

El espesor simbólico-plástico desde la intersección de las visiones cristianas y musulmanas en el Beato Don Fernando y Doña Sancha (Beato Facundo)

Nadia Mariana Consiglieri

Instituto Universitario Nacional del Arte, Argentina

Resumen

Los folios miniados pertenecientes al Beato Don Fernando y Doña Sancha (Beato Facundo), pueden ser leídos en relación al modo de concebir la imagen medieval en “espesor simbólico tridimensional”. Al código iconográfico de las representaciones apocalípticas que ilustran las visiones de Patmos, se les debe agregar las intersecciones simbólicas musulmanas presentes en este Beato.

Palabras clave

Espesor simbólico- código- Cristianismo – Islam

Abstract

The illuminated folios that belong to Fernando and Sancha's Beatus (Beatus Facundus) can be read in relation to the way of conceiving medieval images in “tridimensional symbolic density”. To the iconographic code of apocalyptic representations that illustrate the visions of Patmos, it is necessary to add the symbolic Muslim intersections that are present in this Beatus.

Keywords

Symbolic density – code – Christianity – Islam

Las variadas miniaturas pertenecientes al Beato Don Fernando y Doña Sancha o Beato Facundo (Biblioteca Nacional de Madrid, Vitrina 14.2), consisten en una totalidad de 98 ejemplares. El presente códice miniado data del año 1047, siendo realizados los folios escritos por el copista Facundus y las iluminaciones por dos miniaturistas anónimos. Según el ‘Stemma’ de Neuss, es posible clasificarlo dentro de la Familia II de Beatos y la Sub-familia II a, también denominada grupo leonés o mozárabe¹. Su finalidad consistía en ser vehículo de conocimiento del Libro apocalíptico de Juan de Patmos gracias al énfasis visual de sus miniaturas utilizadas como medio didascálico (colocadas entre la *Storia* y su correspondiente *Explanatio*). Dicho Beato evidencia una gran jerarquía de lo icónico para transmitir los fundamentos canónicos de Patmos, con una independencia gradual respecto del texto, ya que presenta amplias miniaturas, muchas de ellas ocupando dos folios contiguos.

Asimismo, es el único códice de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana del cual existe certera constancia de que su ejecución fue el resultado de un encargo de carácter real y no monástico, ya que sus comitentes fueron los reyes del reino leonés, Fernando I y Sancha². A partir de la unión matrimonial de Fernando I (conde de Castilla e hijo de Sancho el Mayor de Navarra), con Sancha (hermana de Vermudo III, fallecido rey asturleonés) se consolida un potente reino, cuya corte sostuvo importantes pretensiones imperiales. Este reinado implicó la recuperación cultural del reino castellano-leonés, después de medio siglo de confrontaciones y destrucciones operadas por Al-Mansur. En este sentido, es menester considerar la asidua acción de resistencia por parte del sector nórdico de la Península Ibérica ante el desarrollo de las invasiones musulmanas iniciadas en 711.

El afianzamiento de al-Andalús en la época omeya (711-1031), junto a su posterior época del califato seguido del poder de los reinos taifas del siglo XI,

¹ Se deben considerar los últimos estudios de Elizabeth S. Bolman y su revisión clasificatoria de los manuscritos sobre el Stemma inicial, en el que unifica las posteriores versiones de Peter Klein y John Williams. Asimismo, las posturas historiográficas actuales rechazan la denominación “mozárabe” y procuran contextualizarla en un marco más amplio de aportaciones artísticas europeas y en un sustrato ibérico e hispano visigodo como rasgo de la pervivencia nacional.

² Las referencias directas a los nombres reales del mecenazgo, año de finalización del códice y nombre del copista se pueden observar en dos de sus folios. Por un lado, en un acróstico del folio 7 (laberinto o exlibris), se lee la cita: FEDRENANDUS REX DEI GRA[TIA] M[EMO]R[I]A LIBER/ SANCIA M[EMO]R[I]A L[I]BRI (Libros en memoria de Fernando, rey por la gracia de Dios y de Sancha). Por el otro, al final de la conclusión del Comentario a Daniel en el folio 316, se especifica el nombre del amanuense Facundo además del año de culminación del libro miniado en 1047. Estos datos documentados en el mismo ejemplar resultan de extrema riqueza historiográfica ya que aportan atribuciones, comitencia y ubicación temporal fehaciente del mismo.

permitió la expansión musulmana por el territorio de la Península, incorporando en su dominio lo que hasta entonces había sido Hispania. En rigor, el vocablo Islam, derivado de la forma verbal IV de la raíz árabe *slm*, *'aslama*, significa sometimiento y entrega a Dios, Todopoderoso y Eterno. De allí, la insistente voluntad de los musulmanes por cumplir la misión divina encargada a su pueblo, vehículo principal de las primeras oleadas invasoras del Islam entre los siglos VII y VIII. Este “mundo islámico”, que desde el punto de vista geográfico comprende a las comunidades adeptas a esa religión, logra extenderse territorialmente en amplias zonas de la Península Ibérica. Los sucesivos enfrentamientos entre la resistencia de los reinos cristianos nórdicos ante la ofensiva musulmana continuaron después de la caída del califato a comienzos del siglo XI, hecho que produjo el desmoronamiento del poder político de la España musulmana a partir de la subdivisión de una aglomeración de pequeños principados y reinos.

Con antelación a este periodo reivindicatorio de los cristianos del norte, estos reinos habían sufrido permanentes ataques belicosos provenientes del califato omeya. Especialmente, junto a la ascensión como califa de Hisham II e Ibn Abi 'Amir como regente de hecho y bajo el título de visir a fines del siglo X, se perfila el protagonismo de Muhammad b. Abi 'Amir, denominado también Al-Mansur (para los hispanos Almanzor) que comanda una gran expedición contra los cristianos del norte en 977. Según las palabras de Juan A. Souto Lasala, Al-Mansur ‘Regresó victorioso. Esta sería la primera de una larga serie de campañas coronadas por el éxito y que le servirían como magnífica campaña ideológica y política³.

Asimismo, se debe destacar que como fruto de hábiles estrategias políticas en 981, el pseudo-regente adoptó el *laqab* o sobrenombre honorífico de al-Mansur y obtuvo el poder del califato hasta su muerte en 1002. Si bien su regencia en al-Andalús resultó una usurpación estratégica, ésta se sustentó ideológicamente bajo las pautas de esparcir el islam, retroalimentando la ortodoxia religiosa, además de justificar la sumisión formal ante la dinastía omeya y ante la figura del califa.

Una segunda forma de expresar la yihad fueron (...) sus constantes campañas (más de cincuenta) contra territorio cristiano, que aunque nunca lograron recuperar tierras andalusíes, eran golpes de efecto contundentes y efectivos de cara tanto a los cristianos como a los musulmanes. Aquellos veían en Almanzor una auténtica encarnación del terror que sacudía a Europa al final del milenio; éstos, un auténtico campeón del islam⁴.

³ J.A. Souto Lasala, “La época omeya”, 51.

