

# El rastro de un «Beato» en el Museo Diocesano de Gerona

Por CARLOS CID e ISABEL VIGIL

Estudios sobre arte medieval nos pusieron hace tiempo en contacto con una bella y curiosa pieza, expuesta en una de las vitrinas del Museo Diocesano de Gerona. Su director, Rvdo. canónigo Dr. D. Jaime Marqués, nos llamó la atención sobre el interés del objeto, y a él debemos innumerables atenciones y la posibilidad de su publicación.



Dos tronos con los estandartes de Trisagios, mosaico bizantino de la Iglesia de la Koimesis o Dormición, de Nicea.

Dimos las primicias en *Archivos Leoneses* (*Fragmento de un Beato inédito en el Museo Diocesano de Gerona*, León 1955), pero creemos que el interés de la pieza merece su publicación y divulgación en la REVISTA de GERONA; el presente trabajo era necesario además

para dejar constancia de algunos errores, rectificaciones al primero y de varias novedades, no publicadas, que han ido surgiendo en el transcurso del tiempo hasta convertirlo en un estudio prácticamente nuevo.

Se trata de una hoja rectangular de pergamino, una de cuyas caras contiene una miniatura que representa dos ángeles sosteniendo un libro, y encima un ser humano con cabeza de águila —símbolo del evangelista San Juan—, todo bajo un arco de herradura. Aunque un poco deteriorado, conserva bien la frescura de su bella policromía.

Indudablemente la miniatura formaba parte de un grupo de ocho en que se representaría a los cuatro Evangelistas, es decir, de una serie de cuatro desdoblada, como veremos más adelante. No se puede afirmar de manera incuestionable que perteneciera a un *Beato*, también pudo ser parte de una Biblia o de un Evangelionario. Sin embargo, la comparación con las miniaturas equivalentes de otros *Beatos*, y muy especialmente la semejanza, que raya en identidad o copia, con el de Manchester, deja muy pocas dudas respecto al libro del que formó parte. Y si fue una Biblia, hay que admitir que copiaba a un *Beato*, al menos en esta miniatura, caso que no fue único.

Por desgracia, la historia del fragmento es breve y muy poco sustancial. Se reduce a las palabras consignadas en la ficha del número 47 del catálogo sistemático del Museo:

“Fue adquirido a un trapero y ofrecida particularmente como regalo al Rvdo. Lamberto Font, quien la deja en depósito al Museo. En caso de morir sin disponer del mismo, queda propiedad del Museo Diocesano de Gerona”.

Estas palabras permiten imaginar lo sucedido. Uno de los muchos códices que antiguamente existieron de esta obra debió fragmentarse, o se robó esta página, caso tan frecuente que puede decirse que casi ningún manuscrito de Beato está completo. La miniatura pasaría quién sabe por cuantas manos, hasta que se recortó y pegó en un cartón (como revelan los indicios materiales en la pieza) puede que para colgarlo como cuadro, acaso en un marco. Pasarían años, y el caprichoso aficionado moriría. Como tantas veces ocurre, sus descendientes despreciarían los objetos que no parecían tener un valor material inmediato, y los vendieron casi por nada a un trapero, del que afortunadamente fue rescatado para que podamos admirarlo hoy en el Museo Diocesano. Es lástima que la falta de datos dejen la pieza indocumentada. No cabe duda que es de estilo y época románica, castizamente español y pariente muy próximo del *Beato* y que artísticamente ofrece elementos sobrados para su clasificación. Nuestra hoja inédita hasta la publicación de la nota citada, proporciona la emoción de que Gerona pueda añadir el número 28 a la reducida lista de los 27 *Beatos* o fragmentos conocidos y fechables entre los siglos X al XVI.

En su aspecto físico es una hoja de pergamino bien conservada, de forma rectangular alargada en el sentido de la altura. Mide 28'7 cms. en los lados cortos, y 19'6 en los largos. La cara posterior no ofrece más detalles que una mancha de pegamento moderno en cada esquina. Extraña la falta de texto en este lado, aunque no es excepcional encontrar en los manuscritos de Beato páginas y huecos en blanco, que el escriba reservó al miniaturista y que éste no siempre rellenó. El pergamino se recortó por los bordes de la miniatura, lo que junto con las manchas citadas, prueba que se aprovechó como cuadro, pegándolo sobre un fondo. Detrás hay una etiqueta moderna con el número 607, de inventario del Museo.

Los colores son de excelente calidad, bella entonación y gran pureza. Pero las vicisitudes que habrá corrido la pieza en siete u ocho siglos ha provocado una especie de cuarteamiento, mejor dicho, una pérdida de la capa de pintura (que es bastante gruesa) en las arrugas del pergamino. Salvo esto, la frescura del color es sorprendente. Abunda el pan de oro, más prodigado que en otros *Beatos*, y que falta en algunos, como el de Turín, también románico y hecho en Gerona.

La miniatura está enmarcada por sencillos elementos arquitectónicos mozárabes: dos columnas que apean un amplio y elegante arco de herradura, cuya proporción de prolongación



Presentación del Evangelio de San Juan por dos arcángeles, única miniatura existente y conocida del "Beato" descubierto en Gerona y conservado en el Museo Diocesano de esta ciudad.

es exactamente la de dos tercios, la más característica de los arcos constructivos grandes y medianos del arte califal cordobés. No cabe duda de que este esquema arquitectónico se trazó con regla y compás, pero el primitivo dibujo auxiliar se coloreó después a pulso, con pluma de ave y pincel, que a pesar de la gran seguridad de la mano, no evitaron ligeras vacilaciones. El conjunto está encerrado por un recuadro amarillo algo desvaído, de anchura mediana y bien proporcionado. Este marco forma abajo la línea del suelo, y al encuadrar el arco por arriba finge un falso alfiz.

Las superficies intermedias, o albegas, entre el arco y el encuadre, se rellenaron

de rojo ladrillo, intenso y alegre. La rosca del arco y las líneas horizontales en que se apoyan sus ramas (líneas de impostas) son de oro. Algo más arriba de estas líneas, ya en la sección de herradura, se ve la característica viga mozárabe de los arcos triunfales de los ábsides, de la misma anchura de la rosca, que une interiormente ambas partes del arco, algo más abajo de su luz (como es natural en un arco de herradura, corresponde al diámetro horizontal, y no a la distancia entre las impostas). La viga es verde. La superficie encerrada entre el arco y la viga se rellenó de azul intenso, que sirve de fondo al zoomorfo de San Juan Evangelista.

