

Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivos en los beatos de Girona y Saint-Sever

Gerardo Boto Varela

Universitat de Girona

Departament de Geografia, Història i Història de l'Art

Plaça Ferrater Mora, 1

07071 Girona. Spain

RESUMEN

Algunas de las representaciones urbanas diseñadas en los beatos de Girona y Saint-Sever difieren de los modelos aplicados en las distintas familias de Apocalipsis altomedievales. Esta originalidad se debe al tipo de perspectiva considerado –proyección vertical de elementos como indicio de virtual profundidad– a la hora de confeccionar las imágenes de los dos paradigmas cristianos de ciudades escatológicas, la Jerusalén Celeste y Babilonia. Este trabajo especula en torno a los antecedentes y consecuentes de estos infrecuentes usos perspectivos y las causas que hicieron factible su empleo en Hispania y Gascuña. Un nuevo registro, obviado por la historiografía hasta el momento, queda incorporado a la nómina de villas fortificadas paleocristianas y altomedievales. Se ha pretendido responder, además, al interrogante que pendía sobre la existencia de un arquetipo antiguo para las imágenes miniadas *mozárabes* de proyección vertical, dada la trascendencia que ello podría haber tenido en la arquitectura románica poitevina.

Palabras clave:

perspectiva simbólica, ciudades escatológicas, miniatura altomedieval hispana.

ABSTRACT

Eschatological Fortified Cities. Perspective Uses in the Beatus of Girona and Saint-Sever.

Some of the urban representations designed in the Beatus of Girona and Saint-Sever differ from models used in the others families of Early Medieval Apocalypses. This original feature appears as a result of the chosen perspective –vertical projection of elements as a simulation of virtual depth– in the images of the most important cities in the eschatologic christian thought: Heavenly Jerusalem and Babylon. This research study feasible previous connections and consequents of this kind of perspective and the causes of its use in Hispania and Gasconia. A new record is presented here to be included in the schemes of architectural representation in early Medieval Art. Therefore, is offered a possible answer for an archetype of vertical perspective in Mozarabic illumination, with possible consequences in Poitou romanesque architecture.

Key words:

symbolical perspective, eschatological cities, Hispanic early medieval illumination, Beatus.

Desde sus orígenes, la escatología cristiana sintetizó el triunfo divino del Último Día en la Jerusalén Celeste o Jerusalén Nueva, residencia definitiva de Dios con los hombres justos¹. Dado que esta morada de extracción apocalíptica simbolizaba la esperanza tras el final de los tiempos, necesariamente hubo de contar con una traducción plástica desde la época paleocristiana². A pesar de que el Libro de la Revelación no menciona otro elemento de su cinta muraria que no sean las doce puertas, las representaciones incluidas en los ciclos apocalípticos ilustrados altomedievales muestran a la Ciudad Santa como una fortificación, protegida por una muralla almenada jalonada de torres. De este modo queda acentuado un inédito carácter defensivo que encuentra su estímulo en unas circunstancias históricas o teológicas antes que en una fidelidad textual³.

La Ciudad del Cordero «tenía un muro grande y alto y doce puertas» (XXI, 12) y «estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura» (XXI, 16). De todos los modelos empleados en los Apocalipsis europeos para visualizar esta imagen, fue la fórmula diagramática propia de los beatos la que conservó una mayor adhesión al texto juanino⁴. Se trata de un tipo de representación en el que la conjunción híbrida de los puntos de vista frontal y en planta, propia de la perspectiva cartográfica, dio como resultado una composición ya célebre: un patio cuadrado central desde cuyos márgenes divergen, abatidas, cuatro arquerías triples que hacen las veces de los muros urbanos⁵ (figura 1). La persecución visualización directa y simultánea de todos los elementos, del interior y del exterior del recinto, dañó en cambio la verosimilitud de la imagen y su coherencia analítica, impidiendo la recuperación de la misma desde parámetros lógicos. Esta represen-

tación, más que ninguna otra contemporánea, se desenvuelve en un sentido centrífugo: parte del Cordero, el Ángel y San Juan—vistos frontalmente en el centro cuadrado de la ciudad— para pasar a los apóstoles alineados bajo arcos en los cuatro costados. Estos flancos se coronaron ocasionalmente con merlones escalonados islámicos (Beato de Magius) o con ángeles (Beato de Saint-Sever). La ciudad, vista ahora desde el interior, se asemeja más a un claustro que a una urbe⁶. La disposición radial de personajes bajo las arcadas, particularidad heredada del mundo antiguo, refuerza aquí la suspensión de jerarquías y axialidad⁷.

Aunque el esquema se registra tempranamente en el Imperio Nuevo egipcio⁸ (figura 2), fue una formulación arquetípica romana la que sirvió de pauta a la miniatura medieval⁹. Se ha barajado, sin embargo, la posibilidad de que la iluminación hispana hubiese conectado con el paradigma tardoantiguo a través de determinados códices bizantinos ilustrados en el momento de la recuperación iconódula, copias a su vez de otros ejemplares de los siglos VI y VII¹⁰. Mientras que en Hispania se trata, como en otras regiones del antiguo Imperio romano, de un motivo de extracción musiva de carácter ornamental¹¹, en Bizancio ilustra una iconografía bíblica¹² (figura 3). El perímetro de columnas abatidas que en determinados manuscritos posticonoclastas custodiaba el Tabernáculo del Desierto vendría a relacionarse, según Kühnel, con la configuración hispana de la Jerusalén Nueva, de un modo semejante a como se conectarían, por analogía y prefiguración, ambos santuarios¹³.

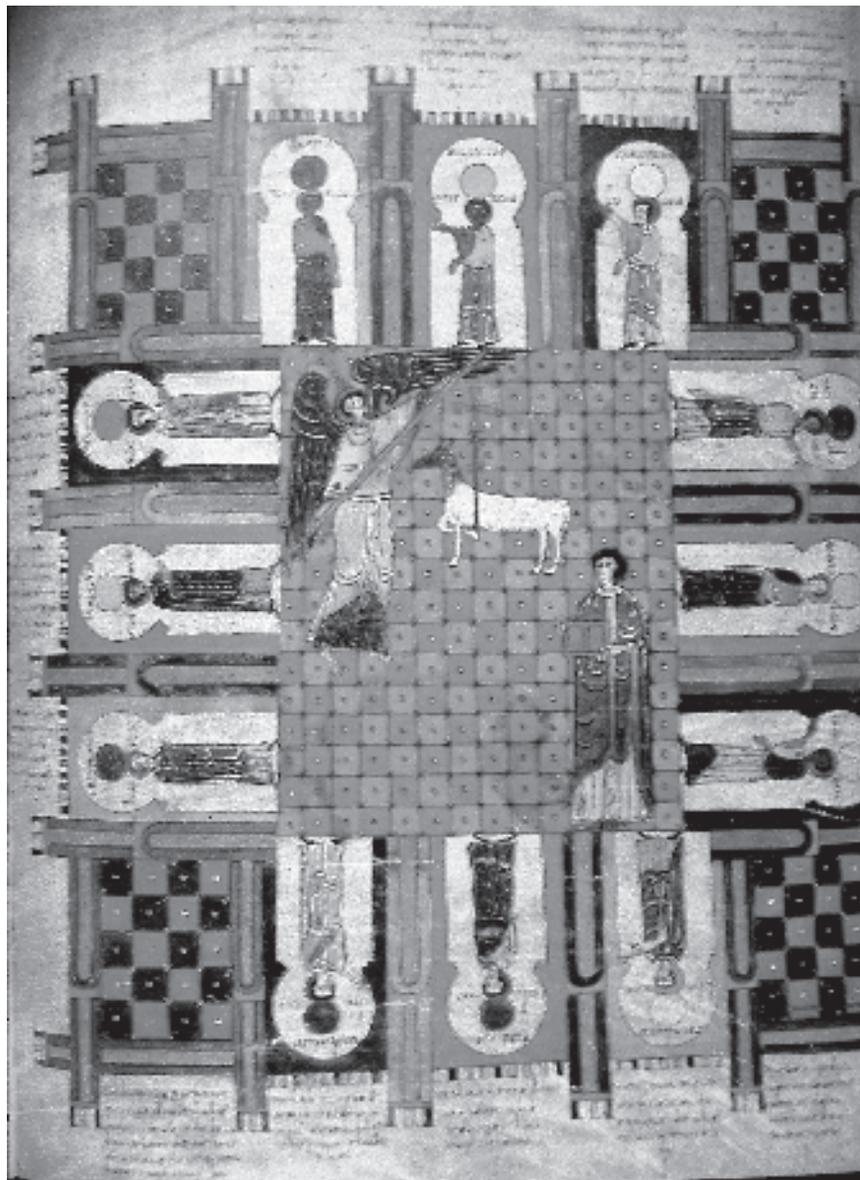
Esta misma perspectiva de muros desplomados reaparece en la representación de otros templos sagrados tan distintos como distantes. Durante siglos, y sobre variados soportes, las mezquitas de La Meca y Medina se representaron en el arte islá-

* Quiero dejar constancia de mi reconocimiento a Nunci Herreras por la paciencia y el esfuerzo invertidos en la elaboración de este trabajo. A ella va dedicado. Así mismo, agradezco al profesor J. Yarza sus agudas y oportunas observaciones. Este texto fue presentado como comunicación al *IV Curso de Cultura Medieval. La fortificación medieval en la Península Ibérica* (Aguilar de Campoo, septiembre de 1992). La publicación de sus actas resulta incierta, de ahí que mi estudio aparezca ahora aquí. Al original únicamente se han añadido, al margen de enmiendas sintácticas, puntuales referencias bibliográficas como las de O. GRABAR o J. WILLIAMS de las notas 16, 26 y 53.

1. I. EHRENSPERGER-KATZ, «Les représentations de villes dans l'art Chrétien avant l'an mil», *L'information d'Histoire de l'art*, 3, 1964, p. 130-132. Sobre el tema de la Jerusalén Celeste véanse las siguientes obras monográficas: H. F. RESKE, *Jerusalem caelestis. Bildformeln und Gestaltungs-munster*, Göttingen, Alfred Kümmerle, 1973; M. T. GOUSSET, *Iconographie de la Jerusalem Céleste dans l'art médiéval occidental du IX à la fin du XII siècle* (Thèse de 3e cycle, ms. dact.), Université Paris IV, 1978; M. L. GATTI PERER (ed.), *La Gerusalemme celeste. La dimora de Dio con gli uomini* (Ap. 21,3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo* (en adelante *La Gerusalemme celeste*), Milán, Università Cattolica, 1983 (que recoge un catálogo exhaustivo de imágenes medievales que representan la Jerusalén Celeste); B. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Friburgo, 1987. En estas obras se detalla la bibliografía referida al tema en cuestión.

