[100].

Kevin Ray Poole (2006, 162-163) al estudiar el Beato de Gerona, concluye que el conjunto de las ilustraciones extra apocalípticas tienen una función "supernarrativa"[101], no tan interesada en la historia como en producir un efecto total, que se combina con la lectura de eventos del *Apocalipsis*. Dice Poole:

> "las ilustraciones del Beato de Gerona pueden leerse como una narrativa espiritual que visualiza al lector la idea que ya hemos propuesto sobre el *Libro de las Revelaciones* como clave para comprender el resto de la Biblia desde el principio hasta el fin del tiempo, y explicar cómo la combinación de ilustraciones crea una narrativa que reemplaza los eventos diacrónicos del *Apocalipsis*, formando así una narrativa sincrónica en la que el tiempo y el espacio están suspendidos y se busca la inmediata iluminación espiritual"[102].

Kevin Ray Poole adjudica a la integración de imágenes de otros libros bíblicos en conjunción con símbolos emotivos y representaciones de Cristo, el logro de una fórmula supra narrativa que propiciaría la entrada del monje lector en un tiempo ritual diferente, no terrenal (*visio spiritualis*). Así, el papel de las imágenes no solamente reforzaría el mensaje histórico y el relato bíblico, sino que estas lograrían ese efecto anagógico que es el fin último de la lectura.

Esto que Ray Poole (2006, 166-167) distingue para el conjunto de ilustraciones preliminares, en su caso, del Beato de Gerona, parece aplicable a cada uno de los diagramas que tienen como característica *per se* la suspensión del tiempo y el espacio. Pero en el caso de la Genealogía de Cristo es aún más complejo, porque mezcla una cierta diacronía y extensión espacial a través de las ramificaciones horizontales de las familias que llevan hacia Cristo y a través de la información de segundo plano de la fila del medio con los acontecimientos históricos y la mención de los lugares donde van desarrollándose las historias, con la sincronía de un diagrama que está diseñado para verse en una única mirada de manera global. En todo caso, si es también un diagrama para ser recorrido, debe haber una diacronía porque se extiende en el espacio para que el usuario lo recorra en la medida del tiempo humano, pero es sincrónico porque está hecho para verse desde arriba, con un efecto total que lleva a que ese caminante del

---

[99] Sobre la fórmula inicial adecuada a la *lectio divina*, ver Fontaine, 1978, 75-101.

[100] Giles Constable (1977, 6) al respecto dice que: "En muchas religiones y literaturas, el camino y el viaje son los símbolos de la vida humana y de la búsqueda de Dios, enseñando tanto la insignificancia del individuo como la posibilidad de su realización por la fe y el trabajo. (…) Los primeros monjes cristianos dieron gran importancia a la idea, y a la práctica, del exilio voluntario, o *xeniteia*, como solían decir en griego. Dejar el país, escribe el Sr. Guillaumont (…), es, por lo tanto, el camino hacia una vida nueva, espiritualmente superior, abrazada por la fidelidad a una llamada a una vocación. La *xeniteia* se asoció con la *hesycheia*, la sensación de tranquilidad del cuerpo y la mente, considerada esencial para el estado monástico (…)".

[101] Poole en inglés dice "supernarrative"

[102] Original en inglés

recorrido comprenda de una sola vez lo que está viendo, o se introduzca dentro del plano al que se le invita a entrar[103].

Entender de esta manera la composición formal de las Genealogías de Cristo nos lleva a preguntarnos sobre el problema del tiempo que está implícito en esta forma. Por una parte, si es un lugar para ser recorrido espiritualmente buscando la contemplación, es que nos encontramos con un tiempo inmanente, un tiempo que no distingue pasado, presente y futuro, sino que es un tiempo eterno que coexiste con el tiempo histórico lineal que aparece en los contenidos lingüísticos del estema y es un tiempo muy cercano a la interpretación eclesiológica de los acontecimientos apocalípticos que hace Beato tomando a Ticonio como una de sus fuentes principales. Asociada a este sentido del tiempo hay una constante actualización del Antiguo Testamento, especialmente de las figuras principales destacadas por ilustraciones narrativas que se ven como prefiguraciones de Cristo[104], por lo que llegar nuevamente a Adán en el paraíso no sería otra cosa que mantenerse en Cristo en la Iglesia del presente.

Hay también otras consideraciones temporales no excluyentes que se plantean como posibilidades de interpretación de este camino de ida y regreso. La primera es la aspiración que ya había en esos siglos altomedievales de un retorno a la Iglesia primitiva, interpretando moral y ritualmente que volver a Adán como prefiguración de Cristo, es volver a la Iglesia no manchada por la corrupción posterior[105]. La segunda es la posibilidad de la presentación de todo el circuito como la metáfora del camino del peregrino, una interpretación no histórico – colectiva, sino una que refiere al camino personal que cada uno tiene que recorrer para su propia salvación[106]. Sin embargo, en el marco de la *lectio divina*, el tiempo más plausible es el de la conjunción de presente, pasado y futuro, un tiempo trascendente que tiene lugar en las vueltas mismas más que en el comienzo y el fin[107].

6.8 EL NUDO CONSTANTINIANO: UN DIAGRAMA DENTRO DE UN DIAGRAMA

Los estemas de la Genealogía de Cristo en los Beatos presentan un elemento nuevo que no está en el estema de Plutei 20.54 y que aparece como marco decorativo en el penúltimo folio, tanto en los ejemplares α como en los β y en el Beato de Saint Sever, que, además, es una categoría solamente de los Beatos, no de las Biblias. Se trata de una figura rectangular en cuyo interior se dibujan un círculo y un cuadrado entrecruzados donde se escriben aspectos históricos de Roma. A través del entramado de cintas de colores opuestos, se generan las dos principales

[103] Se puede cuestionar el impedimento para esa visión totalizadora la presentación de este diagrama en una cantidad ingente de folios que exige una secuencia casi textual. Si bien es cierto que este problema debe haber existido, también es cierto, como hemos mencionado antes pero discutiremos en la próxima sección, que el nudo constantiniano en los Beatos M y G se asegura de imponer esa visión de totalidad y de tránsito continuo, medida que en algún momento se tomó para disminuir la dificultad de transmisión de la mirada desde arriba al trasladar rollo a códice.

[104] Se usa aquí el concepto de *figura*, en el sentido que le da Auerbach (2014, 59): "…la interpretación figural establece entre dos hechos o personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consuma. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados (…) en la corriente de la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual…".

[105] Este discurso es muy acorde con los principios del donatismo, corriente de la que participó Ticonio, aunque, no es probable que en el siglo X persistieran estos principios. Está claro que sí existía una percepción de la corrupción dentro de la iglesia en épocas de Beato (vista, por ejemplo, en el adopcionismo) y también en el siglo X.

[106] Sobre la interpretación individual del fin para los monjes, Patrick Henriet (2016, 37) afirma: "El discurso sobre los últimos tiempos se concibió por primera vez, especialmente en círculos monásticos, como una exhortación para anticipar el final de la existencia individual a través de la penitencia: por lo tanto, estábamos interesados en el tiempo del fin y no en el final del tiempo". Original en francés: "Le discours sur la fin des temps était d'abord envisagé, spécialement dans les milieux monastiques, comme une exhortation à anticiper la fin de l'existence individuelle par la pénitence : on s'intéressait donc au temps de la fin plus qu'à la fin des temps.".

[107] Para profundizar en las diversas aristas del tiempo escatológico: Le Goff, 1991, 46-86. Sobre el tiemporcristiano ver también Gilson, 1952, 357-358.

formas geométricas en tensión, pero indisolubles. Esta figura, como hemos mencionado, es un tipo de "nudo constantiniano" (Láms. 57, 58). Esta forma está en dos de los códices estudiados, en el Beato de Gerona (f. 14v) y en el Beato Morgan (f, 9v).[108].

Lám. 57.

Lám. 58

Carlos Miranda (2004, 47-48) explica que el nudo constantiniano tiene antecedentes romanos y paleocristianos, pero especialmente en el siglo X fue usado en Bizancio como panel de separación entre el sector santo y la nave (templón), como se puede observar en una placa que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York (Evans y Wixom, 1997, 38)[109]. Se asocia a propósitos apotropaicos en el contexto de la arquitectura de una iglesia, por lo que aquí también podría tener esa función, entre otras. Sepúlveda (1987, 590) recuerda que el motivo del círculo inscrito en el cuadrado, pero con cintas y nudos iguales a estos, se encuentra en la Antigüedad Tardía en los mosaicos del castillo de Bodrum del s. V (Bizancio) y que las cintas entrelazadas formando círculos muy parecidos hay en los mosaicos de santa Constanza en Roma (s. IV). En realidad hay muchos ejemplos similares, uno de los más cercanos a las formas de los Beatos es el de unos restos de paneles de mármol de la iglesia de Hosios Loukas que se pueden comparar con la planta de la propia iglesia y establecer similitudes (Lám. .59 y 60).

Sin embargo, las formas más conocidas, incluidos los mosaicos de Bodrum y el de Nueva York y el de Hosios Loukas, presentan un círculo inscrito en un cuadrado, no haciendo tensión con el cuadrado, como es el caso de los Beatos. La otra variante, más parecida a los Beatos, es la de Santa Constanza y de los mosaicos de mosaico en el parque nacional Marítima Cesárea en Israel (Láms. 61 y 62). Pero estos, tiene un juego de fuerzas menor que en los Beatos y deforman el cuadrado que adquiere una sinuosidad.

Un nudo es un diagrama en sí mismo, que está dentro del diagrama general de los catorce folios[110]. También aquí, en este elemento, llama la atención la apariencia de planta arquitectónica, de un edificio centralizado, como de un *martirium*[111]. La aparición de esta forma en el penúltimo folio hace pensar en que se ha reinterpretado el nudo final que aparece en el códice florentino y se ha llevado al folio anterior, mientras se mantiene la forma de planta absidial de la genealogía total, de distintas maneras en alfa y beta Si esto es así, en el Beato de

[108] Y se repiten posteriormente en otros Beatos. En el de Fernando (f. 16v), en el de Cardeña (f. 6v), en el de Manchester (f. 12v), en el de Las Huelgas (f. 11v), en el de Saint Sever (f. 11v) y en el de Turín (f. 14v).14v

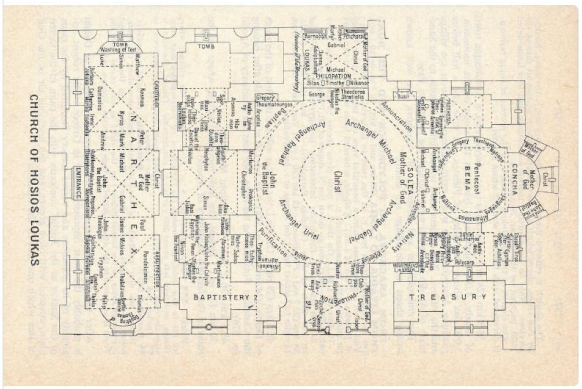
[109] The Metropolitan Museum of Art, New York 47.100.47, Constantinopla, s. X. Imagen en línea: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468209

[110] Hay que considerar que estos nudos son también producto de razonamientos matemáticos, como en los laberintos.

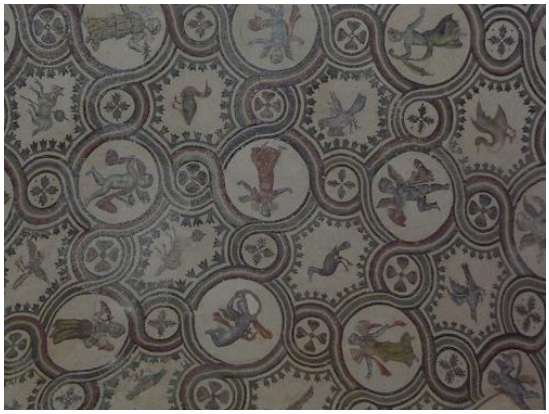
[111] Un tipo de edificio que recuerda el sepulcro de Cristo y se convierte en conmemorativo de su vida o la de los santos. La rotonda se asociaba a la resurrección y se usaban como deambulatorios.

Gerona ya nos encontramos con dos figuras de plantas: la de la Anunciación, en el último folio, que completa la forma del recorrido de las genealogías y la del nudo constantiniano en el penúltimo folio. Igualmente, en el códice Morgan está la forma de planta en la abstracción de las catorce tablas genealógicas, con el probable remate absidial en la última, y el nudo de Constantino en el penúltimo folio.

Lám. 59



Lám. 60



Lám. 61

Lám 62

Con la presencia de esta figura, el lector del códice puede, en el momento en que la cronología marca el nacimiento de Cristo, hacer un recorrido por esa planta que une un círculo y un cuadrado, pero sin volverse hacia el inicio del estema, sino en el presente del tiempo marcado, es decir, espiritualmente. Es una figura donde todo se entrelaza y nada tiene fin, como una especie de cinta de Moebius, que provoca la tensión entre lo recto y lo sinuoso, la unidad y la diversidad, y, probablemente, ligado significativamente a ella, en relación con el infinito. Schmitt (2015, 14), incluso, cree que todos los roleos vegetales, pero también geométricos y patrones de nudos en un sentido significan la energía de la vida que continúa generándose según el plan divino.

Esta figura en las Genealogías de Cristo, demarca el tiempo en que se une el cielo y la tierra, la raíz y el león[112]. Llegados a este punto es posible aventurar que el nudo constantiniano, tanto como el nudo final del códice florentino puedan estar aquí para representar la unión del cielo con la tierra, como lo ha hecho Piggin (2018, c. 6):

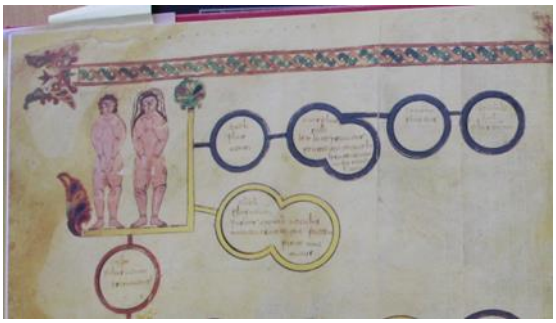
[112] Como se ha visto con anterioridad, la unión de la raíz y el león es la unión de las dos familias de ascendencia davídica en Cristo, ambas ramas con trascendencia simbólica.

> El gran final del gráfico, donde las principales líneas de ascendencia descritas por el Evangelio de Mateo y Lucas se unen a Jesús, es fríamente esquemático: la unión se enfatiza con un nudo estilizado, que empuja al lector a percibir a Jesús como el hombre que ató los hilos divididos de la historia juntos. Excepcionalmente, dentro del nudo están las palabras *Emmanuel*, *nobiscum Deus*. Esto viene del Evangelio de Mateo 1:23: "La virgen concebirá y dará a luz un hijo, y lo llamarán Emmanuel, que significa Dios con nosotros (…) En el diagrama se convierte en una abstracción filosófica: el autor del diagrama parece decirnos que la Encarnación fue como un punto geométrico donde lo humano y lo divino llegaron por un momento a un estado de equivalencia".

Por lo tanto, esta figura da cuenta de la presentización del tiempo que este estema transmite. No solamente porque es la figura que conjuga todos los elementos en uno, apelando retóricamente a los contrastes de formas y colores, sino porque es el momento de concentrarse allí para recorrerla. Con ello, el folio siguiente, con la imagen de la Encarnación, recibe toda la energía concentrada del trabajo anterior, allí ya no reina la palabra, sino que se le subordina a la grandeza del momento de condensación.

6.9 Los recuadros con escenas y el tiempo trascendente

Por último, hay otra diferencia entre los Beatos y el códice que nos sirve como referencia del original, el códice laurenciano, que puede tener un origen en la tradición hispana del siglo X. Esta diferencia consiste en la presencia de espacios delimitados en forma de ángulos rectos en la parte superior izquierda de los folios que dan comienzo a cada una de las tres primeras edades de la historia, en cuyo interior se figuran escenas que presentan a los personajes bíblicos que inician cada una de estas edades, de acuerdo con la tradición agustiniana de la historia humana dividida en seis edades[113]. Estas escenas que se presentan como un recorte figurativo conformado por líneas en ángulo recto que producen el espacio narrativo, son la forma dominante en el Beato Morgan y de modo menos contundente en el de Gerona (Láms. 63, 64, 65, 66).

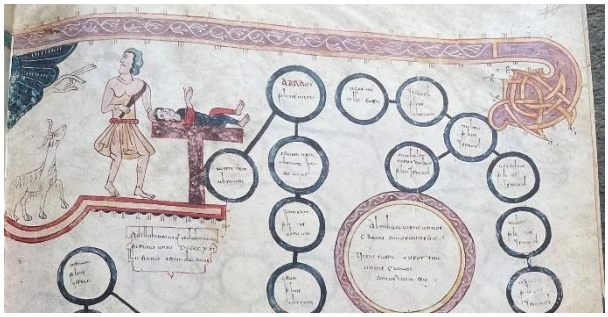


Lám 64

Lám. 63

[113] Por ejemplo, en *Del Génesis contra los Maniqueos*, I, 23, 24 y 25, donde equipara los días de la creación, las edades del hombre y las edades del mundo. https://www.augustinus.it/spagnolo/genesi_dcm/index2.htm. Ver también: De Toro, 2014.

Lám. 65



Lám. 66

Al respecto, quisiera subrayar que el marco delimitador de cada uno de estos recuadros con imágenes separa radicalmente el espacio de narración figurativa de la linealidad de la sucesión de rondeles y otras formas contenedoras de información textual, lo que da cabida a una detención del lector allí, permitiendo profundizar el pensamiento y la meditación, a la vez que marca el ritmo de la lectura. Además, estos recuadros permiten construir un espacio propio, recortado del resto de las formas que constituyen el estema[114], a partir de una imagen inicial que permanece en la memoria del lector como determinante en el papel que esa familia tiene en la historia. Esta segregación marca un momento fundacional que, de alguna manera, se transforma en permanente, frente al movimiento que significa la dispersión y sucesión de generaciones anidadas en? los círculos de los *fila*. Así se presenta otra manera de introducir la variable temporal en la gráfica de las genealogías de los Beatos. Junto con proponer el tiempo cristiano como un tiempo de sucesiones que llevan a un futuro irrenunciable -el tiempo "lineal"- que se representa gráficamente a través de los *fila* de generaciones, se presentan otros tipos de tiempos con las imágenes, más permanentes, más "verdaderos" o trascendentales que las verdades textuales[115]. Esta posible intromisión del tiempo "tipológico" en el tiempo histórico cristiano lineal, abre espacio para el presentismo en la exégesis de las escrituras - especialmente la de Ticonio que es el fundamento del *Comentario* de los Beatos- y crea las condiciones para una interpretación personalista del fin del mundo. Podemos observar que estas detenciones de la lectura ocurren en los espacios donde se presentan las tres principales prefiguraciones de Cristo en el Antiguo Testamento: Adán, Noé e Isaac. Patrick Henriet (2012, 10) se refiere a este "tiempo tipológico" como una característica del modo de los monjes medievales de percibir la historia:

> En el tiempo escatológico, cada momento es en cierto sentido independiente; existe *per se* y puede entenderse como una ventana abierta a la eternidad. Todo puede suceder en cada momento, aunque esto no significa que el fin general de los tiempos vaya a suceder pronto necesariamente[116].

[114] Hemos hablado de la unidad del estema, pero eso no quita la incorporación de sub-escenas de tres o más folios a partir de estos recuadros con imágenes iconográficas y escenificadas, cuando no narrativas.

[115] Esas verdades textuales o dogmáticas que produjeron en la Antigüedad Tardía las discusiones y las pruebas de los orígenes de Cristo en la casa de David y otros dogmas que era importante probar. Entonces, en el siglo X había, por ejemplo, un decreciente interés de sustentar la conciliación de los textos de Mateo y Lucas, como se puede ver en la ausencia del segundo José en la genealogía de Gerona. Aparece Joaquín como padre de María, pero no su abuelo, que es el segundo José. Este conflicto es una de las razones por las cuales se construyó originalmente el Estema Genealógico de Cristo y la genealogía textualizada del *Liber Genealogus* (Piggin, 2018, c. 11).

[116] Original en inglés: "In eschatological time, every moment is in a certain sense independent; it exists per se and can be understood as a window open on eternity. All can happen in every moment, although this doesn't mean that the general end of times is necessarily going to happen soon".

En la figura que estamos analizando, el estema de catorce folios, no es solamente la presencia de ciertos temas como los patriarcas que son prefiguraciones de Cristo lo que nos hace percibir el "tiempo tipológico", sino la estructura misma de las formas que modelan la lectura. Esta concurrencia entre la línea que se mueve hacia el fin y de nuevo hacia el comienzo, en interacción con las detenciones de las imágenes recortadas que introducen la permanencia, es lo que pone al monje lector en condición de conciencia o memoria de este otro tiempo trascendental, del mismo modo como es la forma del estema general el que exhorta a un recorrido espiritual, como vimos.

Asimismo, la organización interna de cada una de estas escenas narrativas refuerza esta forma de lectura. Hay que considerar que en el estema de Morgan y Gerona hay dos tipos de imágenes iconográficas: las que presentan escenas donde los personajes aparecen en acción, siguiendo la lógica temporal, y los retratos, donde los personajes aparecen solamente a modo de presentación, en una especie de presente gnómico (usualmente llamadas imágenes enunciativas o "en nominativo")[117] que son menos usuales, como es el caso del retrato de Raquel que aparece tanto en el de Gerona como en el de Urgel (Láms. 32, 33, 34, 35, 44, 45,). En este apartado nos estamos preocupando de las primeras, en las cuales la creación del espacio recortado marca una detención en la lectura, pero su contenido supone un desenvolvimiento en el tiempo, una historia que se abre, que se hace presente, aunque pertenece al pasado. Esta apertura también crea una cierta permanencia y profundidad que no da por sentada toda la narración, sino que la convoca a la memoria del espectador tal como él la recuerda e imagina, no de un modo definido completamente por la escenificación, convirtiéndose en una obra abierta.

En este punto, Auerbach (2014, 58) nos provee apoyo conceptual con su uso del *sermo humilis*:

> … surgió un nuevo *sermo humilis*, un estilo bajo, como los de la comedia y la sátira, pero que ahora se extendía mucho más allá de su primitivo campo de acción, a lo más hondo y alto, a lo sublime y eterno. En otra ocasión me ocupé de este tema y me he referido ("Sacrae Scripturae sermo humilis", Neuphil. Mitteil, Helsinki, 1941, 57) al papel especial que desempeña san Agustín, quien tanto en el mundo retórico-clásico como en el judeocristiano podía sentirse como en su casa y quien acaso fue el primero en cobrar conciencia del problema de la antítesis estilística de ambos mundos, y así lo ha formulado muy expresivamente en su *De doctrina christiana* (4, 18), con ocasión del vaso de agua fría de *Mateo*, 10, 42".

En este escrito, Auerbach plantea la contradicción que hay entre el estilo grandioso clásico, especialmente el de la épica y el estilo bíblico, emparentado con los géneros considerados bajos en la Antigüedad y la paradoja de que es este estilo bajo el que permite una conexión con los contenidos superiores en términos espirituales. Por otra parte, se refiere al papel de Agustín en la comprensión de la dicotomía cultural que implicaba esta cuestión de estilo. Pero, lo que hace más útil el planteamiento de Auerbach, no es solamente el aporte del concepto de *sermo humilis*, sino el uso que le da, estableciendo la diferencia entre la narrativa de la *Ilíada* y la de los versículos bíblicos:

> No es fácil concebir estilos más contradictorios entre sí que los de estos dos textos, antiguos y épicos en la misma medida. Por un lado, figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar, juntas unas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[117] Según Fátima Diez.

> con otras en un primer plano y sin huecos entre ellas; ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión. Por el otro, las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo (Auerbach, 2014, 14)

Toda esta cita parece ser una écfrasis de las escenas ilustradas de las Genealogías de los Beatos, en especial la propia escena del Sacrificio de Isaac (Láms. 25, 29, 64). Su falta de detalles permite que se abra dando lugar a las evocaciones del espectador, y le da sentido de futuridad, coincidiendo con el papel de *figura* que estos ancestros tienen respecto de Cristo. Pero también, la existencia de esta imagen como detención en la narración de la totalidad de la historia relatada a través de todo el estema, juega el mismo papel: tiene una unidad de un relato completo en sí mismo, mientras que también se constituye en una pieza más del conjunto que se cohesiona sin que se expliquen en detalle cada una de las conexiones.

El diseño del Estema Genealógico de Cristo de los Beatos presenta entonces múltiples apreciaciones del tiempo histórico. A través de la línea unitaria que marcan los círculos se presenta el tiempo escatológico de la humanidad, una humanidad que nace con la primera pareja creada por Dios, que se dispersa por el mundo, pero que permanece teniendo un destino de salvación gracias al rol del hijo que nace al final de esta historia. Sin embargo, esta historia escatológica, llena de prefiguraciones, habla de una concepción de la historia no tan lineal, porque el futuro está también en el pasado y existe en el presente. Por otra parte, son indicativas de esta misma perspectiva, las interrupciones de este ciclo con la introducción de las imágenes narrativas y no narrativas que introducen una "presentización" del ciclo histórico humano.

De este modo, la nueva organización del Estema Genealógico en Biblias y Beatos de la Península Ibérica del siglo X, presenta diferentes capas de información interrelacionadas -la genealogía de Cristo, la historia humana con referencias cronológicas y la geografía del mundo- y el uso de diferentes formatos gráficos en cada una de ellas. El lector puede aprender a leer el diagrama porque sus formas se vuelven regularidades, de manera que la posición de los círculos, sus alineaciones, sus tamaños, dan cuenta de significados y funciones determinadas. Piggin ha observado que la concatenación de nodos de texto es secuencial (hijos, nietos, bisnietos, etc.) o jerárquica (patriarcas, sus esposas, sus hijos principales y secundarios, etc.), de manera que la forma misma, el diseño "lineal" de la composición da cuenta de un tipo de contenido.

