



Facultade de Xeografía e Historia

Traballo de
fin de grao

Marxinalia nos manuscritos dos Beatos altomedievais: o Beato de Girona

Autora: Susana Varela Negro

Titora: María Dolores Barral Rivadulla

Ano académico: 2020 - 2021

Xuño 2021

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Historia da Arte

Resumo: Os Beatos son os manuscritos que transmiten o Comentario á Apocalipse de san Xoán de Beato de Liébana. Durante o século X é elevado o número de beatos copiados, destacando o Beato de Girona como un dos exemplares máis valiosos desde o punto de vista artístico. Presenta abundantes miniaturas marxinais, definíndose a marxinalia como aquelas iluminacións que se atopan no exterior do cadro do texto, que polo xeral non teñen unha relación directa co discurso central nin unha intencionalidade informativa.

Palabras clave: Apocalipse, Beato, miniatura, marxinalia, século X.

Resumen: Los Beatos son los manuscritos que transmiten el Comentario al Apocalipsis de san Juan de Beato de Liébana. Durante el siglo X es elevado el número de beatos copiados, destacando el Beato de Girona como uno de los ejemplares más valiosos desde el punto de vista artístico. Presenta abundantes miniaturas marginales, definiéndose la marginalia como aquellas iluminaciones que se encuentran en el exterior del cuadro del texto, que por lo general, no tiene una relación con el discurso central ni unha intencionalidad informativa.

Palabras clave: Apocalipsis, Beato, miniatura, marginalia, siglo X.

Abstract: The Beatus are the manuscripts that transmit the Commentary on the Apocalypse of St. John by Beatus of Liébana. During the 10th century a high number of Beatus are copied, out-standing the Beatus of Girona as one of the most valuable examples from the artistic point of view. It presents abundant marginal miniatures, being marginalia defined as those illuminations found on the outside of the text, which are usually not directly related to the central discourse and no informative intentionality.

Keywords: Apocalypse, Beatus, miniature, marginalia, 10th century.

ÍNDICE

1. Resumo.....	2
2. Introducción.....	4
2.1. Xustificación.....	4
2.2. Obxectivos e hipóteses.....	4
2.3. Metodoloxía.....	4
3. A miniatura altomedieval nos reinos cristiáns hispanos.....	6
4. O Beato de Girona.....	15
5. Iluminación ornamental no Beato de Girona.....	19
5.1. Letras capitulares.....	19
5.2. Marxinalia.....	19
5.2.1. Imaxes marxinais con representacións antropomorfas.....	21
5.2.1.1. Xinete loitando contra unha serpe (Folio 134v.).....	21
5.2.1.2. Figuras cabalgando (Folio 157v.).....	27
5.2.2. Imaxes marxinais zoomorfas.....	29
5.2.2.1. Personaxes monstruosas (Folio 106r.).....	29
5.2.2.2. Franxa decorativa (Folio 156r.).....	30
5.2.2.3. As catro lebres (Folio 159r.).....	31
5.2.2.4. Coreus e a aguiá atrapando a unha gacela (Folio 165v.).....	32
5.2.2.5. Friso decorativo de animais (Folios 175v. – 176v.).....	34
5.2.2.6. Animais loitando (Folio 223r.).....	35
6. Conclusións.....	36
7. Bibliografía.....	38
8. Anexo de imaxes.....	44

2. Introducción

2.1.Xustificación

Constitúen un capítulo esencial na historia da arte medieval as miniaturas dos manuscritos realizados durante o século X, onde sobresaen as copias do *Comentarios á Apocalipse* de Beato de Liébana. O presente estudo está centrado na análise da iluminación ornamental, con especial atención á marxinalia do Beato de Girona, un dos máis ricos códices prerrománicos conservados.

2.2.Obxectivos e hipóteses

O obxectivo principal deste traballo é o estudo das imaxes marxinais que forman parte do Beato de Girona, destacando non só súa riqueza decorativa, senón tamén iconográfica e simbólica.

Ao afrontar esta temática xorden as seguintes cuestións: as imaxes marxinais eran só unha ornamentación do códice?, estas imaxes poden converterse nun tema iconográfico con valor simbólico? están totalmente desligadas dos textos ou do contido dos mesmos?, poden ofrecer información sobre o contexto no que foi realizada a obra? cales son as influencias e as orixes artísticas dos «motivos representados? e puido exercer a marxinalia influencia nos períodos posteriores e noutras manifestacións?.

2.3.Metodoloxía

A metodoloxía empregada consistiu nunha revisión bibliográfica, especialmente orientada á lectura dos estudos máis relevantes ao redor da miniatura altomedieval e do século X, destacando as investigacións de Joaquín Yarza, Manuel Gómez Moreno, José Camón Aznar e Manuel Díaz y Díaz. En relación ao estudo dos Beatos, destaca a atención prestada ás publicacións de Wilhelm Neuss, Henry A. Sanders, Peter K. Klein e John Williams, que foron o punto de partida para a análise doutros autores.

O estudo parte dun traballo de campo, que consistiu nunha revisión e realización de fotografías da edición facsímile do Beato de Girona que se conserva na Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia. Posteriormente, identificáronse as imaxes marxinais e foron clasificadas dentro de dous grupos: imaxes con

representacións de figuras antropomorfas ou imaxes zoomorfas. Neste último incluíronse tanto animais reais como imaxinarios. A análise estilística e iconográfica do Beato de Girona realizada por Carlos Cid Miranda, o volume complementario á edición facsímile e as achegas de Carlos Cid Priego e Jaime Marqués Casanovas foron fundamentais.

Para a análise da marxinalia partiuse dos estudos realizados por Michael Camille, que examinou as imaxes marxinais buscando a relación co contexto histórico da realización do manuscrito. Tamén se prestou atención ás investigacións realizadas por John Williams, André Grabar, Otto Werckmeister e Manuela Churruca, que examinaron a influencia oriental nos Beatos.

3. A miniatura altomedieval nos reinos cristiáns hispanos

A Hispania visigoda promoveu a existencia de *scriptoria* da importancia dos de Sevilla ou Toledo, permitindo o desenvolvemento dunha ampla produción literaria, tendo lugar baixo o bispado de san Isidoro (570 – 636) un «renacemento» cultural. Non obstante, non se conservan grandes mostras de manuscritos ilustrados e as iniciais existentes son escasas. As dezanove miniaturas de gran formato e as decoracións complementarias que forman parte do *Pentateuco de Tours*¹ (tamén coñecido como de Ashburnham) conservado na Biblioteca Nacional de París, convérteno nun dos poucos códices miniados da Hispania visigoda.

Non obstante, hai indicios sobre a produción de códices iluminados nas primeiras fases. H. Schlunk corroborou a existencia da miniatura visigoda² a partir dos relevos figurados do século VII. Establece que os capiteis de San Pedro de la Nave, os relevos de Quintanilla de las Viñas, o capitel de Córdoba cos símbolos dos Evanxelistas e unha pilastra de Almonaster proporcionan os mesmos temas que os manuscritos leoneses e casteláns do século X, en particular das Biblias e dos Beatos³.

A cultura visigoda sobrevive grazas á proliferación de copias realizada nos séculos posteriores, difundíndose así as *Etimoloxías* de san Isidoro ou o *Foro Xuzgo*. Nos códices *Albedense* e *Emilianense* obsérvase indumentaria moito máis antiga que a propia da época da copia destes manuscritos, o que fai pensar que os libros orixinais visigodos contaran xa con ilustración⁴.

A pesar da conquista árabe–musulmá, a produción mantivo unha vitalidade sorprendente, sobrevivindo tanto nos centros mozárabes de Al–Andalus como nos recónditos reinos cristiáns⁵. Como proba disto, destaca a produción de Beato de Liébana no século VIII e a actividade literaria de Álvaro e san Euloxio.

¹ Existe un gran debate ao redor da orixe do *Pentateuco Ashburnham* (BNF ms. Nouv. Acq. Lat. 234); foi datado por Gebhart na Italia do século VII, categorizado como xudeoalexandrino por Woeman, sirio por Brehier, do Norte de África por Wilhelm Neuss e Pijoán estableceu que tiña orixe na Península Ibérica. Recollido de Delgado García, A. (2010). Precisiones sobre el mitema del pájaro – serpiente en el Beato de Girona. *Cuadernos de arte e iconografía*, 19 (38), p. 271.

² Para a problemática da miniatura visigótica, Cf. Schlunk, H. (1954). Observaciones en torno al problema de la miniatura visigótica. *Archivo Español de Arte*, 18 (71), pp. 241 – 265.

³ Recollido de Díaz y Díaz, M.C. (1971). *La fecha de implantación del oracional festivo visigótico*. Tarragona: Real Sociedad Arqueológica Tarraconense, p. 111.

⁴ Cid, C. (1980). ¿Existió miniatura prerrománica asturiana?. *Liño: Revista anual de historia del arte*, 1, pp. 112 – 113.

⁵ García-Diego, P., Alonso, D. (2011). *La miniatura altomedieval española*. Madrid: Visión libros, p. 17.

Unha vez que os núcleos de resistencia se afianzaron, iniciouse unha progresión sobre os territorios meridionais. Desde mediados do século IX, con Ordoño I (850 – 866) e especialmente con García I (910 – 914) e Ramiro II (931 – 951), os contactos entre os cristiáns e os musulmáns fixéronse máis frecuentes. A principios do século X ten lugar a repoboación das terras existentes entre a liña do Douro e a cordilleira cantábrica, impulsada por Alfonso III o Magno (866 – 910). Isto non só motivou o desprazamento da poboación do norte cristián, senón tamén dos grupos mozárabes. A situación dos mozárabes en Al-Andalus era complexa, aparecen dificultades derivadas dunha actitude de enfrontamento co poder musulmán e un acusado desexo de martirio impulsado por Euloxio e Álvaro de Córdoba. Entre o 850 e o 859 desenvolveuse o episodio dos Mártires de Córdoba, onde se produciu un gran número de execucións de cristiáns que desafiaron deliberadamente, sabendo que lles esperaba a morte, as leis de anti-blasfemia, anti-apostasía e anti-proselitismo. É posible que esta situación impulsara a migración de moitos mozárabes⁶.

A iluminación dos manuscritos altomedievais alcanza un desenvolvemento excepcional durante o século X. A miniatura deste período recibiu comunmente o cualificativo de «mozárabe», a pesar de que nin desde o punto de vista formal, nin tendo en conta quen fai ou encarga as obras, o termo «mozárabe» sería axeitado⁷. É certo que existiu unha miniatura mozárabe, pero correspóndese coa realizada polas comunidades mozárabes que residían en Al-Andalus, sendo escasos os manuscritos que de alí proceden, dos que sobresa a *Biblia Hispalense* (Biblioteca Nacional de Madrid, VITR/13/1). Con respecto a miniatura creada nos *scriptoria* monacais do norte cristián, non consta que sexan os mozárabes emigrantes os que encargan ou realizan as obras, salvo contadas excepcións⁸. No terreo iconográfico e estilístico, aínda que existen achegas musulmáns, constitúen unha porción moi pequena en relación aos temas e formas orixinarias doutros lugares.

O termo «arte mozárabe» foi empregado por Manuel Gómez Moreno na obra *Iglesias mozárabes*, publicada en 1919, onde vincula cos mozárabes un gran número de igrexas e restos altomedievais realizados a gran maioría no século X⁹. No referente á

⁶ Yarza Luaces, J. (2009). *Arte y Arquitectura en España, 500 – 1250*. Madrid: Cátedra, p. 91.

⁷ Yarza Luaces, J. (1998). *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Barcelona: Moleiro, p.72.

⁸ *Ídem*.

⁹ Cf. Gómez – Moreno, M. (1919). *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Madrid: Centros de Estudios Históricos, 2 vols. (reed. Granada, 1975).

miniatura, agrupaba os manuscritos en tres grupos: andaluces, toledanos e da zona libre (leoneses e casteláns). En 1924 ten lugar a *Exposición de códices miniados españoles*, cuxo catálogo foi realizado por J. Domínguez Bordona, quen tamén empregaba o cualificativo de «mozárabe»¹⁰.

José Camón Aznar, trinta anos máis tarde, cuestionaba este uso terminolóxico e establecía matizacións. Propón o termo de «arte de repoboación», baseándose no feito de que a arquitectura máis importante dábase nas zonas de repoboación próximas ao Douro¹¹. Un artigo que tamén introducía novos argumentos foi *Arquitectura de la décima centuria: ¿rehabilitación o mozárabe?* de Isidro G. Bango Torviso¹². Existe así, a tendencia de etiquetar a arte do século X como «arte mozárabe» ou «arte de repoboación». Non obstante, fronte estas denominacións, para evitar estes termos que están en continua revisión, tamén se emprega o cualificativo de «arte do século X».

O auxe da miniatura está moi vinculado co apoxeo dos mosteiros, os principais centros produtores de manuscritos. Os libros eran imprescindibles para o desenvolvemento da vida monástica, tanto no aspecto litúrxico, na celebración das cerimonias relixiosas, como no espiritual e didáctico¹³. Hai constancia de que no mosteiro de Tábara existiu un *scriptorium* onde se realizaban copias de códices ilustrados. Sobresae tamén a produción dentro dos mosteiros leoneses de Valcavado e San Miguel de Escalada, en Castela pode mencionarse o desaparecido mosteiro de Valeránica e na Rioxa foi notable a produción de Abelda e San Millán de la Cogolla.

O número de miniaturistas era escaso, adoitan ser clérigos e homes, aínda que existen excepcións, é o caso de En, que fai pensar que o traballo tamén puido estar en mans femininas¹⁴. Nesta nómina de iluminadores hai que destacar a Magio, ao seu discípulo Emeterio, a Florencio e a Vigila, aos que se considera que conformaron as constancias estilísticas do libro hispano¹⁵.

¹⁰ Cf. Domínguez, Bordona J. (1929). *Exposición de códices miniados españoles: Catálogo*. Madrid: Sociedad Española de amigos del arte.

¹¹ Cf. Camón Aznar, J. (1963). La arquitectura española en el siglo X. *Goya*, 52.

¹² Cf. Bango Torviso, I. G. (1974). Arquitectura de la décima centuria: ¿rehabilitación o mozárabe?. *Goya*, 122.

¹³ Cardenal Montero, E. (1999). El scriptorium altomedieval como vehículo transmisor de la cultura. *La enseñanza en la Edad Media: X semana de Estudios Medievales*, 10, p. 403.

¹⁴ Yarza Luaces, J. (2009). *op. cit.* Cátedra, pp. 110 – 111.

¹⁵ *Ibidem*, p.113.

A circulación de manuscritos axuda a unha maior difusión de modelos con respecto a calquera outro tipo de obra figurativa. Existiu así, unha influencia dos manuscritos nas restantes artes figurativas, no románico e sen esquecer que se seguiron copiando códices nos séculos XI, XII e XIII.

A miniatura destes tempos caracterízase por unha grande orixinalidade. Pode definirse como antinaturalista, lineal e bidimensional, onde a cor se converte no elemento expresivo máximo, tendendo a empregar cores moi intensas. Sobresae a diversidade de influencias estilísticas e fontes iconográficas, entre as que destacan a visigoda, a francoinsular, a carolinxia, a islámica, a irlandesa e a norteafricana.

