

ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA
2012



Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

EL VIEJO ENEMIGO EN UN NUEVO BEATO

NORA M. GÓMEZ
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN:

El reciente hallazgo de un Beato iluminado en la Biblioteca de Ginebra (BGE, Ms, lat. 357) proyecta la influencia de la miniatura hispana en el arte europeo medieval. El presente estudio indaga acerca del lugar y fecha de producción, los caracteres estilísticos y los motivos iconográficos empleados. Se focalizará en el análisis de las representaciones pictóricas de las fuerzas del Mal en la era escatológica.

Palabras-clave: iconografía apocalíptica, Beatos, dualismo ético, imágenes diabólicas.

ABSTRACT:

The recent finding of an illuminated Beato in the Library of Geneva (BGE, Ms, lat. 357) projects the influence of the hispanic miniature in the european medieval art. The present study investigates the place and date of production, the stylistic characters and the iconographic motives. It will be focused in the analysis of the pictorial representations of the forces of Evil in the eschatological age.

Key-words: Apocalyptic Iconography, Beatos, ethic dualism, diabolic images.

El texto del Apocalipsis canónico ofrecía toda una secuencia de acontecimientos cósmicos que anunciaban la proximidad del fin del mundo y una sucesión de derrotas de las fuerzas del Mal que posibilitaría la instalación del Reino de Dios y el surgimiento de una nueva era. Tal panorama pudo haber motivado a Beato de Liébana a redactar un *Comentarium in Apocalypsin* en coincidencia con su propio convencimiento de que tal fin era inminente; en este sentido, recoge la tradicional especulación apocalíptica escatológica, según la cual las edades del mundo abarcaban seis períodos y en el séptimo sobrevendría una nueva era. Beato calculaba que la sexta era había comenzado en el año 5200 con el nacimiento de Cristo y que concluiría en el año 800; por lo tanto realiza la exégesis del texto joánico en el año 776, e introduce algunas modificaciones en 784 y 786, a modo de preparación colectiva y espiritual ante tales sucesos¹¹⁸⁰.

La omnipresencia de las fuerzas del Mal presididas por el poder diabólico ha llevado a considerar que Beato escribió su obra impulsado por dos situaciones históricas contemporáneas: la herejía adopcionista y la presencia amenazante del Islam en gran parte del territorio hispano como objetivaciones concretas del poder diabólico¹¹⁸¹. Con respecto al adopcionismo, consideramos que el liebaniego lo rebatió en defensa de la ortodoxia cristiana en otro texto, el *Apologético* (c. 785)¹¹⁸²;

¹¹⁸⁰ El monje liebaniego lo explicita en su texto: *finibit quoque sexta aetas in era DCCXXXVIII*, el año 838 de la era hispánica, es decir en el año 800 a.C., coincidente con las afirmaciones de Julián de Toledo y la Crónica Mozárabe. Consúltese GIL, J. «Los terrores del año 800», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 215-247.

¹¹⁸¹ Para la concepción de la herejía como obra del diablo, véase VAUCHEZ, A. «Diablos et hérétiques: la reaction de l'Église et de la société en Occident face aux mouvements reliquieux dissidents, de la fin du X^e au début du XII^e siècle», AA.VV, *Santi et Demoni nell'alto Medioevo occidentale (Secoli V-XI)*, Spoleto, Presso la sede Centro, 1989, pp. 573-601.

¹¹⁸² Con respecto a la repercusión internacional de la herejía adopcionista, los concilios reunidos a los efectos de su condena y los tratados galos e italianos que la refutaron, consúltese MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, BAC, 1978, T.1, pp. 315-345, GONZALEZ ECHEGARAY, J. «Introducción

acerca del Islam, no hay ningún indicio en el *Comentario* que nos permita vislumbrar tal consideración por parte del Beato.

A la ya mencionada preocupación escatológica debemos sumarle otras causas y objetivos perseguidos por el autor de la exégesis. Beato mismo dice que escribe su *Comentario* para la edificación en el estudio de los monjes de la comunidad de San Martín de Turieno, con lo cual ratifica la función de las lecturas exegéticas en la vida espiritual monacal¹¹⁸³. También consideramos que se propuso hacer inteligible un texto complejo, infestado de simbolismos y significados misteriosos, para facilitar a los presbíteros el material teológico para la predicación. Además, debemos tener en cuenta que el canon 17 del IV Sínodo de Toledo del año 633 había declarado libro canónico al texto joánico del fines de la primera centuria, el cual debía ser leído entre Pascua y Pentecostés; por tal motivo texto y comentario pueden ser considerados como un libro litúrgico porque la escritura se verbaliza en la lectura y funciona como palabra viva¹¹⁸⁴.

Debido al gran tamaño y peso del códice del *Comentario*, pensamos que fue utilizado para la lectura colectiva en el refectorio; no obstante, diversas glosas escritas en sus márgenes indican que también sirvió para la lectura y devoción personal de los monjes¹¹⁸⁵.