Asimismo, este hipotético lector educado en la observación de las formas de estos diagramas puede anticipar el tipo de información que van a aportar las arcadas, no solamente en términos informativos, sino también simbólicos, entendidas, por ejemplo, como atrios que anticipan la entrada al espacio sagrado. Así lo cree Miranda García Tejedor (2004, 44) cuando comenta sobre el segundo folio del Estema Genealógico de Cristo en el Beato de Gerona, algo que también se da del mismo modo en Morgan: "El texto se distribuye entre los intercolumnios, simbolizando una especie de atrio que da entrada al texto sagrado", refiriéndose a los círculos con nombres a los pies de los primeros arcos del segundo folio de estos estemas. Esa manera de entender los arcos en los textos escritos ya había sido explorada desde la Antigüedad, pero fue utilizada intensivamente en los códices tardo-antiguos y medievales, partiendo de los Cánones de Eusebio y desarrollándose profusamente en Occidente en los textos irlandeses y luego carolingios (Crawford, 2019).

Lo mismo ocurriría con el lector aludido, enfrentado a las otras grandes figuras tanto geométricas como no geométricas que contienen texto[118], a las imágenes figurativas y al diagrama isidoriano del mundo instalado como otra imagen en el último folio dedicado a la dispersión de los descendientes de Noé (*Gn*, 10v, J 12v). Estas formas ya estaban elaboradas probablemente en los primeros diseños del estema, puesto que se presentan en el códice de Florencia y es bastante plausible, como señala Piggin (2013, 273-274), que el estema del códice de la Biblioteca Laurenciana manifieste un diseño ajustado a la etapa de su creación en la Antigüedad Tardía[119].

En este diagrama de catorce folios que pone en forma gráfica el curso de la historia humana a partir de la genealogía bíblica, nos encontramos, sin embargo, con tres tipos de presentación de un tiempo "sincrónico". El primero se presenta a través de la mirada totalizante del diagrama con forma de planta basilical; el segundo, con la repetición, a manera de síntesis, de la forma de planta arquitectónica, con el nudo constantiniano que aparece contextualizando el nacimiento de Cristo; y el tercero, a partir de la detención en las imágenes figurativas que del modo más concentrado presentan los momentos claves para el desarrollo de las edades del hombre que justifican el discurso escatológico. Los espacios creados permiten introducirse en un tiempo no lineal, a través de circunferencias, cuadrados o rectángulos, o de rectángulos que se curvan en uno de sus extremos, o, a través de la interacción de estas formas en el caso del nudo constantiniano.

Por otra parte, nos encontramos con claves de uso del diagrama, que dan cuenta también de los modos de participación de los usuarios en su funcionamiento. Primero, la del camino a ser recorrido, un camino eterno en el caso del diagrama que permite el retorno, que implica la totalidad del caminante espiritual; segundo, el uso del cuerpo para seguir los trazados, como los dedos que pueden ir siguiendo las líneas que se forman uniendo nodos, o siguiendo el cuadrado y el círculo y cada uno de los entrelazos en el caso del nudo constantiniano; tercero, el uso de la vista que permite la comprensión total de lo complejo a partir de una sola mirada. Así, la disposición de los elementos del diagrama, dan un ritmo de lectura -o más bien de visualización- que involucra tanto análisis como síntesis, y, asimismo, implica tanto movimiento como detención, reflexión y contemplación.

[118] Además de este circuito creado por las líneas de círculos con nombres que siguen el contorno de los folios, hay una constante presencia de arcos, grandes rectángulos y grandes círculos que contienen información contextual. En Gerona (f. 9r) y en Morgan (f. 5) hay arcos mayores que abarcan a los menores y también hay arcos simples en los folios 9v, 10, 12 de Gerona y en los folios 5v, 6, 6v, 7 y 8 de Morgan. Ver Nordenfalk, 1951, 9.

[119] Aunque Isidoro mismo es posterior al comienzo de este estema. Sin embargo, puede estar si no al comienzo mismo, en su evolución más temprana.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CONCLUSIONES

Aspectos generales

Esta tesis doctoral ha podido integrar variadas herramientas de trabajo y materiales de diferentes índoles, porque las tareas impuestas así lo requirieron. Desde la iconografía, la literatura, las ciencias del conocimiento y de la percepción humanas, estudios de visualización de la información, de diseño gráfico, de la semiótica, la psicología, la estética o la antropología se nos han prestado herramientas para observar el objeto de estudio desde variados ángulos y han enriquecido el estudio, logrando una perspectiva multidisciplinaria, que fue una anhelada meta al inicio de esta ruta en los estudios medievales.

Los avances más tangibles de esta tesis son, en primer lugar, que se presenta una actualización en español del corpus de los Beatos con sus siglas, ubicaciones y ramas textuales e ilustrativas, creando y poniendo al servicio de la comunidad científica datos organizados en tablas, gráficos y anexos de utilidad para investigadores españoles y latinoamericanos, especialmente. También se ha hecho una presentación sintética de las características estilísticas de las ramas ilustrativas y de los textos que componen a cada una de ellas. Especialmente en Latinoamérica hay una carencia muy grande de este tipo de información. Se han presentado diagramáticamente las ilustraciones que componen el aparato de apertura y cierre de los Beatos que son un conjunto diferente, de apoyo al texto, con características particulares y a los cuales pertenecen dos de los tres diagramas estudiados aquí.

Se han relevado los diagramas de los Beatos del siglo X, tanto aquellos que ocupan un folio completo como aquellos que son figuras dentro de otras figuras, se han clasificado entre diagramas propiamente tales e ilustraciones con características o estructura diagramática, se han elaborado dos tablas con toda esta información. Se ha logrado establecer un catálogo en torno a cada uno de estos tres grandes diagramas de los Beatos del siglo X: el Laberinto de Letras, la Tabla de los Nombres del Anticristo, El Estema Genealógico de Cristo, tabulando la información acerca de su ubicación en los diferentes ejemplares. Además, se ha puesto esta información en relación con la existencia de los mismos diagramas en Beatos posteriores y en otros códices, generando tablas de datos que permiten cruzar información.

Se han definido, física y conceptualmente cada uno de estos diagramas, situándolos en su contexto de producción y de recepción inicial. Se han buscado orígenes y encontrado relaciones de forma y de sentido entre ellos y otras figuras lejanas y cercanas espacial y temporalmente. Estas definiciones han permitido delimitar el campo de estudio en cada uno de los casos y plantear problemas generales en torno a ellos, como las implicaciones de las formas redondas o cuadradas en los diagramas, o las formas de lectura que los monjes hispanos del siglo X tendían a realizar.

Se han planteado nuevos problemas de investigación en relación con los códices hispanos altomedievales y nuevos resultados, recogiendo puntos de vistas tradicionales y puestas al día de la nueva historiografía preocupada por las formas gráficas y los problemas que suscitan los libros y sus modos de uso.

Se ha comprobado el supuesto de que los Beatos están compuestos por un conjunto de formas en interacción, una de las cuales son los diagramas, que convierten al códice en un dispositivo de cognición. Son formas que unas junto a otras crean un conjunto significativo, que también tienen valor individual, sin necesariamente relacionarse de manera directa con un texto, pero también se arman redes de largo alcance donde se establecen vínculos entre imágenes, o, en este caso, diagramas que están lejanos entre sí, pero que, al asociarse a través de las formas, iluminan la estructuración del sentido total del códice.

Cuando se habla de cognición, se habla de una forma de cognición diferente a la moderna que puede separar sujeto de objeto de conocimiento y que distingue entre razón y fe. Aquí estamos hablando de un modo de conocimiento integrador de los variados ámbitos de la mente y que conecta con las sensaciones, que permite el análisis, pero también la síntesis pre racional, el acceso complejo a la realidad. Eso era lo que convertía a los libros como los Beatos en aparatos complejos de conocimiento, o en dispositivos, como hemos dicho. Con este encuadre hemos participado indirectamente de la discusión acerca del uso y la función de los Beatos y se ha hecho un aporte en lo que respecta a los Beatos del siglo X, estableciendo que efectivamente tuvieron un uso para la *lectio divina* de los monjes, un uso diseñado por otros monjes o maestros de monjes que establecieron fórmulas y patrones de lectura y visualización que incorporaba ese objetivo. Esta discusión que se entronca con la lectura comunitaria o lectura sonora versus la lectura solitaria y silenciosa para la meditación, que en realidad no es tan dicotómica como parece. Si bien son libros diseñados para esa lectura meditativa, también se les utilizó para las lecturas en el refectorio, donde sus ilustraciones tienen muy pocas posibilidades de integrarse. Con este uso, se da un impulso oral-auditivo, en lugar del uso visual meditativo que es propiamente individual porque implica degustación.

Al considerar la conjunción y ordenamiento de las imágenes, diagramas, textos y otras fórmulas gráficas, se entiende que hubo un enlace originario entre ellas y los fines pedagógicos de la reproducción del códice. Es cierto que en esta tesis no se ha abordado esta labor más general de interpretación, que implicaría considerar, sin duda alguna las letras capitulares más importantes y las diagramaciones de los comienzos y fines de secciones, los colofones y otras formas e imágenes, pero se han realizado suficientes enlaces entre figuras, entre figuras y textos, cuando los hay, y los lugares donde se ubican estas diferentes figuras, de modo que se puede, por lo menos, enunciarlo en forma de hipótesis para desarrollar. También es cierto que esta hipótesis ha sido propuesta por varios estudiosos desde diferentes otras investigaciones, a lo cual nosotros sumamos la nuestra que es la de la relación entre los diagramas, en los lugares donde se ubican, con las imágenes y los textos. Todos ello nos llevan a concordar, sobre todo, con Elisa Ruiz acerca de los usos múltiples de los Beatos, incluso en que llegaron a ser considerados objetos sagrados. Aunque no podemos validar los resultados de esta investigación que son adecuados para los Beatos del siglo X, proyectándolos a otros siglos, porque los Beatos fueron variando en el tiempo su uso, o sus énfasis de uso.

Esta cuestión abre la puerta a la discusión teórica de la relación texto-ilustración en general y también en el ámbito monástico como espacio singular que crea una retórica que combina texto e imagen de un modo específico. Nos hemos preguntamos acerca de la unidad de la imagen con el texto para producir un efecto, o más aún, como planteó Poole, la posibilidad de que la conjunción de imágenes narrativas, con las no narrativas, simbólicas y emotivas, produjeran una supranarrativa que llevara a un tiempo "otro", ritual, que fuera un objetivo de los programas elaborados en estos libros y que de hecho lograran un efecto anagógico en la recepción. La respuesta está en los lugares de los libros donde se ubican determinado tipo de diagramas o de imágenes totalizadoras donde se detiene el tiempo o se hace más condensado. Son los momentos de entrada, de detención, de clímax o de salida donde se expresan más los ilustradores y diseñadores de los programas gráficos del libro. Sin embargo, el límite de esta conclusión es que no hemos realizado un trabajo sistemático sobre el *ductus* del discurso de cada uno de los códices, solamente es un adelanto producto del desarrollo de una investigación más acotada.

Luego, ha habido una serie de preguntas que se han puesto en movimiento, como es la del uso de los Beatos para actividades de memorización, en especial en la memoria activa para la meditación; otra se relaciona con el valor de las imágenes en la construcción de estos libros,

USC DE COMPOSTELA

llegando a la conclusión de que las imágenes y los diagramas construyen sus propios discursos, y transforman o inciden en el modo de leer los textos. Los diagramas se aprecian como aparatos visuales que tienen menos cosas para ser leídas que para ser vistas, y las leídas, resuenan por repetición más que armar grandes enunciados, por lo que se acercan al lenguaje poético y por eso hemos tenido que referirnos a poesía y juegos en esta tesis.

Sobre los Diagramas estudiados

Hemos encontrado que en las tres figuras hay un recorrido que permite una preparación para el fin y que esa preparación, puede ser escatológica, pero también personal. Estos son diagramas de libros de una época y lugar donde los monjes que siguen una práctica religiosa son los constructores y usuarios de estos libros. En estos libros de la Edad Media plena, hay un trabajo en torno a aquello: reconciliación no solamente entre fe y razón, y búsqueda de dar coherencia al mundo. Pasa en los tres diagramas con vocación universalista que quieren reconciliar y sintetizar el mundo y el cielo, la historia y la geografía, el poder de la universalización de la fe cristiana con la coexistencia. Todo se mira desde abajo hacia arriba y desde arriba hacia abajo. La unión de cuadrados y esvásticas, la forma basilical para ser recorrida y volver al comienzo, siguen todas estos principios. Están formando la base de la cultura occidental que quiere reconciliar la tierra con el cielo.

Los diagramas se caracterizan por anular el tiempo narrativo y permitir una lectura y visualización de los datos presentados de una manera más abierta y activa. No solo permiten esta forma de acercamiento al mensaje del diagrama, sino que lo estimulan a través de diseños que promueven el movimiento del cuerpo y la actividad mental, donde el usuario debe tomar decisiones, resolver problemas e interpretar símbolos. Como, además, esos diagramas se presentan en interacción con imágenes y textos, se potencia y abre la intelección del lector. Cuando estos diagramas se presentan al comienzo, como parte de las imágenes iniciales, sin abrir el texto que anuncian, se convierten en paratextos de apertura, preparan el ánimo de la lectura, su función es permitir que el lector se posicione en el lugar que está, que es un lugar sagrado. El principal mensaje es aquí: “este libro es sagrado”. Desde este punto de vista, todas las ilustraciones preliminares son un umbral para ese espacio donde el propio libro se convierte en la iglesia de Cristo.

Estos efectos se construyen a través de conjuntos como son las imágenes preliminares de un códice, subconjuntos como las dos o tres imágenes que convergen en un tema o función -como son las cruces con los laberintos- e individualmente, porque hay imágenes y diagramas que preparan al lector, que introducen al lector, que mueven al lector o que lo instalan en un estado perceptivo de un tipo diferente.

Los laberintos de los Beatos Morgan y Valcavado

Los laberintos de Morgan y Valcavado tienen formalmente una estructura derivada del antiguo laberinto cretense que parte desde una cruz central y marca los puntos cardinales, marcando los cuatro cuadrantes. Además, a través de la disposición de las letras en forma de cruces o aspas, plantean la cuestión de la introducción del círculo a partir del movimiento de esas aspas dentro de ese cuadrado.

El recorrido que hace el usuario de ese laberinto para descubrir lo que oculta, lo hace moverse y formar tanto la cruz central -la pequeña en el punto medio y la mayor que llega al final de cada vértice- como el círculo y los rombos que se despliegan en el recorrido. El usuario, de algún modo se mueve o tiene la sensación de movimiento circular con ese trabajo. El Beato de Valcavado agrega la inscripción de la figura principal en un rectángulo que lo acerca más a los laberintos romanos pavimentales, especialmente el de san Reparatus de Argel, con un

USC DE COMPOSTELA

perímetro que hace las veces del muro de la ciudad, un separador con lo que está fuera, y un integrador de lo que está dentro. Y dentro, aunque sea a través de un camino difícil, está el cosmos, el mundo ordenado, la tierra y la vida misma del lector que se encuentra al medio, con la esperanza de un plan total pleno de vida explicitado con los elementos vegetales que lo habitan, toda esa representación de la vida al interior de la orla, permite establecer que ese cosmos es también la Iglesia, la Ciudad de Dios inmanente y que por lo mismo, la orla representa a la ciudad terrestre, con sus ciclos de nacimiento y muerte. En Morgan, también están esos elementos alusivos a la vida, pero la diferencia es que el borde tiene la misma disposición que el laberinto de letras, por lo que se mueve con él, como un mundo total dentro de un universo más abierto, ya que, incluso los elementos vegetales, emergen fuera de ese cuadrado erigido sobre uno solo de sus vértices. La comparación entre estos laberintos de letras y los contextos de laberintos en iglesias como san Reparatus, permitió corroborar la interpretación anterior. Aquí hay un intento por armonizar cosas contrarias entre sí, el cuadrado y el círculo. Cosa que también se constata con las comparaciones con la iconografía del sanctasanctórum de la *Topografía Cristiana* de Cosmas, las comparaciones con la simbología de los laberintos antiguos paganos.

En este lugar los monjes en su ortopraxis son los constructores y usuarios de estos aparatos que dan coherencia al mundo, al pequeño mundo de este libro específico que se inicia, el un poco menos pequeño mundo de san Miguel que es el monasterio en el que nace y donde vive este libro, o el monasterio de Valcavado, cuyo abad es su promotor, o sea, que es también el mundo donde el libro que se presenta va a habitar; también el mundo es la Iglesia, la comunidad a la que pertenece el libro, pero es también la ciudad, la civilización humana, la tierra, que pertenece al universo gobernado por Dios. Si asimilamos la forma del losange al mundo, como hemos mostrado que es posible que sea la intención del uso de esta forma, nos encontramos con una graduación de menor a mayor de rombos concéntricos que dan sentido a todos los niveles mencionados, unos dentro de los otros, dándose que, en el punto central de la cruz formada por las primeras letras, estaría la bendición al lector que parte su recorrido desde allí, por los caminos que marcan las palabras, el camino de esa vida. En un contexto apocalíptico como es el del *Comentario al Apocalipsis* de Beato, todos estos mundos están asociados a la historia humana, a su comienzo y fin regido por la revelación del sentido de ella a través de las Escrituras, y asociados al fin de la vida de cada monje que depende de su comprensión de ese sentido y de los actos que haga para conectarse con él.

En cuanto a la pregunta de ¿qué hace aquí esta figura?, hemos visto los orígenes formales posibles de los laberintos de letras estructurados como cuadrados que muestran ocultando palabras o frases, primero dentro del ámbito de los códices mozárabes, de códices de otros lugares y de tiempos posteriores y luego, los hemos visto en otros soportes, generalmente asociados a mosaicos pavimentales o a lápidas de dedicación. En ambos casos se llama a poner atención en el lugar en que se está (una especie de *cave canem*), aludiendo a que es una santa iglesia -como en Morgan, donde se escribe “San Miguel”- o, recordando quién mandó a construir el lugar, entendiendo lugar como el monasterio donde se encuentra el *scriptorio*, pero también el libro mismo.

En relación a que este laberinto es un paratexto que da entrada al libro, hemos encontrado que el laberinto es un intermediario entre el lector y el libro, moldeando la interacción del lector con el texto. Es una entrada grandilocuente que primero se mira y después se lee y, al final, interactúa con el usuario. Este se encuentra con un frontispicio que le indica que está *ad portas* de un lugar sagrado, por lo tanto, lo prepara para el ingreso cambiando la actitud cotidiana por una que le lleva a la meditación, pero especialmente claro es que le indica las dificultades con que se va a encontrar y que debe poner esfuerzo intelectual y espiritual a partir de ahora. Le

USC DE COMPOSTELA

presenta una visualización general y de detalles que despliega asociaciones rápidas, y le presenta un trabajo, un juego para desplegar la conciencia y la concentración en el descubrir y asociar. Por lo tanto, le plantea al lector un papel activo no solamente respecto del libro específico que lee, sino frente a la Escritura, pues en este libro está el plan divino de las Escrituras.

Aquí se presenta una suerte de llamadas de atención al lector sobre el libro que se va a leer y se convierte ese lugar, ese libro, en un espacio construido con una puerta de entrada por la cual ingresar, con una contextualización de quién y dónde lo hizo, que lo sitúa, y, finalmente, ese lugar se transforma en un espacio sagrado donde van a perdurar los actores de ese entorno: el santo al que se invoca, el obispo o señor comitente, el pintor o calígrafo que es como el arquitecto dentro de las catedrales con laberintos posteriores, son protectores y serán protegidos, como es común para la función apotropaica de los laberintos de las iglesias y también de los exlibris. Porque si asociamos el espacio interior del laberinto con la Iglesia, es esta autorrepresentación la que permite un poder apotropaico, porque la Iglesia es guardiana de la verdad, recorrerla es llegar a la verdad. Cuando el lector realiza el trabajo que le exige el laberinto, se eleva y traspasa el umbral. Los lectores son coautores porque trazan patrones propios a partir de las señales que se les presentan, ellos elaboran los contenidos. Se lee por libre asociación, entonces tiene ciertos elementos de las *catenae* como guía para la lectura. Además la sensación de interdependencia entre estabilidad y movimiento, especialmente en el caso de Valcavado, permiten esa armonía entre lo cuadrado y lo redondo, la conciliación de las formas, con lo que el lector puede ascender a las cosas del cielo, la armonía del universo que se expresa en la armonía de los evangelios -por lo que se agregan las imágenes de los Evangelistas que aquí no hemos podido atender- y por eso en el Beato de Gerona se puede reemplazar el laberinto por la *Maiestas Domini*.

La cruz al frente del laberinto parece un alter ego. También es un mundo de cuatro partes que marca el centro que es el lugar de partida para la salvación, es también mediadora entre la tierra y el cielo y entre pasado y futuro, por lo que abarca el todo en términos temporales y espaciales; y es también el tiempo de cruce de la historia individual y la colectiva. Es una forma de subrayar todos los elementos que se han vertido en el laberinto, es un lugar de convergencia pero sin oscuridad. En la cruz todo es claro y manifiesto. Tanto la cruz frente al laberinto como la cruz que insinúa el laberinto, pero sobre todo esta última, se adaptan a las formas de la *rota* isidoriana, expresando el orden divino y la unidad de la creación, en esto también participa el crismón y la cruz *decussata*, que mantiene unido al mundo. En el contexto escatológico la cruz y la X dan ingreso al libro planteando el equilibrio del universo y del libro en cuanto mundo equiparado a la Iglesia. Por otra parte es significativa la entrada al libro en la secuencia que integra una Alfa -que representa el logos-, la Cruz -que representa a Cristo y a partir de él la creación- y el Laberinto que representa el microcosmos, el micro mundo que hemos mencionado antes. Hay libros en los que incluso se llega a desplegar la serie Alfa, Cruz, Laberinto, Rosa de los Vientos y Meses. La diferencia entre estos conjuntos y los preliminares de los Beatos estudiados es que, en los Beatos, están estos elementos, pero no separados. O sea, en un solo folio, o a veces en dos, se integra la idea de la Cruz, del Laberinto y de la Rosa de los Vientos, todos reforzando la idea de mundo. En el caso de la Alfa, es la apertura de la historia que se cierra con la Omega, al final del libro, es decir, todos estos elementos redundan en el posicionamiento del lector en el tiempo y espacio humanos en relación con el divino.

Pero también este diagrama se presenta como artefacto literario y de juego. El juego que implica el poema figurado crea un espacio de interacción y de ordenamiento del mundo, a partir de una disposición de los elementos en el espacio que se basa en los principios de orden del razonamiento humano: el principio del centro, los límites, el movimiento, la convergencia. Con

USC DE COMPOSTELA

esto, el discurso no se limita a su dimensión lineal, textual, sino que se amplía hacia un discurso en el que convergen formas y contenidos, donde se cruzan tiempo y espacio y permite, por ejemplo, el tiempo tipológico que conlleva una interpretación del todo que es la primera mirada, o la mirada larga de la observación que abre los sentidos y evoca recuerdos y asociaciones.

Por otra parte, la tradición de los *carmina figurata* geométricos que parten desde los mismos principios -como el de la letra del medio- abren también el orden de la lectura a amplias alternativas, de acuerdo con las experiencias del lector y el punto de encuentro entre el diseñador y el usuario. Haciendo que los lectores jueguen con cierta libertad pero se les condiciona a que miren de determinada manera, que dirijan la vista desde el centro, que vean las figuras geométricas insinuadas, con un modo de visualización multidireccional. El hecho de que los laberintos de letras conviertan las letras en letra-imagen, regidas por patrones de simetría, les confiere un poder doble, tanto por el discurso textual, al que nos hemos referido, como por el lugar de ubicación de lo que también hemos hablado, y por el poder síntesis y de materialización que da la imagen.

A diferencia de los poemas de Venancio Fortunato, coexisten las letras-figuras con las imágenes-figuras, y, a diferencia de los poemas de Rabano Mauro -donde Rabano aparece dibujado interactuando con la cruz de letras- no hay una interacción entre las letras y las imágenes. Letra e imagen se relacionan, pero cada una desde su propio lugar, las letras se convierten en imágenes geométricas, pero no figurativas. Además, en los Beatos los Laberintos de Letras tienen un solo tema, lo que les permite que se potencie la idea que deriva de esta constelación.

De las tres vías de expresión: palabra, imagen referencia e imagen geométrica de sus letras, el usuario infiere la cruz, lo religioso, el contenido. Es además una frase que resuena. Se arman y relacionan con los diferentes registros del lenguaje.

Las Tablas de los Nombres del Anticristo

A diferencia del laberinto, el diagrama del anticristo ilustra un texto. Tiene en común con el diagrama del laberinto la forma cuadrada, cuadriculada, que representa en su centro una ciudad. También tiene en común con el laberinto de letras, la forma de uso en que el usuario es activo, no solamente lee, sino que hace y resuelve, y que tiene cierta libertad para interpretar los dilemas, pero con el principio del medio. Está claro que el dilema más importante está en el medio, en el cuadrado que aparece como ciudadela del anticristo. Pero tiene diferencias interesantes. Tiene, más que el laberinto, un manual de instrucciones que recuerdan las de Teodoro en los reversos de las *tabulae iliacae*, e igual que ellas, estas directrices dirigidas desde el "hablante" al lector, son varias. La primera está en el marco mismo, definiendo el tipo de trabajo que va a realizar el lector, las cualidades necesarias para ejecutarlo, el objetivo, poniendo el acento en la sabiduría, igual que Teodoro, como si ese *peritus*, que se exige aquí fuera equivalente a la *techne* de las tablas, es decir, es una advertencia al lector, una exhortación a una disposición del alma para enfrentar el trabajo que se le propone. La segunda instrucción está sobre la plaza central que equivale a la ciudad del anticristo. En forma de recuadro se dan pistas acerca de cómo entender la plaza que se ve con signos cristianos pero que son lo contrario (*per antifrasin*). La tercera instrucción es más específica y enseña a aclarar los nombres y las cuentas que hay que sacar.

El laberinto de la entrada no tiene esa forma de relacionamiento directo con el lector, justamente porque la tabla es menos compleja, redunda siempre en los mismos conceptos y modos de uso. Aquí no. Por una parte, se trata de gematría, de sacar cuentas y calcular los nombres y tiempo del anticristo, que es la parte propiamente tabulada, pero tiene otra parte, que es la más cercana a la forma poética del laberinto, que está al centro, en la que hemos llamado

USC DE COMPOSTELA

plaza o ciudad y que es una especie de poema figurado, donde la palabra *nomen* al hacerse tangible transformándose en figura, adquiere una presencia tan relevante quizás, como la del crismón y la cruz.