Figura 1.
Jerusalén Celeste. Beato de
Fernando I. Madrid, Biblioteca
Nacional, vitr. 14-2, f. 253v.

Figura 2.
Jardín. Papiro egipcio del
Imperio Nuevo. Londres,
British Museum.



2. Hacia el 270 se pintaba en el romano Hipogeo de los Aurelios una Jerusalén Celeste cuadrada. *La Gerusalemme celeste*, n° cat. 1. Sobre esta pintura y otros ejemplos de cronología temprana, F. BISCONTI, «Le rappresentazioni urbane nella pittura cimiteriale romana: dalla città reale a quella ideale», *Actes du XI^e Congrès International d'Archeologie Chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Ginebra y Aosta, 1986), Roma-Ciudad del Vaticano, 1989, p. 1305-1321, esp. 1314 y s.

3. El almenado de las arquitecturas en relación con la amenaza hostil en ciertas zonas en I. EHRENSPERGER-KATZ, «Les représentations de villes», op. cit., p. 132. En contra de esta hipótesis Y. CHRISTE, «Et supermuros eius angelorum custodia», *Cahiers de Civilization Médiévale* (en adelante CCM), XXIV, 1981, p. 176 cree que la Jerusalén Nueva se dotó de guardianes y murallas dado que los soldados del arcángel debían velar por la benignidad de las pruebas que aporta la Iglesia peregrinante.

4. De este modo se aproximan las lecturas visual y literal, al tiempo que se facilita su fijación mnemotécnica. M. MENTRE, «Espace et couleur dans les Beatus de xe. siècle», *Cahiers de Saint Michel de Cuxa* (en adelante CSMC), 15, 1986, s. p. J. FONTAINE, *L'art mozarabe*, La-Piere-qui-Vire, 1977, p. 323. Véanse, más genéricamente, A. M. MUNDO y M. SÁNCHEZ MARIANA, *El comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices*, Madrid, 1976. H. STERNLIN, *Los Beatos de Liébana y el arte mozárabe*, Madrid, 1983. *Los Beatos* (catálogo de exposición Europalia'85. España), Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas, 1985.

5. La tradición arquitectónica clásica, léase Vitruvio, contemplaba una terminología específica para la representación edilicia: *orthographia* aludía a la imagen del edificio en alzado e *ichnographia* al edificio en planta. Las imágenes de ciudades de forma cuadrada o cuadrangular en ningún momento estuvieron monopolizadas por los beatos: existe en otros casos como el mencionado Hipogeo de los Aurelios (ca. 270), San Pietro al Monte di Civitate (finales del siglo XI), cuatro ejemplares de la *Psicomaquia* de Prudencio (finales del IX y X), el manuscrito de Eton (siglo XIII) y la miniatura del Nuevo Testamento, Vat. Lat. 39 (primera mitad del XIII). Todas se recogen en *La Gerusalemme celeste* con los números de catálogo 1, 2, 129, 31 y 60. Por lo que respecta al templo de la Sabiduría de la *Psicomaquia*, su representación no difiere excesivamente según B. KÜHNEL (*From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, p. 150) de la Jerusalén Celeste de Civitate. En todo caso la descripción dada por Prudencio es asimilable a la juanina. El modelo *in quadro posita* de los templos de la Sabiduría patentiza la supervivencia de la cinta muraria urbana de planta cuadrada del Bajo Imperio. Compárese ahora el templo de la *Psicomaquia* de Leyden -Universiteitsbibliotheek, ms. burm. g. 3, f. 148v.- con la ciudad celestial del Hipogeo de los Aurelios mencionada en la n. 2 *supra*. En este sentido, Y. CHRISTE, «La cité de la Sagesse», CCM, XXXI, 1988, p. 29-35, cree que se podría modificar ligeramente el esquema de repartición de familias apocalípticas de Klein, dado que en la cuarta -la correspondiente a los beatos- existirían hitos no tan ajenos a la tradición clásica como en un principio se supuso. Constituyen dos aportaciones al tema de la ciudad cuadrada ideal los trabajos, no consultados por nosotros, de W. MÜLLER, *Die heilige Stadt. Roma quadrata*,

himmliche Jerusalem und die Mythe von Weltabel, Stuttgart, 1961 y TAÜBLE, E., «Roma quadrata und Mundu», *Mitteilungen Deutsch Archäologisch Institut, Römisch Abteilung*, 41, 1926, p. 212. En cualquier caso, ya desde los primeros momentos el carácter sacro de las estructuras arquitectónicas cuadradas fue sancionado por la patrología. Isidoro parafraseaba a Euquerio, el compilador de san Agustín, cuando pretendía explicar la morfología cúbica del Arca de Noé, construida a base de *lignis quadratis*, como un símbolo de la perfección de los santos que componen la Iglesia. En este contexto se retoma la idea vitrubiana del *Homo quadratus* como imagen de la virtud perfecta. E. DE BRUYNE, *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, 1958, vol. I, p. 96-98 y 275-278.

6. Sobre las consideraciones escatológicas aplicadas a los claustros, M. MENTRE, «L'Apocalypse dans les cloîtres du Midi», *CSMC*, 7, 1976, p. 103-121. El esquema no era desconocido en la Inglaterra del siglo XII, como lo demuestra la miniatura que detalla el plano de la Iglesia de Cristo de Canterbury, datada hacia 1165. Fue insertada con posterioridad como folio suelto en un salterio de Canterbury—Eadwine Psalter—conservado en la Trinity College Library, ms. 110, f. 284v. Se reproduce en V. JANSEN, «Round or Square? The axial towers of the abbey church of Saint-Riquier», *Gesta*, XXI/2, 1982, p. 83-90, fig. 5. C. M. KAUFFMANN, *Romanesque manuscripts 1066-1190*, Londres, 1975, n.º cat. 68, p. 96-97, fig. 181. Por otro lado, las posibles relaciones entre las imágenes de estas Jerusalenes hispánicas y determinados edificios reales coetáneos han apuntado hacia el Westwerk de Corvey—primera formulación arquitectónica europea que se ciñe a la descripción apocalíptica, al tiempo que supone una nueva consideración al respecto dentro del mundo carolingio—, el pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire, la tribuna de Saint-Savin-sur-Gartempe y aun con el piso alto de la torre occidental de Moissac. Véase M. ROSSI y A. ROVETTA, «Indagini sullo spazio ecclesiale immagine della Gerusalemme celeste», *La Gerusalemme celeste*, p. 92.

7. A pesar de trarse de un contexto esencialmente distinto, un ejemplo de continuidad de esta fórmula perspectiva en un David sentado y rodeado por un muro almenado en el que se abren puertas en las cuatro direcciones (Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 14, f. 13v., 1098-1109). H. STEGER, *David rex et propheta*, Nüremberg, 1961, n.º catálogo 57, p. 235-236 y lám. 20.

8. J. BALTRUSAITIS, *Reveils et prodiges*, París, Flammarion, 1988, p. 124 y s. y fig. 13A del cap. 4. En una documentada síntesis, E. PANOFKY trazó la evolución de los usos perspectivos durante

la Antigüedad previos al denominado segundo estilo pompeyano en *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973, n. 24, p. 80 y s. (ed. orig. Leipzig-Berlín, B. G. Teubner, 1927). La primera época arcaica, que abarcaría, salvo excepciones, los estilos del antiguo Oriente y una parte considerable de la cerámica de figuras negras, hace uso de la planta y el alzado combinados, como ocurre en las representaciones egipcias de jardines. *Ibidem*, fig. 16. (Más abajo menciono el otro posible uso combinatorio.) Se deduce que, en lo referente al empleo de perspectivas coherentemente construidas, el mundo clásico supuso un paréntesis de flancos temporales simétricos: algunos de los más arbitrarios modos de composición—propios de las áreas periféricas del mundo romano— reaparecieron en territorios marginales del Imperio una vez desvirtuado aquel «naturalismo» (espacio interior cerrado y configurado en profundidad) que otorgó carta de naturaleza al arte «oficial».

9. Un caso de perspectiva híbrida, donde dos puntos de vista se superponen sobre una sola imagen en un marfil bajo imperial, quizá del siglo IV, conservado en el Museo Vaticano que representa las *carceres* y una puerta de circo en el fondo de una carrera de caballos. Reproducido en N. DUVAL, «La représentation des monuments dans l'Antiquité tardive. A propos de deux livres récents», *Bulletin Monumental*, 138, 1980, fig. 8. (En este artículo se relaciona una buena parte de la bibliografía relativa a la representación de arquitecturas en la Baja Antigüedad.) Un mosaico del IV custodiado en el mismo museo muestra un templo con el dispositivo de columnas perimetrales abatidas, B. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, fig. 47.

10. La perspectiva cartográfica aparece en el salterio Pantocrator 61, f. 165r. y en el Cosmas Indicopleustes, Vaticana gr. 699, f. 49r. Reproducidos en S. DUFRENNE, «Une illustration historique inconnue, du psautier du Mont Athos, Pantocrator n.º 61», *Cahiers Archeologiques* (en adelante CA), XV, 1965, p. 83-96.