La parte inferior, que es algo más de la mitad del conjunto de la composición, está flanqueada por dos columnas adosadas al marco amarillo. Las basas parecen capiteles invertidos. Los pintos, torales como astrágalos, son de oro. Las hojas de acanto, muy ornamentales, desarrolladas y retorcidas, están minuciosamente policromadas en rojo, verde y azul y las remata un astrágalo dorado. Los fustes rectilíneos lucen azul cobalto intenso, con rebordes claros, y los capiteles se parecen mucho a basas. Es posible que la semejanza se deba a la jugosa decoración, que no es raro encontrar en los claustros románicos ricos, tampoco hay que descartar la fantasía del ilustrador, que trataba con ornamentos, no con piezas corpóreas arquitectónicas. En alguna ocasión llegaron a emplearse verdaderos capiteles invertidos, caso de unas columnas geminadas del claustro de San Pablo del Campo (Barcelona). El astrágalo de los capiteles es también de oro, de idéntico el colorido de las hojas, aunque sus formas son más desarrolladas y ensortijadas. El espacio bajo la viga está dividido horizontalmente en dos zonas. La de abajo, que es la más alta, es verde intenso; la de arriba, amarillo limonita oscuro. Sirven de fondo a dos ángeles que sostienen un libro.

Las figuras están finamente dibujadas con trazos caligráficos, curvilíneos y reiterados, y de gran tendencia al arabesco. El símbolo zoomórfico de San Juan se ha representado con el mayor lujo y complicación posible. En lugar del águila, es una figura humana casi entera con cabeza de ave, de perfil hacia la izquierda, enmarcada por un nimbo liso circular, y de los hom-

bros arranca un par de alas explayadas. Los rebordes son blancos resaltados con una línea negra, recurso muy repetido en esta miniatura. Tienen tres filas de plumas: rojas las de abajo, verdes las centrales, y azules las superiores. Sigue una cinta de oro, que limita el codillo superior, cubierto con una fina cuadrícula roja. La cabeza es siena, y carne las manos que sostiene el libro abierto ante el pecho. El volumen ofrece una perspectiva muy particular, que muestra el grueso por los cuatro cantos y las hojas tienen forma trapezoidal. Lleva amplia túnica *manicata* de color rojo ladrillo intenso con banda de oro. El vestido es verde azulado con cuello blanco, y pliegues menudos y complicados.

Los dos ángeles simétricos convergen ligeramente hacia el centro, y sostienen en medio un libro cerrado con idéntica perspectiva que el de arriba. Las alas exteriores caen casi paralelas al cuerpo, mientras que las internas se levantan y entrecruzan para formar casi un arco sobre el libro. Cada ángel sostiene en la mano que le queda libre una larga vara roja, rematada en pomo de oro y varias hojas polícromas. La indumentaria es semejante a la del hombre-águila, aunque varían los colores. El izquierdo exhibe vestido muy pálido dominado por el tono marfil del pergamino del fondo, y manto azul oscuro intenso; el derecho, túnica blanca muy sombreada y vueltas siena natural clara; el manto es verde. Ambos llevan bandas de oro y zapatos muy ajustados del mismo metal. Las alas son semejantes a las del águila, pero de diferente alternancia cromática. Resultan muy complicados y varían en cada ángel. Entran en la combinación el verde, rojo, azul, oro, cuadrícula roja y bordes blancos. Las cabezas, nimbadas de oro, ofrecen peinados muy diferentes: melena partida en el centro por ancha raya, en el ángel izquierdo; bucles muy ensortijados, el derecho. Las caras, de expresión placentera y amable, evocan la carnación con una tonalidad pajiza poco definida.

Artísticamente, el fragmento de *Beato* es de estilo románico muy particular, ya que su iconografía, composición, elementos (arco de herradura), etc., son mozárabes. Es en realidad una obra más antigua. No obstante, el romanismo que domina en el naturalismo anatómico y en los plegados, no traiciona el recio expresionismo hispánico. Algunos *Beatos* mozárabes exageran esa nota expresionista tan apreciada en nuestra época, que indudablemente es de comprensión difícil y poco grata para el no iniciado. No sucede así en el fragmento de Gerona, que por su tendencia románica resulta más asequible y amable.

Si se compara la miniatura de Gerona con la correspondiente del *Beato* de Manchester, su pariente más cercano, se aprecian ciertas ventajas de la primera. Por ejemplo, en la de Gerona se aceptó como "realidad" el símbolo zoomórfico, y no hubo inconveniente en dibujar un cuello y una cabeza de águila auténtica, con toda la belleza y la fiereza del animal, mientras que en el de Manchester pesó demasiado la preocupación por la humanidad de San Juan; el artista se resistió a aceptar la animalidad del simbolismo, y quiso expresar ambas cosas a la vez sin hacer demasiadas concesiones a ninguna de las dos. Por esto la cabeza tienen cuello ancho y humano, la cara presenta fisonomía antropomorfa deformada, e incluso se le añadió una corta cabellera y diminutas orejas que no son de ave. Las líneas del fragmento de Gerona son más ricas, mayor la amplitud de movimiento; y la variedad preocupó al artista, que no puso dos alas en la misma posición. Por el contrario, en Manchester los dos ángeles —de innegable perfección y belleza—, son rigurosamente simétricos en todos sus detalles, mientras que en Gerona varían los peinados, las expresiones y las actitudes. En éste hay una viga que cruza el arco, en Manchester sólo se ve una línea de límite entre las dos zonas de color; en Gerona los capiteles y las basas son mucho más ornamentales, no ocurre lo mismo en el otro, de flora más rígida y basas muy elementales y geométricas. Más abajo insistiremos en las relaciones estrechísimas de ambos *Beatos*, pero puede adelantarse que el fragmento de Gerona corresponde a un momento artístico tardío aunque todavía excelente, algo anterior al *Beato* de Manchester, que acaso sea una copia del *Beato* que nos ocupa, o un ejemplar hermano.

Como hemos dicho, la escena del fragmento de Gerona era una de las miniaturas de los Evangelistas que forman una serie de ocho, cuatro de un tipo y cuatro de otro, relacionadas de



Miniatura del "Beato" de la Catedral de Gerona,  
equivalente a las del Museo Diocesano y de Manchester.



dos en dos de modo que cada par corresponde a un Evangelista. Los dos modelos alternan, de manera que en una miniatura aparece el señor entronizado en el acto de entregar el libro correspondiente al Evangelista que está de pie ante él, con su símbolo bajo el arco, mientras que en la miniatura siguiente se repite éste en la parte superior, pero abajo hay dos ángeles de pie que sostienen el libro, cada uno con una mano, y en las otras mantienen varas. Esta disposición aparece, según la genealogía de Neuss, en las familias I, o sea, la anterior a Magius (sólo en el ejemplar de Saint Sever), en todos los de la familia II<sup>a</sup> —es decir, la de Escalada—, que conservan el principio, y en los completos de la familia IIB —conocida también por Tábara, a la que pertenecen los códices de Tábara (T), Gerona catedral (G), Turín (Tu) y Manchester (R), entre otros—, excepto el códice latino 2290 del siglo XIII, de la Biblioteca Nacional de París. (W. Neuss, *Die Apokalypse...*, tomo I, pág. III).