La complejidad de la Tabla del Anticristo hace necesaria una lectura multinivel, pues como en el Laberinto de Letras, primero invita a una mirada global, que se impone con la composición de rectángulos concéntricos bien delimitados por un marco. Luego, un segundo nivel se promueve a través del marco, que invita a ser recorrido, para llegar a después a las unidades menores, que a manera de tabulaciones de letras y números promueven un desciframiento de cada unidad de significado. Eso, en un sentido concéntrico, como el laberinto. Pero, a eso le suma un centro, la ciudad del anticristo, que emplea un lenguaje diferente, también enigmático y cercano al juego como los problemas numéricos, pero que, además de plantear la transposición de las letras en figuras y de ser un lugar a recorrer desde el centro o hacia el centro por líneas diagonales en los cuatro vértices, y que promueven el movimiento a través de las aspas y los circuitos de letras alrededor de núcleo central, se tiene que dilucidar el significado detrás de las marcas de signos cristianos trastocados en su contrario de manera nada evidente, pero que está implícito en el modo de plantear las oposiciones lógicas de esta composición.

Las palabras y los signos, como la palabra *nomen,* el monograma o la cruz, adquieren un nuevo poder al objetualizarse, parecieran poseer un estatuto de realidad mayor. Es un recurso retórico que dispone al lector a desvelar lo oculto, a distinguir entre lo propio y "lo otro", a aprender a desconfiar de las apariencias, pues, cuando pierde el refugio y la protección, debe apelar a las miradas múltiples. Es una manera de advertir acerca de la actitud que se debe tener para lograr llegar a la verdad. Nuevamente está planteada, esta vez, a partir de la figura y del recorrido del lector de esa figura, la cuestión de la sabiduría, la mirada anamórfica, que implica un entrenamiento de la mente, usando la razón para la fe.

Una diferencia más general entre las Tablas de los Nombres del Anticristo y el Laberinto de Letras es la ubicación dentro del códice y la relación con el texto. Esta tabla es un diagrama asociado a un texto, acercándose a una imagen en su relación con él, no es una preliminar para entrar al texto, previo a él, sino que es parte de un libro específico, el sexto, a la mitad del códice, por lo que es una detención para reflexionar sobre la lectura ya hecha y para enfrentar lo que viene. En este sentido se vuelve a parecer al laberinto, son momentos de detención y de concentración para una lectura de entendimiento superior. Y desde este punto de vista, se trata de un diagrama que ordena datos, a la vez que de una figura y un juego, que usa los principios de orden de la mente que mencionamos respecto del laberintos y los *carmina figurata* geométricos. La plaza central es el elemento más parecido al Laberinto de Letras pues las palabras sirven para armar figuras tanto como para hacer de caminos para recorrer.

El Estema Genealógico de Cristo

Hemos hecho una contribución a la difusión de los descubrimientos de Piggin que son reales avances acerca de los orígenes en términos de datación, forma y familias de copias de los Estemas de Cristo de los Beatos, siendo su prototipo anterior incluso al *Liber Genealogus*. Gracias a este nuevo conocimiento hemos podido emprender nuevas reflexiones sobre los significados de las transformaciones que tuvieron estos diagramas en los Beatos respecto del original y los posibles tipos de uso tanto con esos cambios como con las permanencias que sostienen. Los cambios son, además de algunos desajustes en los nombres bíblicos, y, a diferencia de las copias más ajustadas al prototipo, imágenes con escenas -a veces, también retratos-, modos de marcar las cinco edades y el nudo constantiniano. Por otra parte, las permanencias son la forma general de planta basilical y el avance paralelo entre el desarrollo de las sucesivas generaciones de familias bíblicas y los datos enmarcados de diferentes modos

USC DE COMPOSTELA

que permiten asegurar la historicidad de los sucesos y de los personajes, asegurando la posibilidad de su cotejo con cronografías e historias conocidas desde la Antigüedad.

La ramificación de círculos unidos por líneas es una fórmula distinta, mucho más adecuada para seguir un desarrollo temporal y jerárquico que los diagramas cuadrados y concéntricos con que nos hemos encontrado antes. Es, en sí mismo un diagrama de tipo porfiriano con una línea principal y desgajes secundarios. Pero, tal como las Primeras Tablas del Anticristo, esa forma lógica que avanza en el tiempo mientras va desgajando desde los aspectos principales hacia los secundarios (un diagrama de flujo), coexiste e interactúa con otras formas que van marcando el avance -como los arcos, cuadros o círculos con la línea cronológica- y otras formas que en cambio cortan el avance y permiten la detención y profundización de ciertos momentos -las escenas ilustradas-, y otras que, incluso permiten devolverse hasta el inicio.

La mirada primera, más general es una visión desde arriba del conjunto en forma de planta basilical, llevada adelante por la barra superior y por los círculos inferiores, especialmente en los folios finales. Esta mirada está subrayada por la integración del llamado nudo constantiniano que es una especie de resumen de una planta para ser recorrida. El último folio con la encarnación de Cristo, junto al nudo constantiniano, permite pensar que es posible dar la vuelta una vez que se llega al final y regresar hasta el origen de la humanidad, el paraíso, que es la promesa del cristianismo a través de la recompensa de la vida eterna y la Jerusalén Celeste. Pero también su forma es simbólica y alude a la unidad entre el cuadrado y el círculo, tal como vimos que sucedía en el diagrama del laberinto. No debe ser casual que este recorrido sin principio ni fin, que siempre llega a el primer Cristo -Adán- o a Cristo mismo en su vida terrena, que se va deteniendo en las otras prefiguraciones de Cristo, tengan esa connotación de la unidad entre las cosas divinas y las cosas terrenas, justo en el marco de una interpretación eclesiológica del Apocalipsis, donde se insiste en que todas estas cosas que ocurrirán en un futuro, están ocurriendo ahora dentro de la Iglesia.

De allí hemos podido concluir que gracias a las permanencias y transformaciones de la forma de las genealogías de los Beatos respecto de los primeros Estemas Genealógicos de la Antigüedad Tardía, podemos en los Beatos, prevalece, como en los otros dos diagramas analizados antes, la idea de recorrido. La forma de planta de una iglesia del recorrido también se une a las coincidencias con el laberinto, compartiendo la idea del camino de los cristianos. También como en el primer diagrama, la idea de que este camino, sea a través de la figura sintética dada por el nudo constantiniano o sea a través de las rutas marcadas por el orden "*linearum*", representan tanto a la Iglesia como al mundo, a la historia general de la humanidad, como a la vida individual del lector. En este caso, no es necesario acudir a formas simbólicas para aludir a ello porque el contenido del diagrama es ya histórico e incluye ya un mapa y referencias a la dispersión de la humanidad por el mundo. Pero si se hace el recorrido "espiritualmente", como una forma de meditación, el camino es una forma de llegar a un estado superior del entendimiento para encontrarse con Cristo.

En cambio, los lugares para detenerse son los recuadros con escenas que a pesar de ser hacia su interior narrativas, detienen el tiempo de ese recorrido. Allí es, en esos lugares de detención del recorrido, donde se detiene el tiempo. Por lo tanto las Genealogías son a la vez, sincrónicas y diacrónicas. Hay un tiempo eterno que coexiste con el tiempo histórico. Se actualiza al Antiguo Testamento con las prefiguraciones de Cristo, de manera que aunque se haga un recorrido completo por la historia de la humanidad, siempre se permanece en Cristo, en el tiempo presente, conjugando pasado, presente y futuro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

CÓDICES Y EDICIONES

A. Códices y ediciones de Beatos del siglo X

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. facsímil *In Apocalipsin.* Reprod. Facs. Del ms. M. 644 Pierpont Morgan Library. Valencia: Scriptorium, 2000.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. Digital The Morgan Library and Museum Ms M.644. https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/thumbs

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis.* Ed. facsímil del *Beato "Emilianense" de la Biblioteca Nacional (Vit. 14-1*). Burgos: Siloé, 2007.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. digital *Beati in Apocalipsin libri duodecim.* Beato Vitr. 14-1 BNE. Biblioteca Digital Hispánica. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047185&page=1

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Facsímil *Beato de Valcavado*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Edición digital. *In Apocalipsin. Comentarios al Apocalipsis, con varios prólogos e interpolaciones y seguido de la explicación del Libro del Profeta Daniel, por San Jerónimo. Con miniaturas de Oveco*. Ed. Digital del U/Bc Ms 433 http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Edición digital *Beato de Tábara*. Archivo Histórico Nacional, CODICES, L.1097. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2610212

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis.* Ed. facsímil *Códice de Gerona. Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codex Gerundensis. A.D. 975*. Facsímil. Madrid: Catedral de Gerona- Editora Internacional de Libros Antiguos, 1975.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis.* Ed. facsímil *Códice de Girona*. Barcelona: Moleiro, 2003.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis. Codex Urgellensis (Muesu Diosesà de la Seu D'Urgell*. Facsímil. Madrid: Testimonio, 1997.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Beato de Liébana. *Commentaria in Apocalipsin libri XII*. Ed. digital *Beato de San Millán*. Real Academia de la Historia, cod. 33 https://bibliotecadigital.rah.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000031&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. facsímil *In Apocalipsin*. *Reproducción facs. Del ms. Conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial*. Facsímil. Madrid: Patrimonio Nacional, 1994.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. digital *S. Beati de Liebana explanatio in Apocalypsim S. Johanis*. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial &-II-5. RBME Digital https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme-expo/page/cod06#?c=&m=&s=&cv=234&xywh=-1975%2C0%2C6316%2C3639

B. Códices y ediciones de Beatos posteriores al siglo X

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis* Beato de Fernando y doña Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vitr. 14-2. Facsímil. Valencia: Club Bibliófilo Versol, 2007.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Beato de Saint Sever. Ed. digital *Commentarius in Apocalypsin*. Beato de Saint Sever. Biblioteca Nacional de Francia Ms Latin 8878. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Edición Digital *In Apocalipsin*. Códice de Fernando y Sancha. BNE, VITR/14/2. Biblioteca Digital Hispánica http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. facsímil. *Exposición del Apocalipsis por el Beato de Liébana, presbítero el mismo que juntamente con Eterio, obispo de Osma, combatió los errores de Felix y Elipando*. Valencia: Vicent García, 1992.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Beato de Turín. Ed. Facsímil Testimonio, 2000

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Beato de Silos, British Library Add MS 11695: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?index=0&ref=Add_MS_11695

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis Santo Domingo de Silos*. Facsímil. Barcelona: Moleiro 2001.

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Beato de la Biblioteca Corsiniana. Facsímil. Burgos: Siloé, 2010

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. *Beatus super Apocalypsim (The 'Rylands Beatus') (Latin MS 8*). Universidad de Manchester. https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-LATIN-00008/40

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis*. Ed. Digital. *Apocalipse do Lorvão*. Monasterio de Lorvão, códice 44. https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4381091

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis* Commentarius in Apocalypsim (Beato de Navarra). BNF, NAL, 1366. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105072186?rk=21459;2

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis.* (*Beato de Las Huelgas*). The Morgan Library and Museum, Ms M. 429. https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348/thumbs

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis* ps://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/112348/thumbs

Beato de Liébana. *Comentario al Apocalipsis* Beato del Arroyo, BNF, NAL 2290. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507217r/f1.planchecontact.r=NAL%202290

C. Otros códices y ediciones

Gragorio Magno. *Moralia in Job*. Florencio, 945, Biblioteca Nacional de España Mss/ 80 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000206931&page=1

Antifonario de León. Liber antiphonarium de toto anni circulo a festivitate sancti Aciscli usque in finem. Copia digital. Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Archivos Estatales. https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=166316

Agustín de Hipona, Santo. Quaestiones in Heptateuchon, de san Agustín del s. VIII (París, BNF, MS lat. 12168). Ver en https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423830f/f5.item#

Biblia de León de 960 Biblia de León de 960. León, Colegiata de San Isidoro, cod. 2

Biblia de Leòn de 920 Toledo Bibl. Capitular, 11.4

Cava dei Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra. https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU

Códice de Metz o Enciclopedia Aix -la -Chapelle de 809. Códice 809, BNE. https://www.bne.es/es/colecciones/manuscritos/manuscritos-iluminados/codice-metz

De Fouilloy, Hugo. *De Rota Verae et Falsae Religionis*. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, MS Cod. 226, fol. 146 y149

Códice Ovetense. *De natura rerum* de Isidoro. Escorial R II-18. https://rbdigital.realbiblioteca.es/files/manifests/esc_R-II-18.json

Códice Vigilano de Concilios

Cosmas Indicopleustes. *Topografía Cristiana* Cod. Vat. gr. 699.

Diurnal de Fernando y Sancha de la Universidad de Santiago https://www.ucm.es/esleim2/galeria-diurnal

Evangeliario de Echternach, Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I, 2. 4°. 2, f. 2. https://www.bavarikon.de/object/bav:UBA-HSS-00000BAV80000020

Evangelios de Lindisfarne (British Library, Cotton MS Nero D IV, f. 2v

Etymologiae de Isidoro, Escorial P.I 7 https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14048#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-234%2C298%2C2151%2C1169&r=

Isidori Hispalensis Sententiarum Libri III, Escorial TII 25 https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14117#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-743%2C-1%2C3138%2C2339

Morales de san Gregorio de Florencio, BNE Mss 80. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000206931

Augustinus Hipponensis, *Quaestiones et locutiones in Heptateuchum*, livres I-IV. Paris, Bibl. Nationale, MS lat. 12168. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423830f/f1.planchecontact.r=12168

Vitae Sanctorum et alia opuscula. BNE Mss 494 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000125639

Bibblia Amiatina. Biblioteca Medicea Laurenziana. Amiat. 1, f.5. Ed. Digital en http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOS3h2-I1A4r7GxMdaR#/book

Códice Plutei 20.54. Biblioteca Medicea Laurenziana. Plutei 2054. Ed. Digital en http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOHzoc_I1A4r7GxMCQf#/book

FUENTES PRIMARIAS TEXTUALES.

Agustín de Hipona, Santo. *Del Génesis contra los Maniqueos.* https://www.augustinus.it/spagnolo/genesi_dcm/index2.htm

Ambrosio de Morales. "Relación del Viaje que Ambrosio de Morales, Cronista de S: M. hizo por su mandado el año de 1572 En Galicia y Asturias". En ed. Enrique Florez *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II, a los reynos de León y Galicia, y principado de Asturias: Para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*, 1765.

Beato de Liébana. *Tractatus de Apocalipsin*. Trad. Roger Gryson. Turnhout: Brepols Publishers, 2012.

Beato de Liébana. "Comentario al Apocalipsis de San Juan en Doce Libros (Manuscrito de Saint Sever)". Trad. al español de Cascón, Antonio, Primitiva Flores et al. En *El "Beato" de Saint Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms lat. 8878 de la Bibliothèque nationale de Paris*, 104-224. Madrid: Edilán, 1984.

Beato de Liébana. Comentario al Apocalipsis. En *Obras completas y complementarias de Beato de Liébana. I: Comentario al Apocalipsis. Himno "O Dei Verbum". Apologético*. Ed. González Echegaray, Joaquín, Alberto del Campo y Leslie Freeman. Madrid: BAC, 2004.

Benito de Nursia *La Regla de San Benito*. Ed. García. Colombás, trad. Iñaki Aranguren. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

Casiodoro, Magno Aurelio, *Institutiones saecularium litterarum*. Trad. Mari Cruz Ramos (Madrid: La Hoja del Monte, 2009).

Campos, Julio e Ismael Roca. 1971. *Santos Padres españoles*. Vol. II, 7-211. Madrid : BAC.

Cosmas Indicopleustes, *Topographie Chrétienne*, Trad. de W. Wolska-Conus, Ed. Du Cerf, Sources Chrétiennes, 141, 1968.

Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, I, 89-93, http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0258%3Abook%3D1%3Achapter%3D6

Flavio Josefo. *Antigüedades Judías*. I: 113-143 (1997, 40-45).

Ireneo, "Contro le eresie V (24,4-30)". En Potestà, Gian Luca y Marco Rizzi. 2005. *L'Anticristo I. Il nemico dei tempi finali. Testi dal II al IV secolo*, 29-69. Milán: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore. www.scribd.com/Religione_in_Ita2

Isidoro de Sevilla. Etimologías. Ed. biblingüe, trad. José Oroz Reta. Madrid: BAC, 2004.

Isidoro de Sevilla, santo. *Regula Monachorum*. Estratto da "Patrologia Latina Database" Vol. 103 – Migne Ed. Chadwyck-Healey 1996
https://ora-et-labora.net/regulaisidorilatit.html

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Juan, "La prima e la seconda lettera di Giovanni" En Potestà, Gian Luca y Marco Rizzi. 2005. *L'Anticristo I. Il nemico dei tempi finali. Testi dal II al IV secolo*, 5- 13. Milán: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore. www.scribd.com/Religione_in_Ita2

Optaciano, *Publilii Optaniani Porfyrii carmina*, ed. G. Polara (2 v. Torino: Paravia, 1973).

Orígenes, "Contro Celso; Commento al Vangelo di Giovanni; Serie latina del commento al Vangelo di Matteo" En Potestà, Gian Luca y Marco Rizzi. 2005. *L'Anticristo I. Il nemico dei tempi finali. Testi dal II al IV secolo*, 2237-308. Milán: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore. www.scribd.com/Religione_in_Ita2

Pacomio. *Regula*. CPG 2353.Trad. latina de Jerónimo,
Regula Communis (*Rrg. Comm*. I-II:) edición de CAMPOS, J.; ROCA, I.: Santos Padres Españoles, II, Madrid, 1971, 163 ss.

"Patrologiae cursus completus" en línea:
https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0280-0380,_Optatianus_Porphyrius,_Panegyricus_Constantino_Augusto,_MLT.pdf

Pseudo Dionisio Aeropagita*: Symbolum est collado formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem (In hierarchiam coelestem*, 2 [ad cap. 1]; PL, 175, 941B).
Quaest. in Exod., 16, 2: ML 83, 295.

Sagrada Biblia online. Juan, Cartas 1-3.
https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/juan-cartas-1-3/;

Sagrada Biblia.. Ed. Nácar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga. Biblioteca de Autores Cristianos, 1966

Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las catedrales y monasterios, ed. Por Enrique Flórez, Madrid, 1765.

Victorino de Pettau, "Sull'Apocalisse". En Potestà, Gian Luca y Marco Rizzi. 2005. *L'Anticristo I. Il nemico dei tempi finali. Testi dal II al IV secolo*, 369-390. Milán: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore. www.scribd.com/Religione_in_Ita2

Tejada, Juan trad.. 1851. "Concilio IV de Toledo". *Colección de cánones de la Iglesia española*, T. II. https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=7119

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Acevedo, Mirsa. 2017a. "La mirada medieval a través de los Beatos de Liébana de los siglos X al XII", *Aguatinta* 25: 34-37

Acevedo, Mirsa. 2017b. "Reflexiones en torno al mito del origen de la humanidad en Los Trabajos y días de Hesíodo, a través de la comparación con el Génesis bíblico".

https://www.academia.edu/32323064/REFLEXIONES_EN_TORNO_AL_NACIMIENTO_DEL_HOMBRE_EN_HES%C3%8DODO

Agamben, Giorgio. 2011. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica* 26: 249-264. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es

Aland, Kurt. 1983. *The Greek New Testament*. Stuttgart: United Bible Societies.

Alonso Cortés, María de las Nieves. 1971. *El "Beato" de su Biblioteca*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Álvarez Campos, Sergio. 1978. "Fuentes literarias de Beato de Liébana", En Grupo de Estudios de Liébana. *Actas del simposio para el Estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana* I. Grupo de Estudios de Liébana, 117-162. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Andrés, María. 2019. "Lectio sanctarum scripturarum y exégesis en las obras de Isidoro de Sevilla. Teoría y práctica". *Exégèse et lectio divina dans la péninsula Ibérique médiévale*. Mélange Casa de Velázquez 49, núm. 1: 19-39.

Appadurai, Arjun. 1991. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.

Ara, Clementina. 2002. "El Beato de Valladolid. Contribución al estudio de sus miniaturas". En *El Beato de la Universidad de Valladolid original conservado en la Biblioteca de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid*, Fernández Flórez, José [et al.], 93-195. Madrid: Testimonio.

Ardila, Federico. 2016. "Entre el *nachleben* y el paradigma indiciario: Carlo Ginzburg y el método warburguiano en la historia del arte". *Historia y Sociedad* 30. Medellín, Colombia. DOI: http://dx.doi.org/10.15446/hys.n30.52458

Arrouye, Jean. 1993. « Fin du monde. Fin d'un monde. Sur les enluminures du « Beatus » de Facundus ». En *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix. Senefiance N°33, 23-52. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. DOI : 10.4000/books.pup.3597

Asensio Palacios, Juan. 2014. "El Antifonario de León. La joya de los antifonarios latinos". *Ateneo Leonés* 1: 139-168 (pdf).

Auerbach, Erich. (1942) 2014. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE.

Ayuso Marazuela, Teófilo. 1943. "Los elementos extrabíblicos de la vulgata", en *Estudios Bíblicos*, II.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ayuso Marazuela, Teófilo. 1961. “La Biblia visigótica de San Isidoro de León», *Estudios Bíblicos*, XX: 11-13.

Bango Torviso, Isidro. 1996. *Historia Universal del Arte. Tomo 3. El Románico. Arte de la Alta Edad Media*. Madrid: Espasa Calpe.

Barthes, Roland. 1974. El placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bartolomé, Bernabé. 1992. *La educación en la Hispania antigua y medieval*. Madrid: SM.

Baschet, Jérôme. 1996. “Introduction: L’image-objet”. En Baschet et al. *L’Image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. *Actas del 6° « International Workshop on Medieval Societies »*, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), 7-26. Paris : Cahiers du Léopard d’Or 5.

Baury, Ghislain. 2019. “Singuli in singulis libris legentes. Exégèse et lectio divina dans les cloitres cisterciens ibériques, XII-XV siècle. *Melange Casa de Velázquez*, 49, núm.1: 85-106.

Baxandall, Michael. 1989. *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.

Bedaux, J.B, A.M Koldeweij y A.C Esmeijer. 1989. *Annus Quadriga Mundi: Opstellen Over Middeleeuwse Kunst Opgedragen Aan Prof. Dr. Anna C. Esmeijer*. Zutphen: De Walburg Pers.

Belting, Hans. 2013. “¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting”. Museo Reina Sofía, 10-11 octubre, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw

Bernabé Bartolomé M., *La educación en la Hispania antigua y medieval*, 1992.

Bernasconi, Marcel. 1970. *Historie des Enigmes*. Paris : Presses Universitaires de France.

Besançon, Alain. 2003. *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid: Siruela.

Bonne, Jean-Claude. 1996. “Formes et fonctions de l'ornamental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire”. En *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e 'International Workshop on Medieval Societies", Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, 207-240. Paris: Le Léopard d'Or.

Bonne, Jean-Claude. 2015. “Ornementation et représentation” En Baschet, Jérôme et al. *Les images dans l’Occident médiéval*, 199-212. Turnhout: Brepols.

Bosseman, Gaelle. 2019. « Circulation et usages de l'exégèse dans la péninsule Ibérique au IXe siècle. Étude des sources de *l’Indiculus de adventu Enoch et Eliae adque Antichristi* ». *Melange Casa de Velázquez*, 49, núm.1: 41-60.

Boto Varela, Gerardo. 1996. “Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivos en los beatos de Girona y Saint -Sever”. *Locus Amoenus* 2: 15-30.

Brown, Michelle. *Understanding Illuminated Manuscripts*: A Guide to Technical Terms London : J. Paul Getty Museum: Malibu and British Library

Burckhardt, Titus. 1983. *Símbolos*. Palma de Mallorca - Barcelona: José J. de Olañeta.

Caballero Zoreda, Luis. 1994. “Arte Prerrománico Visigodo”. En *Historia del Arte de Castilla y León. Prehistoria, Edad Antigua y Arte Prerrománico I*, 125-166. Valladolid: Ediciones Ámbito.

Caballero Zoreda, Luis y Eduardo Rodríguez. 2010. *Las iglesias asturianas de Pravia y Tuñón. Arqueología de la Arquitectura*. Madrid: CSIC.

Cagigós Soros, Antonio. 2001. En *El Beato de la Seu d’Urgell y Todas sus Miniaturas. Un libro del Primer Milenio con Mensajes para Hoy*. Madrid: Testimonio.

Camille, Michael. 1985. “Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy”. *Art History*, 8, núm.1: 26-49.

Camille, Michael. 1992. *Image on the Edge*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Camille, Michael. 1998. “Sensations of the Page: Imaging Technologies and Medieval Illuminated Manuscripts”. En *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture.* Eds Borstein, George y Theresa Lynn Tinkle, 33-53. USA: University of Michigan.

Camille, Michael. 2000. "Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing." En *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, 197-223. Cambridge - New York: Cambridge University Press.

Carruthers, Mary. (1990) 2008. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carruthers, Mary. (1998) 2003. *The Crafts of Thoughts. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carruthers, Mary. 2013. *The Experience of the Beauty in the Middle Age*. Oxford: Oxford University Press.

Carruthers, Mary. 2020. “Geometries for Thinking Creatively”. En *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*. Ed. Marcia Kupfer et al., 33-44. Turnhout: Brepols.

Carvajal, Helena. 2008. “El programa iconográfico del "De laudibus crucis" de Rábano Mauro a partir del ejemplar custodiado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH MSS 131)”. En *Imagen y Cultura: la interpretación de las imágenes como*

Historia cultural, Eds. García Mahíquez, Vicent Francesc Zuriaga, 393-404. Valencia: Generalitat Valenciana.

Carvajal, Helena. 2016. "Escritos e imágenes al filo del texto". En *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*. Ed. Helena Carvajal, 11-13. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Carvajal, Helena, 2017. "El libro, objeto material poliédrico". En *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*. Ed Manuel Pedraza, Helena Carvajal, Camino Sánchez. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

"Castellum Tingitanum". *Tesauro de Historia antigua y mitología*. "https://www.tesaurohistoriaymitologia.com/es/640-castellum-tingitanum

Castiñeiras, Manuel. 1996. "Abrahán enseña astronomía: el prototipo bíblico del estudio del cómputo en las abadías Benedictinas de Cava del Tirreni y Ripoll". C*ompostellanum* 41, núms 1-2: 159-177.

