Apreciaciones sobre las ilustraciones del Beato de Cardeña

Angela Franco Mata

RESUMEN:
En el presente artículo se analizan varias peculiaridades iconográficas y estilísticas de uno de los Beatos más hermosos del grupo de los denominados tardíos, fechable entre 1175-1180. Tanto el texto como las ilustraciones contienen particularidades, que lo convierten en una obra excepcional. Se aprecia la mano de dos maestros, uno de los cuales, que denomino convencionalmente Maestro A, fue el responsable de la distribución del trabajo, y el Maestro B, menos dotado, ilustró imágenes, en las que se aprecia una clara influencia del arte inglés.

Palabras clave:
Iconografía, Iglesia Tiatira, Segunda trompeta, Scriptorium.

***ABSTRACT**:*
This paper analyses several iconographic and stylistic peculiarities of one of the most beautiful Beatos of the group from the so-called late period, dated between 1175-1180. Both the text and illustrations contain characteristics which convert it into an exceptional work. The work of two masters can be seen. The one I conventionally refer to as Master A was the person in charge of the distribution of the work, and Master B, less talented, illustrated images in which a clear influence of English art can be seen.

Key words:
Iconography, Church Thyatira, The second trumpet, Scriptorium

El 20 de mayo de 1998 se firmó un convenio entre el entonces Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, D. Benigno Pendás, y D. Manuel Moleiro Editor, para realizar la edición facsimilar *del códice Beato de Cardeña y reproducción fotográfica de una parte del manuscrito para un volumen de estudio*. Esta decisión es muy loable, por las características especiales del códice, que ha llegado incompleto a nosotros. Todo se ha desarrollado con el mayor respeto y profesionalidad. El Sr. Moleiro depositó sobre mí varias responsabilidades, necesarias para llevar a buen puerto la empresa, con total libertad en cuanto a elección de temas e investigadores. Asumí la coordinación de la parte técnica y científica de la edición, que entrañaba notables dificultades, por hallarse incompleto y diseminado entre tres instituciones, el Museo Arqueológico Nacional, que custodia 126 folios, *the Metropolitan Museum* de Nueva York, 15 folios, y la Biblioteca Francisco Zabálburu,1 folio y medio.

Realizamos el trabajo cuatro autores. Encomendé el análisis de las fuentes utilizadas por Beato para la confección de su obra al Dr. D. Eugenio Romero Pose, Obispo Auxiliar de Madrid, cuyo rigor científico en sus numerosos trabajos sobre Patrística es sobradamente conocido. El texto del códice ofrece una serie de variantes con respecto a los Beatos del periodo clásico, que ha recogido este investigador en su contribución[1]. Él mismo me confesó que para una correcta comprensión del texto es imprescindible la transcripción de la totalidad del mismo y la consiguiente traducción. Desgraciadamente, estos extremos no se han llevado a efecto; tal vez puedan realizarse en algún momento, y no pierdo la esperanza en tal sentido. Aportaría interesantes descubrimientos y contribuirían a deshacer tópicos, que se han venido arrastrando hasta el momento actual. Puesto que el Dr. Romero-Pose ha leído detenidamente el texto del Beato de Cardeña y ha advertido variantes con respecto a otros códices, es lícito admitir su carácter peculiar incluso de frente al subgrupo dentro de la familia IIb propuesto por Sanders y Neuss para los Beatos de Cardeña, Manchester y San Andrés del Arroyo, y aceptado por P. Klein[2].

Fundamental era el estudio codicológico y paleográfico, cuya complejidad requería los conocimientos y experiencia de una profesional sumamente dotada, como es la Dra. Elisa

---

[1] Romero-Pose, Eugenio, "Beato de Liébana y el Comentario al Apocalipsis", *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 275-354.

[2] Sanders, H. A., *Beati in Apocalipsin libri duodecim* (Papers and Monographs of the American Academy in Rome, 7), Roma, 1930, p. XVIII; Neuss, Wilhelm, Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Münster, 1931, pp. 105-106; Klein, Peter K., "The model for the Cardeña and Manchester Beatus", *Imágenes y Promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 139-151.

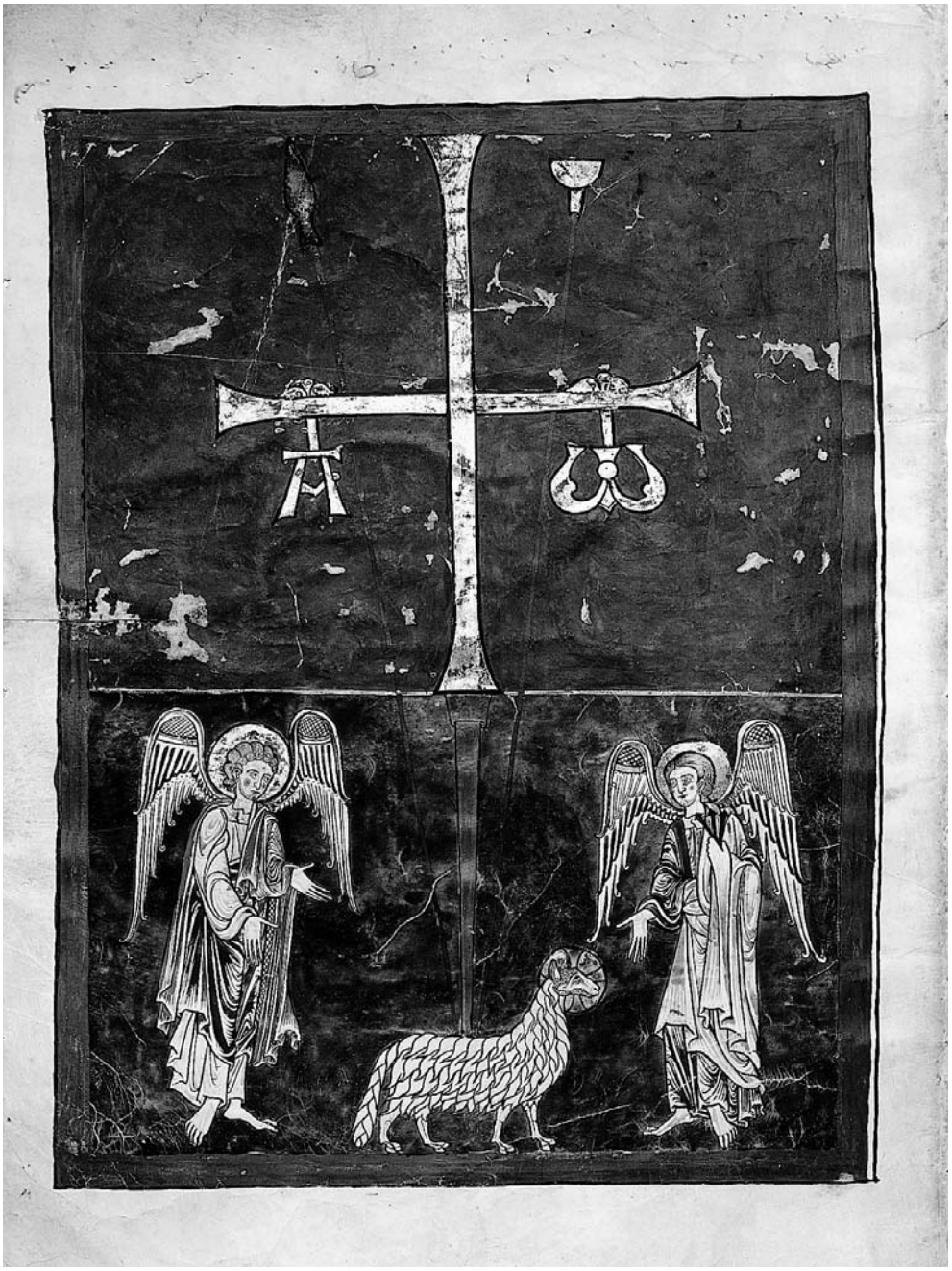

FIGURA 1. Cruz de Oviedo, fol. 1 v.