En relación ás obras producidas durante o século X, como hai que mencionar os *Antifonarios*, onde destaca o *Antifonario de Silos* (Arquivo catedralicio de León, núm.8). Durante a Alta Idade Media hispana gozaron de popularidade os textos dos Pais da Igrexa como o *Moralia in Iob* de san Gregorio, que en ocasións tamén contaba con iluminación, un exemplo é o *Moralia in Iob 945* que se conserva na Biblioteca Nacional. Outro tipo de libros que foron ilustrados abundantemente son certos códices como o *Códice Albedense* (Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, Ms. DI 2) e o *Códice Emilianense* (Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. D.I.1).

Non obstante, o grupo máis numeroso está constituído por outras obras, as Biblias e os Beatos. A produción do primeiro grupo foi amplía tanto na parte oriental (Biblias de Roda e de Ripoll) como nos reinos occidentais (Biblia de León de Juan y Vimara, Biblia de Florencio en San Isidoro de León...).

Os beatos (*beatus*) son os manuscritos que transmiten o *Comentario á Apocalipse* de san Xoán de Beato de Liébana. A súa atribución foi suxerida por Ambrosio de Morales en 1572, na memoria da viaxe que Felipe II lle designou polos reinos de León, Galicia e o Principado de Asturias. Ao observar unha dedicación a Eterio de Osma¹⁶ no exemplar do mosteiro de Valcavado pensou en Beato de Liébana como autor¹⁷. En 1760 P. Enrique Flórez aceptou esta atribución ao publicar o facsímile do informe de Morales¹⁸.

¹⁶ «Hecego, sánete pater Heteri, te petente ob aedificationem studii fratrum, tibi dedicavi ut quem consortem perfruar Ordinis, cohaeredem etiam faciam mei laboris».

¹⁷ García-Aráez, H. (2004). Acerca de la génesis de los Comentarios al Apocalipsis debido al Beato de Liébana. *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 14, p. 16.

¹⁸ Cf. Editado por Marín, A. (1765). *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los Reynos de Leon, y Galicia y Principado de Asturias para reconocer Las Reliquias de Santos, Sepulcros*

Beato de Liébana foi un presbítero, probablemente abade, do mosteiro de San Martín de Turieno, advocación que cambiou no século XIII a Santo Toribio de Liébana. Juan Tamayo Salazar no *Martyrologium Hispanum*¹⁹ ofrece unha bibliografía e aínda que cita un «leccionario antigo» como a súa fonte, Tamayo debeu de apoiarse na mesma escasa información dispoñible hoxe en día, os tratados e cartas inspirados na controversia adopcionista²⁰. Beato de Liébana estivo implicado na contenda teolóxica, mantendo unha posición oposta a Elipando e o arcebispo de Toledo Félix de Urgel, que defendían que Cristo era fillo do Pai, pero só por adopción. Neste contexto e como resposta, escribe xunto a Eterio de Osma o *Apologeticum adversus Elipandum*. Na introdución relátanse as circunstancias do desafío e proporciónase un dos poucos datos exactos da vida de Beato: o 26 de novembro de 785 (seis das calendas de decembro do ano 823 na era hispánica) na capital de Pravia, Beato presenciou a entrada na vida conventual de Adosinda, viúva do rei asturiano Silo e valedora de Alfonso II. Nesta ocasión, mostróuselles á Beato e a Eterio unha carta que Elipando enviara a un abade chamado Fidel, onde arremetía contra ambos por diferir das súas ideas adopcionistas. Co seu tratado contra o adopcionismo, Beato converteuse no defensor da ortodoxia católica²¹.

Por un lado este relato tamén ofrece a imaxe de Beato como unha persoa próxima á corte e, por outro, achegar información sobre o seu posicionamento ante a conxuntura sucesoria. A presenza na toma de hábito de Adosinda pode ser interpretada como un manifesto de amizade pola viúva ou, polo contrario, un posicionamento a favor de Mauregato²². Todo apunta á segunda opción, se se acepta que é o autor de *O*

Reales y Libros manuscritos de Catedrales y Monasterios. Madrid.

¹⁹ Cf. Tamayo Salazar, J. (1659). *Anamnesis siue Commemorationis sanctorum hispanorum pontificum, martyrum, confessorum, virginum, viduarum ac sanctarum mulierum: ad ordinem et methodum Martyrologii romani, quo vitur Ecclesia Catholica*, Lugduni: sumpt. haered. Petri Prost, Philippi Borde et Laurentii Arnaud.

²⁰ Williams, J. (1994). *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*. Londres: Harvey Miller, p. 13.

²¹ O conflito preocupou á corte carolinxia, sendo o adopcionismo condenado nos conflitos de Ratisbona (792) e Frankfurt (794). Félix de Urgel continuou proclamándose defensor do adopcionismo e sería obrigado a retractarse despois de ser apresado, morrendo cativo en Lyon en 818, non obstante, Elipando non se retractou en ningún momento e continuou desempeñando as súas funcións ata o ano 804.

²² A reina Adosinda era filla do rei de Asturias Alfonso I O Católico e da reina Ermesinda. Despois do falacemento de seu marido Silo de Asturias no ano 783, apoiou como sucesor ao seu sobriño Alfonso. Non obstante, unha revolta fixo que Mauregato, fillo ilexítimo de Alfonso I, gobernara entre os anos 783 e o 788. A entrada no convento de Adosinda aseguraba a súa seguridade personal e evitaba o risco de apertura de novas liñas dinásticas, debido a que co seu home Silo non tivera descendencia. A morte de Mauregato, sucedulle no trono Vermudo I (788 – 791), quen abandonou o poder e favoreceu que finalmente Alfonso chegara ao trono como Alfonso II no ano 791, triunfando finalmente a facción alfonsina.

*Dei Verbum*²³, himno para o día de Santiago Apóstolo, escrito de forma que existe un acróstico formado polas iniciais de cada verso no que se pode ler «O raex regum regem piium Maurecatum aexaudi cui prove oc tuo amore prove».

O Apologeticum adversus Elipandum mantén unha conexión coa linguaxe e as fontes empregadas no *Comentario*, indicadores da súa posible autoría. Ademais, a datación de ambas as obras é próxima, correspondéndose a do *Comentario* co ano 776 e a do *Apologeticum* co 785. Pensase que ambas as obras foron realizadas no mesmo *scriptorium* e Beato debeu de ter acceso a unha gran biblioteca para a realización destas dúas obras, consultando para o *Comentario* obras de Ireneo, Ticonio, Gregorio de Elvira, Baquiario, Jerónimo, Agustín, Fulgencio, Gregorio Magno e Isidoro²⁴. Manuel Díaz y Díaz establece que estes libros puideron ser levados ao norte por clérigos desprazados pola ocupación musulmá de centros como Toledo e Sevilla²⁵.

Henry A. Sanders estableceu a data de 776 a partir do cálculo dos anos que faltaban para chegar ao Sexto Milenio de vida do mundo. No século de Beato, o reloxo do milenio comezara a contar coa creación, que se situaba xeralmente 5200 anos do nacemento do Cristo, polo que o ano do peche do ciclo terreal corresponderíase co ano 800 (era 838)²⁶. Son moitos os estudosos que consideraban que Beato escribe o libro pensando que a Segunda Vinda de Cristo estíbese achegando

A *Apocalypse* é o último libro do Novo Testamento, atribuído ao apóstolo e evanxelista san Xoán e datado a finais do século I²⁷. O termo «Apocalypse» significa

²³ A atribución deste himno á Beato de Liébana é aceptada por estudiosos como Sánchez Albornoz e Pérez de Urbel. Determinase que a obra foi escrita durante o reinado de Mauregato e ten unha gran importancia por ser a primeira vez que se vincula rotundamente a Santiago O Maior con Hispania, referíndose a el como «caput refulgens aureum Ispanae». O himno preludiará o descubrimento durante o reinado de Alfonso II, do sepulcro do apóstolo.

²⁴ Así o indica Beato «Quae tamen non a me, sed a sanctis patribus, quae explanatia reperii, in hoc libello indita sunt et firmata his auctoribus, id est, Iheronimo, Augustino, Ambrosio, Fulgencio, Gregorio, Ticonio, Ireneo, Apringio et Isidoro, ut quae in aliis legens non intellexisti, in hoc quamvis plebeyo sermone in aliquibus derivatum, tamen plena fide etque devotione expositum recognoscis».

²⁵ Díaz y Díaz, M. C. (1976). *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*. Barcelona: Ediciones El Albir, pp. 212 – 213.

²⁶ Recollido de Garrido Ramos, B. (2014). Beato de Liébana y los Comentarios del Apocalipsis de San Juan. *Revista Historias del Orbs Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, 7, p. 43.

²⁷ A *Apocalypse* de san Xoán consta dun prólogo no que Xesús se lle aparece e lle encomenda transmitir a súa mensaxe ás Sete Igrexas de Asia Menor (Efeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia e Laodicea) e doce capítulos nos que narra as cinco series de visións: a das sete trompetas, as sete señais, as sete copas e a loita entre Cristo e o demo. Finaliza cun epílogo coa visión do Xuízo Final, a Xerusalén celestial e os santos no ceo.

revelación e é considerado un libro para os tempos de crise²⁸. Está composto por un prólogo e doce capítulos nos que aparecen cinco series de visións, cerrándose cun epílogo onde se narra a visión do Xuízo final, da Xerusalén celestial e a Gloria dos Santos no ceo. Malia a obra ser obxecto de dúbidas en canto á súa canonicidade²⁹, foi aceptada no IV Concilio de Toledo (ano 633) presidido por san Isidoro³⁰. Nun ambiente onde se pretendía estimular a lectura e a comprensión do Libro da *Apocalipse* entre clérigos e monxes, comezou Beato a traballar na súa obra³¹.

Tamayo tamén indica que a data do falecemento de Beato correspóndese co ano 798. Porén esta data debe de ser ficticia, xa que a finais dese ano Elipando continuaba refutando á Beato³². Se se asume que o *Comentario da Apocalipse* ten a súa xénese no ano 776, foi unha obra da súa temperá madurez, polo que debeu de nacer cara a mediados do século VIII, durante o reinado de Alfonso I (739 – 57)³³.

A maioría dos autores admite a existencia de varias redaccións do *Comentario á Apocalipse* de Beato, fronte a Wilhelm Neuss³⁴ e outros estudosos que propoñen un arquetipo único, do cal o mellor representado é o Beato de Saint – Sever. Henry A. Sanders estableceu tres edicións³⁵: a primeira do ano 776 (só dous beatos se corresponden con esta data, o chamado vitr. 14 – 1 e o de Saint Server), a segunda en 784 (Beatos do Escorial, Osma e Lorvao), e a definitiva no ano 786 (Morgan MS. 644). Ademais, engade unha recensión separada da terceira edición, sen certeza de que se orixinou en vida de Beato, representada, entre outros, polo Beato de Tábara e o Beato de Girona.

Os estudosos determinaron un *stemma* dos manuscritos: subclasificación xenealóxica baseada na concordancia codicolóxica das diferentes familias de Beatos cun devanceiro que xustificara a similitude estilística e temática das ilustracións. Non hai unha coincidencia exacta nas propostas, pero estase de acordo en que existen dúas

²⁸ A Apocalipse nace nun contexto marcado polas persecucións de Nerón e Dominiciano, a súa finalidade foi alentar aos creentes e darlles esperanza en tempos de crise.

²⁹ A Apocalipse foi un texto cheo de sospeitas, especialmente en Oriente, onde non alcanzou a súa aprobación definitiva ata o século XVI.

³⁰ «Si quis eum a Pascha usque ad Pentecostem missarum tempore in ecclesia non predicaverit, excommunicationis sententiam habetit».

³¹ García Lobo, V. (2007). *op. cit.*, p. 73.

³² Williams, J. *op. cit.*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 44.

³⁴ Cf. Neuss, W. (1931), *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristelchen Bibelillustration*, Münster: Aschendorff.

³⁵ Cf. Sanders, H.A. (1930). *Beati in Apocalypsim libri duodecim*. Roma: Papeles y monográficos de la Academia Americana en Roma.

grandes familias de beatos (I e II), unha máis próxima ao prototipo, e outra da que se determina que existen dúas ramas (IIA e IIB), ademais doutras subramas.

Non hai unha unanimidade en relación ao número de copias preservadas³⁶. Consérvanse, segundo o reconto realizado en 1985 con motivo da Europalia de Bruselas, trinta e dous beatos medievais, doce son dos séculos IX – X, seis do século XI, dez do século XII e catro do XIII³⁷.

O elevado número de Beatos copiados durante o século X é un indicador de que nesta época a súa obra se difundiu con maior intensidade. Ademais, este fenómeno ten lugar especialmente na área xeográfica leonesa e castelá³⁸. Fernández Flórez determina que este fenómeno nace como consecuencia da necesidade de proporcionar códices litúrxicos e outro tipo de obras ás zonas de repoboación³⁹.

Non se pode concluír que o texto orixinal tivera imaxes, non hai ningún rexistro da ilustración dos Beatos antes do século X, excepto no fragmento conservado na biblioteca do mosteiro de Santo Domingo de Silos. A partir do estudo de Wilhelm Neuss quedou asentada a posibilidade de que o primeiro texto contara xa con ilustracións. Un dos argumentos refírese ao termo *storiae*, que aparece no texto e que pode vincularse coas ilustracións. Non obstante, tamén pode significar «pasaxe bíblico»⁴⁰. Ao mesmo tempo abriuse a posibilidade de que os precedentes

³⁶ Ambrosio de Morales menciona 8 exemplares, o xeógrafo Antonio Blázquez contabilizaba 27 códices (entre conservados e desaparecidos), Henry A. Sanders ofrece unha lista de 24 e en 1931 Wilhelm Neuss menciona 27. En 1975, José Camón Aznar e Tomás Marín ofrecían dúas listas diverxentes, mentres que a recensión de Camón alcanzaba a cifra de 27 a de Marín 29. En dúas ocasións Manuel Mundó e Manuel Sánchez Mariana, catalogaron os Beatos coñecidos, con motivo das exposicións de Madrid (1976) e a de Bruselas (1985). No último destes catálogos, o de Bruselas, inclúense 34 pezas. En 1998 John Williams no seu *Corpus de Beatos iluminados* inclúe un novo, alcanzando a súa recensión 35 exemplares. No ano 2001 a profesora Ana Isabel Suárez daba a coñecer dous fragmentos dun mesmo códice da obra de Beato que se conservan no Arquivo Provincial de Zamora, incorporándose ao listado de códices quizais co nome de *Zamora, fragm. 2776 e 277*. En 2002 T. Burón ofrece unha recensión de trinta e cinco engadindo un novo exemplar representado por dous fragmentos do Arquivo Histórico Provincial de León, nese mesmo ano Fernández Flórez mantiñase na cifra de 34 pezas. García Lobo en 2005 aceptaba a cifra de trinta e seis como número de Beatos conservados hoxe en día, engadindo a de Mundó e a de Sánchez Mariana os fragmentos de León e de Zamora, pero excluindo as acuarelas da Biblioteca Morgan. Recollido de García Lobo, V. *op. cit.* pp. 75 – 77.

³⁷ Martín Aragoz, A. Bustamante Martínez, C. (2003). Las visiones apocalípticas del Beato de Liébana. *Ars Media. Revista de Humanidades*, 1, p. 56.

³⁸ García Lobo, V. (2007). *op. cit.*, p. 77.

³⁹ Recollido de García Lobo, V. (2007). *op. cit.* p. 77. Cf. Fernández Flórez J.A. (2002). *Apocalipsis y Beatos (a propósito del Beato de Valladolid)*. El Beato de la Universidad de Valladolid. Madrid: pp. 9 – 37.