Castiñeiras, Manuel. 1998. "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)". *Compostellanum* 43, núm. 1- 4: 593-646.

Castiñeiras, Manuel. 2013. "Libro de Horas de Fernando I y Sancha". En *Enciclopedia del Románico en Galicia*. *A Coruña*, II. Pérez González, J. (dir.), J. C. Valle Pérez (coord.), 1143-1148. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Castiñeiras, Manuel. 2018. "Au-Delà. De L'interprétation et de la Surinterprétation de la Sculpture Romane : Réflexions sur la Vie et la Performance des Images ». *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* XL: 37-68.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger. 2004. *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental*. Madrid: Taurus.

Caviness, Madeleine. 1983. "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing". *Gesta* 22, núm. 2: 99-120.

Caviness, Madeleine. 2020. "Templates for Knowledge: Geometric Ordering of the Built Enviroment, Monumental Decoration, and Illuminated Page". En *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*. Ed. Marcia Kupfer et al., 33-44. Turnhout: Brepols.

Chaparro, César. 1981. "Acercamiento a los carmina figurata P. Optaciano Porfirio (C. XXVI)". *Anuario de estudios filológicos* 4: 55-69.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Churruca, Manuela. 1939. *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*. Madrid: Espasa-Calpe.

Cid, Carlos e Isabel Vigil. 1964. "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 : 163-330. https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53749

Cid, Carlos. 1988-1989. "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: 99-139

Cid, Carlos. 1994. Del "beato" de Girona, la serie de la zorra y el gallo". *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins.* 33 : 237-260. https://raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/54125.

Consiglieri, Nadia. 2015. "Ora et labora. Pautas y disciplina manual en la confección de miniaturas y folios pertenecientes al Beato Morgan (s. X)". *Biblioteca Agustiniana* IV: 132-181.

Constable, Giles. 1977. "Monachisme et Pèlegrinage Au Moyen Age", *Revue Historique* 258, 1 (523): 3-27. http://www.jstor.org/stable/40952563.

Coomaraswamy, Ananda. 1980. *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus.

Corella, Miguel. 2008. "Beato de Liébana, Apocalisse, rivelazione e visibilità della chiesa", en AA.VV. *Iconografia e storia dei concetti*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, ISBN; 978-88-89987-16-2. En *Iconografia e storia dei concetti*, editado por Carbone, Andrea, 53-80. Palermo: Duepunti Edizioni. https://www.academia.edu/12041512/Beato_de_Li%C3%A9bana_Apocalipsis_revelaci%C3%B3n_y_visibilidad_de_la_Iglesia (pdf, Versión en español "Beato de Liébana: Apocalipsis, revelación y visibilidad de la Iglesia").

Crawford, Matthew. 2019. *The Eusebian canon tables. Ordering Textual Knowledge in Late Antiquity*. Oxford Scholarship Online. https://doi.org/10.1093/oso/9780198802600.001.0001

Cuesta, J., R. González y M.C. Bolado. 1997. "Monasterios medievales de Liébana", *Clavis*, I: 9-97.

Da Silva Rocha, Jorge. 2008. « L'Image dans le Beatus de Lorvão : Figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire à l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão – 1189 ». Tesis doctoral. Bruselas. Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres – Histoire, Arts et Archéologie, Bruxelles. https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/210535/11/456a0d75-3c23-4be6-97f2-e0ed7b87bbb7.txt

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Danielou, Jean.1951. *Bible et Liturgie. La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après les Pères de l'Église*. Paris : Les Éditions du Cerf. https://archive.org/details/BibleEtLiturgie/page/n3/mode/2up?view=theater

De Carlos, Helena. 2011. "El Códice de Roda (Madrid, BRAH 78) como compilación de voluntad historiográfica", *Edad Media. Rev. Hist*., 12: 119-142.

De Cózar, Rafael. 2014. "Apuntes para una prehistoria de la vanguardia". *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane Experimental I Estudios*, núm. esp.: 3-30.

De Lubac, Henri. 1959-1964. *Exégèse médievale: les auattre sens de l'escriture*. Dir. Faculté de Théologie S.J. de Lyon-Fourvière. Ed. Montaigne.4vol.

De Oliveira Días, Ana. 2015. "Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do «Beato» de São Mamede de Lorvão", *Eikón Imago* 8, núm. 2: 211-310.

De Silva y Verastegui, Soledad. 1984. *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.

De Silva y Verastegui, Soledad. 1989. "L'illustration des manuscrits de la Collection Canonique Hispana ». *Cahiers de civilisation médiévale* 32, núm.127 : 247-262. doi : 10.3406/ccmed.1989.2442

De Silva y Verastegui, Soledad. 1999. "Iconografía de la Biblia de san Isidoro de León (Cod. 2) año 960". En *Codex Biblicus Legionensis, veinte estudios*, 187-206. León: Universidad de León.

De Silva y Verastegui, Soledad y Elisa ruiz García. 2007. *Beato de Liébana "Códice de Navarra"*. Valencia: Millennium Liber.

De Toro, José. 2014. "Las seis edades del mundo llegan a su fin… Nuevas propuestas sobre la periodización de la historia en la cristiandad occidental (siglo XII)". *Revista Chilena de Estudios Medievales* 6: 43-60.

De Voogt, A, A. Dunn-Vaturi, J.W. Eerkens. 2013. "Cultural transmission in the ancient Near East: twenty squares and fifty-eight holes", *Journal of Archaeological Science* 40: 1715-1730.

Díaz Martínez, Pablo. 1990. "El Monacato y la cristianización del no hispano. Un proceso de aculturación". *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano* 7: 531-539. https://revistas.um.es/ayc/article/view/61931

Díaz y Díaz, Manuel. 1970. "La obra literaria de los obispos visigóticos toledanos. En "*La patrología toledano-visigoda". La patrología toledano-visigoda. XXXVII Semana española de Teología (Toledo, 25-29 sept. 1967)*, 45-63. Madrid: CSIC.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Díaz y Díaz, Manuel. 1979. *Libros y Librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño: CSIC, Instituto de Estudios Riojanos.

Díaz y Díaz, Manuel. 1983. *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*. León: CSIC.

Díaz y Díaz, Manuel. 1986. "El texto de los Beatos". En *Los Beatos*, 9-17. Madrid: Biblioteca Nacional.

Díaz y Díaz, Manuel. 2002. "El Beato de la Academia. Aspectos textuales y codicológicos". En *El Beato de San Millán de la Cogolla* (libro de estudio del facsímil), 5-57. Madrid: Testimonio.

Díaz y Díaz, Manuel. 2007. "Notas de pasada sobre manuscritos musicados". En *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgicomusicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, Susana Zapke, ed., 93-111. Bilbao: Fundación BBVA.

Didi-Huberman, George. 2009. *La imagen superviviente Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada: Madrid.

Díez Platas, Fátima. 2002. "Breviario de imágenes paganas: la iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana". *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* 14: 204-251.

Domínguez Bordona, Jesús. 1935. "Exlibris mozárabes". *Archivo Español de Arte y Arqueología* 32, núm. 11: 153-162.

Eco, Umberto. 1983. *Beato de Liébana: Miniaturas del "Beato" de Fernando I y Sancha* (*Manuscrito B.N. Madrid Vit. 14-2*), Intr. Y notas L. Vázquez de Parga. Milán: Franco María Ricci.

Eco, Umberto. 1997. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.

Emmerson, 1981. *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*. University of Washington Press

Esmeijer, Anna. (1973) 1978. *Divina Quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis*. Amsterdam: Van Gorcum Assen.

Evans, Michael. 1980. "The Geometry of the Mind". *Architectural Association Quarterly*, 12: 32-55. En línea en she philosopher.com. studies in the history of science and culture, Library Catalog N° MWE1980 (reissued 21 August 2012). https://www.she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html

Evans, Helen y Hwilliam . D. Wixom (ed.) . 1996. *The Glory of Byzantium Art and Culture of the Middle Byzantine*.Era A.D. 843-1261 New YorK: The Metropolitan Museum of Art.

Faller, Stefan. 2011. "The World According to Cosmas Indicopleustes – Concepts and Illustrations of an Alexandrian Merchant and Monk". *Transcultural studies* 1, 193-232. http://www.transculturalstudies.org

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fernández Flórez, José. 1995. “El Beato de El Escorial y los “Beatos” Introducción a *Beato de Liébana. Original conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Scriptorium. 11-16.

Fernández Flórez, José. 2000. “Un Calígrafo-Miniaturista del año mil: Vigila de Albelda”. *Codex Aquilarensis* 16: 153-180.

Fernández Somoza, Gloria. 2004. “La Biblia de León del año 920 en el contexto de la miniatura hispánica”. En *Actas Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”, 7-11 de abril, 2003*, ed. Yarza, Joaquín, María V. Herráez, Gerardo Boto, 499-507. León: Universidad de León.

Fischer, Bonifatius (ed.). 1951-1954. 'Genesis: Nachträge'. *Genesis. Vetus Latina: die Reste der altlateinischen Bibel*. Freiburg-im-Breisgau: Herder.

Fontaine, Jacques. 1978. “Fuentes y Tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato”. En *Actas del simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*. Grupo de Estudios de Liébana I, 75-101. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Fontaine, Jacques. 1983. *Saint Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. París.

Fontaine, Jacques. 2002. *Isidoro de Sevilla, Génesis y originalidad de la cultura hispánica en tiempos de los visigodos*. Madrid: Encuentro.

Foucault, Michel. (1966) 1978. *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, Michel. (1975) 2019. “Diálogo sobre el poder Pensamiento”, *Sociedad* 25 junio, *2019*, Trans. Grant Kim de un debate de Foucault con estudiantes de Los Ángeles, en mayo de 1975 en la Founders Room del Pomone College, Claremont, y publicada en una revista destinada al campus. https://www.elviejotopo.com/topoexpress/dialogo-sobre-el-poder/

Franco, Ángela. 2001. “Las ilustraciones del Beato de San Pedro de Cardeña”. En *Códice del Monasterio de san Pedro de Cardeña*. 115-273. Barcelona: Moleiro.

Franco, Ángela. 2003. “Las ilustraciones del Beato del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Consideraciones sobre Cronología, Autores y Estilo”. En *Beato de Liébana. Códice del monasterio de Santo Domingo de Silos*, 75-235. Barcelona: Moleiro.

Fredriksen, Paula. 1993. “Tyconius and Augustine on the Apocalypse”. En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ed. por Emmerson, Richard y Bernard McGinn, 20-37. Ithaca and London: Cornell University Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Freeman, Leslie. 2004. "Elementos simbólicos en la obra de Beato". En *Obras Completas y Complementarias de Beato de Liébana*. Editada por González E., Joaquín, Alberto del Campo y Leslie Freeman, XXXIII-LVI. Madrid: BAC.

Freud, Sigmund. (1919) 1989, "Lo ominoso", *Obras Completas* Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.

Galende, Federico. 2018. "Alegoría, Imagen y Figura. Metodologías para una poética del saber". Seminario de Doctorado en Filosofía con Mención en Estética, Universidad de Chile (Apuntes de clase).

Galtier, Fernando. 2001. *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano en el primer milenio. Perspectiva, convención, sueño y realidad*. Zaragoza: Mira.

Ganz, David. 2017. "The Cross on the Book: Diagram, Ornament, Materiality". En *Graphic Devices and the Early Decorated Book,* ed. Michelle P. Brown, Ildar Garipzanov, Benjamin Tilghman, 243-264. Suffolk: The Boydell Press.

García-Aráez, Hermenegildo. 1992. *La miniatura en los códices de Beato de Liébana (su tradición pictórica).* Madrid: Autor-Editor.

García-Aráez, Hermenegildo. "El 'scriptorium' de Tábara en la alta Edad Media (y los códices de Beato de Liébana)". *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras* 4-5: 143-166. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1402344

García Avilés, Alejandro. 2001. *El Tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*. Murcia: Universidad de Murcia.

García Colombás. 1993. Introducción a *La Regla de San Benito*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

García Leal, Alfonso. 2006. *Beato de Fernando I y doña Sancha. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vits. 14-2: libro de estudios*. Madrid: Club Biblioófilo Versol.

García Lobo, Vicente. 2007. "Beato y los 'Beatos'. Tradición de un Texto Medieval". En *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* 1. León: Universidad de León. 65-79.

Gehl, Paul. 1984. "Mystical Language Models in Monastic Educational Psychology". *Journal of Medieval and Renaissance studies* 14: 219-243.

Gehl, Paul. 1987. "Competens Silentium: Varieties of Monastic Silence in Medieval West", *Viator* 18: 125-159.

Ghyka, Matilda, *Le nombre d'or et rytmes pythagoriciens dans le développement de la civilization ocidentale*, Paris Gallimar, 2000.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gil, Juan. 1978. "Los terrores del año 800". En *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*. Grupo de Estudios de Liébana I, 215-247. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Gilson, Ettiene. 2004. *El espíritu de la filosofía medieval*. Madrid: Rialp.

Ginzburg, Carlo. (1966) 1999. "De A. Warburg a E. H. Gombrich". En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, 38-93. Barcelona: Gedisa.

Giordano, Roberto. 2013. *L'Enigma Perfetto. Iluoghi del Sator in Italia*. Roma: Edizioni Universitarie Romane.

Goetsch, Emily. 2014. "Extra-Apocalyptic Iconography in the Tenth-Century Beatus Commentaries on the Apocalypse as Indicators of Christian-Muslim Relations in Medieval Iberia". Ph.D. History of Art. The University of Edinburgh.

Gómez, Nora. 2016. "Iconografía Diabólica E Infernal En La Miniatura Medieval Hispana. Los Beatos". Barcelona, Tesis Doctoral Universidad Autónoma de Barcelona.

González Echegaray, Joaquín. 1998. "El ambiente lebaniego de Beato". En *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, 12-29. Barcelona: Moleiro.

González Etchegaray, Joaquín. 1999. "Beato de Liébana y los terrores del año 800", *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1998. Coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte, 87-100. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=563027. Recuperado 14 sept. 2019.

González Echegaray. 2004. "Introducción" Obras completas y complementarias de Beato de Liébana II; edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray ... [et al.]

González J., Manuel. 2009. Beato de Liébana, profeta del milenio". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae* 37: 121-134.

Graciano, Marc. 1999. « Le labyrinthe de l'église saint pierre saint Paul d'Orleansville ». E*chos du pays* 14 d'Octobre 1999. http://orleansville.free.fr/03%20histoire/labyrinthe.htm

Gryson, Roger. 2012. « Introduction ». En *Beati Liebanensis. Tractatus de Apocalipsin*, XI-CXLVIII, Turnhout : Brepols.

Guilmain, Jacques. 1960. "Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination". *The Art Bulletin*, 42, núm. 3: 211-218.

Guilmain, Jacques. 1961. "Observations on some early interlace initials and frame ornaments in Mozarabic manuscripts of Léon- Castile". *Scriptorium* 15 num.1: 23-35.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gumbrecht, Hans. 2005. *Producción de Presencia, lo que el significado no puede transmitir.* México: Universidad Iberoamericana.

Hahn, Cynthia. 2011. "Letter and Spirit: The Power of the Letter, the Enlivenment of the Word in Medieval Art", in *Visible Writings*. Pages: 55–76. Edited by: Marija Dalbello and Mary Shaw Publisher: Rutgers University Press. DOI: https://doi.org/10.36019/9780813554556-007

Hamburger, Jeffrey. 2006. *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Ed. By Hamburger, Jeffrey and Anne-Marie Bouché. Princeton: Department of Art and Archeology Princeton University- Princeton University Press.

Hamburger, Jeffrey. 2010. "Openings". *Imagination, Books & Community in Medieval Europe*. Melbourne: Macmillan Publishers.

Hamburger, Jeffrey. 2011. "Hans Belting 'Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst', 1990". *Burlington* 153: 40-45.

Hamburger, Jeffrey. 2014. *Script as Image*. Paris-Lovaina-Walpole: Peeters.

Hamburger, Jeffrey. 2020a. "Mind mapping: The Diagram as Paradigm in Medieval Art and Beyond". En *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, ed. Kupfer, Marcia, Adam. S. Cohen, J. H. Chajes, 61-86. Turnhout: Brepols.

Hamburger, Jeffrey. 2020b. *Diagramming Devotion. Bertholdt of Nuremberg's, Transformation of 2 Maurus's Poems in Praise of the Cross*, Chicago: The University Chicago Press.

Hamburger, Jeffrey. 2022. "Drawing Conclusions: Logic Diagrams as a Matrix for the Making and Meaning of Christian Images in the Middle Ages". En *The Diagram as Paradigm: Cross-Cultural Approaches. Volumen 11 de Dumbarton Oaks Byzantine symposia*. Editado por Jeffrey F. Hamburger, David J. Roxburgh y Linda Safran, 419-456. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Hamburger, Jeffrey. 2022. "Medieval Diagrams". Introducción a *The Diagram as Paradigm: Cross-Cultural Approaches. Volumen 11 de Dumbarton Oaks Byzantine symposia*. Ed. por Jeffrey F. Hamburger, David J. Roxburgh y Linda Safran. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection

Hamburger, Jeffrey. 2022a. "Panizzi Lecture – Maps of the Mind: Diagrams Medieval and Modern". I: 24 octubre 2022. https://www.youtube.com/watch?v=mQwa1jnSTmQ&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=1

Hamburger, Jeffrey. 2022b. "Panizzi Lecture – The Codex in the Classroom: Practical Dimensions of Medieval Diagrams". II: 27 octubre 2022. https://www.youtube.com/watch?v=izz0omhIU2M&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=2

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hamburger, Jeffrey. 2022c. “Panizzi Lecture – Poetry Play Persuasion: The Diagrammatic Imagination in Medieval Art and Thought”. British Library, III: 1 noviembre 2022. https://www.youtube.com/watch?v=RtU4Ha6FY_8&list=RDCMUC-75_Zh-CLF7hN8dM4EGEGA&index=3

Hatherly, Ana. 1980 Labirintos portugeses dos seculos XVII e XVIII *Coloquio artes* 45 (1980) 20-9,

Hatherly, Ana. 1983. Experiéncia do prodigio. Bases teoreticas e anthologja de textos-visuais portugeses dos seculos XVII e XVIII (Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.

Henderson, G. 1972. *Early Medieval, Style and Civilization* (Harmondsworth and Baltimore.

Hengel, Martin. 2004. As Septuagint as Christian Scripture. Its Prhistory and the Problem of Its Canon. N. York-London: T&T Clark International

Henriet, Patrick. 2012. “Coping with the Future in High Medieval Spain. Beatus of Liébana, Eschatology and Ecclesiology, or a non-historicist View of the Present”, *Text and Pictures, in Fate (International Consortium for the Research in Humanities*) 4: 9-10

Henriet, Patrick. 2016 a. “Le livre de feu de Beatus de Liébana”. *L'Histoire* 422: 36-37.

Henriet, Patrick. 2016 b. “Traces d'un discours anti-islamique dans les enluminures du commentaire de l'Apocalypse de Beatus de Liébana”. 261-279). En *Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la península ibérica palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)*. Ed de Ayala, Carlos, Patrick Henriet y Santiago Palacios. Madrid: Casa de Velázquez, 261- 279.

Higgins, Dick. 1987. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press.

Illich, Iván. (1993) 2002. *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: Un comentario al Disdascalion de Hugo de San Víctor*. México: FCE.

Iñiguez Almech, Francisco. 1955.Agunos problemas de las viejas iglesias españolas. Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma. CSIC. Pdf https://digital.csic.es/handle/10261/127436

Jay, Martin. 2003 [1993]. *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Jensen, Robin. 2015. “Recovering Ancient Ecclesiology: The Place of the Altar and the Orientation of Prayer in the Early Latin Church”. *Worship* 89, núm. 2: 99-124.

Kerényi, Karl. (1950) 2017. *En el laberinto*. Ed. Corrado Bologna. Epub libre: Trivillus

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Kern, Hermann. 2000. *Through the labyrinth: designs and meanings over 5000 years*. Munich: Prestel.

Kessler, Hebert. 1977. *The Illustrated Bibles from Tours*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Kessler, Herbert. 2000. *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kessler, Herbert. 2015. "Medietas / Mediator and the Geometry of Incarnation". En *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*. Ed. por Melion, Walter y Lee Palmer Wandel, 17- 75. Leiden-Boston: Brill

Kitzinger, Beatrice. 2019. *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age.* Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Kitzinger, Beatrice. 2020. "Eusebian Reading and Early Medieval Gospel Illumination". En *Canones: The Art of Harmony. The Canon Tables of the Four Gospels*, Ed. Friedrich, Michel et al, 133-172. Berlín-Boston: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110625844-007

Kitzinger, Beatrice. 2020. "Framing the Gospels, c. 1000: Iconicity, Textuality, and Knowledge". En *The visualization of knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, Ed. Marcia Kupfer et al., 87-114. Turnhout: Brepols.

Klein, Peter. 1976. *Der ältere Beatus - Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanixhen Buchmalerei des 10 Jahrhunderts*, TI y T II. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag.

Klein, Peter. 1978. "Review: Mireille Mentré, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Edad Media (Problemas de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatus*". *Speculum* 53, núm.3: 600-601. https://doi.org/10.2307/2855168

Klein, Peter, 1980. "La tradición pictórica de los Beatos", *Actas del simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*. Grupo de Estudios de Liébana II, 83-106. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Klein, Peter. 1990. "Introduction and Codicological Description". En *Beatus a Liébana In Apocalypsin commentarius. Manchester, The John Rylands University Library, Latin ms 8*. München: Lengenfelder. https://www.yumpu.com/en/document/read/7582292/beatus-a-liebana-in-apocalypsin-commentarius-o-omi

Klein, Peter. 1993. "Introduction 2: The Apocalypse in Medieval Art". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ed. Emmerson, Richard y Bernard McGinn, 159-199. Ithaca – London: Cornell University Press.

Klein, Peter. 2002a. *Beatus de Liébana, Codex Urgellensis. Comentario a la edición facsímil*, Madrid: Testimonio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Klein, Peter. 2002b. *Beato de Liébana: La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*. Valencia: Patrimonio.

Klein, Peter. 2004a. "Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el apocalipsis de Lorvao". *Beato de Liébana: Códice del Monasterio de San Mamede de Lorvao: [Instituto dos Arquivos Nacionais Torre de Tomo de Lisboa cod. 160]*. Valencia: Patrimonio.

Klein, Peter. 2004b. "Las ilustraciones del Códice del Beato de Las Huelgas". En *Estudio del manuscrito del Beato de Las Huelgas, M. 429*. 11-96. Valencia: Scriptorium.

Klein, Peter. 2011. "El Beato 'Emilianense' Ms. Vitr 14-1 de la Biblioteca Nacional de Madrid". *En Beato Emilianense de la Biblioteca Nacional. Estudios y Traducción de la Edición facsimilar*. ed. Por Juan José García Gil and Pablo Molinero Hernando Burgos, 33-202. Burgos: Siloé.

Klein, Peter. 2012a. "Comentario". En *Beato de Saint-Sever. El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, 103-309. Valencia: Patrimonio.

Klein, Peter, 2012b. « Spéculations sur un codex du Haut Moyen Âge : le commentaire de Beatus en provenance de San Miguel de Escalada ». *Bulletin Monumental* 170, núm. 2: 167-168. https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2012_num_170_2_8291

Klein, Peter. 2014. "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*, M. E. Müller (ed.), 1-27. Newcastle upon Tyne.

Künhel, Bianca. 2003. *The End of Time in the Order of Things. Science and Eschatology in Early Medieval Art*. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner.

Le Goff, Jacques. 1991. *El Orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.

Leclercq, Jean. 1961. "Monachisme et peregrination du IXe au XIIe siècle", *Studia Monastica*, 3 : 33-52.

Leclercq, Jean. (1957) 2009. *El amor a las letras y el deseo de Dios. Introducción a los autores monásticos de la Edad Medi*a. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Ledesma, María. 2003. **"***Diseño Gráfico, una Voz Pública (de la Comunicación Visual en la Era del Individualismo).* Buenos Aires: Argonauta.

Lewis, Suzanne. 1980. "Sacred calligraphy: The Chi Rho page in the Book of Kells". *Traditio* 36: 139-159.

Linage, Antonio. 1986. "El monacato visigótico, hacia la benedictinización". *Los visigodos. Historia y civilización. Antigüedad y cristianismo* III: 235-259.

Linage, Antonio. 2005. "Libros en los monasterios, producción y consumo", *Anales de Documentación*, 8, 2005: 125-143. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63500809

Lo Cascio, Pippo. 2014. *Il nodo di salomone. Il simbolo millenario della storia dell'uomo. Cordoni Legature e Trecce nella simbologia etnostorica siciliana (dai secc. II-III d.C. fino al se. XX)*. Palermo: Edizioni Del Mirto.

Lobrichon, Guy. 2003. "Stalking the Signs: The Apocalyptic Commentaries". En *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050*. Ed. Richard Landes, Andrew Gow and David C. Van Meter, 67-79. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195161625.003.0003

Maniaci, Marilena. 1996. *Terminologia del libro Manoscritto*. Milano: Istituto Centrale per la Patologia del Libro Editrice Bibliografica.

Márquez, Ignacio. 2005. "El árbol bíblico de la conciencia". En *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*, coord. por Olmos, R., P Cabrera, S. Montero. Madrid: Polifemo.

Martín Iglesias, Carlos. 2011. *Reglas monásticas. Estudio crítico*. Madrid: Biblioteca Virtual Ignacio Larramendi de Polígrafos.

Martínez, Artemio. 2017. "La organización de los monasterios hispanos en la Alta Edad Media (s. IX-X): los espacios de la 'Aldea espiritual'". *Hortus artium medievalium* Bd. 23: 199-221.

Masoliver, Alejandro. 1994. *Historia del Monacato cristiano. II: De san Gregorio Magno al siglo XVIII*, 45-62, Madrid: Encuentro.