11. Se trata de un mosaico fechado en el siglo II. La cenefa de tipo arquitectónico representa un cuadrípórtico con columnas, arcos y frontispicios. A. RECIO, «Una villa romana en Martos», *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología*, Jaén, 1971, p. 625-638. Habría que añadir también los ejemplos de Conimbriga, Córdoba y Mérida (Alcazaba). Para la práctica musiva peninsular, véase el sólido estudio de M. GUARDIA, *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, 1992. Un ejemplo más de este desplome de arquitecturas que se registra en la península Itálica es el mosaico del laberinto de

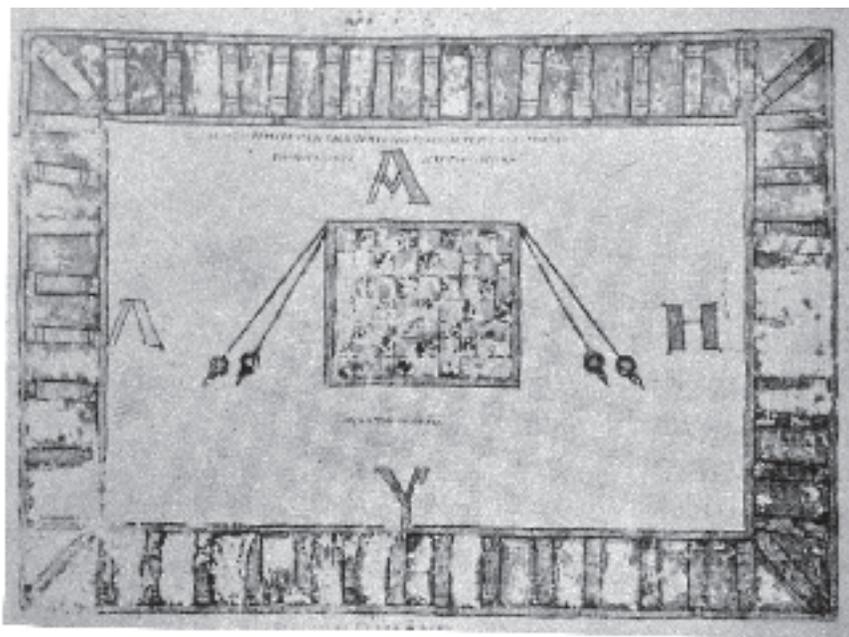


Figura 3. El tabernáculo en el desierto. Cosmas Indicopleustes. Roma, Vat. Gr. 699, f. 49.

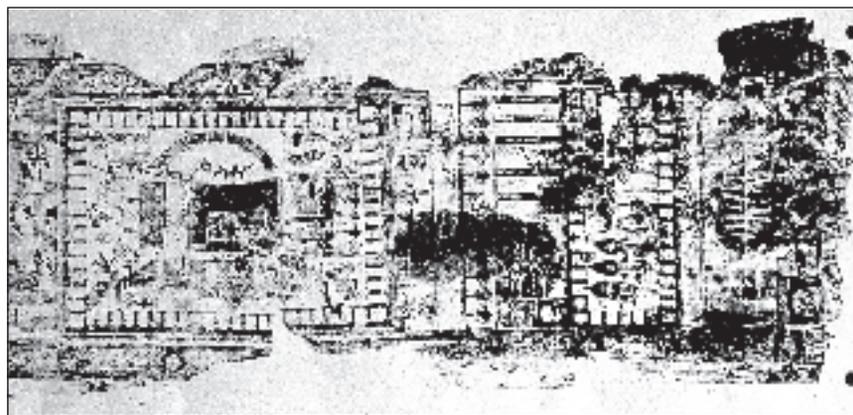


Figura 4. Certificado de peregrinaje islámico: el monte Arafat y los alrededores de la Meca; la mezquita de la Ka'ba; la mezquita de Medina; Jerusalén.

Pompeya. En el extremo oriental del Mare Nostrum también se emplea el recurso del abatimiento a la hora de representar edificaciones, como deja constancia el conocido paradigma sirio de Madaba con su particular imagen de la *stoa* de Jerusalén.

12. En el primero de los casos referidos en la n.º 10 *supra*, se ilustra el salmo CXIII, 12-16. David dialoga con un iconoclasta y Beseleel, el constructor del templo. Elogia la obra de éste, en cuyo interior el arca es custodiada por querubines. S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age* (Pantocrator 61, *Paris grec 20, British Museum 40731*), París, 1966, p. 34-35, fig. 26. Esta ilustración del siglo IX podría haberse inspirado en el modelo empleado en la copia, también del IX, del Cosmas Indicopleustes—original del VI—en el que se representa el tabernáculo de Dios en el Desierto. Vaticano,

gr. 699, f. 52. B. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, p. 152 y s. y figs. 118-121. Pero mientras que en el salterio el espacio intercolumnario está vacío, en el Cosmas se distribuyeron doce cuadradas en torno a uno mayor donde se alojan las doce tribus. Este autor cree que la relación con los beatos se canalizaría a través de otros Octateucos (Smyrna, A-1, f. 158 y Vat. gr. 746, f. 331). Sin embargo, en ellos las imágenes de la travesía por el desierto parecen más bien una distribución estratégica en torno al tabernáculo durante la marcha. Entiendo que, al margen de las diferencias compositivas, las implicaciones dinámicas de la peregrinación judía se oponen al sentido estático de la Jerusalén Nueva. En cambio, el esquema del Cosmas se registra con escasas variantes en el *Hortus Deliciarum*, A. CARATZAS (ed.). Notas de A. STRAUB y G. KELLER, New Rochelle, 1977, lám. XV bis: «El

tabernáculo y los muebles para el sacrificio», f. 46. KÜHNEL da un paso más al intentar relacionar tabernáculo-templo-Jerusalén Celeste cuando introduce en su discurso el Codex grandior de Casiodoro. Añade que las concomitancias textuales entre las descripciones de Ezequiel y de Juan ya fueron señaladas por Orígenes a fin de reafirmar la autenticidad del Antiguo Testamento. *Contra Celsum*, VI, 23, PG, 11, 1326. Cfr. KÜHNEL, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem*, p. 156. Lo cierto, en cambio, es que Orígenes no vincula ambas imágenes sino que las enumera sucesivamente. En cualquier caso, se trata de un esquema compositivo, existente desde el siglo IV, que ha sobrevivido a lo largo de los siglos incorporándose a distintas iconografías. Supone la universalidad de un motivo, algo a lo que vuelvo al final de este texto. En relación con el templo de Ezequiel no resultan tangen-

mico de acuerdo con la fórmula tardorromana¹⁴ (figura 4). Arcos alineados bordean el perímetro del *shan* y, en algunos casos, dan lugar a la sala de oración. Quedan distribuidos aleatoriamente en su interior otros edificios, árboles o el *mínbar*. Los minaretes pueden orientarse radialmente o hacia la parte superior de la composición. No falta, además, una alusión a la parte esencial del templo: la cúpula que destaca en la parte superior de la imagen corresponde al *mibrab*, motivo sobresaliente que confiere axialidad a este tipo de imágenes en las que se conjuga también la visión frontal y en planta. La representación islámica de «ciudad desplomada» más antigua que conozco data del siglo XIII, pero cabe la posibilidad de que existiesen ejemplos de esta particularidad desde la conquista del mundo romanizado¹⁵. También en este caso la civilización musulmana habría asimilado la herencia de la Antigüedad. En las regiones de Siria-Palestina, tan nutridas de todo lo mediterráneo, el islam halló y adquirió la parte más sustancial del bagaje plástico y cultural helenístico. Por esta razón puede constatar en la miniatura musulmana la presencia de una cantidad considerable de los esquemas arquitectónicos distribuidos también por el Occidente medieval.

* * *

A pesar de lo mencionado más arriba, existe un ejemplo de Jerusalén Celeste en la llamada *miniatura mozárabe* que difiere del resto. La particularidad, registrada en el Beato de Girona¹⁶, no ha sido reseñada, sin embargo, por la historiografía (figura 5). La imagen, actualmente mutilada, se desplegaba en un principio de modo simétrico sobre dos folios en torno a un rectángulo dorado central, la plaza de oro cuadrada que menciona el Libro de la Revelación. En los límites inferior y superior de aquél, que lo son también de la imagen, se extienden sendas hileras de seis arcos de herradura, dentro de las que se alojan los apóstoles¹⁷. En los laterales de la zona intermedia, y sirviendo de nexos entre las alineaciones mayores, otras dos series superpuestas de arcos. Seis torres, que en origen debieron ser doce, rematan el conjunto junto a una corona de merlones. El «aplanamiento» hacia la bidimensionalidad sufrido por la urbe permitió la conjunción de dos perspectivas —en alzado, para los arcos, los personajes y las torres, y en planta, para el patio central—, además de la asunción de la idea ilusionista de profundidad por una proyección en altura¹⁸. De este modo, el registro inferior correspondería al primer plano de la cinta muraria de la ciudad y el superior al último, donde se agruparon, por claridad de lectura, todas las torres que en principio debían jalonar el perímetro. La idea de altura implica, conceptualmente hablando, la sustentación sobre un plano horizontal. Esta pre-

ciales las ilustraciones aplicadas a la exégesis de Richard de San Victor sobre el texto bíblico. El templo se concibió como un edificio fortificado, en cuyo frente se suceden en altura diversos pisos. En un sentido de estricta verticalidad han de interpretarse los arcos proyectados por la miniatura (sobre esta cuestión abundo en la n. 30 *infra*). En relación con las miniaturas mencionadas, véase W. CAHN, «Architectural draftsmanship in Twelfth-Century Paris: The illustrations of Richard of Saint Victor's Commentary on Ezequiel's Temple Vision», *Gesta*, XV/1-2, 1976, p. 247-254, fig. 2.

13. Éxodo XXV, 9 y 1 Crónicas, XXVIII, 19. En el Apocalipsis judío la Jerusalén Celeste también aparece (Enoch, XC, 29a). Juan, sin embargo, es completamente ajeno a esta literatura rabínica del primer período. La concordancia entre el tabernáculo, morada de Dios con Israel, y la Jerusalén, Morada de Dios con los hombres, se encuentra también en Andrés de CESAREA, *PG*, 106, 425 y 356. Esta concordancia exegética no fue, en cambio, ratificada por los comentaristas latinos. JERÓNIMO consideraba la Jerusalén únicamente en función de la Iglesia de Cristo. *PL*, Suppl. I, 167-169. Casiodoro elimina incluso todo comentario al *tabernaculum Dei cum hominis*. *PL*, 70, 1416. Cfr. M. MENTRE, «L'Image de la Jérusalem céleste dans l'Iconographie des XI^e. et XII^e. siècles», en D. POIRION (ed.), *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'Image et le mythe de la ville*, París, 1986, p. 19 y n. 17-20. Ante esta divergencia, la imagen de los beatos, presente también en salterios y octateucos orientales, podría reflejar una tipología antigua de la Jerusalén junto a conceptos poco explícitos de la exégesis e iconografía cristianas. J. COMBLIN, *Théologie de la ville*, París, 1964, p. 175-191 y 209 y s. M. KIDDLE, *The Holy City*, Londres, 1940, passim. Cfr. M. MENTRE, «L'Image de la Jérusalem», n. 22. Esa tipología formal previa pudo partir del mismo ámbito que la fuente textual que inspiró a Beato, esto es, el norte de África, donde vivió el exegeta Ticonio.