La miniatura del fragmento de Gerona es la segunda del par de San Juan, y como éste suele aparecer en cuarto término en los *Beatos*, contrariamente a lo que sucede en otras representaciones artísticas (por ejemplo, en tímpanos y relieves de portadas) probablemente era la última de la serie de ocho. Las representaciones de Evangelistas son un añadido al texto del *Beato*, y es lógico suponer que se copiarían de otros códices. Naturalmente, los Evangeliarios y las Biblias parecen ser fuentes naturales de inspiración que los incluían mucho antes de que Beato escribiera su obra.

La serie de los Evangelistas no es por lo tanto novedad del *Beato*, y contaba con numerosos antecedentes desde los tiempos paleocristianos (sobre todo en pinturas murales y mosaicos); en el campo de la miniatura estaba ya sumamente elaborada en el arte cristiano oriental, en el bizantino y en el prerrománico contemporáneo de Occidente. Sería impropio de este trabajo analizar la larga serie de posibles precedentes. Sin embargo, y como muestra, recordaremos el interesante y bello mosaico de la iglesia bizantina de la *Koimesis* o Dormición, en Nicea, en mal estado desde principios de siglo y demolida por los turcos en 1924. Se fecha después de mediados del IX, quizá mejor en el XI. En el centro del intradós del arco triunfal había una *etymasis* o imagen simbólica de Cristo sobre el trono vacío, y a ambos lados dos parejas de ángeles (*tronos* para ser más precisos), para rendir un homenaje que parece inspirado en la actitud de dos guardias que cuidan de la seguridad y reverencia debida a un *basileos* o emperador bizantino. Están de frente, simétricos y por parejas, con estandartes del "tres veces *Agios*" (Santo).

La semejanza de la composición es muy grande con los ángeles de los citados códices de la familia de T, aunque varíen los detalles y la interpretación estilística. En todos han pasado los estandartes a las manos contrarias para sostener con las otras el libro sagrado, y al perder la tela con el triple *Agios* se convierten en lanzas en G y en varas en R y en el fragmento que nos

ocupan. En éste se cambió la posición de las alas internas, mientras que en G y R caen todas verticalmente siguiendo más de cerca el tipo bizantino.

Como es natural, en el mosaico no tiene símbolo zoomórfico, y aunque responda a la misma tradición que llegó a nuestros *Beatos*, no sirvió de modelo directo, porque la transmisión se realizaría a través de una larga cadena de copias de miniaturas. Incluso es muy posible que el mosaico de la *Koimesis* sea reflejo ampliado de una de ellas. A propósito del símbolo, es curioso observar que el antropomorfismo del fragmento y de R permitió poner el libro en las manos; G, que representa un águila más o menos naturalista posada en una roca, adoptó el pintoresco recurso de colocarlo de canto sobre la cabeza del ave.

Es difícil establecer los modelos de las dobles series representativas de los Evangelistas tal como aparecen en los *Beatos*. Lo corriente en los códices es dibujar a cada uno de los personajes en una composición independiente (serie de cuatro), consistente en un simple marco ornamental, un templete más o menos complicado, que con frecuencia adopta el esquema de las dos columnas que sostienen un arco, y dentro de él, un hombre de gran dignidad en acción de escribir. La posición más corriente es la sedante, y aunque a veces falta, suele verse en su proximidad el animal simbólico correspondiente, que en ocasiones se coloca en la parte superior, debajo del arco. No es raro que todo tenga una marcada tendencia naturalista, no sólo en la concepción de las figuras, sino en la introducción de verdaderos paisajes de fondo. Así sucede en muchos códices bizantinos y carolingios. Evidentemente, estas miniaturas no pudieron servir de modelo a las de nuestros *Beatos*.

¿Dónde hemos de buscar entonces los antecedentes probables? Esta es una pregunta de respuesta muy complicada debido a las pocas noticias que tenemos de los libros existentes en España durante la época visigoda y los primeros tiempos de la Reconquista. Sin embargo, no cabe duda de que llegaron algunos del Norte de Africa y probablemente otros que, aunque procedentes de la misma región, eran de origen oriental directo o mediato. Gonzalo Menéndez Pidal en su magnífico trabajo *Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos*, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXXXIV, Madrid, 1954, hace la curiosa historia de los códices antiguos, que arrancando de la tradición isidoriana y pasando por San Eulogio de Córdoba, pudieron llegar al abad Beato de Liébana. En esta biblioteca habría códices norteafricanos. Su conocimiento esclarecería el misterio o en el sentido de darnos el modelo extraño, o de reforzar la originalidad de nuestros artistas cristianos anteriores al año 1000.

Ya que esto no es posible, acaso sea interesante recordar algunos Evangeliarios sirios del siglo VI. Uno de ellos es el iluminado en el año 586 por un monje llamado Rabula (Biblioteca Laurenciana, Florencia). Su estilo es muy diferente de los *Beatos*, ya que el dibujo se supedita a un sentido más pictórico, con uso frecuente del claroscuro y ficción de la tercera dimensión. Detrás de este códice se adivinan modelos más antiguos, en los que evidentemente pesaba mucho un último reflejo del mundo clásico oriental. Pero contiene una ilustración de extraordinario interés: los retratos ideales de Ammonio de Alejandría y de Eusebio de Cesarea.

Ammonio fue el primero que estableció las concordancias entre los diversos pasajes de los cuatro Evangelios que tratan de un mismo asunto. Para esta labor dividió previamente los textos en partes, conocidas por "secciones de Ammonio", que facilitaban las citas. Estas concordancias fueron sustituidas más tarde por las de Eusebio de Cesárea pero los Evangeliarios orientales suelen ir precedidos de ocho páginas, llamadas "cánones", donde se insertan las concordancias de Eusebio citadas con los números de las secciones de Ammonio. El manuscrito de Rabula incluye una miniatura en que aparecen dos los ordenadores, de cuerpo entero, bajo una rara construcción de tres pilares muy decorados que sostienen un entablamento arbitrario, rematado por una composición puntiaguda. Ambos llevan rollos en las manos. Aparecen también otros elementos que pueden tener mucho interés para los *Beatos*: plantas y animales fantásticamente dibujados sobre la parte alta de la arquitectura, que se han querido explicar



Miniatura del "Beato" de Manchester, correspondiente a la del Museo Diocesano de Gerona (según Bachelin).

como influencia mesopotámica, introducida por el propio Rabula, que fue monje del convento de Zagba, enclavado en dicha región. Y no cabe la menor duda de que en los *Beatos* existen, entre otras, claras influencias coptas; no es del caso analizarla aquí, pero baste una sola cita contundente, no basada en razones estilísticas o iconográficas, sino una auténtica declaración escrita en estos códices. Por ejemplo, en el folio II verso del manuscrito mozárabe de Gerona aparece la miniatura de Isaac y la tabla genealógica de su descendencia en numerosos círculos. Abajo hay un rectángulo alargado y orlado que añade una serie de explicaciones sobre estos personajes, que fundamenta en la autoridad de un códice sirio. Dice literalmente:

...*Hic liber traslatus est de siriaco libro quia Job habitaverat in ausonni de in finibus idumeae et harabie et hic reges qui habitaverant...*

Indudablemente, el *Beato* de Gerona no copió directamente de un códice sirio, como tan explícitamente confiesan las plantas anteriores, pero lo hizo uno de sus antepasados, y seguramente que no sería nada más que texto, sin duda tomaron algo de sus maravillosas miniaturas.

