

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

II

2005

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

La textualidad léxico-figurativa en los beatos

Nora Marcela Gómez
Universidad de Buenos Aires

1. La relación texto-imagen

Pretendemos abordar el estudio de los Beatos desde la particular relación que se genera entre la estructura analítico-discursiva del texto y la estructura sintético-figurativa de las imágenes. El trabajo sigiloso, arduo e inestimable de escribas e iluminadores, nos imponen una reflexión simultánea de la relación texto-imagen.

En la Antigüedad, la unión entre literatura e imagen se concretó cuando ambas formas comunicacionales aparecieron en un mismo soporte: el rollo ilustrado de papiro. La ilustración de textos literarios había comenzado a principios del período helénístico, anteceditos cronológicamente por tratados científicos que habían recurrido mucho antes a ilustraciones aclaratorias.¹

La disposición de las miniaturas en la columna escrita la determinaba el texto, solían estar al final del pasaje, al principio o en los márgenes, subordinadas a la palabra escrita. No estaban enmarcadas ni rodeadas de fondo o paisaje; recibían el mismo tratamiento gráfico que el texto sobre un mismo fondo neutro.

El paso decisivo del rollo al códice es difícil de precisar, hay indicios de su uso hacia el año 100 d.C., no obstante el rollo se siguió utilizando en los siglos siguientes. Los copistas no introdujeron cambios sustanciales, trasladaron las columnas de texto del rollo al nuevo soporte; las imágenes ocuparon la izquierda o derecha de la columna escrita, o intercaladas en el texto. Entre los siglos IV y VI el uso del *Códex* se generaliza y predomina el uso de la imagen intercalada en la escritura, con lo que se logra una es-

¹ Kurt Weitzmann, *El rollo y el códice*, Nerea, Madrid, 1990, p. 43.

tructuración orgánica de texto e imagen copistas e iluminadores supieron aprovechar las ventajas del pergamino, era más duradero que el papiro, su superficie permitía usar técnicas artísticas más variadas; asimismo el nuevo formato del códice permitió cambios formales en las miniaturas. El proceso de disociar el discurso escrito del visual fue paulatino e irreversible, en principio se utilizó en la mitad inferior del folio para las iluminaciones; en la etapa siguiente ocupan la plena página. En este proceso de separación de la imagen del texto, se gesta un discurso paralelo al textual: un discurso visual o texto icónico, que puede interpretar, enfatizar, resumir, revelar o manipular el texto escrito.

“Vuelta autónoma, la imagen asume la función propia del texto, la de producir un discurso, un discurso visual”.² En definitiva, la imagen adquirió un poder comunicacional propio. Este proceso de aislamiento de las imágenes con respecto al texto, se refuerza con la utilización del marco ornamental o arquitectónico y con la incorporación de un fondo paisajístico con pretensiones de ilusión tridimensional, o un fondo bidimensional y decorativo.

En este nuevo posicionamiento de la imagen, no se pueden ignorar las intenciones de la Iglesia, en tanto que propiciaba el uso de imágenes como instrumento de enseñanza de la historia sagrada; el discurso visual resultaba apto para ser entendido por todos. Los Padres de la Iglesia griega del siglo IV afirmaron el rol didascálico de la imagen y la homologaron al texto escrito en su función comunicacional.³ Los teólogos iconódulos enfrentaron el iconoclasma atribuyéndole a la imagen el mismo estatuto y funcionamiento del texto, ambos traducían la historia sagrada; enfatizaron la función didáctica de las imágenes y su gran eficacia demostrativa respecto del discurso escrito.⁴ Los concilios del ámbito bizantino de los siglos VIII y IX confirmaron la equiparación entre narración verbal y narración icónica. El posiciona-

² Guglielmo Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, Salerno Editrice, Spoleto, 1994, p. 35.

³ Basilio, Gregorio de Niza, Gregorio de Nazianzo.

⁴ Juan Damasceno, Esteban el Joven, Teodoro Studita, Nicéforo I.

miento iconódulo justificó teológicamente a la imagen y le confirmó sacralidad.

