

## A PROPÓSITO DE LA EDICIÓN FACSIMIL DEL CÓDICE GERUNDENSE DEL COMENTARIO AL APOCALIPSIS DE BEATO<sup>1</sup>

La reproducción total en facsimil del espléndido ejemplar del *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, que posee la Catedral de Gerona, hay que considerarla como un gran acontecimiento para el arte medieval español, y en consecuencia para el arte general europeo de la primera Edad Media. Este facsimil pone en manos de los investigadores del arte español un magnífico instrumento de trabajo, por lo cual merece ser felicitado el Capítulo de la Catedral de Gerona que ha facilitado esta empresa, y de modo particular el ilustre canónigo archivero y conservador del Museo Diocesano, el Dr. D. Jaime Marqués, que tantas pruebas ha dado y está dando de su ciencia y de su amor a los grandes tesoros que tiene encomendados.

El *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana es célebre universalmente a causa de las numerosas y preciosas pinturas que acompañan a muchas de sus copias. Esta ilustración, que sin duda ha sido la primera gran manifestación del genio pictórico español, fue objeto de un documentadísimo estudio del Dr. Wilhelm Neuss, aparecido en 1931, obra fundamental para el conocimiento del arte mozárabe y punto de partida inexcusable para quienes estudien la copiosa ilustración del *Comentario* de Beato.<sup>2</sup> Por esto resulta un tanto sorprendente que Titus Burckhardt, que firma el prefacio de esta edición, diga «que el arte mozárabe, del cual el manuscrito conservado en la Catedral de Gerona, es una de las manifestaciones más perfectas, continúa siendo todavía en gran parte tierra desconocida» (p. 5.) En estas palabras hay notoria exageración y para desmentirlas basta recordar las obras base de Gómez Moreno<sup>3</sup> y Neuss, y los

<sup>1</sup> *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex gerundensis, totius codicis similitudo prelo expressa*. In Aedibus Urs Graf, Olten et Lausanne in Helvetia, 1962, 2 vols.

<sup>2</sup> *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, (Munster 1931) 2 vols.

<sup>3</sup> *Iglesias mozárabes*, (Madrid 1919) 2 vols.

estudios publicados después de la gran obra de éste, entre los cuales recordaremos los de Schlunk,<sup>4</sup> G. Menéndez-Pidal,<sup>5</sup> Guilmain<sup>6</sup> y Carlos Cid e Isabel Vigil,<sup>7</sup> aparecidos entre 1945 y 1965. El arte mozárabe, pues, dista mucho de ser «en gran parte tierra desconocida», aun cuando queden todavía en pie problemas de difícil, si no de imposible solución, debido principalmente a los escasísimos restos que nos han llegado de las biblioteca de la época visigoda. Pero el inventario de códices miniaturados del período mozárabe está hecho desde hace años; algunos de estos códices son fechados y llevan nombres de copistas e iluminadores; se conocen asimismo muchas procedencias. Contamos por lo tanto con datos seguros para hacer la historia de parte de estos libros y de algunos de los más importantes.

Ahora bien, la magnífica floración miniaturística que se dio por tierras leonesas y castellanas en el siglo x, no puede ser considerada en términos absolutos como creación espontánea, puesto que detrás de ella había habido la tradición visigoda de la cual nos quedan poquísimos restos. Se plantea, pues el problema de esclarecer en qué medida dicha tradición era continuada por los escritorios leoneses y castellanos. Para Neuss los miniaturistas del *Beato*, al igual que los ilustradores de las *Biblias* catalanas del siglo xi, se nutrieron de la tradición anterior y, según él, el arte paleocristiano con sus numerosas incorporaciones del próximo Oriente, fue la cantera en donde los ilustradores de los *Beatos* encontraron los materiales para componer sus alucinantes visiones. Esta teoría, que está en contradicción con ideas expuestas anteriormente por D. Manuel Gómez Moreno, no ha sido aceptada por todos, pero no cabe duda de que Neuss ha señalado la fuente remota de algunas miniaturas de los *Beatos*, y que

<sup>4</sup> *Observaciones en torno al problema de la miniatura visigótica*, en «Archivo español de Arte», t. XVII (1945), págs. 241-65.

<sup>5</sup> *Mozárabes y Asturianos en la cultura de la Alta Edad Media*, en «Boletín de la R. Academia de la Historia», t. CXXXIV (1945), págs. 138-291.

<sup>6</sup> *Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination*, «The Art Bulletin», XLII (1960), 211-18; *Zoomorphic Decoration and the Problem of the Mozarabic Illumination*, «Speculum», XXXV (1960), 17-38.