⁴ J.A. Souto Lasala, “La época omeya”, 53.

Por lo tanto, estas avanzadas militares hacia los reinos cristianos ibéricos repercutieron en afianzar la sensación epocal apocalíptica, de la que justamente es fruto el presente códice miniado mozárabe. Le sucedió su hijo 'Abd al-Malik (1002-1008), con sobrenombre honorífico al-Muzaffar, quien envió campañas y suscitó grandes asentamientos en las fronteras. Le siguieron contiendas de poder internas entre fracciones étnicas musulmanas, hasta que en 1031 los cordobeses decidieron abolir el califato, comenzando así el periodo de los reinos taifas. En concordancia al momento, Titus Burckhardt, afirma que: 'Todos los principados cristianos que hasta entonces se habían humillado ante el poderoso califato, como Portugal al noroeste, Galicia, León y Castilla al norte, Navarra y Cataluña al este, empezaron a desperezarse y pasaron de la defensiva al ataque'⁵. La permanente amenaza sufrida había propiciado la educación en las artes del combate por parte de los campesinos cristianos fronterizos, al margen de la actividad de los caballeros y estamentos militares. Contrariamente, los pobladores musulmanes del área bien protegida del al-Andalús se habían acostumbrado a dejar la guerra en manos de mercenarios norteafricanos. Así, los reyes cristianos nórdicos no desistían en su objetivo político-religioso consistente en combatir al enemigo, establecer ilícitas alianzas con desertores e incluso extraer ricos botines obligando al adversario a pagar tributo. Estos avances cristianos provocaron que las tierras de nadie ubicadas entre ambos frentes, experimentaran una gran avanzada hacia el sur, especialmente hacia el Duero. Desde 1017, la Iglesia Romana comenzó a predicar la cruzada contra los musulmanes. Así, a las tropas cristianas hispánicas se sumaron caballeros de las zonas de Borgoña, Champaña y Normandía, lo cual hizo derivar la concreción de la guerra santa a manos de los cristianos.

Contra estos antecedentes de hostigamiento musulmán, los ancestros pertenecientes a la familia real de Fernando I de León habían tenido que lidiar en demasía. Durante su regencia, éste consolidó una enérgica actividad reconquistadora a nivel territorial y religioso, tomando las plazas de Lamego en 1057, Viseo en 1058 y Coímbra en 1064, además de someter a varios de los reinos de taifas al pago de parias al reino leonés. Sus triunfantes campañas militares, le permitieron apropiarse de ciudades tributarias de los musulmanes como Toledo y Sevilla. Por otra parte, los reyes instalaron su palacio real y capilla palatina contenedora de las reliquias de San Isidoro, lo cual impulsó a la ciudad de León como un punto nodal en las peregrinaciones camino a Santiago de Compostela. No resulta una mera casualidad que la ejecución de

⁵ T. Burckhardt. *La civilización hispano-árabe*, 134.

un códice como el del Beato Facundo, con sus miniaturas de gran calidad y complejidad compositiva fuese producto de la actividad de patrocinio real. 'El mecenazgo de Fernando y Sancha sembró el germen de la apertura del resto de la Península a las influencias del Norte de la propia Península, incluyendo un vocabulario artístico en el umbral del nuevo estilo románico que sustituiría al de tradición hispánica'⁶.

Ahora bien, para comprender las intersecciones entre elementos musulmanes y cristianos en sus miniaturas, resulta imprescindible adentrarse en la concepción de la imagen medieval en *espesor simbólico*. Los elementos iconográficos de una y otra idiosincrasia, en este escenario de fusión cultural, no pueden admitirse aisladamente sino en una totalidad visual integrada y atravesada por el acento significativo de lo simbólico. Bajo esta instancia, la cosmovisión medieval se sostiene en el protagonismo del símbolo a partir de un pensamiento de tipo analógico cimentado en el parecido entre dos palabras, dos nociones, dos objetos, o a partir de la correspondencia entre una cosa y una idea, buscando establecer relaciones entre lo visible y lo invisible, lo sensible y lo inteligible, lo terrenal y lo divino. Michel Pastoureau manifiesta que:

Una palabra, una forma, un color, una materia, un número, un gesto, un animal, un vegetal e incluso una persona pueden, pues, estar investidos de una función simbólica y (...) evocar, representar o significar algo diferente de lo que pretenden ser o mostrar. La exégesis consiste en circunscribir esa relación entre lo material y lo inmaterial y en analizarla para hallar la verdad oculta de los seres y de las cosas⁷.

El símbolo, de naturaleza polivalente, ambigua, multiforme y relacional, es configurado en tanto instancia efectiva, en la interrelación entre planos de realidades en correspondencia directa. Por ello, respecto de la estructura del código visual del Beato Facundo, resulta necesario anclar una posición teórica específica⁸. Pastoureau, afirma que mientras el emblema es un signo que indica la identidad de un individuo o de un grupo (por ejemplo, el apellido, el escudo de armas, el atributo iconográfico), el símbolo no tiene como significado una persona física, sino una entidad abstracta conceptual. Sin embargo, alude que 'Con frecuencia, algunos signos, algunas figuras (...) son ambivalentes; son a su

⁶ J. Williams, "Prólogo", *Beato Fernando I y Sancha*, Barcelona, 11.

⁷ M. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 18.

⁸ El código visual que se ha detectado en el Beato Facundo, resulta de un estudio comparativo pormenorizado de sus miniaturas. Se reserva para futuras profundizaciones en esta investigación la posibilidad de que este código (en su sentido de simbolismo en espesor tridimensional) sea compartido en otras Familias de Beatos del Stemma.

vez emblemas y símbolos⁹. Asimismo, todo emblema implica la coexistencia de códigos icónicos irreductibles: conjuntos de signos que se interconectan por relaciones de oposiciones binarias, analogías, equivalencias, etc. y cuyo proceso de convencionalización gráfica coincide con el conjunto de expectativas de contemplación del receptor o fruidor¹⁰. La reunión del necesario código del emblema con la abstracción relacional del símbolo en contiguas capas simbólicas superpuestas, permite articularse coherentemente en la retórica apocalíptica de las miniaturas de este Beato.

Según la teoría de los Códigos Icónicos de Umberto Eco¹¹, el código plástico - iconográfico de esta pieza, se estructura en figuras (color, luz, relaciones geométricas y de figura- fondo), signos (artificios gráficos convencionales que denotan unidades de reconocimiento y “modelos abstractos”, símbolos o diagramas conceptuales) y enunciados icónicos (signos icónicos interrelacionados) que dan lugar a construcciones sintagmáticas extremadamente complejas en su riqueza simbólica.

