

# ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA «CIUDAD DE DIOS» DE SAN AGUSTÍN, CODICE 20 DEL ARCHIVO CAPITULAR DE TORTOSA

MARIA EUGENIA IBARBURU

## INTRODUCCIÓN

La finalidad del presente trabajo es el estudio del Códice 20 conservado en el Archivo Capitular de Tortosa, obra paleográficamente catalogada en el siglo XII, compuesta por 408 folios, escritos en clara letra francesa y que alberga en sus páginas un único texto literario, «La Ciudad de Dios» de San Agustín. Con anterioridad a 1916 el libro carecía de sus dos primeros cuadernillos, dieciséis folios, cuatro de los cuales fueron encontrados en ese año por el P. José M.<sup>a</sup> March, separados del grueso del volumen, hallazgo de excepcional interés porque en ellos se encontraban precisamente las cinco páginas ilustradas que conocemos hoy y en cuya iconografía creemos que estriba básicamente el interés del códice.

El resto de la decoración lo constituyen 21 iniciales coloreadas y bastante sobrias en su ornamentación. Al final del volumen, en el folio 408v, hacia la mitad de la página, es posible leer una frase especialmente clarificadora: «EGO NICOLAUS BERGEDANUS SCRIPSI HOC QUIDEM QUIDQUID DE MENSE MAY USQUE AD MENSEM SEPTEMBRIS DEBEREM», inscripción que, aunque no aclara el año de su realización, nos facilitará algo de luz en el momento de determinar el origen y procedencia del manuscrito y de su iluminador, ante la casi certeza de que un artista «bergedanus», es decir, natural de Berga, en Cataluña, fue el copista y tal vez el iluminador de la obra.

Hasta el momento han sido muy escasos los trabajos dedicados al estudio del presente códice. Ciertamente aparece citado en los primeros inventarios realizados en el Archivo Capitular de Tortosa, en épocas relativamente recientes, como el confeccionado por el canónigo R. O'Callaghan,<sup>1</sup> archivero del Cabildo Capitular de Tortosa en 1897, basándose

1. O'CALLAGHAN, R., *Los Códices de la Catedral de Tortosa*, Tortosa, 1897.

en gran parte en el previamente realizado por Henri Denifle, dominico archivero de la Biblioteca Vaticana que, juntamente con Émile Chatelain, archivólogo, también francés, y bibliotecario de la Universidad de París, visitaron la Biblioteca Capitular de Tortosa en septiembre de 1895, habiendo redactado durante su breve estancia un escueto inventario de 147 códices medievales.<sup>2</sup>

Esta primera catalogación fue completada por Antoni Rubió i Lluch, su hijo Jordi Rubió i Balaguer y Ramon d'Alós, quienes en febrero de 1914 y bajo el patrocinio de la Sección Histórico-Arqueológica del Institut d'Estudis Catalans, continuaron el trabajo, elevando a 246 el número de códices conservados en la Biblioteca de Tortosa.<sup>3</sup>

Modernamente es B. Bayerri<sup>4</sup> quien al llevar a cabo una meritoria tarea de recopilación de toda la información conocida sobre la historia del Archivo y Biblioteca Tortosinos, así como de todos los manuscritos que allí se albergan, dedica tres páginas a la descripción de nuestro códice sobre la «Ciudad de Dios» y a realizar una reseña de los escasos estudios que sobre su valor artístico se han realizado. En este sentido fue J. M.<sup>a</sup> March<sup>5</sup> no sólo el descubridor de los folios ilustrados perdidos, sino también el primero en publicar en 1916 unas breves páginas analizando la iconografía de los mismos, algunas de cuyas opiniones fueron poco tiempo después contestadas por J. Rubió en 1917.<sup>6</sup> J. Gudiol i Cunill recogió la información obtenida a partir de los autores anteriores en su obra «Els Primitius»<sup>7</sup>; Domínguez Bordona dedica a este códice unos párrafos en tres de sus obras<sup>8</sup> y finalmente P. Bohigas hace lo propio, reafirmando al mismo tiempo los rasgos catalanes de la obra.<sup>9</sup> Brevemente W. W. S. Cook cita el manuscrito tortosino en alguno de sus escritos sobre temas catalanes,<sup>10</sup> pero, por lo demás, ningún otro investigador se ha dedicado en profundidad al análisis de este códice

2. DENIFLE, H. y CHATELAIN, E., *Inventarium codicum manuscritorum Capituli Dertusensis*, «Revue des Bibliothèques», enero-febrero, 1896.

3. RUBIO, J. y D'ALÓS, R., *La Biblioteca del Capítol de la Catedral de Tortosa*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», tomo V, 1913-14, p. 745 y ss.

4. BAYERRI, B., *Los códices medievales de la Catedral de Tortosa*, Tortosa, 1962.

5. MARCH, J. M.<sup>a</sup>, *Miniaturas españolas antiguas*, Biblioteca Capitular de Tortosa, Códice 20, *Razón y Fe*, tomo 45, 1916, pp. 351-354.

6. Reseña sobre el artículo de J. M.<sup>a</sup> March realizado por J. Rubió en el «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», vol. IV, 1917, p. 143.

7. GUDIOL I CUNILL, J., *Els primitius. Els llibres il·luminats*, Barcelona, 1955, pp. 128-131.

8. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *La miniatura española I*, Firenze-Barcelona, 1930, p. 48; *Exposición de códices miniatos españoles. Catálogo*, Madrid, 1929, p. 74, y en *Miniatura*, «Ars Hispaniae», vol. XVIII, p. 95, Madrid, 1962.

9. BOHIGAS, P., *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período Románico*, Barcelona, 1960, p. 82, y *Les derniers temps de l'enluminure romane en Catalogne: la transición au gothique*, «Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà», junio 1974, p. 39.

10. COOK, W. W. S., *The earliest Painted Panels of Catalonia (I)*, «The Art Bulletin», vol. V, 4, 1923, p. 99, fig. 32, y (IV), vol. VIII, 4, p. 207.

ilustrado catalán, sobradamente merecedor de estudios más completos.

El conde de Laborde llevó a cabo en 1909 una tarea de recopilación de manuscritos ilustrados de la «Ciudad de Dios»<sup>11</sup>; en su catalogación, que abarca 61 códices, únicamente incluye cuatro ejemplares anteriores a los últimos años del siglo XIV; éstos son: el Laur. Plut. XII, 17 (h. 1120) de la Bibl. Laurenziana de Florencia, procedente probablemente de Canterbury, el de la Biblioteca Landesschule de Pforta, A.10, obra realizada en el norte de Alemania durante la segunda mitad del siglo XII, el manuscrito de la Metropolitan Bibliothek de Praga A.7, obra bohemia de la segunda mitad del siglo XII y el de la Universidad de Heidelberg (Univ. Sal. IX, 35) que Laborde relaciona con las escuelas parisinas de Honoré y Pucelle.

En el último cuarto del siglo XIV el texto de la «Ciudad de Dios» se popularizó considerablemente en Francia gracias a una traducción de Raoul de Praelles, realizada para el rey francés Carlos V de modo que entre 1376 y 1503 se contabilizan 57 obras con miniaturas, de las que 45 son francesas y más de la mitad corresponden a la época de Carlos V y sus hermanos (1373-1410).

Aunque la mayor abundancia de obras elaboradas corresponde al último período de la Edad Media, debió ser, pues, en etapa románica cuando el texto de San Agustín empezó a recibir ilustración, si bien los primeros ciclos de imágenes diferían entre sí, debido al hecho de no haber sido creados específicamente para la ornamentación de dicha obra sino que los iluminadores debieron inspirarse en escenas procedentes de fuentes diversas que eran adaptadas al nuevo texto.

A los ejemplares románicos citados por Laborde debemos añadir el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9557 (s. XII), el Oxford, Bodleian Library, ms. Laud. Misc. 469 (h. 1130-40) y naturalmente el ejemplar catalán, que en la época en que Laborde redactó su obra carecía de decoración, por haberse desmembrado del códice las páginas ilustradas.

Iniciamos a continuación, pues, nuestro comentario iconográfico correspondiente a los cinco folios ilustrados de este texto de la Ciudad de Dios conservado en la Biblioteca Capitular de Tortosa.

### ZODIACO (fol 1) (Fig. 1)

En el primero de los folios con ilustración y ordenados en tres registros superpuestos, los signos zodiacales se inscriben en roleos alternados con grandes motivos foliares, simétricos y acorazonados, compuestos por hojas muy carnosas, de perfil festoneado, suavemente

11. LABORDE, A. de, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de Saint Augustin*, Paris, 1909. BOINET, A., publica en «Revue des Bibliothèques». Paris, 1910 vol. XX, pp. 183-185, una amplia reseña sobre la obra de Laborde.