En el ámbito occidental Gregorio Magno ratificó la función de las imágenes como *litteratura laicorum*; les asignó un rol didáctico, de instrucción para los iletrados; un rol evocativo: ante la representación de la historia sagrada, el hombre aprende a adorar a Dios (*transisse in adorationem*); y un rol emotivo: la contemplación de la imagen suscita un sentimiento de compunción en el hombre. Estas observaciones del papa Gregorio, plasmadas en una carta dirigida al obispo Serenus hacia el 600, “no son una exposición sistemática y general, sino una respuesta que tiende a defender la imagen acercándola a la fuente de verdad reconocida por todos: la Escritura”.⁵ La normativa gregoriana no tuvo en cuenta otras funciones y usos de la imágenes pictóricas en el contexto de una religión arraigada en la tradición escrita y fundada sobre la autoridad de ésta. La tradición conciliar carolingia, Honorio Augusto, Pedro Lombardo, Sicardo de Cremona, continuaron la línea gregoriana.

No podemos dejar de mencionar la incidencia que tuvieron los escritos del pseudo Dionisio, conocido en Occidente por el envío del *Corpus* a Luis el Piadoso, por Miguel II en 827. Dionisio insiste sobre la naturaleza material del lenguaje y de lo visible, y los equipara como vía de acceso a lo espiritual. En correspondencia con su intrínseco neoplatonismo, hace hincapié en la función anagógica del lenguaje (*vox*) y de lo visible (*picturae*), ambas estructuras conducen de lo sensible a lo inteligible.⁶

La relación texto-imagen se corporeizó en el rollo ilustrado de papiro y posteriormente en el códice de pergamino; la visualización de ambos sistemas en un mismo soporte ha llevado al considerar que la imagen pictórica representa o ilustra el significado del texto. Esta apreciación debe ser reconsiderada, o al menos, atenuada, en tanto que las fuentes iconográficas de las imágenes

⁵ Jérôme Baschet y Jean Claude Schmitt, *Fonctions et usages des image dans l'Occident Medieval*, Le leopard d'or, París, 1996, p. 4.

⁶ *Oeuvres du Pseudo-Denys Lâre o pagite*, Flocha Mayenne, París, 1980.

cristianas no sólo fueron las Sagradas Escrituras, sino también arquetipos clásicos del reservorio figurativo. Además, nunca un texto es la única fuente de una imagen, sino que varios textos se combinan, los apócrifos se entrecruzan con los textos canónicos. Descartemos el criterio convencional de que la imagen es la simple traducción figurativa de lo textual, porque en su plasmación visual interviene la mediación de la tradición icónica, la normativa clerical dogmática, la intención del comitente en tanto transmisoras de un mensaje político o social; los usos culturales o litúrgicos, y la plurifuncionalidad de las imágenes medievales.⁷ Pese a todas las imposiciones que regían el arte del iluminador, la individualidad creativa dejó su impronta.

Por las razones antes expuestas, podemos afirmar que las imágenes no son meras ilustraciones del texto al que acompañan, y más que representarlo, presentifica lo que la *imago* lingüística designa nominal o abstractamente; presentifica el espacio en planos o en perspectiva; y fundamentalmente presentifica sincrónica y condensadamente episodios, acciones y personajes. Por lo tanto:

La imagen no traduce (exclusivamente) un texto, sino que presentifica un imaginario conformado por muchos textos y por otras imágenes mentales o materiales, vistas, soñadas o deseadas.⁸

2. La literatura apocalíptica

En el último tercio del siglo VIII, el presbítero Beato de Liébana escribe su *Commentarius in Apocalypsin*, y transforma el *scriptorium* de este monasterio en el centro de irradiación de una preocupación escatológica cifrada en el final de los tiempos.

La literatura apocalíptica tiene larga data, surge como género literario-religioso después del año 250 a.C., en el ámbito judío. Es un género de revelación, un vidente humano recibe el mensaje trascendental a través de un ángel, y lo fija por escrito. Estas visiones judías sobre el final de los tiempos y su inminencia his-

⁷ Baschet y Schmitt, *op. cit.*, pp. 10-12.

⁸ Jean Claude Schmitt, *L'historien et les images aujourd'hui*, Seminario Internacional (Buenos Aires, 3-7 junio), 1996. Ponencia plenaria no publicada.

tórica, los combates entre las fuerzas del bien y del mal, su mensaje mesiánico, se cifran en la reacción judía a la helenización. Estos apocalipsis fueron obra de círculos de escribas eruditos en los que se cultivaban las experiencias visionarias “pero se atribuyeron a varones sabios, a personajes bíblicos, para darles validez y legitimación”.⁹ Podemos citar el Apocalipsis de Henoc, de Esdras, de Abraham, de Daniel, éste último el mejor conocido e incluido posteriormente en el canon bíblico.