14. Para un ámbito estrictamente castellológico se ha intentado relacionar enclaves defensivos omeyas con el esquema plástico de muros abatidos. A. SOLER y J. ZOZOYA, «Castillos omeyas de planta cuadrada: su relación funcional», *III Congreso de Arqueología medieval española* (Oviedo, 1989), Oviedo, 1992, p. 265-275.

15. J. SOURDEL-THOMINE, «Une image musulmane de Jérusalem au début du XIII^e. siècle», en D. POIRION (ed.), *Jérusalem, Rome, Constantinople*, p. 217-234. El más antiguo certificado de peregrinaje islámico conservado completo se fecha en 1211. Muestra en registros sucesivos el Monte Arafat y los alrededores de la Meca, la mezquita de la Ka'ba, la mezquita de Medina y Jerusalén,

reducida ésta a una mención de la cúpula de la Roca. En los templos de las otras dos ciudades santas los patios se delimitan por arcos abatidos en las cuatro direcciones según el esquema conocido. Los esquemas de representación de estos certificados, aun cuando no deben nada al ojo del pintor, a su experiencia o a su sensibilidad, incorporan una voluntad de demostración y enseñanza apoyada en observaciones directas. *Ibidem*, p. 221. En esa leve pretensión de verosimilitud, si bien conducida a través de fórmulas simplificadas y repetitivas, radica la diferencia más sustancial con los catálogos tardorromanos. Otro ejemplo de esta perspectiva cartográfica en la ilustración de Ahmad Musa en el siglo XV: *Malerei der Mongolen* de Ipsiroglu, *Miscell. Coll. H 2154* de la biblioteca Topkapı, f. 107v, reproducido en E. ESİN, «Al-Qubbah Al-turkiyyah. An essay on the origins of the architecronic form of the funerary monument», *Atti del terzo congresso di studi Arabi e islamici*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1967, p. 281-309, fig. XIX. A finales del siglo XVI corresponden las ilustraciones de la «Guía de dos lugares sagrados: Makkah y Medina», autógrafo de Ghulam Ali, Jumali II, reproducidos en *The unity of islamic art*, Kent, King Farsal Foundation, 1985, n.º 52 del catálogo. Con idéntica composición, aunque en un momento tan tardío como el siglo XVII, son dos cerámicas conservadas en el Louvre con el número 3919/2-243 y 3919/2-244, reproducido en *L'Islam dans les collections nationales* (catál. de expos.), París, 1977, figs. 210 y 211.

16. Girona, Biblioteca de la Seu, ms. 7, f. 230v. La ilustración continuaba en el recto del desaparecido folio 231. *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis*, I, T. BURCKHARDT (ed.), Aolten-Lausanne, 1962. Otro facsímil, *Beati in Apocalypsin in Libri Duodecim Codex Gerundensis*, Madrid, Edilán, 1975, cuenta con un estudio adjunto. J. CAMÓN AZNAR, «El arte de los Beatos y el código de Girona», p. 19-108; e ídem, «Arte de las miniaturas del Beato de Girona», p. 109-169. Para una síntesis bibliográfica, M. E. IBARBURU, «Beatus de Girona», *Museu d'Art de Girona, Tresor de la Catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès* (col. Catalunya Romànica, XXIII), Barcelona, 1988, p. 165-183. Recientemente J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A Corpus of the illustration of the Commentary on the Apocalypse*, vol. II: *The Ninth and Tenth Centuries*, Londres, Harvey Miller, 1994, cap. 6 «The Girona Beatus (G)», p. 51-64, con bibliografía.

17. Una alusión a la Jerusalén Celeste en los frentes anicónicos de San Esteban de Ribas de Sil y Xunqueira de Ambia, donde se establece una clara relación alusiva entre las

doce puertas de la ciudad y los doce apóstoles como viene denotado en los beatos, entre otras obras medievales, en S. MORALEJO, «Ars sacra et sculpture monumentale romane: le trèsoir et le chantier de Compostelle», *CSMC*, 11, 1980, p. 189-238. En la n. 167 relaciona otros ejemplos europeos al respecto.

18. La representación arquitectónica también sufre el paso hacia la tardoantigüedad: desaparece la ordenación sucesiva de elementos dentro de un espacio, propia del mundo clásico, en favor de otra regida por la superposición y la contigüedad. E. PANOFSKY, *Perspectiva*, p. 30. Apunta otro modo, distinto al mencionado en la n. 8 *supra*, de combinar las fragmentadas ilustraciones arquitectónicas en el mundo «arcaico»: la superposición de alzados que genera un escalonamiento vertical, interpretable en términos de seriación lineal en altura. También en la Antigüedad se emplearon disposiciones perspectivas que no diferirían en exceso de las medievales que abordo aquí, dado que Luciano, ante una pintura contemporánea de Zeus, se sentía desconcertado por el hecho de no saber si una figura en relación con otra se encontraba, no sólo más atrás, sino simultáneamente más arriba. LESSING, *Antiquarische Briefe*, IX, crf. PANOFSKY, op. cit., p. 83. Como ocurriría en la imagen tipológica de los muros desplomados, esta proyección vertical también cuenta con un precedente egipcio: en una pintura mural se superponen hileras de árboles que no impiden la visión de pequeños estanques cuadrados en toda la superficie y un gran espacio vacío en el centro. Una reproducción en A. M. MARTÍNEZ, «El Jardín monástico medieval (siglo IV-XI)», *Codex Aquilarensis*, 7, 1992, fig. 1.

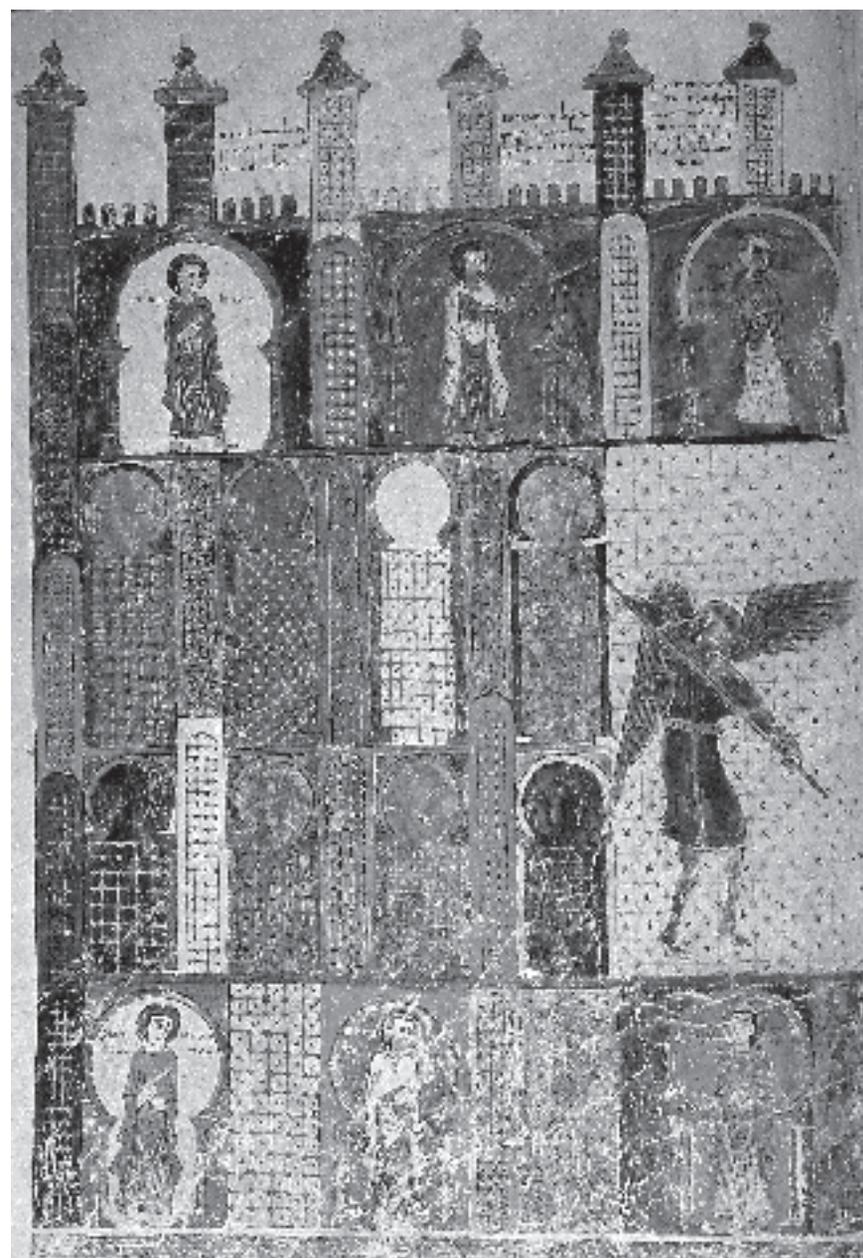


Figura 5. Jerusalén Celeste. Beato de Girona. Girona, Museo de la Catedral, ms. 7, f. 230v.

19. De manera bastante sintética se analizan algunos de los esquemas procedentes del mundo romano y empleados en el arte altomedieval en P. LAMPL, «Schemes of architectural representation in Early Medieval Art», *Marsyas*, IX, 1960-1, p. 6-13. Entre los que no menciona se encuentra la perspectiva híbrida –planta y alzado– de las Jerusalenes Celestes hispánicas.

20. Se trata del *Corpus Agrimensorum Romanorum*, cod. guelf. 36.23A, f. 56v. La ciudad en cuestión aparece reproducida en J. DECKERS, «Tradition und adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt», *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts Römische Abteilung*, 95, 1988, p. 303-382, taf. 118, 2.

21. El ejemplar del *Corpus Agrimensorum* que empleo es una copia manuscrita redactada entre mediados del siglo V y el VI a partir de un original de finales del siglo I o principios del II. Las miniaturas son ejemplos de arquitectura en la medición del territorio, incorporados para ayuda de los agrimensores. A pesar de las precisas indicaciones geográficas, las reproducciones urbanas permanecen fieles a determinados arquetipos formales que juegan con formas geométricas y poligonales a las que se adhieren remates adicionales en murallas y edificaciones. *Ibidem*, p. 310.