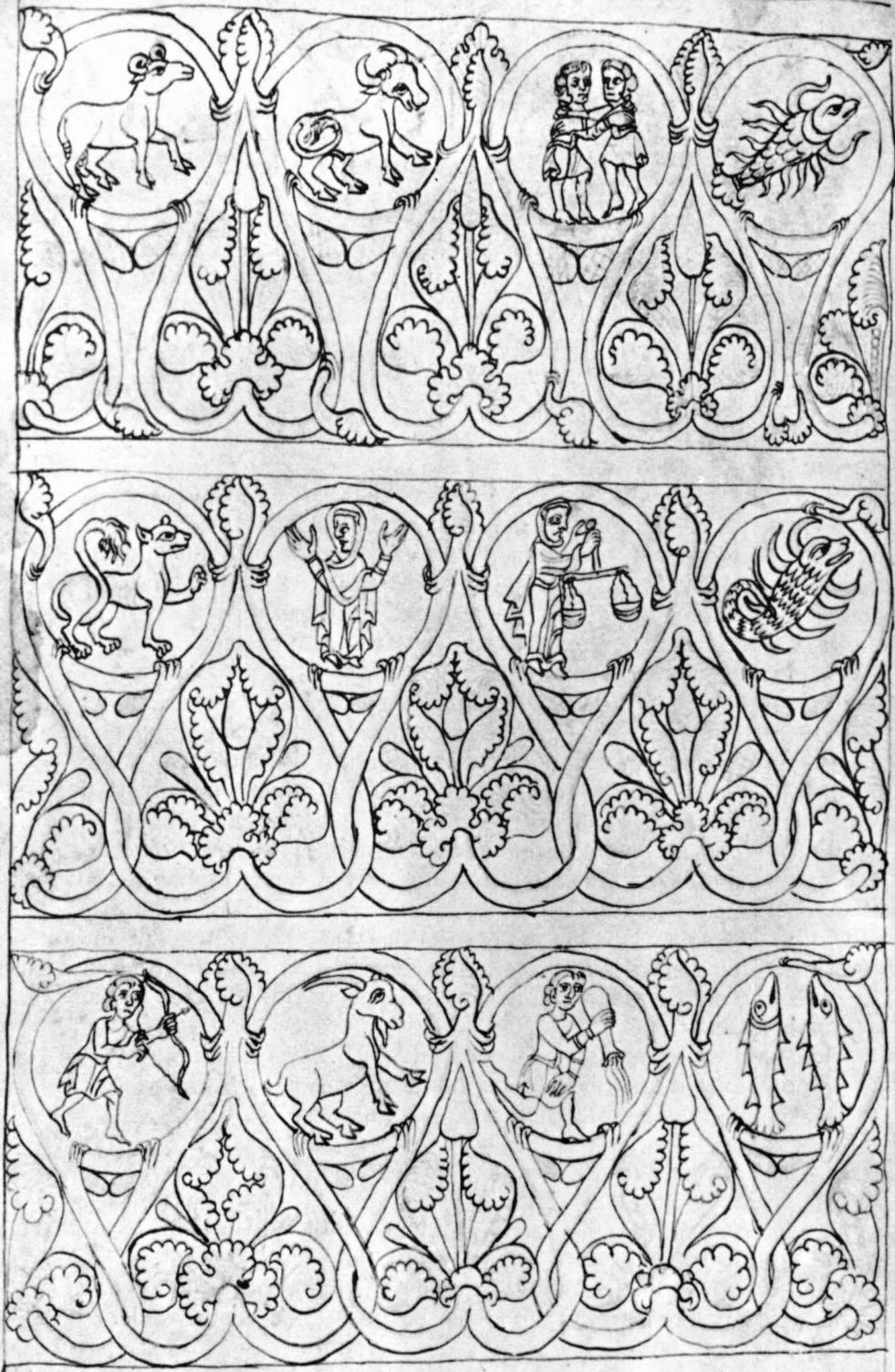


Fig. 1. *Zodiaco* (Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 1)  
Foto Arxiu Mas

modeladas mediante leves trazos de color amarillo, obra, sin duda, de la misma mano que las iniciales del manuscrito. La presencia de los 12 signos zodiacales en la ilustración de un texto de la «Ciudad de Dios» podría sorprender sobre todo a la vista de intensas denuncias llevadas a cabo por San Agustín<sup>12</sup> contra los que creen en la influencia determinante de los astros sobre las vidas y acciones humanas, criticando duramente la costumbre de consultar el horóscopo para elegir el día de tomar esposa o sembrar algo en el campo, calificándola de falsa y nociva; refuta incluso la teoría tradicional en función de la cual a los hermanos gemelos les acontecen hechos similares al haber nacido ambos bajo el influjo de los mismos astros, señalando ejemplos de mellizos de caracteres y vidas muy dispares.

Sin embargo, dada la constante presencia de ornamentaciones zodiacales tanto en manuscritos conteniendo textos religiosos, como en portadas esculpidas, nos vemos obligados a encontrar un nuevo simbolismo, alejado de lo meramente profano o científico, más acorde con lo religioso y que justifique, por tanto, su inclusión en un texto de la «Ciudad de Dios». Así Moralejo en su trabajo sobre el zodíaco de la portada del Cordero de San Isidoro de León<sup>13</sup> recoge una homilía de Zenón, obispo de Verona entre los años 362 y 371-2, que nos permite conocer un nuevo sentido místico que se otorga a los signos astrales hasta convertirlos en un zodíaco moralizante; en dicha homilía dirigida a los neófitos a poco de recibir el bautismo, Zenón señala una serie de metáforas extraídas de las peculiaridades de los signos cósmicos que ayuden a los nuevos cristianos a conocer las virtudes que deben adornar al creyente y los enemigos del espíritu de los que han de huir, convirtiéndose en un programa simbólico del modelo de vida que debe seguir el cristiano a fin de que pueda gozar de la Jerusalén Celeste en el futuro.

Esta nueva lectura simbólica a que pueden ser sometidos los zodiacos medievales no implica necesariamente alteraciones formales o iconográficas con respecto a los zodiacos convencionales, de modo que el hecho de que los signos astrológicos de la Ciudad de Dios de Tortosa puedan recibir una reinterpretación moralizante no impide que sigan de forma bastante fiel los modelos clásicos. Como ya es bien sabido, los métodos medievales de representación de formas cosmográficas en general y zodiacales en particular derivan de prototipos tar-doantiguos, aunque desconozcamos las exactas particularidades de tales modelos. Esta tradición clásica, continuadora, a su vez, del mundo

12. SAN AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, libro V, cap. II al VII, B.A.C., Madrid, 1965.

13. MORALEJO, S., *Pour l'interprétation iconographique du portail de l'agneau à Saint Isidore de Leon: Les signes du Zodiaque*, «Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà», junio 1977, p. 137. Suministra mucha información acerca de las interpretaciones moralizantes de los signos zodiacales y sus correspondientes fuentes literarias. También YARZA, J., en *Aproximació estilística e iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet*, «Quaderns d'Estudis Medievals», 1982, n.º 9, p. 535.

griego, muy influenciada por lo oriental, es seguida por ejemplo, en la cúpula del palacio omeya de Qusayr'Amra (S. VIII),<sup>14</sup> en el desierto de Transjordania, en cuyo mapa de constelaciones se demuestra el traspaso de conocimientos desde la última época clásica al mundo islámico.

El mapa celeste del manuscrito Vaticano Grec. 1087<sup>15</sup> parece ser un ejemplo del tipo de representación cosmográfica que pudo servir de modelo tanto a la cúpula de Qusayr'Amra, como a obras occidentales posteriores; este códice del siglo XV es una copia evidente de un prototipo del siglo IX, que a su vez deriva de otro anterior. Estos ejemplos tienen en común un intento de trasladar científicamente la bóveda celeste a un medio bidimensional, como es un manuscrito, aunque contemporáneamente se dan también otros medios más convencionales, compuestos generalmente por cuatro o cinco círculos concéntricos, en cada uno de los cuales están representadas figuraciones de constelaciones y estrellas.<sup>16</sup>

Esta disposición, normalmente reservada a textos sobre temas astronómicos, persiste en etapas plenamente románicas en ejemplos como el manuscrito de Rábano Mauro<sup>17</sup> de Montecassino (S. XI), el Cód. 7028 de la Biblioteca Nacional de París,<sup>18</sup> que contiene obras de Galeno y de Isidoro de Sevilla y que debió ser transcrita en Italia a principios del siglo XI, y el Calendario y Homilias de San Isidoro del St. John's College de Cambridge (Ms. B. 20) realizado hacia 1120-40 y tal vez procedente de la catedral de Worcester; en el fol. 2v<sup>19</sup> de este códice los trabajos de los meses y los signos del zodiaco se inscriben en hileras paralelas de roleos; excepto algunas pequeñas diferencias en los símbolos correspondientes a Sagitario, Capricornio y Escorpio, el paralelismo iconográfico e incluso de composición entre esta obra y la tortosina es evidente.

No sólo fue Italia un lugar de constante transmisión de fórmulas iconográficas antiguas que se prolongan hasta el románico, sino que

14. SAXL, F., *The Zodiac of Qusayr'Amra* en «Early Muslim Architecture», por Creswell, K.A.C. Oxford, 1969, vol. I, parte II, p. 424. También ver: ESTEY, F. N., *Charlemagne's silver table*, *Speculum* XVIII, 1943, p. 114.

15. PANOFKY, E. y SAXL, F., *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies IV», 1932-33, p. 233; ESTEY, F. N., op. cit., p. 114, fig. 2; WEITZMANN, K., trata también este tema en «Illustrations in roll and codex», p. 96 y fig. 80, Princeton, 1970.

16. Sobre representaciones de planisferios, signos zodiacales, meses, etc., consultar ESTEY, F. N., op. cit.

17. NYE, Phila Calder, *The romanesque Signs of The Zodiac*, «The Art Bulletin», V, 1922, p. 56, fig. 4.

18. CASTELLI, P., *Tempi ermetici in Ildegarda di Bingen* en «La Miniatura italiana en età romanica e gotica, Atti del I Congreso di Storia della Miniatura italiana», 1979, p. 312 y fig. 15; *A Symposium Age of Spirituality*, 1977-78, Ed. K. Weitzmann, «The Metropolitan M. of Art», N. York, 1980, p. 82, y NYE, P. C., op. cit., p. 56 y fig. 5.