<sup>7</sup> *Las miniaturas que faltan en el «Beato» de Gerona*, separata de «Revista de Gerona», núm. 20 (1962), 18 págs. Véase en este volumen el erudito estudio de los mismos autores: *El Beato de la Biblioteca Nacional de Turin, copia románica del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona*.

los hechos señalados por Schlunk vienen a confirmarla, por lo menos parcialmente. La teoría de Neuss no puede rechazarse de plano y en el estudio que ha escrito para esta edición facsimil, ha seleccionado algunos ejemplos muy convincentes.

Hasta aquí el problema iconográfico. Hay el problema estilístico, al que Neuss consagra también atención en su gran obra citada. ¿Por qué la miniatura mozárabe ofrece caracteres de rudeza y violencia que no tienen igual en ningún otro país de Europa en la misma época? Quienes gusten del arte bárbaro por la fuerza de sus estilizaciones y la valentía de las combinaciones colorísticas, difícilmente encontrarán algo que supere la miniatura mozárabe. Y, naturalmente, ocurre la pregunta de cómo se formó este originalísimo estilo, común a una serie de códices de variado contenido, entre los cuales ocupan el principal lugar las copias del *Comentario al Apocalipsis*, de Beato, del siglo x, y algunas del siglo xi. Lo poco que se conoce de iconografía visigoda, casi toda sobre piedra, y el único códice miniaturado tenido por visigodo, el *Pentateuco* Ashburnam, no aclaran nada. Seguramente el inconfundible estilo de la miniatura mozárabe nació en España musulmana en donde los mozárabes vivían, y éstos lo propagaron por tierras leonesas y castellanas.

Queda un tercer problema, relacionado con los dos anteriores, que es el de la relación de la miniatura mozárabe con las escuelas del Norte de Europa. En los últimos años han aparecido dos estudios de Guilmain, cuyo objeto ha sido demostrar que ciertos temas geométricos o figurativos que aparecen en iniciales, arquerías, e incluso en alguna miniatura mozárabe, muchos de ellos de ascendencia oriental, son corrientes en el arte del Centro y Norte de Europa, anterior o contemporáneo de los códices mozárabes. La conclusión que de ello se saca es que los escritorios mozárabes descubrieron estos temas en códices insulares, merovingios o carolingios, lo cual no tiene nada de sorprendente habida cuenta del intercambio de códices y de los viajes de aquellos siglos. Recordemos el proyectado viaje a Maguncia de San Eulogio. Este viaje terminó en Navarra porque las guerras cerraron el paso a Eulogio, pero conocemos el acopio de códices que aquél hizo en el monasterio navarro de San Zacarías, que llevó consigo a Córdoba.

Estas ligeras notas pueden dar idea de la problemática que hay en torno del arte mozárabe. Desbrozado el terreno con obras generales y

magistrales y con excelentes monografías, se impone el estudio de temas concretos. Y no cabe duda de que las ediciones facsímiles como la reciente del *Beato* de Gerona, facilitarán en grado sumo tales estudios. Deseamos, pues, vivamente que lo que se ha hecho poco ha con el *Beato* de Gerona, se repita con otros códices españoles de la misma época. Es necesario hacer estudios comparativos de los distintos códices mozárabes, como ya han hecho el Dr. Neuss y otros, y es necesario hacer lo mismo con códices de otros países, que pueden ayudarnos a esclarecer el origen de los temas, trátase de iconografía o de ornamentación. Para tales confrontaciones es conveniente disponer de reproducciones perfectas. La que la casa Urs Graf ha hecho de la copia del *Beato* de Gerona, lo es. Hay en ella treinta láminas a todo color, a nuestro juicio insuperables. La maravillosa policromía del Códice de Gerona, que tanta y tan justa admiración ha despertado, ha sido reproducida con la máxima fidelidad. Sólo lamento que no se haya reproducido en color la última página, en la cual hay la omega y las notas finales con los nombres del copista, iluminadores, fechas y algunos otros datos. La transcripción de dichas notas ha sido hecha varias veces, y últimamente por el canónigo Marqués en uno de los estudios que ha escrito para este facsímil. El Dr. Marqués nos ha ofrecido también un intento de traducción de estas notas, escritas en un latín a veces indescifrable. En su transcripción se ha separado de sus predecesores en el modo de separar las sílabas de las palabras de la suscripción que nos dan el nombre de la pintora: EN DEPINTRIX ET DEI AIUTRIX. De acuerdo con esta transcripción, la colaboradora del pintor Emeterio, ilustrador del *Beato* de Gerona, no se llamaría Ende o Enda, como se ha venido creyendo, sino En. En opinión del Dr. Marqués la sílaba En está separada de la siguiente. Es lástima que la reproducción en negro de la última página, no permita ver con claridad algunas letras de esta nota; pero sospecho que tal separación debe ser insignificante, a juzgar por las letras que se adivinan. Más que la separación de EN y DEPICTRIX, veo la unión de las dos palabras, por lo cual no considero justificado modificar las anteriores lecturas, y sigo creyendo que la ayudante de Emeterio se llamaba Enda o Ende.