22. J. YARZA, «Funzione e uso della miniatura ispana nel X° secolo», *Il secolo di ferro: mito e realtà del secolo X*, XXXVIII Settimana de Spoleto (1990), Spoleto 1991, p. 1047-1083, cree

que la originalidad de la miniatura hispana reside en su capacidad sincrética. El legado antiguo, que evolucionó en la Península y en el norte de África de modo distinto al resto de Occidente, debió dar lugar a una desaparecida miniatura hispanogoda. E. SCHLUNK, «Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda», *Archivo Español de Arte*, 1954, p. 241-265. La diáspora que provocó la llegada islámica tuvo, entre otras consecuencias, la incorporación en lo merovingio –y por derivación en lo carolingio– de elementos artísticos peninsulares. Estos acabarían revirtiendo, junto con otros rasgos galos, en la iluminación hispana del X. YARZA, *op. cit.*, n. 67.

23. Por esas fechas se trabajaba en la Natividad de Belén, una iglesia ubicada en una zona distante de

misa, a su vez, aporta a la perspectiva peculiar de este beato el término plástico de axialidad, un rasgo del que carecen el resto de ciudades celestes ilustradas en los códices hispanos. Se deduce, por tanto, que el modelo concreto del que deriva la miniatura gerundense ha de diferir del observado en las demás hierofanías celestes. No obstante, originariamente todas partieron del mismo acervo figurativo tardoantiguo¹⁹.

En el *Corpus Agrimensorum*, uno de los catálogos cartográficos romanos conservados, se recoge la imagen de una ciudad de planta cuadrada que, por deformación perspectiva, acaba proyectándose verticalmente²⁰ (figura 6). Se trata de un efecto ilusionista poco recurrido con el que se pretendía sugerir la sensación de profundidad sin incorporar ninguna diagonal en el diseño. La ciudad se rodea de murallas por sus cuatro costados. Sin embargo, sólo son visibles los lienzos frontales delantero y trasero de la ciudad, los presumibles primer y último plano de la composición. En el centro de cada uno de estos paramentos se abren sendas puertas flanqueadas por dos torres. Un espacio vacío central comunica ambos accesos. Figuran, además, torres con cubiertas variadas en los ángulos del recinto y en los puntos medios de sus costados. En el interior, y a los lados de la plaza central, se superponen edificios dispuestos de frente y en diagonal²¹.

Este esquema debió de ser el responsable de la configuración de dos arquetipos de representación urbana en la miniatura *mozárabe*. El primero de ellos, del que participa la Jerusalén de Girona, atiende fundamentalmente al espacio vacío central y dispone en torno al mismo los elementos que integran la composición, de acuerdo con una perspectiva que aplasta la ciudad sobre el soporte y permite únicamente una sucesión en vertical de dichos elementos. Por su parte el segundo, la Babilonia

la metrópoli constantinopolitana pero afectada poderosamente por la impronta romana. Su construcción (680-787) coincide con el momento iconoclasta. H. STERN, «Les représentations des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem», *Byzantion*, XI, 1936, p. 101-152. Para la ilustración de los concilios se emplearon motivos florales, arquitectónicos, símbolos religiosos e inscripciones. E. C. DODD, «The image of the Word. Notes on the Religious Iconography of Islam», *Berytus. Archeological Studies*, XVIII, 1969, p. 37-70, figs. 1-4.

24. O. GRABAR, *La formación del arte islámico*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 29, considera que, en su naturaleza palimpséstica, el vigor y la originalidad del naciente arte musulmán dependía de la vitalidad de las tradiciones locales. Es

taxativo a la hora de afirmar que cada elemento ornamental islámico cuenta con un prototipo directo en las tradiciones artísticas anteriores de Oriente Medio, hasta el punto de que puede presumirse la existencia de un modelo, incluso en aquellos casos en que éste no se conoce. De ahí que los monumentos del arte primitivo islámico se emparenten con los linajes de Roma, Bizancio o Irán. «La formación del arte islámico puede verse como una acumulación y distribución de formas procedentes [...] así como una selección consciente de los significados asociados a las formas» (p. 230).

25. La iglesia de la Natividad de Belén deja constancia de un modo de hacer seductor a los ojos de los califas musulmanes, que solicitaron la colaboración de estos arte-

del Beato de Saint-Sever (figura 10), sin desatender esa verticalidad, considera con mayor premura el recinto fortificado cuadrado, cuyos lienzos laterales apenas se esbozan, ampliándose en las derivaciones medievales el espacio dedicado al patio intramuros. Los eslabones plásticos que hasta ahora he podido adscribir a cada uno de los arquetipos dibujan dos trayectorias asimétricas.

Una representación arquitectónica oriental guarda estrecha semejanza con la de Girona. Se trata de un testimonio sirio, de cronología anterior a la miniatura hispana, que deja constancia de los derroteros que también pudo haber seguido durante la Tardoantigüedad este esquema arquitectónico en el Occidente europeo o en el norte de África, ámbitos éstos que aportan el grueso de la inspiración icónica *mozárabe*²². No niego con ello la posibilidad, si bien remota, de ver en él –previa dilatada traslación espacial a lo largo del Mediterráneo– un punto de partida para la Jerusalén Celeste gerundense. La otra versión –la Babilonia del código de Saint-Sever–, que dispone de un posible precedente en la misma ilustración del código gerundense (f. 236v.-237), mantiene vínculos con una serie de imágenes posteriores: el paradigma gascón constituye uno de los registros más antiguos de una fórmula iconográfica extendida diacrónicamente en la miniatura medieval.

En el Oriente Próximo desde el siglo VI hasta el VIII el legado helenístico continuaba en activo a través de la presencia bizantina, heredera directa del mundo romano²³. Por esta razón el expansivo mundo islámico, carente en ese momento de tradición figurativa, pudo servirse del estilo una vez conquistada el área²⁴. *Musivaras* bizantinos ornaron los muros de la mezquita aljama de Damasco en las primeras décadas de la octava centuria²⁵, momento en que se aplicó, quizá de modo excepcional, ilustración miniada en ciertos coranes omeyas. El

sanos de formación bizantina para la ornamentación de su templo. Los elementos ornamentales mencionados más arriba –florales, arquitectónicos, religiosos y textuales– fueron fijados tempranamente en la iconografía bizantina y se encontraba en edificios como la Cúpula de la Roca, San Jorge de Salónica, San Pedro y San Pablo de Gerasa o la mezquita de Damasco. Por lo que respecta a los motivos arquitectónicos, en Belén se tomaron de la tradición clásica transformada por las formas bizantinas y en Damasco incorporan un simbolismo iconográfico primario. E. CRUIKSHANK, «The image of the Word», p. 49 y s. En relación con el significado de los mosaicos damascenos, véanse ahora R. ETTINGHAUSEN, *The treasures of Asia. Arab painting*, Ohio, 1962, espec. el cap. «The proclamation

of Universal power. The umayyad monuments», p. 26 y s.; y B. FINSTER, «Die Mosaiken der Umayyadenmoschee», *Kunst des Orients*, VII, (2), 1970/71, p. 83-141. La aportación más reciente, que se hace eco de las anteriores, en G. HELLENKEMPER SALIES, «Die Mosaiken der Gossen Moschee von Damaskus», *La Siria del Tardoantiguo al Medioevo: aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte*. (XXXV Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina), Ravenna, 1988, p. 295-313. Ésta no fue la única ocasión en que los gobernantes omeyas solicitaron la colaboración de musivaras de Constantinopla: siglos más tarde desde al-Andalus, estos artistas fueron reclamados para ornamentar el *mihrab* de Córdoba.

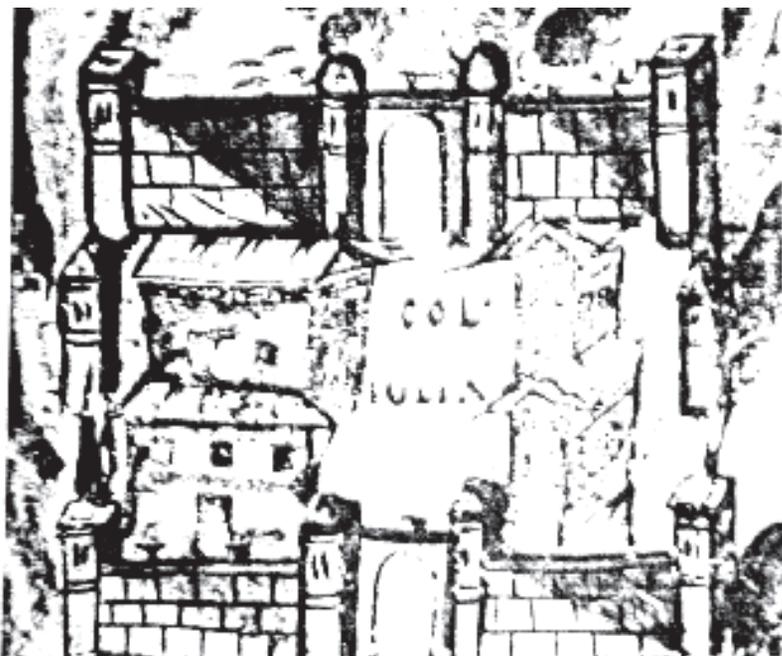


Figura 6. Ciudad amurallada. Corpus Agrimensorum Romanorum. Cod. guelf. 36.23A, f. 56v.