19. KAUFFMANN, C. M., «Romanesque manuscripts 1066-1190», London, 1975, p. 78, fig. 112.

también los talleres carolingios desarrollaron una labor similar. El famoso manuscrito British Museum Harley 647, es una obra del siglo IX, escrita probablemente en Fleury, en la que se recoge la versión latina de Cicerón del poema griego Aratus sobre las constelaciones; este texto, convenientemente ilustrado con dibujos astrológicos, es claramente una copia de un modelo clásico. Al ser prematuramente trasladado a Canterbury en el siglo X, el códice carolingio se convirtió en inagotable fuente de inspiración de iconografías astrales para otros manuscritos anglosajones.<sup>20</sup>

Tal vez el rasgo más original del zodiaco de Tortosa se encuentre en el signo de Sagitario que ha perdido su carácter híbrido de centauro sagitario, presente en la mayor parte de ejemplos de tradición clásica y se ha visto sustituido por un simple personaje armado con arco y flecha. No demasiados ejemplos comparten esta originalidad: el Tratado de Cómputos y de Astrología (Bibl. Nac. de Madrid 3307), escrito en letra carolina, de principios del siglo IX y decorado con ilustraciones de origen helenístico, conserva en su fol. 60<sup>21</sup> la imagen del signo sagitario consistente en la figura de un personaje de rasgos satirescos con arco y flecha. También en el British M. Harley 2506, fol. 39v,<sup>22</sup> el sagitario adopta la forma de un sátiro, con alas en la cabeza, arco y flecha; se trata de una obra de fines del siglo X, probablemente realizada en Fleury e ilustrada por un artista anglosajón durante su estancia en el continente.<sup>23</sup> Pero quizá el ejemplo que se asemeja más al tortosino es el del ms. British Lib. Cotton Galba A. XVIII, fol. 14, que, según Temple,<sup>24</sup> se inspira en modelos mediterráneos muy antiguos.

Cabe la posibilidad de que tal originalidad iconográfica se deba a una asimilación o incluso confusión del signo de sagitario con la imagen mediante la cual se solía representar a Orión; este personaje mitológico, gran cazador y muy orgulloso de su habilidad, murió, víctima de su vanidad, por orden de Diana quien lo convirtió en constelación, después de ordenar a Escorpio que surgiera de la tierra para clavarle

20. KAUFFMANN, C. M., op. cit., ofrece varios ejemplos de derivaciones del Harley 647.

21. NEUSS, W., *Ein meisterwerk der karolingischen buchkunst aus der abtei prüm in der Biblioteca Nacional zu Madrid*, «Spanische Forschungen der Görresgesellschaft», 8 band, 1940, p. 37, fig. 1.

22. SAXL, F. y MEIER, H., *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter handschriften des lateinischen Mittelalters. III*. «Handschriften in Englischen Bibliotheken», London, 1953, vol. I, p. XIX, fig. 3; TEMPLE, E., «Anglo-saxon manuscripts 900-1066», p. 65, London, 1976.

23. Quizá sería oportuno recordar las relaciones que el monasterio de Fleury sostuvo con el de Ripoll, de cuyo «scriptorium» surgió la Biblia de Farfa o Ripoll, que contiene una escena de la Crucifixión con ilustraciones del sol y la luna directamente emparentadas con las que veremos en este códice tortosino.

24. TEMPLE, E., op. cit., p. 36, fig. 17; otro códice más tardío, el Vat. Gr. 175, fechado en 1322, posee también un signo de sagitario no centauro. Ver SPATHARAKIS, J., «Corpus of dated illuminated Greek Manuscripts», vol. II, fig. 425, Leiden, 1981.

su aguijón. Ambas constelaciones, Escorpio y Orión, que se sitúan cerca en las cartas astrales, se representan una a continuación de la otra en muchos ejemplos como el códice Ost. National Bibliothek, de Viena, Cod. Vind. 51, fol. 153; en dicha página del Hygini Poeticon Astronomicum<sup>25</sup> se narra la fábula de Escorpio, en la versión de Hesiodo, retomada por Eratóstenes, e ilustrándola, la imagen de Escorpio va acompañada por un personaje masculino Orión, de rasgos un tanto satirescos, armado con arco y flecha,<sup>26</sup> como corresponde a su condición de cazador. Cuenta Hesiodo que la sabiduría de Júpiter supo colocar juntos en los cielos para toda la eternidad a los dos protagonistas de la historia, Escorpio y Orión, y añade Higino que lo hizo «con el fin de que su imagen pruebe a los hombres que a nadie le está permitido tener excesiva confianza en sí mismo».<sup>27</sup>

Esta correlación astronómica pudo provocar la asimilación de Orión, situado en la proximidad de Escorpio, con Sagitario, signo zodiacal inmediatamente posterior a éste; esta fusión de imágenes explicaría tal vez la peculiar apariencia que adopta este signo en el zodíaco tortosino y en los demás ejemplos citados.

No deja de ser interesante tampoco la disposición mediante la cual las formas zodiacales se inscriben en roleos ordenados en tres franjas superpuestas, evitando la tradicional distribución circular en torno a la figura solar, la mayor parte de las veces. Esta composición no puede por menos que recordarnos varios ejemplos de mosaicos pavimentales medievales italianos, que como el de Otranto y el de la cripta de San Sabino de Piacenza<sup>28</sup> decoraban muchos edificios religiosos con este tipo de imágenes astrales, e incluso es posible pensar que el artista catalán pudo inspirarse en un modelo relacionado de forma más o menos directa con uno de dichos zodíacos pavimentales.<sup>29</sup> Por lo que respecta a los motivos vegetales complementarios, cabe decir que se trata de una tipología bastante arraigada en lo hispánico ya

25. AURIGEMMA, L.. «Le signe zodiacal du Scorpion dans les traditions occidentales de l'antiquité gréco-latine à la Renaissance», París-La Haya, 1976, p. 17, fig. 4; habla también de los autores clásicos que tratan el tema.

26. El atributo de Orión más generalizado suele ser la espada (ver SAXL, F., op. cit., III, 2, figs. 151, 152, 153, 154, etc.), pero ocasionalmente puede portar también arco y flecha.

27. HIGINIO, *Astronomica* según Bernhardus Bunte, Weigel 1875, libro II, XXVI. «Scorpius», p. 68.

28. Debo al Dr. Yarza la sugerencia de esta idea. Ver BARRAL I ALTET, X., *Les pavements médiévaux*, «Les dossiers de l'archéologie», marzo-abril, 1976, p. 76; GIANFREDA, G., «Il mosaico pavimentale della basilica cattedrale di Otranto», Otranto, 1970; LAFAYE, G. y BLANCHET, A. en su «Inventaire des mosaïques de la Gaule», París, 1909, cita varios ejemplos más. También los pavimentos del Baptisterio de Florencia y San Miniato al Monte poseen signos zodiacales inscritos en roleos o en figuras geométricas repletas de motivos vegetales. Ver SALMI, M., «L'architettura romanica in Toscana», Milán-Roma, sin fecha, figs. XXII y XXXIV.

29. Sobre el tema de los mosaicos pavimentales catalanes ver: BARRAL I ALTET, X., «Els mosaics de paviment medievals a Catalunya», Barcelona, 1979.

que abundan los ejemplos en la pintura mural, como es la hermosa cenefa situada bajo la escena de la expulsión del paraíso de las pinturas de Sigena y también en el campo del relieve escultórico, como los fustes de las columnas que sostienen la tercera arquivolta de la portada de Ripoll.<sup>30</sup>

### LA DÉFENSA DE LA CIUDAD DE DIOS (fol. 1v.) (fig. 2)

La primera de las escenas recoge una imagen sintética de la Ciudad de Dios que, a imagen de la celeste, ha sido construida en la tierra a fin de sostener una constante lucha contra las fuerzas del mal. En el registro superior un grupo de hombres y mujeres, ataviados con el traje corto de la época y el manto sujeto lateralmente por una fibula, defienden la fortaleza divina en su forma terrena, junto a cuatro soldados, situados al lado de dos torrecillas laterales y una central, que completan el marco arquitectónico que encuadra la escena. En el nivel inferior, un grupo de tres soldados, armados con alargados escudos oblongos y uno de ellos con espada, tras los que se ocultan dos mujeres, se enfrentan con tres seres demoníacos, alados y con el cuerpo cubierto de pelos; en el suelo, postrado, un pequeño personaje ha sucumbido ya bajo las garras de los diablos; a ambos lados de la escena, dos grandes felinos, que sostienen el gran arco en el que se inscribe la composición, pudieran tal vez representar a los ídolos paganos, adorados por los hombres a instancias de los demonios, tal como cuenta San Agustín en su obra.

Esta escena pone imagen de forma sintética a varios pasajes del texto agustiniano en los que habla de la construcción de la Ciudad de Dios peregrina en la tierra y su lucha contra los seres malignos que asedian al hombre y le obligan a servir a falsos dioses.<sup>31</sup>

La escasez de manuscritos ilustrados que contengan este texto, contemporáneos o anteriores al manuscrito catalán, dificulta la tarea de búsqueda de relaciones iconográficas que permitan establecer el origen y la evolución de las imágenes. Tan sólo en el códice de la Bod. Lib. de Oxford (Ms. Laud. Misc. 469) (hacia 1130-40)<sup>32</sup> encontramos una escena paralela, en la que es el propio Cristo, tras el que aparecen varios santos, el que defiende con su lanza la Ciudad ante los demonios que adoptan terroríficos caracteres satánicos. Aunque en este caso concreto el modelo iconográfico habría que buscarlo probablemente en la escena apocalíptica de San Miguel venciendo al dragón que persigue a la Mujer con el Niño, convendría investigar otros prototipos para estas escenas de combate entre fuerzas del bien y del

30. Más ejemplos de este motivo ornamental son recogidos por CARBONELL, E., *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, p. 164, Barcelona, 1981.

31. Libro VIII, cap. XXIV, 2, y libro X, cap. XXI.

32. KAUFFMANN, C. M., op. cit., fig. 147.



Fig. 2. *Defensa de La Ciudad de Dios* (Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 1v)  
Foto Arxiu Mas

mal; cabe la posibilidad de que se traten de una derivación de los códices ilustrados de la *Psicomaquia* de Prudencio, obra que se debió escribir a principios del siglo V y que probablemente empezó a ilustrarse poco después. Ya Kauffmann<sup>33</sup> apunta la teoría de que el artista iluminador de la *Ciudad de Dios* de la Biblioteca Laurenziana (Plut. XII, 17) se inspirara en ilustraciones procedentes de otras fuentes, de modo que la parte superior del Juicio Final de dicha obra fuera una reminiscencia de la batalla entre Vicios y Virtudes de la *Psicomaquia*. Este tema había sido ampliamente tratado por los miniaturistas medievales e incluso por los escultores; Mâle<sup>34</sup> cita un capitel de Notre Dame-du-Port, en Clermont, en el que las Virtudes visten armaduras sobre sus largas túnicas y portan casco, lanza, espada y escudo; el aspecto militar otorgado a las Virtudes es común a la mayor parte de los manuscritos; en los más antiguos parecen soldados romanos, pero pronto adquirieron el aspecto de caballeros medievales; los Vicios frecuentemente adoptan un aspecto demoníaco y salvaje, con cabellos erizados y rostros deformes.<sup>35</sup> De todos modos el carácter individual de las luchas propias de la *Psicomaquia*, en las que un solo Vicio se enfrenta en cada momento con una sola Virtud, contrasta bastante con la defensa colectiva de la Ciudad que los soldados llevan a cabo contra las fuerzas malignas, también agrupadas, y por lo tanto la relación entre una y otra iconografía pudiera muy bien no ser tan directa como a primera vista parece.