El códice fue tempranamente iluminado; sus motivos iconográficos y su estilo antinaturalista fueron tomados de un ciclo apocalíptico norteafricano que acompañaba el *Comentario* de Ticonio (c. 380), el cual pudo ser llevado a Hispania por el abad Donatus y un grupo de monjes africanos establecidos en un monasterio cerca de Valencia hacia el año 570. Debido a la invasión musulmana el códice fue llevado a los Reinos Cristianos del norte y fue usado como modelo del primer Beato ilustrado en territorio leonés y transformado en prototipo de sus sucesivas copias, desde mediados del siglo X hasta el primer tercio del XIII¹¹⁸⁶. La incorporación de imágenes pudo ser pensada como una ayuda visual para memorizar el texto, siendo ésta una de las exigencias de la vida monástica. Asimismo, se pudo haber confiado en el carácter persuasivo y admonitorio que, por colorido, tamaño, abundancia representativa e impacto visual, pudieran ejercer las imágenes en la comunidad monacal proclive a ensoñaciones escatológicas¹¹⁸⁷.

A partir de las distintas versiones textuales del *Comentario* que han seguido los posteriores manuscritos iluminados, se ha implementado un *stemma* que los clasifica en dos familias. Los de la primera, sobre la primera versión iluminada del año 784, son menos fastuosos, con desaparejas representaciones plásticas, una aplicación más descuidada del color, paleta restringida y cierta falta de equilibrio compositivo. Los manuscritos de la segunda familia son más suntuosos, con abundante iconografía, incorporación de otros motivos iconográficos, embellecidos con aplicación de oro y plata y un rico cromatismo en sus figuras y fondos. No obstante estas diferencias, comparten el estilo

general», en *Beato de Liébana, Obras completas*, Madrid, BAC, 1995, pp. 18-23.

¹¹⁸³ Estas lecturas entendidas como variantes de la lectura divina como instrumento de meditación y reflexión en el conocimiento de Dios; amplíese en MASINI, M. *La lectio divina*, Madrid, BAC, 2001, pp. 11-13 Y 209-211.

¹¹⁸⁴ Acerca de los usos religiosos del libro medieval remitimos a KLANICZAY, G. et KRISTOF, I. «Écritures saintes et pactes diaboliques. Les usages religieux de l'écrit», *Annales HSS*, 4-5, 2001, pp. 947-980

¹¹⁸⁵ Al respecto, véase WILLIAMS, J. *The Illustrated Beatus*, London, Harvey Miller Publishers, 1994, Vol. 1 (en particular el capítulo cuarto); YARZA LUACES, J. *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro Editor, S.A., 1998, p. 36.

¹¹⁸⁶ El debate acerca del modelo está recogido en KLEIN, P. «La tradición pictórica de los Beatos», en *Actas del Simposio...* pp. 85-115 y WILLIAMS, J. *The Illustrated...*, Vol. 1, pp. 31-43.

¹¹⁸⁷ Acerca del poder comunicacional de las imágenes y los efectos de su percepción, véase LE GOFF, J. «Préface », en BASCHET, J. *Les justices de l'Aula-Delà*, Roma, École française de Rome, 1993, pp. X-XIII; BASCHET, J. et SCHMITT, J.C. *Function et usages des images dans l'Occidente Médiévale*, Paris, Le leopard d'or, 1996; HEITZ, C. «L'iconographie de l'Apocalypse au Moyen Âge. Introductio» en *Texte et image, Actes du Colloque International de Chantilly*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 9-18; VAN DER MEER, F. *L'Apocalypse dans l'Art*, Anvers, Chêne, 1978, pp. 112-117.

antinaturalista, la frontalidad hierática de sus figuras y la planimetría representativa.

Ningún códice asturiano del siglo VIII ha llegado a nosotros, pero un siglo y medio después comenzaba a ser copiado e iluminado en los monasterios leoneses, fundados por Alfonso III en función de su política de repoblación en tierras reconquistadas a los musulmanes. Los *scriptoria* monacales leoneses – posteriormente los riojanos y burgaleses- fueron el ámbito exclusivo de la producción de los Beatos iluminados. Originariamente pudo haber sido incentivada por el propio Alfonso III, cuya actividad bibliográfica e historiográfica logró una cierta acumulación de manuscritos en la corte asturiana, lo cual demuestra la valoración y alta estima que se tenía por el libro¹¹⁸⁸. Además, producir y albergar un Beato pudo haber sido considerado como un signo de prestigio del monasterio, sumado a su valoración religiosa y su uso litúrgico. A su vez, si tenemos en cuenta lo que rezan los colofones de estos códices, los copistas e iluminadores consideraban a su tarea como una vía redentora, como un medio de ascesis y perfección espiritual¹¹⁸⁹.

Los Beatos presentan el ciclo representativo apocalíptico completo; conforman una narración gráfica paralela al texto, al cual no sólo acompañan ilustrativamente sino que lo explicitan, lo amplían, lo interpretan iconográficamente; en ocasiones, se apartan del mismo e incorporan motivos de la tradición representativa; en otras, la imaginación creativa de los artistas-artesanos produce imágenes sorprendentes¹¹⁹⁰. En definitiva, las iluminaciones del *Comentario al Apocalipsis* fueron un medio de comunicación visual transmisor de mensajes precisos: el abatimiento de las fuerzas del Mal en la era escatológica, el temor a la condena infernal y la esperanza del paraíso prometido a los fieles y justos. Si a ello sumamos su riqueza cromática, su gran tamaño -muchas de ellas a pleno y doble folio-, la gran fuerza expresiva, su innegable poder comunicacional y la fuerte impresión que pudieron causar, resulta razonable la singular resonancia lograda dentro y fuera de la Península Ibérica.