McGinn, Bernard. 1993. "Introduction 1: John's Apocalypse in Medieval Thought". En *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ed. Emmerson, Richard y Bernard McGinn, 3-20. Ithaca – London: Cornell University Press.

Menéndez Pidal, José. 1980. "La basílica de Santianes de Pravia (Oviedo)". En *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario at Apocalipsis" de Beato de Liébana*, 279-297. Madrid: Joyas Bibliográficas

Mentré, Mireille. 1976. *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media. (Problemas de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatus)*. León: C.S.I.C.

Mentré, Mireille. 1994. *El Estilo Mozárabe*. Madrid: Encuentro.

Mezoughi, Noureddine. 1984. "Beato y los Beatos". En *El 'Beato' de Saint Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms lat. 8878 de la Bibliothèque nationale de Paris*, 19-42. Madrid: Edilán.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mezoughi, Noureddine. 1984. Las pinturas que ilustran el texto del Apocalipsis y su comentario en el Beato de Saint Sever. En *El 'Beato' de Saint Sever. Volumen complementario de la edición facsímil del ms lat. 8878 de la Bibliothèque nationale de Paris*, 295-314. Madrid: Edilán.

Miranda García-Tejedor, Carlos. 1999. "Mnemónica y pedagogía en el *Compendium historiae in genealogia Christi de Pedro de Poitiers*". En *Genealogía de Cristo Biblioteca Casanatense, Roma*. Libro de Estudio de la Edición Facsímil. Barcelona: Moleiro.

Miranda García-Tejedor, Carlos. 2004. "Estudio estilístico e iconográfico del Beato de Girona". En *Beato de Gerona*. Barcelona: Moleiro.

Mitre, Emilio. 2006. *Historia del cristianismo II. El mundo medieva*l. Granada: Trotta.110-111

Morais Morán, José. 2018. "Memento in mente habete: Magio y otras memorias pictóricas en el antiguo reino de León durante el siglo X". *Codex Aquilarensis* 34: 35-62.

Muriel Durán, Felipe. 2000. *La poesía visual en España (Siglos X-XX – Antología)*. Salamanca: Ediciones Almar.

Neuss, Wilhem. 1931. *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*. Münich: Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung I.

Nordenfalk, Carl. 1951. "The Beginning of Book Decoration", en VVAA, *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, Chicago-Berlín: …9-20.

Nordenfalk, Carl. (1957) 1988. *L'Enluminure au moyen âge*. Genève: Editions d'Art Albert Skira.

Nordström, Carl-Otto. 1977. "Text and myth in some Beatus miniatures". *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge* 26 : 117-136

Obrist, Barbara. 1996. « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives ». *Mélanges de l'école française de Rome* 108, núm. 1 : 95-164.

Obrist, Barbara. 1997. "Wind Diagrams and Medieval Cosmology". *Speculum* 72, núm. 1: 33-84.

Obrist, Barbara. 2004. *La cosmologie médiévale. Textes et images. I. Les fondements antiques*. Florencia : Edizioni del Galluzzo.

O'Donald, Megan. 2018. "The ROTAS 'Wheel' : Form and Content in a Pompeian Graffito." *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 205: 77–91. http://www.jstor.org/stable/26603971

O'Reilly, Jennifer. 1988. *Studies in the iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*. New York and London: Garland Pub.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O'Reilly, Jennifer, Carol Farr y Elizabeth Mullins. 2021. *Early Medieval Text and Image. 1. The Insular Gospels*. London: Routlegde.

O'Reilly, Jennifer, Carol Farr y Elizabeth Mullins. 2021. *Early Medieval Text and Image Volume 2: The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art. (Variorum Collected Studies)*. A. Farr, & E. Mullins, Eds. Routledge https://doi.org/10.4324/9780429270215

Orofino. Giulia. 2006. "Da Montecassino a Nonantola: La tradizione illustrativa delle Institutiones di Cassiodoro". En *Il monachesimo italiano dall' Età longobarda all' Età ottoniana (secc. VIII-X), Atti del VII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina, Nonantola, 9-13 de septiembre de 2003*, Centro Storico Benedettino italiano, 553-607. Cesena Badia di Santa Maria del Monte.

Ostos, Pilar, María Pardo, Elena Rodríguez. 1997. *Vocabulario de codicología. Versión española revisada y aumentada del Vocabulaire codicologique de Denis Muzerelle*. Madrid: Arco-Libros.

Panikkar, Raimon. 2007. *Mito Fe y Hermenéutica*, Barcelona.

Pazos-López, Ángel. 2018. "Antifonario de León". En *Tesoros Hispánicos de la Liturgia Medieval (catálogo de la exposición virtual)*. Ed. Pazos-López, Ángel. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. https://www.ucm.es/tesoros/antifonario-leon

Pégolo, Liliana. 2016. "Poesía, dogma y política en la Antigüedad Tardía: el caso de Venancio", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 50: 55-122. https://doi.org/10.34096/ahamm.v50.3344

Petrain, David. 2014. Homer in Stone. *The Tabulae Iliacae in their Roman context*, Cambridge, 2014.

Piggin, Jean-Baptiste. 2013. "The Great Stemma: a Late Antique Diagrammatic Chronicle of Pre-Christian Time*". Studia Patristica* LXII núm.10: 259-278.

Piggin, Jean-Baptiste. 2018. *Mind's Eye. How One Ancient Latin Invented Our Way to Visualize Stories.* Auckland: Cernimus. Kindle.

Piggin, Jean Baptiste. 2019a. "Library of Latin Diagrams. Macro-Typography". *Piggin.net*. https://www.piggin.net/index.htm

Piggin, Jean Baptiste. 2019a. "Library of Latin Diagrams. Macro-Typography". *Piggin.net*. https://www.piggin.net/stemmahist/latin.htm

Plazaola, Juan. 1996. *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid: B. A. C.

Poole, Kevin R. 2006. "Visualizing Apocalypse: Image and Narration in the Tenth Century Gerona Beatus Commentary on The Apocalypse". Tesis doctoral. Ohio State University. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1153502367&disposition=inline

Potestà, Gian Luca y Marco Rizzi. 2005. Introduzione Generale a *L'Anticristo* I. *Il nemico dei tempi finali. Testi dal II al IV secolo*, XI-XXXVI. Milán: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore. www.scribd.com/Religione_in_Ita2

Prado Vilar, Francisco. 2005. "The Gothic Anamorphic Gaze: Regarding the Worth of Others". En *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, Robinson, Cynthia y Leyla Rouhi, 67-100. Brill (pdf).

Prado Vilar, Francisco. 2013. "*Silentium*: el silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad". *Revista de poética medieval*, 27: 21-43.

Prado Vilar, Francisco. 2020. "Aula sidérea. Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago.". En *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión*, editado por Prado-Vilar, Francisco, 29-46. Madrid: Fundación General UCM.

Rahner, Karl. 1932. « La Début d'une doctrine des cinq sens spirituels, chez Origène », *Revue d'ascétique et de mystique* 13 : 13-45.

Reed, Penelope. 1990. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Requena, Francisco. 1998. "Los manuscritos de Beato de Liébana sobre los comentarios al Apocalipsis de San Juan". *Concentus Libri*, núm. 3: 55-66.

Riché, Pierre. 1962. *Éducation et culture dans l'Occident barbare. Ve-VII siècles*. Paris: Seuil.

Rico, Daniel. 2014. "Inscripciones monumentales del siglo VIII (de Cangas a Pravia) *Territorio, Sociedad y Poder* 9: 67-98.

Robinson, Phillip. 2015. "Social ritual and religion in ancient Egyptian board games". MOGRC. Museum of Gaming Research Centre. http://www.museumofgaming.org.uk/papers/ritual_in_egyptian_board_games.pdf

Rodríguez, Gerardo y Coronado, Gisela. 2017. *Abordajes sensoriales del mundo medieval. Grupo de investigación y Estudios Medievales*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Mar del Plata. Libro digital, pdf.

Rodríguez, Pilar y Herrero, Marta. 1993. "Comentario a las miniaturas del Beato". En *Beato de Valcavado. Estudios*, 57- 76. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Rodríguez Porto, Rosa. 2008. "El territorio del códice: presencias, resistencias e incertidumbres". *Revista de poética medieval*, 20: 127-162.

Rodríguez Viejo, Jesús. 2019. "The decoration of The Danila Bible: aniconism as royal ideology in ninth- century Iberia", *Medievalismo* 29: 375-409.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Romera Castillo. 1980. "Poesía Figurativa medieval: Vigilán, monje hispanolatino del siglo X, precursor de la poesía concreto-visual". *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario III*: 138-156. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. https://www.cervantesvirtual.com/obra/poesa-figurativa-medieval---vigiln-monje-hispanolatino-del-siglo-x-precursor-de-la-poesa-concretovisual-0/

Romero Pose, E. 2008. *Scripta collecta Vol. I. Estudios sobre el Donatismo, Ticonio y Beato de Liébana*, Madrid: Publicaciones de la Facultad de Teología San Dámaso.

Roques, René. 1960. "H. de Lubac. Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture". *Revue de l'histoire des religions* 158, núm.2: 204-219.

Ruiz García, Elisa. 1997. *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Ruiz García, Elisa. 2002. *Introducción a la Codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez.

Ruiz García, Elisa. 2007. "Estudio codicológico, paleográfico y Textual. Funcionalidad del *Comentario al Apocalipsis*". En Ruiz, Elisa y Soledad Silva, *Beato de Liébana Códice de Navarra. Ms Nouv. Acq. Lat. 1366 de la Bibliothéque Nationale de France*. España: Millenium.

Ruiz García, Elisa. 2009. "Beato de Liébana testigo de su tiempo (s. VIII)". 215-237. UCM: https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-11%20elisa.pdf

Ruiz García, Elisa. 2014. "Arma regis: Los libros de Fernando I y doña Sancha", *Lemir* 18: 137-176.

Ruquoi, A. 1999. "Fin del milenarismo en el siglo X". En *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 1998, coord. por José Ignacio de la Iglesia, 281-304. Logroño: Asociación de Amigos de la Historia Najerillense.

Rypson, Piotr. 1986. "The Labyrinth Poem", *Visible Language* XX, núm. 1: 65-95.

Sáenz López-Pérez, Sandra. 2011. "Peregrinatio in stabilitate: la transformación de un mapa de los Beatos en herramienta de peregrinación espiritual". *Anales de Historia del Arte* 21 (Extra II), 317-334. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37489

Sáenz López-Pérez, Sandra. 2014. *Los mapas de los Beatos. La revelación del mundo en la Edad Media*. Burgos: Siloé Arte y Bibliofilia.

Sanders, 1975. Prefacio e introducción a la transcripción del texto latino de Beato, según la edición de 1930 de la Academia de Roma. En *Beati in Apocalipsin. Libri Duodecim. Volumen complementario de la edición facsímil del Códex Gerundensis*, 235-249. Madrid: Catedral de Gerona- Editora Internacional de Libros Antiguos, Edilán.

Santarcangelli, Paolo. 1984. *Il libro dei Labirinti. Storia di un mito e di un simbolo.Basilica di S. Reparatus*. Milano: Frassinelli.

Schapiro, Meyer. (1963) 1984. “Un relieve de Rodez y los comienzos de la escultura románica en el sur de Francia”, En *Estudios sobre el románico,* 327-3530. Madrid: Alianza.

Schlunk, Helmut y Magin Berenguer. (1957) 1991. *La Pintura Mural Asturiana de los Siglos IX y X*. Asturias: Servicio de Publicaciones Principado de Asturias.

Schmitt, Jean-Claude. 1989. « Les images classificatrices ». *Bibliothèque de l'école des chartes* 147 : 311-341. Doi: https://doi.org/10.3406/bec.1989.450538 https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450538

Schmitt, Jean-Claude. 2019. *Penser par Figure. Du compas divin aux diagrammes magiques*. Paris: Arkhè.

Sepúlveda, María de los Ángeles. 1987. “La iconografía del Beato de Fernando I. Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos”. Tesis doctoral. Madrid: UCM.

Sheldon, Rose. 2003. “The Sator Rebus: An Unsolved Cryptogram?”, *Cryptologia*: 233—287. (Versión en línea: http://www.academia.edu/8270114/THE_SATOR_REBUS_AN_UNSOLVED_CRYPTOGRAM

Sisto, Vicente. 2015. “Batjin y lo Social: Hacia la Actividad Dialógica Heteroglósica”. *Athenea Digital* 15, núm 1: 3-29. http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.957

Sponsler, Jessica. 2009. “Defining the Boundaries of Self and other in the Girona Beatus of 975”. University of North Carolina at Chapel Hill. Tesis doctoral.

Squire, Michael. 2010. “Texts on the tables: *The Tabulae Iliacae* in their Hellenistic literary context”. *The Journal of Hellenic Studies* 130: 67- 96. DOI: 10.1017/S0075426910000741

Squire, Michael and Johannes Wienand (Eds). 2017. *Morphogrammata the lettered art of Optatian Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*. Paderborn: Morphomata.

Steinhauser, Keneth. 1995. “Narrative and Illumination in the Beatus Apocalypse”. *The Catholic Historical Review* 81, núm. 2: 185-210.

Stierlin, Henri. 1983. *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Madrid: Editora Nacional.

Suárez, Ana. 2011. “La Biblia visigótica de la Catedral de León (Códice 6): primeros apuntes para un estudio arqueológico”. *Estudios Humanísticos. Historia* 10: 179-196.

Tilghman, Benjamin. 2017. “Pattern, Process, and the Creation of Meaning in the Lindisfarne Gospels”. *West 86th A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 24, núm. 1: 3-28. https://doi.org/10.1086/693796

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

UCM. "Espacio, letra e imagen: la Iberia medieval y el impacto de Cluny en el arte, la arquitectura y la liturgia". Sitio web. https://www.ucm.es/esleim2/diurnal
Valdez, Adylson. (2006) 2014. "El Número 666 y las Doce Tribus de Israel". *Revista Bíblica* 68, núm. 3-4: 191-214.

Van Run, Anton. 1981-82. "Reviewed Work: *Divina Quaternitas*: A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 12: 70-77.

Vilnay, Zev (Ed.). 1980 [1961]. *The Guide to Israel*. Jerusalem: Zev Vilnay Ahiever.

Vivancos, Miguel. 1995. "El Apocalipsis de Juan y Beato". En *Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, 57-77. Barcelona: Moleiro.

Vivancos, Miguel. 2003. "Consideraciones Históricas y Codicológicas en torno al Beato de Silos". En *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, 18-69. Barcelona: Moleiro.

Wallis, Faith. 2015. "What a medieval diagram shows: a case study of 'computus.'" *Studies in Iconography* 36: 1–40. http://www.jstor.org/stable/44735517. Accessed 13 Nov. 2022.

Warburg, Aby. (1905) 2005. "Durero y la antigüedad italiana". En *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 401-409. Madrid: Alianza.

Warburg, Aby. (1912) 2005. "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara". En *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 415-438. Madrid: Alianza.

Warburg, Aby. (1920) 2005. "Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero". En *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 445-511. Madrid: Alianza.

Werckmeister, Otto K. 1980. "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death". En *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana* II, ed. Grupo de Estudios Beato de Liébana, 165-192. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Werckmeister, Otto K. 2012. "El comentario de Beato y la iglesia abacial". En *Beato de Saint-Sever. El Beato de Saint Sever y su influencia en el Guernica de Picasso*, 13-50. Valencia: Patrimonio.

Williams, John. 1965. A Castilian Tradition of Bible Illustration the Romanesque Bible from San Millan. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28: 66- 85.

Williams, John. 1980. "The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration". En *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana* II, ed. Grupo de Estudios Beato de Liébana, 207-227-. Madrid: Joyas Bibliográficas.

Williams, John. 1986. "Láminas". En, *Los Beatos: Exposición Junio-Septiembre 1986, Biblioteca Nacional, Madrid*, ed. Luis Revenga, 23-98. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Williams, John. (1977) 1987. *La miniatura española en la Alta Edad Media*. Madrid: Casariego.

Williams, John. 1991. "Estudio de las Miniaturas" En *El Beato de San Miguel de Escalada. Manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York*, 165-222. Madrid: Casariego.

Williams, John. 1992a. "Purpose and Imaginery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana". En *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ed. Por Emmerson, Richard y Bernard McGinn, 217-33. Ithaca and London: Cornell University Press.

Williams, John. 1992b. "Las ilustraciones del Beato de Burgo de Osma". En *El Beato de Osma Estudios*, 109-150. Valencia: Vicent García Editores.

Williams, John. 1994-2003. *The Illustrated Beatus; a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. T. I - V. London: H. Miller.

Williams, John. 1999. "The Bible in Spain". En Williams, John, ed., *Imaging the Early Medieval Bible*. Pennsylvania: Penn State Press, 179-229.

Williams, John et al. 2005a. *Beato de Tábara. Original conservado en el Archivo Histórico Nacional*, 153- 171. Madrid: Testimonio.

Williams, John et al. 2005b. "El Beato de San Millán y el Arte de los Beatos". En *Beato de San Millán; códice 33: Original conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia: volumen complementario a la edición facsímil*. Madrid: Testimonio.

Williams, John. 2010. "Maius y la revolución pictórica del Beato". En *Seis estudios sobre Beatos*, Pérez, Maurilio coord., 17-34. León: Universidad de León.

Williams, John and Therese Martin. 2016. *Vision of the End in Medieval Spain Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Ed. by Therese Martin. Amsterdam University Press. DOI 10.5117/97894629806241

Wixom, William D. y Margaret Lawson. 2002. *Picturing the Apocalypse: Illustrated Leaves from a Medieval Spanish Manuscript*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Yarza, Joaquín. 1976. "Las Miniaturas del Antifonario de León". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 42: 181-210.

Yarza, Joaquín. 1977. "El 'Descensus ad inferos' del Beato de Gerona y la Escatología Musulmana". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 43: 135-146. Pdf. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2691452.pdf

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Yarza, Joaquín. 1980. “Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos”. En. *Actas del simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*. Grupo de Estudios de Liébana II, Madrid: Joyas Bibliográficas

Yarza, Joaquín. 1985. *Arte asturiano, arte mozárabe*. Salamanca: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura.

Yarza, Joaquín. 1994a. “La miniatura altomedieval”. En *Historia del arte de Castilla y León*. Coord. Rivera, Javier, Domingo Sánchez, Francisco de la Plaza (dir.), Simón Marchán (dir.) 1, 217-262. Valladolid: Ámbito.

Yarza, Joaquín. 1994b. “El diablo en los manuscritos monásticos medievales”. *Codex Aquilarensis* 11:104-129.

Yarza, Joaquín. 1998. *Beato de Liébana, Manuscritos iluminados*. Barcelona, Moleiro.

Yarza, Joaquín. 2006. “La ilustración del Beato de Fernando I y Sancha”. En *Beato de Liébana. Códice de Fernando I y Sancha*, 59-300. Barcelona: M. Moleiro Editor.

Yates, Francis. (1966) 2005. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.

Zaluska, Yolanta. 1984. “Los folios preliminares”. En *El Beato de Saint Sever, volumen complementario de la edición facsímil del ms lat 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, 258-260. Madrid: Edilan.

Zaluska, Yolanta. 1986. « Le Beatus de Saint-Sever à travers sa composition matérielle et ses généalogies bibliques ». En *Saint-Sever, millénaire de l'abbaye. Colloque international, 25, 26 et 27 mai 1985, Mont-de-Marsan*, ed. Cabanot, Jean, 279-292. Condé-sur-Noireau : Comité d’Etudes sur l’Histoire et l’Art de la Gascogne.

Zaluska, 1987. « Entre textes et images : les *stemmata* bibliques, au Sud et au Nord des Pyrénées », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1986. 142-152; doi https://doi.org/10.3406/bsnaf.1987.9235

Zumthor, Paul, 1975. «Carmina figurata». *Langue, Texte, Énigme*, 25-35. Paris : Seuil.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ILUSTRACIONES Y TABLAS

Ilustraciones por capítulo

Capítulo 1	
Lámina 1	Estema de Beatos según Gryson. Gryson, 2012, LXIV
Lámina 2	Estema de los Beatos ilustrados según Williams. Williams, 2016, 25
Lámina 3	Estema de los Beatos ilustrados según Klein. Klein, 1980, 96
Lámina 4	Mujer Vestida de Sol. Beato A1 BNE Vitr. 14-1, f. 109v. Biblioteca Digital Hispánica. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047185&page=1
Lámina 5	Mensaje a la Iglesia de Filadelfia, Beato A1 BNE Vitr. 14-1, f. 23 Biblioteca Digital Hispánica. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047185&page=1
Lámina 6	Apertura del Quinto Sello. Beato A1 BNE Vitr. 14-1, f. 75. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047185&page=1
Capítulo 3	
Lámina 1	Temas de estudio por niveles. Gehl, 1987, 139
Capítulo 4	
Lámina 1	Laberinto de Letras. Beato M, Morgan Library, MS M. 644, f. 1. En https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/17
Lámina 2	Reconstrucción ideal del Laberinto de Letras. Beato M, Morgan Library, MS M. 644, f. 1
Lámina 3, 4, 5	Detalles del centro del Laberinto de Letras. Beato M, con la marca de *sancti*, la forma de la cruz y la forma del rombo.
Lámina 6a	Letra I de Íncipit. Beato M, Morgan Library, MS M. 644, f. 10 (detalle). En https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/35
Lámina 6b	Letra I de Íncipit. Beato M, f. 10 (detalle). Dibujo en Williams, 1994, T2, 25.
Lámina 6c	Cuernos emergentes del Laberinto de Letras. Beato M, Morgan Library, MS M. 644, f. 1. En https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/17

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 7	Laberinto de Letras. Beato V, Universidad de Valladolid, Ms 433, f. 2 http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591
Lámina 8	Reconstrucción esquemática del Laberinto de Letras del Beato V
Lámina 9	Algunos caminos posibles en Laberinto del Beato M. Reconstrucción
Lámina 10	Algunos caminos posibles en Laberinto del Beato V. Reconstrucción
Lámina 11	Detalle de encuadernación en losange del Códice *Amiatinus.* Biblioteca Medicea Laurenziana. *Amiat*. 1, f.5. En https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_20150/?sp=8
Lámina 12	Laberinto de Letras. Beato J. BNE Vitr. 14-2, f. 7. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522
Lámina 13	Esquema y reconstrucción del Laberinto de Letras del Beato J. BNE Vitr. 14-2, f. 7. En Sepúlveda, TII, 294
Lámina 14	Red de anillos dorados como base del Laberinto de Letras del Beato J. BNE Vitr. 14-2, f. 7. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522
Lámina 15	Laberinto de Letras del Beato S. BNF, Ms Latin 8878, f.1. En https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p
Lámina 16	Mosaico romano. Madrid, Museo Arqueológico Nacional N° 38304 Bis. En https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e2/Mosaicos%2C_Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_%2834616380373%29.jpg/1200px-Mosaicos%2C_Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_%2834616380373%29.jpg?20170831084548[1]
Lámina 17a	Alfa Apocalíptica. Beato del Burgo de Osma. Archivo de la Catedral del Burgo de Osma, f.1. Fotografía del facsímil ed. Vincent García, 1992
Lámina 17b	Cruz Apocalíptica. Beato del Burgo de Osma. Archivo de la Catedral del Burgo de Osma, f. 166. Fotografía del facsímil ed. Vincent García, 1992
Lámina 18	Decoración de la Biblia de la Cava con dos rombos entrecruzados. Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 57v. En https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU
Lámina 19	Detalle decorativo del Laberinto de Letras de Beato S. BNF, Ms Latin 8878, f.1. En https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p
Lámina 20	Laberinto de Letras sin terminar. Beato D, British Library Add ms 11695, f. 6. En https://www.bl.uk/383uscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11695_f005v

[1] Fotografía de Emilio Rodríguez Posada.