Sí queremos añadir un último ejemplo de combate entre soldados y seres demoníacos que tiene lugar en el tejado que cubre de manera simbólica la representación de la Jerusalén Celeste en el Hortus Deliciarum de Herrade de Lamsberg; en esta escena se aglutinan en una sola, la etapa terrena de peregrinación y lucha para la Iglesia y la de futura gloria eterna; apoyados sobre la doble vertiente de la cubierta, ángeles con escudos y espadas se enfrentan con diablos de cabellos erizados, garras y rabo, semejantes a los de la obra tortosina; van armados con espadas, arco y flechas y conservan su figura humana, aunque han perdido ya su condición alada.<sup>36</sup>

Pasemos ahora a comentar el aspecto de las tipologías demoníacas. Cabe señalar la existencia de una tradición iconográfica muy antigua que, basándose en la consideración de Satanás como ángel caído, conserva muchos de sus rasgos angélicos, aunque se le suele pintar de color oscuro<sup>37</sup>; este modelo con escasas variantes se conserva hasta la etapa otoniana, en mosaicos, como San Apolinar Nuovo en Rávena, y en manuscritos como las Homilías de San Gregorio Nazian-

33. KAUFFMANN, C. M., op. cit., pp. 62-63, figs. 49-50.

34. MALE, E., *L'art religieux du XIIème. siècle en France*, París, 1922, pp. 23-24.

35. Ver: WEITZMANN, K., *Illustrations in roll and codex*, p. 75, fig. 62, y HUBERT, J., PORCHER, J. y WOLBACH, W. F., *El Imperio Carolingio*, Madrid, 1968, fig. 303.

36. SCHRÄDER, H., *La peinture romane*, París-Bruselas, 1966, p. 172 y ss. y fig. 30.

37. MALE, E., op. cit., pp. 368-372.

ceno (B.N.P. grec. 510), del siglo IX, copia de un original del siglo VI, el Evangelionario de Rábula (S. VI), el Ms. grec. 74 de la B.N.P. (S. XI) o el Salterio de Utrecht o el Códex Aureus Epternacensis (antes de 1039), procedente de Echternach, conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg.<sup>38</sup>

Mâle atribuye a la imaginación de los artistas occidentales la adición de rasgos cada vez más monstruosos y extraños al arte antiguo en sus representaciones demoníacas, sobre todo a partir del siglo XI, cabellos hirsutos, garras puntiagudas, cuerpo cubierto de pelos, como el tipo de demonio creado por la escuela del Languedoc, o los de Vézelay, enanos con cabeza enorme, más próximos a lo animal, o los del Juicio Final de Autun, seres de gran talla y pequeña cabeza.

Yarza<sup>39</sup> ha demostrado que este segundo prototipo occidental tiene también su origen en el arte oriental bizantino, en donde a partir del Salterio Chludov (Museo Histórico de Moscú, ms. 129, 2.ª mitad s. IX), el antiguo ángel caído se convierte en un «pequeño ser renegrido, menudo, vivaz, alado» tal vez siguiendo la inspiración de la primera literatura monástica; en la «Historia Monachorum in Aegypto» (P.L. 21) (antes de 410), Macario describe a los demonios que tientan a los monjes bajo la forma de pequeños etíopes que corren, vuelan, hacen bufonadas, etc. Este segundo prototipo se simultanea con el anterior, en ocasiones, incluso en un mismo códice, como en el propio Salterio Chludov, pero poco a poco se irá imponiendo, sobre todo cuando los artistas occidentales contribuyan a su transformación en un ser cada vez más deforme y monstruoso, mediante la adición de todo tipo de rasgos grotescos.

Tal vez a caballo entre ambas ramas iconográficas, sería posible reconocer la existencia de una tradición iconográfica catalana en cuanto a representaciones demoníacas, mediante pequeñas figuraciones humanas bastante grotescas, aladas y desnudas, con largos cabellos flameantes y garras en los pies; así ocurre, entre otros ejemplos, en las escenas de la Historia de Job de la Biblia de Ripoll (fol. 162v),<sup>40</sup> y en el comienzo del texto del Paralipómenos II de la Biblia de Roda (Vol. II fol. 63)<sup>41</sup> en varias imágenes que también parecen pertenecer al Libro de Job. También en la ilustración correspondiente a las Tentaciones de Cristo de las Homilías de Beda de Gerona y en el Beato de Turín (fols. 163v y 167) es posible contemplar la misma tipología catalana.

Frente a esto, los seres negativos que intervienen en la escena

38. GRODECKI, L., MUTHERICH, F., TARALON, J. y WORMALD, F., *El siglo del año mil*, fig. 171, Madrid, 1970.

39. YARZA, J., *Del ángel caído al diablo medieval*, «Bor. Sem. de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid», tomo XLV, 1979, p. 299.

40. NEUSS, W., «Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausend und die altspanische buchmalerei», Bonn-Leipzig, 1922, p. 98 y ss. y fig. 124.

41. GUDIOL I CUNILL, J., op. cit., fig. 20.

de la Defensa de la Ciudad de Dios de Tortosa ostentan algunas diferencias con respecto a las demás obras catalanas, diferencias que afectan a algunos de sus rasgos y a sus dimensiones: en lugar de las pequeñas figuras satánicas vistas hasta ahora, se trata de grandes personajes alados, de cuerpos desnudos cubiertos de pelo, pero sin ningún tipo de deformaciones monstruosas, como no sea la presencia de largas uñas y espolones en los pies y un curioso rabo en la parte posterior. Sus dimensiones similares a los demás personajes, así como el resto de sus características, más cercanas a lo angélico y menos grotescas, hacen pensar en una presencia más viva de la vieja línea iconográfica de representación del ángel caído, tal como podemos encontrarlo en manuscritos bizantinos, como el Menologio de Basilio II<sup>43</sup> (h. 1000) (Biblioteca Vaticana grec. 1613); o en obras italianas relacionadas con influjos bizantinizantes, como el Rollo de la Benedictio Fontis de la Biblioteca Casanatense (Cod. 724) de Roma, procedente de Benevento,<sup>44</sup> en la escena de los ángeles expulsando a los espíritus impuros, ejemplos todos ellos de indudable relación con el manuscrito tortosino, por lo que a utilización del mismo modelo demoníaco de tradición más antigua se refiere.

#### LA JERUSALÉN CELESTE (fol. 2) (fig. 3)

En un marco arquitectónico flanqueado por dos torrecillas laterales salvaguardadas por pequeños personajes que asoman por sus ventanas, la Ciudad de Dios se extiende en dos niveles superpuestos; el superior cobijado por un gran arco de medio punto, dovelado, sobre el que se apoyan las figuras de dos ángeles, acoge la imagen, incluida en una mandorla ovalada, de la Maiestas Domini, con nimbo crucífero y sentada sobre un sencillo sitial de albañilería, con la mano derecha en actitud de bendecir y sujetando un libro en la izquierda. Cuatro ángeles, dos a cada lado, sostienen la mandorla. El nivel inferior está dividido en tres espacios por medio de arcos de medio punto, apoyados sobre capiteles de hojas carnosas de perfil polilobulado y esbeltas columnas que arrancan de anchas basas coronadas por una fina moldura. El compartimento central, más estrecho, alberga una figura femenina, de dimensiones algo mayores que las demás, que sostiene en su mano izquierda, velada, un extraño objeto circular de perfil festoneado. A ambos lados, un grupo de personajes masculinos, vestidos con traje talar, y otro de figuras femeninas, ocupan respectivamente los espacios laterales.

42. SANPERE I MIQUEL, S., *La Pintura Mig-eval Catalana. L'art Barbre*, vol. I, fascicle 2, p. 84, fig. 13, Barcelona, sin fecha.

43. GRABAR, A., *La peinture bizantine*, p. 174, Genève, 1953.

44. GRODECKI L. et alt, op. cit., fig. 217.



Fig. 3. *La Jerusalem Celeste* (Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 2)  
Foto Arxiu Mas

José M.<sup>a</sup> March<sup>45</sup> opina que esta escena corresponde a la Ascensión del Señor, de modo que identifica con la Virgen la figura central del registro inferior, que, en este caso estaría acompañada por un grupo de hombres y mujeres que asisten a la escena. Continúa afirmando March que dicha Ascensión es una variante del modelo iconográfico que desde el siglo VI se alarga hasta el XIII, en una tipología que se halla ya en el Evangelio del monje Rábula (Florenza, Biblioteca Laurenziana I, 56) y, dentro de la miniatura catalana, en la Biblia de Farfa o Ripoll (Biblioteca Vaticana, Lat. 5729, fol. 370).

No compartimos la opinión de March en el sentido de identificar esta representación con la Ascensión del Señor. La escasa relación que este pasaje del Nuevo Testamento guarda con el texto agustiniano al que ilustra nos plantea por lo menos la duda de que el miniaturista haya tratado realmente de presentar dicha escena, pero, en segundo lugar, no deja de extrañar la presencia del grupo de mujeres en la derecha de la composición, elemento éste ajeno a las habituales representaciones de la Ascensión, en las que, al lado de la Virgen y de los ángeles, únicamente el apostolado suele asistir a dicha Teofanía.