Los Beatos circulaban entre los *scriptoria* hispanos en calidad de préstamo o donación; también fueron obsequiados a determinados personajes (abad o rey) y a monasterios extranjeros. Ello nos lleva a considerar la producción de tales códices fuera del ámbito de los Reinos Cristianos del norte de la Península. Así el Beato de Saint Sever (c. 1060-1066) copiado e iluminado en una abadía de la Gascuña francesa; el Beato de Turín (c. comienzos del siglo XII) producido en el escritorio de Girona sobre el modelo de un Beato leonés del año 975; el Beato de Berlín, copiado en Italia central (segunda mitad del siglo XII) y un cuarto Beato producido en el monasterio de San Mamed de Lorvao (c. 1189). El reciente hallazgo de un quinto códice, el Beato de Ginebra - albergado en la Biblioteca homónima BGE, Ms. Lat. 357, 250 x 160 mm.- será nuestro objeto de estudio. Los misioneros de San Francisco de Sales del Instituto Florimont firmaron en el año 2007 un acuerdo con la biblioteca de Ginebra para el depósito de manuscritos y libros antiguos de su pertenencia. Al momento de la catalogación,

¹¹⁸⁸ Su afán librero estaba en consonancia con su intención de convertir la monarquía astur-leonesa en la continuación de la visigoda; ampliése con ESCOLAR, H. (dir.) *Historia del libro español. Los Manuscritos*; Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 75-99; DÍAZ y DÍAZ, M. «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII^e au XI^e», *Cahiers de la Civilisation médiévale*, 4, 1969, pp. 219-241. Para los monasterios de repoblación de fines del siglo IX y principios del X, véase GARCIA de CORTÁZAR, J.A. «Los monasterios y la vida económica-social de la época medieval en Castilla y León», *Codex Aquilarensis*, 1, 1989, pp. 51-56.

¹¹⁸⁹ Tal consideración proviene de Casiodoro, el organizador de la actividad intelectual y artística en el monasterio de Vivarium (c. 540); ampliése en MISITI, M.C. «Monacato y producción de Códices», *Codex Aquilarensis*, 1, 1987, pp. 67-80.

¹¹⁹⁰ Para la particular relación que se establece entre texto e imagen en los códices iluminados, la conformación de un discurso icónico paralelo al lexical y la comunicación autónoma de la imágenes, remitimos a CAVALLO, G. *Texto e imagen: una frontera ambigua*, Spoleto, 1994; YARZA LUACES, J. «Notas sobre las relaciones texto-imagen principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», en *Actas del V Congreso de CEHA* Barcelona, 1986, pp. 193-202; WALKER, R. *Views of transition. Liturgy and illumination in Medieval Spain*, London, The British Library, 1998 (en particular el capítulo 3); GARNIER F. *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1982; WIRTH, J. *L'image médiévale*, Paris, Kincksieck, 1989 (en particular el capítulo 2 de la primera parte).

llamó la atención un códice doble en cuya segunda parte se reproduce el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana con las correspondientes miniaturas. La primera parte del códice corresponde a las *Instituciones gramaticales* de Prisciano (folios 1 a 148) copiadas en letra gótica rotunda en el siglo XIII o XIV; en el último folio del texto hay dos inscripciones que habían sido raspadas pero se pudieron leer mediante la cámara de Wood; en ellas Jean Delerze Mauris dice haber encontrado el libro de la abadía de Aulph en 1792; esta fecha coincide con la invasión de las tropas revolucionarias francesas a la Alta Saboya, cuando secularizaron los bienes de la abadía y su biblioteca se dispersó. La segunda parte del códice (folios 149-245v) corresponde al texto del liebaniego, copiado en el último tercio a finales del siglo XI en la región beneventina y con sesenta y cinco miniaturas¹¹⁹¹. La obra no presenta colofón ni inscripción alguna acerca del copista, iluminador o propietario. Se ignora cómo y en qué circunstancias el códice italiano pudo haber llegado a la Alta Saboya y si estuvo albergando en la abadía de Aulph, donde se lo pudo haber encuadernado con el texto de Prisciano o si ello ocurrió en otro lugar. Los padres de San Francisco de Sales ignoran en qué momento y circunstancias el manuscrito doble pudo haber llegado al Instituto Florimont. En su estado actual, las dos obras están unidas por tres nervios dobles; todos sus folios fueron cortados por arriba en forma oblicua, numerados en forma sucesiva y faltan las tapas de la encuadernación. El pergamino utilizado para el Beato presenta varias imperfecciones, un agujero de 55 x 35 mm. en el folio 185 y varios más pequeños; también se observan folios más cortos. Estos defectos del pergamino son anteriores a la escritura e iluminación, por lo cual podemos inferir que el comitente no se preocupó por tener una copia lujosa.

Pensar en Italia central como lugar de origen de este Beato no resulta sorprendente dado que se ha registrado la presencia en la Península itálica de determinadas obras de procedencia hispana. Tal es el caso de un *Oracional* visigodo que había emigrado de Tarragona a Caligari y luego a Verona, donde actualmente se conserva (c. 700). También los textos de unos manuscritos visigodos fueron transcritos en el famoso códice de la catedral de Lucca (c. 800). A su vez, en Monte Cassino se albergaban en el siglo XI dos grandes volúmenes copiados en Córdoba a principios del IX: *Contra Arrianos* de San Ambrosio y *De Trinitate* de San Agustín. Como mencionáramos anteriormente, el Beato hoy conservado en Berlín fue copiado e iluminado en el centro de Italia y reproducido su texto en tres copias romanas en el siglo XVI¹¹⁹².