⁴⁰ García Lobo, V. *op. cit.*, 74.

norteafricanos – Ticonio ou Primasio – presentaran xa edicións iluminadas, aínda que tampouco é verificable⁴¹.

As ilustracións dos Beatos correspóndense coas Historias (*Storiae*) apocalípticas do texto, en xeral setenta e seis. Outras dez miniaturas son explicadas polos Comentarios (*Explanatio*): O Mapamundi para situar a predicación dos Apóstolos, a Arca de Noé, os Catro Animais e a estatua, a Muller e a Besta, a Palma, o Zorro, o Galo e a Galiña. Tamén poden aparecer outra serie de ilustracións que acompañan o *Libro de Daniel* e outras miniaturas introdutorias e finais como a Consagración, a Cruz (denominada «de Oviedo» pola súa semellanza), a *Maiestas*, os Catro Evanxelistas, as Táboas Xenealóxicas, varias escenas da Vida de Xesús, o Páxaro e a Serpe, os autores fontes enumerados por Beato, a Alfa e a Omega e, por último, o Mapa do Ceo que só aparece no manuscrito de Girona.

Nos códices máis antigos do século X as figuras poden estar non enmarcadas e ocupan espazos restrinxidos da páxina, mentres que algo máis adiante tende a xeneralizarse a ilustración a páxina enteira ou dobre páxina. Pode chegar a adquirir unha composición circular e outras veces un enmarque cuadrangular, cuxo fondo está dividido en franxas anchas de distintas cores para crear espazos e perspectivas. Un exemplo é o Beato Morgan I, tamén coñecido como beato de Magio, en honra ao miniaturista, a quen se lle atribúe a reforma pictórica dos beatos. No século XI e XII apréciase unha forte influencia internacional, producíndose obras como o Beato de Fernando I e Doña Sancha.

⁴¹ Fernández Vega, P.A. (2017). *Estudio crítico. Beato de Liébana*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, p. 28.

4. O Beato de Girona

O Beato de Girona recibe o seu nome atendendo ao seu lugar de conservación, o tesouro catedralicio desta cidade catalá⁴². Juan, cóengo da catedral que tamén exerceu o cargo de *caput scholarum*⁴³, legou no seu testamento datado no 6 de outubro de 1078 á Seo de Girona «un librum expositionis apocalipsim»⁴⁴. A presenza do manuscrito na catedral xerundense tamén é testemuñable nos relevos procedentes da decoración da fachada románica da catedral do século XI e nalgúns frisos do claustro do século XII⁴⁵.

En Codicoloxía estudase a *suscripción* ou colofón como a fórmula coa cal o copista ou escriba dun manuscrito finaliza a súa tarefa mencionando datos sobre a súa obra, sendo os manuscritos españois altomedievais os que naquela época achegan máis información sobre a súa produción⁴⁶. No Beato de Girona a *suscripción* está ornamentada cunha omega, quedando todo o texto do Beato encerrado entre dita omega e a gran alfa (folio 19r.). Son escasos os manuscritos dos beatos que conservaron o colofón coa letra omega⁴⁷, configurándose esta letra practicamente igual á do Beato de Tábara (folio 167r.).

A *suscripción* iniciase no folio 283v. cunha mención ao copista Senior «Senior presbiter scripsit»⁴⁸ (**Fig.1**). Continúa logo no encabezado do 284r. (**Fig.2**) mencionando que a execución foi ordenada polo abade Dominico⁴⁹ «DOMINICUS ABBA LIBER FIERI» e debaixo encóntrase a citada gran omega, moi decorada con lacería. Máis abaixo encóntrase un texto, sobre banda azul onde se menciona que foi iluminado por En e Emeterio «EN DEPRINTIX ET DEI AIUTRIX. FRATER

⁴² Girona, Museo da catedral, núm. inv. 7 [11].

⁴³ Consta documentalmente que polo menos desde o século X na Seo de Girona existía un cargo chamado en latín *caput scholarum* ou *caput scholae*, que significa cabeza ou director das escolas ou da escola. Juan exerceu o cargo desde 1064 ata 1079.

⁴⁴ Marqués Casanovas, J. (1975). El Beato de Gerona. En Camón Aznar, J.R., Marín Fernández, T. Marqués Casanovas, J (eds.). *Beati in apocalipsin libri Duodecim: volumen complementario de la edición facsimil del Codex Gerudensis* (pp. 211 – 230). Madrid: Editora Internacional de Libros Antiguos, p. 224.

⁴⁵ Cid Priego, C., Vigil Álvarez, I. (1962). Las miniaturas que faltan en el Beato de Gerona. *Revista de Girona*, p. 44.

⁴⁶ García - Araéz, H. (1994). El scriptorium de Tábara en la Alta Edad Media y los códices de Beato de Liebana. *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 4, p. 151.

⁴⁷ Non é seguro que o manuscrito primixenio dos Beatos tivera as letras alfa e omega, xa que a súa presenza rexistrase no século X.

⁴⁸ Transcripcións recollidas de Marqués Casanovas, J. (2008). Códice de Beato de Gerona. *Revista de Girona*, 16, p. 11.

⁴⁹ O abade Dominico encóntrase citado nun documento do ano 941, no que os reis de León confiren un privilexio en favor do Mosteiro de San Martín de Castañeda, na diocese de Astorga. A escritura foi outorgada na cidade de Zamora.

EMETERIUS ET PRESBITER». Non hai acordo sobre como segmentar a frease, polo que algúns autores inclínanse en chamar a miniaturista En e outros Ende⁵⁰. A páxina remata cun texto sen decoración de banda de cores, que ofrece outros datos coa intención de contextualizar a obra «Inveni portum volumen III^a Feria II^a Nomas Iulias. In is diebus erat Fredenando Flaginiz a Villas toleta civitas addevellando Mauritanie» e foi finalizado no ano 975 «Discurrente era Millesima XIII».

Co dato das fazañas de Fernando Flaginez, buscábase axudar a situar no tempo e no espazo a finalización do códice. Borafull determinou que se trataba da conquista de Toledo⁵¹, feito histórico que tamén cita Manuela Churruca⁵². Porén, ningunha destas referencias é clasificada de verosímil por parte de Jaime Marqués Casanovas⁵³.

Jaime Marques Casanovas recolle que o apelido «Flagínez» encóntrase en documentos do século IX e principios do XI en Asturias, concretamente en 1036, atopándose unha cita documental dun conde chamado Flagínez Ferdinandiz, que puido ser o fillo deste personaxe. Todo leva a indicar que o *scriptorium* onde se compuxo o Beato de Girona estaba no norte da península, no antigo reino de Asturias e León⁵⁴.

Ningunha fórmula recolle o lugar de orixe, non obstante, a mención a Senior e a Emeterio⁵⁵ permitiu relacionar este manuscrito co Beato de Tábara e considerar a posibilidade de que os dous exemplares foran realizados no mesmo mosteiro⁵⁶. Todo isto fai sospeitar que o códice se escribiu probablemente na mencionada zona

⁵⁰ Bofarull e Villanueva transcribiron o texto xuntando ao nome «En» a síbala «De», interpretando o seu nome como Ende. A transcripción de ditas notas foi realizada varias veces, separándose Marqués dos seus predecesores no modo de separar as síbala das palabras que ofrecen o nome da iluminadora. Na súa opinión a síbala «En» está separada da seguinte: «En deprintix et Dei aiutrix». De acordo con esta transcripción, chamaríase En. Tamén defende esta última lectura Miralles, xa que o nome «En» era un nome feminino coñecido na onomástica astur – galaico – leonesa altomedieval. En consonancia co máis popular das dúas opción, vai utilizarse o nome de En ao longo deste estudo.

⁵¹ Recollido de Marqués Casanovas, J. (2008). *op.cit.*, p. 13.

⁵² Churruca, M. (1939). *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*. Madrid: Espasa Calve, p. 103.

⁵³ Marqués Casanovas, J. (2008). *op.cit.*, p. 13.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁵ Senior traballou no ano 970 no mosteiro de San Salvador de Tábara xunto a Emeterio no Beato de Tábara, hoxe conservado no Archivo Histórico Nacional de Madrid. Emeterio traballou baixo a dirección do presbítero Magius, quen morreu antes da finalización da súa obra no ano 968.

⁵⁶ O mosteiro de San Salvador de Tábara, aínda que se encontraron restos arquitectónicos dunha construción visigoda do século VII, foi refundado no ano 878 por San Froilán e San Atilano, que chegaron a ser bispos de León e Zamora respectivamente. Converteuse nun dos mosteiros máis importantes do reino de León, con un magnífico *scriptorium* dirixido por Magius e onde traballou Emeterio, dos que se conserva unha imaxe de ambos traballando na torre. Converténdose esta miniatura en testemuña da súa existencia, xa que foi destruído por Almanzor no ano 988.

asturleonese, onde ademais os mosteiros dúplices eran frecuentes; a presenza de En colaborando con Emeterio corroboraría esta teoría⁵⁷. Non obstante, podíase contar coa cooperación dunha relixiosa profesa dun mosteiro próximo⁵⁸.

O nome de En aparece primeiro e con letras máis grandes (esta inclusión e posición privilexiada do nome dunha muller é de gran relevancia). Estudosos como Bofarull e Wilhelm Neuss interpretaron as palabras «Dei aiutrix» como muller consagrada a Deus⁵⁹. Aínda que o cualificativo de «Dei aiutrix» foi entendido como unha confirmación da súa condición relixiosa, tamén era un título honorífico outorgado a persoas non seculares⁶⁰. Ademais, como a caligrafía e as miniaturas eran realizadas en follas de pergamiño aínda non cosidas, non era absolutamente necesaria a súa presenza no *scriptorium*.

O Beato de Girona pertence á Familia IIB⁶¹, representando a última fase no desenvolvemento da tradición pictórica dos *Comentarios*⁶². Está composto hoxe de 284 folios, cun total de 144 miniaturas (dependendo do cómputo que se adopte poden ser consideradas 120, 118 ou 114). O estudo de Isabel Vigil e de Carlos Cid demostra que faltan varias miniaturas⁶³. O códice foi reencadernado en Girona no ano 1512, por orde do bispo Guillermo Ramón Boil no acto da visita pastoral á Seo o 17 de abril. Pensase que antes desta encadernación, motivada polo mal estado do códice, xa se perderan algúns folios. Outros foron arrancados posteriormente e deles quedan fragmentos adheridos á encadernación actual⁶⁴.

Empréganse as dúas caras das follas, algúns dos textos están escritos en dúas columnas, mentres que outros conteñen tanto liñas de texto como miniaturas. No caso dos últimos, a combinación de escritura e ilustración na mesma páxina é presentada de forma arbitraria: a ilustración pode ocupar parte dunha das columnas, a metade inferior da páxina ou a metade superior. Un pequeno número de iluminacións cobren toda a cara dun folio e un menor número aínda cubre dúas páxinas consecutivas.

⁵⁷ Churruca, M. (1939). *op.cit.*, p. 103.

⁵⁸ Marqués Casanovas, J. (1975). *op.cit.*, p. 223.

⁵⁹ Recollido de Marqués Casanovas, J. (2008). *op.cit.*, p. 12.

⁶⁰ Un exemplo é a condesa Ermesinda (977 – 1058), muller de Borrel, irmá do bispo de Girona.

⁶¹ A familia IIB é tamén coñecida tamén por Tábara, a que pertencen os códices de Tábara, Girona, Turín e Manchester, entre outros.

⁶² De Silva y Verástegui, S. (1993). Los Beatos. *Cuadernos de Arte Español*, 100. p. 18.

⁶³ C.f. Cid Priego, C., Vigil Álvarez, I. (1962). *op.cit.*

⁶⁴ Marqués Casanovas, J. (1975). *op.cit.*, pp. 224 – 225.

Ademais de presentar a ilustración do texto apocalíptico e dos Comentario de Daniel, dos catro Evanxelistas e das táboas xenealóxicas, inclúe entre os folios preliminares a Cruz de Oviedo, a *Maiestas Domini*, un ciclo da vida de Xesús, o paxaro e a serpe, a representación dos autores e a alfa e a omega.

Destaca por ser o único Beato (e a súa copia de Turín) que incorpora unha representación do ceo e outra do bautismo de Cristo, esta última dentro do texto apocalíptico.

5. Iluminación ornamental no Beato de Girona

5.1. Letras capitulares

O Beato de Girona presenta un elevado número de iluminacións que carecen dunha clara intención narrativa e serven como decoración e estas son o obxectivo principal deste estudo. A máis común das iluminacións decorativas atopadas no manuscrito son as letras capitulares⁶⁵.

Está escrito con letra visigótica para o corpo do texto e con grafía uncial para as maiúsculas. Unha característica destacable desta obra é a súa variedade cromática, sobresaíndo os vermellos, laranxas, verdes brillantes, azul e amarelo, tamén destaca o emprego da crisografía.

Por norma xeral, cada división do texto comeza cunha letra ornamental para indicar ao lector estas divisións. Por un lado, existen letras capitulares sobrias, que se distinguen porque son de maior tamaño e de cor vermella como no folio 75v. (**Fig.3**).

Por outro lado, están as letras capitulares decoradas. Camón Aznar describe as letras de «monótonas», xa que repiten a mesma fórmula⁶⁶ teñen debuxos de entrelazos de cestería e as formas no seu conxunto adaptanse as estruturas das letras, preferíndose os remates agudos ou en campánulas estilizadas, visible no folio 134v. (**Fig.4**). Como adornos tamén poden empregarse animais como os que aparecen no folio 100r. (**Fig.5**) ou no 135v. (**Fig.6**), remuíños decorativos como no folio 170r (**Fig.7**) ou cores contrastadas como as do folio 209r (**Fig.8**).

5.2. Marxinalia

Un dos aspectos que define a organización do folio iluminado nos códices hispanos altomedievais é a miniatura marxinal. O termo marxinalia (*marginalia*) fai referencia ás iluminacións que se atopan fóra do cadro do texto, que polo xeral non

⁶⁵ O termo «capitular» é tomado do latín «caput capitis», que significa cabeza. As capitulares foron empregadas nos encabezamentos dos libros ou como iniciais dos capítulos. Ademais do termo «capitular», tamén se empregan outros nomes como letra capital, letra inicial, letra iluminada, miniatura, inicial miniada ou maiúscula decorada.

⁶⁶ Camón Aznar, J.R. (1975) El arte de los Beatos y el códice de Gerona. En Camón Aznar, J.R., Marín Fernández, T. Marqués Casanovas, J (eds.). *Beati in apocalipsin libri Duodecim: volumen complementario de la edición facsimil del Codex Gerudensis* (pp. 17 – 169). Madrid: Editora Internacional de Libros Antiguos, p. 116.

teñen unha relación directa co tema principal nin unha intencionalidade informativa⁶⁷; son aquelas miniaturas que non pertencen ao aparato iconográfico dominante do manuscrito. A marxinalia non está condicionada a situarse na periferia dos folios: pode ser de columna, páxina enteira ou de dúas páxinas.

Resulta complexo darlle un único sentido á miniatura marxinal porque é moi abundante, variada e pode ter diversas finalidades. Autores como Émile Mâle negan todo o seu significado e só lle outorgan un sentido decorativo⁶⁸. Eric Millar, analizando os monstros das marxes do *Salterio de Lutrell* consideraba que estes eran obra dunha mente perturbada: «The mind of a man who could deliberately set himself to a ornament a book wick such subjects [...] can hardly been normal»⁶⁹.