El Evangelionario conservado en el monasterio armenio de Etschiazin (Armenia) significa un progreso artístico considerable, aunque sea también del siglo VI. Es igualmente de procedencia siria, pero de mano de un iluminador mucho más hábil y que empleaba los elementos con más lógica. Nos interesan dos de sus miniaturas de concepción muy parecida: dos columnas completas, basas áticas, fustes ornamentados y capiteles compuestos. De ellos arrancan las ramas de un arco, también muy decorado, unidas a la altura del ábaco de los capiteles por una viga del tipo de los *Beatos*. Como en algunos de ellos (G por ejemplo; son también muy frecuentes en la miniatura carolingia, con la que parecen tener contacto algunos detalles de G), la rosca se enriquece con pájaros, plantas y toda una serie de elementos decorativos que no tienen justificación iconográfica, y que parecen proceder de la idea ornamental que inspiró manuscritos del tipo de Rabula. Es curioso recordar que las arquitecturas que albergan a los Evangelistas de algunos *Beatos* mozárabes se ornamentan con cabezas grotescas o de negros. Todo esto desaparece en los *Beatos* románicos de la familia de Tábara, como R y el fragmento de Gerona, porque la miniatura no queda libre en el fondo indefinido pergamino, sino enmarcada por las bandas que determinan reducidas albanegas o enjutas en la parte superior.

La familia de *Beatos* de origen anterior a Magius (I de Neuss) carece de la curiosa *menagerie* que suele adornar los arcos de las otras, salvo la importante excepción de S (Beato de Saint Sever, Biblioteca Nacional, París), que precisamente tiene cabezas de moro, que quizás se expliquen por influencia de las familias derivadas de Magis (Tábara y Escalada). Sin embargo, S es un caso muy particular y de clasificación absoluta difícilísima.

Al desaparecer el campo disponible, el artista prescindió de caprichos y encerró las figuras en una arquitectura sobria y monumental. Pero sabemos que esto es una evolución que se produce tardíamente en España, por simplificación de los modelos mozárabes puros mucho más próximos a los códices orientales. No olvidemos que los *Beatos* románicos simplifican mucho los modelos mozárabes, racionalizan las arquitecturas, casi prescinden de la decoración superflua, y reducen las zonas polícromas de los fondos hasta suprimirlas. La comparación de G y su copia Tu es concluyente.

En el Evangelionario de Etschmiadzin se encuentran composiciones muy interesantes: el Señor sentado en un trono flanqueado por dos Evangelistas con los libros que acaban de recibir en las manos; o dos Evangelistas de pie, uno al lado del otro, con el libro en una mano y la otra levantada. Mucho se ha discutido sobre el origen de esta curiosa disposición; parece que pueda ser una derivación directa de la miniatura con los retratos imaginarios de Ammonio de Alejandría y Eusebio de Cesárea. La duplicidad de personajes se repite en otras obras sirias, como la tapa repujada de un Evangelionario del tesoro de Antioquía (colección Kouchakji, Nueva York), con una gran cruz flanqueada y sostenida por dos Evangelistas, que a su vez apoyan sobre sus brazos cortos los respectivos libros sagrados. Este tema es frecuente en el Oriente sirio y copto, de donde pasó al arte bizantino, que lo convirtió en motivo propio característico. Puede citarse la cubierta del Evangelionario de la Brummer Gallery de Nueva York, que reproducimos en este trabajo. Los dos ángeles, arcángeles o tronos sosteniendo una cruz se repite mucho en pateras, como una muy bella asiática del siglo VI (reprod. a gran tamaño, *Enciclopedia Ital.*, T. III, lám. junto pág. 300) y la de plata de la antigua colección Stroganov, que también reproducimos. En ésta los ángeles no apoyan libros sobre la cruz, pero llevan las varas con pomos, como en R y G2. No cabe duda que este motivo ha pasado a los Beatos, lo demuestra la miniatura de la Cruz de Oviedo del *Beato* de las Huelgas, casi idéntica en forma a la patera Stroganov, con la diferencia de que el círculo inferior de la cruz (que representa el mundo) se convirtió en el código hispánico en el círculo que encierra el Agnus, y que las varas apomadas se han transformado en la lanza y la esponja de la Pasión, por lo demás, la semejanza es extraordinaria.

Dos personajes flanqueando y sosteniendo la Cruz, también con Evangelios, se encuentran en el relieve de la cátedra o *Sedia di San Marco*, en Venecia, que por sus sorprendentes coincidencias con modelos sirios y coptos, llegó a suponerse —con exageración— obra egipcia (reproducción y comentarios fundamentales en A. Grabar, *La "Sedia di San Marco" à Venize* en *Cahiers Archéologiques*, T. VII, París 1954). Otros casos son las cubiertas del Evangelionario de Eschmiadzin y el del *Cabinet des Medailles*, de París, procedente de Saint-Lupicin (Jura).

Podrían multiplicarse los ejemplos de las dos figuras flanqueando un símbolo u objeto sagrado, originarios casi con seguridad de los marfilistas y orfebres cristianos del siglo VI y con larga evolución. Más nos interesa que este objeto central sea un Evangelio y hallarlo en un manuscrito occidental; por fortuna también podemos ofrecer en estas páginas un caso sumamente característico: los dos arcángeles Miguel y Gabriel, con varas apomadas, sosteniendo una tableta o lápida que representa el Evangelio de San Mateo, en un código de la catedral de Tréveris. Se trata de un código germánico de época carolingia, fechable en el siglo IX con fuertes influencias bizantinas en opinión de A. Goldschmidt (*German illumination*, T. I *Carolingian period*, lám. 7). Los dos arcángeles sostienen la inscripción por el borde inferior, que a su vez se apoya en una columna estriada con capitel de entrelazos y base escalonada. El camino hasta nuestros *Beatos* puede seguirse de manera ininterrumpida y perfecta a través de la miniatura del Evangelio de San Marcos del código H, en que los dos ángeles sostienen de la misma manera un libro con encuadernación de pedrería, apoyado igualmente en una columnilla. Los codos opuestos descansan en sendas columnitas más bajas, y aunque han desaparecido las varas, la posición de las manos es tan clara, que casi se adivinan las que había en el desconocido manuscrito que sirvió de inspiración a H, sin duda mucho más antiguo. Aún queda un re-



cuerto en la miniatura de la presentación de un Evangelio, precisamente el de San Marcos, en el *Beato G* (fol. 5 recto), ya que el ángel de la derecha tiene un apoyo para el brazo —incluso con basa aunque por arriba se transforma en una de las muletas de apoyo típicas de la época—, y cruza los pies igual que en H, que deriva de T. Si se comparan ambas miniaturas, y de paso las de G2 y R, se advierte que la posición del libro y la manera un tanto ilógica de cogerlo resultan de la supresión, por simplificación, de la columna central de apoyo. Como detalle complementario, añadiremos que la perspectiva del libro en R y G2, con tres lados visibles, como si los cantos de las hojas se ensancharan hacia atrás, es típicamente bizantina.