En el mundo cristiano de los primeros siglos se produce un cambio decisivo en la escatología apocalíptica: Cristo era un Mesías que ya había venido, con su resurrección había comenzado una nueva era, y se esperaba su segunda, definitiva y triunfal venida. Se centró la esperanza en la Parusía. Los Evangelios Sinópticos previeron el final de los tiempos: Marcos (13,37), Mateo (24,1; 25; 46), Lucas (21,5 y 38). Subrayamos la relación de estos textos con las Cartas a los Tesalonicenses de san Pablo. Imágenes desoladoras, catástrofes cósmicas, guerras, apostasía, falsos profetas, describen el escenario finalista. Sin duda alguna, el más importante de los textos cristianos es el Apocalipsis de san Juan, escrito a fines del siglo I d.C., en un contexto histórico de hostilidad hacia los cristianos, en época del emperador Domiciano. El autor exiliado en la isla de Patmos escribe a sus compatriotas para “consolarles y alentarles a vivir en la esperanza de que el tirano opresor sucumbirá y los perseguidos triunfarán”.¹⁰ Todo el libro es una grandiosa representación del final de los tiempos y aporta las figuraciones más contundentes del Anticristo.

En el ámbito de la exégesis bíblica occidental, el Apocalipsis juanino gozó de gran prestigio e interés y hará que surjan una serie de *Comentarios*: el de Victorino (c. 290), de Ticonio (c. 385), de Primasio (c. 550), de Casiodoro (c. 570), de Apringio (c. 540), de Beda (c. 730). En el ámbito español cabe citar la obra de Julián de

⁹ Bernard McGinn, *El Anticristo: dos milenios de fascinación humana por el mal*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p. 26.

¹⁰ José Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1996, p. 59.

Toledo, de mediados del siglo VII, *Prognosticum futuri saeculi*, libro de enorme difusión a juzgar por los ciento cincuenta códices conservados. Pero sin duda el autor más significativo de la Península Ibérica, en relación con las creencias apocalípticas en estos primeros siglos medievales, es Beato. Su extenso *Comentario* se introduce con cuatro prólogos y luego lo estructura en doce libros, cada uno se inicia con una *storia* (los versículos del Apocalipsis), seguida por la *explanatio*, donde incluye textos de los comentaristas antes citados y citas de los doctores latinos.¹¹ Es decir que estamos ante una compilación, una especie de *digesto*, elaborada en 776 y retocada en 784, con exiguo aporte original de Beato, quien al declarar explícitamente sus fuentes nos da a conocer una forma de pensamiento dominante: el respeto por la autoridad teológica; los Padres fueron su aval de legitimación.¹²

La obra tuvo gran repercusión en el medio monástico de su época, y en los siglos sucesivos se copió e ilustró profusamente: treinta y dos códices de los siglos IX al XIII son la prueba irrefutable de su éxito. En España altomedieval, el último libro de la Biblia llegó a eclipsar por número, por calidad caligráfica y por originalidad plástico-iconográfica, a los códices de los Evangelios, Salterios y Biblias. ¿Cómo podemos fundamentar estas afirmaciones? a) ante la situación de crisis religiosa planteada por el Adopcionismo, ante la presión militar que el Emirato de Córdoba ejercía sobre el reino de Asturias, y la intolerancia creciente en lo ideológico, la ortodoxia cristiana estaba amenazada. Beato escribe su obra como respuesta ortodoxa, como libro de resistencia desde el corazón de la España insumisa; y posiciona a la Iglesia española independiente frente a la Iglesia metropolitana relacionada con el poder musulmán. b) en el ambiente cristiano se consideraba que era inminente la llegada del Milenio: los signos estaban presentes (pueblo invasor, crisis religiosa, disputas sucesorias) y anunciaban el final de los tiempos y la proximidad de la

¹¹ San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno.

¹² Henry Stierlin, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 59.