Os estudos das imaxes marxinais son puntuais e moitos teñen un carácter secundario. Non obstante, a difusión na segunda metade do século XX dos traballos de Lilian Randall supuxo un fito para a historiografía da marxinalia; non só porque fixo da marxinalia o centro do seu interese, senón tamén pola súa defensa de encontrarlle un fin máis alá da mera ornamentación⁷⁰.

Michael Camille no seu libro *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, examinou a marxinalia buscando integrar os significados das miniaturas marxinais en función de todo o espazo que ocupan. Céntrase no que poden revelar estas imaxes, especialmente en relación co contexto histórico da elaboración do manuscrito⁷¹. O Beato de Girona ten moitas imaxes que non ilustran directamente o texto do *Comentario*, suxerindo que os seus creadores ofrecían un comentario vinculado ao contexto do século X. Estas ideas tamén se poden aplicar á marxinalia.

As imaxes marxinais sempre proporcionan datos cronolóxicos, xa que os seus diferentes elementos e ata a cor foron cambiando cos tempos. O seu estudo

⁶⁷ Marchena Hidalgo, R. (2015). El mundo animado en la marginalia de los libros iluminados. *Laboratorio de arte*, 27, p. 64.

⁶⁸ Cf. Mâle, E. (1898). *L'art religieux do XIII e siècle en France*. Paris: Colin.

⁶⁹ Citado por Hidalgo Sánchez, S. (2008) Quid semihomines? El zócalo de la puerta Preciosa en la cultura visual europea del siglo XIV. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, p.566. Cf. Millar, E.G. (1932). *The Lutrell Psalter*. Londres: Bernard Quaritch.

⁷⁰ Cf. Randall, L. M.C. (1957). Exempla and the influence gothic marginal illumination, *Art Bulletin*, 39, pp. 97 – 107; Randall, L. M.C. (1962). The snail in Gothic Marginal Warfares, *Speculum*, 37, pp. 358 – 367.

⁷¹ Cf. Camille, M. (1992). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge: Harvard University Press.

proporciona tamén información social, relixiosa e política da época⁷². John Williams sinala, ademais, que o Beato de Girona mostra unha gran influencia islámica especialmente na marginalia⁷³, continuando nesta liña os estudos realizados por autores como Otto Werckmeister⁷⁴ e Manuela Churruca⁷⁵.

A súa análise tamén pode servir para aclarar unha autoría, buscando os investigadores diferenciar aquelas imaxes nas que interviu Emeterio e aquelas nas que a obra estaba a cargo de En. É complexo distinguir con exactitude o labor dun ou doutra, atribuíndoselle tradicionalmente á miniaturista feminina as miniaturas de gran delicadeza no trazo⁷⁶. Non obstante, Carlos Cid Priego sinala que esta distinción carece de fundamento, tratándose dunha idea estereotipada⁷⁷.

A marxinalia do Beato de Girona será analizada a través da clasificación en imaxes con representacións antropomórficas, onde hai gran importancia dos xinetes, e en imaxes zoomórficas, que inclúen animais reais e imaxinarios. Moitas destas imaxes aparecen nun ambiente vexetal, que serve de fío condutor a utilización dunha árbore de ritmos curvados e flexibles.

5.2.1. Imaxes marxinais con representacións antropomorfas

5.2.1.1. Xinete loitando contra unha serpe (Folio 134v.) (Fig.9)

A miniatura marxinal dun xinete loitando contra unha serpe é unha das máis destacables do Beato de Girona, ademais permite analizar a adaptación recorrente de motivos islámicos na arte cristiá da Alta Idade Media.

Esta imaxe é única do Beato de Girona⁷⁸ e aparece no folio 134v. debaixo dun pequeno texto que serve de conclusión dunha *storia*, ocupando dous terzos da folla. Está pintado no reverso do folio que precede a ilustración da páxina completa do selamento dos elixidos e o amordazamento dos ventos segundo Apocalipse 7:1 – 3.

⁷² Marchena Hidalgo, R. (2015). *op.cit.*, p. 65.

⁷³ Williams, J. (1994). *The Illustrated Beatus: A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Vol. 1. Londres: Harvey Miller, pp. 155-156.

⁷⁴ Cf. Werckmeister, O. K. (1997). The Islamic Rider in the Beatus of Girona. *Gesta*, 36 (2), pp. 101-106

⁷⁵ Cf. Churruca, M. (1939). *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*. Madrid: Espasa Calve.

⁷⁶ Camón Aznar, J.R. (1975). *op.cit.*, p. 144.

⁷⁷ Cid Priego, C. (1989). El caballero y la serpiente, iconografía y origen remotos de una miniatura singular del Beato de Girona. *Annals del Institut d' Estudis Gironins*, p. 110.

⁷⁸ A imaxe non se repite na copia románica de Turín, conservado na Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms. Lat. 93, sgn. I.II.1.

Aparece sobre o fondo natural do pergamiño; a maior parte da marxinalia do Beato de Girona carece de encadramento e bandas de cores, ao igual que os temas extra apocalípticos. Representa un home a cabalo que levanta a súa lanza contra unha gran serpe, o cabalo é dunha irreal cor rosada e aparece coa boca aberta e arqueando a súa pata dianteira dereita e retrasando a esquerda. Ten o rabo anudado e o pescozo, peito, ventre e anca aparecen indicados por unha greca con círculos rosas co centro brancos, esquema tamén empregado nos arreos do corpo do animal, que son mais anchos e de banda azul con círculos amarelos e centro vermello. As correas da cabeza son lisas, a peza de freno azul e as bridas amarelas. Outros elementos son o estribo de apoio que son de forma circular, a montura con terminacións en forma de voluta e os pinxantes con medias lúas.

A personaxe ten un rostro de nariz potente e recta, as súas vestimentas son de cor azul escura con raias brancas e mangas longas, viste con calzas amarelas de raias e círculos vermellos. Ten un cinturón que continúa o esquema dos arreos azuis do animal e un pano de cor amarela con bandas vermellas que lle envolve a cabeza. Ademais, leva unha banda de cor azul e vermella que ondea no vento.

A serpe é de cor azul e rosa e aparece levantada sacando a lingua, o xinete levanta coa man esquerda a longa lanza para atacala, o que resulta extraño, ao igual que a posición do lanceiro as súas costas. Soledad de Silva y Verástegi defende que se está a representar a monta á xineta⁷⁹, modalidade de montar a cabalo de orixe oriental caracterizada polo uso de estribo corto, que obrigaría ao xinete a levar as pernas lixeramente dobradas, o cal permitiría unha monta máis áxil e veloz.

En Al-Ándalus é posible documentar a presenza da monta á xineta introducida polos berberes incorporados ao exército califal, polo menos, desde o século X, como mostran, por exemplo diversas noticias proporcionadas por Ibn Hayyan⁸⁰. Este tipo de

⁷⁹ De Silva y Verástegi, S. (1993). *op.cit.*, p.158.

⁸⁰ Referenciando aos xinetes bérberes mencionaba Ibn Hayyan «Mirad con qué naturalidad se tienen estas gentes a caballo...Diriase que [los caballos] nacieron debajo de ellos, y que ellos nacieron sobre sus lomos. Qué asombrosa manera de manejarlos, como si los caballos comprendiesn sus palabras...» Recollido de Pereira, F. (2009) Selas e adargas: a monta à jineta e os fabricantes dos artefactos, através da documentación e da iconografía. En *Jornadas Luso – Espanholas de Estudos Medievais. A Guerra e a Sociedade na Idade Media* (pp. 447 – 470), I. Coimbra: Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais, p. 448.

monta puido exercer pronto influencia sobre os reinos cristiáns, como suxire esta iluminación do Beato de Girona⁸¹.

André Grabar no seu artigo de 1951 *Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Âge* foi o primeiro en demostrar os trazos orientais da figura do xinete de Girona⁸² e Otto Werckmeister sinala que esta imaxe se afasta da tradición pictórica islámica, pero que a súa vestimenta pode ser categorizada como tal⁸³. Menciona que algúns destes elementos orientais son o pano atado ao pescozo que cubre a súa cabeza, o nu decorativo da cola do cabalo e os arreos con forma de media lúa. Tamén engade que a tela que ondea encóntrase nas representacións sasánidas de gobernantes, aínda que os aparellos están máis próximos dun cabaleiro dun tecido copto⁸⁴ do século VI, similitude reforzada polo feito de que sostén unha lanza, máis que un arco, propio do armamento sasánida⁸⁵.

Priego establece que nesta imaxe marxinal hai unha corrente de orixe persa sasánida, chegada e enriquecida a través de Siria, da cultura árabe e quizais con algunha contaminación copta⁸⁶. Presta igualmente atención a indumentaria: a orixe árabe do pano que envolve a cabeza e os pinxantes de media lúa, tamén considerando que as calzas e as banda da cabeza son inequivocamente de orixe persa sasánida. Estas bandas chegaron doutros pobos do Próximo Oriente, especialmente a Sira; cando os territorios caeron despois en man dos árabes os conquistadores adoptaron moitos elementos da súa indumentaria e probablemente pasaron á Península Ibérica durante a ocupación musulmá⁸⁷. Beckwith sinala que deriva tamén da arte sasánida, concretamente de cabaleiros representados en pratos de prata datados nos séculos III, X ou XI (**Fig.10**).

⁸¹ Nogales Rincón, D. (2019). La monta a la gineta y sus proyecciones caballerescas: de la frontera de los moros a la corte real de castilla (siglos XIV – XV). *Intus – Legere Historia*, p. 44.

⁸² Cf. Grabar, O. (1956). *Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Âge*. En Edoardo, A. (Ed.). *Arte del primo millennio* (pp. 312 – 319). Turín: A. Viglango.

⁸³ Werckmeister, O. K. (1997). The Islamic Rider in the Beatus of Girona. *Gesta*, 36 (2), p. 103.

⁸⁴ A influencia copta detectase na creación cristiá europea debido ao traballo de man itinerante e, en maior grao, a exportación de obxectos. Non obstante, non se descarta aos omeias na Península como vía de transmisión, presupoñendo que os artifices coptos foron contratados pola súa corte.

⁸⁵ Orriols Alsina, A. (2009). El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes. En Andrade Cernadas, J.M., Castiñeiras González, M.A., Singul Lorenzo, F. (Dir.) *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado. Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) e Celanova. Otra interpretación de algunas imágenes* (pp. 132 – 145). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 110.

⁸⁶ Cid Priego, C. (1989). *op.cit.*, p. 117.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 115.

Antonio Delgado, pola súa parte, establece que o modelo puido ser nórdico de Odín a cabalo e lanza, derivado das fíbulas *bárbaras*. Tamén indica a posible influencia abasí de pratos decorados⁸⁸.

Existen diversas hipóteses na análise desta imaxe: por un lado, é privada de calquera significado e só lle outorga un sentido ornamental. Por outro lado, esta miniatura foi interpretada de formas totalmente contrapostas, unha positiva e outra negativa. Xeralmente tivo unha lectura vinculada á vitoria do ben sobre o mal. Diferentes autores relaciónana coa iconografía do gobernante ecuestre, vencedor do inimigo, interpretable como «Miles Dei»⁸⁹.

Roma desenvolveu a iconografía dos emperadores romanos vitoriosos e o triunfo do emperador; Constantino foi de grande importancia para a cristianización do tema no século IV. A iconografía do vencedor e do vencido, que se caracteriza pola representación do primeiro enriba e do derrotado abaixo, ten a súa orixe en Mesopotamia, percibible por exemplo no Estandarte de Ur (ca. 2500 a.C.) ou na estela de Naram – Sin (ca. 2250 a.C.)⁹⁰. Tamén ten o seu desenvolvemento na arte persa sasánida, nos relevos de Naqsh – e Rostam, na investidura de Ardashir (224-241 a.C.) **(Fig.11)**. O cristianismo adoptou moi pronto o esquema do vencedor e o vencido e este último pode adoptar unha figura humana a través da representación de seres grotescos, Satán... en outras ocasións pode aparecer sobre o león, a serpe, o dragón ou o leviatán⁹¹.

O tema do cabaleiro vitorioso ten grandes afinidades con outros personaxes ecuestres e vai ter un gran desenvolvemento, como é o caso de determinadas imaxes de Santiago Apóstolo⁹² ou dalgúns santos militares de arraigo oriental como san Jorge e san Demetrio, compartindo con estes a tipoloxía ecuestre e a presenza dunha personaxe ou monstro sometido.

Jaime Marqués Casanovas relaciona a imaxe co texto, ao comezar a selección dos xustos e despois da catástrofe da apertura do sexto selo. Vincula a representación

⁸⁸ Delgado García, A. (2010). *op.cit.*, p. 300.

⁸⁹ Orriols Alsina, A. (2009). *op.cit.*, p. 137.

⁹⁰ Cid Priego, C. (1989). *op.cit.*, p. 120.

⁹¹ *Ibidem*, p. 125.

⁹² Cf. Sicart Gimenez, A. (1982). La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media, *Compostellanum*, 27 (1-2), pp. 11 – 32.

do xinete contra a serpe coa do triunfo dos xustos⁹³. Esta hipótese tamén é compartida por José Camón Aznar que tamén indica que a obra pode ser atribuída a En⁹⁴.

A imaxe garda paralelismos coa representación de Herodes perseguindo a Sagrada Familia no folio 15v. (**Fig.12**), que pertence a un ciclo a grande escala de seis ilustracións de páxina completa sobre o nacemento e morte de Cristo⁹⁵. Esta imaxe tamén é única no Beato de Girona, aínda que se incorporou posteriormente no Beato de Turín. Otto Werckmeister buscou demostrar que hai unha intención de representar de forma semellante a Herodes co xinete e viceversa⁹⁶.

Otto Werckmeister propón que a introdución de motivos islamizantes é un comentario negativo sobre a cultura islámica; situando neste caso a imaxe contexto da península do século X, marcado pola loita constante entre cristiáns e musulmáns. Tomando como referencia a representación de Herodes (perseguidor dos inocentes, interpretado tradicionalmente como unha prefiguración de calquera perseguidor pagán dos cristiáns) argumenta que a imaxe do xinete sería unha representación negativa dun guerreiro islámico ou andalusí que ataca ao cristián representado pola serpe. A serpe que se enfronta ao xinete deriva do relato de *Physiologus* sobre a alegoría do cristián firme, baseada en Mateo 10:16 onde Cristo advirte os seus seguidores que sexan prudentes fronte unha hostilidade: «Velaquí, eu envíovos como a ovellas no medio de lobos; sede, pois, prudentes como serpes, e sinxelos como pombas». Euloxio de Córdoba, como xa se mencionou, promoveu o martirio como último testemuño da resistencia contra a asimilación cultural do Islam, baseouse na tradición exegética de Mateo. Propón así que a imaxe é unha representación de Herodes, quen pretende martirizar ao cristián, todo isto entendido dentro do contexto de Tábara onde a idea dos mártires mozárabes estaba moi presente⁹⁷.

Williams debate esta teoría sinalando que a interpretación resulta problemática, xa que require a inversión do simbolismo do Mal asignado á serpe por parte do

⁹³ Marqués Casanovas, J. (1975). *op. cit.* p. 137.

⁹⁴ Camón Aznar, J.R. (1975). *op. cit.*, p. 137.