Queda así aclarado sin lugar a dudas el origen y evolución de uno de los modelos miniados imprescindibles de nuestros *Beatos*. Sin embargo, no pretendemos afirmar que cualquiera de las piezas citadas estuvo ante los ojos de un miniaturista de nuestros *scriptoria*, pero no es descabellado presumir el conocimiento de obras clasificables, directa o indirectamente, en este ambiente artístico. Lo indican las semejanzas reseñadas y la seguridad histórica de que nuestros artistas no lo crearon todo de la nada. Sirvan los ejemplos citados de segura orientación, no de compromiso formal de filiación directa, porque falta por aclarar el camino que han seguido hasta llegar a los *Beatos* (procedencia oriental directa, reelaborada en el Norte de Africa, a través de Bizancio o desde el mundo carolingio), si ya existían precedentes visigodos, etc.

En cuanto a la representación simbólica o zoomórfica de los Evangelistas es muy antigua, aunque no naciera con la primera iconografía cristiana. Arqueológicamente no se conocen casos anteriores al siglo V muy avanzado; es inútil buscarlas en las pinturas de las catacumbas, en los mosaicos o en los sarcófagos paleocristianos. H. Leclercq supone, con vacilaciones, que la primera obra en estos símbolos místicos es un díptico de marfil que reutilizado en la cubierta de un Evangelionario de la catedral de Milán (*Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, t. V, 1.<sup>a</sup> parte, París 1922). Los animales se distribuyen dos por hoja, y a su lado están los bustos de los Evangelistas correspondientes. El mismo autor considera que el monumento datable más antiguo es el pupitre de madera de Santa Radegonda de Poitiers, muerta en 587.

Desde mediados del siglo V los mosaicos ofrecen numerosos ejemplos. El más famoso es el del ábside de Santa Pudenciana; también la bóveda del seudomausoleo de Gala Placidia, en Ravenna; el ábside de Santa Sabina de Roma, etc. La disposición más normal, que adoptan casi siempre los miniaturistas, es el del Evangelista con un libro en la mano y su símbolo al lado. El león y el toro carecen a veces de alas; casi siempre se nimban sus cabezas y, cuando se suprimen las figuras humanas, el libro pasa a sus garras.

Sin que sepamos cómo ni cuando, la fantasía creó una representación extraña de esos no menos misteriosos símbolos: fundió cuatro figuras humanas con las cabezas de los cuatro sím-

bolos. El resultado fue un curiosísimo hibridismo cuyos personajes parecen escapados de un relieve o pintura del Egipto faraónico. Y puede que este sea su origen; no olvidemos que el Cristianismo tomó del mundo antiguo cuantas formas artísticas creyó conveniente, cambiándoles su primitivo significado, y que en Oriente trabajaron ilustradores que copiaron temas de los viejos monumentos y los transmitieron al Occidente medieval, hecho comprobado en Asia y en Egipto. Hieratismo, disposición procesional en zonas paralelas, proporciones, etc. del arte faraónico, influyeron en el arte copto. En Alejandría la imaginación introdujo las mayores fantasías en el mundo cristiano; la Tebaida (en el Valle) estaba poblada por miles de eremitas cuyo espíritu se exaltaba fácilmente con frecuentes visiones, y que sintieron la influencia de los viejos monumentos en la grandiosa soledad del desierto.

La comprobación no es concluyente; pero si así fuera, nos encontraríamos ante una evolución curiosísima. Porque los dioses con figura humana y cabeza de animal fueron en el antiguo Egipto una fusión de la divinidad (con apariencia antropomorfa) y los viejos totems prehistóricos. De este modo, en el país nilótico habría ocurrido dos veces un mismo fenómeno artístico, ambas por razones religiosas, pero de significado muy diferente. Sería un caso semejante al tan conocido y repetido del hombre entre dos fieras, que aparece en las pinturas predinásticas de Kom-el-Amar, que andado el tiempo se repite en la representación de San Menas, en el propio Egipto.

Se ha apuntado otro posible origen de la representación mixta del tetramorfos: la adaptación de la caricatura romana pagana. Los romanos convirtieron los numerosos seres de cuerpo humano y cabeza de animal que encontraron en el Oriente antiguo, en instrumento de sus sátiras. Con frecuencia la intención moralizadora cede ante burlas soeces e intenciones groseras y libidinosas. Era relativamente corriente que un personaje apareciera retratado con la cabeza de un animal que simbolizara su carácter o actividades, como un senador togado con cabeza de rata (H. Leclercq, art. *Caricature en Dictionnaire* t. II, 2.<sup>a</sup> parte; y el V, 1.<sup>a</sup> parte, col. 846).

Así nació la enolatría, calumnia blasfema de los paganos que acusaron a los primeros creyentes de adorar a un dios enocéfalo (cuerpo de hombre y cabeza de asno). Arqueológicamente queda algún testimonio, como el célebre grafito llamado "crucifijo blasfemo del Palatino". Representaron así a Jesucristo, a veces llevando el libro de los Evangelios. (F. de Mély, *Le Christ à tête d'âne du Palatin en Comptes Rendus d'Academie des Inscriptions*, pp. 82-92, Paris, 1908. Interesan también los artículos *Caricature* y *Crucifix*, de H. Leclercq).