Parusía. El propio Beato lo creía y lo expresa claramente en su *Comentario*: siguiendo la tradición de Agustín, Isidoro y Julián de Toledo, divide las edades del mundo en seis períodos; el nacimiento de Cristo da inicio a la sexta edad, si ello ocurrió en el año 5.200, finalizaría en el 800.¹³ La figura del Anticristo se hace omnipresente en sus escritos, lo individualiza con ocho nombres, analiza su genealogía y describe su actuación terrenal: esta insistencia hace evidente su convencimiento de estar viviendo el final de los tiempos. De hecho Elipando de Toledo lo presenta como predicador milenarista. El Apocalipsis era el libro que ofrecía a Beato una descripción finalista, pero también un mensaje salvífico. Beato escribe su *Comentario* a este libro, para preparar a los cristianos para los últimos años de la sexta edad, para que se mantengan fieles, para que no se aparten de la ortodoxia pese a la predicación de falsos profetas. Dado que escribió en un medio monástico, su objetivo fue ofrecer este comentario como material homilético para la predicación. El IV Concilio de Toledo (633) en su canon 17 había prescrito la aceptación del Apocalipsis y la obligación de predicarlo en el tiempo litúrgico de Pascua a Pentecostés.

Como libro de lucha, resistencia y reconquista ortodoxa; como libro de edificación espiritual y moralizante; como instrumento homilético y litúrgico: el *Comentario* de Beato fue acogido con fervor, copiado e ilustrado hasta el siglo XIII.¹⁴

3. La iconografía apocalíptica

Hemos tratado de fundamentar los objetivos e intenciones perseguidos por Beato en su obra, debemos considerar ahora el factor que más celebridad le dio al *Comentario*: las miniaturas que lo ilustran y lo consagran como un monumento extraordinario y único en la historia del arte medieval. Más allá de las dis-

¹³ Juan Gil, *Los terrores del año 800*, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, I, (Joyas Bibliográficas), Edición de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, 1988, p. 126.

¹⁴ Catálogo de Anscari Mundo y Manuel Sanchez Mariana, en *Beati in Apocalipsin*, vol. complementario de la edición fascimular del *Códex Gerundensis*, Edilan, Madrid, 1975.

cutibles influencias artísticas de la Europa transpirenaica, del mundo musulmán, o del arte copto, las imágenes de los Beatos comportan singularidad y reproducen el ciclo apocalíptico completo; hemos seleccionado dos temas iconográficos, para constatar correlaciones, disimilitudes, representaciones autónomas en la específica relación texto-imagen: la caída de Babilonia y el descenso de la Jerusalén celestial. El primero porque sintetiza y compendia el mundo terrenal pecaminoso; el segundo porque conlleva el mensaje salvífico del mundo trascendental y representa la sede prometida a los justos.

3.1. En el discurso textual la destrucción de Babilonia es anunciada por un ángel que baja del cielo y arroja una piedra al fondo del mar, del mismo modo se precipitará la caída de la ciudad.¹⁵ Ésta es la ciudad del diablo, construida con la sangre, la traición y la injusticia de Caín; por su lujuria, jactancia, soberbia, es el arquetipo del pecado; es la ciudad del cautiverio de los hebreos; se transformará en guarida de demonios, de espíritus impuros y de aves predatoras. Después de su destrucción, ya no se oirán arpas, ni cítaras, ni el martilleo de los artesanos; será la imagen de la desolación y la muerte tal como los profetas aludían a Tiro.¹⁶ Será devorada por el fuego, tal como ocurrió con Sodomoma y Tiro.¹⁷ El pueblo de Dios es invitado a huir. Mercaderes, reyes y navegantes llorarán su destrucción.

Ejemplificaremos el discurso icónico con tres iluminaciones: el folio 233^v del *Beato de Fernando I y Dña. Sancha* (c. 1047), el folio 181^v del *Beato Manchester* (c. 1180-1185), y el folio 147^v de *San Andrés de Arroyo* (c. 1219).

La primera miniatura adolece de marco y fondo, característica excepcional de este folio. El ángel justiciero sobrevuela una ciudad que está representada como un gran templo: los arcos túmidos, las almenas, los vasos de oro y vasijas le dan un carácter

¹⁵ Apocalipsis 18, 1-20 y 21-24. *Commentarius in Apocalypsin*, libro X.

¹⁶ Isaías 27 y Ezequiel 27.