Lámina 21	Laberinto de Letras de Munio. Beato D, British Library Add ms 11695, f. 276 En https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11695_f268r
Lámina 22	Dibujo esquemático del 2° Laberinto de Letras de Silos (D) por Vivancos (2003, 52)
Lámina 23	Laberinto de Letras. *Moralia in Job*. BNE, Mss/80, f. 3. En http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000206931
Lámina 24	Laberinto de Letras. *Etimologías* BNF, NAL 2169, f. 21v. En Mentré 1994, fig. 4
Lámina 25	Portada. Beato A2, RAH, cod. 33, f.1. En https://bibliotecadigital.rah.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000031&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0
Lámina 26	Laberinto de Letras de Alfonso III con "*orelegium*". *Etimologías* de Isidoro. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial. P.I.7, f. 1. En https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14048#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-234%2C298%2C2151%2C1169&r=
Lámina 27	Laberinto de Letras, de Alfonso III. *Sentencias* de Isidoro. RBME T-II-25, f. 1v. En https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14117#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-743%2C-1%2C3138%2C2339
Lámina 28	Laberinto de Ikila. *Antifonario de León.* Archivo de la Catedral de León, 8, f.6 Copia digital. Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Archivos Estatales, 2010. En https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=449895
Lámina 29	Cruz Decussata. *Moralia in Job*. BNE, Mss/80, f.2v. En http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000206931
Lámina 30	Símbolos de los cuatro Evangelistas. Libro de Kells, Trinity College de Dublin MS 58 f. 290v. En https://digitalcollections.tcd.ie/concern/folios/hx11xf47v?locale=es
Lámina 31 a y b	Laberinto de letras en forma de rombo. Evangeliario de Echternach, s. IX. Universitätsbibliothek Augsburg, Cod. I, 2. 4. 2, f. 2. En https://www.bavarikon.de/object/bav:UBA-HSS-00000BAV80000020
Lámina 32	Laberinto doble SANTA ECLESIA. San Reparatus, El Asnan, Argelia. Foto: Lived Ancient Religion in North Africa, LARNA, facebook. https://m.facebook.com/LARNA.Lived.Ancient.Religion.in.North.Africa/posts/mosaic-with-a-labyrinth-from-castellum-tingitanum-within-the-central-square-ther/397655470863818/

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 33	Transcripción del laberinto Sancta Ecclesia de san Reparatus. Posibles formas de lectura del texto. El Asnan, Argelia. https://www.mmfilesi.com/un-enigma-en-san-orso/
Lámina 34	Dibujo reconstructivo del suelo de la basílica. San Reparatus, Argel. En Duval y Fevrier (1973)
Lámina 35	Esquema reconstructivo del suelo de la basílica de san Reparatus. Dibujado por E. Brown. En, Robin M. Jensen, 2015, 109.
Lámina 36	Detalle del mosaico de la zona del altar. San Reparatus, Argel
Lámina 37	Detalle del mosaico de la zona del altar. San Reparatus, Argel. Dibujado por E. Brown. En Jensen, 2015, 111
Lámina 38	Silos Princeps. Resto de placa Santianes de Pravia. http://www.jdiezarnal.com/santianesdepraviaacrostico01.gif
Lámina 39	Reconstrucción de la dedicación de Santianes a Silo. En https://es.wikipedia.org/wiki/Piedra_laber%C3%ADntica_del_rey_Silo
Lámina 40	Mosaico de Dédalo y Pasifae. Lugo, Casa de los Mosaicos, in situ. Fotografía de Patricia Melian (con permiso)
Lámina 41	Mosaico de Dédalo y Pasífae. Detalle de la orla. Lugo, Casa de los Mosaicos, in situ. Fotografía de Patricia Melian (con permiso)
Lámina 42	Mosaico de los trabajos de Hércules. Museo Arqueológico Nacional. MAN, 38315Bis. En https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museo_Arqueol%C3%B3gico_Nacional_-_38315BIS_-_Mosaico_de_los_trabajos_de_H%C3%A9rcules_01.jpg
Lámina 43	Mosaico laberinto de Caerleon. National Musuem Wales 31.78/33.1, s. III a.C. En https://museum.wales/collections/online/object/351242fb-d545-37af-b323-a71a7a2f9b1f/Roman-mosaic/popup_menu/
Lámina 44	Palmeras y lotos de la orla del laberinto de M, f. 1. En https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/17
Lámina 45	Ermita de santa María Quintanilla de las Viñas, Burgos. Foto de Santiago López Pastor en https://www.flickr.com/photos/100759833@N05/32138246797
Lámina 46	Mensaje a la Iglesia de Pérgamo. Beato A1, BNE, Vitr. 14-1, f. 28. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047185&page=1
Lámina 46a	Ornamentación cúfica geométrica. Beato A1, BNE, Vitr. 14-1, detalle f. 28. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047185&page=1
Lámina 47	Dibujo del ornamento vegetal del fondo de la Iglesia de Pérgamo. Beato A1, Vitr. 14-1, det. f. 28. En: Klein, 1976, 668.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 48	Orla del laberinto de Beato S, detalle. BNF, Ms Latin 8878, f.1. En https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p
Lámina 49	Orla del Laberinto de Letras del Beato V: A. Listel superior; B. Listel inferior; C. Listel Izquierdo; D Listel derecho. Detalle del Laberinto de Letras. Universidad de Valladolid, Ms 433, f. 2. En http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591
Lámina 50	Cruz inscrita en un disco. Disco de oro de Tydavnet, 2000 a.C. National Museum of Ireland, 1872: 34/35. En https://www.facebook.com/MonaghanCountyMuseum/photos/a.355319501202409/898640160203671/?type=3
Lámina 51	Octágono inscrito en un rombo con decoraciones vegetales. Díptico Consular de Philoxenus, Constantinopla 525 d.C. Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques, Chab.3264. En https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodorus_Philoxenus_Sotericus_B_00.JPG
Lámina 52	Rombo inscrito en un cuadrado con Cristo al centro y evangelistas en las esquinas. Vaso de Vidrio Dorado British Museum, 1863,0727.6. Roma, s. IV. En https://www.reuters.com/article/us-exhibitions-christianity-idUSN1952787320071123
Lámina 53	Sabiduría rodeada por las cuatro Virtudes, fines siglo IX. *Evangelios de Cambrai*. Cambrai, Bibliothèque municipale, 0327 (0309), f. 16v. En Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/10151/canvas/canvas-1292792/view
Lámina 54	*Maiestas Domini* con Cristo en Rombo rodeado de tetramorfos, profetas y evangelistas. Biblia de Vivien, o Primera Biblia de Carlos el Calvo, BNF Ms. Lat. 1, fol. 329v https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f666.item.r=Bible%20de%20Vivien,%20BnF%20Ms
Lámina 55	Patrón del Quincunx en poema figurado de Rabanus Maurus. *In honorem sanctae Crucis* (*De laudibus sanctae Crucis*), s. X. bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 2421, f. 13v. En https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84900669/f36.item
Lámina 56	Cruz de letras inscrita en un rectángulo. Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 194v. En https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 57	Cruz de letras en rojo inscrita en una cruz de letras en blanco con fondo azul. Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 220 https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU
Lámina 58	Amplia cruz de letras en blanco con cuatro cuadrados en rojo al centro, formando una cruz central con fondo azul. Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 220v https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU
Lámina 59	Cruz de letras central de brazos anchos. Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 143 https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU
Lámina 60	Flores -estrellas.Biblia de la Cava de'i Tirreni, Cava de' Tirreni, Biblioteca statale del Monumento nazionale della Abbazia Benedettina della Ss. Trinità, Codices Cavenses, Cod.1 Biblia Sacra, f. 143v https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD0000204849&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU
Lámina 61	Rombo con el cordero en un clípeo central, tetramorfos y profetas. Biblia de Alcuino. Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 1, folio 339v. En https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alkuin-Bibel_Miniatur_NT.jpg
Lámina 62	Rombo inscrito em cuadrado, mapa del mundo. Códice de Viena. British Library, Cotton Tib. B.V, Cod. 387, fol. 134r. En Kûhnel, 2003, 337
Lámina 63	Placa de mármol, frente. Museo de Arte de la Antigüedad tardía y bizantina. Berlín. Inv. 4771. En Kühnel, 2003, 320
Lámina 64a	Folio con representación del arca. Beato E, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial &-II-5, f. 103v. En https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme-expo/page/cod06#?c=&m=&s=&cv=211&xywh=-2001%2C0%2C6497%2C3743
Lámina 64b	Ilustración sintética del Templo y el Arca. Beato E, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial &-II-5, f. 103v, detalle. En https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme-expo/page/cod06#?c=&m=&s=&cv=211&xywh=-2001%2C0%2C6497%2C3743

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 65	Red de círculos con rosetas y cuadrados inscritos. Decoración pictórica de San Julián de los Prados, Oviedo, s. IX. Det. Bóveda ábside central. Fotografía en Schlunk, 1991, lám. 18.1
Lámina 66	Relieve de Segóbriga. Museo Arqueológico Nacional, MAN 1898/6/1. En https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=1898/6/1
Lámina 67	Dibujo reconstructivo de círculos secantes sobre rombo. Relieve de Segóbriga. En Schlunk, 1991, 41.
Lámina 68	Cruz Apocalíptica. Beato A2, Real Academia de la Historia, cod. 33, f. 1v En https://bibliotecadigital.rah.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000031&presentacion=pagina&posicion=4&registrardownload=0
Lámina 69	Cruz y Laberinto de Letras enfrentados. Beato V. Universidad de Valladolid Ms 433, f. 1v-2. En http://uvadoc.uva.es/handle/10324/591
Lámina 70	Serie Alfa, cruz, laberinto en J. BNE, VITR/14/2 ff. 6, 6v y 7. Biblioteca Digital Hispánica http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522
Lámina 71	Antifonario de León, serie Alfa- Cruz-Laberinto. León, Archivo Catedralicio núm. 8, ff. 4v, 5v, 6 https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=166316
Lámina 72	Moralia in Job de 945. Serie Alfa, Maiestas, Crismón, Laberinto. BNE Mss/80, ff. 1v, 2, 2v, 3. En http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000206931&page=1
Lámina 73	Biblia de León de 920. Serie Cruz, Laberinto, ¿meses?. Archivo de la Catedral de León, cod. 6, ff. 1v, 2, 3, 3v.
Lámina 74 a, b, c	Serie Cruz, Majestad, Cielo. Beato de Gerona, Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 7(11), ff. 1v, 3v-4, 2. Ed. facsímil Códice de Girona. Barcelona: Moleiro, 2003.
Lámina 75	Cruz de Letras con rombo central. Venancio Fortunato. "De Signaculo Sanctae Crucis", St. Gallen, Stiftsbibliothek / Cod. Sang. 196, f. 40
Lámina 76	Cruz de Letras con rombo central. Rabanus Maurus *De laudibus sanctae Crucis*, U. Complutense, BH MSS 131, f. 16v.
Lámina 77	Puerto de Troya. *Tabulae Iliacae* Tabula Capitolina (1 a) (con manipulación digital del autor). En Petrain (2014, 5).
Lámina 78	Cuadrado mágico con rombos de letras. Reconstrucción de las *Tabulae* 2NY y 3C. En Petrain (2014, 63).
Lámina 79	Retícula de letras. *Tabulae Iliacae* 2NY (verso). En Petrain (2014, 232).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 80	Cuadrado Sator, Cirencester, s. II. Corinium Museum Cirencester. Pieza B 950 https://coriniummuseum.org/cdn/sizer/imgd.php?keepratio&width=1000&height=800&src=roman/r13_b950_1.jpg
Lámina 81	Cuadrado Sator, Cirencester, s. II. Corinium Museum Cirencester. Pieza B 950, detalle https://coriniummuseum.org/cdn/sizer/imgd.php?keepratio&width=1000&height=800&src=roman/r13_b950_1.jpg
Lámina 82	Cruz apocalíptica geométrica con águila bajo un arco. Augustinus Hipponensis, *Quaestiones et locutiones in Heptateuchum*. BNF Latin 12168, f. Cv. En https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423830f/f12.item#.
Lámina 83	Altar de Letras. Optaciano Porfirio, poema 26. Imagen tomada de Chaparro, 1981, 62 https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0280-0380,_Optatianus_Porphyrius,_Panegyricus_Constantino_Augusto,_MLT.pdf
Lámina 84	Venancio Fortunato. "De Signaculo Sanctae Crucis", *en Educational manuscript: poems of Venantius Fortunatus; Aenigmata (riddles) of a poet named Symphosius*. St. Gallen, Stiftsbibliothek / Cod. Sang. 196, f. 39. En https://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0196/40
Capítulo 5	
Lámina 1	Tablas de los Nombres del Anticristo, folios enfrentados Beato de Tábara f.114v-115
Lámina 2	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato A1 (BNE, 14-1), f. 121v
Lámina 3	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato E (Escorial), f. 115
Lámina 4	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato V (Valcavado), f. 142
Lámina 5	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato U (Seo de Urgel), f. 151
Lámina 6	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato T (Tábara), f. 114
Lámina 7	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato G (Gerona), f. 186
Lámina 8	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato S (Saint Sever), f. 171v
Lámina 9	Primera Tabla del Anticristo Modelo de Neuss. Neuss, 1931, 74.
Lámina 10	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato O (Osma). Folio 127
Lámina 11	Primera Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato C (Corsini). Folio 141

USC

Lámina 12	1ª Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato N (Navarra). Folio 114v
Lámina 13	1ª Tabla de los Nombres del Anticristo. Beato X (Ginebra). Folio 213
Lámina 14	Cuadro de oposiciones aristotèlico. Boecio *Peri Hermeneias* s. X. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 301, f. 98
Lámina 15	Bestia que asciende del mar. Beato G, f. 176v
Lámina 16	Bestia que asciende de la tierra. Beato V, f. 138
Lámina 17	Raposa y Gallo frente a II Tablas del Anticristo, Beato M, f. 166v
Lámina 18	Juego con forma de tabla sde oposiciones. Cotton MS Claudius A XIV, f. 21r
Lámina 19	Cordero sobre el Monte Sion. Beato Morgan, f. 174v
Lámina 20	Jerusalén Celeste Beato M, f. 223
Lámina 21	Jerusalén Celeste Beato S, f. 207v-208
Lámina 22	Silencio en el Cielo Beato M., f. 133
Lámina 23	Detención de los Vientos, Beato M., f. 115v
Lámina 24	Ajedrez. Burckhardt, 1983, 16
Lámina 25	Tienda del Tabernáculo en su Atrio. Cosmas, *Topografía Cristiana*. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí, cod. Gr. 1186, f. 82v
Lámina 26	Tabernáculo. *Topografía Cristiana*, Cod. Vat 89. Gr. 699, f.89
Lámina 27	Tabernáculo. *Topografía Cristiana*, Cod. vat. gr. 699, f. 108

Capítulo 6

Lámina 1	Job y el Àngel. Genealogía de la Biblia de 960. León, Colegiata de San Isidoro Cod. 2, f. 8
Lámina 2	Segundo folio de las Genealogías con título en la barra. Códice de Roda, Madrid, BRAH, 78, f. 199
Lámina 3	David, Salomón y Natán. Genealogías del Códice Laurenciano Plutei 20.54, f. 43v
Lámina 4	A. Estema Genealógico de Cristo en Beato G. Museu Cat. Gi, Num. Inv. 7(11)
	B. Estema Genealógico de Cristo en Beato T. MHN, Cod. 1097B, ff. 0 – 1v

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	C. Estema Genealógico de Cristo en Beato M Beato M. NY, M. L & M, MS M 644, ff. 4v-9v
	D. Estema Genealógico de Cristo en Beato Fi. Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS Vitrina 14-2, ff 2-5
	E. Estema Genealógico de Cristo en Beato J. BNE Vit. 14-2
Lámina 5	Estema Genealógico de Cristo del Beato U. M. D. Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, ff. 1 – Vv
Lámina 6	Estema Genealógico de Cristo. Florencia, Códice de la Biblioteca Laurenciana Plut. 20.54, ff. 38-45v. En http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOHzoc_I1A4r7GxMCQf#/book
Lámina 7	Árbol Porfiriano. Stiftsbibliothek San Gall Cod. 831, f. 184. En https://e-codices.ch/en/searchresult/list/one/csg/0831
Lámina 8	Instituciones de Casiodoro. Stiftsbibliothek San Gall Cod. 855, f. 208, s. IX. En https://www.e-codices.unifr.ch/en/searchresult/list/one/csg/0855.
Lámina 9	Instituciones de Casiodoro. Stiftsbibliothek San Gall, Cod. Sang. 199, f. 150, s. IX. https://www.e-codices.unifr.ch/en/thumbs/csg/0199/
Lámina 10	Adán y Eva y su descendencia. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 4v https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/24
Lámina 11	Adán y Eva y su descendencia. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, M, f. 5
Lámina 12	Adán y Eva y su descendencia. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 8v
Lámina 13	Adán y Eva y su descendencia. "PER ODINES LIVRUM". Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), G, f. 9
Lámina 14	Sacrificio de las palomas de Noé. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 5v
Lámina 15	Descendencia de Noé. Genealogías Beato U. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, f. I
Lámina 16	Sacrificio de las palomas de Noé. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 9v, f. 10
Lámina 17	Descendencia de Noé. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), G, f. 9v, f. 10

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 18	Mapa T/O dispersión de los hijos de Noé. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 10v
Lámina 19	Descendientes de Adán. Genealogías Beato T. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Cod. 1097B, f. 0
Lámina 20	Mapa T/O dispersión de los hijos de Noé. Genealogías del Beato T. AHN Cod. 1097B, f. 0v
Lámina 21	Genealogías de Noé en Beato J. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 14-2, f. 11v, 12, 12v
Lámina 22	Mapa T/O, detalle. Genealogías Beato T. AHN, Cod. 1097B, f. 0v
Lámina 23	Mapa T/O, detalle. Genealogías del Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f.10v
Lámina 24	Mapa T/O, detalle. Genealogías Beato J. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 14-2, f. 12v
Lámina 25	Sacrificio de Isaac. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 6
Lámina 26	Descendientes de Abraham, Sara, Cethura y Agar. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 6v
Lámina 27	Isaac y descendientes. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 7
Lámina 28	Descendientes de Jacob. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 7v
Lámina 29	Sacrificio de Isaac. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 11
Lámina 30	Retrato de Isaac y descendientes. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), 11v
Lámina 31	Retratos de Jacob y Lía y sus descendientes. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 12
Lámina 32	Retrato de Raquel y descendientes de Jacob. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 12v
Lámina 33	Genealogía de Abraham y retrato de Abraham. Genealogías del Beato U. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, f. Iv
Lámina 34	Retrato y genealogía de Isaac. Genealogías del Beato U. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, f. II
Lámina 35	Retrato y genealogía de Jacob. Genealogías del Beato U. Mus. Di. Urgell, N. Inv. 501, f. IIv

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Lámina 36	Retrato y árbol genealógico de Raquel. Genealogías del Beato U. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, f. III
Lámina 37	Retrato y familia de David. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 13v.
Lámina 38	Descendientes de Salomón y Natán. Reyes de Israel Recuadro de Jeremías. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 14
Lámina 39	Genealogía de José según san Mateo por arriba y según san Lucas por abajo. Reyes de Persia y Emperadores de Roma. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), G, f. 14v
Lámina 40	Matrimonio de José y María. Anunciación y Natividad. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 15
Lámina 41	Descendientes de David: Salomón, y Natán. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 8v https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/32
Lámina 42	Descendientes de Salomón y Natán. Reyes de Israel. Jeremías. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 9 https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/33
Lámina 43	Genealogías de María y José, historia de Roma y Nudo Constantiniano. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 9v https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807/34
Lámina 44	Virgen con el Niño y Anunciación. Unión de las familias de María y José. Genealogías del Beato de Fernando (J). Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 14-2, f. 17
Lámina 45	David. Genealogías del Beato U. Mus. Di Urgell, Num. Inv. 501, f. IV
Lámina 46	Salomón. Genealogías del Beato U. Mus. Di. Urgell, Num. Inv. 501, f. IVv
Lámina 47	Virgen con el Niño en una mandorla. Genealogías del Beato U. Mus. Di. Seu d'Urgell, Num. Inv. 501, f. V
Láminas 48 y 49	Retratos en forma de medallones en Beato de Gerona. David, Jacob y Lía. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 12 y 14
Lámina 50	Nudo final con elipse y arcos en espejo. Cod. Laurenciano Plutei 20.54, f. 45v
Lámina 51	Reconstrucción del Nudo final con elipse y arcos en espejo. Dibujo.
Lámina 52	Estructura general del Gran Estema, según Piggin. En Piggin, 2013, 268

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Lámina 53	Reconstrucción del contorno y esqueleto del Estema Genealógico de los Beatos: A. Beato de Gerona B. Beato Morgan C Beato de Fernando
Lámina 54	Estema Genealógico de Cristo de la Biblia de León de 960. León, Colegiata de San Isidoro, cod. 2, ff. . 5v, 6, 6v, 7, 7v, 8, 8v,9,9v 10
Lámina 55	Ciclo de Genealogías en el Códice de Roda. Madrid, RAH, cod. 78, ff. 198v, 199, 199v, 200, 200v, 201, 205, 205v, 206
Lámina 56	Desde David hasta la Encarnación. Genealogías del Beato S. BNF, Ms 8878, folios 5v, 6, 6v, 7, 7v, 8, 8v , 9, 9v, 10, 10v, 11, 11v, 12
Lámina 57	Nudo Constantiniano. Genealogías Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 9v.
Lámina 58	Nudo Constantiniano. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 14v.
Lámina 59	Panel de mármol con Nudo Constantiniano. Hosios Loukas, s. XI
Lámina 60	Iglesia de Hosios Loukas, dibujo de la planta.
Lámina 61	Bóveda de nudos en santa Constanza, Roma.
Lámina 62	Mosaico en el Parque Nacional Marítima Cesárea en Israel, s. I
del Lámina 63	Adán y Eva en el Paraíso. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 8v
Lámina 64	Adán y Eva en el Paraíso. Genealogías del Beato M. NY, ML&M, Ms M. 644, f. 4v
Lámina 65	Noé y el Sacrificio de las Palomas. M, f. 5v
Lámina 66	Sacrificio de Isaac. Genealogías Beato G. Cat. de Girona, Num. Inv. 7(11), f. 11

Tablas por capítulo

Capítulo 1. Presentación del corpus	
Tabla 1	Beatos agrupados por siglos con datos de Williams. Williams, 1994
Tabla 2	Beatos agrupados por ramas textuales con datos de Gryson, 2012

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tabla 3	Ilustraciones de Preliminares y Cierres en los Beatos. Datos extraídos de Williams, 1994
Tabla 4	Diagramas de los Beatos del s. X
Tabla 5	Diagramas como unidades dentro de ilustraciones en los Beatos del s. X
Tabla 6	Diagramas de los Beatos estudiados
Capítulo 4. Los Laberintos de Letras en los Beatos Morgan y Valcavado	
Tabla 1	Laberintos de Letras en los Beatos
Tabla 2	Laberintos de Letras en códices no Beatos
Tabla 3	Serie de imágenes iniciales en Beatos
Tabla 4	Serie de imágenes iniciales en otros códices hispanos comparados
Capítulo 5. Primera Tabla de los Nombres del Anticristo	
Tabla 1	Ubicación de las Tablas del Anticristo en los ejemplares del siglo X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXOS

1. LISTA DE 33 BEATOS ORDENADOS ALFABÉTICAMENTE POR LUGAR DE CONSERVACIÓN (GRYSON, 2012, XIV-XVI)

	–	Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, frg. 209, 2 ff. [3,2,214 *uitrum* – 3(3)48 *adorauerunt;* 3,3,308 *extendebantur* – 400 *despicit*] (Catalogne, début du 12e s.)
F	B	Berlin, Staatsbibliothek, theol. lat. fol. 561 (Italie méridionale, première moitié du 12e s.)
O	O	Burgo de Osma, Biblioteca del Cabildo de la Catedral, 1 (Sahagún, 1086)
E	E	El Escorial, Biblioteca del Monasterio, &.II.5 (San Millán de la Cogolla, vers 1000)
	Ex	—, ibid. f.I.7 (Rome, 16e s.)
X		Genève, Bibliothèque de la Ville, ms. lat. 357, f. 149-245 (copié entre le deuxième tiers et la fin du 11e s. dans la région bénéventine)
G	G	Girona, Museu de la Catedral, Num. Inv. 7 (originaire du royaume de León, probablement de Tábara, 975)
	fa	León, Archivo Histórico Provincial, frg. Astorga 1/1 + 1/2, 2 ff. [2(6)3 *<e>t nemo* – 2,6,30 *est u<era>*; 2,6,466 *qui* – 2,7,26 *<frigi>do<s>*] (originaire du royaume de León, peut-être de la région d'Astorga, milieu du 12e s.)
	Fl	—, Archivo Histórico Diocesano, Fondo Parroquial, Parroquia de Santa Marina la Real de León, sig. ASM (SP), Libro de Difuntos 4, fragments de 2 ff. ayant servi de renforts dans une reliure [2,7,65 *pressurarum* – 67 *fece<ris>;* 2,7,112 *coneris* – 118 *ope<re>;* 2,8 tit *interpretatio qualiter una ecclesia sit cum septem dicantur*] (probablement originaire du royaume de León, vers 1000)
L	L	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Forte 160 (Lorvão 43) (San Mamed de Lorvão, 1189)
W	–	—, Biblioteca Nacional, Alcobaça 247 (Alcobaça, vers 1220)
S	D	London, British Library, Add. 11695 (Silos; la transcription a été achevée en 1091, l'illustration en 1109)
A	T	Madrid, Archivo Histórico Nacional, ms. 1097B (San Salvador de Tábara, 970)
N	A^1	—, Biblioteca Nacional, Vitr. 14-1 (ca 940/950, d'origine castillane; provient de San Millán de la Cogolla)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	Fi	—, ibid. Vitr. 14-2, ff. 1-5: tables généalogiques (seconde moitié du 10e s, originaire du royaume de León; ce genre de tables se rencontre aussi dans quelques Bibles espagnoles, mais la plupart figurent dans des manuscrits de Beatus; il est plus probable, par conséquent, que celles-ci, étrangères au manuscrit avec lequel elles sont aujourd'hui reliées, proviennent d'un Beatus disparu)
M	J	—, ibid. Vitr. 14-2, ff. 6-312 (achevé en 1047 dans le scriptorium royal de León)
D	Pc	—, Museo Arqueológico Nacional, 2 + New York, Metropolitan Museum of Art (15 ff.) + Madrid, Coll. Francisco de Zabálburu y Basabe (2 ff.) + Girona, Museu d'Art, Num. Inv. 47 (1 f.); l'appartenance du feuillet de Girona au ms. *D* est discutée (Castille, vers 1180)
H	A^2	—, Real Academia de la Historia, Aemil. 33 (la décoration de ce manuscrit, originaire de Castille dans le dernier quart du 10e s., a été complétée dans le premier quart du 12e s., probablement à San Millán de la Cogolla)
R	R	Manchester, John Rylands Library lat. 8 (Castille, ca 1180/1190)
	fr	Mexico, Archivo General de la Nación, Illustr. 4852, 1 f. mutilé + partie de 1 f. [1,11,53 *et ideo* – 11(2)6 *magnorum;* 11,2,44 *domini* – 68 *montem;* 11,4,73 *faciat* – 11,5,48 *imago est in*] (d'origine espagnole, pour le reste incertaine; première moitié du 13e s.)
	–	Montserrat, Biblioteca de la Abadía, 793-VIII (1 f.) + Valladolid, Archivo de la Real Chancillería, sección de Pergaminos, carpeta 80, n. 8 et 9 (4 ff.) [11,6,104 *aut filius* – 12(1)6 *opera sua;* 12,1,51 *pelago* – 12(2)37 *pretioso;* 12,2 tit *incipit explanatio* – 369 *gaudii*] (probablement originaire du royaume de León, dernier quart du 11e s.)
B	H	New York, Pierpont Morgan Library, 429 (région de Burgos, 1220)
Y	M	—, ibid. 644 (copié à Tábara ou dans les environs pour San Miguel de Escalada, milieu du 10e s.)
P	S	Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 8878 (Saint-Sever-sur-l'Adour, milieu du 11e s.)
Q	N	—, ibid. n. a. lat. 1366 (Navarre, fin du 12e s.)
C	Ar	—, ibid. n. a. lat. 2290 + New York, coll. B. H. Breslauer (1 f.) (région de Burgos, 1220/1235)
K	C	Roma, Biblioteca dell'Academia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 40.E.6 (Sahagún, première moitié du 12e s.)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

I	Pp	Salamanca, Biblioteca de la Universidad, 2632 (Poblet, s. XII[2])
	–	San Pedro de las Dueñas, Archivo del Monasterio frg. 1, 1 f. légèrement mutilé [pr 5,430 *eum*[1] – 533 *conpo<sitam>*] (probablement originaire du royaume de León, 10[e] s.)
U	U	La Seu d'Urgell, Museu Diocesá, Num. Inv. 501 (originaire de Navarre ou d'Aragón, d'après un modèle du royaume de León, dernier quart du 10[e] s.)
	F	Silos, Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo, frg. 1-3, 3 ff. [2,1,106 *operibus* – 191 *abundet;* 3,3,138 *<ante>quam* – 229 *homo;* 3,3,607 *ut eos* – 704 *ministrasse*] (d'origine inconnue, provient de Nájera, milieu du 10[e] s.); il n'est pas certain que les fragments 2 et 3 proviennent du même manuscrit que le premier
z	Fc	—, ibid. frg. 4, 1 f. [4,1,215 *parte* – 4,2,65 *contem<platione>*] (originaire du nord de l'Espagne, probablement des Asturies, dernier quart du 9[e] s.)
T	Tu	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.II.1 (Catalogne, premier quart du 12[e] s.)
V	V	Valladolid, Biblioteca de la Universidad, 433 (originaire du royaume de León, provient de Valcavado, 970)
	Vt	Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatic. lat. 7621 (Rome, 1552)
		Zamora, Archivo Histórico Provincial, Pergaminos musicales frg. 276 + 277 [3,3,572 *mundo* – 641 *presumat;* 3,4,61 *non* – 132 *natura*] (origine incertaine, ca 940-950)
		Zaragoza, Coll. Canellas + autre collection particulière, 1 + 5 ff. [2,4§§33-58; 2,6§§17-40; 3,4§§79-92; 4,1 st; 4,1§§7-10. 33-47; 4,2 st; 7,3§§1-16; 7,2 st (origine incertaine, peut-être Siresa, première moitié du 10[e] s.)