Todo esto pudo sugerir a los cristianos la substitución de la cabeza humana por la del animal simbólico correspondiente en las figuras de los cuatro Evangelistas. Como es lógico, influyó sólo el recurso plástico, pero despojado de toda intención satírica, ya que los animales místicos tenían significación sacratísima, como símbolos de la palabra evangélica, tomados de las Sagradas Escrituras e interpretados por los Santos Padres. Tal es el caso de las pinturas de la bóveda de una pequeña iglesia de Aquileía, acaso el monumento más antiguo conservado de este curioso tipo iconográfico. (H. Leclercq *Aquileia*, en *Dictionnaire*, t. I, 2.<sup>a</sup> parte). Claro ejemplo literario son los versos de Pedro de Capua:

*Christus Homo nascendo, Christus Vitulus moriendo,  
Christus Leo surgendo, Christus est Avis ascendendo.*

O sea, que Cristo es hombre al nacer, muere como un toro, resurge como el león y asciende como el ave. Y si deseamos aproximarnos más, pueden citarse unos famosos versos de Coelius Sedulius, que aparecen constantemente en la miniatura carolingia, que se repiten hasta la saciedad, y que no faltan en nuestros propios *Beatos*:

*Hoc Matheus agens hominem generaliter implet  
Iura sacerdotii Lucas tenet ore inveci  
Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis  
More volans aquilae verbo petit astra Iohannes*



Los arcángeles San Miguel y San Gabriel, presentando la tableta con el comienzo del Evangelio de San Mateo, miniatura de un códice carolingio del tesoro de la catedral de Tréverie (Alemania).

Aunque admitamos estos orígenes inmediatos siempre queda detrás el más remoto de los seres mixtos del antiguo Oriente, al que tanto debe la iconografía cristiana. La costumbre de representar a los Evangelistas junto a sus símbolos, el que uno de ellos tenga forma de hombre (ángel en la plástica) y el ejemplo del arte anterior, son circunstancias más que suficientes para que un artista original y exaltado, realizara la fusión.

Hasta aquí nos hemos ocupado de la parte plástica de la representación de los símbolos de los Evan-

gelistas en su tipo antropomorfo con cabezas de animales. Pero no conviene cerrar la exposición sin criticar su aspecto literario. Una gran parte de la complicada iconografía medieval tropieza con la dificultad de la falta de textos, o por el contrario, del exceso de ellos, sobre todo cuando son lo suficientemente ambiguos para prestarse a múltiples interpretaciones.

Afortunadamente, en el caso de los Evangelistas poseemos dos amplias y detalladísimas descripciones contenidas en las Sagradas Escrituras. Beato se refiere al tetramorfos en varias ocasiones, pero no es ésta la fuente a que debemos recurrir, porque el abad copiaba (Sanders, *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim*, Roma 1930). Los símbolos sobrenaturales aparecen en dos libros, uno del Nuevo y otro del Antiguo Testamento. El primero es el *Apocalipsis* (IV, 6 y ss), que da una descripción breve y clara. No sucede lo mismo con el texto de Ezequiel (I, 4 y ss), cuya complicación y grandiosidad son verdaderamente imponentes. El *Apocalipsis* de San Juan los describe así: "Era el primer animal parecido al león, y el segundo a un becerro, y el tercer animal tenía cara como de hombre, y el cuarto animal semejante a un águila volando". El texto apocalíptico describe los animales, pero no resuelve la cuestión del hibridismo plástico. Más se aproxima Ezequiel cuando dice: "Por lo que hace su rostro, todos cuatro lo tenían de hombre y todos cuatro tenían una cara de león a su lado derecho; al lado izquierdo tenían todos cuatro una cara de buey; y en la parte de arriba tenían todos cuatro una cara de águila". Es fácil apreciar que las numerosas variantes de los tetramorfos medievales derivan de San Juan y de Ezequiel, y que en el caso de los zoomorfos híbridos hay que recurrir más al segundo que al primero. Su expresión gráfica literal habría sido prácticamente imposible, sobre todo en épocas artísticas tendentes a la bidimensionalidad. Es difícil imaginar unos hombres con su cabeza normal rodeada por otras cuatro, porque cada uno de los seres mixtos descritos por Ezequiel resume a todos los Evangelistas, en lugar de separarlos como el *Apocalipsis* de San Juan.

Todo demuestra que el impulso y parte de la inspiración para figuras del tipo que encontramos en el fragmento de Gerona, y en otros códices de Beato, nació de este texto, pero difícilmente habrían pasado al Arte sin los precedentes plásticos pre y protocristianos ya citados, que proporcionaron la base para plasmar algo tan grandioso y sobrehumano, que ni imaginación del más genial surrealista ha sido capaz de expresar.

Los Padres de la Iglesia interpretaron los textos sagrados de varias maneras, aunque generalmente concordaran en aplicarlos simbólicamente a cada uno de los Evangelistas. Pero las atribuciones respectivas fueron al principio vacilantes. Por ejemplo, algunos opinaron que los animales son la expresión del estilo característico de cada Evangelista.

Sin embargo, la versión universalmente admitida, la que pasó al Arte, arranca de los sutiles comentarios de San Jerónimo y San Agustín. Y no se olvide que Beato se inspiró muy directamente en estos autores, ya que sus sentencias se incorporaron al texto y sus retratos imaginarios aparecen, junto con los de otros Padres, en la miniatura del *Alpha* del libro. Según esto, el león representa a San Marcos porque desde el principio de su texto dice: "Esta es la voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor". El toro de San Lucas, porque al empezar su Evangelio relata la historia del sacerdote Zacarías. El águila evoca a San Juan a causa de que desde el inicio de su obra alcanza las más elevadas regiones de la genealogía del Verbo. El hombre (representado artísticamente como ángel) simboliza a Mateo, ya que al comenzar a escribir se preocupa de la ascendencia humana de Jesucristo. (H. Leclercq, *Dictionnaire art. Evangelistes*).

La presencia de los ángeles en nuestra miniatura presenta bastantes menos problemas iconográficos, si exceptuamos los orígenes de esta composición, que ya tratamos más arriba. Etimológicamente ángel deriva de una palabra griega que significa mensajero, "el que anuncia", en hebreo *malak*. Como observa San Agustín, este nombre indica su misión, pero no su naturaleza. (San Agustín. *De Civitate Dei*, XI, 33). La Iglesia ha definido como verdad de fe no sólo la existencia de los ángeles, sino su creación *ex nihilo* y *ab initio temporis*, afirmando que son "substancias intelectuales, puramente espirituales, subsistentes en sí, creados por Dios y superiores a los hombres". Puede decirse que toda la Biblia está materialmente plagada de alusiones a la existencia de estos espíritus puros. Siguiendo a San Pablo y a la tradición, se consideran divididos los ángeles en nueve órdenes: querubines, serafines, tronos, virtudes, potestades, príncipes, arcángeles y ángeles. En los *Beatos* se representan frecuentemente los querubines, arcángeles y ángeles.

A pesar de su incorporeidad, los ángeles aparecieron muy pronto en el arte cristiano, con aspecto antropomorfo alado, dentro de la corriente figurativa queda forma visible incluso al Espíritu Santo, aunque sólo fuera con el valor de lenguaje gráfico. En su paso a la plástica pudo influir una curiosa circunstancia. Se trata de la influencia que el relato de la caída de los ángeles y el *Libro de Enoch* llegaron a ejercer sobre algunos pensadores que giraban en torno al neoplatonismo, que se plantearon el problema de su naturaleza de manera errónea y hasta angustiosa. Bastantes orientales llegaron a creer en la corporeidad de los ángeles; y les siguieron algunos occidentales, aunque considerándola *sui generis*, especialmente Tertuliano (*De Carne Chr.* XI).