En la totalidad del Beato Facundo, se remarca formalmente la planimetría de la composición a nivel visual, pero no obstante, existe una creciente sucesión de figuras (planos de color principalmente) como entidades simbólicas articuladoras del código, que se van superponiendo desde el fondo, en autoasimilación continua hasta la superficie final. Se concibe un sistema simbólico “en espesor tridimensional”. Entonces, Pastoureau sostiene que:

Se prioriza la estructura en espesor por sobre la estructura en extensión. Para llamar la atención, para crear sentido, toda capa de color primero se pone en relación con las que se hallan encima o debajo y luego recién con las que se yuxtaponen con ella. En el estudio de la policromía (...) hay que (...) aprender a leer los objetos y las superficies coloreadas tal como lo hacían los hombres de la Edad Media, plano por plano, comenzando por el plano del fondo y terminando por el de adelante, lo más cerca posible del ojo del espectador¹².

Se diferencian rotundamente los colores aplicados por yuxtaposición respecto a los empleados por superposición. La yuxtaposición se sostiene a partir de un color junto al otro sin interponer ningún nexo relacional remitiendo a lo

⁹ M. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 13.

¹⁰ El concepto de código icónico corresponde a la teoría semiológica de U. Eco, *La estructura ausente*.

¹¹ Se aplica la clasificación teórica de los Códigos Icónicos de U. Eco (que a su vez se basa en la sistematización de Luis Pietro en figuras, signos y semas), presente en: U. Eco, *La estructura*, 270, 271.

¹² M. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 158.

abigarrado e impuro. En contraposición, los colores superpuestos (un color sobre el otro) configuran una relación intrínseca, la cual al concebirse en planos distintos constituye una estructura positiva. Los elementos configuradores del código visual se alternan paulatinamente, en la medida en que el miniaturista los va combinando capa por capa. Asimismo, su funcionamiento efectivo se sostiene a través de ciertos mecanismos semiológicos como la desviación (la transgresión a la regla simbólica para trocar su significado a su opuesto), la parte por el todo o el aspecto variable del simbolismo cromático (positivo o negativo) en relación al contexto circundante. Para que el sistema simbólico resulte eficaz, es indispensable la excepción que invierte el sistema de valores instaurados, demostrando que aún los polos opuestos terminan uniéndose en un fenómeno de ósmosis en pos de un sentido superior. Así, el miniaturista comienza por el fondo, por figuras básicas: las bandas de color. Sobre éstas, complejiza la simbología insertando coherentemente signos (y en ellos, nuevas figuras que se resignifican al interceptarse con el contexto). Estos componentes interactúan estableciendo enunciados icónicos y finalmente, un sintagma visual contundente.

En este sentido, el folio simple denominado *Visión del cordero, tetramorfos y ancianos*¹³ (Lámina 1), presenta un esquema compositivo extraño respecto al resto de las miniaturas de este Beato. El miniaturista no aplicó en este caso bandas de color horizontales, sino capas cromáticas (figuras) a partir de la delimitación primordial de ciertos signos esquemáticos: la puerta del tipo arco de herradura y el clípeum. Juan de Patmos, refiriéndose a la liturgia celeste, afirma:

Contemplé después una puerta abierta en el cielo y oí la voz de trompeta que me había hablado al principio: Sube acá y te enseñaré lo que va a suceder después. En ese momento se apoderó de mí el Espíritu. Vi un trono colocado en el cielo y en él sentado uno cuyo aspecto era de jaspe y cornalina (...) Alrededor del trono había veinticuatro tronos y sentados en ellos veinticuatro ancianos, con vestiduras blancas y coronas de oro en la cabeza. Del trono salían relámpagos y se escuchaban truenos (...) ¹⁴.

En el sector superior de la miniatura, se representa a esta puerta del cielo mediante un signo abstracto, que grafica un portón con arco de herradura. Se halla aquí una influencia iconográfica proveniente de la arquitectura de tipo mozárabe, estilo que conjuga elementos de la Antigüedad Tardía, visigóticos

¹³ f.116 v.

¹⁴ Apocalipsis, IV, 1-5.

e islámicos¹⁵. Su desarrollo se genera gracias al vivo intercambio existente, tanto en el plano intelectual como artesanal, entre las regiones islámicas y las cristianas. Este signo- abstracto enmarca una primera figura o plano de color azul, tonalidad cristológica por antonomasia, sobre la cual el miniaturista superpuso el enunciado icónico de Cristo en Majestad -en este caso, asumiendo el carácter de Dios Padre-, sedente y portante del libro de la Revelación. De hecho, el cabello del Señor presenta una tonalidad azul, así como también las vestiduras de tinte negro que perfilan rasgos azulinos. Aquí el negro adquiere un carácter simbólico intensamente positivo al asentarse en el azul, color de la nobleza y de la frescura, del Paraíso celestial. Pastoureau, sostiene que el negro monástico, es aquel de la humildad y la temperancia contrapuesto a la policromía de la Iglesia. El signo abstracto que representa al nimbo sagrado contrasta con el azul del fondo a partir de un plano rojo, color que comúnmente se lo asocia a aspectos diabólicos. Aquí se establece la operación semiológica de desviación, transgresión a la regla simbólica que no hace más que alterar su significado a su opuesto. El rojo negativo por antonomasia, funciona en la aureola sagrada de forma positiva como el rojo que simboliza la sangre derramada por Cristo en su Pasión, preanunciando su Parusía. Este plano rojo está integrado a la simbología del azul del fondo gracias a la figura de una gruesa línea negra que remarca la sacralidad de la aureola.

Por otra parte, el miniaturista graficó una especie de marco doble alrededor de la puerta con motivo de herradura. Sobre la figura o plano rojo, superpuso en una calculada hilera una sucesión de otros signos abstractos conformados por círculos amarillos con un punto central. En este contexto visual- enunciativo, estos signos esquemáticos remiten a las piedras preciosas que rodean al trono de Dios. Es el arco iris que lo envuelve como el brillante anillo que establece su alianza con la humanidad. Si el arco iris encarna el repertorio total de colores existentes, sustenta la divinidad de Dios ya que 'si el color es una fracción de la luz, participa ontológicamente de lo divino, puesto que Dios es luz. Tratar de ampliar (...) el lugar de la luz, significa disminuir el de las tinieblas, significa

¹⁵ Además de la influencia indirecta de la tradición arquitectónica árabe, es importante el elemento estructural de tradición visigótica, especialmente en el diseño de arcos de herradura contiguos. En iglesias prerrománicas del norte peninsular – especialmente de la zona asturiana- , bajo el dominio y la resistencia de los reinos cristianos frente a los ataques permanentes de tropas islámicas, es posible observar estos diseños de arcos graficados en los beatos de la familia mozárabe. Entre algunas de ellas se encuentran Santa María del Naranco (anterior al año 848) y San Miguel de Escalada (iglesia cercana a León, consagrada en el año 913). Para mayor profundización sobre filiaciones estilísticas arquitectónicas, consúltese: R. Toman, *Historia de la arquitectura de la Antigüedad a nuestros días*.

extender el de la luz, y por lo tanto, el de Dios¹⁶. Dios es luz de luz, la suprema belleza enaltecedora de lo divino. Por otro lado, desde una cuestión formal, el arco de medio punto de la puerta coincide por marcas icónicas en común con el arco del arco iris, por lo que la fusión simbólica se solventa doblemente. Los truenos que Juan escucha provenientes del trono, son anunciadores de la Parusía y del Juicio Final que se desencadenarán prontamente. Son representados a partir de una profusión contigua de figuras que conforman una textura visual lineal de tensión centrífuga a través de múltiples grafías rojas yuxtapuestas, que remiten a lo abigarrado y a un sentido negativo. Se acentúa la *terribilitá* de Dios ante la humanidad pecadora.