⁹⁵ Representáanse a Herodes perseguindo á Sagrada Familia cando fuxia á Exipto. Aparece a Virxe, Xosé e Cristo en brazos dun anxo coas ás despregadas, que levanta o brazo fronte a Herodes. Todo é aclarado polo texto que indica: «ubi erodes xpim. inueni et mater eius et iosep quando pergebant ad egiptum». Debaxo do cabalo aparece o que se interpreta como de novo a figura de Herodes no chan, ferido. Esta repetición é un exemplo do sincretismo medieval, onde se representan simultaneamente dúas accións sucesivas no tempo.

⁹⁶ Werckmeister, O. K. (1997). *op. cit.* p. 102.

⁹⁷ Orriols Alsina, A. (2009). *op. cit.*, p. 137.

cristianismo⁹⁸. Apoiou a súa interpretación na tradición iconográfica da representación de xinetes contra serpes ou dragóns que se proxectan como símbolos do triunfo do ben, e na tradición cristiá de representar o diaño en forma de serpe. Ao principio do mesmo Beato, no folio 18r. hai unha miniatura na que unha ave ataca a unha serpe (**Fig.13**); a natureza malvada da serpe ven confirmada polo texto, que declara que Deus enganou e derrotou a malvada serpe.

Menciona tamén que debe de corresponderse cun cabaleiro cristián na loita contra os musulmáns polo control do territorio peninsular. Para argumentar esta afirmación, John Williams remite á *suscripción* do manuscrito, onde defende que Fernando Flaginiz se encontraba en Villas, vila toledana, loitando contra os musulmáns⁹⁹. Tamén Otto Werckmeister presta atención a esta referencia na defensa das súas ideas, mencionando que a comunidade de Tábara observaba con atención as actividades de Fernando Flaginiz fronte aos musulmáns¹⁰⁰. A información dispoñible permite indicar que ata mediados do século XI non existía unha diferenciación clara entre o equipo empregado polos exércitos dos reinos cristiáns do norte peninsular respecto Al – Andalus¹⁰¹.

En relación coa serpe, era un animal que na Idade Media se consideraba un ser diabólico. Esta mala fama xa é retratada na *Xénese* como tentadora do pecado orixinal e potenciada polo amplo uso e abuso da serpe por parte do paganismo.

Priego menciona unha serie de amuletos de valor profiláctico que puideron servir de referencia¹⁰² e Anna Orriols reafirma esta idea outorgándolle á imaxe un sentido antropopaico, sinalando a relación desta imaxe cos amuletos nos que se representa a un personaxe a cabalo, atacando cunha lanza a unha figura que aparece no chan que moitas veces ten aspecto dunha muller, pero que en versións posteriores viuse substituída por unha serpe ou un dragón¹⁰³. A súa datación e lugar de procedencia resultan complexas, non obstante, atribúeselles unha cronoloxía entre o

⁹⁸ Williams, J. (2010). Maius y la revolución pictórica del Beato. En Pérez González, M. (Ed.). *Seis estudios sobre beatos medievales* (pp. 17 – 35). León: Universidad de León, Área de publicaciones, p. 26.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁰ Werckmeister, O. K. (1997). *op.cit.*, p. 104.

¹⁰¹ Soler del Campo, A. (1993). *La evolución del armamento militar y en el reino castellano – leonés y Al – Andalus: siglos XII – XIV* [Tese doutoral]. Universidad Complutense de Madrid, p. 128.

¹⁰² Cid Priego, C. (1989). *op.cit.*, p. 127.

¹⁰³ Orriols Alsina, A. (2009). *op.cit.* p. 139.

século III ao VII e unha xeografía que se estende polos territorios sirio – palestinos, exipcios e da Asia Menor. Menciona especialmente, os amuletos de Salomón, considerándose a este como a imaxe do vencedor por excelencia (**fig.14**)¹⁰⁴.

5.2.1.2. Figuras cabalgando (Folio 157v.) (Fig.15)

Ao final do folio 157v. aparecen dúas figuras cabalgando enchendo un amplo espazo en branco. Carecen de encadramento, ao non referirse a *Apocalipse* nin narrar ningún relato.

A personaxe da esquerda represéntase como un home barbado semiespido, cun manto de cor azul que oculta os seus xenitais. Tamén ten ás na parte superior das costas e coa súa man dereita suxeita un peixe e co brazo esquerdo un longo bastón ou tridente. Aparece cabalgando sobre o que algúns autores definen como unha serpe mariña de afiados dentes¹⁰⁵ e outros como cabalo mariño¹⁰⁶. Carlos Miranda relaciona esta figura animal coas representacións da constelación de Cetus, tamén coñecido como Monstro Mariño, representado coa parte posterior do seu corpo como unha cola de peixe e a anterior como unha especie de mamífero de boca dentada aberta e con garras¹⁰⁷. O mar constitúe un ámbito privilexiado para que se desenvolvera nel a vida de monstros de toda clase e condición, tendo en conta o forte temor que creaba o mesmo.

A figura da dereita ten unha xiba e aparece vestido e cun sombreiro alto e unha lanza. Está montando un cabalo que parece non ter cabeza ou que ten unha cabeza extremadamente plana ou que incluso ten forma de man coa que colle o queixelo do xinete¹⁰⁸. John Williams asocia estas dúas figuras a unha liña do texto que describe a un anxo do abismo, cuxo nome en hebreo é Abaddon e en grego Apollyon, quen goberna un grupo de lagostas¹⁰⁹. Suxire que a figura que monta a serpe mariña podería

¹⁰⁴ Orriols Alsina, A. (2009). *op.cit.*, p. 140.

¹⁰⁵ Sponsler, J. (2009). *Defining the Boundaries of Self and Other in the Girona Beatus of 975* [Tese doutoral]. University of North Carolina, p. 69.

¹⁰⁶ Cid Priego, C. (1955). Recuerdos clásicos en el arte gerundense medieval. *Revista de Girona*, 1, p. 24.

¹⁰⁷ Miranda García, C. (2004). Beato de Liébana: Códice de Girona. Barcelona: Moleiro, D.L., p. 126.

¹⁰⁸ *Ídem*.

¹⁰⁹ «O aspecto das lagostas era semellante a cabalos preparados para a guerra; nas cabezas tiñan como coroas de ouro; as súas caras eran como caras humanas; tiñan cabelo como cabelo de muller; os seus dentes eran como de leóns; tiñan corazas como corazas de ferro; o ruído das súas ás era como o estrondo de moitos carros de cabalos correndo á batalla; tiñan colas como de escorpiones, e tamén aguillóns; e nas súas colas tiñan poder para danar aos homes durante cinco meses. E teñen por rei sobre eles ao anxo do abismo, cuxo nome en hebreo é Abadón » (Apocalipse, 9, 7-11).

ser o anxo do abismo aludindo ao deus grego Poseidón, considerándose outra referencia á cultura grega clásica o gorro frixio do home con xiba¹¹⁰.

Carlos Miranda tamén comparte esta análise, considera que a imaxe deriva directamente das figuras clásicas, como o *thiasos* mariño ou o cortexo de Poseidón, Menciona como exemplo a personificación de Oceanus cun par de ás na cabeza no *Bernward Evangeliar Hildesheim* (fol. 174r.) (**Fig.16**). Carlos Miranda establece a hipótese de que unha das figuras fai referencia ao mar e outra á terra. Esta teoría é compartida por C. Cid que se refire ás personaxes como cabaleiro acuático e cabaleiro terrestre¹¹¹.

Juan Antonio Millán tamén menciona que esta personaxe recorda a unha deidade acuática de carácter helenístico e págano. Analiza o peixe, que o identifica como un salmón; este animal podería indicar que se trata dun deus fluvial, quizais dalgún dos ríos do reinos cristiáns do norte peninsular, ao tratarse dun peixe habitual da zona setentrional¹¹². Por outra parte, analiza a outra figura vinculándoa cun poema de Ibráhn ben Idris no que mostraba o seu descontento con Almanzor¹¹³:

¡El destierro, he aquí siempre mi triste suerte!... ¡Qué, existe todavía la familia de Omeya y sin embargo un jorobado gobierna este vasto imperio! ¡He ahí soldados que marchan alrededor de un palanquín, en donde va un mono rojo!... Hijos de Omeya, vosotros que brillabais antes como estrellas en medio de la noche, ¿cómo es que ahora ya no se os ve? Antes erais leones, pero habéis dejado de serlo y he ahí por qué ese zorro se ha hecho amo del poder.¹¹⁴

Con isto quería simbolizar os cabaleiros leoneses e galegos que non sentían reparos en seguir as campañas de Almanzor, mentres este destruía os santuarios do reinado leonés¹¹⁵.

¹¹⁰ Recollido de Sponsler, J. (2009). *op.cit.*, p. 69.

¹¹¹ Cid Priego, C. (1955). *op. cit.*, p. 24.

¹¹² Millán Crespo, J.A. (1999). Elementos orientales en la iconografía medieval de la Península Ibérica. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María de la Real, 14*, p. 105.

¹¹³ Pouco despois de finalizarse o Beato de Girona faleceu o califa Cordobés, o 1 de outubro de 976, o que deu lugar a unha crise política do réxime Omeia, motivada pola minoría de idade do herdeiro Hisam. De todo isto sacou proveito o futuro Almanzor, que ao mesmo tempo, mantivo unha gran agresividade cara o reino de León. Juan Antonio Millán establece que esta miniatura sería unha adición tras a morte do califa.

¹¹⁴ Recollido de Millán Crespo, J.A. (1999). *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 104 – 105

5.2.2. Imaxes marxinais zoomorfas

5.2.2.1. Personaxes monstruosas (Folio 106r.) (Fig.17)

Cada unha das figuras aparece debaixo dunha columna do texto. Non obstante, non gardan ningunha relación coa *storia* nin coa *explanatio*. O monstro da esquerda ten corpo de ave e dúas cabezas, unha delas de caprino que mostra a lingua nunha actitude agresiva. A figura da dereita ten un aspecto antropomórfico, con peitos femininos, pero a cabeza ten forma de canino e ten cornos, representándose coa súa lingua alongada tamén fóra¹¹⁶. O seu rostro aparece de perfil, símbolo negativo e que na ilustración española do século X e principios do XI acostuma vincularse aos diaños e seres semellantes, como o Anticristo¹¹⁷.

Non obstante, Carlos Miranda sinala que esta figura está afastada de ser unha representación demoníaca¹¹⁸; a imaxe do diaño nos reinos occidentais do século X adopta comunmente o aspecto dun home coa pel escura, a cabeza de perfil, rostro monstruoso, boca aberta e prominente, a veces mostrando unha feroz dentadura, cabelos en punta como chamas, patas en lugar de mans e garras en lugar de pés¹¹⁹, como se visualizaba noutra miniatura do Beato de Girona no folio 17v. (Fig.18).

Ao longo dos séculos IX e X desenvolveuse unha importante iconografía diabólica, sendo o *Comentario á Apocalipse* de Beato de Liébana un manuscrito apropiado para plasmar a súa evolución: por un lado os Beatos da familia I representan o demo sen símbolos pexorativos aparentes e de forma escasa¹²⁰, manténdose en ocasións a tradición antiga dun diaño que conserva trazos de anxo¹²¹, e por outro lado, o diaño comezou a adquirir claros trazos de monstruosidade, coincidindo coa gran renovación iconográfica de Magio¹²².

¹¹⁶ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁷ Yarza Luaces, J. (1979). Del ángel caído al diablo medieval. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, p. 311

¹¹⁸ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 102

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 67

¹²⁰ Como no Beato de San Millán (Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 33, f. 213v) e no Beato de El Escorial (Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el real, Cod.&. II.5, ff. 105r., 115r.).

¹²¹ A palabra demo provén do latín *Daemon*, e que Etimolóxicamente significa o distribuidor. Na relixión grecorromana había *démons* bos, que cumplían a misión de acompañar aos seres humanos na viaxe ao máis alá, de aí que cumpriran misións psicopómpica, e eles foron os mensaxeiros dos duses subterráneos. Desde o século VI antes de Cristo sufriu esta palabra unha transformación e veu a designar aos anxos malos, o que foi aceptado polo cristianismo.

¹²² Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 67

Na Idade Media destacaban os seres humanos con cabeza animal, sendo os máis célebres os cinocéfalos, unha categoría moi difundida por todo o mundo, na que se inclúen as divindades exipcias. Carlos Miranda relaciona esta imaxe con representación de Mercurio dun manuscrito de *De rerum naturis* de Rabuno Mauro datado en 1023, pero que copia dun manuscrito anterior (Montecassino, Biblioteca della Abbazia, Cod. 132, f. 386r.) e cuxa orixe remota encontrase nas representacións de Anubis. Tamén establece a hipótese de que a imaxe, debido ao seu aspecto feminino, poida ser unha interpretación da deusa Hator, baseada en xemas gnósticas¹²³.

Por influencia musulmán, oriental e dos bestiarios, nace a partir do século X, coa orixe remota no mundo mesopotámico, o monstro como unión de varios animais. O monstro¹²⁴ orixínase como necesidade de representar unha serie unha serie de virtudes ou vicios. Non obstante, tamén pode carecer de carácter simbólico e convértense nun recurso decorativo¹²⁵.

5.2.2.2. Franxa decorativa (Folio 156r.) (Fig.19)

Un friso de cor azul enche un amplo espazo baleiro no folio 156r. No seu marco aparecen pousadas tres aves e dentro, entre roleos e vexetais moi estilizados, animais mordendo as ramas: tres cabras e un ave¹²⁶.

María Cruz Villalón establece que existen concordancias entre as miniaturas do Beato de Girona e os relevos de Quintanilla de las Viñas, destacando o seu modo de organizar a composición da fachada en frisos superpostos, onde distintas especies de animais aparecen entre roleos vexetais (Fig.20)¹²⁷. Todos os autores coinciden que estes relevos evocan un forte orientalismo: existindo testemuños de representacións na arte bizantina, copta, sirio palestina e sasánida. Esta última é fonte recorrente na formación das sucesivas etapas creativas do Islam, desde a primeira fase Omeia¹²⁸.

¹²³ *Íbidem.*, p. 102.

¹²⁴ Para profundizar máis no tema dos monstros Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Akal.

¹²⁵ Sainz Magala, M.S. (2015). *El románico soriano: estudio simbólico de los monumentos* [Tese doutoral]. Universidad Complutense de Madrid, p. 64

¹²⁶ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 125.

¹²⁷ Cf. Cruz Villalón, M. (2004). Quintanilla de las viñas en el contexto del arte altomedieval. Una revisión de su escultura. *Sacralidad y Arqueología*, 22.

¹²⁸ Cruz Villalón, M. (2004). *op. cit.*, p.107

Esta imaxe marxinal, ademais, é moi semellante a unha franxa decorativa caracterizada por dúas volutas en forma de oito, adornadas con follas que aparece nun piar da galería este do claustro da Seo de Girona, demostrando a influencia do Beato de Girona en épocas posteriores¹²⁹ (Fig.21).

5.2.2.3. As catro lebres (Folio 159r.) (Fig.22)

Na parte inferior do folio 159r. está representado un grupo de catro animais da familia dos *leporidae*, os situados no centro aparecen simétricos e afrontados. Aparecen xunto a tres árbores de grandes follas inclinadas con finas raias de certa aparencia plumosa. Este tipo de representación é a máis habitual e empregada como ornamento, presentando variantes ao longo do manuscrito, neste caso as ramas non teñen unha forma espiñosa, senón ritmos curvados e flexibles. No Beato de Girona hai unha tendencia a situar as personaxes nun ambiente de natureza debuxada de forma esquemática.