También Jordi Rubió discrepa de la opinión de March y aporta la hipótesis de que se trate de un Pantocrátor sentado, tal como es frecuente encontrarlo en los ábsides pintados de las iglesias románicas de Cataluña.<sup>46</sup> Ciertamente la ilustración del folio 2 de la «Ciudad de Dios» de Tortosa guarda relación con el tipo de composiciones, que, a manera de síntesis global de la teología cristiana, decoran un grupo considerable de ábsides de iglesias románicas catalanas; en ellas, bajo la visión teofánica de la Maiestas entronizada, rodeada por los símbolos de los evangelistas y en ocasiones por querubines o signos apocalípticos, el colegio apostólico, junto a la Virgen, contemplan la gloria de la divinidad.

Esta iconografía de la que encontramos ejemplos muy antiguos en las capillas coptas de Baouit y de Saqqara, en los siglos V y VI, representa sobre todo una «imagen apocalíptica de la Iglesia, la asamblea eclesial en pleno, en su espera de la Parusía».<sup>47</sup> La Virgen suele tener en su mano izquierda, velada, una copa de la que emanan rayos luminosos, simbolizando su papel de Transmisora de la Luz, que es Cristo, al mundo. Pero al mismo tiempo, según Durliat, la figura tiene una significación eucarística y reemplaza la personificación de la Iglesia que en algún ábside copto sostiene una copa llena de un líquido rojo; los ábsides catalanes coinciden además cronológicamente con el momento, en torno al siglo XII, en el que la Virgen María empieza a

45. MARCH, J. M.<sup>a</sup>, op. cit., pp. 351-354.

46. RUBIÓ, J., «Butlletí de la Biblioteca de Catalunya», tomo IV, 1917, p. 143.

47. DURLIAT, M., *L'íconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle*, «Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà», 1974, p. 104.

ocupar el lugar de la Iglesia, a la derecha de Cristo en la Crucifixión, para recoger el agua y la sangre que brotan de su costado.

Sin embargo, sin dejar de reconocer la posible influencia que tales ábsides catalanes hubieran podido ejercer sobre el miniaturista tortosino, sobre todo en lo que respecta a aspectos compositivos, disposición de personajes, monumentalidad de los mismos, etc., que incluso hacen pensar en un iluminador que siguiera de manera más o menos directa un modelo procedente del campo de la pintura mural,<sup>48</sup> no podemos por menos que señalar que, al contrario de lo que ocurre en el manuscrito, en las representaciones teofánicas murales citadas anteriormente, no suelen aparecer grupos de personajes femeninos, junto a las figuras masculinas, grupo éste que, por otra parte tampoco creemos que corresponda al tradicional apostolado de los ábsides pintados.<sup>49</sup> Por ello opinamos que, al margen de que la escena que estamos analizando posea su origen iconográfico más o menos lejano en las representaciones de la Ascensión del tipo del evangelario del monje Rábula, o en las Parusías de los ábsides románicos pintados, el significado concreto en virtud del cual el artista introdujo dicha ilustración en el manuscrito de la «Ciudad de Dios», corresponde a una ilustración global y sintética de la Jerusalén Celeste, en la que Cristo, Varón Perfecto, y la Iglesia, su Cuerpo, simbolizada por la figura femenina central y acompañada por los hombres y mujeres justos que la constituyen y participan de la Comunión de los Santos, se nos ofrecen en un resumen plástico del concepto de Ciudad de Dios, sintetizada por San Agustín en el Capítulo XVIII del Libro XXII: «El que descendió, Ese mismo es el que ascendió sobre todos los cielos para dar cumplimiento a todas las cosas. Y así, Ese mismo ha constituido a unos, apóstoles, a otros profetas, a otros evangelistas, a otros pastores y doctores, a fin de que trabajen en la perfección de los santos, en las funciones de su ministerio, en la edificación del Cuerpo de Cristo... He aquí cuál es el Hombre perfecto: la Cabeza y el Cuerpo, compuesto de todos los miembros que recibirán la per-

48. COOK, W. W. S., op. cit., IV, «The Art Bulletin», VIII, 4, p. 208, llega a afirmar que la leve curva que marca la disposición de los sillares del sitial de la Maestas se explicaría en el caso de que el artista catalán hubiera copiado un ábside pintado al fresco y tratado de reproducir la curva que se ofrece al espectador cuando éste la contempla desde abajo. Aunque generalmente los investigadores se han inclinado a pensar que fue la iluminación de códices la que en gran parte suministró modelos a la pintura mural, los casos en que los miniaturistas pudieron seguir esquemas procedentes del campo de la pintura de grandes dimensiones no debieron ser extraños, ya que LOERKE, W. en *The miniatures of the trial in the Rossano Gospels*, «The Art Bulletin», XLIII, 1961, p. 171, demuestra que algunas de las escenas que ilustran dicho códice proceden de un prototipo mural anterior.

49. En algunos ábsides catalanes como Santa Coloma de Andorra y Santa Eulalia de Estaón, la santa titular u otras santas mencionadas en el canon de la misa forman parte de la escena teofánica; son casos excepcionales y su presencia viene justificada por las advocaciones de los propios edificios.

fección a su tiempo. Cada día se van juntando a ese Cuerpo nuevos elementos mientras se edifica la Iglesia a la que se dice: Vosotros sois el Cuerpo de Cristo y sus miembros».

No es extraña la confusión entre la imagen de la Virgen y la de la Iglesia, en la que han podido caer autores anteriores; a este respecto señala Schrade<sup>50</sup> que San Ambrosio fue el primero en identificar a ambas: «Maria est typus Ecclesiae».

La idea de representar a la comunidad de fieles por la figura de una mujer no nació en Oriente.<sup>51</sup> Fueron los artistas y teólogos occidentales los que crearon la imagen de la Iglesia coronada frente a la Sinagoga, reina destronada que había perdido su diadema; aparece por primera vez en los marfiles carolingios, donde los artistas formados en las abadías renanas agruparon alrededor del Crucifijo una serie de figuras alegóricas, entre ellas la Iglesia.

Iconográficamente la imagen de la Iglesia debió sufrir una evolución similar a la de la Virgen en su representación como María Regina, por lo que generalmente se muestra a la Iglesia ataviada con ricas vestiduras y entronizada, hasta el punto de que en algunas obras carolingias y otomanas se hace dudosa la exacta identificación temática.<sup>52</sup>

Sus atributos habituales son el cáliz, en el que se recoge la sangre del Señor, un pequeño estandarte, símbolo de su triunfo,<sup>53</sup> una especie de vara florida, como en el caso de la alegoría de la Iglesia, sentada sobre un edificio en las pinturas murales del absidiolo derecho de San Quirze de Pedret,<sup>54</sup> o incluso el globo terrestre en oro, a la manera de Cristo o los soberanos, en las pinturas del coro de la abadía de Prüfening, cerca de Ratisbona.<sup>55</sup>

El miniaturista catalán no entendió probablemente el modelo que copiaba, cáliz o globo terrestre, y se limitó a dibujar una forma polilobulada que repitió en manos de una de las mujeres. A este respecto cabría tal vez citar algunas representaciones de la Virgen en las que sostiene en su mano, velada, una corona gemada, dispuesta verticalmente, como en el ábside de S. Pere de la Seo d'Urgel, figura que puede recordar lejanamente la forma creada por el iluminador catalán.

Ciertamente la mayor parte de las imágenes de la Iglesia desarrollan una riqueza de atributos y atavío, merced precisamente a su parentesco con la tipología de María Regina, que contrasta con el sencillo «maphorium» que la cubre en la Ciudad de Dios en Tortosa;

50. SCHRADER, H., *La peinture romane*, p. 168, Paris-Bruselas, 1966.

51. BERTAUX, E., *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1968, tomo I, p. 236, tav. CCLIII.

52. SCHRADER, H., *op. cit.*, p. 168-169.

53. CAMES, G., *Byzance et la peinture romane de Germanie*, Paris, 1966, pp. 52-53.

54. SUREDA, J., *La pintura románica en Cataluña*, p. 153, Madrid, 1981.

55. SCHRADER, H., *op. cit.*, p. 169.

en cualquier caso no sería un ejemplo único, ya que en una placa de marfil de la escuela de Metz, conservada en París<sup>56</sup> (principios del S. X), la Iglesia y también la Sinagoga se acompañan con un atuendo mucho más simple y similar al de la obra catalana, si bien el globo, el cetro y el estandarte no están ausentes como atributos.

A pesar de que existe muy poco material comparativo en cuanto a manuscritos de la Ciudad de Dios ilustrados, anteriores a la traducción de Raoul de Praelles, del s. XIV, podemos encontrar una escena paralela a la del texto de Tortosa, aunque más rica y compleja, en el fol. 2v. del ejemplar de la Laurenziana (Ms. Plut. XII, 17) (h. 1120),<sup>57</sup> en el que la Jerusalén Celeste es representada a lo largo de cuatro niveles superpuestos; en el superior, Cristo, en el centro de la mandorla, está rodeado de ángeles músicos; en el segundo aparecen los apóstoles sosteniendo palmas; en el tercero, la Iglesia, simbolizada por una figura femenina, entronizada en este caso, en torno a la cual se reúnen los santos. En el nivel inferior un ángel armado con espada guarda las puertas del paraíso rodeado de santos y reyes.

Esta ilustración es bastante cercana a la del manuscrito de la Ciudad de Dios de Praga (Biblioteca Capitular A 7, fol. 1v.), obra bohemia de hacia 1140,<sup>58</sup> representación en la que, sin embargo, está ausente la figura de la Iglesia. También en una miniatura del Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg, abadesa del convento de Odilienberg, cerca de Estrasburgo, realizado hacia 1170 y que conocemos a través de una copia posterior, la Jerusalén Celeste es simbolizada por medio de un gran edificio dividido en dos niveles.<sup>59</sup> En el centro de la parte superior, la Iglesia entronizada y bajo ciborio ofrece sus manos en actitud de oración; a ambos lados y en el registro inferior, diversos personajes eclesiásticos y fieles representan las distintas jerarquías de los miembros de la Ciudad de Dios. Sobre el tejado del edificio los ángeles combaten con los diablos en defensa de la Jerusalén Celestial, escena ésta que constituye la síntesis de las que en el códice de Tortosa aparecen desdobladas en los folios 1v. y 2.