Ahora bien, el eje compositivo central une la visión de este trono sagrado con el enunciado icónico principal del Cordero Divino, inscripto en una doble circunscripción o clípeum. Esta clase de modelo abstracto remite a la continuidad del relato apocalíptico narrado por Juan de Patmos:

Delante del trono había como un mar transparente, como cristal. En el centro, rodeando el trono, estaban cuatro seres vivientes cubiertos de ojos por delante y por detrás (...). Cada uno de los seres vivientes tenía seis alas, cubiertas por dentro y por fuera de ojos [...] Yo lloraba mucho porque nadie era digno de abrir el rollo ni examinarlo. Pero uno de los ancianos me dijo: No llores; que ha vencido el león de la tribu de Judá, retoño de David: él puede abrir el rollo de los siete sellos. [...] Entre el trono y los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos vi que estaba en pie un cordero como sacrificado, con siete cuernos y siete ojos – los [siete] espíritus de Dios enviados por todo el mundo¹⁷.

La mar, elemento destinado a la referencia de los condenados y pecadores, está vencida; ha sido despojada de su malicia. Se ha transformado en una entidad cristalina y pacífica. La manera de representarlo es mediante el plano azul (que remite a la divinidad y la pureza) perteneciente a la circunferencia más amplia, sobre el cual el miniaturista superpuso los enunciados icónicos de los seres tetramórficos y ancianos. Sobre un primer plano de significación conformado por la figura básica, plano de color rojo, circunscripto en el clípeum más pequeño y central se encuentra superpuesto el enunciado icónico

¹⁶ M. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 148. Nótese al mismo tiempo que si estos signos del tipo de modelos abstractos, representan la visión del arco iris en el ámbito divino, autosustentan el significado positivo del negro de la vestimenta, en relación al verdadero sentido de Dios que es la humildad, base del sostenimiento de la fe. Se debe considerar que dentro de la percepción simbólica medieval de los colores, el negro está relacionado con aspectos negativos, en vinculación directa a la ausencia de luz y las tinieblas. Aquí, se troca su simbolismo por su contrario.

¹⁷ Apocalipsis, IV- V; 6-8; 1-6.

del Cordero Místico. El rojo comúnmente sugiere una irrupción violenta al orden. No obstante, aquí funciona como válvula de escape significativa del sistema que permite su funcionamiento fluido. En este caso el rojo en vínculo intrínseco con el animal sacralizado, enfatiza el carácter beatífico de la sangre sacrificial de Cristo¹⁸. Situación semejante ocurre con el signo abstracto del nimbo de Dios Padre entronizado. La operación de equivalencia y de asimilación de la parte por el todo en Cristo – Cordero, hace que el animal emblemático aparezca inmerso en dignidad divina, muerto (sacrificado), resucitado (de pie), dotado de la plenitud de poderío mesiánico (siete cuernos que son sin embargo omitidos en la representación, pero en cierta forma reemplazados por el Libro contenedor de los siete sellos, portado en una de sus patas); poseedor y dador, al mismo tiempo, del Espíritu Santo (siete ojos que representan los siete espíritus de Dios; en este caso también exceptuados pero condensados simbólicamente en el crucifijo). Este enunciado icónico se encuentra revestido por un plano blanco simbolizando la suprema pureza. Los pequeños círculos amarillos con puntos negros centrales aparecen como nexos de diferenciación y unión visual respecto a la circunferencia mayor. Funcionan en tanto diagramas referenciales de los dos enunciados icónicos principales de la teofanía: Dios Padre en maiestas domini y Cristo – Cordero sacrificado y resucitado. Si el primero remite a las piedras preciosas y al arco iris que rodea la nobleza del Señor, el segundo presenta el mismo significado de exaltación divina de Cristo¹⁹.

Al ser la teofanía divina el sentido principal de este folio, la visión cósmica se sustancializa en el modelo abstracto del clipeum. El círculo interpreta la

¹⁸ Nótese que una situación de subversión simbólica similar se produce entre los enunciados icónicos de la Virgen y Dios Padre entronizado en la parte superior del folio “La mujer vestida de sol y el dragón” (ff.186v-187) del presente Beato. Véase: N.M. Consiglieri “El espesor simbólico – plástico”, 35-47.

¹⁹ Perfectamente operan también por sustitución simbólica y semiótica del signo convencional “ojo” siendo reemplazado por el modelo abstracto o diagramático “círculo con un punto centralizado en su interior”. La marcada insistencia en la multiplicidad de ojos en las alas de los cuatro seres vivientes, se corresponde con la visión medieval de la figura del pavo real como representante de Cristo. Los ojos en las alas del pavo real eran concebidos como estrellas inmortales en el cielo que iluminaban al cristiano. Según San Agustín, la carne de esta ave es incorruptible, como la de Cristo (en total continuidad simbólica con la imagen del Ave Fénix, que constantemente vuelve a resurgir de sus cenizas, resucitando y tornándose inmortal). Por lo tanto, el predominio de ojos en las alas del tetramorfo está vinculada con la tradición cristiana simbólica de adosarle a éstas la significancia real de Cristo. Asimismo, se puede observar un rastro iconográfico de esta noble ave en concomitancia con la representación de Cristo en el arte Paleocristiano. Véase la incorporación de dos pavos reales representados contrapuestos en la pintura muraria *Hércules y la Hidra*, perteneciente a la Catacumba de la Vía Latina en Roma.

infinitud de lo cíclico y su aplicación en los mitos solares proviene de diversas religiones tanto de la antigüedad pagana como de aquellas vinculadas al Oriente²⁰. Según Nilda Guglielmi, la imagen de la rueda de la fortuna se contrapone al tiempo lineal cristiano, ya que en su movimiento, todo termina y vuelve a empezar sin un punto final²¹. No obstante, cabe destacar que si bien el tiempo cristiano resulta teleológico, los del paraíso y del infierno son infinitos.

El doble clípeum condensado en esta teofanía encarna el tiempo divino del Cordero, esencial e inmóvil, que no obstante propone el fin de una era y el comienzo de otra. Asimismo, el eje vertical que une a Dios Padre con el Cordero Divino implica una visión de equivalencia ascensional al Paraíso. ‘La rueda de la fortuna y la escala de la perfección, aparentemente opuestas, aluden a mitos elementales, de rueda- centro, de accidente- esencia. Se ligan pues a la inmovilidad y perfección del centro’²². Por otra parte, en base a escritos de Isaías y Ezequiel, se representan cuatro pequeñas ruedas que adoptan una sensación de giro virtual gracias a su subdivisión cuatripartita mediante líneas onduladas centrífugas. Las cuatro representan otro signo o modelo abstracto, siendo su circunferencia acentuada por la figura lineal roja, en contiguo sentido con el color del clípeum y del arco de herradura. Sobre la capa azul primigenia del fondo, el miniaturista ha aplicado los siguientes colores: negro (cuyo sentido cristológico de humildad se repite en las vestimentas de los ancianos apocalípticos y de tres personajes del tetramorfo –San Lucas, San Mateo y San Marcos-); el amarillo (en este contexto remite al oro y a su asimilación a la luz divina) y el violeta (aquí símbolo de renacimiento y color de la liturgia utilizado para los tiempos de aflicción: advenimiento, cuaresma y pasión). Éste último tono presente en la miniatura demuestra la praxis del miniaturista en la aplicación del color mediante superposición de capas y no mediante la mezcla. Tanto en los sectores citados como en la franja que bordea el clípeum mayor, se observa un violáceo desteñido y sutil, con sectores en los que predomina el tono azul primero. Pastoureau sostiene:

(...) se trate de pintura o de tintura, ninguna receta nos muestra, antes del siglo XV, que para fabricar el verde haya que mezclar el amarillo y el azul. Pintores y tintoreros saben fabricar el color verde (...) pero para hacerlo no

²⁰ El círculo–rueda emite al sol con la diada vida- destrucción, luz- tinieblas, que en todas las mitologías refería al dios atmosférico e infernal. Un ejemplo de ello es el Dios Sol- Helios, en tanto dios atmosférico, dios- toro adorado en Creta. También tiene referencia directa con el minotauro que se ubica en el centro oscuro del laberinto.

²¹ N. Guglielmi, *Memorias medievales*, 15.

²² N. Guglielmi, *Memorias medievales*, 16.

mezclan esos dos colores. Así como tampoco mezclan el azul y el rojo para obtener el violeta [...] el violeta medieval no se piensa como una mezcla de rojo y azul, sino como un seminegro o subnegro, como lo demuestran las prácticas litúrgicas y como lo indica (...) el término latino más corriente para designarlo: *subniger*²³.

La mezcla está vinculada a prácticas diabólicas e impuras. El miniaturista medieval no mezcla, sino que superpone. Asimismo, los colores significan en contexto, no aisladamente.

Por otro lado, la concepción filosófica del mundo condensada en la figura geométrica del círculo, se concibe en el contexto de la España cristiana medieval como una amalgama de las teorías platónica y aristotélica con influencias del pensamiento árabe, judío y persa. Se promueve el dogma de la unidad de Dios. Si por un lado Dios está por encima de todos los mundos, por el otro, de él deviene todo lo existente, participando necesariamente de su ser. Existe un solo ser que es Dios. La pluralidad se gesta en la unidad y, no obstante, no puede abstenerse nunca de ella. Dios se refleja de infinitas formas, revelándose de grado en grado. Pese a que los filósofos árabes extrajeron esta sabiduría de la metafísica de Plotino, su núcleo fundamental se halla en el Corán.

Existen diferentes posturas filosóficas sobre la cosmovisión de la realidad y los grados celestes. Sin embargo, en los diferentes casos siempre es aplicado el esquema circular autosuficiente y concéntrico, en el que cada círculo o grado contiene al otro, en concordancia con el signo diagramático del clipeum del presente Beato. Desde una concepción medieval tradicional, el hombre experimenta el alma en su interior y el espíritu dentro de ésta, ya que el mundo corpóreo se halla fuera de él (Lámina 2). El sentido común (*sensus communis*) resume las impresiones procedentes del exterior, la imaginación les da forma de imágenes, la razón las ordena y las coloca delante del espíritu. No obstante esta teoría resulta un tanto imparcial, ya que se individualiza en la existencia de cada ser y no en un universal, además de que lo superior tendría que encerrar a lo inferior; el espíritu debería estar concebido como el círculo exterior, ya que contendría a todo lo demás. Asimismo, el filósofo judío Salomón b. Gabirol (primera mitad del siglo XI), en su libro *La fuente de la vida*, se refiere a los diferentes grados de sustancias espirituales en tanto círculos o esferas. Según él, el círculo exterior se vincula a la sabiduría divina siendo el espíritu universal, mientras que el resto de los sub-círculos condensan el alma universal y el aspecto material mundano. Entre el alma universal que contiene a la totalidad

²³ M. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 132, 137.

de las almas individuales y la totalidad del mundo material, se encuentra la naturaleza universal²⁴.

Esta cosmovisión humana se traslada por correspondencia al plano del esquema de las órbitas de los astros y la organización del universo (Lámina 3). 'La totalidad de la existencia material se encuentra (...) caracterizada por la bóveda celeste que todo lo envuelve. Pero en el interior de la misma se repite la jerarquía de los grados de existencia en la forma de cielos planetarios (...)'²⁵. La sustancia espiritual se retrotrae continuamente hacia sí misma, reflejándose en el movimiento giratorio celeste concéntrico y centrípeto, en una imagen geocéntrica universal. Titus Burkhardt sostiene un acoplamiento de estas dos cosmovisiones, diciendo que:

Encierra un sentido muy profundo el hecho de que el esquema de los círculos concéntricos como símbolo del universo puede ser "leído" de dos maneras diametralmente opuestas y sin embargo complementarias entre sí: una vez de modo que el círculo más amplio (...) lo que lo envuelve, es considerado como realidad más elevada, y la otra vez de modo que el centro común de todos los círculos corresponde al origen divino. En cierto modo ambas "versiones" (...) se equilibran, pues (...) el ser absoluto es tanto lo que contiene todo, como también el centro inconcebible de todo ser (...)²⁶.

La representación teofánica del Beato Facundo, alude a la confluencia de las dos teorías, ya que en el clipeum central se ubica el enunciado icónico del Cordero, la divinidad misma por excelencia, mientras que en la circunscripción mayor se representa el firmamento celestial de las estrellas fijas que condensan la realidad divina simultáneamente. Estos veinticuatro signos abstractos de estrellas con centro circular y ocho puntas, aluden también a los ancianos apocalípticos que conforman el séquito de alabanzas al Señor. Estos signos se despliegan sobre la figura de un plano violáceo de color, demarcando aún más el sentido apocalíptico y de resurrección del mensaje visual.

Por lo tanto, este gráfico se aproxima a la plasmación de la teoría platónica del ser, estableciendo nexos de conexión entre los diferentes grados de la realidad a partir de una noción teocéntrica. En un esquema (Lámina 4), esto se expresaría a partir de un centro del cual surgen rayos lineales traspasando el resto de los círculos internos, interrelacionándolos entre sí²⁷. Se vincula directamente la

²⁴ En esta noción Salomón b. Gabirol es seguidor de la doctrina de lo Uno de Plotino.

²⁵ T. Burkhardt. *La civilización*, 163.

²⁶ T. Burkhardt. *La civilización*, 165,166.

²⁷ T. Burkhardt. *La civilización*, 166.

noción de rueda de la fortuna y escala de perfección opuestas y complementarias al mismo tiempo según explicaba Guglielmi. En nuestra miniatura, la disposición de los diferentes enunciados icónicos al interior del *clípeum* contenedor (seres tetramórficos y ancianos), responden a una división lineal en ocho partes iguales, que nacen del centro dominado por el Cordero, hasta la franja celestial del círculo mayor. Se genera una tensión centrífuga y centrípeta a la vez, lo cual evidencia la reconciliación de opuestos: el todo es lo Uno y viceversa. Estos rayos lineales provienen de una única fuente de luz, es decir, el espíritu universal o intelecto primero (*intellectus primus* o *al-ʿaql al-awwal*), que emitidos desde el origen divino ilumina todos los grados de existencia.

La presente doctrina de la unidad esencial del espíritu de origen platónico aplicada al cristianismo coincide totalmente con la filosofía islámica, en la imagen de la escala y del círculo. En épocas cercanas al Beato, se destacan Ibn al-Sid de Badajoz (1052-1127) y anteriormente, Muhammad b. Masarra²⁸ (ca. 883-931). Éste último maestro del gnosticismo islámico, influenciado por la doctrina de Plotino para la lectura del Corán en ciertas claves simbólicas. Inicia el fundamento de su teoría acentuando la materia original paciente, receptora e inmóvil, para una definición comprensiva y concéntrica de la existencia (Lámina 5). El acto de creación puro -polo activo- y la recepción pura -polo receptivo- forman parte de una misma esencia divina, y de la distancia e interacción entre ellos se establece la jerarquía de grados de existencia. Continúa con el precepto islámico basado en que no hay divinidad fuera de Dios; todo es comprendido en su Ser supremo. Es entonces cuando se observa la adopción de principios filosóficos islámicos en el pensamiento cristiano, ya que los modos de concepción religiosa presentan muchos aspectos en común. En efecto, se generan constantes intercambios entre los reinos cristianos nórdicos y el territorio del Al-Andalús, desde trueque de bienes, hasta ataques y conversiones religiosas también.

Por otro lado, la recurrencia en esta miniatura a la representación de las estrellas de ocho puntas sumado esto a la subdivisión del *clípeum* mayor en ocho rayos, repara en la importancia cristiana otorgada a este número. Se lo vincula a la inmortalidad, remitiendo al Paraíso, muerte y resurrección²⁹. Asi-

²⁸ Muhammad b. Masarra instauró su doctrina bajo el califato del Abd al-Rahman III, primer califa español. Por sus enseñanzas sobre el conocimiento interior y la introspección, comenzó a despertar sospechas de los teólogos, y decidió realizar un viaje a Oriente. En momentos del citado califato, pasó su vida en una ermita ubicada en las montañas de Córdoba.

²⁹ En este sentido, se debe considerar que la planta arquitectónica fundamental de los baptisterios cristianos (y muy especialmente en el siglo VI) es de forma octogonal, vinculada a la idea de resurrección.

mismo, este formato geométrico octogonal resulta bastante común tanto en plantas arquitectónicas (Lámina 6) de mezquitas árabe hispánicas, así como también son propias de azulejos de origen islámico (Lámina 7) y del diseño de tipo cupular (Láminas 8). Respecto al primer caso y según las palabras de Burkhardt, estas rosas geométricas o estrellas que se combinan sucesivamente, '(...) Son el símbolo más puro de la manifestación de la realidad divina (*al-haqiqa*) que en todas partes, en cada ser y en cada cosmos, es el centro (...)'³⁰. La diferencia con la concepción cristiana que sí hace a su Dios representable figurativamente, es que en la religión islámica ninguna cosa puede pretender ser sólo su imagen autosuficiente. Por ello las formas geométricas y abstractas tienden a repetirse al infinito. La unidad del ser se expresa en esas telarañas múltiples, gracias al devenir de líneas que convergen hacia una cinta única o por su irradiación de muchos centros. Esto sirve de recordatorio al hombre musulmán de su dignidad en la tierra sólo como representante de Dios. Respecto a las cúpulas, desde una concepción cosmogónica, la cúpula redonda, aunque en muchos casos de formato interno octogonal, se vincula al cielo en su constante movimiento giratorio. El cubo recto conformado por los muros que la sostienen representa el aspecto terrenal y las células infinitas de muqarnas en las aristas, la transición de un plano al otro.

Por su parte, al interior del clípeum mayor, se establecen sobre el plano azul del fondo, los seres tetramórficos con sus evangelios y los ancianos, que siendo portantes de instrumentos musicales y perfumes alaban al Cordero postrándose ante él. El miniaturista aplica signos convencionales para los rostros y vestimentas, así como también ciertos modelos esquemáticos para la representación de las alas. Continúa insistiendo en la lógica simbólica del color recurrente en todo el folio: violeta, amarillo, rojo y negro en relación simbólica con el azul celestial en el contexto cristológico positivo. Si bien Patmos afirma que los ancianos se postraron ante el Cordero, resulta interesante percatarse de la posición de adoración característica del ámbito musulmán. Las cuatro figuras que se encuentran por debajo de cada uno de los cuatro vivientes se postran de cara al suelo con los pies descalzos. Al mismo tiempo, nótese que los ángeles de la zona inferior de la composición también adoptan esta postura corporal de adoración divina, aunque en este caso, con sus rostros vueltos hacia arriba en evidente regocijo ante la teofanía que se está desarrollando en el centro.

También es posible encontrar elementos de tipo musulmán en los marcos

³⁰ T. Burkhardt. *La civilización*, 241.

ilustrados con motivos de lacerías lineales, rosetones y grafías fitomorfas y zoomorfas³¹. Esta influencia incluye aspectos ornamentales visigóticos, además de una procedencia anterior basada en modelos carolingios tardíos³². En tiempos del rey Sancho el Mayor de Navarra (padre de Fernando I), se había iniciado un proceso de integración hacia Francia y Roma, contra el aislamiento que habían sufrido buena parte de los reinos peninsulares, salvo la Marca Hispana. En *Visión de los cuatro jinetes*³³ (Lámina 9), se presenta este motivo esquemático en rosetones de lacería colocados en las esquinas, mientras que en *Los siete ángeles con las copas y el templo*³⁴ (Lámina 10), éste se extiende en el borde de la miniatura funcionando como marco de contención de la imagen. Dentro de la cosmovisión islámica, el arabesco aplicado tanto en capiteles como en azulejos y decoraciones arquitectónicas, mediante su repetición rítmica y cadenciosa cumple la función contraria al arte figurativo. Éste no condiciona la mirada, librándola de cualquier atadura de pensamiento e imaginación, como puede generar la sensación de observar caer la lluvia, correr el agua de un río u observar las llamas del fuego. Titus Burkhardt sostiene así que, ‘El arabesco nacido del desarrollo del sarmiento vegetal obedece a la ley del ritmo puro; de ahí su flujo ininterrumpido, sus fases opuestas, el equilibrio de las formas plenas y dejadas en hueco’³⁵(Lámina 11).

A su vez, es posible hallar en un folio simple como el denominado *La gran ramera*³⁶ (Lámina 12), una alusión negativa hacia el Islam. Se lo vincula con Babilonia y la perdición en pecado por parte de los hombres. Su corona es portadora de elementos claramente islámicos, como la medialuna, una corona suntuosa y una postura sedente de tipo oriental.

Finalmente, es menester reafirmar la constante intersección entre elementos iconográficos cristianos e islámicos que se percibe en el Beato Facundo. Más allá de que éste forma parte de una tradición de estilo mozárabe de Beatos, no

³¹ Muchas influencias del estilo iconográfico musulmán fueron adoptadas por los cristianos a partir de la afición de éstos últimos a cajas y cofres de origen musulmán o mozárabe tallados en marfil, con repetidos motivos diagramáticos de filigranas y arabescos.

³² La tradición de lacería y motivos gráficos entrecruzados provenientes de las letras capitales carolingias, a su vez tiene una importante raíz de tipo celto-irlandesa, debido a que los intercambios de libros miniados desde el siglo V generados por las rutas monásticas, interrelacionan al continente con las islas nórdicas (las antiguas Galia, Britania e Hibernia). A su vez los manuscritos miniados irlandeses contenían notables influencias orientales. Para más información véase: C. Nordenfalk, *Celtic and anglo-saxon painting*.

³³ f.135.

³⁴ f.235.

³⁵ T. Burkhardt, *La civilización*, 239.

³⁶ f.224 v.

resulta casual su rica y compleja ejecución en el contexto de mayor avance del reino de Fernando I hacia la zona fronteriza del Al-Andalús. Su confección se genera en una época de intercambios, enfrentamientos y conversiones mutuas. Por ende, el mundo espiritual compartido por cristianos, judíos y musulmanes en el Medioevo, se revela en estas miniaturas en *espesor simbólico – plástico*.

Bibliografía

Bolman, Elizabeth S. “De coloribus: The meaning of color in Beatus Manuscripts”, *Gesta. International Center of Medieval Art*, Volume XXXVIII/1, (1999), 22-34.

Burkhardt, Titus, *La civilización hispano- árabe*, Madrid, Alianza Universidad, 1979.

Carrasco Machado, Ana I; Martos Quesada, Juan; Souto lasala, Juan A., *Historia de España IV. Historia Medieval. Al- Andalus*, Madrid, Ediciones Istmo S.A., 2009.

Cavallo, Guglielmo, “Testo e imagine: una frontera ambigua”, *Testo e immagine nell’alto medioevo*, Roma, Spoleto, 1994.

Consiglieri, Nadia Mariana, “El espesor simbólico–plástico en “La mujer y el dragón” (Beato Don Fernando y Doña Sancha o Beato Facundo)”, *Actas del I Simposio Internacional de Jóvenes Medievalistas*, Juan Francisco Jiménez Alcázar y Gerardo Rodríguez (comps.), Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM) y Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED), 2013. E- Book. (ISN 978-987-544-507-9), 35-47.

Duby, Georges, *Medieval Art. The making of Christian west 980-1140*, Madrid, Cátedra, 1979.

Duby, Georges, *El año mil*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Buenos Aires, De Bolsillo, 2012.

Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2013.

Focillon, Henry, *El arte de Occidente*, Madrid, Alianza, 1982.

Hubert, Jean, *La Europa de las invasiones*, Madrid, Aguilar, 1968.

Knowles, Davis, *El monacato Cristiano*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Guglielmi, Nilda, *Memorias medievales*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación, 1981.

La Biblia de Nuestro Pueblo, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2011.

Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Madrid, Gedisa, 1982.

Melot, Michel, “La iluminación del texto”, *La Ilustración*, Ginebra, Skira, 1984.

Moleiro, Manuel (ed.), *Beato Fernando I y Sancha*. Barcelona, M. Moleiro S.A., 2006.

Nordenfalk, Carl, *Celtic and anglo-saxon painting. Book illumination in the british isles 600- 800*, U.K., Chatto & Windus, 1977.

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983.

Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte medieval*, Madrid, Alianza, 1975.

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Torre de Goyanes, 2006.

Pastoureau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006.

Regueras Grande, Fernando; García-Aráez Ferrer, Hermenegildo, *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*, Salamanca, Ediciones Ayuntamiento de Tábara, C.E.B. “Ledo del Pozo” y Parroquia de Tábara, 2001.

Romero, José Luis, *La Edad Media*, Méjico-Buenos Aires, Brevarios, 1990.

Schapiro, Mayer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984.

J. A. Souto Lasala. “La época omeya (711-1031)”, *Historia de España IV. Historia Medieval. Al-Andalús*, eds. A.I. Carrasco Manchado; J. Martos Quesada; J. A. Souto Lasala, Madrid, Pinto, 2009.

Toman, Rolf, *Historia de la arquitectura de la Antigüedad a nuestros días*, Nueva York, Parragon Books, 2009.

Apéndice de láminas

1. Visión del cordero, tetramorfos y ancianos (f.116v). Beato Don Fernando y Doña Sancha o Beato Facundo. 1047. Biblioteca Nacional de Madrid, Vitrina 14.2.
2. Concepción filosófica del ser tradicional en la Edad Media. Fuente: T. Burkhardt, *La civilización...*161.
3. Concepción del ser y del universo según Salomón b. Gabirol (primera mitad del siglo XI). Fuente: T. Burkhardt, *La civilización...* 164.
4. Esquema teocéntrico del universo y los grados del ser. Fuente: T. Burkhardt, *La civilización...*166.
5. Representación esquemática de la jerarquía de los grados del ser de Muhammad b. Masarra (ca. 883-931): espíritu universal, alma universal, naturaleza y materia original. Fuente: T. Burkhardt, *La civilización...*168.
6. Mezquita de Bab al- Mardum, Toledo: planta de bóvedas. Fuente: - Carrasco Machado, Ana I; Martos Quesada, Juan; Souto lasala, Juan A. *Historia de España IV. Historia Medieval. Al- Andalus*.
7. Azulejos pertenecientes a parte del revestimiento mural de la Alhambra.
8. Cúpula de la macsura de la mezquita de Córdoba (tercer cuarto del siglo X).
9. *Visión de los cuatro jinetes* (f.135). Beato Don Fernando y Doña Sancha o Beato Facundo. 1047. Biblioteca Nacional de Madrid, Vitrina 14.2.
10. *La gran ramera* (f.224 v.). Beato Don Fernando y Doña Sancha o Beato Facundo. 1047. Biblioteca Nacional de Madrid, Vitrina 14.2.
11. Profusión decorativa sustentada en arabescos. Mezquita de Córdoba, Puerta de San Miguel.
12. *Los siete ángeles con las copas y el templo* (f.235). Beato Don Fernando y Doña Sancha o Beato Facundo. 1047. Biblioteca Nacional de Madrid, Vitrina 14.2.

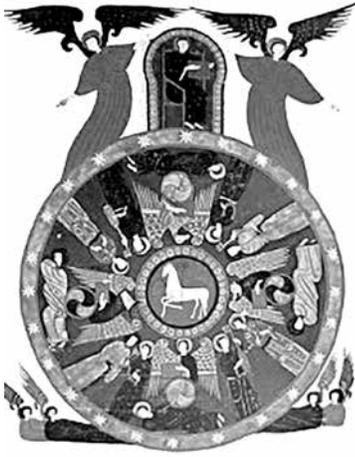


Lámina 1

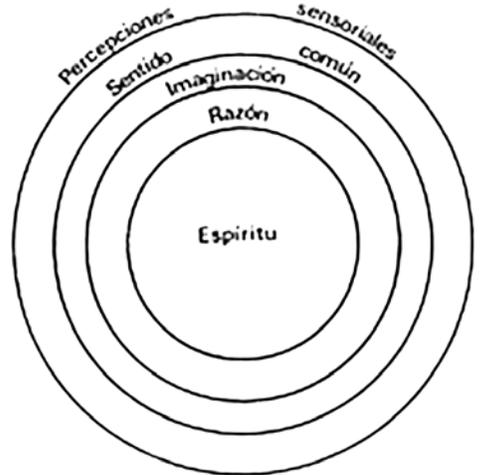


Lámina 2

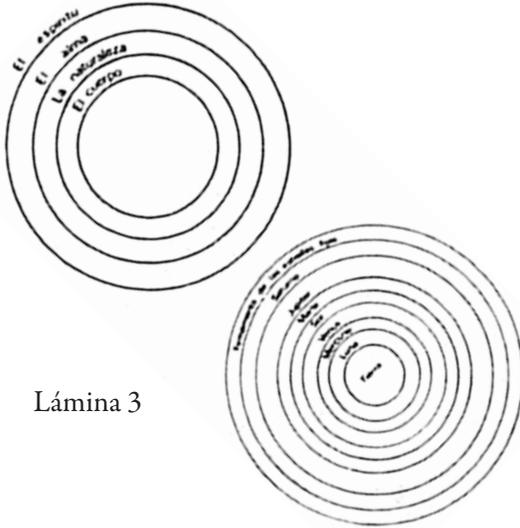


Lámina 3

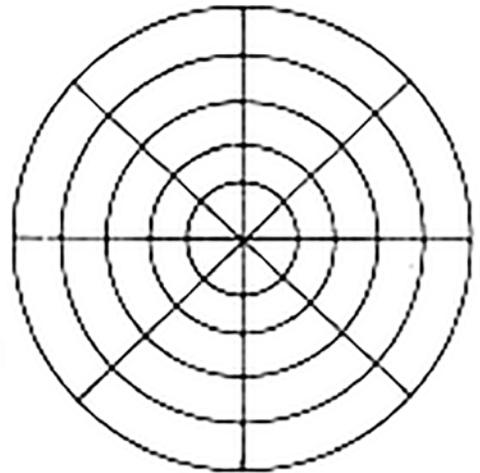


Lámina 4

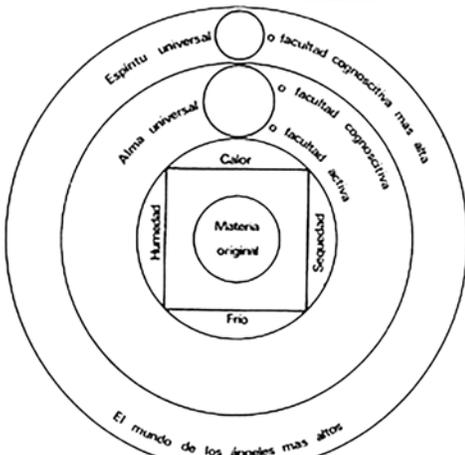


Lámina 5

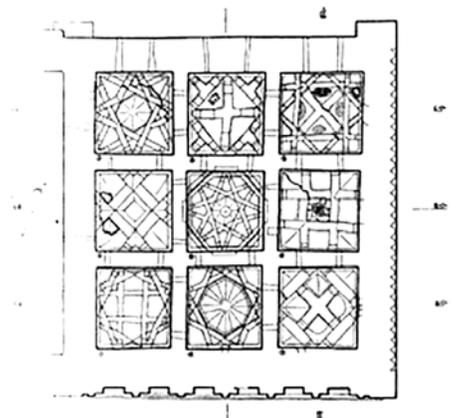


Lámina 6

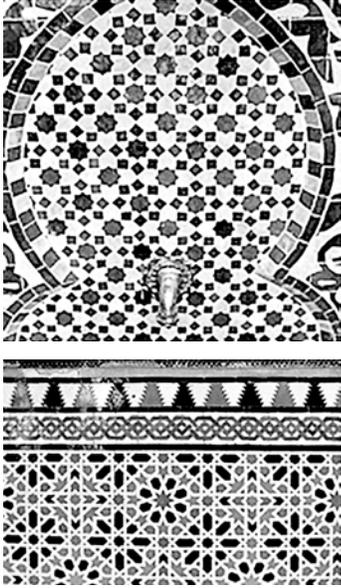


Lámina 7

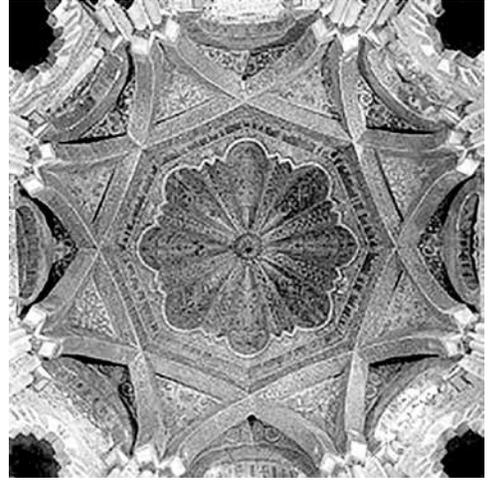


Lámina 8



Lámina 9



Lámina 10

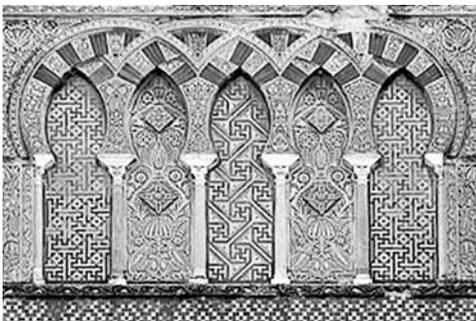


Lámina 11

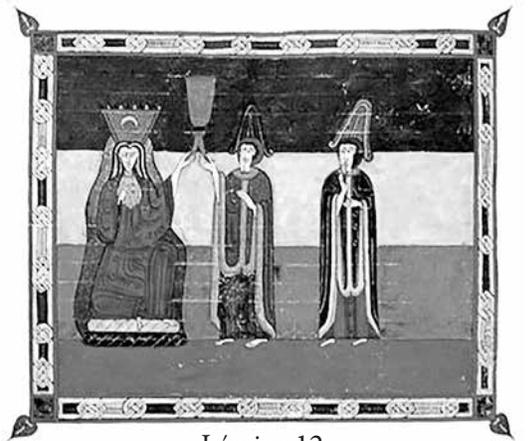


Lámina 12