Ruiz, profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid[3]. Llevó a efecto un riguroso trabajo, a través del cual llegó a la conclusión de que el códice se componía en origen de 145 folios, faltando 82 [ella propone 81, ya que ha contabilizado el folio suelto de Gerona], aspecto sobre el que volveré. La foliación es como sigue: [1] h. + 164 ff. + [1] h. Debido a las sustanciales conexiones entre texto e imagen, mantuvimos constantes contactos, necesarios para organizar la distribución de las ilustraciones en el mismo, aspecto que corrió a mi cargo[4], así como el análisis de las mismas[5]. Encargué el estudio de la historia del códice a D. Manuel Sánchez Mariana, Director de la Biblioteca de la Universidad Complutense hasta fecha reciente, en que se ha jubilado; sus investigaciones sobre manuscritos vienen de muy lejos, como Jefe de Manuscritos en la Biblioteca Nacional[6]. Este investigador no pronunció la última palabra en cuanto al origen del códice que ingresó en el Museo Arqueológico Nacional de manos del Sr. Masa y Sanguineti, según conocemos por la Memoria de Rada y Malibrán[7].

Este magnífico códice no ha gozado de especial interés por parte la crítica artística, a pesar a su extraordinaria calidad, siendo escasos los estudios monográficos a él dedicados. La tesis doctoral de Esther Alonso Cardona, investigación que propuse a la autora publicar en el Boletín del Museo Arqueológico Nacional (1993, 1995)[8], ha supuesto una importe aportación científica. Posteriormente a la publicación de la edición facsimilar y los correspondientes Estudios, han aparecido algunos trabajos más, el incluido en *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, de John Williams[9], y dos de Peter Klein, "The model for the Cardeña and Manchester Beatus"[10] y el volumen de *Estudios* de la edición facsimilar del Beato de Manchester[11]. En dichos trabajos se echa de ver el desconocimiento del volumen de Estudios del Beato de Cardeña, tal vez porque en la fecha de las publicaciones citadas, todavía no había visto la luz. Volveré sobre este punto.

---

[3] Ruiz García, Elisa, "El Ms. 2 del Museo Arqueológico Nacional. Estudio codicológico y paleográfico". *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 41-114.

[4] Una primera distribución aproximativa la realicé con motivo de la ponencia "Los Beatos", publicada en las Actas del *Kolloquium "Kunst im Zeitalter der Kaiserinin Thopahnu"*, Colonia, 1993, pp. 201-255.

[5] Franco Mata, Ángela, "Las ilustraciones del Beato de San Pedro de Cardeña", *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 115-273.

[6] Sánchez Mariana, Manuel, "El Beato de San Pedro de Cardeña: historia del códice", *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 27-39.

[7] Rada y Delgado, Juan de Dios de la y Malibrán, Juan de, *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue conferida*, Madrid, Imprenta Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1871, p. 26.

[8] Alonso Cardona, Esther, "Aproximación al Beato del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XI, Madrid, 1993, pp. 63-78; Id., "Estructuración del Beato del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIII, Madrid, 1995, pp. 85-102.

[9] Londres, Harvey Miller Publishers, 1994-2002 , vol. V.

[10] *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 139-151.

[11] Klein, Peter K., *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, Madrid, Patrimonio, 2002.

Según Henry A. Sanders, los *Comentarios al Apocalipsis* [Beatos] se redactaron tres veces en vida de Beato de Liébana, en 776 la primera (Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid vitr. 14-1 y Saint-Sever), en 784 la segunda (Beatos de El Escorial, Osma y Lorvao) y la tercera en 786 (*Morgan* Ms. 644). Una cuarta versión se habría redactado después de su muerte y se reflejaría en códices como el de Gerona, donde se localiza desde el siglo XI, procedente del reino de León, el cual, además de una antigua edición facsimilar, ha sido acreedor de otra reciente, practicada por M. Moleiro. Tanto el citado autor como W. Neuss han clasificado los manuscritos en familias o *stemmata*: I, IIa, y IIb. Peter Klein ha admitido las cuatro redacciones, pero pospone con buen criterio la fecha de la tercera redacción hasta después de la muerte del monje lebaniego, concretamente hasta el siglo X. El papel innovador que John Williams confiere a Magio, identificado unánimemente con el autor del Beato de San Miguel de Escalada, es fundamental para la ilustración posterior[12]. Copiado hacia 940-945, tal vez en Tábara, con destino al citado monasterio leonés (*Morgan Library*, ms. 644), ha servido como fuente de inspiración para los Beatos de la rama II. A él se ha atribuido la renovación pictórica de los Comentarios, cuyas principales novedades residen en el número de miniaturas y en su disposición. Se amplía el número de ilustraciones introduciéndose los retratos de los evangelistas y las tablas genealógicas, inexistentes en la rama I y se añade el Comentario ilustrado del Libro de Daniel. Por lo que respecta al segundo aspecto, la disposición de las miniaturas, se enmarcan y se pintan los fondos en franjas de colores planos vivos e intensos. Algunas miniaturas ocupan doble página, lo que era excepcional en la primera versión ilustrada.

Las ilustraciones de los Beatos, no coincidentes las de la rama I y II, parece fuera de duda que se remontan a una tradición muy antigua. Los análisis de H. Schlunk a propósito de una perdida miniatura visigoda[13] son extrapolables a fuentes norteafricanas más antiguas, en paralelo con las fuentes textuales, analizadas por E. Romero-Pose. Recientemente, la cerámica ha sido adoptada en el marco de la argumentación sobre la procedencia norteafricana del tema de Daniel en el foso de los leones (Dan. 14, 27-42), que forma parte de las ilustraciones del Comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel[14]. Con este descubrimiento, se torna más endeble la propuesta de J. González Echegaray en cuanto a conferir especial protagonismo a modelos artísticos de carácter autóctono para las ilustraciones de Beato a despecho de minimizar la antigua tradición con argumentos de escasa solidez[15].

En cuanto al origen del Beato del Museo Arqueológico Nacional, los comisionados del Museo Arqueológico Nacional, J. de Dios de la Rada y J. de Malibrán, consignan una informa-

[12] Williams, John, "Historia del códice y estudio de las miniaturas", *El Beato de San Miguel de Escalada manuscrito 644 de la Pierpont Morgan Library de Nueva York con sus 123 miniaturas facsímiles en 131 páginas a todo color*, Prefacio de Vicente García Lobo, pp. 9-10, Madrid, Casariego, 1991, pp. 11-22. "Análisis codicológico" de Barbara A. Shailor, pp. 23-30.

[13] Schlunk, Helmut, "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda", *Archivo Español de Arte*, XVIII, Madrid, 1945, pp. 241-265.

[14] Mancho i Suárez, Carles, "Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso de los leones", *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Valencia, Fundación Bíblica Española, 1999, vol. II, Arte, pp. 301-320.

[15] González Echegaray, Joaquín, "Liébana y las ilustraciones de los Beatos", *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*, cit. vol. II, Arte, pp. 279-285.

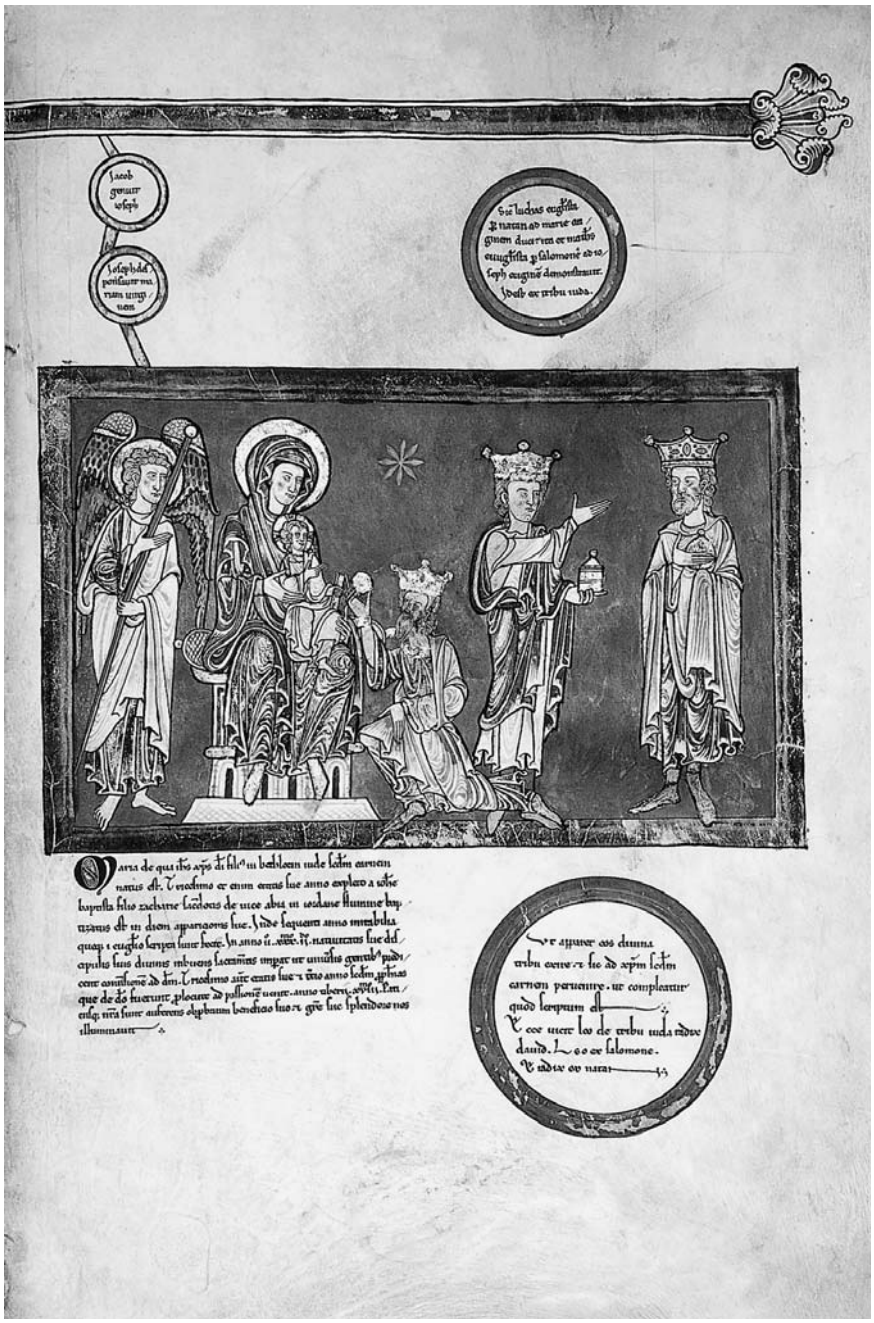

FIGURA 2. Adoración de los Magos, fol. 5.

ción clara y precisa en su *Memoria*: "Aquel códice, según manifestación que nos hizo el Sr. Masa y Sanguineti, procedía de San Pedro de Cardeña, y fue trasladado por él a Santander, cuando pasó a mandar esta última provincia, desde la de Burgos en que se hallaba"[16]. Dicha información es de suma importancia, en primer lugar por mencionar la procedencia del Beato de su nombre. Pero además, da base a conjeturar la misma procedencia del Beato de Manchester, lo cual argumento a partir de la referencia heráldica con la representación de un castillo, enseña de Castilla.

A pesar de la salvaje mengua sufrida por el Beato del Museo Arqueológico Nacional, es posible formular una hipótesis en cuanto al sistema de distribución del trabajo entre los copistas y miniaturistas, extremo que ha sido factible gracias a la posibilidad del cómodo manejo del códice. A través de lo conservado y a partir de las ilustraciones del códice Rylands parece posible aventurar la distribución de ilustraciones en cuatro grupos, las cuales se corresponden con los dos maestros cuyos estilos se individualizan perfectamente. Hay que observar, sin embargo, que para bastantes ilustraciones perdidas solamente es posible proponer una autoría a partir del Beato de Manchester, el cual por el hecho de presentar una mayor unidad estilística dificulta el establecer propuestas fundamentadas. Los grupos a que aludo son perfectamente apreciables más o menos hasta el final del Comentario. Para el Libro de Daniel, del que sólo se conserva un resto de ilustración atribuible al Maestro A, resulta imposible conjeturar una hipótesis aceptable. A partir de estas indicaciones, está fuera de duda la adscripción al Maestro A del primero y tercer grupo, en tanto son asignables al Maestro B los dos restantes, es decir, el segundo y el cuarto.

El primero es un iluminador sumamente dotado, que confiere extraordinaria calidad a las miniaturas. En mi opinión, fue el organizador del trabajo de la ejecución del códice, tanto en su vertiente textual como ilustrada. Además de su labor en la primera parte y gran parte del Comentario, creo que es obra suya la prácticamente desaparecida ilustración del fol. 152, único resto del Libro de Daniel y, como tal, un precioso testimonio sobre la circunstancia de hallarse enmarcadas las ilustraciones. Su estilo es de una calidad exquisita, domina el color y el dibujo, éste en particular, con una maestría inigualable. Dota a sus figuras de un carácter nervioso y movido, que lo vinculan más estrechamente con códices bastante anteriores, a diferencia del Maestro B, que se inspira en ilustraciones más cercanas a la fecha de la iluminación del Beato. Pero ambos tienen referencias a la miniatura anglosajona. Algunas limitaciones en el uso del verde del cobre afectan negativamente a la estética, al traspasar aquél como una mancha a la otra cara del folio. Los colores, aplicados generosamente, son planos y brillantes, sobre todo los rojos, azules y verdes. Los ocres, en cambio, no conforman superficies uniformes, sino manchadas. A diferencia del Maestro B, que bebe en fuentes cercanas en el tiempo, sus referencias estilísticas son mucho más dilatadas en cuanto a estilos y países, lo que denota una formación muy superior. En su acervo cultural y artístico, plasmado sobre un sustrato bizantino, que impregna el arte occidental románico como herencia medieval de la Antigüedad, se sustentan referentes europeos e insulares, que conforman su estilo rico y personal, copiado por ilustradores de otros Beatos. El bizantinismo que impregna al arte medieval de Occidente co-

[16] *Memoria*..., cit. p. 26.

mo fermento, en términos de F. Avril, pero cuyo apogeo se detecta en la época de las grandes Biblias, como la de Winchester, deja su impronta en nuestro artista, tanto en los plegados de las figuras como en un prodigioso magnetismo, asociado a la propia temática apocalíptica. La Virgen entronizada en la escena de la Anunciación/Epifanía está sentada sobre un cojín típico de dicha cultura y el sistema de plegados del velo que cubre su cabeza conecta directamente con las convenciones de su iconografía. Resulta sorprendente la afirmación de P. Klein en cuanto a las diferencias internas entre la citada ilustración del Beato de Cardeña y el de Manchester. Estoy de acuerdo con él en la calidad inferior del Beato Rylands, pero no observo falta de integración del ángel en la escena de la Epifanía[17].

La composición de los evangelistas bajo arcos con el correspondiente símbolo en la parte superior, que Magio había tomado de la escuela de corte de Carlomagno, especialmente la antes llamada escuela de Ada, aunque interpretado con criterios mozárabes en el arco de herradura, es adoptado por el maestro A con especial virtuosismo sobre todo los plegados de las telas. El evangelista San Juan del Evangeliario de Soissons, dotado de extraordinaria monumentalidad, sirve de referencia para las composiciones del artista, que utiliza los colores con gran armonía. Carolingias y otónicas son también las ilustraciones enmarcadas y los fondos pintados. El maestro confiere a sus personajes un movimiento natural y sentido del diálogo que expresa en gestos y actitudes con un virtuosismo especial, de los cuales carecen las figuras del maestro B, amaneradas e inexpresivas. Abundan los personajes de tres cuartos, evocando una plasticidad que se destaca de los fondos planos. Cuerpos finos y rostros expresivos anuncian el gótico, en cuyos albores se sitúa.

La transmisión de este arte carolino a Inglaterra se refleja en la miniatura de Canterbury, como se pone de manifiesto en manuscritos como el Pontifical de Sherborne, del último cuarto del siglo X. De esta escuela son típicos los pliegues nerviosos y movidos, tan del agrado de nuestro miniaturista. Conoce asimismo la pintura anglosajona de los siglos X y XI, cuyos estilemas ya fueron adoptados en el mismo siglo en el reino de León. Pero la modalidad de las columnas con basas vegetales, típica de Winchester, sólo es adoptada por el citado maestro de Cardeña; ni siquiera la copia el ilustrador del Beato Rylands, tan cercano a él. Asimila asimismo los pliegues húmedos, de tradición bizantina, que se manifiestan en todo su esplendor en el Benediccionario de St. Ethelwold (971-984) y en el del arzobispo Robert de Jumières (hacia 980), entre otros manuscritos iluminados tanto en Winchester como en Canterbury.

Aunque la ilustración a doble página del Juicio Final se ha perdido, es presumible su composición similar a la del Beato de Manchester. Deseo llamar la atención sobre un aspecto iconográfico que vincula de nuevo códice a Inglaterra. Se trata de la Boca de Leviatán, presente también en el *Liber Vitae*, de New Mister, de hacia 1020-30, y el salterio de Winchester –ca. 1145-1155. La citada convención iconográfica es una creación anglosajona y el salterio de Harley constituye la primicia en este sentido. De su incidencia en los Beatos deja constancia también el ejemplar de San Andrés de Arroyo.

El Maestro B, de calidad sensiblemente inferior, pero de estilo muy personal, se halla muy cerca estilísticamente de uno de los autores de las miniaturas de la Biblia de Burgos, como ha

[17] Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, cit. p. 33.

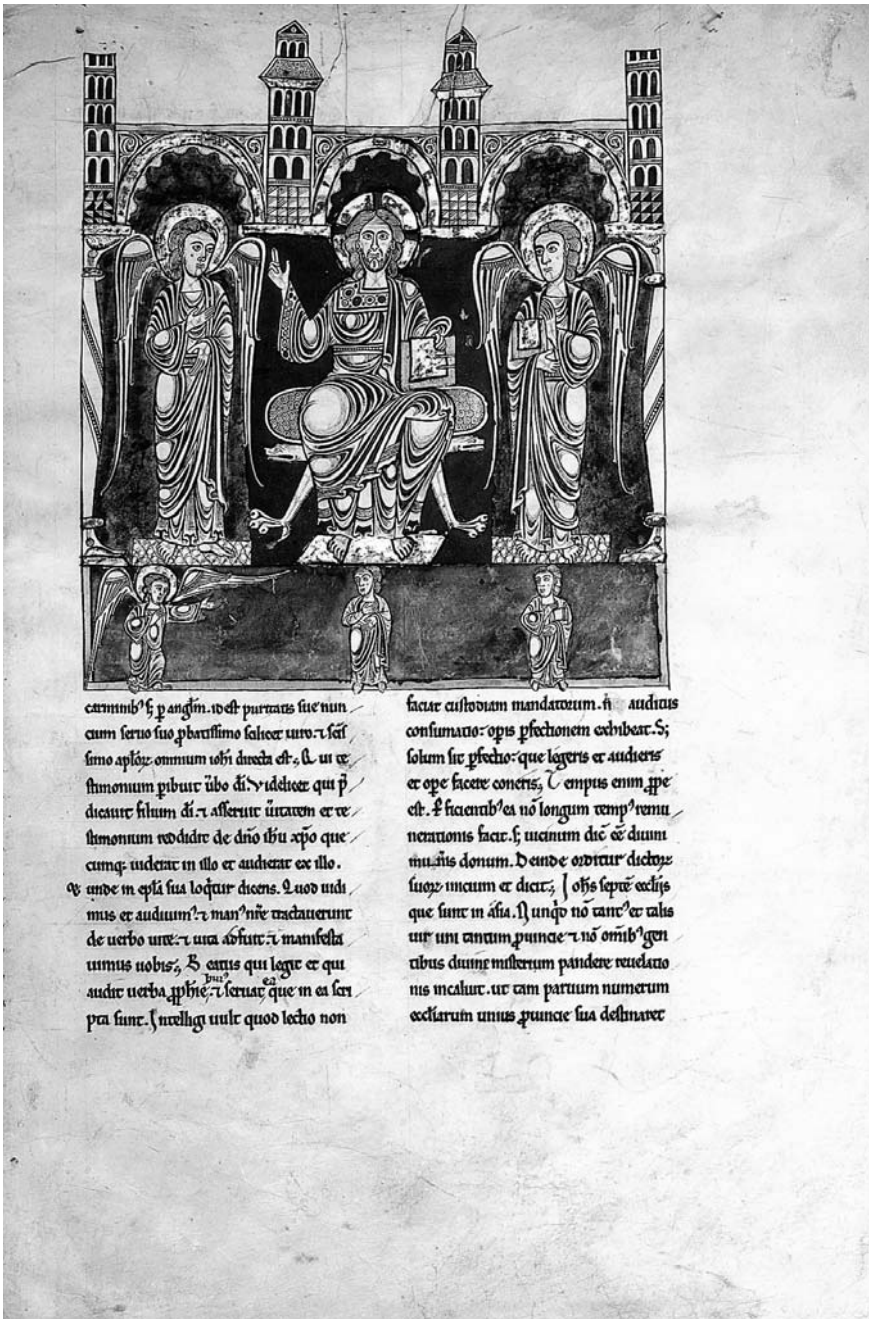

FIGURA 3. Dios entrega el Libro al Ángel y éste a Juan, fol, 20.

advertido J. Yarza[18]. Este autor evoca como uno de los elementos coincidentes las columnillas helicoidales con éntasis, que hacen acto de presencia en algunas de las Iglesias de Asia del Beato de Cardeña. Este miniaturista se inspira en la ilustración germana e inglesa, especialmente la escuela de Winchester. La composición de la ilustración de la Adoración del Cordero (col. F. Zabálburu), repite la del Apocalipsis de Tréveris, donde las figuras destacan sobre todo por su reiterativa isocefalia. Sin embargo, se ha introducido un nuevo elemento procedente de Inglaterra: las filas de personajes están separadas por finísimas bandas, como en la Biblia de Lambeth, de hacia 1145-1155, procedente de Canterbury, o St. Albans. A este manuscrito y en general a los códices de Cantebury –Salterio de Eadwine [ca. 1147], Bury St. Edmunds-, cuya personalidad de Hugo es arrolladora, hay que invocar para comprender el origen del miniaturista B del Beato de Cardeña. Su calidad, sin embargo, es un pálido reflejo de los *scriptoria* ingleses. Perviven las formas, los típicos dobles plegados en las telas –*double-line-folds*- y los personajes apiñados, de los que es ejemplo significativo la ilustración del Salmo 30, del citado Salterio, actualmente en el Trinity College, de Cambridge, las Oraciones y Meditaciones de San Anselmo, de St. Albans. Determinadas convenciones, como las cenefas decorativas de las alas de los ángeles proceden de la ilustración inglesa, como se observa en el Salterio de Shaftesbury, de hacia 1130-1140. Las superficies ceñidas del cuerpo han sido bautizadas como pliegues húmedos –*damp-folds*-, claramente delimitados, cuyo primer ejecutor ha sido el Maestro Hugo. Su éxito fue tal que se conforma en una característica de la miniatura románica inglesa de los años comprendidos aproximadamente entre 1140 y 1170. Pero una escasa soltura en los movimientos de los personajes imprime esa carencia de plasticidad y nervio típicas de los modelos. El generoso uso de oros por los miniaturistas ingleses, especialmente la Biblia de Winchester, de hacia 1150-1180, aplicados posteriormente a espacios de entre los colores, pervive en las ilustraciones del Beato de Cardeña, aquí no tanto en fondos, más que de manera excepcional, en un deseo de emular el resplandor de los mosaicos bizantinos, como en nimbos, arcos, objetos y otras referencias iconográficas. El oro, usado en fecha avanzada del románico, cobra especial importancia. Las iniciales, en cambio, son excepcionales, en aras del programa iconográfico.

A través de lo expuesto se evidencian los estrechos vínculos con el mundo europeo, patentes ya secularmente, y el profundo conocimiento de la producción escriturística de los diversos países por parte de los artistas hispanos. No existía el aislamiento del que habla Dowell y que trata de justificar desde la situación interna del país, convulsionado por la invasión árabe y las sucesivas herejías que lo conmovieron durante siglos. Las relaciones con el imperio carolingio están sobradamente atestiguadas, así como con el mismo Alcuino, que mantuvo correspondencia epistolar con Beato. Las circunstancias históricas evolucionan durante los siglos del románicos, en el transcurso de los cuales se siguen copiando los Comentarios para monasterios cluniacenses. Pero también el Císter femenino se siente sensibilizado por la tradición, como lo ponen de manifiesto el Beato de San Andrés de Arroyo y el Ms. 429 de la Morgan Library, copia del de Tábara, que se venía considerando procedente de las Huelgas de Burgos, aunque recientemente se le hace provenir de Toledo.

[18] Yarza Luaces, Joaquín, "Las miniaturas de la Biblia de Burgos", *Archivo Español de Arte. Homenaje a D. Manuel Gómez Moreno*, 165-168, Madrid, 1969, pp. 185-203.

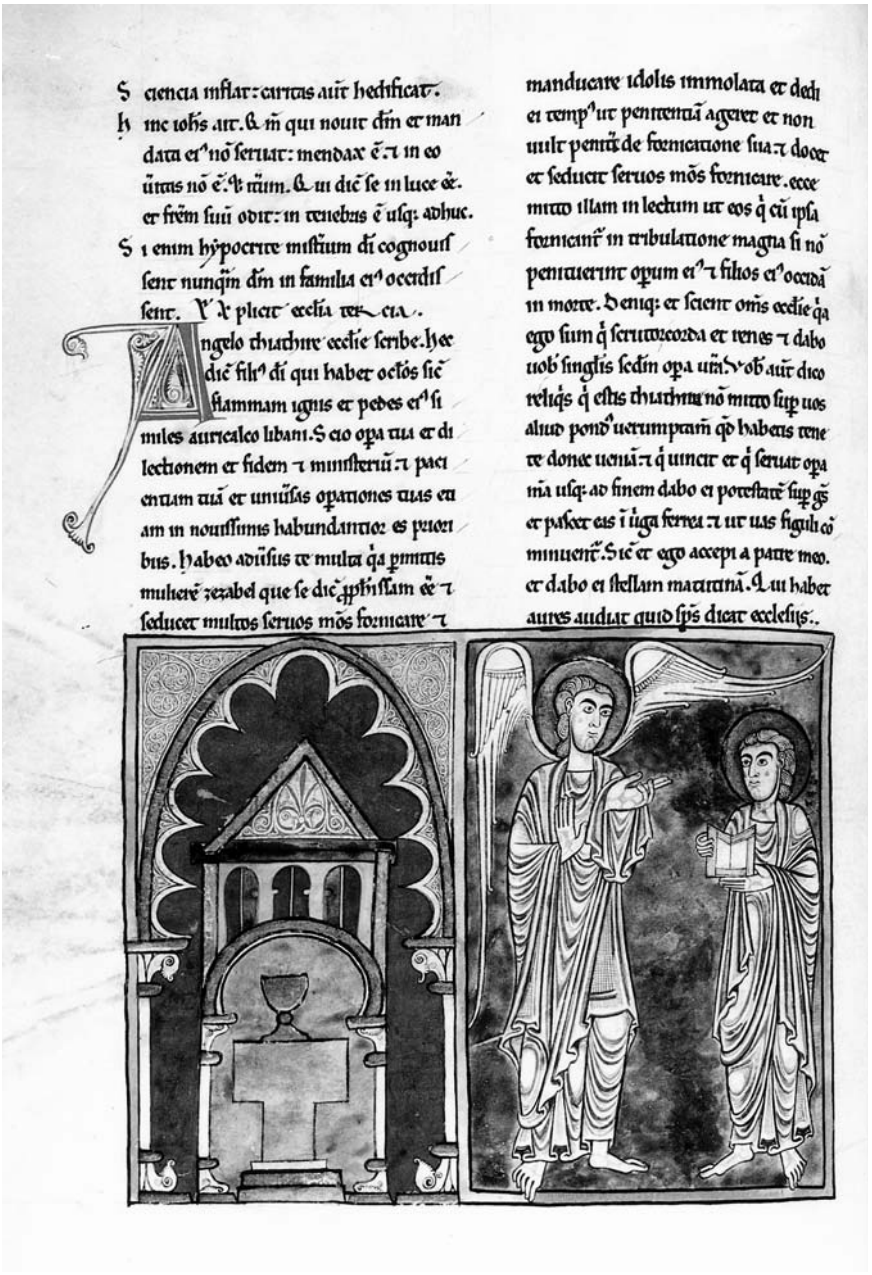

FIGURA 4. Iglesia de Tiatira, fol. 51 v.

J. Yarza defiende la procedencia del *scriptorium* del monasterio para ambos manuscritos, el del M. A. N. y el Rylands, así como tal vez para el fragmento de códice bíblico de la colegiata de Covarrubias. P. Klein ha abogado por la procedencia del monasterio de Cardeña para el Beato en análisis, esgrimiendo argumentos convincentes en contra de su pretendido origen emilianense. No es descartable, dice, la procedencia del citado *scriptorium* burgalés, siendo el de Beato de Cardeña algo anterior (1175-1180) y el de Manchester, del último tercio del siglo XII, en tanto la Biblia de Burgos, estrechamente relacionada con el ilustrador B, debió de realizarse entre 1165 y 1175[19]. Según la documentación exhumada por Morata Velayos, el monasterio de Cardeña cayó en una profunda crisis cuando la orden de Cluny pretendió apoderarse de la abadía, con el apoyo de Roma. La comunidad se instala allí a partir de 1162, lo que haría llevar la organización del *scriptorium* unos años después, en torno a 1170-1175, pero con vida corta, extinguiéndose tal vez hacia finales del siglo. Por esos años se llevaría a cabo la Biblia y los otros manuscritos referidos, además de algunos más como el Homiliario de Smaragdo, en la catedral de Toledo.

A estos datos, añado otro, que delata el origen castellano del Beato de Manchester, salido sin duda del mismo *scriptorium* que el Beato del Museo Arqueológico Nacional, el de Cardeña. Se trata de un elemento que ha pasado desapercibido y que encierra gran importancia desde el punto de vista histórico y heráldico. En el folio 207r, correspondiente al lamento de Jeremías a consecuencia de la toma de Jerusalén, uno de los soldados situado en lugar bien visible sobre la puerta de la ciudad embraza una rodela con un castillo perfectamente dibujado. Es sin duda, una de las primeras representaciones del emblema de Castilla, recién estrenado, lo cual delata el entusiasmo por dicho símbolo, y además el origen castellano del códice. De dicho *scriptorium* salió indudablemente el folio suelto del Museo de Gerona, que C. Cid, de grata memoria, adscribió "con muy pocas dudas", al Beato Rylands[20]. En un estudio posterior J. Yarza lo vinculó al Beato del Museo Arqueológico Nacional, no siendo hasta el momento contestado su aserto[21]; P. Klein mantiene esta propuesta[22]. Ello se debe indudablemente a la proximi-

[19] Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, cit. pp. 25-27.

[20] Cid Priego, Un fragmento de Beato inédito en el Museo Diocesano de Gerona, *Archivos Leoneses*, IX, enero-julio, 1995, n. 17, pp. 71-106; Id. e Isabel Vigil, Un rastro de un "Beato" en el Museo Diocesano de Gerona, *Revista de Gerona*, IX, 1963, pp. 7-21, sobre todo pp. 8, 10. En otro artículo con I. Vigil (La miniatura de la apertura del quinto sello en el Beato de Girona. Estudio comparativo de la serie de los códices, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 27, Gerona, 1984, pp. 37-86, sobre todo p. 53; 28, 1985-86, pp. 93-133), considera que el Beato de Cardeña está compuesto del grueso del códice conservado en el M.A.N., los dos de la Biblioteca Zabálburu y los quince de la primitiva de Marquet de Vasselot. Ficha n. 47 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". Tiene el n. inv. 607.

[21] Yarza, En torno al Beato del Museo Arqueológico Nacional, *Archivo Español de Arte*, 173, Madrid, 1971, pp. 112-114; Id., ficha en el catálogo *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya 1000/1800. Estudis,* Barcelona, 1986, pp. 87-88; Ibarburu Asurmendi, Eugenia, Foli del Beatus de San Pedro de Cardeña, *Catalunya Romànica*, vol. XXIII, Barcelona, 1988, pp. 130-132. Así se mantiene en la catalogación de M. Sánchez Mariana y A. M. Mundó y la más reciente de Williams. También mantiene dicha opinión Alonso Cardona. C. Cid en ocasiones se suma a la opinión establecida, como en Las miniaturas del cerco de Jerusalén del Comentario al Libro de Daniel en los códices del Beato, *Liño,* 7, Oviedo, 1987, pp. 7-38, sobre todo p. 37, nota 19, y otras no.

[22] Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, cit. p. 50.

dad cronológica y estilística entre ambos. Sin embargo, hay una serie de elementos, de orden codicológico, iconográfico y estilístico, que obligan a desechar dicha propuesta. En primer lugar, las medidas del folio de Gerona (19,7 x 28,7 cm.) no coinciden con las del de Cardeña (19,1 x 27 cm.)[23]. Es sabido que estaban codificadas y la diferencia resulta excesivamente ostensible. En segundo lugar, los ángeles del Beato de Cardeña están descalzos, cualidad que afecta al resto de los Beatos, salvo el folio de Gerona. Por lo que compete al estilo, comparando la calidad del folio 9r-9v conservado en el Beato del Museo Arqueológico Nacional, con ángeles sosteniendo el evangelio, se echa de ver la extraordinaria calidad artística y destreza de dibujo del autor, que yo denomino Maestro A, cosa que no acontece con el folio de Gerona. A la vida y delicadeza de dibujo con finísima pluma de delicadísimos contornos se opone un trazo más duro y menos hábil. Los personajes del Maestro A son de dimensiones reducidas, pero con énfasis monumental. Los ángeles del folio de Gerona en cambio, son mayores, alcanzan prácticamente el capitel del arco, pero son envarados y disponen las ropas de manera muy poco hábil y convencional. Contrasta asimismo la profunda vida interior entre unos y otros. Ello no significa que el folio gerundense carezca de calidad, pero es ostensiblemente inferior al Beato de Cardeña, en mi opinión su modelo, como lo ha sido para el Beato Rylands, y del que se halla más cerca. Disiento de la opinión de mi buen amigo Peter Klein en cuanto a la procedencia de un modelo común del Beato de Cardeña y del Beato Rylands. Al menos, no existe apoyatura en tal sentido. Tampoco considero admisible la propuesta de J. Williams en cuanto a considerar el Beato de Manchester como el modelo para el de Cardeña[24].

Algunos elementos iconográficos lo ponen de manifiesto, como es la cruz Oviedo, que no responde a la codificada, sino que es diferente y más evolucionada, tema que he tratado recientemente[25]. Independientemente de las decoraciones de lacería, que recorren los brazos en el Beato de Silos, o imitando piedras preciosas, en el Beato de Valcavado, derivan hacia una estructura más delgada en el Beato de Cardeña, y a una cruz de extremos flordelisados en el Beato de Manchester, lo que indica una evolución conceptual y cronológica, característica del arte limosino. Los colores son en general más vivos y brillantes en el Beato de Cardeña. El cobalto de la túnica del evangelista y de uno de los ángeles es más brillante, circunstancia que afecta al verde del ángel compañero. Los rojos se asemejan más, y otro tanto puede decirse de los oros, aunque algo más generosos en el modelo. Nos hallamos, pues, ante un Beato diferente de los indicados, del que hasta el momento sólo conocemos el folio conservado en Gerona, cuya cro-

[23] Esta última medida me ha sido posible conseguirla gracias a la prolongación del círculo, que es perfecto y reconstrucción del marco en base a las medidas de la parte de la miniatura conservada.

[24] Williams, John, "Imaginería apocalíptica en el románico tardío español", *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo, Actas del simposio internacional (Santiago de Compostela, 3-8 de Outubro de 1988)*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 371-382, sobre todo p. 372; Id. "Commentary on the Apocalypse by Beatus and Commentary on Daniel by Jerome", *The Art in Medieval Spain*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 303, n. 154.

[25] Franco Mata, Ángela, "Evolución de la cruz visigoda en los Beatos", *Torredonjimeno. Tesoro, moarquía y liturgia*, catálogo exposición, Museu d'Arqueología de Catalunya, Barcelona; Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Museo de Jaén, noviembre 2003 / febrero 2005, Barcelona, 2003, pp. 109-115.

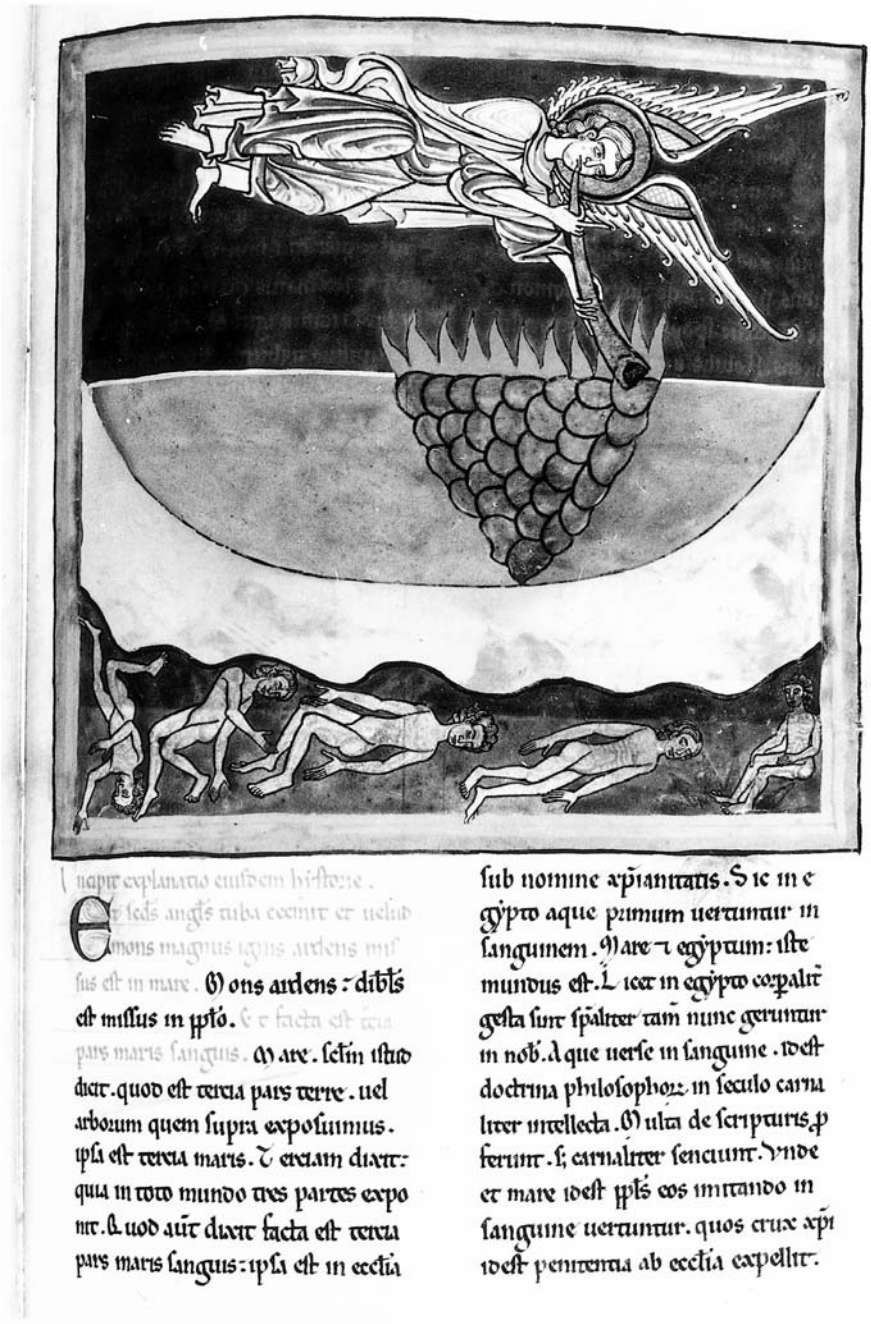

FIGURA 5. Segunda trompeta, fol. 96.

nología hay que retrasar sobre la propuesta por C. Cid - mediados del siglo XII[26]- hacia comienzos del siglo XIII.

P. Klein indica diferencias entre varias de las ilustraciones de los dos códices, que esgrime como justificación de que el Beato de Manchester no es copia del Beato de Cardeña. Se trata de convenciones iconográficas, que a mí me resultan endebles como argumentos definitivos. Yo parto de la base de que no tiene por qué tratarse de una copia completamente fiel y literal para admitir que se trata de una copia. Seguramente en el *scriptorium* había ilustraciones del mismo tema con variantes, y no me cabe duda que cada encargante elegía lo que más le agradaba para el nuevo manuscrito. Enoch y Elías, por ejemplo, llevan distintos tocados: en el Beato de Cardeña van nimbados, mientras en el de Manchester llevan un gorro típico de la rama II, como en el Beato de Gerona. Pero ello no impide que haya sido elegido un códice particular como modelo a seguir. En este sentido estimo que el Beato de Cardeña gozó del privilegio de la admiración, y en consecuencia susceptible de ser copiado repetidamente.

Lo primero que se copiaba era el texto, y en él intervenían diferentes copistas, cada uno de los cuales trazaba los caracteres más o menos grandes, de acuerdo con su forma de escribir, lo que influía sobre el espacio destinado a las ilustraciones. Por ello, no es de extrañar que en la segunda trompeta, del Beato de Manchester, se haya suprimido la montaña invertida presente en Cardeña, por contar con menor espacio. En la ilustración en que Cristo entrega el libro al ángel y éste a San Juan (Ap. 1, 1-6), advierte el citado investigador que en el Beato de Manchester no hay marco arquitectónico. Es lógico, contesto yo, dado que había menos espacio; en el Beato de Cardeña hay un texto de trece líneas, mientras en el de Rylands son dieciséis, lo que obligó al ilustrador a suprimir las torres de la iglesia. En el Mensaje a la Iglesia de Tiatira se advierten diferencias puntuales, debidas, en mi opinión, a la fantasía del iluminador. Los remates lobulados del arco, del Beato de Cardeña (f. 51 v), se adornan con florecillas de lis en el de Manchester (f. 68 v). En los siete ángeles con las siete plagas del Beato del Museo Arqueológico Nacional no se incluye la inscripción de la parte superior, porque no había espacio entre los dos ángeles, mientras está estampada en el Beato de Manchester. Los dos arcos que abren el códice conforman una ilustración perfecta y equilibrada en el Beato de Cardeña, mientras el códice de Manchester tiene en la parte superior unos círculos[27], que en mi opinión no son otra cosa que un folio reaprovechado de unas Genealogías de un Beato o de una Biblia. No resulta fácil hacerse a la idea de la carestía del pergamino. En mi opinión, las diferencias entre uno y otro códice son muy inferiores a las similitudes iconográficas, ya que no estilísticas, para no admitir una copia.

[26] El rastro de un "Beato"…, cit. p. 20.

[27] Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, cit. p. 35.

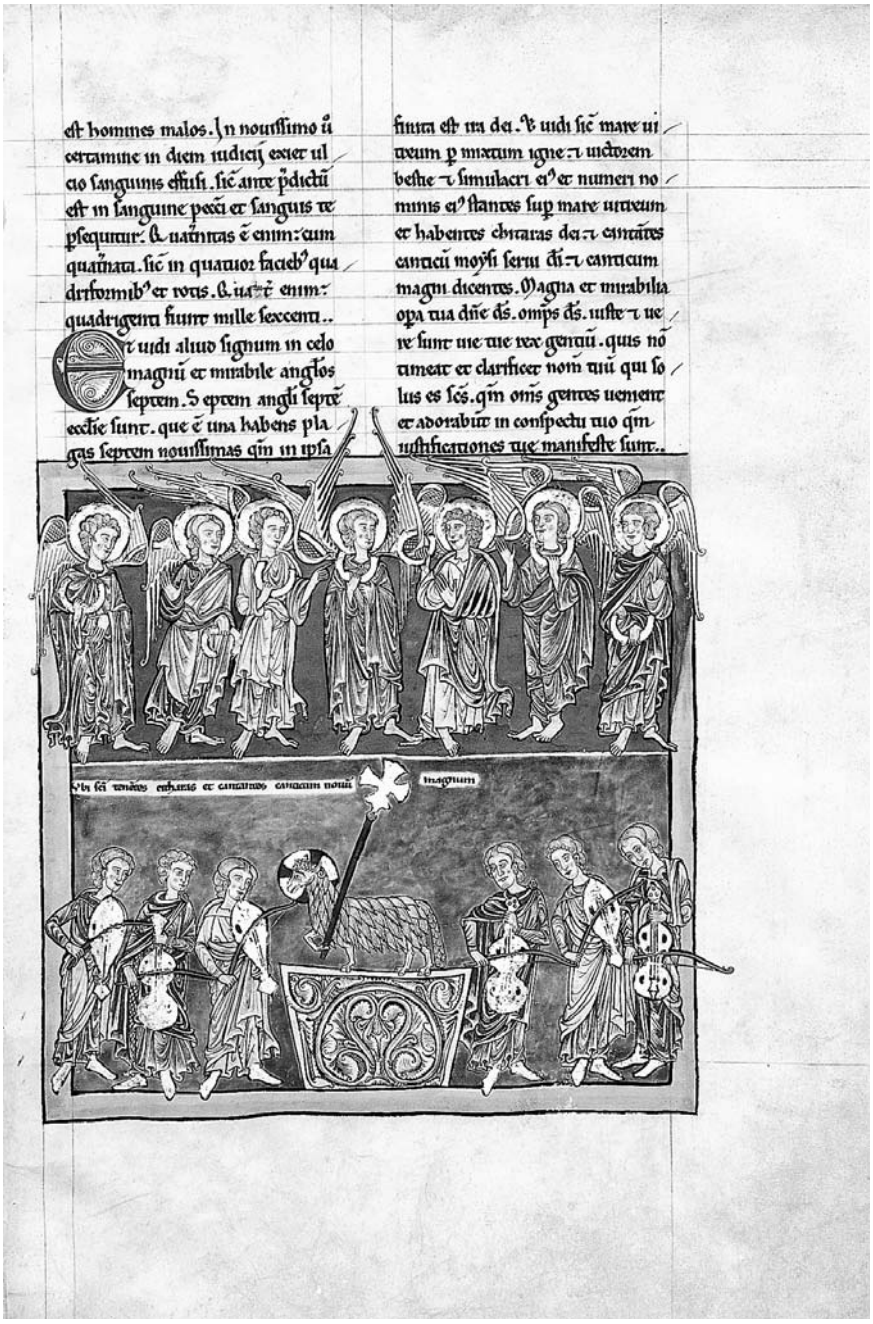

FIGURA 6. Los siete ángeles con las siete trompetas, fol. 132.