Menos justificada es todavía la rectificación de la lectura de la fecha, ya que la lectura «VI F.» o «sexta feria» es de toda evidencia. No es, pues, admisible la lectura «III F.» del Dr. Marqués y subsiste por lo tanto la

contradicción entre el día de la semana y el número del mes que hay en la fecha del código de Gerona.

Puestos en plan de hacer observaciones de detalle, nos permitiremos hacer algunas al estudio del Dr. Neuss. El editor de la obra hace notar que «sobre ciertos puntos — como la interpretación exacta del colofón de nuestro manuscrito — las opiniones de los autores (los prologuistas del facsímil) no son unánimes». Y añade discretamente: «Bastará que el lector esté de ello advertido. Para el erudito tales divergencias pueden ser estimulantes» (p. 6). Una de estas discrepancias es la fecha asignada al *Beato* de la Biblioteca Pierpont Morgan. Mientras el canónigo Marqués admite sin reservas la fecha propuesta por Gómez Moreno, 926, que nos parece hoy la más generalmente aceptada, el Dr. Neuss se ratifica en la que propuso años atrás: 922. Esta discrepancia la razonó en su gran obra citada. En el estudio que acompaña al facsímil no insiste sobre la cuestión y expresa, al igual que antes, algunas dudas, pues dice que también es posible que dicho *Beato* se hubiese copiado «algunas decenas de años más tarde» (p. 46). No haríamos objeción a tales divergencias, si fueran acompañadas de un mínimo de información bibliográfica, que permitieran al lector informarse de la cuestión; pero el estudio del Dr. Neuss es precisamente muy parco de bibliografía, y esto puede engendrar confusión al lector que confíe hallar en los prólogos que acompañan al facsímil una información general sobre la ilustración del *Comentario* de Beato en general, o sobre la copia de Gerona en particular.

El laconismo del Dr. Neuss desde luego se presta a confusiones, particularmente en lo referente a las fechas de los códigos más antiguos. La fecha del *Beato* Pierpont Morgan tiene interés. A juicio del Dr. Neuss, se trata del «ältere Beatus» (p. 46). Pero el mismo Dr. Neuss fecha el *Beato* de la Biblioteca Nacional, Vitr. 1-14 (Hd 58) hacia 920-930, y añade que «Sie ist wohl die älteste erhaltene Beatus-Handschrift» (p. 50). Este *Beato*, según el Dr. Neuss, procede de San Millán de la Cogolla, y de él ha dicho Domínguez Bordona que «sus representaciones se apartan de la iconografía tradicional de Magius» y que «todas las pinturas carecen de fondos formados por franjas horizontales y se destacan sobre el blanco del pergamino».

Existe también un fragmento que puede rivalizar en antigüedad con los anteriores códigos. Es la hoja miniaturada, descubierta por José Rius

y Serra en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. Domínguez Bordona dio noticia por primera vez de este afortunado hallazgo, comunicándonos que «ante fotografía de tal fragmento el señor Gómez Moreno enseña *que se trata de una escritura leonesa del siglo IX*, del mismo tipo que la del códice escurialense P. I. 7 que perteneció a Alfonso II». Basándose en esta autorizada opinión añade Domínguez Bordona que «comparada la miniatura de esta hoja con la correspondiente en el manuscrito thompsoniano, se comprende (a pesar de las variantes), que Magius no hace sino razonar la infantil iconografía, y mejorar artísticamente lo que en el ilustrador de Silos se nos muestra casi sólo como un caligráfico tanteo».<sup>8</sup>

Para Neuss, esta hoja «entstammt wohl noch dem 10 Jahrhundert» (p. 55-56). Admito que el Dr. Neuss se ratifique en anteriores opiniones y que en esta ocasión no haya entrado en discusiones; pero me parece que hubiera sido conveniente mencionar, ni que fuera en cita, las opiniones discrepantes de la suya, por referirse a códices muy importantes, cuyas fechas son de gran interés para la historia de la miniatura.