¹⁷ Zacarías 9.

islamizado; la imagen pictórica de la ciudad-templo recoge la experiencia contemporánea de la arquitectura mozárabe. No se visualiza la desolación, abandono ni muerte, por el contrario la ciudad sigue en pie y ostenta sus riquezas. El fuego, lejos de devorarla, la enmarca pictóricamente.

La segunda miniatura presenta simultáneamente dos hechos sucesivos en el tiempo: el ángel anuncia lo que ya está pasando. Se presenta una ciudad fortificada, se percibe su interior a través de cámaras y ventanas abiertas, sin tratamiento compositivo en perspectiva, sólo un atisbo en los extremos. Ventanas geminadas y arcos de herradura aportan la nota local. La proliferación de torres documenta la presencia de minaretes musulmanes y torres románicas que infestaron el paisaje arquitectónico de la Península Ibérica. Lejos de representar una ciudad idealizada o con rasgos intemporales, el iluminador abreva en los ejemplos de la arquitectura mozárabe y románica de la época, es decir, que se opera por actualización iconográfica. El fuego, sin efectivizar su función, conforma un segundo plano espacial a esta composición absolutamente planimétrica y bidimensional.

En el folio del *Beato de San Andrés de Arroyo*, señalamos dos particularidades: la huida de los justos, seis personajes ya fuera de la composición, y dos saliendo de la ciudad; en los vanos inferiores de esta inmensa mole amurallada se representan los sarcófagos de los tres hebreos que al negarse a adorar a los ídolos fueron arrojados al fuego pero salvados por intercesión divina. Estas dos novedades iconográficas marcan la disimilitud con las anteriores y con el texto escrito.

3.2. El discurso textual del Apocalipsis se cierra con la visión de la Jerusalén celestial.¹⁸ Baja del cielo engalanada como una novia, en clara analogía con las bodas místicas de la Iglesia con el Cordero, más aún la unión de la feligresía de los justos con Cristo. La Jerusalén celestial es el máximo símbolo del cristianismo medieval en términos escatológicos. Se la presenta como un cua-

¹⁸ Apocalipsis 21, 9-27 y 22, 1-5. *Commentarius in Apocalypsin*, libro XII.

drado, la perfección de esta figura geométrica y su contención en el círculo alude a la inmutabilidad divina trascendental, a los cuatro puntos cardinales terrenales y teológicamente a los cuatro Evangelios canónicos. Sus murallas de jaspe, con fundamentos de piedras preciosas brillan como el oro. Sus doce puertas evocan las doce tribus de Israel y la predicación ecuménica de los Apóstoles: los santos varones fundamentan la doctrina que conduce a la puerta cristológica de salvación. Tres puertas de cada lado de la muralla representan el credo trinitario y las tres virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad, enmarcadas por las virtudes cardinales: prudencia, fortaleza, justicia y templanza.

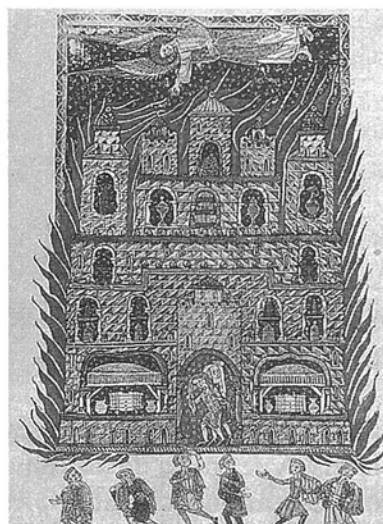
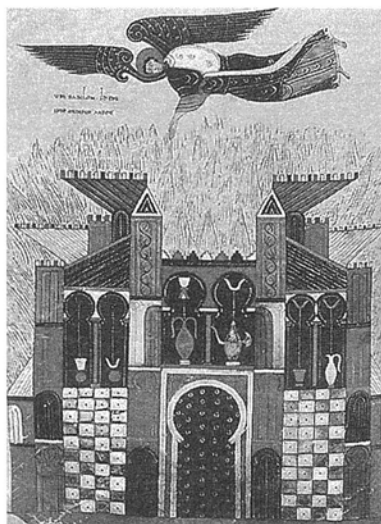
En la ciudad celestial no hay templo, toda ella es un espacio sagrado, sin sol ni luna porque la Luz suprema habita el recinto. Un ángel con vara de oro toma sus medidas; la fragilidad de la vara connota la naturaleza humana de Cristo, que por su pureza y su imposibilidad de pecar es como el oro. El mismo alto y ancho testimonia que Cristo es la medida de la ciudad prometida.