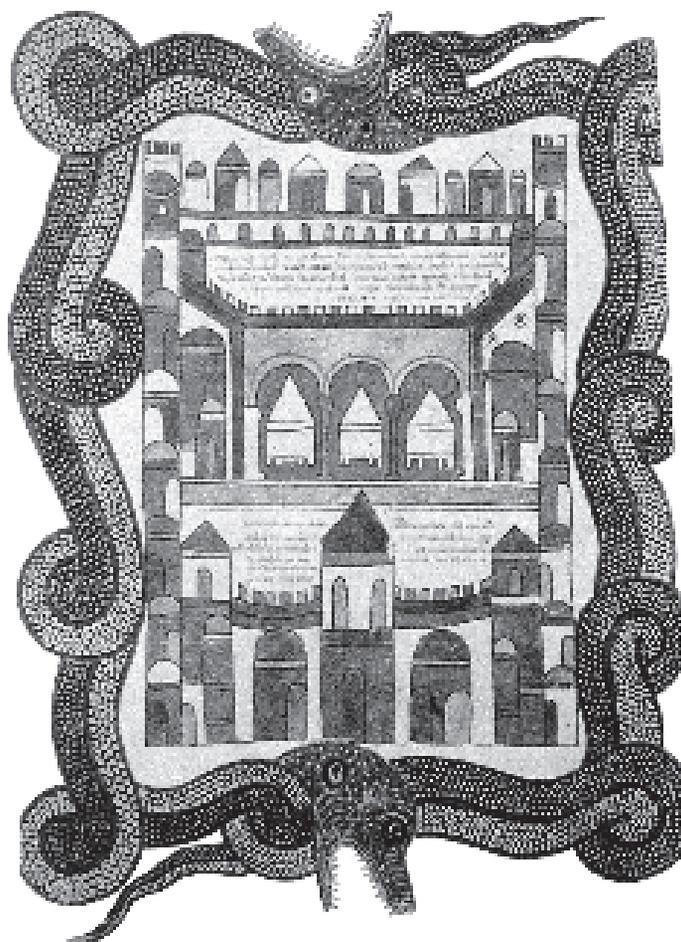


Figura 10. Babilonia. Beato de Saint-Sever. Paris, Bibliothèque National, ms. lat. 8878, f. 217.

hallazgo arqueológico en Yemen de varias páginas de estos coranes así parece indicarlo²⁶. En una de ellas, en la que figura una mezquita hipóstila *ideal* (figura 7), se empleó un tipo de perspectiva que, lejos de las exhibidas por los conocidos repertorios constantinopolitanos, remite al prototipo del aludido catálogo para agrimensores romanos. Ello no vendría sino a confirmar el conocimiento del modelo latino en suelo sirio durante los siglos de la expansión islámica. La composición, a pesar de haberse visto alterada para favorecer los intereses del nuevo ilustrador, pone de manifiesto una comprometida recepción de los modelos de la Tardoantigüedad durante el califato damasceno. La ilustración consiste en una planta cuadrada regular donde hileras de arcos de medio punto se suceden en altura bordeando un espacio central igualmente cuadrado²⁷. En el punto medio del perfil superior se erige un arco mayor que el resto a cuyos lados se han dispuesto árboles y flores. Se tra-

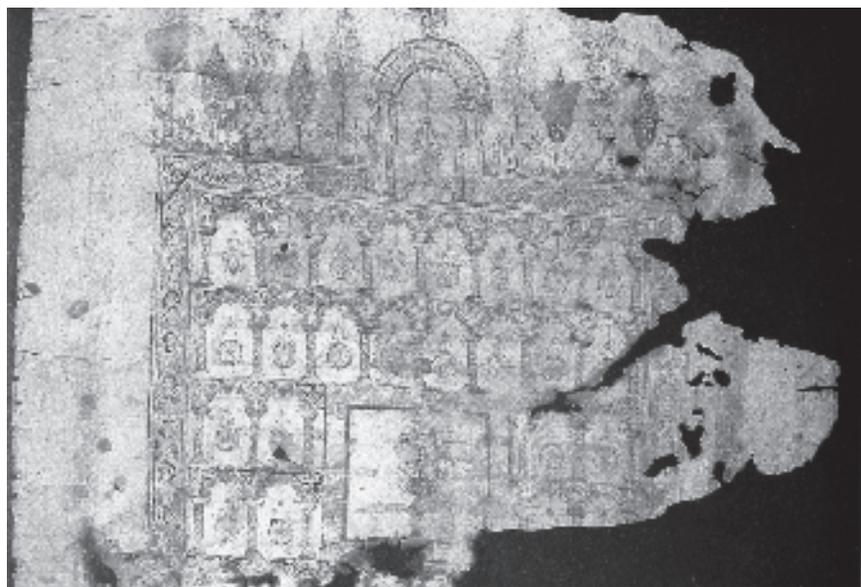


Figura 7.
Mezquita. Corán de Sanaa. Sanaa, Gran Mezquita.

26. H.C. GRAF VON BOTHMER, «Meisterwerke islamischer Buchkunst: koranische Kalligraphie und Illumination im Handschriftenfund aus der Großen Moschee in Sanaa», en W. DAUM y otros, *JEMEN-3000 Jahre Kunst und Kultur des glücklichen Arabien*, Innsbruck/Frankfurt, 1987, p. 177-180 y 185-187, lam. 2. Agradezco a Thomas Becker que me advirtiera de la existencia de esta publicación. Ídem, «Architekturbilder im Koran. Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen», *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 45, 1987, p. 4-20, esp. 5 s. O. GRABAR, *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1992, analiza detenidamente los restos de pergaminos ilustrados hallados en Yemen y reproduce una hipótesis de reconstrucción del diseño, p. 153-193. En la mezquita de Sanaa (Yemen) fueron hallados quince años atrás tres manuscritos de los llamados «Coranes omeyyas grandes», escritos sobre papel y datables a principios del siglo 2 dH/8 dC. La decoración, en la mayoría de los casos, consiste en frisos vegetales o geométricos intercalados entre las suras. Cerca de la mitad de los coranes encontrados procedían de fuera de Yemen, y debieron llegar de acuerdo con criterios evaluativos de calidad. El manuscrito que nos interesa recoge dos ilustraciones arquitectónicas. La imagen que yo no reproduzco se encuentra en el citado libro de O. GRABAR. En ella se recrea una sala de oración de cuatro naves de doble altura con arcadas, más desarrolladas en el centro del supuesto edificio, lo que determina la axialidad. Resulta asimilable, a decir de GRAF VON BOTHMER, a las mezquitas del tipo *Damasco*. O. GRABAR, p. 164 y s. considera que estas miniaturas, desde su evidente atractivo, evocan —antes

que representan— un edificio y, por su excepcionalidad, no pueden considerarse fruto de un requerimiento textual ni derivaciones de modelos reales o imaginarios. Entiendo que mi trabajo matiza la última afirmación. En un estudio sobre miniaturas persas del XIII, H. BUCHTAL («Hellenistic miniatures in Early Islamic Manuscripts», *Ars Islamica*, VII, 2, 1940, p. 125-150) defendía el origen mediterráneo, y en conexión con lo cristiano, de las mismas. Entre otras razones, aducía que en ellas se hacía eco cierto *revival* del ornamento tardoantiguo procedente del ámbito sirio: un sincretismo pictórico de carácter mediterráneo y apariencia islámica (p. 131 y s.). Siendo la ilustración de mezquita mucho más clásica en todos sus trazos, resultaría absurdo discutirle su procedencia desde esa antigua provincia del Imperio romano. Otra aproximación al tema tratado por Buchtal en M. BARRUCAND, «Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en Orient du début du XIIIe. au début du XIVe. siècle», *CA*, 34, 1986, p. 119-141. Esta autora pudo comprobar que las imágenes arquitectónicas pre-mongolas suponían el cuadro mismo de la escena, remitiéndose a las tradiciones tardoantiguas de «imágenes de presentación», las *frons scenae* (p. 121 y n. 22).

27. El mundo se concibe como reflejo del orden divino en el pensamiento islámico primitivo. Para éste la mezquita aludía a lo racional, al universo ordenado. En ella ninguna parte quedaba enfatizada sobre otra, y todas remitían visualmente al dios Logos. E. C. DODD, «The image of the Word», p. 60.

28. O. GRABAR, *La formación*, p. 120, cree que es incorrecto con-

siderar que el patio de una mezquita cuenta con pórticos en tres lados y una sala contigua en el cuarto. Inicialmente los constructores islámicos crearon un espacio único, del que una parte estaba cubierta, y no un edificio compuesto de dos partes diferenciadas. La mezquita de Damasco sería así una excepción, en la medida en que sí tiene un patio porticado y una fachada inspirada en palacios bizantinos.

29. La lámpara colgada en el *mihrab*, retratada en nichos pintados y en imágenes de mezquita tardoantiguo procedente del ámbito sirio: un sincretismo pictórico de carácter mediterráneo y apariencia islámica (p. 131 y s.). Siendo la ilustración de mezquita mucho más clásica en todos sus trazos, resultaría absurdo discutirle su procedencia desde esa antigua provincia del Imperio romano. Otra aproximación al tema tratado por Buchtal en M. BARRUCAND, «Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en Orient du début du XIIIe. au début du XIVe. siècle», *CA*, 34, 1986, p. 119-141. Esta autora pudo comprobar que las imágenes arquitectónicas pre-mongolas suponían el cuadro mismo de la escena, remitiéndose a las tradiciones tardoantiguas de «imágenes de presentación», las *frons scenae* (p. 121 y n. 22).

graphy», *Archeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, Nueva York, 1952, p. 156-171. Frente a esta valoración de la luz en términos globales, R. ETtinghausen, «Muslim decorative arts and painting. Their nature and impact on the Medieval West», S. FERBER (ed.), *Islam and the Medieval West*, (Expos.), Binghamton, 1975, p. 5-26. Ettinghausen cree que no se trata de un símbolo universal en el islam y que en todo caso aparece en Siria, Iraq e Irán en siglos avanzados, ibidem, p. 9. Un ejemplo de este momento se encuentra en la ilustración de un códice persa del XIII (París, Bibli. Nat., arabe 6094, f. 49v) donde la mezquita se ha reducido a tres arcos de medio punto cupulados al exterior y con lámparas colgantes en su interior. Reproducido en H. BUCHTAL, «Hellenistic miniatures», fig. 16. N. DUVAL, «La représentation du palais dans l'art du Bas-Empire et du Haut Moyen Age d'après le Psautier d'Utrecht», *CA*, XV, 1965, p. 207-254, constata que en el siglo VIII las lámparas que iluminaban los edificios estaban ligadas a la noción de santuario y quizá derivaban de una tradición cristiana anterior. No concreta nada al respecto de una posible herencia de la Antigüedad a partir de la cual podría haberse abastecido también el arte islámico.