Finalmente, dado que, como ya hemos citado, los primeros iluminadores del texto agustiniano debieron inspirarse en modelos ya existentes, es curioso señalar la similitud de la escena de la Ciudad de Dios que estamos estudiando con las representaciones correspondientes a la Fiesta de Todos los Santos<sup>60</sup> que incluían usualmente los Sacramentarios, parentesco que hace pensar en un origen iconográfico

56. SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, London, 1971, vol. II, p. 111, fig. 366.

57. KAUFFMANN, C. M., op. cit., p. 62 y figs. 49-50.

58. MANDEL, G., *La miniatura románica y gótica*, fig. 23, Barcelona, 1967.

59. SCHRADE, H., op. cit., p. 174.

60. Ver ALEXANDER, J. J. G., «Norman Illumination at Mont St. Michel, 966-1100», Oxford, 1970, p. 159; sobre su posible origen apocalíptico ver: CHRISTE, Y., *La visión de Matthieu*, Paris, 1973.

común o muy relacionado. Concretamente es en el manuscrito de St. Germain des Près (Bibl. Nac. París Lat. 11751, fol. 59v) (hacia 1030-1060)<sup>61</sup> donde la presencia de la Iglesia, entronizada, bajo la Maiestas y rodeada de los justos, divididos en varios niveles, relaciona aún de manera más directa el tema iconográfico de la Fiesta de Todos los Santos con el de la Jerusalén Celeste agustiniana.

#### MAIESTAS MARIAE (fol. 2v) (fig. 4)

En la escena del fol. 2v. la Virgen María, de pie, en actitud orante, en el interior de una mandorla ovalada, sostenida por dos ángeles, ocupa el centro de la composición; en la cúspide de la misma, el Señor en Majestad, sentado en el interior de otra mandorla circular en este caso, y en actitud de bendecir, preside el conjunto; en la parte inferior un santo nimbado, con palio y casulla, presumiblemente San Agustín, con báculo en su mano derecha y sosteniendo un libro en la izquierda, velada, aparece rodeado de un grupo de discípulos; y finalmente, en los extremos de dos grandes franjas ornamentales que atraviesan la composición, formando una X, los cuatro símbolos de los evangelistas, inscritos en medallones, coinciden con los ángulos de la escena.

José M.<sup>a</sup> March,<sup>62</sup> Gudiol<sup>63</sup> y Bohigas<sup>64</sup> opinan que se trata de una representación de la Asunción de la Virgen de estructura compositiva similar a la del folio anterior, que March interpreta como la Ascensión del Señor.

Creemos, sin embargo, que esta escena no corresponde propiamente a la Asunción, sino más bien a una Maiestas Mariae, con las connotaciones apocalípticas que le confiere la presencia del Tetramorfos y en la que se sigue la norma del miniaturista catalán de abandonar preocupaciones narrativas sobre hechos concretos y crear composiciones globales que sinteticen el espíritu agustiniano.

Sabido es que la imagen de María había ocupado ya con carácter protagonista numerosos ábsides románicos siguiendo una tradición iniciada en Roma y Bizancio. En la mayor parte de las Maiestas Mariae, la Virgen solía tener al Niño sentado sobre sus rodillas, pero también en algunas ocasiones aparecía de pie, en el centro del ábside, como en el mosaico de la catedral de Torcello (s. XII) o en la capilla palatina de Palermo (s. XII), aunque siempre acompañada por el Niño.

Sin embargo, encontramos también ejemplos en los que la Virgen, en tanto que instrumento de la Redención, es representada sola, en actitud orante, continuando un modelo derivado del tipo de imagen

61. ALEXANDER, J. J. G., op. cit., fig 45-f.

62. MARCH, J. M.<sup>a</sup>, op. cit., p. 353.

63. GUDIOL, J., op. cit., p. 129.

64. BOHIGAS, P., *La ilustración...*, p. 83.



Fig. 4. *Maiestas Mariae* (Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 2v.)  
Foto Arxiu Mas

Blachernitissa; así Focio, Patriarca de Constantinopla (858-867/877-886), describe el mosaico que adornaba el ábside de la iglesia palatina de Nuestra Señora de Faros en el año 864, construido o reconstruido por Miguel III (842-867) en el Palacio Imperial de Constantinopla: «El ábside que se levanta sobre el santuario reluce con la imagen de la Virgen que extiende sus brazos, sin mancha, en favor nuestro e intercediendo por la seguridad y las hazañas del emperador sobre sus enemigos».<sup>65</sup>

En la Edad Media la Virgen fue venerada sobre todo como intercesora y protectora de las ciudades. Éste era el papel de la famosa Orante de la iglesia de Blachernae en Constantinopla, donde María aparecía como protectora de los muros de Bizancio. Esta advocación de la imagen Orante fue llevada a Rusia donde la iconografía de la Virgen con las manos levantadas empezó a ser considerada no sólo como símbolo de la Iglesia militante, sino también como patrona de la ciudad de Kiev y de su pueblo.<sup>66</sup>

En los mosaicos de Hagia Sofia de Kiev, realizados en 1043-6, tal vez inspirados en los constantinopolitanos anteriores, bajo un pequeño Pantocrátor, la figura de María Orante domina el ábside principal; un detalle de gran interés y que pudiera aportar algo de luz sobre la razón de la presencia de esta ilustración mariana en el manuscrito de la Ciudad de Dios, nos viene dado por las inscripciones de la cúpula donde se encuentra la Theotokos, en las que se puede leer el versículo 6 del salmo XLVI; en él se hace alusión a la Ciudad de Dios que el Señor ha elegido para permanecer: «Dios está en medio de ella, no vacilará; Dios la ayuda desde los albores de la mañana».

Esta Ciudad de Dios no puede ser más que la Iglesia, en cuanto a su permanencia, pero también puede referirse a la Virgen que es igualmente asimilada a la Iglesia, sobre todo cuando se califica a María Orante de «Nerushyma Stina» («el muro indestructible»), como en Hagia Sofia.<sup>67</sup>

Las palabras del Salmo XLVI hacen pues alusión a la presencia permanente de Dios en María, identificada con la Jerusalén Celeste, de donde Cristo ha venido para salvar al mundo. De modo que junto al papel de protectora de la ciudad esta imagen mariana está investida de otra significación estrictamente litúrgica: es símbolo de la «Iglesia terrestre» al igual que era éste el papel que jugaba en la escena de la Ascensión en donde era representada en una actitud análoga.<sup>68</sup>

Existen también ejemplos italo-bizantinos de este tipo de iconografía; así en el ábside de la catedral de Murano, la Virgen, de pie,

65. «Fuentes y documentos para la historia del arte: Arte Medieval, I», Barcelona, 1982. Edición a cargo de Joaquín Yarza, Milagros Guardia y Teresa Vicens, p. 238.

66. LAZAREV, V., *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966, pp. 226-227 y fig. 20.

67. SCHRADER, H., op. cit., pp. 122-123.

68. LAZAREV, V., *La décoration murale de Sainte-Sophie de Kiev*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», vol. XIV, 1971, p. 223.

ofrece sus dos manos extendidas a la altura del pecho, con las palmas vueltas hacia los fieles y en el de Cefalú (1148), bajo el gran Pantocrátor, la Virgen está flanqueada por dos arcángeles a cada lado y en los dos registros inferiores se sitúa el apostolado.

En síntesis, el contenido iconográfico de todas estas escenas se apoya sobre la figura de María mediadora, como una nueva Eva, estrechamente ligada a la idea de Redención, de la que es instrumento especialmente elegido por Dios, y, como tal, «Raíz de la Iglesia» a la que casi llega a asimilarse, al relacionar el nacimiento de la Iglesia con la Encarnación de Jesús y no con el Calvario como se hacía habitualmente.<sup>69</sup>

Esta particular interpretación mariana explica suficientemente la inclusión de tal escena en la ilustración de un texto de la Ciudad de Dios. Sin embargo la adición del Tetramorfos a la composición le otorga un matiz apocalíptico que nos permite relacionarla también con otras obras catalanas como las interesantes pinturas rosellonesas de la pequeña iglesia de San Martí de Fenollar; en ellas encontramos un ejemplo iconográfico de imagen apocalíptica de María, en el muro de la cabecera plana, en el interior de una mandorla en losange y venerada por dos ángeles se nos muestra la Virgen en gesto de plegaria. Como afirma Durliat<sup>70</sup> no se trata de una escena de Asunción, sino de una representación apocalíptica de María, bajo la cual los 24 ancianos con coronas y portando copas e instrumentos musicales contemplan a la Reina del cielo, cuyo triunfo está unido al del Anónimo, que en el interior de una mandorla superior preside la escena desde lo alto de la bóveda, rodeado por cuatro ángeles que sostienen los símbolos de los evangelistas.