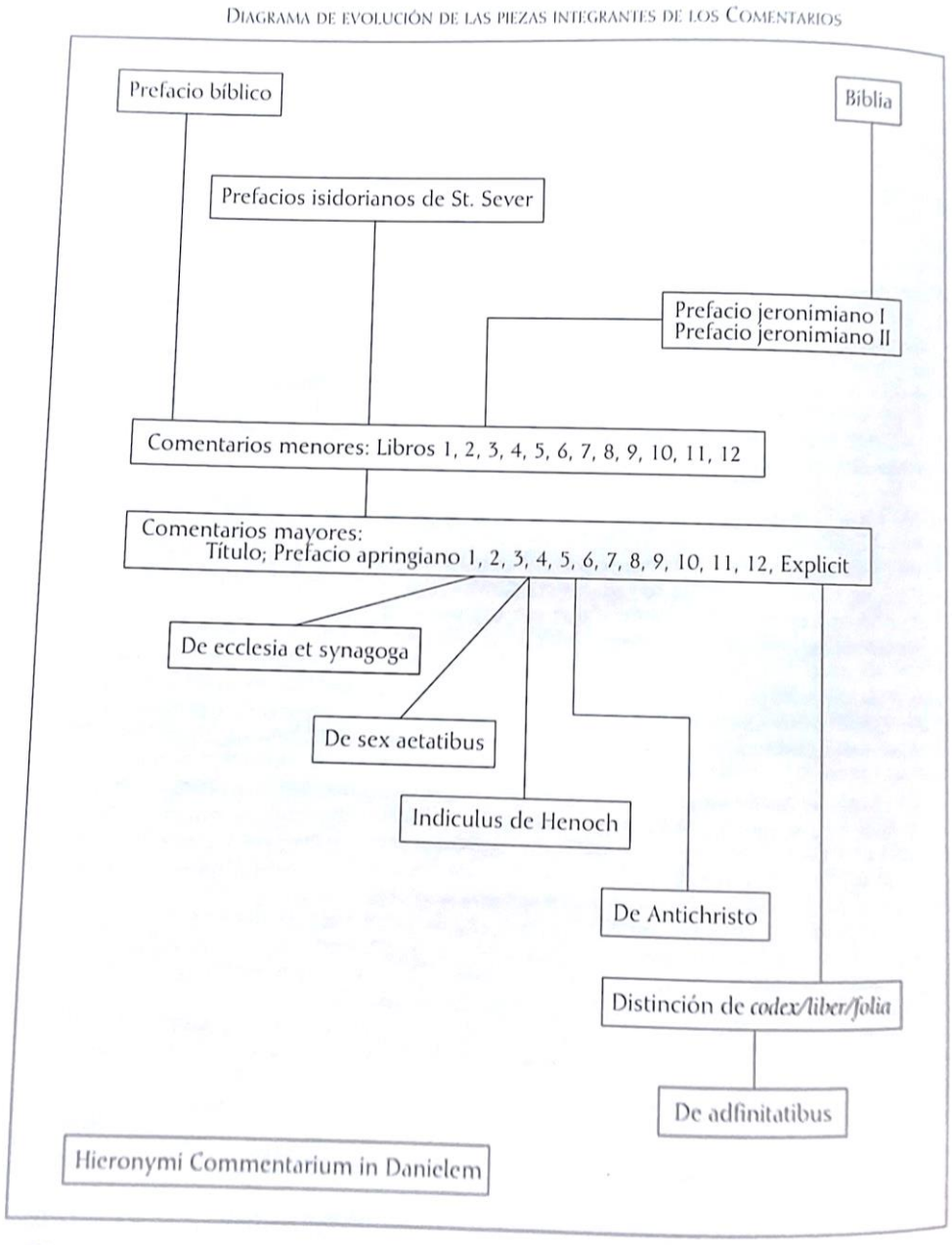
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2. TABLA DE CONCORDANCIA DE SIGLAS DE LOS BEATOS DE SANDERS (1ª COL.) Y NEUSS (2ª COL), ORDENADO ALFABÉTICAMENTE POR LISTA DE SANDERS (GRYSON, 2012, XX Y XXI)

A	T	Beato de Tábara
B	H	Beato de Las Huelgas
C	Ar	Beato de (San Andrés de) Arroyo
D	Pc	Beato de Cardeña
E	E	Beato de EI Escorial
F	B	Beato de Berlin
G	G	Beato de Gerona
H	A2	Beato de San Millán
I	Pp	Beato de Poblet
K	C	Beato Corsini
L	L	Beato de Lorvão
M	J	Beato de Facundus
N	A1	Beato Vitrina 14-1 (Vitrina Beatus)
O	O	Beato de Osma
P	S	Beato de Saint-Sever
Q	N	Beato de Navarra
R	R	Beato de Manchester (Rylands Beatus)
S	D	Beato de Silos
T	Tu	Beato de Turín
U	U	Beato de Urgell
V	V	Beato de Valcavado (Valladolid Beatus)
(W)		Beato de Alcobaça
(X)		Beato de Ginebra
Y	M	Beato Morgan ou de (San Miguel de) Escalada
(z)	F	Fragmento de Silos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. DIAGRAMA DE EVOLUCIÓN DE LAS PIEZAS INTEGRANTES DE LOS *COMENTARIOS* (DÍAZ Y DÍAZ 2002, 56).



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. FICHAS DE CATÁLOGOS SOBRE BEATOS DEL SIGLO X CON BIBLIOGRAFÍA

Nombres	Sitio
Beato Morgan (M)	https://www.themorgan.org/collection/commentary-apocalypse/110807
Beato de la Vitrina 14-1 (A1)	http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000047185
Beato de Valcavado (V)	https://uvadoc.uva.es/handle/10324/591#:~:text=enlazar%20este%20%C3%ADtem%3A-,http%3A//uvadoc.uva.es/handle/10324/591,-T%C3%ADtulo
Beato de la Tàbara (T)	https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/registro-memoria-unesco/2015/comentarios-libro-apocalipsis/b-tabara.html
Beato de Gerona (G)	
Beato de Urgell (U)	
Beato de San Millán (A2)	https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=124
Beato del Escorial (E)	https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=1076&query_desc=%26.II.5.%20Beato

5. PRELIMINARES EN LOS BEATOS DEL SIGLO X

Portada	Laberinto	Cruz	Maiestas Domini	Cielo	Mateo	Mateo y ángel	Marco	Marco y ángel	Lucas	Lucas y ángel	Juan	Juan ángel	Genealogías I	Genealogías II	Genealogías III	Genealogías IV	
	1	219			1v			2	2v	3	3v	4	4v	5	5v		MORGAN
																	V.14-1
	2	1v, 180															VALLADOLID
																	TÁBARA
		1v	2	3v -4	4v			5	5v	6	6v	7	8v	9	9v	10	GERONA
																I	URGELL
1		1v															SAN MILLÁN
																	ESCORIAL
													5	5	5v		Fi

Genealogías V	Genealogías VI	Genealogías VII	Genealogías VIII	Genealogías IX	Genealogías X	Genealogías XI	Genealogías XII	Genealogías XIII	Genealogías XIV	Infancia de Cristo	Pájaro y serpiente	Infierno y Cielo	Autores	Alfa	
	6	6v	7	7v	8	8v	9	9v							MORGAN
															V.14-1
															VALLADOLID
0v	1	1v													TÁBARA
10 v	11	11 v	12	12 v	13	13 v	14	14 v	15	15, 15v, 16, 16v, 17	18v	17v-18	19	19	GERONA
	Iv	II	IIv	III	IIIv	IV	Ivv		V		Vv				URGELL

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

															SAN MILLÁN
															ESCORIAL
	2	2v	3	3v	1,1 v	4	4v								Fi

Genealogías V	Genealogías VI	Genealogías VII	Genealogías VIII	Genealogías IX	Genealogías X	Genealogías XI	Genealogías XII	Genealogías XIII	Genealogías XIV	Infancia de Cristo	Pájaro y serpiente	Infierno y Cielo	Autores	Alfa	
	6	6v	7	7v	8	8v	9	9v							MORGAN
															V.14-1
															VALLADOLID
0v	1	1v													TÁBARA
10 v	11	11 v	12	12 v	13	13 v	14	14 v	15	15, 15 v1 61 6v 17	18 v	17 v-18	19	19	GERONA
	Iv	II	IIv	III	IIIv	IV	Ivv		V		Vv				URGELL
															SAN MILLÁN
															ESCORIAL
															Fi

6. CIERRES EN LOS BEATOS DEL SIGLO X

Cruz	Colofón	Omega	Scriptorium												
219	293														MORGAN
															V.14-1
180															VALLADOLID
		167-171*	171v												TÁBARA
		284													GERONA
															URGELL
		268v													SAN MILLÁN
															ESCORIAL
															Fi

* El Beato de la Tábara ha cambiado su foliación. 167 en Williams (1994) = 171 en la ficha del mcu. es : http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2610212

7. LISTA DE EXLIBRIS MOZÁRABES (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1935, 158-162)

1. ADEFONSI PRINCIPIS LIBRUM.

Etimologías. Escorial. P.I. 7 (Láms. 1 y II)
Perteneció a Alfonso III (848-912). La misma leyenda se repite en dos laberintos, ambos con iguales sencillos temas en sus orlas; uno de ellos ofrece además un «orelegium» con los «ortos y ocasos de los meses» (ANTOLÍN, Cat. III, p. 257), distribuidos en seis círculos decorados[2]. Las letras del laberinto van sueltas, sin encuadrar.

2. TRASAMUNDI AB(BA)TI. *Vitae Patrum*. BN, VIT. 5-2. Año 902 (lam III).
Vitae Patrum. Biblioteca Nacional. Vit. 5-2. Año 902 (Lám. III).
La suscripción del copista dice: «Explicit liber in era DCCCCXI regnante domno Adefonsum princeps, Armentarius indignus et graue onus peccatorum depressus scripsit. Hora pro me, sic inveniad réquiem anime tue. Amen.» Sobre 10 incierto de la identificación del poseedor con un Trasmondo, monje de Samos, hecha por Eguren, véase MILLARES, *Los códices visigóticos de la catedral toledana*, Madrid, 1935, p. 59.
Las letras de *Trasamundo*, dentro de círculos; la abreviatura *Abti*, entera, en los cuatro círculos de los ángulos. EI exlibris, muy vigoroso de color, como toda la caligrafía ornamental del códice, tiene interesante orla de dos fajas: la exterior, con temas típicamente mozárabes; la interior, con decoración poco frecuente en nuestros viejos manuscritos, aecordando trabajos industriales de abolengo visigodo.

3. MAURUS ABBATI LIBRUM. —- VIMARA PRESBITER FECIT.
Biblia. Catedral de León. Año 920 (Lám. IV).
Los dos laberintos, en una misma página, separados por línea en blanco de circulitos como los que sirven de marco a las letras. EI códice tiene siete curiosas suscripciones de copistas, no laberínticas, que recoge GARCÍA VILLADA, *Catálogo de los códices y documentos de la Catedral de León*, Madrid, 1919.

4. DULCIDII AEPISCOPI LIBRU(M).
Morales de San Gregorio. Catedral de Toledo. 14-4. Siglo x (Lám. V).
En disposición análoga a los del códice anterior. Según Millares, el poseedor debería identificarse con el Dulcidio, obispo de Salamanca, entre 930 y 947?, mejor que con su homónimo el presbítero enviado a Córdoba por Alfonso III, como propone el P. Flórez. *Loc. cit.*, p. 59.

5. S(AN)C(T)I MICAELI LIBRUM.
Beato. Colección Morgan. Nueva York. Año 922? (Lam. XV).
Parece referirse a1 monasterio de San Miguel de Escalada, en tiempo del abad Víctor. La suscripción del copista Magius, en doce versos, ha sido transcrita por Neuss, *Die Apokalipse des Hl. Joannes*, Münster in W., 1931, p. 12.

6. FLORENTIUM INDIGNUM MEMORAE. Morales de San Gregorio. BNM vitr. 14-1, año 945 (lam. VI) [transcripción en Millares *Los códice visigóticos de la catedral toledana*, Madrid, 1935, p.59 y en García Villada, *La vida en los escritorios medievales españoles*, Madrid, 1926.

7. SEMPRONIUS ABBA LIBRUM. Beato. Universidad de Valladolid. Año 970 (lam VII).
Beato. Universidad de Valladolid. Año 970 (Lám. VII).
La suscripción del copista, Ovecus, puede verse en NEUSS, Loc. cit., página 17. EI laberinto es rombal, enmarcado con orla de lacería y graciosa composición de dos pavos reales entre ramos de olivo y otras pequeñas aves entre tallos con flores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[2] Tienen también “orelegium” el Liber comicus y Etimologías, 2171 y 2169, de la Bib. Nat. De Paris, Delisle, Mélanges; pág. 67 y 105

8. IULIANI ABBATIS LIBRUM.
S(AN)C(T)E MARIE VIRGINIS.
BELASCONIS AEPISCOPI LIBRUM.
Vitae Sanctorum. Biblioteca Nacional. Madrid. 494. Siglo X.
Códice formado con fragmentos de varios. Cada laberinto, en distinta página. Los dos primeros, rectangulares; el tercero, rombal. En el del abad Julián, la palabra *librum* no está en el laberinto y sí repetida sobre la primera y bajo la última línea de él. Los tres ejemplares, muy toscos de caligrafía y ornamentación.

9. OB HONOREM SANCTE MARIE VIRGINIS ET GENITAICIS XPISTI.
SANCIO ET SANCIA LIBRUM.
Ascaricio y Tuserido: *Epístolas*; S. Isidoro, *Etimologías*, etc. Escorial,
&. I. 3. Año 1047 (Láms. VIII y IX).
Copiado por Dominicus. Cada laberinto, en distinta página, formado por mosaico de cuadraditos en diagonal, análogos al de la suscripción de Florencio, núm. 6. Según nota de Vázquez del Mármol, perteneció acaso a Sancho II, hijo de Sancha, hermana de Bermudo III. ANTOLÍN, cat., 11, 336.

10. FREDENANDUS REX DEI GR(ATI)A ME(MO)R(I)A L(IBRUM). — SANCIA REGINA LIBRI.
Beato de Fernando I. Biblioteca Nacional, Madrid. B. 31. Año 1047 (Lámina X).
La suscripción del copista Facundus puede verse en NEUSS, Loc. cit., página 33. Las dos inscripciones van en un mismo laberinto. Su lectura comienza, respectivamente, en la F y s centrales de las líneas 12 y 29. De una y otra se hallan también las siguientes redacciones: FREDENANDUS GRA. DEI REX MRA. L; FREDENANDUS GRA. DEI REX M LBI.; FREDENANDUS REX LIBER; SANCIA REGINA MA LBR y SANCIA REGINA MRIA L. No parece aceptable la transcripción *armaria = Mra,* propuesta por Neuss.
Las letras del laberinto, de oro bruñido, van en cuadraditos y éstos, a su vez, inscritos en círculos secantes, también de oro; el trenzado de las orlas, en las que hay dibujadas seis cabecitas, es de finas tonalidades azules y malva. Como ocurre en todas las miniaturas de libros hechos para Fernando y Sancha, el exlibris de su Beato, así como los del códice que se anota a continuación, se distingue por su riqueza y habilidad técnica. La profusión del oro en la leyenda y en la ornamentación hacen de él la página más suntuosa entre todas las de la librería mozárabe.

11. FREDENANDI REGIS SUM LIBER NECNON ET SANCIA REGINA.
SANCIA CEU UOLVIT / Q(UO)D SU(M) REGINA P(ER)EGIT:/ ERA MILLENA NOVIES / DENA QUOQUE TERNA: / PETRUS ERAT SCRIPTOR: /FRUCTOSUS DENIQ(U)E PICTOR.

Libro de horas de Fernando I. Universidad de Santiago. Año 1055 (Láms. XI y XII).
La primera inscripción se repite sobre franjas de una composición formada por un rombo, un aspa cerrada por ambos extremos, una cruz y un círculo, enlazados e inscritos en orla.
La segunda inscripción, no laberíntica ni repetida, va distribuída en seis renglones separados por primorosa decoración de trenzas. Contiene como se ve, la fecha, Era 1093, y los nombres del copista y del miniaturista, Petrus y Fructosus, Respecto a las dos primeras líneas, forman un hexámetro perfecto que pudiera interpretarse: *La reina Sancha llevó a cabo lo que soy de la misma manera que lo concibió*.
Las dos páginas, con delicadísimas tintas y oro.

12. IKILANI LIBRVM.

Antifonario mozárabe. Catedral de León. Siglo XI (Lám. XIII).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Copiado por Arias antes de 1060. EI nombre *Ikilani* se repite cuatro veces en los brazos de un aspa; en los ángulos de ésta, la palabra *librum*; en el centro, la abreviatura *Abi.* Le diferencia de todos los demás exlibris esta disposición de la leyenda, así como la original decoración de la ancha orla con círculos y lazos formando rombos y swasticas, ofreciendo su conjunto el efecto de una rica alfombra o tapiz. En el exterior, dos gallos, un águila y flores en forma de piña, coloreados, y dos cervatillos a1 trazo.

13. ERICONI PRESBITERI INDIGNI MEMENTO.

Etimologías. Biblioteca Nacional, París, 2169. Año 1072. DELISLE, *Mélanges*, p. 104. No creo dudoso que la leyenda se refiera al copista y no a1 poseedor. La suscripción, copiada por Delisle, omite el nombre de aquél y da el de Domingo abad Silense: «Explicitus est liber Ethimologiarum sub Era Ma Ca Xa VIII Kalendas Septembris lune cursu V 110 regnante rex Sancio in Castella et Legione et in Gallecia. Domenico denique abbati monasterio sancti Sebastiani de Silus regenti legenti et posidenti vita. Amen.»

14. GREGORIUS ABBA NOBIL(IS).

Beato de Saint Sever. Biblioteca Nacional, París, 8878. Siglo XI (Lám. XIV).

Copiado por «Stephanus Garsia placidus ad S». Conserva, como en todas las pinturas del libro, dentro de las influencias septentrionales de su siglo, el recuerdo de los modelos antiguos. Sirve de marco a la inscripción una. serie de paralelogramos secantes, adornados con palmetas, flores de loto y caracteres cúficos caprichosos; el exterior de este espléndido encuadramiento se ve rodeado por análogos temas y otros de trenzas y de flora estilizada, entre los que discurren aves y cuadrúpedos de esbelta silueta, interpretados con admirable sentido naturalista.

15. OB ONOREM SANCTI SEBASTIANI ABBA FORTUNIO LIBRUM.
MUNNIO
PRESBITER TITULABIT HOC.
Beato de Silos. Museo Británico. Add. Mss. 11695. Años 1091-1109.

Las curiosas suscripciones de los copistas pueden verse en NEUSS, *Loc. cit.*, p. 40. La inscripción laberíntica presenta disposición semejante a la del *Beato* de Fernando I. En el f. 277 v. y después del explicit: *Labor scribentis*, etc., hay dibujadas tres ruedas, dos de ellas con letras, cuya interpretación no se me alcanza y que, tal vez, significan una firma o fórmula de piedad

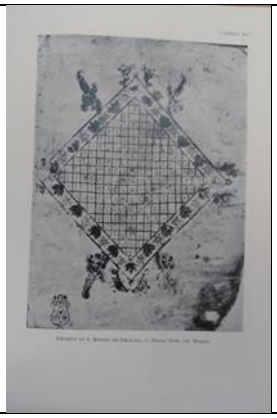
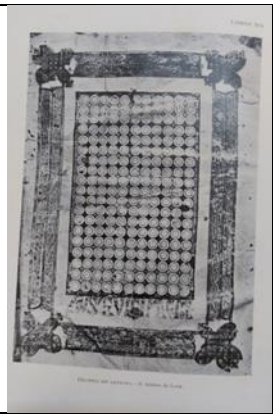
Es sabido que el códice fue llevado a Inglaterra por José Napoleón; pero no se había dicho que el despojo se hizo de la propia Real Biblioteca. El *Beato* que, como dice Ferotin (*Hist. de l'ab. de Silos*, p. 269), faltaba en la abadía desde la segunda mitad del siglo XVIII, había pasado a la librería del Colegio Viejo de San Bartolomé de Salamanca, la cual, como es notorio, se agregó a la patrimonial de la Corona en tiempo de Carlos IV. Hay una descripción defectuosa, pero suficiente para la identificación del códice, en el t. III, p. 308, de la *Historia* de dicho Colegio, por Francisco RUIZ DE VERGARA, Madrid, 1768-1770.

16. Sin leyenda.

Morales de S. Gregorio. San Isidoro de León. Año 989 (Lám. XVI).

Escrito por Baltarius en el monasterio de San Vicente, bajo el abad abarico. Aunque falto del elemento literario, el artístico está completo semeja al toledano de Dulcidio, núm. 4.

7A. ILUSTRACIONES DE EXLIBRIS DE DOMÍNGUEZ BORDONA (1935). LÁMS. I A XVI

7B Diurnal de la Universidad de Santiago o Libro de Horas de Fernando y Sancha

Universidad de Santiago de Compostela, f. 6 https://www.ucm.es/esleim2/galeria-diurnal

8. Tablas del Anticristo en los Beatos

		Tabla 1	Tabla 2
Fragmento de Silos, Fragmento de Cirueña	Fc		
Beato Morgan; Beato Maius/Beato de San Miguel de la Escalada	M		171v
Beato de la Vitrina 14-1/ Beato Viejo de la BNE/ Beato Emilianense	A1	121v	122
Beato de Valcavado/ Beato de la Universidad de Valladolid	V	142	142v
Beato de la Tàbara,	T	114v	115
Beato de Gerona	G	185	186
Fragmento Vitrina 14-2	Fi		
Beato de Urgell	U	151	152
Beato de San Millán	A2		175v
Beato del Escorial	E	115	115v
Beato de Fernando I y Sancha/ Beato de Fernando/ Beato de Facundo o Facundus	J	201	202
Beato de Fanlo			
Beato de Saint Sever	S	171	172

Beato de Osma	O	127	127v
Beato de Turín	Tu		142
Beato de Silos	D	160v	161v
Beato Corsini	C	141	143
Fragmento de León	Fa		
Beato de Berlín	B		
Beato de Manchester/ Beato Rylands	R	155	155v
Beato de Cardeña	Pc	14v (n)	124 (m)
Beato de Lorvão	L	167	167v
Beato de Navarra	N	114v	
Beato de Las Huelgas	H	109v	110
Beato del Arroyo	Ar	122v	123
Fragmento de Rioseco	Fr		
Fragmento de San Pedro de Leòn	Fl		
Fragmento de Milán			
Beato de Ginebra	X		

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9.A ANTICRISTO: ORIGEN DE LA INFORMACIÓN EN EL TEXTO[3]

Todas las primeras tablas del anticristo del siglo X informan relativamente lo mismo[4]. Con errores, omisiones y variaciones de ubicación o de forma de escritura, pero en la gran mayoría de los Beatos del siglo X se encuentran los contenidos del prototipo imaginado por Neuss (1931, 70) [5]:

Marco	*Intra sapens et invenies numerum bestie quos (quod) si non vales peritum require magistrum*. (Sé parte de los sabios y encontrarás el número de la bestia. Si no sabes hacerlo, busca un maestro experto). Relacionado con el final del Comentario de Beato al Ap. 13-18, en L.6: 4,112; también en L6: 6, 9. También se refiere a la sabiduría de quienes se dan cuenta de quienes son herejes en L. 6: 4, 18-19. Pero la última parte: *si non vales peritum*… no tiene antecedentes en el texto.
Marco interior o Retícula	*Octo nominibus nuncupabitur in septem regna que est bestia cum septem capita et decem cornua serpens.* (Se le llamará con ocho nombres en los siete reinos, que es la serpiente bestia con siete cabezas y diez cuernos). Esta información aparece en VI, 4, 2-3 y 82- 87.
Retícula	Los siete nombres (mencionados en la tabla del comentario con sus números y las sumas, aunque no sean exactas). Los nombres aparecen por primera vez en VI, 4, 106-112, salvo *Axyme* que aparece antes, en L6: 4, 90-91. El orden y las correspondencias están también en L6:5 (*Magister*…). El 666 aparece en L6, 4, 89;106 en adelante. *Bis nomen geminum conjunge sub unum et inuenies eius nomen et numerum, quos supputatos in unum inuenies mille trecentos triginta quinque dies. Subtractos quadraginta quinque relicos tot diebus regnabit adversitas (adversarius). Bis DCLXVI fiunt mille trecentos triginta quinque tolle (tollit) XL quinque, remanent dies mille (ICC) ducenti nonaginta anni tres menses sex de regno ipsius Antichristi*. (Une dos veces el nombre con el mellizo debajo del uno y hallarás su nombre y número, los cuales, sumados, darán mil trescientos treinta y cinco días. Después que los cuarenta y cinco remanentes hayan sido quitados, tantos días reinará la adversidad (el adversario). Doscientas sesenta y seis veces se hacen mil trescientas treinta y cinco, quita (quita) cuarenta y cinco, quedan mil días (ICC), doscientos noventa años, tres meses y seis del reinado de el mismo Anticristo). Esta información se encuentra, especialmente en L6: 4, 91-92.
Sobre la plaza central	*Per antifrasin nomen sibi imponit. lux ego sum inquit a (et) (Ω) ego sum xps. Per hec ergo seducens multos hunc numerum et nota in fronte facit et manu quia decipit.* Por antítesis se impone un nombre a sí mismo, soy la luz dice, soy el alfa y la omega (Ω), soy xps. Con esto, pues, engañando a muchos, hace este número y marca en la frente y en la mano, porque engaña. Es un resumen general que encuentra antecedentes específicos en L6: 4, 88-89; 110.
Plaza central	- Antichristi; L6, 4: 72; 85-89; L.6: 4, 92; L6: 4, 110; L6: 6,1; 6, 13-17; L6, 7.- DCLXVI y ICCLX: L6: 4, 91-92; L6. 4, 111.- *In fronte et manu hunc*

[3] Según Romero Pose, 1993, 100. Las fuentes de la interpretación de la cuarta storia del Libro sexto, que es la más usada para proveer de datos esta tabla, son Ticonio, Gregorio Magno, Victorino, Ambrosio, Jerónimo, predominando Ticonio y Gregorio. Romero Pose, "Los comentarios al Apocalipsis de Beato" en Vicent García Editores, *Estudios* Edición facsímil Beato de Osma, 1993

[4] Ver apéndice con tablas recompuestas para cada caso.