El Cristianismo ortodoxo no tuvo inconveniente en figurar a los ángeles como seres humanos con alas, aludiendo así de modo sensible a su existencia, sin perjuicio de condenar toda proposición herética. Para ello se inspiró en los genios alados del paganismo —únicamente como solución artística— demostrando una vez más su enorme capacidad de asimilación de cuantos elementos culturales del mundo antiguo eran susceptibles de captación sin daño de la moral o del dogma (sobre el origen artístico, F. Cumont, *Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, París, 1942; y *Lux Perpetua*, París, 1949).

La presencia de los ángeles en la miniatura del *Beato* puede explicarse como presentación, guardianes del texto sagrado, o alusión al mensaje de la palabra divina. Precisamente las varas que llevan los ángeles en las manos, y concretamente en el fragmento que comentamos, aluden a su misión mensajera. De todos modos, los nombres que figuran en el códice de la catedral de Tréveris permiten suponer que se trata de arcángeles y no de ángeles, aunque esto cambia poco su significación.

La publicación de un fragmento inédito planteó el problema básico de su filiación dentro



Presentación del Evangelio de San Marcos, Beato de las Huelgas, hoy en la Pierpont Library, de Nueva York.

de las series conocidas. Inmediatamente observamos el estrechísimo paralelo entre el fragmento de Gerona y la miniatura equivalente del *Beato* conservado actualmente en la Jhon Ryland Library de Manchester (Inglaterra), clasificado por Neuss con la sigla R. Estudios posteriores a la primera publicación que hicimos del fragmento de Gerona, han revelado que estas semejanzas pueden tener consecuencias mucho más fecundas de las que advertimos al principio, hasta el punto de enri quecer con dos nuevos *Beatos* el *scriptorium* de la catedral de Gerona. No pretendemos afirmar categóricamente lo que de momento no pasa de prometedora sospecha, que de confirmarse merecerá un amplio estudio. Pero ofrecemos las primicias de algunos datos curiosos y seguros.

Por desgracia, la historia comprobada de R no alcanza a un siglo, cuando de manos del Marqués de Astorga y Conde de Altamira pasó, en 1870, al librero parisiense Firmin Didot, y de éste, nueve años después, a las de un colega de Londres, Bernard Quatiteh, que lo vendió a la Jhon Ryland Library. La gran belleza y calidad artística del códice explica que fuese muy apetecido y que cuente con tempranas publicaciones. Casi contemporáneos son el *Catálogo* del Marqués de Astorga y la detallada obra de A. Bachelin. Aparece mencionado en el catálogo de ventas de A. Firmin Didot, en el de compras de Quatiteh, de 1879, donde se incluye un tratado resumido sobre códices apocalípticos ilustrados. D'Avezac estudió el mapa, y otras notas se deben a Delisle, Ramsay, Montagne Rhodes, Domínguez Bordona y Neuss,

Esto ofrece cierto interés para R, pero más importante sería conocer su historia antigua, que acaso daría alguna luz sobre el fragmento de Gerona. Pero nada seguro se puede afirmar antes de su paso a manos privadas; ni siquiera el lugar donde se conservó hasta entonces. Ramsay sospechó que fuera el *Beato* del monasterio cisterciense de Las Huelgas de Burgos (sigla H), que citó el Padre Flórez y que utilizó para su edición príncipe del texto (*Sancti Beati Hispani Liebanensis in Apocalypsin...* Madrid 1770), pero se ha demostrado que este H fue a parar por compra a la Pierpont Morgan Library, de Nueva York, donde acompaña al M.

La cronología tiene una importancia fundamental para nuestro fragmento, que únicamente puede fecharse por razones estilísimas, ya que no contiene escritura que pueda proporcionar una datación paleográfica. Delisle, Ramsay y James consideran que R es de la segunda mitad del siglo XII. Se apoyan en consideraciones paleográficas, sobre todo en la comparación de su escritura con H, fechado con seguridad en 1220. Neuss lo cree de los últimos años del siglo XII, y Domínguez Bordona supone que incluso puede caer en los primeros años del siglo XIII, que es la fecha con que estamos más de acuerdo.

El paralelo estrechísimo entre el fragmento de Gerona y R puede darnos una idea bastante aproximada de cómo era aquél, ya que no cabe duda de que ambos pertenecían a una fa-



milia muy íntimamente emparentada. El texto del códice de Manchester es de los más completos: comprende el Comentario de Beato al Apocalipsis, el Libro de Daniel y todas las añadiduras que se encuentran en los ejemplares más acabados.

Comienza con una especie de hoja de portada, con arco y tablas genealógicas (folio 1); luego la Cruz de Oviedo (folio 1 verso), la Majestad (folio 2). Vienen después las miniaturas de los cuatro Evangelistas (folios 2 verso a 6 recto) y las tablas (folios 6 verso a 13 recto); en el folio 14 aparece la lucha de un pájaro con la serpiente. Los comentaristas que sirvieron de inspiración a Beato se representan en el folio 14 verso, bajo arquería de herradura, aunque sin anotaciones de sus nombres. Los Apóstoles, el mapa y todas las demás miniaturas habituales en estos códices, aparecen igualmente en R.

Según Neuss, la iconografía se relaciona mucho con G, aunque artísticamente es obra románica madura. El ilustrador dibujó las anatomías con precisión, movimiento intenso y abundancia de pliegues en las vestiduras, que son características de los últimos tiempos del siglo XII y comienzos del XIII. El colorido es variado y hermoso y abunda el oro.

Creemos que la fecha del fragmento de Gerona debe de ser algo anterior, dentro de la segunda mitad del XII y quizás de mediados. El fragmento es más rico y variado de dibujo, sus capiteles mejor desarrollados y las basas foliáceas mucho más complicadas que las sencillísimas y geométricas de R. Idéntica simplificación se advierte en las varas de los ángeles, cuyos remates foliáceos superiores suprime R, reduciéndolos al plomo esférico. También ha desaparecido la viga, aunque dejando un curioso vestigio: la línea de separación de los colores del fondo en R, sobre las cabezas de los ángeles, coincide exactamente con el límite superior de la viga del fragmento. Es muy frecuente que la tendencia a la simplificación sea indicio de cronología más avanzada, al menos así sucede en otro caso paralelo, el de G y su copia reinterpretada y abreviada Tu.