La inclusión de los cuatro animales apocalípticos otorga a la escena una relación con lo Universal, lo Permanente, lo Eterno; son innumerables las escenas de la vida de Cristo, su Ascensión o su Crucifixión, a las que la adición del Tetramorfos le confiere un sentido general trascendente, en lugar de representar un hecho histórico concreto. Después del Concilio de Efeso (431), dada la importancia adquirida por el culto a la Theotokos y su consecuente desarrollo de programas iconográficos, no son de extrañar las representaciones de María, sola o con el Niño, acompañada por los cuatro símbolos de los evangelistas, impregnando la escena de un sentido completo y trascendente, «asociando el mundo entero a su gloria».<sup>71</sup>

Todo el complejo simbolismo de la iconografía mariana reunido en el fol. 2v del ms. tortosino en el que María como Madre de Dios

69. DURLIAT, M., op. cit. p. 113.

70. DURLIAT, M., op. cit., p. 102.

71. GROSSET, Ch., *La Vierge dans le Tetramorphe. Etude d'iconographie médiévale*, «Melanges offerts a René Crozet, I», Poitiers, 1966, p. 550, ofrece abundantes ejemplos carolingios y románicos de escenas marianas cuyo carácter apocalíptico se refuerza por la presencia del Tetramorfos.

es considerada Raíz de la Iglesia, se vería tal vez completado por la inclusión de dos estrellas en la parte superior de la composición, a ambos lados de la *Maiestas Domini*; el diferente tratamiento cromático de ambas nos conduce a relacionar esta ilustración con las pinturas del ábside de Santa María de Taüll, en el que los dos elementos astrales situados a ambos lados de la cabeza de María, en la escena de la Epifanía, son interpretados por Sureda<sup>72</sup> como una simbolización de la Virgen como «Estela» y mediadora universal; el distinto tratamiento de ambas estrellas, luminosa la coincidente con la mano derecha de Cristo y más oscura la otra, señalan el paso de la Antigua a la Nueva Ley.

Ya desde muy antiguo la estrella que guió a los Magos era considerada como una prefiguración de la Nueva Ley proclamada a los gentiles, que se sometían a la verdad frente a los judíos que persistían en el error. En los sermones de San León el Grande (S. V) dedicados a la fiesta de Epifanía se lee: «Esta estrella que advirtió a los magos que habitaban lejos y los atrajo al Señor Jesús es, sin ninguna duda, el sacramento de la Gracia, el signo de la vocación: el Evangelio de Cristo debía ser predicado no solamente en Judea sino en todo el mundo. Esta estrella que brilla a los ojos de los magos y no brilla a los ojos de los israelitas significa la luz revelada a los gentiles y negada a los judíos.<sup>73</sup> Parece bastante probable deducir de este texto que, de igual manera que el astro intensamente iluminado prefigura el mensaje de la Nueva Ley, la segunda estrella, más apagada, podría representar por oposición a la anterior, la oscuridad de la Antigua Ley de los judíos.

Otro interesante aspecto de la iconografía de esta escena lo constituyen los dos grandes ángeles que flanquean la mandorla de María en el manuscrito catalán, figuras que pudieran tal vez relacionarse con los arcángeles Miguel y Gabriel que, como abogados, interceden por la humanidad ante Dios en varios ábsides catalanes; estos arcángeles suelen portar estandarte y un rollo sobre el que están escritas las inscripciones *POSTULATIO* y *PETITIO* de los abogados romanos; visten un manto sobre la túnica larga y sobre él se enrolla el «loros» a la manera de los ángeles bizantinos. La rara iconografía de los arcángeles abogados que era, sin embargo, conocida en Roma al menos desde el siglo IX, gozó de gran predicamento en Cataluña, donde se encuentra en los ábsides de San Pere de Burgal, Estaón y Esterrí de Cardós.<sup>74</sup> También en ábsides dedicados a la Virgen, como Santa Maria d'Aneu, las dos imágenes de Miguel y Gabriel, con rollos y estandartes, encuadran la escena de la Epifanía; en la parte izquierda del ábside están

72. SUREDA, J., op. cit. p. 288.

73. San León, sermón XXV; lo cita CABROL. F., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 10, 1.<sup>a</sup> parte, col. 986 y ss.

74. DURLIAT, M., op. cit., p. 108.

además representados los supuestos donantes, siguiendo el modelo de San Vincenzo de Galliano (h. 1007),<sup>75</sup> un sacerdote tonsurado, con casulla, que lleva en su mano velada un libro cerrado, ha sido hipotéticamente identificado con San Benito<sup>76</sup>; en un nivel inferior, otro eclesiástico de mayor edad, igualmente tonsurado, nos plantea una identificación aún más difícil, aunque pudiera tratarse simplemente de dos clérigos al servicio de la iglesia.

Este supuesto donante, portador de un códice, puede recordarnos al personaje, presumiblemente San Agustín, que en su mano velada sostiene un libro, su obra «La Ciudad de Dios», en la parte inferior de la composición del manuscrito catalán. Estaríamos probablemente ante una escena de donación de libros bastante frecuente en manuscritos medievales. Sin embargo las claras diferencias que separan al códice tortosino de las típicas escenas de donación en las que el donante suele aparecer en actitud de proskinesis<sup>77</sup> más o menos acusada ante el personaje sacro al que hace entrega del texto, hacen pensar que el artista catalán siguió un modelo diferente derivado tal vez de la decoración de algunos ábsides medievales en los que la iconografía de María Regina, como orante, solía ir acompañada de arcángeles a ambos lados, con la imagen de Cristo en la Gloria en el nivel superior y con representaciones de varios santos en el registro inferior, algunos de los cuales solían portar libros. Tal es el caso de los frescos romanos de Santa María de Pallara (S. X-XI) popularmente llamada San Bastianello, en la colina Palatina.<sup>78</sup>

Junto a esta relación no podemos por menos que apuntar otro posible origen iconográfico alternativo, como es el que encontramos entre la abundancia de escenas que se crean a propósito de la ilustración de manuscritos sobre vidas de santos o sobre homilias y comentarios de determinados autores sacros. Es frecuente que en este tipo de obras el santo cuya vida se recoge en el libro, se represente en una escena de glorificación en la que aparece nimbado, con báculo en una mano y un libro en la otra, rodeado de discípulos y bajo una mandorla en la que se halla inscrita la divinidad, en forma de Cordero, como inspirador y receptor de la obra del santo. Éste es el caso del fol. 6v del ms. 107 de la Biblioteca Municipal de Boulogne-sur-mer, sobre la Vida de los santos Bertin, Folquin, Silvino y Vinnoc (h. 1000).<sup>79</sup>

En otros ejemplos es la Maiestas Domini la que ocupa la mandorla superior sostenida por ángeles, mientras el santo correspondiente, revestido por los mismos atributos, está acompañado por dos querubines, como en el fol. 147 de los Comentarios y Homilias de San Juan Crisós-

75. DURLIAT, M., *Le decor absidal de Sta. Maria d'Aneu*, «Traza y Baza», n.º 3, 1973, p. 7.

76. SUREDA, J., op. cit., p. 281.

77. CAMES, G., op. cit., p. 71 y pl. 25.

78. LAWRENCE, M., *María Regina*, «The Art Bulletin», junio 1925, p. 154, fig. 2.

79. MANDEL, G., *La miniatura románica y gótica*, fig. 57, Barcelona, 1967.

tomo (h. 1140) ms. 0.5.XI de la Biblioteca de la Catedral de Hereford.<sup>80</sup> Tal vez un modelo paralelo, pero presidido por la figura de María y procedente de alguno de tales textos hagiográficos, incluso quizá, de uno dedicado al propio San Agustín, pudo ser fuente de inspiración para el artista catalán. En cualquier caso esta segunda alternativa nos parece más plausible que la primera.

Finalmente tampoco hay que descartar la posibilidad de que al igual que ocurría en la escena de la Jerusalén Celeste, también en este caso fuera un modelo procedente de la pintura mural el seguido por nuestro iluminador dada su compleja iconografía más relacionada con la decoración de grandes ábsides que con la ilustración de manuscritos, e incluso las dos franjas ornamentales que atraviesan la escena uniendo los medallones angulares con la mandorla pudieran recordar las aristas de una bóveda en un intento de trasladar al pergamino las escenas que la decoraban.

### CREACIÓN (fol. 5) (fig. 5)

San Agustín en los Capítulos XXIX y XXX del Libro VII de la Ciudad de Dios hace alusión a la obra de la Creación y a su Autor, analizando cuidadosamente la diferencia existente entre ambos a fin de evitar que los hombres pudieran rendir culto a tantos dioses como obras han surgido de la mano de Aquel creador.

Captando una vez más el espíritu agustiniano con su característico sentido sintetizador, el miniaturista ha sabido reunir en una sola imagen una parte considerable de las escenas que suelen aparecer en los ciclos de la creación: la formación de los astros, el sol y la luna, inscritos en dos medallones en la parte superior, la creación de la especie humana, representada por Adán y Eva, con los brazos alzados en actitud de orante, como en un gesto de alabanza a la Divinidad y en medio de ambos una masa acuosa e informe en cuyo seno aves y peces esperan el momento de la separación; en la cúspide de dicha masa, una cabeza leonada personifica al «abisus», abismo o caos anterior a la creación, en una representación similar a la que aparece en las Biblias catalanas de Roda y Ripoll.

Iconográficamente esta miniatura es una de las más interesantes del presente manuscrito por la antigüedad y rareza de algunos de sus motivos. Las figuraciones del sol y la luna, el primero como un personaje masculino que sostiene en sus manos un lienzo, al tiempo que conduce el carro solar, no visible en este caso, arrastrado por cuatro caballos, y la luna como otro personaje, en actitud parecida al anterior pero tirado por dos parejas de toros, evidencian el origen clásico de esta imagen, que nos obliga a encontrar antecedentes ya

80. KAUFFMANN, C. M., op. cit., p. 85 y fig. 140.



Fig. 5. Creación (Arch. Cap. Tortosa, Ms. 20, fol. 5)  
Foto Arxiu Mas

en el arco de triunfo de Constantino, en el que dos medallones muestran la cuádriga del sol, Helios, y la biga de la luna, Selene, saliendo del océano y precipitándose en el mismo, precedidos por la Aurora y el Crepúsculo.<sup>81</sup> Abundantes figuraciones del Sol y la Luna en el Bajo Imperio están ligadas a los ciclos de los grandes zodiacos en los que siempre han intervenido acompañando generalmente al «Año», como elementos ligados a su imagen y como atributos del Día y la Noche.<sup>82</sup>

En la Alta Edad Media estos tipos parecen especialmente extendidos en el ciclo de manuscritos carolingios, probablemente con más insistencia que en los ejemplos italianos. Así en la D mayúscula de la Biblia de Carlos el Calvo<sup>83</sup> ambos astros, cabalgando sobre sus carros e inscritos en medallones, llenan el vano central de la letra, cuyo perfil está, a su vez, repleto de pequeños signos zodiacales.