Os estudosos que describiron esta imaxe, como Carlos Miranda¹³⁰ ou Jessica Sponsler¹³¹ refírense a estes animais como coellos. Non obstante, parecen gardar máis semellanza coas lebres con orellas e extremidades máis estilizadas, como establece José Camón Aznar¹³².

Aos *lepóridos* atribúenselle significados positivos e negativos en función do papel que desempeñen en cada situación. Jessica Sponsler menciona que pode aparecer unha imaxe inocente, pero tres dos animais teñen as linguas bifurcadas, o que as converte en imaxes monstruosas¹³³. Relaciona esta imaxe cos perigos do Islam: estes animais, polo seu modo de vida islámico, volvéronse grotescos e posiblemente perigosos, coas súas linguas bifurcadas, como as das serpes. Ao deixar de desexar de estar no mundo cristián, os animais subvertéronse e separáronse do mundo natural¹³⁴.

Non obstante, a análise perde o seu sentido en relación ao texto que percorre a miniatura «Inter arbustis minimis requiescun/arenacis»¹³⁵. Ademais, o que Jessica Sponsler describe como linguas, non aparecen bifurcadas, senón que están divididas en

¹²⁹ Marqués Casanovas, J. (1975). Proyección del Beato de Gerona en el arte. *Revista de Girona*, p. 27.

¹³⁰ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 128.

¹³¹ Sponsler, J. (2009). *op.cit.*, p. 71.

¹³² Camón Aznar, J.R. (1975). *op.cit.*, p. 144

¹³³ Sponsler, J. (2009). *op.cit.*, p. 71.

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 128.

tres; tamén pode ser que en lugar de ser linguas se corresponda co alimento que están engulindo.

5.2.2.4. Coreus e a aguia atrapando a unha gacela (Folio 165v.) (Fig.23)

Aparecen representados no folio 165v. baixo catro árbores de forma esquemática e decorativa, unha aguia coas ás despregadas, cunha franxa vermella no pescozo e no nacemento da cola e cunha forma de corazón no peito, levando coas súas poutas o que algúns autores identifican como unha gacela¹³⁶ e outros como un pequeno cervo¹³⁷. Xunto a esta representación, aparece un mostro zoomorfo con corpo de león, ás de aguia e cola de pavo real; debaixo del lese «COREUS ET AQUILE/IN VENATIONE».

A arte persa é a que proporciona a fonte iconográfica destes dous animais¹³⁸. O Beato de Girona recolle a tradición iraní do *senmurv* que ten a súa orixe na arte persa sasánida¹³⁹, transferíndose ao ámbito bizantino e en parte a occidente a través da arte islámica¹⁴⁰. Aparece representado en numerosas obras suntuarias como tecidos, metais ou cerámica, como por exemplo, nun prato sasánida de prata dourada dos séculos VII – VIII conservado no British Museum de Londres (Fig.24).

O *senmurv* era visto como unha personificación dos deuses zoroastrianos Veretheagna e Khwarenah, representación da gloria real, a fortuna e o patrocinio divino. Na arte cristián esta criatura é considerada como un símbolo das forzas sobrenaturais e un mediador entre o mundo secular e celestial¹⁴¹. A introdución da lenda que acompaña a imaxe é unha proba da consciencia coa que se debuxou, cambiándolle o nome a esta figura polo de «Coreus».

Son numerosas as representacións dunha aguia alcanzando un animal nos relevos andalusís. Os animais cazadores desta tipoloxía son moi numerosos en obras islámicas de marfil e de mármore, por exemplo, a pila cordobesa de Almanzor (Fig.25).

¹³⁶ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 134.

¹³⁷ Menéndez Pidal, G. (2003). *Varia medievalia: Estudios alfonsíes; 3 Cifras y caminos*. Madrid: Real Academia de Historia, p. 138.

¹³⁸ Miranda García, C. (2004), p. 134.

¹³⁹ Sponsler, J. (2009). *op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁰ Hakobyan, Z. (2018). The *senmurv* and Other Mythical Creatures with Sasanian Iconography in the Medieval Art of Armenia and Transcaucasia. En Compareti, M. (Ed.). *Fabulous Creatures and Spiritus in Ancient Iranian Culture* (pp. 39 – 76). Bolonia: Persiani, p. 47

¹⁴¹ *Ibidem*, p.40

A imaxe dunha aguia sobre unha presa é desde o 934 o emblema das bandeiras do Califato Omeia Cordobés¹⁴². Esta imaxe aparece confrontada co que Juan Antonio Millán denomina *simurgh* que era emblema (*farr*) da dinastía persa sasánida¹⁴³; o termo *senmurv* aparece confundido moitas veces na historiografía co nome desta outra criatura fantástica. O autor menciona que ambos son signos aéreos e representan, para os monxes cristiáns, insignias de dúas dinastías orientais. Nisto pode estar a razón pola que o epígrafe as relaciona fronte a gacela, símbolo que puido parecer para os cristiáns emblema de vítimas¹⁴⁴.

Carlos Cid Priego tamén sinala a relación desta imaxe marxinal con outra miniatura do Beato de Girona que representa a loita entre a aguia e a serpe do folio 15v. e o seu texto¹⁴⁵. Indica, coincidindo con Churruca¹⁴⁶, que esta obra é unha versión adaptada procedente dun pasaxe da *Historia Natural* de Plinio el Viejo, onde menciona unha loita entre o cervo e unha aguia:

El águila de la primera o de la segunda especie no se contenta con arrebatar a los pequeños cuadrúpedos, sino que lucha con los ciervos. Revolcándose por el suelo se cubre con abundante polvo, luego se precipita sobre los cuernos del ciervo y se sacude el polvo en los ojos, golpeándole con sus alas hasta que lo precipita por las rocas. Y no le basta un solo enemigo; mantiene con el dragón (serpiente) una lucha más cruenta y mucho más incierta, aunque en los aires. Este busca los huevos del águila con una avidez destructora; por su parte, el águila lo eleva

¹⁴²Ibn. Hayyan no seu *Al – Muqtabis* recolle que despois da Campaña de Osma (934) Abderramán II fixo un alarde da cidade de Córdoba « haciendo gala del armamento y fueron para mayor vistosidad del alarde mutiplicó las clases de quipo y las formidables, hermosas y valiosas insignias de pregrinas clases en banderas y estandartes, apareciendo en esta ocasión entre sus banderas el águila, que había inventado, pues ningún sultán la tuvo antes, y que las gentes miraron con curiosidad y delicia, siendo objeto de interminables comentarios». Recollido de Sáez Castán, J.M. (2008). *Análisis crítico da la civilización Hispano – árabe de Titus Burckhardt* [Tese doutoral]. Universitat d' Alacant, p. 172.

¹⁴³ Millán Crespo, J.A. (1999). *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁴ *Ídem*.

¹⁴⁵ «Se cuenta que en la región del Oriente hay un pájaro con un pico grande, muy duro y como un arma; al luchar contra la serpiente, a la que hostiga audazmente con sus silbidos, busca intencionadamente barro revolcándose en el, impregnándose de un revestimiento oscuro mancha incluso las alas de diversos colores con los que la Naturaleza, en su esplendidez, lo pintón.

Y degradado con una vestidura humillante aterroriza al enemigo por la novedad, y puede decirse que lo engaña con la seguridad de su propia bajeza. Opone su cola como un escudo ante su rostro con un cierto arte guerrero, y se alza con ímpetu audaz contra la cabeza del adversario enfurecido. Con un imprevisto dardo de su pico hiere el cerebro de la bestia. Y de este modo, con el ingenio de su maravillosa sagacidad abate al ingente adversario.

De igual manera (se comporta) nuestro Señor y Redentor contra el suplantador de la antigua serpiente del género humano.

Luchando en forma de hombre se ciñó, para el combate de la salud del pueblo, con la debilidad humana, y envolvió nuestras carnes con el barro con el fin de engañar con un piadoso fraude al impío embaucador, y encubrió lo elevado con lo bajo. Y puso ante el rostro de la divinidad algo así como la cola de la humanidad, y como un pico fortísimo extinguió la malicia envenenada del antiguo homicida con el verbo de su boca. Por todo esto, también el apóstol dijo: Con el Verbo de su boca mataré al impío. Termina» Recollido de Cid Priego, C. (1990). La miniatura del águila y la serpiente en los beatos. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, p. 338.

¹⁴⁶ Churruca, M. (1939). *op. cit.*, p. 60

en cualquier lugar en lo vea; pero el otro encierra sus alas con múltiples nudos, trabándose de tal modo que caen juntos¹⁴⁷.

O tema de animais en combate é reiteradamente reproducido na arte islámica, no Beato de Girona perdeu o seu significado primixenio tratando o tema como unha especie de caza fantástica, onde o sentido do marabilloso e do oriental permanece¹⁴⁸.

5.2.2.5. Friso decorativo de animais (Folios 175v. – 176v.) (Fig. 26)

Nos folios 175v. e 176v. aparece unha imaxe exclusiva do Beato de Girona: catro figuras zoomorfas afrontadas por parellas entre vexetación. Correspóndense cun grifo afrontado a un león e con dous grifos, que estes teñen cintas punteadas nos pescozos, motivo musulmán¹⁴⁹. Nos animais destacan os tons das cores cualificados de atrevidos, xa que se unen tonalidades verdadeiramente arbitrarias.

O grifo é un animal híbrido composto a partir da fusión dos atributos corporais de dous animais considerados tradicionalmente nobres, como son o león e a aguia. Aparecen representados en posición estática cunha pata elevada en actitude de marcha, sendo habitual que aparezan afrontados ou contrapostos en parella¹⁵⁰. É un motivo tomado da arte oriental cuxa orixe se encontra en Exipto e Mesopotamia, posteriormente estendeuse e foi amplamente difundido no Mediterráneo, converténdose tamén nun motivo moi popular na arte grega e romana¹⁵¹.

As interpretacións alegóricas – morais do grifo no contexto cristián medieval varían moito. O león e a aguia son, polo xeral, animais de simboloxía positiva de gran valor apotropaico e xuntos constitúen a potencia máxima da vixilancia, gardiáns do sagrado¹⁵².

María Cruz Villalón volve sinalar que o colar e as greñas do pescozo dos grifos de Quintanilla de las Viñas están en consonancia cos grifos representados no Beato de Girona (Fig.27)¹⁵³. Jaime Marqués Casanovas determina que estes animais¹⁵⁴ serviron de inspiración para os capiteis do claustro da Seo de Girona¹⁵⁵ (Fig.28).

¹⁴⁷ *Historia Natural*, Plinio El Viejo. Recollido de Cid Priego, C. (1990). *op.cit.*, p. 338.

¹⁴⁸ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 147

¹⁴⁹ *Ídem*.

¹⁵⁰ Silva Santa-Cruz, N. (2012). El grifo. *Revista de Iconografía Medieval*, 5 (8), pp. 45 - 46

¹⁵¹ *Ídem*.

¹⁵² Sainz Magala, M.S. (2015). *op.cit.*, p. 75

¹⁵³ Cruz Villalón, M. (2004). *op. cit.*, p. 110.

5.2.2.6. Animais loitando (Folio 223r.) (Fig.29)

No folio 223r. aparecen dous cuadrúpedes loitando dentro dun marco circular, feito destacable debido a que a maioría das imaxes marxinais carecen de encadramento. Un dos animais ten a cabeza vermella e aparece mordendo a pata do que se encontra debaixo, de cor ocre clara, que tamén morde o membro do que o apresa.

O tema alegórico dos animais en combate é reiteradamente reproducido na arte islámica. Con frecuencia tratase dunha composición concibida de modo heráldico, que incorpora parellas de animais repetidos de forma simétrica¹⁵⁶.

José Camón Aznar¹⁵⁷ e Carlos Miranda¹⁵⁸ analizan esta imaxe outorgándolle un carácter decorativo, a pesar de que, sinalan como axeitada a súa situación debaixo dun texto no que se fala da confrontación entre as forzas do ben ou do mal. Anna Orriols volve outorgarlle a esta imaxe e as escenas de loita un sentido apotropaico¹⁵⁹.

¹⁵⁴ Marqués Casanovas emprega o termo «hipogrifos», non obstante, os grifos representados semellan ter máis corpo de león que de cabalo.

¹⁵⁵ Marqués Casanovas, J. (1975). *op.cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ Silva Santa-Cruz, N. (2014). El combate de animales en el arte islámico. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (11), p. 13

¹⁵⁷ Camón Aznar, J.R. (1975). *op. cit.*, p. 158

¹⁵⁸ Miranda García, C. (2004). *op. cit.*, p. 182

¹⁵⁹ Orriols Alsina, A. (2009). *op.cit.* p. 140.

6. Conclusións

Os resultados deste traballo contribuíron a poñer de manifesto a relevancia do estudo da marxinalia. Estas imaxes cumpren a función eminentemente formal de ocupar un espazo baleiro, aínda que, tamén son portadoras de información valiosa sobre o contexto no que foron realizadas e teñen unha gran riqueza iconográfica. A minuciosidade coa que foron feitas estas miniaturas de gran valor estético e a introdución de lendas son un indicativo da consciencia coa que foron realizadas.

A marxinalia do Beato de Girona conforma un total de oito miniaturas, nas que se pode observar a continuidade de antigas tradicións clásicas e de influencias estilísticas e de fontes iconográficas orientais. A cultura islámica foi un axente moi importante na transmisión destes fundamentos á creación da Alta Idade Media, particularmente desde o núcleo de Córdoba durante os séculos IX e X, sendo de gran importancia a circulación de obxectos suntuosos, como metais, cerámica e tapices. Un exemplo que serve para ilustrar os intercambios islámicos nas imaxes marxinais do Beato de Girona é a Arqueta de Leire, tallada no Califato de Córdoba (**Fig.30**), que reflicte catro dos motivos que aparecen representados neste Beato.

Existe un predominio das representacións zoomorfas, tanto reais como fantásticas. En relación ás connotacións simbólicas e os significados que se lle buscan outorgar, existe por parte de moitos estudosos unha polémica visión antimusulmá. Asemade, moitos coinciden no seu valor apotropaico.

Son imaxes marxinais en canto a súa non pertencenza a un programa iconográfico establecido. Non obstante é posible atopar nalgúns casos a súa vinculación co texto apocalíptico e outras miniaturas do manuscrito.

Outra liña de investigación perfilase ao estudar a proxección que estes temas tiveron nos períodos posteriores e en época románica, observándose influencias no lugar de conservación do manuscrito, na Seo de Girona.

O estudo do Beato tamén serviu para reinvidicar e deixar constancia da presenza das mulleres na iluminación medieval, defendendo moitos autores que a maioría das marxinalia son realizadas por En.

Estas e outras conclusións expostas neste estudo testemuñan a importancia do Beato de Girona dentro do panorama artístico do altomedievo hispánico eponse de manifesto a importancia da análise exhaustiva das imaxes marxinais.

7. Bibliografía

Bango Torviso, I. (2001). *Arte prerrománico hispano. El arte en la Españacristiana de los siglos VI al XI*. Madrid: Espasa Calpe.

Camille, M. (1992). *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Camón Aznar, J.R. (1975). El arte de los Beatos y el códice de Gerona. En Aznar, J.R., Marín Fernández, T. Marqués Casanovas, J (Eds.). *Beati in apocalipsin libri Duodecim: volumen complementario de la edición facsimil del Codex Gerudensis* (pp. 17 – 169). Madrid: Editora Internacional de Libros Antiguos.

Cardenal Montero, E. (1999). El scriptorium altomedieval como vehículo transmisor de la cultura. *La enseñanza en la Edad Media: X semana de Estudios Medievales, 10*, pp. 403 – 412.