Las características formales, técnicas e iconográficas de las miniaturas del Beato de Ginebra nos permiten adscribir su filiación a la primera familia del *stemma*. A saber: a) las imágenes están más dibujadas que pintadas. b) la pintura se aplica desprolijamente y en algunas miniaturas está inacabada. c) La paleta cromática es muy restringida. d) Las composiciones están desequilibradas. e) Un acusado linealismo quita corporeidad volumétrica a sus representaciones. f) La mayoría de las escenas no están enmarcadas y carecen del fondo pictórico. g) Retoman los motivos iconográficos de la tradición representativa apocalíptica. Si lo comparamos con los códices de la primera familia producidos en los Reinos hispanos hasta fines del siglo XI, éstos presentan una calidad técnica superior y mayores logros iconográficos y plásticos¹¹⁹³. Si lo cotejamos con el único códice producido fuera de España a mediados del siglo XI, el Beato de Saint-Sever, resulta imposible su filiación, dado que el francés es una obra maestra por su riqueza representativa, cromatismo y novedades estilísticas románicas. Las semejanzas más estrechas se pueden establecer con el códice de Berlín producido también en la Península itálica pero un siglo más tarde. A pesar de la tosquedad de la ejecución de nuestro Beato, a su falta de suntuosidad representativa, riqueza material y plástica, éste da cuenta de la influencia artística hispana en el contexto artístico europeo y de la valoración de un comentario apocalíptico escrito por un monje liebanego tres siglos antes.

¹¹⁹¹ A la espera de estudios paleográficos más específicos, podemos indicar que la letra beneventina era la usada en la producción libraria del monasterio de Monte Cassino, la cual conoció su apogeo en los siglos X y XI; al respecto véase DAHL, S. *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 56. Como texto e ilustración se realizaron en forma conjunta - dado que la escritura se adapta a los contornos del dibujo y éste se inserta alternativamente en una de las dos columnas- asignamos como lugar de producción del códice iluminado a Italia central.

¹¹⁹² Las referencias tomadas de DÍAZ Y DÍAZ, M. *Op.cit.*, pp. 234, 239-240.

¹¹⁹³ Nos referimos al Beato de Madrid, de San Millán, del Escorial y de Burgo de Osama.

LAS IMÁGENES

Acorde con lo anunciado en el título del presente estudio, nos ocuparemos del análisis iconográfico de las miniaturas en que se representa al viejo enemigo del derrotero cristológico: el diablo como personificación del mal y sus diversos agentes que estarían particularmente activos en la era escatológica. La objetivación e individualización del Mal en el concepto del diablo cristiano abrevó en las fuentes escriturarias, en las disquisiciones teológicas de Oriente y Occidente con una considerable impronta de la filosofía neoplatónica. Milenarios mitos de las civilizaciones del Antiguo Próximo Oriente, de Grecia y del sincretismo cultural helenístico aportaron datos insoslayables para su conceptualización¹¹⁹⁴. La literatura medieval, religiosa y laica, narró sus andanzas terrenales e imaginó sus funciones en el abismo infernal; leyendas populares daban cuenta de sus apariciones e interferencias en la vida cotidiana, colaborando en el afianzamiento de la creencia existencial del diablo y sus acólitos. Sin embargo, sólo el arte permitió su visibilización, dotándolo de unas características cuya percepción debía provocar temor y espanto a quien recorriera los folios de los manuscritos iluminados medievales y que pudiera ejercer un mayor impacto visual en el ámbito público frente a los tímpanos y capiteles esculpidos del período románico y gótico. Se lo representó de mil maneras pero sus características más generales (cuernos, alas, extremidades en forma de garras animal, barba y cabello hirsuto, cuerpo deforme y piloso, cabeza monstruosa, dientes afilados, color oscuro) denotan semejanzas y apropiaciones de ciertas divinidades antiguas del mundo pagano, tales como el iranio Ariman, el etrusco Carun, los griegos Dionisos y Pan¹¹⁹⁵.

En el presente estudio analizaremos la representación de la figura diabólica y otros agentes propagadores del Mal en el contexto apocalíptico finalista. Organizaremos nuestra exposición según las formas representativa por las que optaron los iluminadores del Beato de Ginebra.

1. REPRESENTACIONES HUMANAS DEL MAL

Huelga aclarar que las fuentes iconográficas de estas miniaturas son los versículos del *Apocalipsis* transcritos en el códice y la *explanatio* que hiciera de ellos Beato de Liébana. En términos generales, los iluminadores a veces seguían más el texto escriturario y otras, el comentario del mismo; también los soslayaron e incorporaron imágenes de la tradición representativa; a su vez, optaron por no plasmar plásticamente episodios que sugería la fuente textual.