30. En otros casos la sucesión de arcos en altura implica una fachada, y no una idea de profundidad. Dentro del mismo códice gerundense ocurre así con el *Incendio de Babilonia y la destrucción de reyes y mercaderes* (f. 215v. y 216r.). Se corona con torres sobresalientes y merlones. Guarda cierto parecido con las puertas monumentales de algunas fortalezas árabes como el Qars al-Hayr al-Garbi (724-743), idea retomada en los accesos flaque-

ados por dos torres de otras fortificaciones peninsulares (v. gr. Gormaz). Al respecto L. TORRES BALBAS, *Puertas de recintos musulmanes en España*, Castillos de España, Madrid, 1973, y B. PAVON MALDONADO, «Sobre el origen sirio de las almenas decorativas hispano-musulmanas», *Al-Andalus*, XXXIV, 1969, p. 201-204. Se ha dicho, en cambio, que la gran arcada puede representar el acceso a una ciudad, mientras que los motivos urbanos que la rodean serían elementos de la urbe situados, por simplificación perspectiva, en un segundo plano. G. E. ROCHE, «Une iconologie architecturale des Apocalypses du IXe. au XIe. siècle», *Texte & Images* (Actes du colloque international de Chantilly, 1982), París, 1984, p. 18-30, esp. 22-23. También F. GALTIER, «O Turre tabarense alta et lapidea... Un saggio d'iconografia castellologica sulla miniatura della Spagna cristiana del secolo X», *Archeologia e arte nella Spagna tardorromana, visigota e mozarabica* (XXXIV Corso di cultura sull'arte ravennate e Bizantina), Ravenna, 1987, p. 253-289, esp. 265 y s. Alude a la proyección perspectiva que Panofsky denominó «arcaica» —planta y alzado en mismo plano— en la torre de Tábara (p. 277). Por su parte, Roche realiza una lectura errónea de la Jerusalén Celeste gerundense cuando considera la imagen como una muralla bidimensional almenada, con seis torres y con un centro horadado por una ventana cuadrada. Esta interpretación sirve, en cambio, para comprender la imagen del II Concilio de Sevilla del Códice Emilianense—Bibl. de El Escorial, ms. D. I. 1, f. 205v.—(reproducido en S. SILVA VERASTEGUI, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Instituto Príncipe de Viana, 1984,

ta pues de una evocadora figuración de mezquita que combina la visión superior del patio con el alzado frontal de los arcos que rodean el *sahn* y cubren las naves²⁸. Los vegetales pudieran ornar la parte alta de los arcos, como en Damasco, o el muro de quibla, enmarcando con ello el nicho del *mibrab*. La denotación del carácter sacro del edificio viene dada por las lámparas que penden de los arcos, ingredientes iconográficos de eminente carga simbólica presentes en las recreaciones de edificios religiosos musulmanes como signo distintivo²⁹.

El viejo modelo romano fue reconvertido en mezquita, dado que muralla y edificios se transfiguran en unas hileras de arcos que delimitan el patio de las abluciones. Se han duplicado en el muro del fondo las arcuaciones a fin de evocar el interior de la sala de oración, coronada aquí no por torres, sino por el arco del *mibrab* y la ornamentación del muro de quibla. La proyección en vertical del interior de un edificio, origen de una relación con-

ceptual y proporcional entre altura y profundidad, fue tan válida para representar un templo islámico en el siglo VIII como para una ciudad escatológica cristiana en el X³⁰. Esta última, como cabía esperar, consideró el texto juanino en dos aspectos un tanto disonantes respecto al modelo original romano: la multiplicación de los arcos hasta un total de doce³¹, y la aplicación de diferentes colores, alusión a las gemas con las que estaba construida la ciudad³². Queda enfatizado el espacio central vacío, en cuyos flancos los edificios y torreones intermedios de los lados no visibles de la muralla romana se han transfigurado en hileras superpuestas de arcos, de medio punto en el Corán y de herradura en el Beato. Sobre el perfil superior de la ciudad gerundense despuntan merlones y torres, instrumentos defensivos propios de una fortificación que, dado su número –doce–, corresponden al total de los cuatro lados, si bien aquí, por claridad de lectura, se dispusieron en uno solo³³. Se tra-

lam. XXIV), miniatura que guarda una sospechosa semejanza con un grafito procedente de Qars al-Hayr al-Garby y conservado hoy en el museo de Damasco, en el que se ha representado el frente amurallado de una fortaleza (reproducido en A. SOLER y J. ZOZOYA, «Castillos omeyas», fig. 3.f). Las tesis de Roche se aproximan a las expuestas por J. GARDELLES, «Recherches sur les origines des façades à étages d'arcatures des églises médiévales», *Bulletin Monumental*, 136-II, 1978, p. 113-133, quien intenta demostrar que los frontispicios románicos con sucesión de arcadas no son sino la proyección en vertical del interior de esa *ciudad ideal* que ejemplificaba toda iglesia. Cuando rastrea los orígenes de esta particularidad del Poniente francés en la iluminación hispánica del siglo X no hace sino fortalecer la interpretación que expongo para la Jerusalén Celeste del Beato de Girona. Véase también P. HELIOT, «Observations sur les façades décorées d'arcatures arenées dans les églises romanes», *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1958, p. 367-399 y 419-458. C. DARAS, «Les façades des églises romanes ornées d'arcatures en Charente. Leur origine, leur filiation», *Bulletin monumental*, CXIX, 1961, p. 121-138. Existen otros ejemplos de templos cristianos cuyo interior se representa verticalmente: así, en la iglesia de Périgamo del Beato de la Biblioteca Nacional (ms. vitr. 14-1, f. 28r.) y las Siete Iglesias del Beato de Girona (f. 70v., 71r., 76r., 85r., 89v., 94r. y 100v.) el punto superior es, supuestamente, el más alejado del lugar de acceso al edificio. S. SILVA VERASTEGUI, *Iconografía del siglo X*, p. 233-235, fig. 13.

31. Lo mismo supondría reducir a ese número de arcuaciones las

que se extendían en la cuidadísima ilustración del Corán. En todo caso el paramento defensivo, ahora completamente horadado, pierde su carácter netamente militar.

32. La alternancia cromática constituye un elemento que enturbia el reconocimiento en las ilustraciones romana y omeya. Algo semejante ocurrió en el ámbito carolingio. En los apocalipsis de Valenciennes (Bibliothèque Municipale, ms. 99 –olim 92–, f. 38r., primer cuarto del IX) y París –también llamado de Saint-Amand– (Bibliothèque National, nouv. acq. lat. 1132, f. 33r., principio del siglo X) la aplicación de colores a los círculos concéntricos alude a las doce hileras de piedras preciosas. Se admite que éstas pretenden remedar la imagen del edificio de la Anástasis. La relación entre miniaturas y arquitectura se establecería a través de *De locis santis* de Adamnan/Arculfio, obra difundida en Europa en esos siglos, que recogía los planos de la Anástasis y el Gólgota (Bibli. Nat. Vienne, ms. 458, f. 4v.). C. HEITZ, *L'architecture religieuse carolingienne*, París, 1980, esp. el cap. «Architectures peintes et sculptées. Essai d'une iconologie architecturale carolingienne», y las p. 212 y s. Los círculos evocarian, por tanto, las bóvedas anulares. Sin embargo, la aplicación de colores dificulta la lectura de una identidad planimétrica, seguramente no perseguida. F. GALTIER, «O Turre tabernaculi», p. 257 relaciona estas miniaturas con la iglesia de Sant'Angelo di Perugia (siglo VI), que presenta agrupaciones de tres vanos en cuatro puntos del tambor como hicieron con las puertas los miniaturistas de los dos códices referidos y también el del Apocalipsis de Reichnau o Bamberg (Staatsbibliothek, ms. Bibl. 140, f. 55r.). Esta renovación de la co-

rriente ilusionista en el mundo carolingio, uno de cuyos frutos fue la mencionada relación entre miniatura y arquitectura, se retomó también en la planta de Saint-Gall. Sus dos ábsides contrapuestos suponen una imitación del «more romano» a juicio de C. HEITZ, «More romano. Problèmes d'architecture et liturgie carolingiennes», *Roma e l'età carolingia*, Roma, 1976, p. 27-37, lams. 11-16. La iglesia como imagen de la Jerusalén Celeste comenzó por hacer referencia a la ciudad histórica. En Santa Pudenziana figuran, con notable verosimilitud, la Ascensión y el Santo Sepulcro. Esta iconografía «realista» se retoma en otros templos romanos como Santa Maria Maggiore, Santa Praxede, San Marco y Santa Maria en Trastevere. La Anástasis como prototipo de numerosas construcciones (San Miguel de Fulda, la Rotonda de Lanleff, las iglesias del Santo Sepulcro de Cambridge, Paderborn, Torres del Río, etc.), R. KRAUTHEIMER, «Introduction to an iconography of mediaeval architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, p. 1-33. Sobre la copia en Occidente del Santo Sepulcro, véase J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños. Ensayos sobre Arquitectura y Utopía*, Málaga-Salamanca, 1983, esp. el cap. «La iglesia imita un prototipo: el templo de Salomón como edificio de planta central (Algunos ejemplares medievales)», p. 47-126. Por otro lado, la iglesia, en tanto que construcción visible, simboliza la Iglesia peregrina sobre la Tierra y refleja la Iglesia beata en el cielo; una idea fundamental para entender el edificio sacro en la tradición cristiana. Véase A. COLLI, «La tradizione figurativa dalla Gerusalemme celeste: linee di sviluppo dal sec. III al sec. XIV», *La Gerusalemme celeste*, p. 119-144, esp. 119.

33. El mismo recurso en la Babilonia del mismo Beato (f. 236v.-237). La imagen ocupa una doble página como en su día lo hiciera la Jerusalén Celeste, a la que se opone. También se asemeja a las portadas monumentales de los castillos del desierto señalados en la n. 30 *supra*. Entender que los límites inferior y superior indican, respectivamente, el primer y el último plano compositivos contradice la norma habitual. Ésta considera un plano único, el de la representación misma, con dos márgenes: bajo y alto. Son paradigmáticas en este sentido las imágenes de Cristo *super bestias* en las que la ubicación de una figura a una altura determinada está en estricta relación con sus valores iconográficos. Sin embargo, la *Maiestas Domini* rodeada del Tetramorfo proyecta en vertical una imagen literaria que parte de Ezequiel. En ella la diferencia de alturas entre los registros desaparece, negándose por convención el «alto» y el «bajo». Véase W. CAHN, «Le tympan de Neully-en-Donjon», *CCM*, VIII, 3-4, 1965, p. 358. Desde esta óptica visionaria creo que ha de considerarse la «Visión apocalíptica» (XXII, 1-5) del *Beatus de Magius* (NY, Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 290), en la que se dispusieron tres pisos de arcos que alojan a dieciocho profetas y apóstoles al tiempo que flanquean el trono de Cristo. En disconformidad con Gardelles, que la reproduce en la figura 5 de su citado artículo, no veo en ella ningún rasgo que la haga susceptible de ser interpretada como un espacio arquitectónico reconducido hacia su simplificación bidimensional. Los arcos no aluden siempre a conjuntos constructivos coherentes; en ocasiones se trazan a fin de conferir dignidad al personaje cubierto. La fuente iconográfica de esta miniatura pudiera encon-

trarse, no obstante, en una representación arquitectónica, aunque aquí –insisto– no quedan testimonios definitivos de ello. Los beatos de Girona, Tábara y Fernando I carecen de esta «Visión apocalíptica», pero no así el de Valcabado (Valladolid, Bibl. Univ., ms. 433, f. 183). La hierofanía de Magio mantiene vínculos compositivos con la miniatura de Alfonso II el Casto en el *Liber Testamentorum* ovetense. Una reproducción en J. YARZA, «El obispo Pelayo y el Liber Testamentorum», *Actum Luce. Rivista di studi lucchesi*, XVIII, 1989, p. 61-81, fig. 1.