[5] Solamente en la familia IIa se ha perdido el *octo nominibus*…

	hunc caracterem facit: 6: 4, 77-80; 88; 93; 95.- Cruz con alfa y omega: Beato, 6: 4, 89. - Monograma: Libro 6: 4, 91-92.

9 B EL ANTICRISTO EN EL TEXTO DEL *COMENTARIO*

VI, 4, 10	Esta es la bestia que hará señales, portentos y engaños en presencia de los hombres antes de aquél, es decir, antes de la llegada del anticristo.
L6: 4, 72	"…otras veces la imagen de la bestia se refiere a la propia semejanza con el nombre de Cristo, porque es la bestia, es decir, el diablo quien ha conseguido esta semejanza por la que se hace adorar" 78: "Y habla de las cosas que ocurrirán a la vista de todos en el tiempo del anticristo y que ahora tienen lugar en espíritu"
L 6: 4, 85-86	Dice: la bestia que viste es la séptima y la octava prefiguró al anticristo y ha de venir".
L 6: 4, 87	"…había recibido la regia potestad en el reino de los romanos, cuando llegue el anticristo desde Oriente, o cuando se aleje de la ciudad romana con sus ejércitos" (lo interpreta a partir de Daniel).
L6: 4, 88	"Tan grandes señales, prodigios y portentos mostrará el anticristo ante los ojos de los mortales".
L6: 4, 89	"Entonces también hará el anticristo que se les imprima a los siervos y a los libres una marca en su mano derecha y en su frente: el número de este nombre, 666". (Parafraseando al ap. 13,17, pero agregando el nombre anticristo). "Seduce al pueblo porque, a semejanza de Cristo dice: "Yo soy el alfa y la omega"
L.6: 4, 92	"Es un Cristo, pues, anti; es decir, contrario a Cristo. Se dice anti o contra porque simulará que se manifiesta en Cristo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

10. ESTEMAS GENEALÓGICOS EN TODOS LOS BEATOS

SIGLO X **POSTERIORES**

	Genealogías I	Genealogías II	Genealogías III	Genealogías IV
MORGAN	4v	5	5v	
TÁBARA				
GERONA	8v	9	9v	10
URGELL				I
FRAGMENTO Fi	5	5	5v	
FERNANDO	10v	11	11v	12
CARDEÑA				2 (n)
MANCHESTER	6v	7	7v	8
LAS HUELGAS	6v	7	7v	8
SAINT SEVER	5v	6	6v	7
TURÍN	8v	8	9v	10

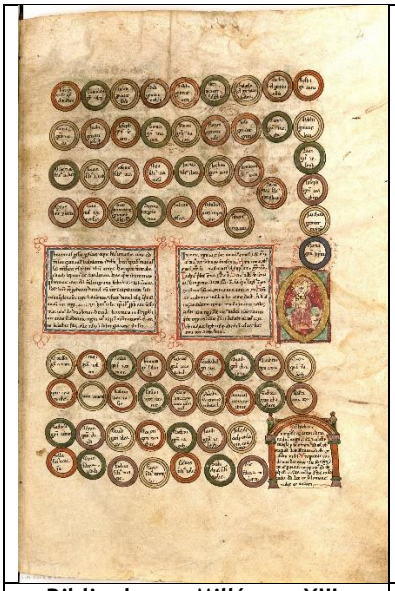
Datos de Williams, 1994, 283-284

	Genealogías V	Genealogías VI	Genealogías VII	Genealogías VIII	Genealogías IX	Genealogías X	Genealogías XI	Genealogías XII	Genealogías XIII	Genealogías XIV
MORGAN		6	6v	7	7v	8	8v	9	9v	
TÁBARA	0v	1	1v							
GERONA	10v	11	11v	12	12v	13	13v	14	14v	15
URGELL		Iv	II	IIv	III	IIIv	IV		V	Vv
FRAGMENTO Fi		2	2v	3	3v	1,1 v	4	4v		
FERNANDO	12v	13	13v	14	14v	15	15v	16	16v	17
CARDEÑA	2v (n)	3 (m)	3v (m)	4 (m)	4v (m)	5 (m)	5v (m)	6 (m)	6v (m)	3 (n)
MANCHESTER	8v	9	9v	10	10v	11	11v	12	12v	13
LAS HUELGAS	8v			9	9v	10		10v	11	12
SAINT SEVER	7v	8	8v	9	9v	10	10v	11	11v	12
TURÍN	10v	11	11v	12	12v	13	13v	14	14v	15

Datos de Williams, 1994, 283-284

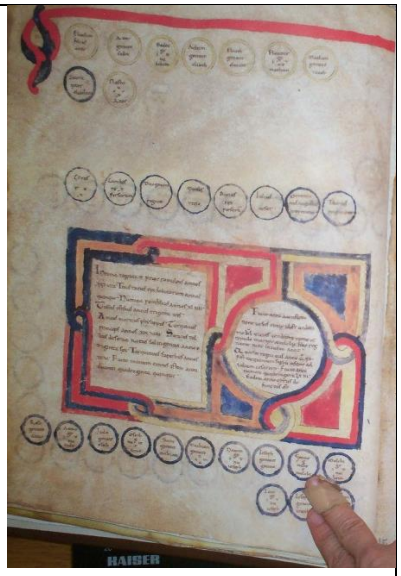
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11. IMÁGENES DE ESTEMAS GENEALÓGICOS EN DIFERENTES CÓDICES

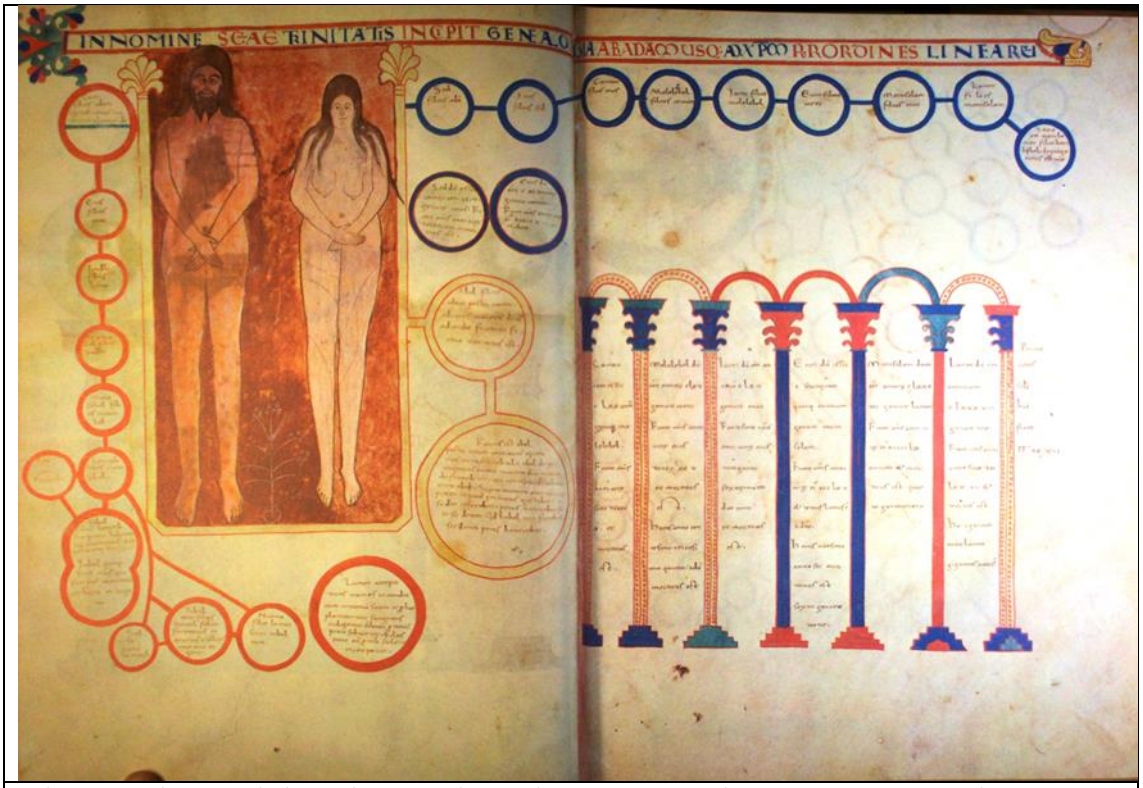


Biblia de san Millán, s. XIII. RAH, cod. 2-3

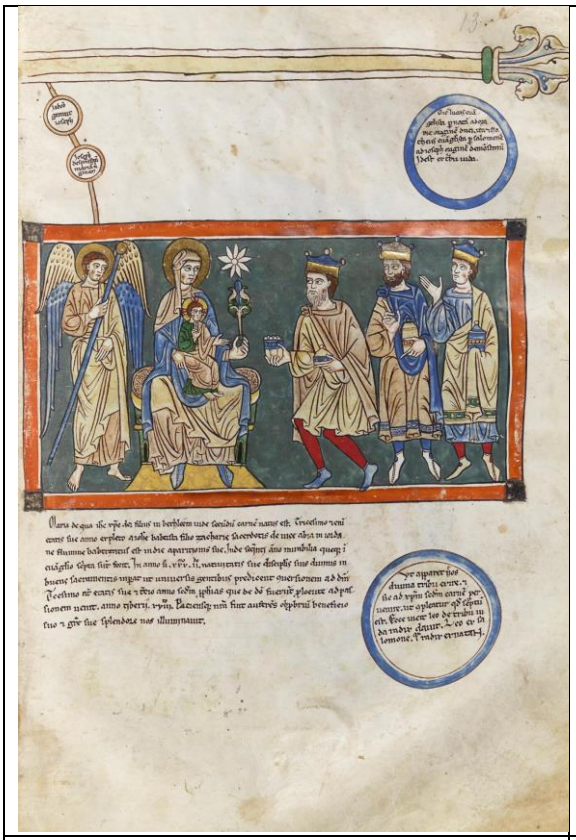
Biblia de san Juan de la Peña, BNE lat. 2 (A2), año 1050



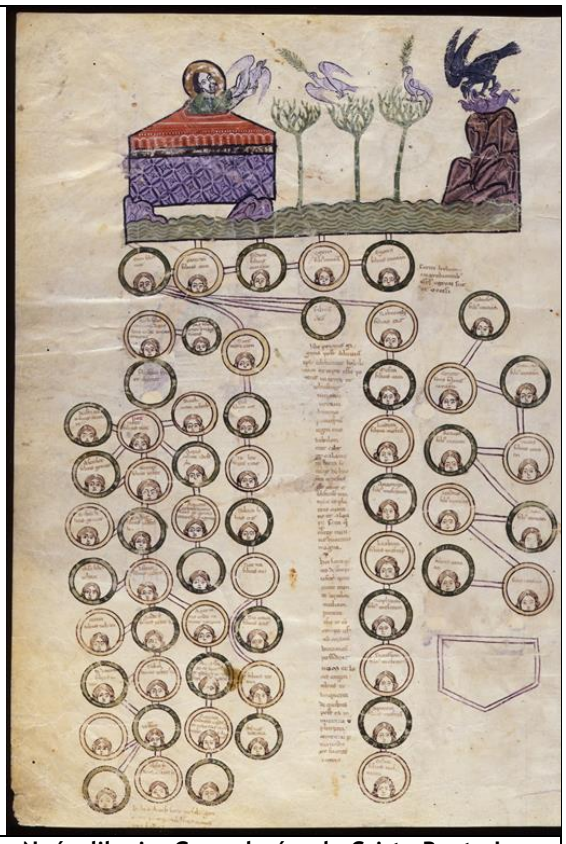
Nudo de Constantino. Beato de Turín. Biblioteca Nacional Universitaria lat. 93 / Sgn. I.II.1, ff. 14v



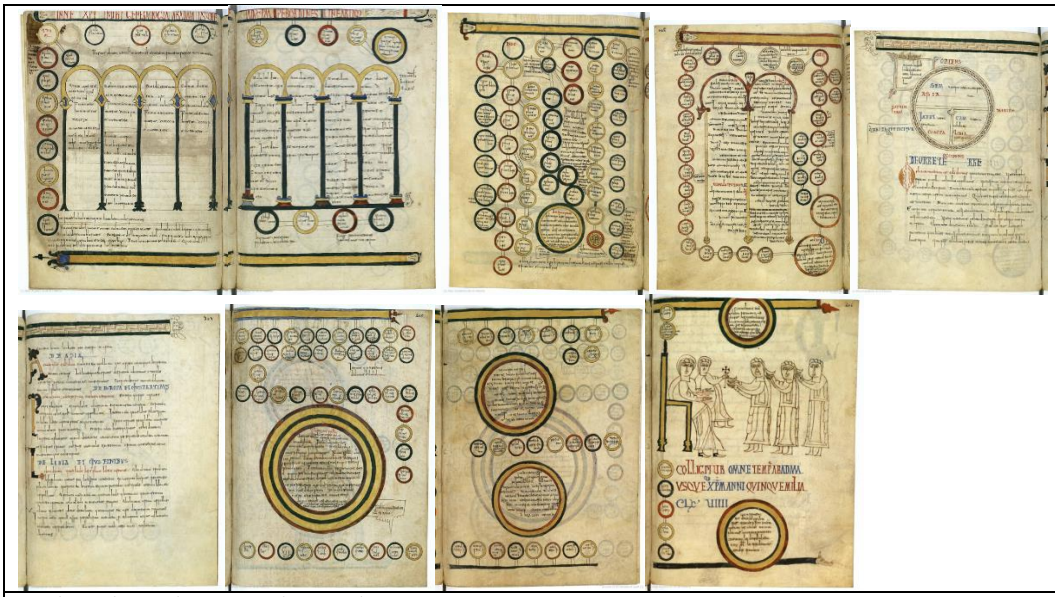
Adán y Eva después de la caída. Genealogías de Cristo. Beato de Saint Sever, BNF Ms lat. 8878, ff. 7v-8



Epifanía. Genealogías de Cristo Beato de Manchester. Manchester, John Rylands University Library, MS lat. 8, f. 13

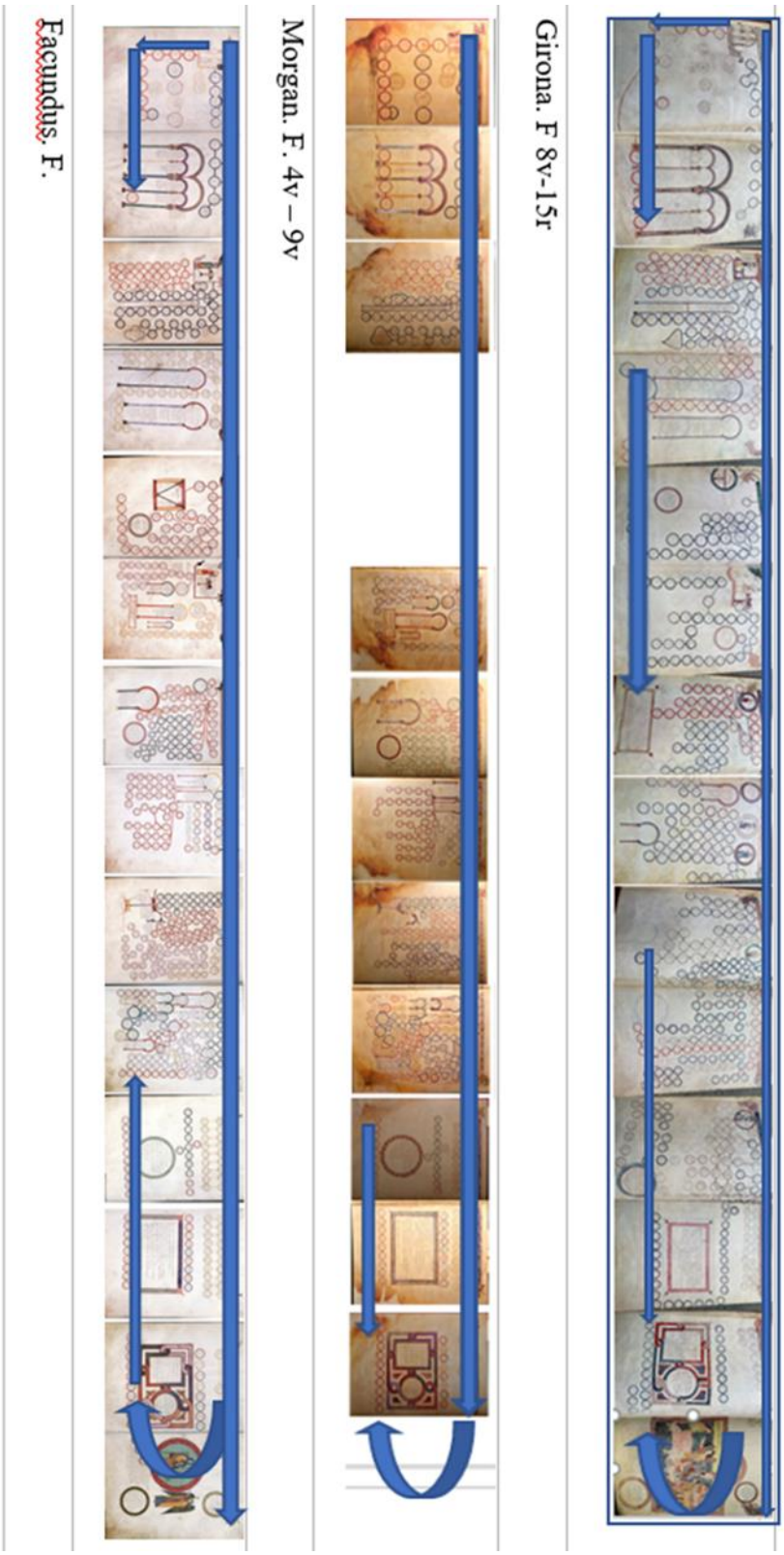


Noé, diluvio. Genealogías de Cristo Beato Las Huelgas. New York, Morgan Library & Museum, MS
M.429, f. 7

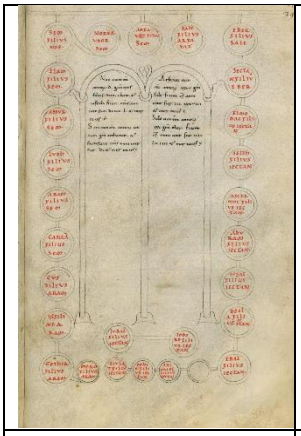
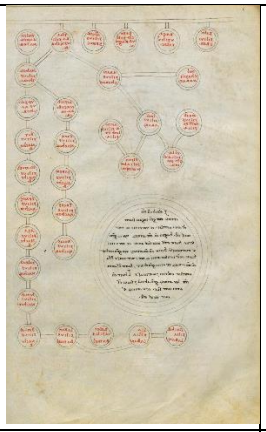
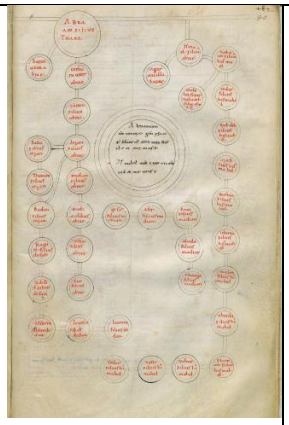
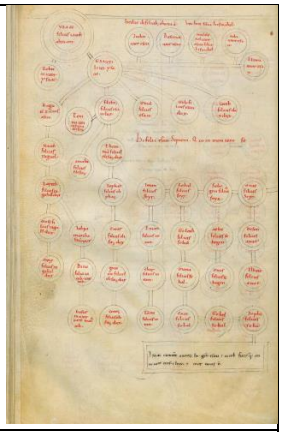
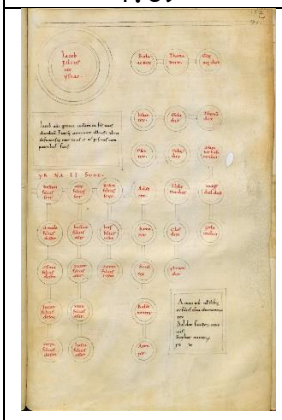
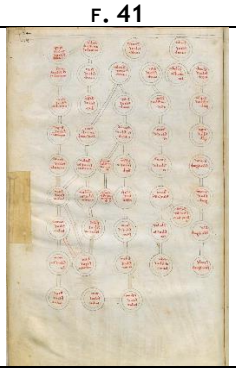
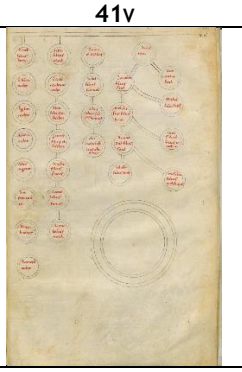
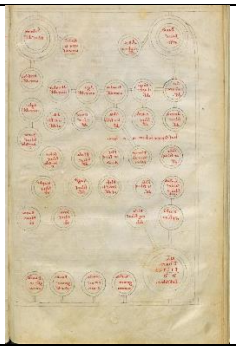
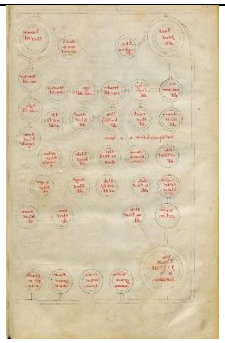
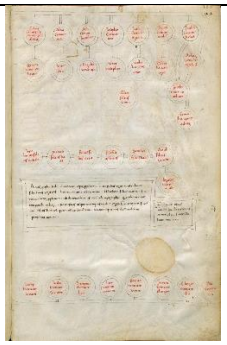
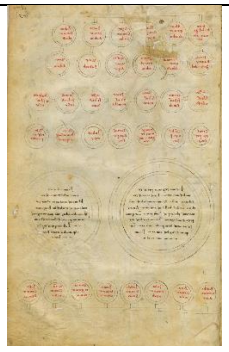
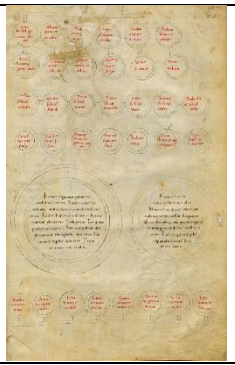
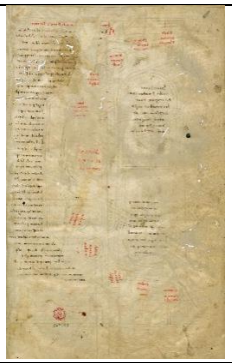


Códice de Roda, Genealogías de Cristo. Ff. 198v, 199, 199v, 200, 200v, 205, 205v,206

12. VERSIÓN AMPLIADA DEL RECORRIDO DE LAS GENEALOGÍAS DE LOS BEATOS DE GERONA, MORGAN Y FERNANDO


Girona. F 8v-15r
Morgan. F. 4v – 9v
Facundus. F.

13. GENEALOGÍAS DEL CÓDICE LAURENCIANO PLUTEI 20.54

			
F. 39	F.39v	F. 40	40v
			
F. 41	41v		
			
F. 42	F.42v	F. 43	F.43v
			
F.44	F. 44v	F. 45	F. 45v

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

14. JUEGO DE 58 HOYOS

Egipt.
Osama Shukir Muhammed Amin FRCP(Glasg).
https://www.bbvaopenmind.com/ciencia/matematicas/el-juego-de-mesa-mas-viejo-y-el-mas-nuevo-del-mundo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAMPUS VIDA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Los avances de los estudios filológicos e iconográficos sobre los Beatos durante los siglos XX y XXI permiten que hoy podamos reflexionar acerca de para qué se compusieron estos códices de esos modos particulares y acerca del lugar de las imágenes dentro de este diseño. En esta investigación estas preguntas recaen sobre los diagramas que no son ni imagen ni texto y que son a la vez imágenes y textos, por lo que se busca encontrar la función y significados que quisieron entregarles quienes integraron estas fórmulas a los códices del siglo X y el modo en que estos diagramas estuvieron dispuestos para la recepción de los lectores visualizadores a los que estaban dedicados: los monjes educados en una cultura visual e intelectual que se había ido consolidando desde la Antigüedad tardía hasta la época estudiada.