Por cierto que la coincidencia entre el fragmento y R es mucho más estrecha que entre G y Tu, basta comparar detenidamente todos los detalles de las reproducciones que acompaña al presente trabajo. En el caso de R y el fragmento es más propio hablar de calco que de copia. Es impresionante comprobarlo superponiendo dos dibujos en papel transparente y mirándolos al trasluz: las líneas fundamentales se confunden, salvo los brazos y el libro del zoomorfo, las alas interiores de los ángeles y la inclinación de las varas de los ángeles, sin duda pequeñas variaciones introducidas por el copista (debemos advertir que dificultades de momento insuperables, nos obligan a reproducir en el presente trabajo el dibujo de Bachelin en lugar de la fotografía directa de R).

No ocurre lo mismo en el colorido, al contrario, parece que haya cierta inversión de tonos. Por ejemplo, la rosca del arco de Gerona es de oro y las albanegas rojas; en Manchester la rosca es roja y las albanegas doradas; los fustes de Gerona son azules y rojos los de Manchester. La única coincidencia notable es el azul del interior del arco. Pero el dibujo y la composición son elementos mucho más decisivos para la filiación de una obra que el colorido, y en los cambios hay que ver un deseo del copista que al querer introducir alguna variación, recurrió al sistema mucho más sencillo de cambiar o invertir los colores que inventar un nuevo dibujo. Es posible que en la conservación del azul del fondo superior influyera una tendencia naturalista referida a la naturaleza alada del símbolo y a la descripción de los textos sagrados. Estas alteraciones no apoyan la copia directa, pero tampoco la niegan en absoluto. Por más que imite, todo artista tiende a variar algo, por la menos a cambiar de sitio los colores. Esto sucede incluso en humildes artesanos que trabajan industrialmente a base de calcos. Un caso muy típico es el de los decoradores de losetas de los siglos XVI a XIX, que trabajan con plantillas de cartón que facilitaba la repetición del dibujo; pero las invertían de izquierda a derecha, alternaban los colores, variaban detalles secundarios, etc.

Hay que precisar el lugar exacto que corresponde a nuestro perdido *Beato* en el panorama general de estos códices. Varias son las genealogías propuestas, coincidentes en lo esencial, aunque con variantes de detalle. Como es muy difícil llegar a una solución absoluta —problema que no puede abordarse aquí— aceptamos la clasificación de Neuss (dibujo con el árbol

genealógico de los *Beatos*, en W. Neuss, obra citada p. 111). Parte de un hipotético origen común en el siglo VIII, acaso influido por el propio abad Beato; las miniaturas del ejemplar primitivo se transmitirían por copia hasta el siglo IX. En él se produjo un hecho importantísimo: la división en dos grandes familias, una de ellas que mantuvo la tradición antigua hasta época muy avanzada; y la otra que nació de la obra del monje y miniaturista mozárabe Magius. La primera, distinguida por Neuss como familia I, poco tiene que ver con el fragmento de Gerona, que debe incluirse en la familia II (la de Magius). Este grupo es bastante complejo, ya que se subdivide en otros dos, distinguidos por familia IIa y familia IIb, lo que se explica porque Magius no se limitó a una primera innovación, sino que en edad avanzada emprendió la tarea de iluminar otro código, que no pudo acabar por sorprenderle la muerte. Las dos ramas de la familia II derivan de los dos ejemplares de Magius, cuyas copias sólo llegan hasta el siglo XIII. G. Menéndez Pidal llama familia de Escalada a la II.<sup>a</sup> de Neuss, y familia de Tábara a la IIb.

Dentro de este esquema de Neuss encontramos dos códigos hermanos de la familia IIb: el R, tantas veces citado, y el ejemplar fragmentado en Madrid entre el Museo Arqueológico Nacional y la biblioteca del Conde de Heredia Spínola, y la colección Marquet de Vasselot, en París (sigla Pc.). Ambos son de los primeros años del siglo XIII y de estilo románico, aunque directamente derivados de los mozárabes. El fragmento de Gerona habrá de colocarse por tanto en la proximidad de ambos. Creemos que para la referencia cómoda y abreviada del código cuya existencia pasada atestigua el tan repetido "fragmento de Gerona" podría aceptarse la sigla G2, ya que está en Gerona y que el código del año 975 de la catedral de la misma ciudad se distingue por G, perteneciente también a la familia IIb de Neuss, o la equivalente de Tábara de G. Menéndez Pidal.

Antes de terminar debe esbozarse un importante problema: el origen de G2, y por lo tanto el de R, y sus posibles relaciones con el grupo de G y Tu. Hay algunos hechos indiscutibles: los cuatro son de la familia de Tábara, G es mozárabe y los demás románicos, fechables desde el año 975 hasta comienzos del siglo XIII en el orden G, Tu, G2 y R. Los códigos G2 y R forman pareja, casi seguro que por copia; también, y por idéntica razón, G y Tu; sabemos que G se hizo muy probablemente en Escalada, y Tu sin duda en Gerona, aunque la interpretación artística varíe mucho, al contrario del caso de G2 y R. Cualquier otra hipótesis es pura fantasía, al menos de momento.

El hallazgo en Gerona de G2 puede favorecer su posible ejecución en esta ciudad, pero no la demuestra en absoluto, recuérdese el caso del código de la catedral. Es evidente la relación iconográfica entre R y G, ambos constan de la parte introductoria, el comentario de Beato al *Apocalipsis* y el *Libro de Daniel*. Un somero repaso revela otras coincidencias más significativas: G conserva 114 miniaturas, R 110; los autores que cita Beato aparecen representados en ambos, y por lo tanto en Tu, también los tiene Sanit-Sever (S), que no pertenece a la misma familia y que es siempre un caso muy particular; coinciden en la lucha de la serpiente y el pájaro (Tu reservó la página pero la dejó en blanco, falta en H y Ar, que son de idéntica familia); la bestia que sube del mar se encuentra únicamente en R, G y Tu; es curioso que la segunda fiala no se dibujara en G ni en Tu y que también falte en R, (tampoco la tiene H, San Andrés del Arroyo (Ar) sí la posee); como toda la familia de Tábara, R carece del silencio en el cielo; G, Tu, R, Ar y H son los únicos de la familia de Tábara que tienen la Diáspora; las tablas de R, G y Tu coinciden en el número de páginas, H difiere; la Cruz de Oviedo está en el folio 1 verso de G, R y H; Manchester presenta las añadiduras de *Antichristo*, *Qualiter imperatorem tollat* dos veces, en los folios 55 verso y 257 recto, como en Gerona; en los mapas de G, R y Tu se reitera el olvido de algunas tierras apostólicas, como Capadocia y Mesopotamia, y el Danubio presenta cuatro fuentes (también en H y Ar); otras coincidencias se establecen en el Jordán y el curso del Nilo, etc.

Es temerario deducir de momento consecuencias rotundas de todo esto. Es indudable que o R procede de G2, o ambos son copias directas y románicas de otro código hoy desconocido, y aunque no es totalmente inverosímil resulta hoy poco seguro admitir que deriven de G.