En el folio 183 v, en el contexto de la apertura de los primeros sellos de Libro que posibilitó la aparición de los cuatro jinetes (*Apocalipsis* 6, 1-8), la figura antropomorfa del diablo se representa dos veces. Es el jinete del segundo caballo, encargado de quitar la paz en la tierra; se lo percibe vestido con túnica, con dos rulos ensortijados a modo de cuernos y con su mano derecha alzando una lanza. El texto exegético homologa al caballo con el pueblo que se enfrenta a la Iglesia, es decir, los seguidores del diablo. La inscripción *diabolo*s confirma su identificación. Diablo y cabalgadura enfrentan al primer jinete que es Cristo y su Iglesia, por lo tanto se está representado el enfrentamiento entre el Bien y el Mal, acorde al beligerante dualismo ético entre las fuerzas cristológicas y las demoníacas que recorre todo el texto apocalíptico¹¹⁹⁶.

¹¹⁹⁴ La bibliografía al respecto es muy amplia, sólo remitimos a RUSSELL, J.B. *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1984; GRAF, A. *El Diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991; MINOIS, G. *Breve historia del diablo*, Madrid, Espasa, 2002; PAPINI, G. *El Diablo*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1954; AA.VV. *Satán*, Aix en Provence, Les études carmélitaines, Desolée de Brower, 1948.

¹¹⁹⁵ Amplíese con RUSSELL, J.B. *El Diablo...* (en particular los capítulos 3 y 4); LEVRON, J. *Le Diable dans l'Art*, Paris, Editions Auguste Picard, 1935; BAYARD, J.P. *Le Diable dans l'Art Roman*, Paris, Editions de la Maisnie, 1982; ROMI, J. *Metamorphoses du Diable*, Paris, Hachette, 1968.

¹¹⁹⁶ El motivo del combate entre las fuerzas benefactoras y hostiles está referenciado mitológicamente y fue retomado por la literatura apocalíptica; el ejemplo más contundente es el enfrentamiento de los hijos de la luz y

Siguiendo el eje diagonal de la composición se representa nuevamente el diablo, detrás del cuarto jinete. Si bien mantiene su aspecto humanoide y su vestido, sobre su figura se han realizado pequeñas marcas que aluden a su pilosidad animal, aunque también pueden estar indicando las llamas del infierno, dado que el texto dice que es el Hades. Sólo su cabeza vista de perfil, sus cabellos erizados, su barba hirsuta y el fuego que sale de su boca, presentan algún rasgo de monstruosidad¹¹⁹⁷.

El registro textual narra que una estrella bajó del cielo a la tierra y abrió el pozo del abismo, del cual emergen las langostas demoníacas (*Apocalipsis* 9, 1-12); este episodio está aludiendo al jefe de los Ángeles Rebeldes, homologado con la estrella matutina hehel ben Sahar, traducido como Eósforo en los *Setenta* y como Lucifer en la *Vulgata*, es decir que la estrella descendente es Satán, quien junto a otros ángeles sedujeron a las hijas de los hombres e introdujeron el mal en el mundo; el castigo divino por este acto de rebeldía inauguró la instancia infernal condenatoria y liberó a Dios de la responsabilidad de la introducción del Mal en el mundo¹¹⁹⁸. A su vez, los versículos apocalípticos mencionan que las langostas estaban dirigidas por Abadón, el ángel del abismo, y Beato afirma que se trata del diablo. En el folio 202 r, el iluminador ha sintetizado en una sola imagen a la estrella satánica y al ángel del abismo: se representa al diablo con aspecto antropoide, de perfil, alado, con cabeza y brazos silueteadas en rojo, cabello crispado y barba hirsuta; su mano izquierda sostiene una copa de fuego, la cual está relacionada con el derramamiento de las siete copas que produjeron todo tipo de catástrofes en la tierra, según el texto joánico. Pese a la tosquedad de la ejecución pictórica y a la desprolija aplicación del color, es la figura más pregnante de la escena. (Figura 1).

Una tercera representación diabólica bajo aspecto antropomorfo se halla en el folio 239 v, donde se representa su derrota definitiva cuando fue arrojado al “lago de fuego y azufre ardiente” (*Apocalipsis* 20,10). En concordancia con la austeridad descriptiva del texto canónico¹¹⁹⁹, el infierno se representa como un cuadrado apenas enmarcado, pintado de rojo y con trazos de llamas que aluden al tormento por el fuego eterno. En un primer plano, se percibe al diablo antropoide, con unos pocos indicios de monstruosidad en torno a su cabeza y representado inestablemente para dar cuenta de su situación de caída; uno de sus pies desborda el margen inferior del marco; con ello se ha querido sugerir que el abismo infernal es más profundo aún.

A estas cuatro figuraciones del diablo bajo aspecto humano, debemos sumarle otra manifestación del Mal en la era escatológica: el Anticristo. Este enemigo y adversario humano de Cristo fue mencionado en los primeros escritos cristianos; los Padres se refieren a él como el enemigo final; se presintió su presencia entre los herejes y cismáticos¹²⁰⁰. El *Tratado sobre el Anticristo* de Adso de

los de las tinieblas en el *Tratado de los dos espíritus*, cuyo texto completo puede consultarse en VÁZQUEZ ALLEGUE, J. (ed.) *La Regla de la Comunidad de Qumrán*, Salamanca, Sígueme, 2006, pp. 79-89. Para la pervivencia del combate mitológico remitimos a YARBO COLLINS, A. *The combat myth in the Book of Revelation*, Misoula, Scholars Press, 1976; FORSYTH, N. *The Old Enemy, Satan and the combat myth*, New Jersey, Princeton University Press, 1987.