El capítulo XXII menciona el trono de Dios, la presencia del Cordero y el río de la vida con árboles en sus márgenes, cuyos frutos saciarán el hambre de los pueblos.

Para ejemplificar el discurso icónico se han seleccionado el folio 253^v del *Beato Facundo* y los folios 148^v y 149^r del *Beato Navarro*.

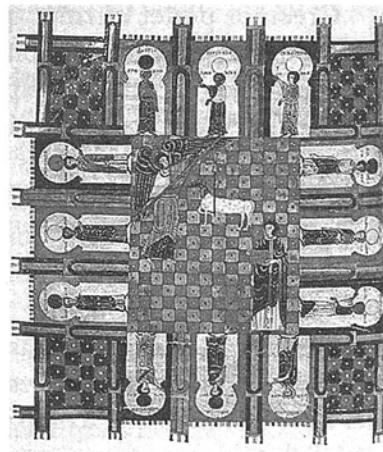
En la primera iluminación, la ciudad está resuelta en una composición planimétrica y geometrizada, con planos rebatidos de murallas y patio interior, con una consecuente frontalidad visual. Las figuras están acotadas a los Apóstoles, Juan, el Cordero y el ángel. Los elementos iconográficos que presentifican la imagen textual se reducen a los estrictamente necesarios, se operó por síntesis reproductiva; las imágenes no testimonian las largas disquisiciones de Beato acerca de la Encarnación, los múltiples de doce, los pueblos que entraron por las doce puertas, ni los árboles y frutos de la predicación.

La imagen pictórica con juegos de compás y escuadra, emula la creación divina y connota lo trascendental de esa ciudad escatológica, sin el menor atisbo realista ni dimensionalidad espacial.

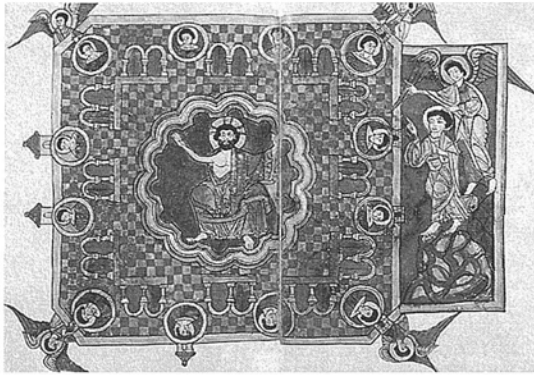


El doble folio del *Beato Navarro*, de muy inexacta datación, se aparta aún más del texto escriturario y del *Comentario*.

Se diferencia composítiva e iconográficamente del ejemplo anterior, se desdibujan los límites perimetrales del cuadrado, no hay disposición de planos ni rebatimientos, se duplica el número de puertas, el pavimento en damero homologa el espacio. En el centro una mandorla lobulada jerarquiza la figura mayestática del Cristo Juez, parusía divina en el momento del Juicio Final, que antecede cronológicamente la última visión celestial. Juan y el ángel, desplazados de la escena, contemplan y no protagonizan.



Estos dos folios miniados presentan una imagen diferente y diferenciada, con incongruencias y desajustes; sintetizan tres momentos: el Juicio final, la visión de la ciudad y la contemplación



posterior. Visión sintética y sincrética; aporta un grado de singularidad y se aparta de los convencionalismos con que se iluminó esta escena en los Beatos: *prima facie* no se reconoce el tópico iconográfico.

Creemos poder afirmar que las imágenes de estos Beatos comportan una doble autonomía: a) formal e iconográfica; su alto grado de estilización, su expresividad antinatural, su desmaterialización espacial y la vibración de sus colores, las transforman en creaciones independientes del contexto artístico de la época; b) autónomas en tanto no se limitan a acompañar al texto, sino que ocupan el folio entero, conquistan la doble página, sincronizan secuencias diacrónicas, abrevan en otras fuentes, clarifican el mensaje exegético.

Las imágenes apocalípticas hispánicas, inscritas en un fondo cromático plano, independizadas material e iconográficamente del texto escrito al que acompañan, efectivizan su poder comunicacional.