En muchas ocasiones estas representaciones astrales no acompañan directamente al «Año» o a figuraciones astrológicas o zodiacales, sino que en el arte cristiano la principal función del simbolismo cosmológico era mostrar que la victoria de Cristo en la Cruz abarcaba al mundo entero, como Señor del cosmos, y por ello son frecuentes las escenas de la Crucifixión en las que el Sol y la Luna acompañaban a la Cruz como símbolo de la soberanía cósmica.<sup>84</sup> Así en el arte carolingio no son raros los ejemplos en los que, a ambos lados del tronco de la cruz, el sol con nimbo radiante y sosteniendo una antorcha o un cetro dirige la carreta de Helios y a su lado Selene, con una luna creciente sobre su cabeza y conducida por los toros de su carreta completan la iconografía de la Crucifixión. Junto a los ciclos de obras carolingias y anglosajonas, derivadas a su vez de modelos antiguos, el arte catalán se muestra especialmente conservador en este tipo de iconografías astrales, como en la Biblia de Ripoll (fol. 369 v.) Así en el Bordado de la Creación de Gerona, la representación del Sol, Dies Solis, que adopta la forma de Apolo sobre su carro, y la Luna, Dies Luna, mutilada, relaciona esta obra con el resto de las citadas con anterioridad. Palol<sup>85</sup> duda entre el medio cultural carolingio y el italiano, aunque de forma general el Calendario recuerda las formas de estilización carolingias. Añade Palol que hay que tener en cuenta la observación de Doro Levi cuando afirma que el arte de la Edad Media buscó constantemente su renovación en las mismas fuentes literarias que el arte clásico, lo cual explica la independencia que existe entre representaciones parecidas y que no tuvieron otro punto de contacto que una fuente literaria común.

81. CABROL, F., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. I, 2.<sup>a</sup> parte, col. 3028-29, figs. 1060-61; artículo redactado por H. Leclerc.

82. PALOL, P. de, *Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gérone*, «Cahiers Archéologiques», vol. IX, 1957, p. 219 y ss.

83. PALOL, P. de, op. cit., fig. 5.

84. SCHILLER, G., op. cit., vol. II, fig. 109.

85. PALOL, P. de, op. cit., p. 226.

simbolizado por una simple superficie acuosa, parecerían estar más en consonancia con el texto bíblico: «En el principio Dios creó el cielo y la tierra. Pero la tierra estaba desordenada y desierta, había tinieblas sobre la superficie del abismo y el Espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas» (Génesis 1, 1). Frente a esta figuración del abismo que podríamos calificar de más ortodoxa, los manuscritos catalanes ofrecen una tipología que Neuss<sup>96</sup> cree más antigua, caracterizada por la presencia de una cabeza zoomórfica sobre un cuerpo constituido por una masa acuosa repleta de aves y peces, que concede al «Abissus» un carácter protagonista y activo en la Creación, tal vez más acorde con los textos gnósticos citados anteriormente. Esta tipología posiblemente contaminada, pues, de principios heréticos, pudo haberse originado en épocas muy antiguas en zonas relacionadas con la filosofía gnóstica, tal vez el Egipto copto, siendo progresivamente sustituida por iconografías posteriores en las que aparece la Paloma del Espíritu sobre las aguas quietas del abismo, habiéndose conservado la antigua representación hasta fechas más tardías en los manuscritos catalanes y en algún ejemplo más citado por Neuss, como el marfil del s. X u XI del Friedrich Kaiser Museum de Berlín,<sup>97</sup> seguramente de procedencia suditaliana, en el que se ve además la paloma del Espíritu Santo volando sobre la cabeza del «Abissus», como en una asimilación de las dos tipologías.

La contaminación que algunas formas iconográficas cristianas experimentan con respecto a los textos gnósticos no es, por otra parte, extraña en el arte medieval. Ya Meyer Schapiro<sup>98</sup> señaló la relación existente entre la escena del Infierno del Beato de Silos y determinadas obras y fórmulas mágicas de antiguo origen gnóstico. Yarza,<sup>99</sup> continuando por la misma vía de investigación, ha puesto en evidencia la necesidad de buscar la paternidad de los diferentes seres demoníacos silenses en algunos fragmentos del pensamiento gnóstico, parcialmente conocido para nosotros a través de los escritos de heresiólogos como Hipólito de Roma y San Ireneo. Incluso llega a la conclusión de que la escena sigue un modelo derivado de un verdadero pantácufo o talismán del tipo de los utilizados con frecuencia entre las sectas gnósticas, siendo éste un ejemplo más de la existencia de una serie de tradiciones no cristianas, firmemente arraigadas en la cultura medieval, que nos son en su mayor parte desconocidas y que debieron per-

96. NEUSS, W., *op. cit.*, p. 35.

97. GOLDSCHMIDT, A., *op. cit.*, vol. IV, p. 42 y fig. 146-b; también en BERTAUX, E., *op. cit.*, pp. 431-433 y pl. XIX-XX. No he podido comprobar personalmente un segundo ejemplo citado por NEUSS (cap. 3, nota 5), una miniatura anglosajona del British Museum, realizada alrededor del año 1000, en la que aparecen simultáneamente la paloma sobre las olas y el «abyssus».

98. SCHAPIRO, M., *From mozarabic to romanesque in Silos*, «The Art Bulletin», 1939, pp. 313-374.

99. YARZA, J., *El infierno del Beato de Silos*, «Pro Arte», 1977 (1979), n.º 12, p. 26

durar más aquí de los oscuros siglos de la Alta Edad Media, incluso en una época ya avanzada, como la que corresponde a nuestro manuscrito.

Volviendo al problema iconográfico que plantea la forma del «Abissus», hay que añadir que conocemos otras representaciones del mismo en códices relacionados con el mundo tardo antiguo o bizantino, como el Salterio de Utrech (820-830) o el Salterio griego de la Biblioteca Nacional de París, ms. grec. 139, obra de principios del siglo X, ambas muy alejadas de las catalanas. La simbolización del abismo en forma de pequeña masa acuosa alargada, en el interior de la cual se debate un pequeño personaje, visible en el Cántico de Habacuc (fol. 85) del Salterio de Utrech,<sup>100</sup> no parece tener analogías conocidas en el arte carolingio; en cuanto a la escena del Paso del mar Rojo (fol. 419) del Ms. bizantino de la B.N.P., es oportuno llamar la atención sobre un personaje semidesnudo, con rasgos y apariencia perfectamente humanos, acompañado por la inscripción «Bythos», que trata de arrastrar al faraón hacia las profundidades de las aguas.<sup>101</sup> La existencia de algunos ejemplos más, como la imagen del fol. 164 del Evangelionario de Otón III de Aquisgrán y la inscripción de un mosaico de pavimento antiguo de Transcaucasia en el que el nombre de «Bythos» subsiste, aunque ha desaparecido la personificación correspondiente, permite sugerir la existencia de prototipos antiguos capaces de haber inspirado las obras bizantinas y carolingias.<sup>102</sup> Sin embargo todas estas imágenes del «abismo» que utilizan personajes humanos sin ningún tipo de deformación monstruosa o grotesca, no hacen más que continuar la costumbre de personificación de fuerzas o elementos de la naturaleza, ríos, mares, montañas, el desierto, la noche, etc., mediante figuras humanas, propia del arte clásico y tardo antiguo, simbología que contrasta vivamente con el carácter zoomórfico conferido a nuestro «abissus» en los ms. catalanes.

Por esta causa, buscando el origen de tal peculiaridad cabría tal vez la posibilidad de volver a los textos de Valentín, que en su extraña obra «*Pistis Sophia*» alude a la existencia de doce arcones que comandaban las doce estancias que sitúa Valentín en los Infiernos, en cada una de las cuales eran castigados ciertos pecadores, correspondientes a categorías bien determinadas; tales arcones, con nombres y apariencias particulares, tenían cabezas de animales, cocodrilo, gato, perro, serpiente, buey, cerdo, oso, etc., circunstancia ésta obviamente contaminada por la costumbre egipcia de otorgar cabezas zoomórficas a sus divinidades, pues no hay que olvidar que Valentín había nacido o crecido en Alejandría.<sup>103</sup> Si la presente iconografía del «abissus» nació,

100. DUFFRENNE, S., *Les illustrations du Psautier d'Utrech*, p. 76 y pl. 6, a2, 90, 25 y fig. 117, París, sin fecha.

101. GRABAR, A., *La peinture byzantine*, p. 169, Genève, 1953.

102. DUFFRENNE, S., *op. cit.*, p. 76.

103. VALENTIN, *Pistis Sophia*, Introducción de E. Amelineav, p. XXIV (cree estudiar una copia escrita en Egipto en una fecha posterior al siglo IX o X).

como hemos apuntado, en zonas contaminadas de gnosticismo, la figuración artística de entes con cabezas zoomórficas debía ser familiar a los artistas creadores de tal iconografía. En cualquier caso la carencia de ejemplos conservados imposibilita por el momento la demostración de dicha hipótesis acerca del origen de tan extraño y antiguo tema, sorprendentemente conservado en Cataluña.

A modo de síntesis y para concluir el breve estudio que hemos realizado destacaremos de nuevo el interés del presente códice que, aparentemente carece de un programa iconográfico completo que informe con un hilo conductor lógico la totalidad de las ilustraciones. En lugar de ello utiliza de forma un tanto deslabazada imágenes procedentes de fuentes diversas, en ocasiones conectadas con otras, excepcionalmente antiguas originadas en época clásica, como son las formas astrales, otras veces relacionadas con la pintura mural de tradición italobizantinizante, como en la *Maiestas Mariae*, o con la ilustración de otros textos no agustinianos, o con imágenes de origen oscuro, escasamente utilizadas, como en el caso de la figura del «Abissus».

*María Eugenia Ibarburu*  
*Professora del Departament*  
*d'Història de l'Art (U. B.)*