¹¹⁹⁷ La representación del diablo en los Beatos del siglo X antecedió a su aparición en el arte románico francés de la siguiente centuria. Los ejemplares de la primera familia no lo representan con rasgos negativos ni monstruosos; los de la segunda evidencian su aspecto espantoso. Consúltase YARZA LUACES, J. «Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos», en *Actas del Simposio...*, pp. 231-255; *Ibidem*. «Del ángel caído al diablo medieval», en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Antropos, 1987, pp. 47-75.

¹¹⁹⁸ Dicho episodio fue narrado en el *Libro de los Vigilantes*, correspondiente a los capítulos VI a XI de una recensión denominada *Libro de Enoch*, de mediados de la segunda centuria a. C.; puede consultarse el texto completo en CHARLES, J. and LITT, D.T. *The Apocrypha and Pseudoepigrapha of the Old Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1913, pp. 191-195. Para la relación Satán-Eósforo-Lucifer, véase FORSYTH, N. *Op. cit.*, pp. 137-139.

¹¹⁹⁹ Por el contrario, los *Apocalipsis* extracanónicos atribuidos a Pablo y Pedro se exhibieron en la descripción topográfica, las condiciones y torturas infligidas en la estancia infernal. Se pueden consultar sus textos en SCHNEEMELCHER, W. (ed.) *New Testament Apocrypha*, London, Lutterworth Press, 1965, pp. 663-798.

¹²⁰⁰ *1 Tesalonicenses* 2, 3-4 y 7-13; *1 Juan* 1, 22 y 4, 1-3. Entre los primeros Padres: Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma, Jerónimo, Agustín, Gregorio Magno. Remitimos al completo estudio de MC GINN, B. *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona, Paidós, 1997.

Montier-en-Der de mediados del siglo X, sistematizó opiniones anteriores y lo consideró hijo del diablo ya que éste poseyó a su madre para que lo que naciera “sea por entero iniquidad, mal y depravación”. Como encarnación diabólica y nacido de mujer emprendería una prédica terrenal y fundaría una nueva iglesia, por lo cual se lo considera la antítesis de la encarnación divina en Jesucristo, de su prédica evangélica y de la nueva Alianza forjada entre el Hijo y el pueblo cristiano.

En el folio 206 v se lo representa en posición y jerarquía mayestática, sedente sobre su cátedra, con almohadón y subpedáneo, coronado, con capa y broche regio; por lo tanto, el iluminador ha realizado una parodia representativa del motivo iconográfico de Cristo en majestad; también se ha apartado del texto contiguo, donde se lo menciona como la “bestia que asciende del mar” para ejecutar a los testigos Elías y Enoch. (*Apocalipsis* 11,7) (Fig 2). Queremos destacar que la primera imagen del Anticristo con figura humana fue representada en el folio 151 del Beato Magio, y fue retomada en otros códices del *corpus*¹²⁰¹.

Otro agente del Mal que actúa conjuntamente con el Anticristo es el falso profeta. El texto lo menciona como una “bestia de la tierra” (*Apocalipsis* 13, 11-18) que está al servicio de la primera bestia, a la cual Beato interpreta como el Anticristo. Nuevamente el iluminador se aparta del texto y lo representa con figura humana: en el folio 225 v se halla acuclillado, de perfil, con la cabeza coñada y vomitando un espíritu inmundo y diabólico bajo aspecto de rana. En el folio 231 r se percibe su busto de frente, mientras que su cabeza y mirada se dirigen a la figura bestial del Anticristo; a su vez, se lo representa debajo del cordero que, como símbolo teofánico y ejecutor de la justicia divina, lo derrotará y arrojará al abismo condenatorio. Una tercera representación del falso profeta la hallamos en el folio 236 v, donde, armado con espada y escudo enfrenta a las milicias celestiales (*Apocalipsis* 11,19). Aquí se explicita plásticamente en una escena de combate el enfrentamiento entre las fuerzas del Mal y las del Bien. (Fig. 3).

Para concluir con este apartado de las representaciones humanas del Mal nos referimos a la representación pictórica del folio 228 v: la mujer sobre la bestia. (*Apocalipsis* 17, 3-14)¹²⁰². El texto la describe con ropas color púrpura, enojada con piedras preciosas y perlas, portando una copa llena de impurezas de su prostitución y en su frente llevaba inscripto el nombre de Babilonia. Con todos estos datos, Beato comenta que la mujer es la imagen de la corrupción, que representa los pecados de soberbia, avaricia y lujuria que los profetas habían adjudicado a la ciudad mesopotámica y por los cuales sería condenada. El iluminador realiza la alegoría femenina de la ciudad de Babilonia con todos los atributos mencionados en el texto: ricamente vestida, enojada y cabalgando sobre la bestia heptacefálica como símbolo del Anticristo. La mujer babilónica como agente del Mal prostituyó a las naciones del mundo y por lo tanto las condujo a su condena. Conformaba la imagen opuesta a la *Mulier amicta sole* del folio 208 v, identificada con la Virgen madre de Jesucristo que posibilitaría el camino de la redención y la salvación eterna.