Churruga, M. (1939). *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*. Madrid: Espasa Calve.

Cid Priego C. (1980). ¿Existió miniatura prerrománica asturiana? *Liño: Revista anual de historia del arte, 1*, pp. 107 – 142.

Cid Priego, C. (1951). La iconografía del claustro de la Catedral de Gerona. *Annals de l'Institut d' Estudis Gironis, 6*, pp. 5 – 118.

Cid Priego, C. (1955). Recuerdos clásicos en el arte gerundense medieval. *Revista de Girona, 1*, pp. 17 – 28.

Cid Priego, C. (1989). El caballero y la serpiente, iconografía y origen remotos de una miniatura singular del Beato de Girona. *Annals del Institut d' Estudis Gironins*, pp. 99 – 139.

Cid Priego, C. (1990). La miniatura del águila y la serpiente en los beatos. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 56*, pp. 335 – 350.

Cid Priego, C., Vigil Alvarez, I. (1962). Las miniaturas que faltan en el “Beato” de Gerona. *Revista de Girona*, pp. 42 – 58.

Cruz Villalón, M. (2004). Quintanilla de las viñas en el contexto del arte altomedieval. Una revisión de su escultura. *Sacralidad y Arqueología*, 22, pp. 101 – 135.

De Oliveiras Dias, A. (2020). The Iberian Peninsula and the trans – pyrenean world: assesing cultural change through the representations of dress and horsemanship in manuscript illumination. *Anuario de Estudios Medievales*, 50 (2), pp. 799 - 825

De Silva y Verástegui, S. (1993). Los Beatos. *Cuadernos de Arte Español*, 100, pp. 4 – 30.

Delgado García, A. (2010). Precisiones sobre el mitema del pájaro – serpiente en el Beato de Girona. *Cuadernos de arte e iconografía*, 19 (38), pp. 267 – 316.

Díaz y Díaz, M. C. (1971). *La fecha de implantación del oracional festivo visigótico*. Tarragona: Real Sociedad Arqueológica Tarraconense.

Díaz y Díaz, M. C. (1976). *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*. Barcelona: Ediciones El Albir.

Fernández Vega, P.A. (2017). *Estudio crítico. Beato de Liébana*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.

Franco Mata, M. A. (2010). La diáspora de los apóstoles y relaciones de los beatos con el Islam. En Pérez González, M. (Ed.). *Seis estudios sobre Beatos medievales* (pp. 131 - 202). León: Universidad de León, Área de publicaciones

García - Araéz, H. (1994). 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, pp. 144 – 166.

García Lobo, V. (2007). Beato y los “beatos”. Tradición de un texto medieval. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura Medieval* (Universidad de León, 20 – 24 de septiembre de 2005), pp. 65 – 79.

García-Araéz, H. (2004). Acerca de la génesis de los Comentarios al Apocalipsis debido al Beato de Liébana. *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 14, pp. 11 – 36.

García-Diego, P., Alonso, D. (2011). *La miniatura altomedieval española*. Madrid: Visión libros.

Garrido Ramos, B. (2014). Beato de Liébana y los Comentarios del Apocalipsis de San Juan. *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, 7, pp. 50 – 76.

Grabar, A. (1956). Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Âge. En Edoardo, A. (Ed.). *Arte del primo millennio* (pp. 312 – 319). Turín: A. Viglongo.

Hakobyan, Z. (2018). The senmurv and Other Mythical Creatures with Sasanian Iconography in the Medieval Art of Armenina and Transcaucasia. En Compareti, M. (Ed.). *Fabulous Creatures and Spiritus in Ancient Iranian Culture* (39 – 76). Bolonia: Persiani.

Hidalgo Sánchez, S. (2008). Quid semihomines? El zócalo de la puerta Preciosa en la cultura visual europea del siglo XIV. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, pp. 563 – 575.

Klein, P.K. (1976). *Der Altere Beatus – Codex: vitr. 14 – 1 der Bibliotheca Nacional Zu Madrid: Studien zur Beatus – Illustration und der spanishchen Buchmalerei des 10 Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms.

Kume J. (2009). La jerarquización espacial del folio iluminado durante la transición del “arte mozárabe” al románico. En Monteiro Arias, I., Muños Martínez, A.B, Villaseñor Sebastián, F. (eds.). *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval* (pp. 243 – 255). Madrid: Editorial CSIC, p. 243.

Marchena Hidalgo, R. (2015). El mundo animado en la marginalia de los libros iluminados. *Laboratorio de arte*, 27, pp. 61 – 85.

Marqués Casanovas, J. (1975). El Beato de Gerona. En Camón Aznar, J.R., Marín Fernández, T. Marqués Casanovas, J (eds.). *Beati in apocalipsin libri Duodecim: volumen complementario de la edición facsimil del Codex Gerudensis* (pp. 211 – 230). Madrid: Editora Internacional de Libros Antiguos.

Marqués Casanovas, J. (1975). Proyección del Beato de Gerona en el arte. *Revista de Girona*, pp. 24 – 31.

Marqués Casanovas, J. (2008). Códice de Beato de Gerona. *Revista de Girona*, 16, pp. 7 – 16.

Martín Aragoz, A. Bustamante Martínez, C. (2003). Las visiones apocalípticas del Beato de Liébana. *Ars Media. Revista de Humanidades*, 1, pp. 48 – 67.

Menéndez Pidal, G. (2003). *Varia medievalia: Estudios alfonsíes; 3 Cifras y caminos*. Madrid: Real Academia de Historia, p. 138.

Mentré, M. (1976). *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media*. León: Institución “Fray Bernardino de Sahagún”.

Millán Crespo, J.A. (1999). Elementos orientales en la iconografía medieval de la Península Ibérica. *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María de la Real*, 14, pp. 73 – 110.

Miranda García, C. (2004). *Beato de Liébana: Códice de Girona*. Barcelona: Moleiro, D.L.

Nogales Rincón, D. (2019). La monta a la gineta y sus proyecciones caballerescas: de la frontera de los moros a la corte real de castilla (siglos XIV – XV). *Intus – Legere Historia*, pp. 37 – 84.

Orós Francia, A. (2015). *Marginalia en los salterios de Rutland, Gorleston y Luttrell. Ca. 1250 – 1350*. [Trabajo de Fin de Grao]. Universidad de Zaragoza.

Orriols Alsina, A. (200). El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes. En Andrade Cernadas, J.M, Castiñeiras González, M.A., Singul Lorenzo, F. (Dir.) *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado. Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) e Celanova. Otra interpretación de algunas imágenes* (pp. 132 – 145). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Pereira, F. (2009) Selas e adargas: a monta à jineta e os fabricantes dos artefactos, através da documentação e da iconografia. En *Jornadas Luso – Espanholas de Estudos Medievais. A Guerra e Aociedade na Idade Media* (pp. 447 – 470), I. Coimbra: Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais.

Poole, K.R. (2006). *Visualizing apocalypse: imaxe and narration in the tenth – century Gerona Beatus commentary on the apocalypse*. [Tese doutoral]. The Ohio State University.

Saénz, J.M (2017). *Los mártires de Córdoba*. Alicante: Universidad de Alicante.

Sáez Castán, J.M. (2008). Análisis crítico da la civilización Hispano – árabe de Titus Burckhardt [Tese doutoral]. Universitat d’ Alacant.

Sainz Magala, M.S. (2015). *El románico soriano: estudio simbólico de los monumentos* [Tese doutoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Sebastián López, S. (1988). *Iconografía medieval*. Donostia: Etor Argitatetxea.

Silva Santa Cruz, N. (2014). Senmurv. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En liña: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/senmurv>

Silva Santa-Cruz, N. (2012). El grifo. *Revista de Iconografía Medieval*, 5 (8), pp. 45 – 65.

Silva Santa-Cruz, N. (2014). El combate de animales en el arte islámico. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 6 (11), pp. 13 – 22.

Silva, M.S. (1984). La miniatura altomedieval en la Rioja: Estado de la cuestión. *Cuadernos de investigación. Historia*, 10 (2), pp. 57 – 66.

Soler del Campo, A. (1993). *La evolución del armamento militar y en el reino castellano – leonés y Al – Andalus: siglos XII – XIV* [Tese doutoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Sponsler, J. (2009). *Defining the Boundaries of Self and Other in the Girona Beatus of 975* [Tese doutoral]. University of North Carolina.

Suárez González, A. (2010). Beatos. La historia interminable. En Pérez González, M. (Ed.). *Seis estudios sobre Beatos medievales* (pp. 59 – 71). León: Universidad de León, Área de publicaciones.

Werckmeister, O. K. (1997). The Islamic Rider in the Beatus of Girona. *Gesta*, 36 (2), pp. 101-106

Williams, J. (1994). *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol 1. Londres: Harvey Miller.

Williams, J. (2010). Maius y la revolución pictórica del Beato. En Pérez González, M. (Ed.). *Seis estudios sobre beatos medievales* (pp. 17 – 35). León: Universidad de León, Área de publicaciones.

Yarza Luaces, J. (1979). Del ángel caído al diablo medieval. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, pp. 299 – 316.

Yarza Luaces, J. (2009). *Arte y Arquitectura en España, 500 – 1250*. Madrid: Cátedra.

Yarza Luaces, L. (1998). *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Barcelona:Moleiro.

8. Anexo de imaxes

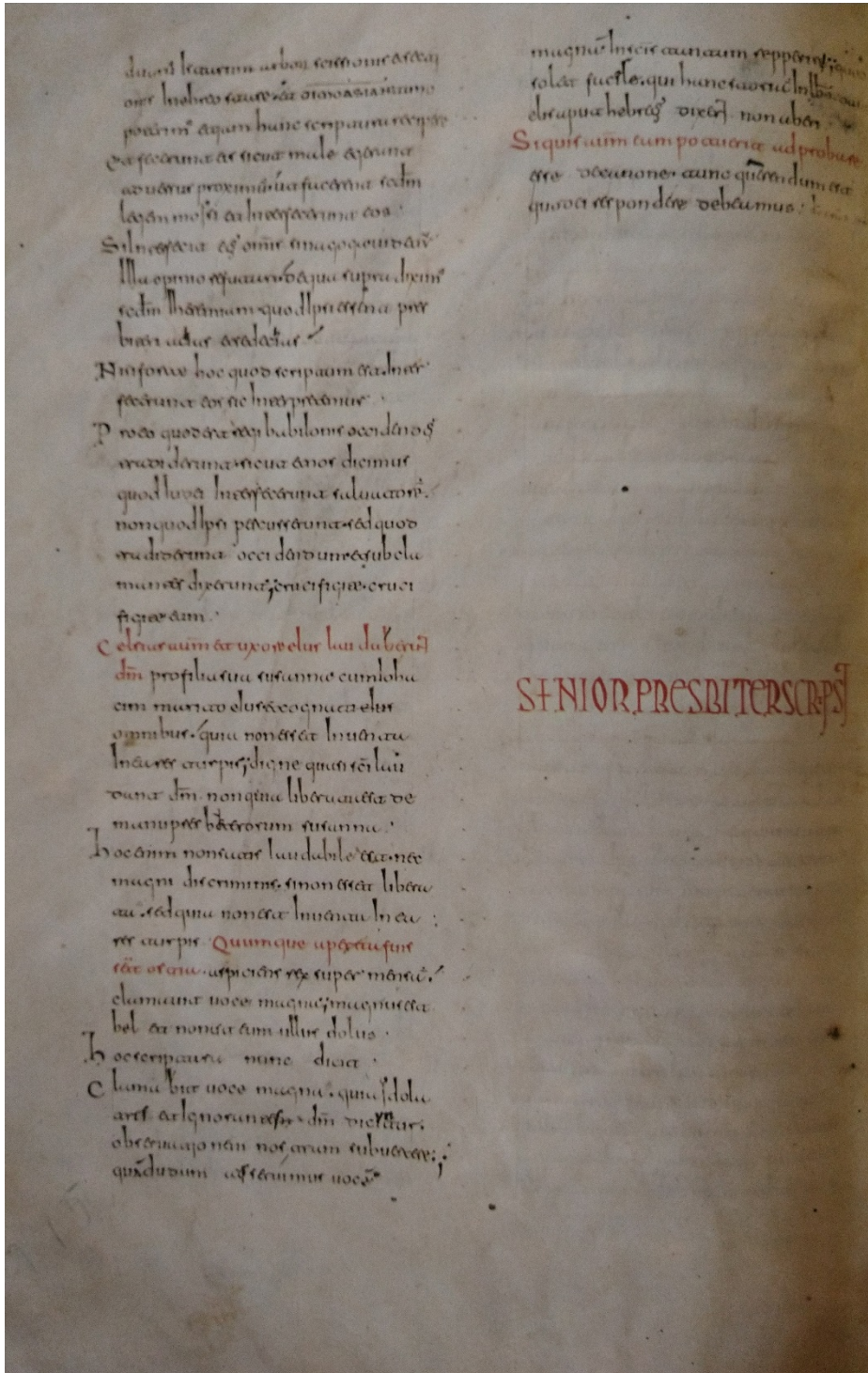


Fig. 1. Folio 283v. Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da Edición facsímil del Beato de Girona (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 2. Folio 284r. Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).

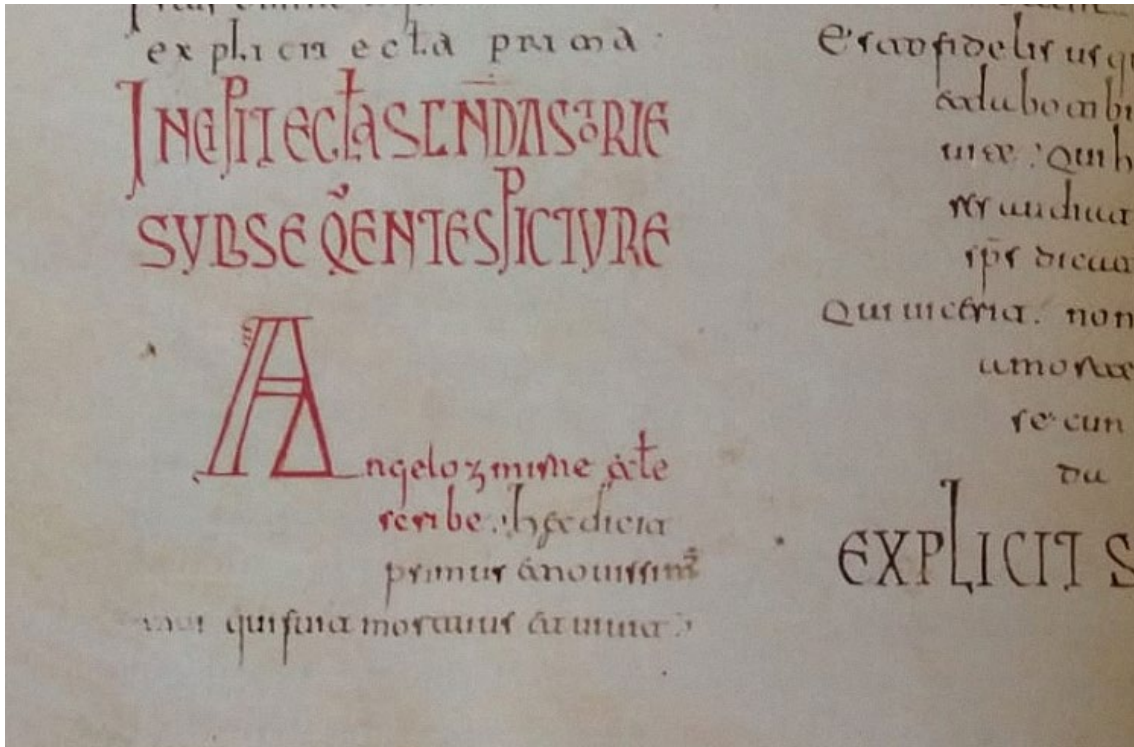


Fig. 3. Folio 75v. (letra capitular). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).