Los hechos señalados demuestran que el estudio de Neuss que acompaña la edición facsímil, aun acreditando la mano del maestro, no puede dar cabal idea de lo que representa en el arte la ilustración del *Comentario al Apocalipsis* de Beato, y en particular la del códice de Gerona.

Los *Beatos*, aparte de cuestiones de cronología, suscitan un problema de estilo muy particular. El Dr. Neuss, en su gran obra citada, hizo la genealogía de los códices, fundándose en su texto. En líneas generales coincide bastante con la que años más tarde hizo G. Menéndez Pidal, sobre base mucho más restringida, como son los mapas.<sup>9</sup> En el *stemma codicum* de Neuss, el Beato Pierpont Morgan, ilustrado por Magio en 926; el de Valcavado, en la Biblioteca de Valladolid, copiado por Oveco en 970, y el de la Seo de Urgel, de fines del siglo x, pertenecen a la misma familia, aun cuando no haya entre ellos relación directa de parentesco. Estilísticamente estos tres códices están muy próximos. El de Gerona, ilustrado por Emeterio y su ayudante Ende, pertenece a otra familia. Algunas soluciones iconográficas son distintas de las de los tres códices arriba men-

<sup>8</sup> DOMÍNGUEZ BORDONA, *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo*, páginas 30-31 (Madrid 1929).

<sup>9</sup> Véase la obra citada en la nota 5.

cionados, y su estilo defiere mucho del de éstos. Basta fijarse en un hecho muy significativo: en estos últimos las figuras tienen la cabeza con cráneo grande y redondo y la barbilla estrecha, los ojos son desmesurados; en cambio en el de Gerona las cabezas son más estrechas y los rostros más largos. Se trata de dos maneras distintas. En el *Beato* de Gerona el arte se ha suavizado notablemente y algunas de sus características reaparecen en ciertos códices de la misma época o algo posteriores, ya influidos por el arte ultrapirenaico. En cambio en las miniaturas que siguen la tradición de Magio todo es más duro, tanto si se trata de dibujo como de color. A mi entender el creador de la nueva manera fue Emeterio, discípulo de Magio «archipictor honestus». Este que en opinión de G. Menéndez Pidal, pudo ser el inventor de las franjas horizontales de color, que sirven de fondo en las miniaturas de los *Beatos*, pudo inspirarse en una tradición ya existente al dibujar los personajes de sus escenas, pues sus rostros tienen antecedentes en obras, como el *Antifonario* de León, del año 905. Es lástima que el *Beato* tavarense, comenzado por Magio y terminado por Emeterio en 970, que tan bien nos hubiera podido documentar sobre este cambio de estilo, haya llegado tan mutilado; pero una de sus miniaturas reproducida por Neuss,<sup>10</sup> lleva la marca del estilo de Magio; en cambio la omega que termina el volumen, obra segura de Emeterio, es casi igual a la que cierra el código gerundense.<sup>11</sup> A mi juicio Emeterio fue un gran innovador que se formó junto a Magio, el insigne pintor. El arte que éste pudo haber aprendido en territorio islamizado, —pues pintó su primer *Beato* en el monasterio de San Miguel, que se identifica con el de Escalada, cuya iglesia comenzaron en 912 monjes que habían venido de Andalucía—, debe ser uno de los que más cercanos se hallan de la más pura tradición mozárabe. Emeterio debía pertenecer a la generación siguiente y debía haber nacido ya en zona cristiana. El *Beato* que ilustró en colaboración con Ende, que Neuss considera «die stilistisch feinste Kopie im Sinne der 'mozarabischen' Kunst», aunque ligado como los demás *Beatos* a la tradición mozárabe, es no obstante una obra renovadora. Sus autores suavizan la violencia mozárabe, tan visible en el *Beato* de la Seo de Urgel, que tal vez sea posterior al de Gerona. Sería interesante examinar

<sup>10</sup> *Die Apokalypse*, II, fig. 168. La pintura de la torre de Távara (fig. 226), obra de Emeterio no sirve para la comparación, por su mal estado de conservación.

<sup>11</sup> *Die Apokalypse*, II, fig. 284.

parecidos procesos en otros códices de fines del siglo x o principios del xi, como los códices conciliares Albeldense y Emilianense y los códices miniaturados para Fernando I y D.<sup>a</sup> Sancha. En todos ellos se observa una tendencia a afinar la tradición de los códices más antiguos o los que se han conservado más fieles a ella. El códice de Gerona es de los códices que más adelante han ido en esta evolución y en esto consiste, por lo menos en parte, la originalidad del arte de Emeterio y Ende.

P. BOHIGAS