2. LAS REPRESENTACIONES TERIOMÓRFICAS DEL MAL.

El diablo, su encarnación humana y diversos espíritus demoníacos también fueron representados bajo aspecto animal. En el caso del diablo y tal como lo describe el texto (*Apocalipsis* 12,9) está plasmado pictóricamente como una serpiente roja, retorcida, con siete cabezas, cuernos, coronas y se explicita que es Satanás. Acorde a la perspectiva jerárquica de la pintura medieval, se lo ha representado de gran tamaño, con cromatismo pregnante, con cabezas y bocas furiosas, presto a devorar al niño que

¹²⁰¹ Folio 155 del Beato de Saint Sever, folio 114 del Beato de Burgo de Oisma y folio 126 del Beato Corsini. Remitimos a YARZA LUACES, J. *Beato...* pp. 90-92.

¹²⁰² La imagen de la *mulier super bestia* procede de la antigüedad: Isis cabalgando sobre Sothis, Tanith sobre leones, Juno Dulcinea sobre un ciervo. Se trata de diosas celebradas en cultos secretos y marginales de la religión romana y que sirvieron de modelo a la mujer prostituta que aquí se representa. Véase NORDSTRÖM, C.O. «Text and myth in some Beatus miniatures», *Cahiers Archéologiques*, 25, 1976, pp. 7-37.

está por nacer. Con tales fines se enfrenta a la mujer embarazada que Beato interpreta como la Iglesia y posteriormente se la homologa a la Virgen madre de Cristo¹²⁰³; por lo tanto se está representado el enfrentamiento entre el Hijo de Dios que redimiría a la humanidad y el diablo seductor, tentador que arrastra al mundo al pecado; aunque también se explicita su carácter devorador; tal facultad demoníaca había dado lugar a la representación del infierno como una gran boca engullidora; dicho motivo iconográfico, plasmado en innumerables miniaturas, tímpanos, dinteles esculpidos y capiteles, fue una de las más memorables y dramáticas creaciones del arte medieval¹²⁰⁴. Nos parece pertinente comparar este enfrentamiento mujer-serpiente con las referencias mitológicas siguientes: Isis contra Seth (serpiente roja que había descuartizado a su hijo Osiris), Anat contra Shilyat (la serpiente retorcida de siete cabezas), Leto contra Pitón (la gigantesca serpiente que quería matar a sus hijos Apolo y Artemisa)¹²⁰⁵.

En nuestra miniatura, el diablo teriomórfico aporta la misma característica heptacéfala al cuadrúpedo que monta la prostituta de Babilonia; en ambos casos serán derrotados por las fuerzas del Bien.

En el folio 225 v y 231 r, nuevamente se ha representado al diablo travestido en serpiente, con trazos azulados y notas negras en un caso, con pinceladas rojas y azules en el otro; la forma anudada y retorcida del cuerpo serpentino alude a su tamaño y fuerza de su cola. Debemos mencionar la indudable relación con la serpiente del paraíso; tal episodio bíblico fue ampliado en la literatura apocalíptica, algunos de cuyos textos concluyeron en la identificación del jefe de los Ángeles Rebeldes con la serpiente edénica¹²⁰⁶.

Para ilustrar el episodio del encierro de Satán durante mil años (*Apocalipsis* 20, 1-3), el iluminador se aparta de la tradición representativa de la primera familia del *stemma* (el diablo con aspecto humanoide y sujeto con cepos en el infierno) y en el folio 236 v lo representa como serpiente enroscada atada con una cadena y en un infierno reticulado.

El Anticristo también adoptó características animales; en los folios 149 r, 225 v, 231 r y 236 r se lo percibe como un cuadrúpedo, cuyo único indicio de maldad son sus orejas asimiladas a dos cuernos, como una flagrante parodia a los dos cuernos del cordero, símbolo teofánico de Cristo, y por lo tanto, se acusa el enfrentamiento entre ambos¹²⁰⁷. Únicamente el folio 228 v nos devuelve una imagen de cuadrúpedo de gran porte, patas terminadas en garras felinas, heptacéfalo y con mirada furiosa.

Otras representaciones del Mal bajo aspecto teriomórfico son las langostas que salen del abismo infernal (folio 202v). El texto apocalíptico los describe como una hibridez bestial; Beato interpreta que son diablos, falsos cristianos y malos sacerdotes; en definitiva, son adversarias a la Iglesia, son representaciones de espíritus diabólicos para atormentar a la humanidad¹²⁰⁸. En la miniatura, las tres langostas presentan patas de equino, el cuerpo con una especie de coraza metálica, rostros humanos, largos cabellos y unos círculos sobre sus cabezas a modo de coronas; su aspecto no es aterrador y

¹²⁰³ Nos permitimos remitir a GÓMEZ, N.M. «La mujer apocalíptica: del mito al dogma cristiano», *Actas XIII Congreso Internacional de la AHLM*, Valladolid, Universidad-Ayuntamiento-AHLM, 2010, Vol. 2, pp. 913-927.

¹²⁰⁴ *Ibidem* «Las fuentes iconográficas de la boca del infierno», en GUIANCE, A. (coord.), *Fuentes e Interdisciplina*, Buenos Aires, Editorial Dunken, pp. 99-113.