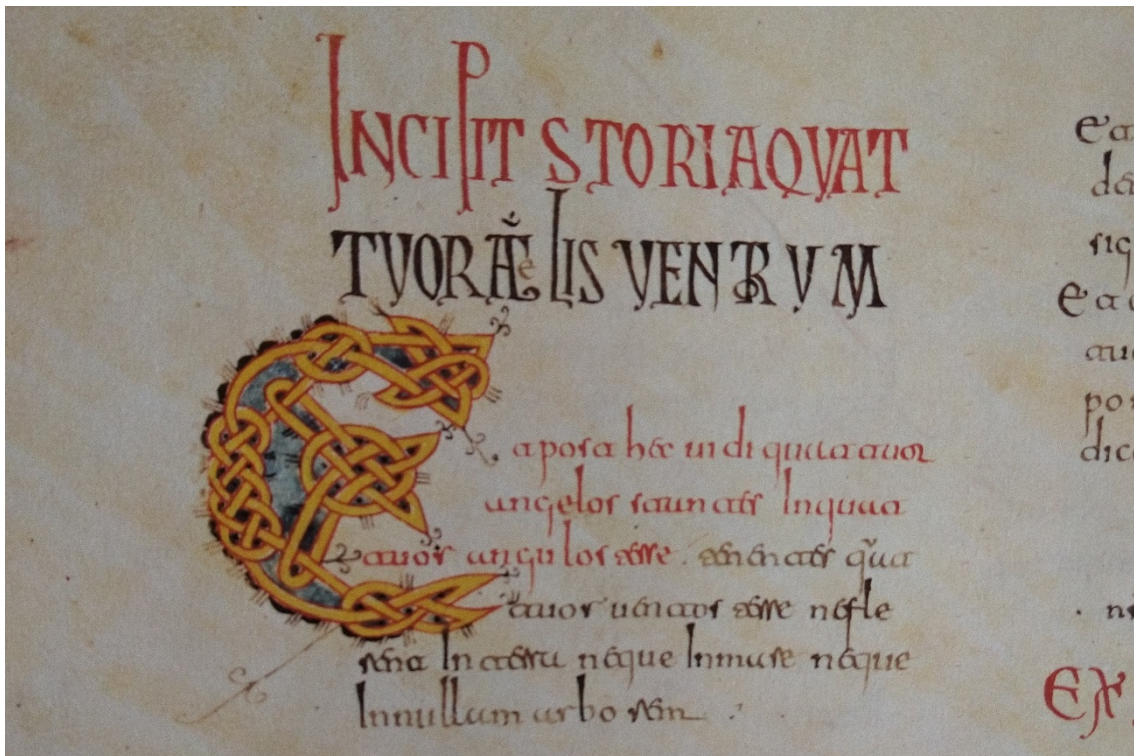


Fig. 4. Folio 134v (letra capitular). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).

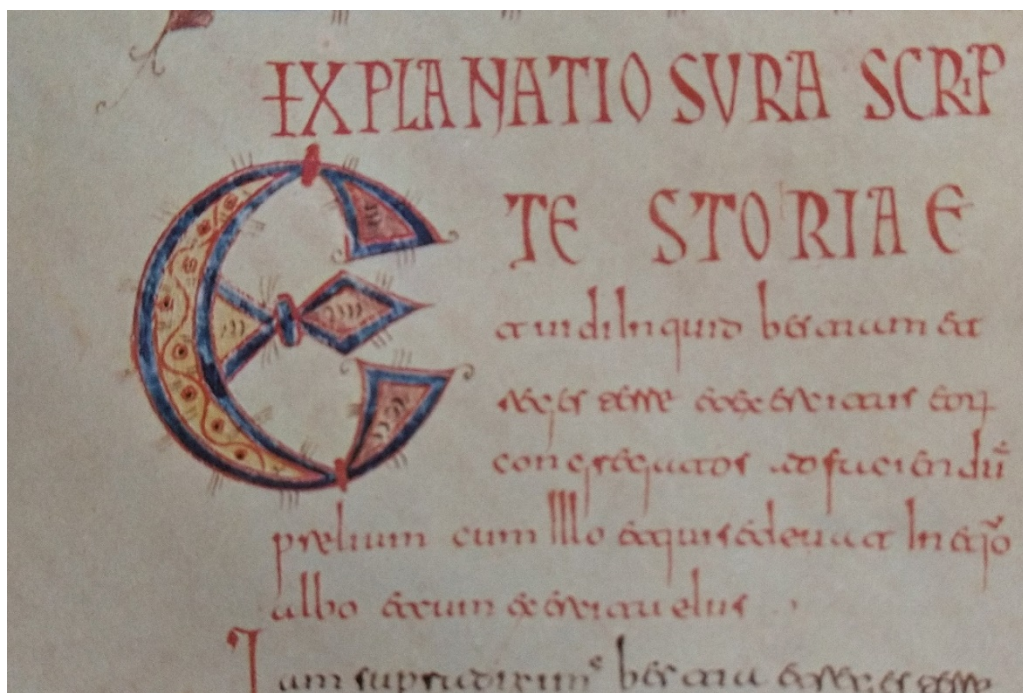


Fig. 7. Folio 170r. (letra capitular). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografia da *Edición facsímil del Beato de Girona* 1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).

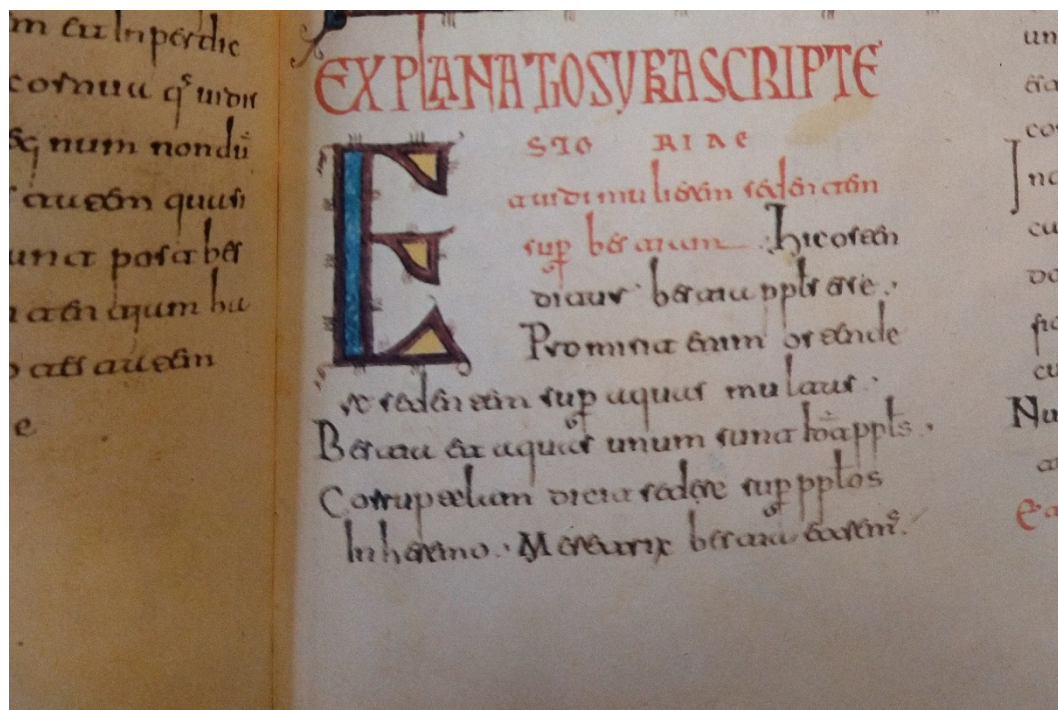


Fig. 8. Folio 209r. (letra capitular). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografia da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).

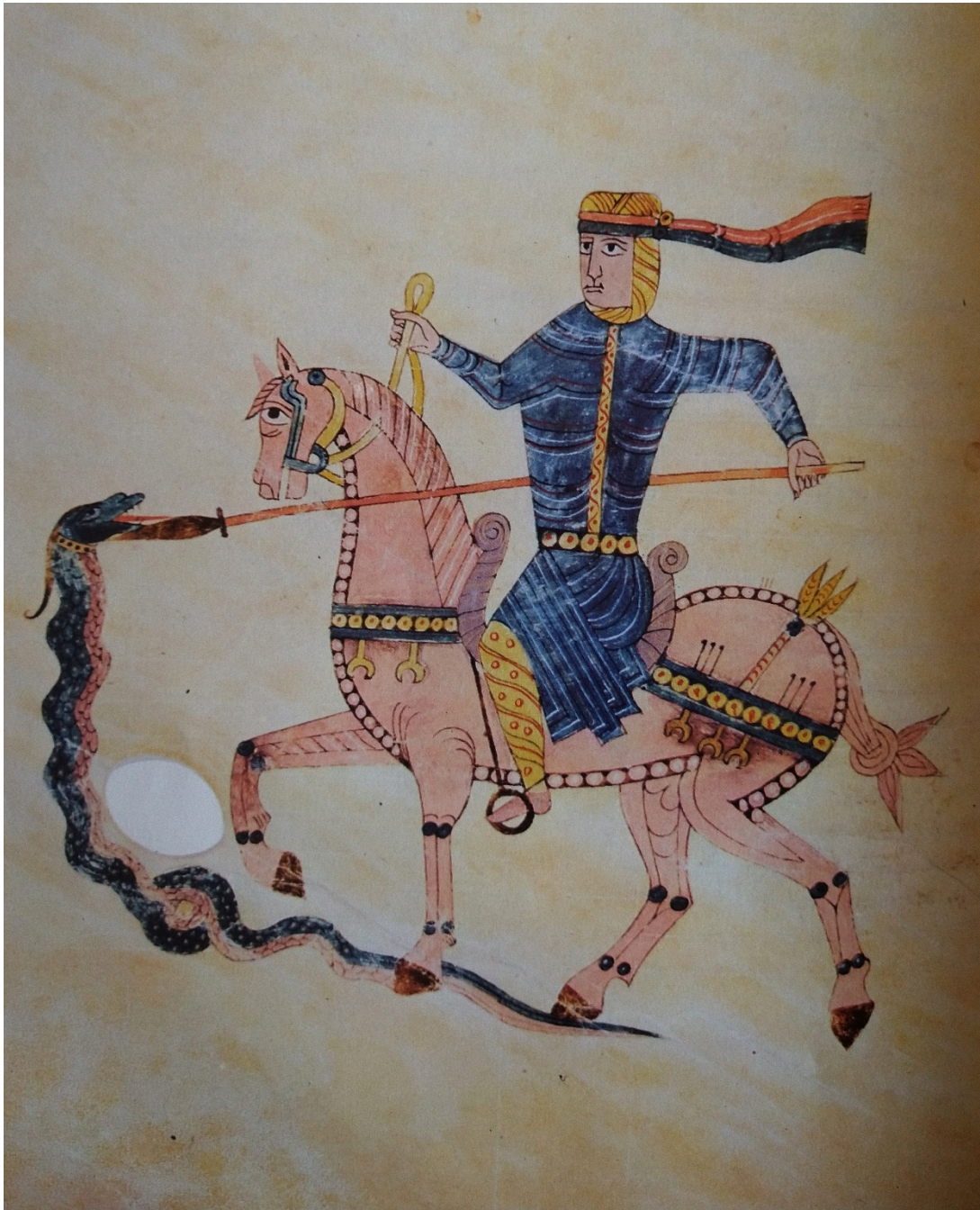


Fig. 9. Folio 209r. *Xinete loitando contra unha serpe* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 10. *Plato de prata sasánida* ca. 370 – 379 conservado no The Metropolitan Museum of Art. Núm. Inv. 57.51.19. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324670>



Fig. 11. Photo Ginolerhino (2010). *Investidura de Ardashir I*. Wikimedia Commons. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqsh_i_Rustam_Investiture_d%27Ardashir_1.jpg



Fig. 12. Folio 15v. *Herodes* (detalle). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 13. Folio 118r. *Páxaro e serpe*. Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 14. Amuleto que representa a Salomón ca. 370 – 379 conservado no Kelsey Museum of Archaeology, Universidad de Michigam. Art. Núm. Inv. 26092. Recuperado de Orriols, A. (2009). El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes. En Andrade Cernadas, J.M, Castiñeiras González, M.A., Singul Lorenzo, F. (Dir.) *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado. Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) e Celanova. Otra interpretación de algunas imágenes* (pp. 132 – 145). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p. 139



Fig. 15. Folio 157r. *Figuras cabalgando* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 16. Folio 174r. *Bernward Evangeliar Hildesheim* conservado no Dom und Diözesanmuseum, Domschatz, 18. Recuperado de Kingsley. J.P. (2010). To touch the image: Embodying Christ in the Bernward Gospels. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 3 (1), p. 152.



Fig. 17. Folio 106r. *Personaxes monstruosas* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 18. Folio 17v. *Descensus ad inferos*. Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografia da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 19. Folio 156r. *Friso decorativo* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 20. Mayer, P. (2012). *Quintanilla de las Viñas*. Wikimedia Commons. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quintanilla_de_las_Vinas_PM_73253_E.jpg



Fig. 21. Sales Encinas, R. (2018). *Detalle ornamental dun pilar do claustro da Seo de Girona*. Redescubrimiento mi barcelona. Recuperado de: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2018/08/11052018-girona-catedral-de-santa-maria_17.html



Fig. 22. Folio 159r. *As quatro lebres* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 23. Folio 165v. *Coreus e a aguia* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 24. *Plato de prata que representa a un senmurv* conservado no The Metropolitan Museum of Art. Núm. Inv. 124095. Recuperado de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1922-0308-1



Fig. 25. Martínez Levas, A. (s.f.). *Pila de Almanzor (detalle aguia con presa)* conservado no Museo Arqueológico Nacional. Núm. Inv. 50428. Recuperado de: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Calle%20Lista&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedUnion&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Calle%20Lista&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedUnion&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional])



Fig. 26. Folios 175v – 176v. *Friso decorativo de animais (imaxe marxinal)*. Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 27. Mayer, P. (2012). *Quintanilla de las Viñas, grifo* (detalle). Wikimedia Commons. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quintanilla_de las Vinas_PM_073267_E.jpg



Fig. 28. Sales Encinas, R. (2018). *Capitel con representacions de grifos*. Redescubrimiento mi barcelona Recuperado de: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2018/08/11052018-girona-catedral-de-santa-maria_17.html



Fig. 29. Folio 223r. *Animais loitando* (imaxe marxinal). Beato de Girona. Catedral de Girona, MS 7. (Fotografía da *Edición facsímil del Beato de Girona* (1975). Madrid: Edilán. Biblioteca da Facultade de Xeografía e Historia, USC).



Fig. 30. *Arqueta de Leire* conservada no Museo de Navarra. Núm. Inv. CE000038. Recuperado de: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Calle%20Lista&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedUnion&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Calle%20Lista&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=advancedUnion&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional)