

## La Textualidad Léxico-Figurativa en los Beatos The lexical-figurative textualism on "Los Beatus"



Nora Marcela Gómez

**Resúmen:** La historia del Arte Medieval se ha sustentado convencionalmente en la afirmación de que la iconografía pictórico- escultórica ha abrevado exclusivamente en los textos bíblicos, lo que conlleva a reducir la imagen artística a un testimonio visual del texto, a una mera traslación de la palabra a su representación formal y material para la instrucción de los iletrados, transformándola en una iconografía dogmática. En consecuencia se ha soslayado el valor propio e intínseco de la imágenes, como asimismo la plurifuncionalidad que desempeñaron en la sociedad medieval.

El texto del *Commentarius in Apocalypsin* de Beato tuvo enorme repercusión en el medio hispánico; en los siglos sucesivos se copió e ilustró profusamente; los treinta y dos códices del siglo IX al XIII, son prueba irrefutable del éxito de la obra.

El presente estudio se abocará a la relación texto - imagen para constatar correlaciones, disimilitudes, presentificaciones autónomas, innovaciones plásticas que implicaron un desafío al sistema lógico imperante. Los iluminadores de *Los Beatos*, aún dependiendo de los versículos canónicos y de las exigencias del comitente, produjeron un corpus iconográfico apocalíptico que testimonia una libertad creadora, una calidad artística y un manejo de las formas plástico- cromáticas que consagran a eso Códices como un monumento iconográfico absolutamente excepcional y único en el Arte de la Edad Media

**Abstract:** The Art history of the Middle Age has been commonly based on the statement that the pictorial-sculptural iconography due its representation exclusively to sacred books. This approach reduce the artistic image to just a visual variant of the text, a mere translocation of the printed word to its formal and material representation with divulgation aims for the unlettered, converting this iconography in a dogmatic one. So, the rich and deep value of the images and their omnifunctionality in medieval society has been misjudged.

The text *Commentarius in Apocalypsin* from Beato had huge publicity in the Hispanic world; with further and multiples copies and illustrations over the next centuries. The

thirty-two codices from centuries IX to XIII are enough evidence of the great success of the text.

This paper will focus on the relation between text and image to check correlations, dissimilarities, autonomous presentiveness, and plastic innovations that defied the logical system of the time. The illuminators of “Los Beatos”, yet still depending on the canonical versicles and on the commiter demands, produced an iconographical-apocalyptic corpus that testimony a creative freedom, an artistic quality, and a masterfulness on the plastic-chromatic ways, that enact those codices as an absolutely exceptional and one-of-a-kind iconographic monument from the Art of the Middle Age.

**Palavras clabe:** Apocalipsis - Beatos españoles - Texto escrito e icónico - Autonomía iconográfica - Textos simultáneos y disímiles - Independencia iconográfica.

**Keywords:** Doom - Blessed Spanishes – written and iconographical text – iconographic autonomy – simultaneously and dissimilar texts – iconographic independency

\*\*\*

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

En la Antigüedad, la unión entre literatura e imagen se concretó cuando ambas formas comunicacionales aparecieron en un mismo soporte: el rollo ilustrado de papiro. La ilustración de textos literarios había comenzado a principios del período helenístico, antecedido cronológicamente por tratados científicos que habían recurrido mucho antes a ilustraciones aclaratorias (Weitzmann, 1990: 43).

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

El paso decisivo del rollo al códice es difícil de precisar, hay indicios de su uso hacia el año 100 d.C., no obstante el rollo se siguió utilizando en los siglos siguientes. Los copistas no introdujeron cambios sustanciales, trasladaron las columnas de texto del rollo al nuevo soporte; las imágenes ocuparon la izquierda o derecha de la columna escrita, o intercaladas en el texto.

Entre los siglos IV y VI el uso del *Codex* se generaliza y predomina el uso de la imagen intercalada en la escritura, con lo que se logra una estructuración orgánica de texto e imagen copistas e iluminadores supieron aprovechar las ventajas del pergamino, era más duradero que el papiro, su superficie permitía usar técnicas artísticas más variadas; asimismo el nuevo formato del códice permitió cambios formales en las miniaturas.

El proceso de disociar el discurso escrito del visual fue paulatino e irreversible, en principio se utilizó en la mitad inferior del folio para las iluminaciones; en la etapa siguiente ocupan la plena página. En este proceso de separación de la imagen del texto, se gesta un discurso paralelo al textual: un discurso visual o texto icónico, que puede interpretar, enfatizar, resumir, revelar o manipular el texto escrito.

“Vuelta autónoma, la imagen asume la función propia del texto, la de producir un discurso, un discurso visual” (Cavallo, 1994: 35). En definitiva, la imagen adquirió un poder comunicacional propio. Este proceso de aislamiento de las imágenes con respecto al texto, se refuerza con la utilización del marco ornamental o arquitectónico y con la incorporación de un fondo paisajístico

con pretensiones de ilusión tridimensional, o un fondo bidimensional y decorativo.

En este nuevo posicionamiento de la imagen, no se pueden ignorar las intenciones de la Iglesia, en tanto que propiciaba el uso de imágenes como instrumento de enseñanza de la Historia Sagrada; el discurso visual resultaba apto para ser entendido por todos. Los Padres de la Iglesia griega del siglo IV, afirmaron el rol didascálico de la imagen y la homologaron al texto escrito en su función comunicacional (Basilio, Gregorio de Niza, Gregorio de Nazianzo).

Los teólogos iconódulos enfrentaron el iconoclasma atribuyéndole a la imagen el mismo estatuto y funcionamiento del texto, ambos traducían la historia sagrada; enfatizaron la función didáctica de las imágenes y su gran eficacia demostrativa respecto del discurso escrito (Juan Damasceno, Esteban el Joven, Teodoro Studita, Nicéforo).

Los concilios del ámbito bizantino de los siglos VIII y IX, confirmaron la equiparación entre narración verbal y narración icónica. El posicionamiento iconódulo justificó teológicamente a la imagen y le confirmó sacralidad. En el ámbito occidental Gregorio Magno ratificó la función de las imágenes como *litteratura laicorum*; les asignó un rol didáctico, de instrucción para los iletrados; un rol evocativo: ante la representación de la historia sagrada, el hombre aprende a adorar a Dios (*transisse in adorationem*); y un rol emotivo: la contemplación de la imagen suscita un sentimiento de compunción en el hombre.

Estas observaciones del Papa Gregorio, plasmadas en una carta dirigida al obispo Serenus hacia el 600, “no son una exposición sistemática y general, sino una respuesta que tiende a defender la imagen acercándola a la fuente de verdad reconocida por todos: la Escritura.” (Baschet, 1996: 4).

La normativa gregoriana no tuvo en cuenta otras funciones y usos de la imágenes pictóricas en el contexto de una religión arraigada en la tradición escrita y fundada sobre la autoridad de ésta. La tradición conciliar carolingia, Honorio Augusto, Pedro Lombardo, Sicardo de Cremona, continuaron la línea gregoriana.

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

conducen de lo sensible a lo inteligible (*Oeuvres du Pseudo-Denys L'Areopagite*, Flocha Mayenne, París, 1980).

La relación texto-imagen se corporizó en el rollo ilustrado de papiro y posteriormente en el códice de pergamino; la visualización de ambos sistemas en un mismo soporte ha llevado al considerar que la imagen pictórica representa o ilustra el significado del texto. Esta apreciación debe ser reconsiderada, o al menos, atenuada, en tanto que las fuentes iconográficas de las imágenes cristianas no sólo fueron las Sagradas Escrituras, sino también arquetipos clásicos del reservorio figurativo.

Además, nunca un texto es la única fuente de una imagen, sino que varios textos se combinan, los apócrifos se entrecruzan con los textos canónicos. Descartemos el criterio convencional de que la imagen es la simple traducción figurativa de lo textual, porque en su plasmación visual interviene la mediación de la tradición icónica, la normativa clerical dogmática, la intención del comitente en tanto transmisoras de un mensaje político o social; los usos culturales o litúrgicos, y la plurifuncionalidad de las imágenes medievales (Baschet, 1996: 10-12). Pese a todas las imposiciones que regían el arte del iluminador, la individualidad creativa dejó su impronta.

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

“La imagen no traduce (exclusivamente) un texto, sino que presentifica un imaginario conformado por muchos textos y por otras imágenes mentales o materiales, vistas, soñadas o deseadas”. (Schmitt, 1996)

## 2. La Literatura Apocalíptica

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

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

histórica, los combates entre las fuerzas del bien y del mal, su mensaje mesiánico, se cifran en la reacción judía a la helenización. Estos *apocalipsis* fueron obra de círculos de escribas eruditos en los que se cultivaban las experiencias visionarias “pero se atribuyeron a varones sabios, a personajes bíblicos, para darles validez y legitimación” (Mc. Ginn, 1994: 26). Podemos citar el *Apocalipsis de Henoc*, de *Esdra*s, de *Abraham*, de *Daniel*, éste último el mejor conocido e incluido posteriormente en el canon bíblico.

En el mundo cristiano de los primeros siglos se produce un cambio decisivo en la escatología apocalíptica: Cristo era un Mesías que ya había venido, con su resurrección había comenzado una nueva era, y se esperaba su segunda, definitiva y triunfal venida. Se centró la esperanza en la Parusía. Los *Evangelios Sinópticos* previeron el final de los tiempos: Marcos (XIII, 37), Mateo (XXIV, 1, XXV, XLVI), Lucas (XXI, 5 y XXXVIII). Subrayamos la relación de estos textos con las *Cartas a los Tesalonicenses* de San Pablo.

Imágenes desoladoras, catástrofes cósmicas, guerras, apostasía, falsos profetas, describen el escenario finalista. Sin duda alguna, el más importante de los textos cristianos es el *Apocalipsis de San Juan*, escrito a fines del siglo I d.C., en un contexto histórico de hostilidad hacia los cristianos, en época del emperador Domiciano.

El autor exiliado en la isla de Patmos escribe a sus compatriotas para “consolarles y alentarles a vivir en la esperanza de que el tirano opresor sucumbirá y los perseguidos triunfarán” (Guadalajara Medina: 59). Todo el libro es una grandiosa representación del final de los tiempos y aporta las figuraciones más contundentes del Anticristo.

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

En el ámbito español cabe citar la obra de Julián de Toledo, de mediados del siglo VII, *Prognosticum futuri saeculi*, libro de enorme difusión a juzgar por los ciento cincuenta códices conservados. Pero sin duda el autor más significativo de la Península Ibérica, en relación con las creencias apocalípticas en estos primeros siglos medievales, es Beato. Su extenso *Comentario* se introduce con cuatro prólogos y luego lo estructura en doce libros, cada uno se inicia con una *storia* (*los versículos del Apocalipsis*), seguida por la *explanatio*, donde incluye textos de los comentaristas antecitados y citas de los doctores latinos (San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno).

Es decir que estamos ante una compilación, una especie de *digesto*, elaborada en 776 y retocada en 784, con exiguo aporte original de Beato, quien al

declarar explícitamente sus fuentes nos da a conocer una forma de pensamiento dominante: el respeto por la autoridad teológica; los padres fueron su aval de legitimación (Stierlin, 1983: 59).

La obra tuvo gran repercusión en el medio monástico de su época, y en los siglos sucesivos se copió e ilustró profusamente: treinta y dos códices del siglo IX al XIII, son la prueba irrefutable de su éxito. En España altomedieval, el último libro de la Biblia, llegó a eclipsar por número, por calidad caligráfica y por originalidad plástico-iconográfica, a los códices de los Evangelios, Salterios y Biblias.

¿Cómo podemos fundamentar estas afirmaciones?

a) Ante la situación de crisis religiosa planteada por el *Adopcionismo*, ante la presión militar que el Emirato de Córdoba ejercía sobre el reino de Asturias, y la intolerancia creciente en lo ideológico, la ortodoxia cristiana estaba amenazada. Beato escribe su obra como respuesta ortodoxa, como libro de resistencia desde el corazón de la España insumisa; y posiciona a la Iglesia española independiente frente a la Iglesia metropolitana relacionada con el poder musulmán;

b) En el ambiente cristiano se consideraba que era inminente la llegada del Milenio: los signos estaban presentes (pueblo invasor, crisis religiosa, disputas sucesorias) y anunciaban el final de los tiempos y la proximidad de la Parusía. El propio Beato lo creía y lo expresa claramente en su *Comentario*: siguiendo la tradición de Agustín, Isidoro y Julián de Toledo, divide las edades del mundo en seis períodos; el nacimiento de Cristo da inicio a la sexta edad, si ello ocurrió en el año 5.200, finalizaría en el 800 (Gil, 1978: 126).

La figura del Anticristo se hace omnipresente en sus escritos, lo individualiza con ocho nombres, analiza su genealogía y describe su actuación terrenal: esta insistencia hace evidente su convencimiento de estar viviendo el final de los tiempos. De hecho Elipando de Toledo lo presenta como predicador milenarista. El *Apocalipsis* era el libro que ofrecía a Beato una descripción finalista, pero también un mensaje salvífico.

Beato escribe su *Comentario* a este libro, para preparar a los cristianos para los últimos años de la sexta edad, para que se mantengan fieles, para que no se aparten de la ortodoxia pese a la predicación de falsos profetas. Dado que escribió en un medio monástico, su objetivo fue ofrecer este comentario como material homilético para la predicación. El IV Concilio de Toledo (633) en su canon 17 había prescrito la aceptación del Apocalipsis y la obligación de predicarlo en el tiempo litúrgico de Pascua a Pentecostés.

Como libro de lucha, resistencia y reconquista ortodoxa; como libro de edificación espiritual y moralizante; como instrumento homilético y litúrgico: el Comentario de Beato fue acogido con fervor, copiado e ilustrado hasta el siglo XIII (Catálogo de Anscari Mundo y Manuel Sanchez Mariana, en *Beati in Apocalipsis*, vol; complementario de la edición facsimilar del *Códex Gerundensis*, Madrid, Edilan S.A., 1975).

### 3. La Iconografía Apocalíptica

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

Más allá de las discutibles influencias artísticas de la Europa transpirenaica, del mundo musulmán, o del arte copto, las imágenes de los Beatos comportan una doble autonomía:

- a) formal e iconográfica: su alto grado de estilización, su expresividad antinatural, su desmaterialización espacial y la vibración de sus colores, las transforman en creaciones absolutamente independientes del contexto artístico de la época;
- b) autónomas en tanto no se limitan a acompañar el texto, sino que ocupan el folio entero y en muchos manuscritos conquistan la doble página.

Las ilustraciones de los Beatos reproducen el ciclo apocalíptico completo, hemos seleccionado dos temas iconográficos para constatar correlaciones, disimilitudes, presentificaciones autónomas en la específica relación texto – imagen: el Cordero Místico y el Juicio Final.

El primero porque corresponde a los capítulos iniciales e implica la revelación divina a Juan; es símbolo de la lucha entre la Iglesia y las fuerzas satánicas, es inicio del ciclo escatológico. El segundo porque cierra este ciclo con la Parusía, porque comporta el mensaje esperanzador de salvación a los creyentes y justos.

- a) En la Tercer Teofanía (*Apocalipsis*, capítulo V) el cordero inmolado y resucitado será el único capaz de abrir el libro. En los catorce versículos el texto narra la visión de San Juan: un ser sedente con un libro escrito por fuera y por dentro y sellado por siete sellos, un ángel pregunta quién será capaz de abrirlo; ante el llanto de Juan, un anciano le responde que un retoño de David, un león, lo hará.



En el versículo seis la anunciada teofanía: en medio del trono, de los cuatro vivientes y de los ancianos, el cordero degollado, con siete cuernos y siete ojos; cuando tomó el libro, los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos se postraron ante él, tocaron sus cítaras, sostuvieron sus copas de oro y cantaron.

Innumerables ángeles glorificaron y alabaron al cordero y al que estaba sentado en el trono. En la explanatio Beato interpreta que el libro es el coro de todas las Escrituras y los Santos Padres, que el autor es el Señor en Majestad de la segunda teofanía; el anciano es uno de los profetas que anunció la parusía de Cristo, quien cumplirá la voluntad de Dios y redimirá a la iglesia.

Interpreta que el cordero simboliza a Cristo que en medio del trono ostenta todo el poder y la grandeza de su divinidad, acompañado por los cuatro vivientes que son los evangelistas, y los ancianos, profetas y apóstoles que preconizaron la ley. El cordero inmolado y degollado porque venció a la muerte y superó la pasión impuesta por sus perseguidores, recalca que no sólo los mártires murieron por defender la fe en el pasado, sino que aún existían perseguidos y perseguidores en clara alusión a la iglesia de su tiempo y a los gobernantes y sacerdotes que no quieren vivir rectamente en su Iglesia.

Los siete cuernos y los siete ojos del cordero son los siete dones del Espíritu Santo, los emblemas de la omnipotencia y omniscencia divina. El cordero toma el libro, lo puede tomar y abrir porque se entregó voluntariamente a la muerte para salvar a la Iglesia; tomarlo es tomar el poder de las obras de Dios.

Postrarse ante el cordero místico, es hacerlo ante Cristo encarnado que murió y resucitó, es un acto de penitencia. Las cítaras son las voces de los corazones que cantan alabanzas; las copas de oro, las oraciones de las almas santas; el cántico alude a la predicación del Antiguo y Nuevo Testamento, la proclamación pública de la fe. La multitud de ángeles proclama alabanzas y glorificación ante la manifestación divina del cordero inmolado (Comentario de Beato, Libro III, líneas 410 a 571).

Proponemos como textos figurativos, el folio 87 del Beato Magio (962), el folio 116 v del Beato de Fernando I y Doña Sancha (c. 1047), el folio 56 v del Beato de San Andrés de Arroyo (c.1219-1235).

## Imagen 1



Las tres imágenes (foto 1, 2 y 3) presentan una composición circular, distinta de la tradición occidental, seguramente ideada por Magio, y a plena página. Se ha sugerido en esta innovación, una reminiscencia a composiciones cupulares arquitectónicas; en la primera imagen se respeta dicha forma cerrada, en la segunda se rompe su circularidad por la *Maiestas domini*, y en la tercera se enmarca en un cuadrado; los iluminadores han optado por ofrecer una visión cósmica, de allí que en el círculo se hayan representado veinticuatro estrellas en consonancia con los ancianos veterotestamentarios.

## Imagen 2



En disposición radial, los cuatro vivientes y ocho ancianos imberbes con cítaras y vasos, y posternados los otros cuatro: otra disimilitud con el texto que menciona una proskinesis general ante el cordero.

## Imagen 3



En el eje vertical el águila y el hombre; en el horizontal la figura del buey y el león; se los representa como seres alados sobre ruedas según las visiones de Isaías y Ezequiel, pero adolecen de las seis alas y las ruedas no son de fuego. Según San Ireneo el tetramorfo simboliza los cuatro evangelistas (Mateo, el hombre; Juan, el águila; Marcos, el león; Lucas, el buey); según la interpretación de San Gregorio significan los cuatro momentos de la vida de Cristo; nacimiento, muerte, resurrección y ascensión.

En el círculo cenital, el cordero no es representado con siete ojos ni siete cuernos, no aparece degollado; porta la cruz. En cuanto al libro doblemente escrito y sellado, no hay correlato visual. Las voces de innumerables ángeles, se reducen a cuatro figuras angelicales que custodian la escena teofánica.

La individualidad creativa del tercer iluminador, lo distingue de los dos ejemplos precedentes. La *maiestas* está dentro del círculo, no hay trono, el libro está abierto y lo sostiene con la mano izquierda; ha desplazado la figura terimórfica del evangelista Lucas. Las cuatro ruedas se han substituído por motivos ornamentales. Los ancianos se redujeron a nueve, cinco con cítaras, dos ofrendan sus copas de oro a Mateo y Marcos; dos portan el libro sellado; el cordero nimbado, con cuernos y sin libro. Se evidencian claramente las variaciones formales e iconográficas con respecto a otras iluminaciones y al texto apocalíptico.

b) El tema del Juicio Final está narrado en forma muy suscita en el Apocalipsis (*Apocalipsis* XX, 11-15) y en el Comentario de Beato (*Comentario*, libro XII, líneas 10-55). Un trono resplandeciente con Cristo sedente en su segunda venida; el cielo y la tierra se desvanecen ante su presencia, se abren los libros de la ley y los Evangelios y según sus prescripciones serán juzgados los muertos; éstos serán devueltos por el mar y la tierra, es decir que resucitarán. Los condenados, los que eligieron vivir ignorando las Escrituras, serán arrojados a la muerte definitiva y al lago de fuego.

Para ejemplificar el texto figurativo, hemos seleccionado el folio 250 v y 251 del Beato de Facundo, y el folio 160 v del Beato de San Andrés de Arroyo.

Imagen 4



El primer ejemplo (foto 4) es una composición de doble folio y a plena página. En el verso se presenta la maestas en el círculo celestial, sostenida por un serafín y querubín según consta en las inscripciones; porta el libro de la vida. En el registro inferior un grupo de seis figuras centrales de pie presentifican a los muertos-resucitados; los dos grupos laterales de tres, sentados y con libros, son los jueces.

En el registro medio, en grupo sedente ocupa el centro y los juzgados los laterales. En el último estrato, se repite la ordenación del primero. En el folio recto, el juicio ya se ha consumado: en la franja superior los elegidos tomados de sus manos parecen expresar su alegría bailando; la franja intermedia contiene a las almas del Purgatorio, sus gestos de preocupación o dolor son evidentes (el texto narrativo no hace alusión a este estadio intermedio).

Finalmente los condenados, muertos y desnudos, en el estanque de fuego; el texto no lo menciona explícitamente, pero la inscripción lo asevera (*isti sunt mortui de inferno qui non erunt iudicati*).

El folio seleccionado de San Andrés de Arroyo rompe con la forma tradicional de plasmar visualmente el Juicio Final, y se separa definitivamente del texto apocalíptico (Foto 5).

## Imagen 5



El folio anterior ha desaparecido, albergaba a los elegidos bajo el trono. En este folio recto, en el registro superior desfilan todos los que van a ser juzgados, sin distingos ni privilegios sociales; en la zona intermedia los condenados son conducidos por un diablo: reyes coronados, obispos con mitra y báculo, monjes tonsurados, abadesas.

En la parte inferior la novedosa y detallada visión infernal; el infierno es la boca abierta de un monstruo, las fauces de Lèviatán de Job; a la izquierda se queman los condenados: el avaro con su bolsa, mujeres lujuriosas, monjes glotones; a la derecha los pecadores son torturados en una rueda con cuchillos que trozan sus cuerpos.

Las figuras demoníacas completan el cuadro. Como decíamos anteriormente el texto apocalíptico escrito, está lejos de aportar todos los detalles,

personajes, escenas y condenas que presentifican las imágenes analizadas, que, obvia decirlo, abrevaron en otras fuentes textuales e iconográficas.

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

\*\*\*

### **Bibliografía**

- B. MC. GINN, *El Anticristo, Dos Milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona, Paidós, 1994.
- BEATO DE LIEBANA, *Obras Completas*, Madrid, B.A.C., 1995.
- G. CAVALLO, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, Vol. I, Spoleto, 1994.
- H. STIERLIN, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Madrid, Ed. Nacional, 1983.
- J. BASCHET y J.C. SCHMITT, *Fonctions et usages des image dans l'Occident Medieval*, París, Le leopard d'or, 1996.
- J. GIL, "Los terrores del año 800", en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liebana*, Tomo I, Madrid, Joyas bibliográficas, 1978.
- J. GUADALAJARA MEDINA, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996.
- J. N. HILLGARTH, "St. Julian of Toledo in the Middle Age", en *Journal of the Warburg Institute*, pag. 7-26, London, 1958.
- J. YARZA LUACES, *Beato de Liebana*, Barcelona, M. Moleiro Editor S.A., 1998.
- J. C. SCHMITT, *L'historien et les images aujourd'hui*, Seminario Internacional, Buenos Aires, 3-7 Junio, 1996.
- K. WEITZMANN, *El rollo y el códice*, Madrid, Nerea, 1990.
- R. EMMERSON y B. MC. GINN, *The Apocalypse in the Middle Ages*, New York, Cornell University Press, 1992.