¹²⁰⁵ Sólo por mencionar el enfrentamiento con diosas- madres. La serpiente o dragón como adversario siempre aparece en un contexto de lucha contra un dios: Seth contra Apopis, Apolo contra Pitón, Zeus contra Tifón-, contra un héroe- Cadmo, Perseo, Hércules, Sigfrido, Beowulf-, o contra un santo – San Jorge, Santa Marta, Santa Margarita-. Amplíese con YABRO COLLINS, A. *Op.cit.*, pp. 56-71 y 245-270; FORSYTH, N. *Op. cit.*, pp. 19-105.

¹²⁰⁶ Nos referimos a los *Libros de Adán y Eva* y al *Apocalipsis de Moisés*; véase FORSYTH, N. *Op.cit.*, pp. 221-228.

¹²⁰⁷ Véase YARZA LUACES, J. «Las bestias apocalípticas», *Traza y Baza*, 4, 1974, pp. 51-71; PIÑERO MORAL, A. *Las bestias del Infierno*, Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2005, pp. 281-322; ROMI, J. *Metamorphoses du Diable*, París, Hachette, 1968.

¹²⁰⁸ En la tradición bíblica las plagas de langostas aluden al castigo divino sobre Egipto, por ser opresor del pueblo hebreo (*Éxodo* 10, 1-20), también como indicio de invasión enemiga sobre Judea (*Joel* 1,4 y 2, 4-5).

su hibridez teriomórfica está acotada; sus rostros silueteados en rojo indican su pertenencia infernal; además, como ya hemos mencionado *ut supra*, son conducidas por Satanás (Fig. 1).

Otros espíritus diabólicos que se manifiestan en forma animal son las ranas¹²⁰⁹ (*Apocalipsis* 16, 13-14), las cuales salen de las bocas del dragón diabólico, del cuadrúpedo que representa al Anticristo y del hombre asimilado al falso profeta (folio 225 v). Estos tres adversarios del plan divino y enemigos declarados de Cristo se valían de estos tres “espíritus inmundos” para convocar a todas las naciones para la batalla final de Harmagedón. En definitiva, la trinidad satánica y sus espíritus diabólicos enfrentados a la Trinidad celestial.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL MAL COMO METÁFORA ARQUITECTÓNICA.

La única miniatura del Beato de Ginebra que ocupa medio folio, que abarca las dos columnas del texto y está enmarcada, corresponde a la derrota modélica del Mal: el castigo divino sobre la ciudad de Babilonia (*Apocalipsis* 18, 1-20; folio 232 v; Fig. 4). Antes alegorizada en la figura femenina de la prostituta y ahora representada arquitectónicamente como la ciudad del diablo, es castigada por el fuego divino, destruida totalmente y hundida en el infierno abisal. Babilonia como lugar del exilio hebreo ya había sido anatemizada por los profetas¹²¹⁰; denunciada como posible cuna del Anticristo por Adso de Montier y Rupert de Deutz; diabolizada por Agustín y Casiodoro y considerada como *mater fornicationum* por Autpert; en definitiva, Babilonia se erigía como la imagen y concreción terrenal del Mal y por ello mismo debía ser castigada.

En otros Beatos, tanto de la primera como de la segunda familia, la ciudad no está destruida y se la representa en toda su riqueza y esplendor, sólo las llamas de fuego que surgen del fondo aluden a su castigo¹²¹¹. En nuestra miniatura sólo se perciben sus restos arquitectónicos: la muralla, seis arcos de medio punto y seis de herradura caídos; unas pocas llamas de fuego se diseminan en su interior. A pesar de su tosquedad técnica, síntesis representativa y a simplificación iconográfica, se ha logrado un tratamiento excepcional dentro del *corpus* de los Beatos. A la destrucción citadina del Mal se contraponen la visión celestial de la nueva Jerusalén (folio 241 r), la ciudad de Dios. Por lo tanto, el enfrentamiento entre el Mal y el Bien se ha resuelto con una metáfora arquitectónica.

En conclusión, el viejo enemigo, bajo aspecto antropomorfo, teriomórfico y arquitectónico, comporta una de las imágenes más reiteradas de este ciclo pictórico apocalíptico. Sus diversas apariencias y su omnipresencia representativa conllevan un mensaje admonitorio para intentar corregir las conductas de quienes se apartaran de la preceptiva cristiana.

Por su parte, el Beato de Ginebra producido a fines del siglo XI en Italia meridional demuestra el interés que aún despertaba el *Comentario* del monje liebaniego de fines del siglo VIII y, además, que su *corpus* iconográfico había forjado una tradición representativa que repercutió fuera de la Península ibérica y proyecta la influencia de la miniatura hispana en el arte europeo medieval.

¹²⁰⁹ Para las diferentes apreciaciones de las ranas en el ámbito egipcio cristiano y hebreo, véase CHARBONNEAU LASSAY, L. *El Bestiario de Cristo*, Barcelona, José de Olañeta Editor, 1997, Vol. 2, pp. 822-826. Para los animales con connotación diabólica remitimos a LECOURET, C. *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, París, Presses Universitaires de Paris, 1995, pp. 53-55.

¹²¹⁰ *Isaías* 13, 11-12 y 19,22; 14, 9-20; *Jeremías* 50 y 51.

¹²¹¹ Para la particular imagen arquitectónica de dicha ciudad en los Beatos y sus fuentes iconográficas, véase BOTO VARELA, G. «Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivos en los Beatos de Girona y Saint Sever», *Locus Amoenus*, 2, 1996, pp. 15-30.