34. GARDELLES, «Recherches sur les origines», p. 119, cree que se trata de una particularidad gestada en la décima centuria que afecta en mayor medida a las construcciones asimilables a la iglesia como el templo o la Jerusalén, marcos adecuados para teofanías y apariciones visionarias. Sin embargo, y como queda dicho, el «aplastamiento» se constata en el *Corpus Agrimensorum*, el modelo antiguo sobre cuya existencia se interroga Gardelles. *Ibidem*, p. 128. Será la imagen de la mezquita del Corán omeya la que nos revele en qué momento previo a lo mozárabe se radicalizó esa formulación en las áreas ribereñas del Mediterráneo. Sorprende que en su estudio, en el que figuran diversas miniaturas extraídas del código gerundense, se afirme que «il était très difficile d'adapter à tous les cas cette vision plate de l'ensemble d'une ville ou d'un important monument. La Jérusalem céleste en particulier, si bien décrite dans le texte johannique, avec ses douzes portes, ses douzes côtes de matériaux différents, ne se prêtait guère à une telle réduction». *Ibidem*, p. 122. Por otro lado, una llamativa semejanza con la ciudad del Beato en el altar portátil de San Mauricio (Colonia, ca. 1160), conservado en la iglesia parroquial de Saint Servais de Siegbourg. Presenta una forma rectangular con un espacio vacío en el centro igualmente rectangular. Encima y debajo de éste, seis arcos en los que se han dispuestos sentados los apóstoles. Los flancos y los ángulos se completan con escenas cristológicas. Una reproducción en M. M. GAUTHIER, *Emaux au Moyen Age*, Friburgo, 1972, fig. 99. Un nuevo paradigma románico de representación en vertical simulando ilusionísticamente profundidad en un marfil alemán del siglo XI conservado en la Stadt-bibliothek de Frankfurt que representa un grupo de religiosos delante y detrás de un clérigo que oficia ante un altar. La obra se reproduce en R. HAAS y H. SCHNDOR (eds.), *Geschichte der musik in bildern*, Leipzig, 1929, plancha 38, fig. 5.

35. En los apocalipsis carolingios como el Treveris (Stadtbibliothek, cod. 31, f. 69r, 70r, y 73r., primer cuarto del IX) y Cambrai (Bibliothèque Municipale, ms. 386–olim 364–, f. 41r, 42r, y 45r,

inicios del X) es un ángel el que muestra a San Juan –y al lector– la Ciudad Santa descendiendo del cielo. La urbe se asienta sobre un paramento pétreo y muestra un perfil superior oval rodeado de torres. Al igual que los ejemplos de Valencienes y París, estas ilustraciones han sido relacionadas, con pretensiones iconológicas, con edificios reales contemporáneos como Centula o Corvey. C. HEITZ, *L'architecture religieuse carolingienne*, p. 209 y s. *Idem* «Retentissements de l'Apocalypse dans l'art de l'époque carolingienne», *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques (III-XIII siècles)*, Ginebra, 1979, p. 217-234. M. T. GOUSSET, «La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne», *CA*, 23, 1974, p. 47-60. Sobre la relación entre la iglesia como edificio y la idea de la Jerusalén Celeste en el arte occidental, véase la citada síntesis de M. ROSSI y A. ROVETTA, «Indagini sullo spazio ecclesiale», *La Gerusalemme celeste*, p. 77-115.

36. M. MENTRE, «L'utilisation des couleurs dans la miniature mozarabe», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, p. 417-427, esp. 419, cree que este arte puede suscitar una ascensión anagógica.

37. M. MENTRE, «Les theophanies de l'Apocalypse dans les manuscrits hispaniques du Haut Moyen Age et les traditions méditerranéennes», *CSMC*, 6, 1975, p. 220 y s. ve connotaciones cósmicas en esta teofanía.

38. Al margen de la iluminación mozárabe, existen otros ejemplos de edificios que permiten ver el interior y el exterior a un tiempo en Bibli. El Escorial, R.B., d. I. 2, f. 205; Cartografía cristiana, Vaticano, Bibl. Apostólica, gr. 699, f. 87; Gregorio Nacianceno, Milán, Ambrosiana, ms. 49-50, f. 354. Muy próximo a este último, la *Visión de la Tercera Iglesia* del Beato de Bibli. Nacional, Vitr. 14-1, f. 28. Citados por M. MENTRE, *La peinture mozarabe*, p. 157. Podría añadirse el Madrid Skylitzes conservado en la Biblioteca Nacional, f. 110r. y 110v.

39. Una manifiesta tendencia hacia el rectángulo, a fin de ocupar toda la página, ya aparece en el Beato de la Seu d'Urgell. Archivo diocesano, ms. 4, f. 198v.

40. A pesar de que el simbolismo de la luz se concibe de modo distinto en los pensamientos musulmán y cristiano, en ambos se alude a la presencia del dios –a través de la palabra o del signo– en el templo iluminando a los fieles. Un paralelo occidental a las lámparas de las mezzitas –reflejo del ardiente creyente– mencionadas en la n. 26 *supra*, se encuentra en las lámparas poligonales jalonadas de torrecillas de Aquisgrán, Hildesheim y Comburg (M. L. GATTI,

La Gerusalemme celeste, cat. n.º 21-23). Estas representaciones luminarias de la Jerusalén Celeste alumbran unos espacios arquitectónicos que se pretenden a su vez alegorías de la ciudad divina. La luz emanada por el Cordero brota ahora desde y para el recinto sagrado mismo, sujeto y objeto del desarrollo alegórico. La realidad suplanta al verbo para facilitar la comprensión de la imagen apocalíptica y la singladura anagógica. Cabría establecer otra relación entre la mezzita y la urbe ultraterrena del Apocalipsis a través de la sura Victoria (XLVIII, 1-6) que presenta la imagen de aquélla como un símbolo del Paraíso para el creyente musulmán, una visión de Dios triunfante sobre el Universo. La visión del Paraíso plasmada en la mezzita de Damasco tomó, de modo aún más manifiesto, préstamos de la simbología cristiana temprana. E. CRUIKHANK, «The image of the Word», p. 58. Estas disquisiciones son teóricas y de tono general. No pretendo amoldar necesariamente en ellas las imágenes que aquí se estudian.

41. A. Grabar, como se indica más adelante, rompe una lanza en favor del papel jugado en Oriente próximo por la tercera, la judía.

42. A pesar de que no integra ninguna parte de la arquitectura romana o cristiana, sus dimensiones y elementos se han tomado de edificios más antiguos. O. GRABAR, *La formación*, p. 118. De hecho, el templo omeya se erige sobre la iglesia cristiana de San Juan de Damasco, que a su vez lo hacía sobre el *temenos* romano, edificio que marcó las pautas de los que le sucedieron. El nuevo dominio musulmán no promocionó obras hasta el califato de al-Walid (705-715), momento en que se erigieron las mezzitas de Damasco, Alepo y Jerusalén, posiblemente porque el área era aún predominantemente cristiana. *Ibidem*, p. 131.

43. Con ellos se buscaba aludir simbólicamente a la arquitectura paradisiaca por medio de un lenguaje ajeno pero comprensible, el de la tradición clásica. Por una mutación iconográfica los edificios representados tradicionalmente en el fondo pasan a primer plano. *Ibidem*, p. 99.

44. Para J. G. BECKWITH, «Islamic influences of Beatus Apocalypse manuscripts», *Actas del Simposio para el estudio de los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, (Madrid, 1976), Madrid, 1980, p. 57-63, las vías pudieron ser tanto el sur de la Península como directamente Siria, sin olvidar las peregrinaciones mismas. Los artistas que trabajaban en Jerusalén fueron los mismos que se emplearon en Damasco.

45. Entre los objetos se encontraban bienes muebles y plantas. En la hacienda de Abd al-Rahman I, llamada al-Rusafa en recuerdo de la que su abuelo al-

Hisam tuvo en Siria, se cultivaron plantas y árboles importados de modo que evocaran la primera al-Rusafa. R. HODD, «Artes suntuarias del período califal», *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, J. DODDS (ed.), Madrid, 1992, p. 47, n. 8. En la península Ibérica no se registra una creación original musulmana antes de la llegada de los omeyas. Por tanto, debe considerarse que los «primeros pasos del arte islámico en España se vieron afectados por los avances producidos en otras partes del islam». O. GRABAR, *La formación*, p. 31.

46. Durante el siglo IX se produce una revolución cultural hacia el refinamiento encarnada en el poeta iraquí Ziryab. Las nuevas costumbres y usos se vieron reforzados por la llegada a partir del siglo IX de bienes de consumo de extremo refinamiento procedentes de Oriente. O. GRABAR, «Una introducción a los cuatro primeros siglos de la presencia musulmana en España», en *Al-Andalus*, p. 7.

47. Desgraciadamente no cabe establecer comparaciones con manuscritos ilustrados de ese momento y originarios del mundo islámico occidental, dado que el más antiguo que se conserva se fecha en 483/1090. Se trata del f. 2b del Corán conservado en la Universitetsbibliotek de Upsala. *Al-Andalus*, n.º 74, p. 304. Véase J. RIBERA, *Bibliofilos y bibliotecas en la España musulmana*, Zaragoza, 1896.

ta en definitiva de la proyección vertical del espacio exterior e interior de la Jerusalén. El sentido ilusionista de profundidad apenas conserva aquí fundamentos en los que apoyar su carga virtual, tras la pérdida de las deformantes convenciones perspectivas propias del mundo clásico³⁴.

Aún cuando se ha desatendido el modelo del resto de los beatos, el lector continúa accediendo, desde un primer momento y sin necesidad de intermediarios³⁵, tanto a la realidad simbólica y esotérica implícita en la imagen como a su carga ideológica. El pintor se emplazó, y con él mismo el espectador –en un principio religioso–, en el centro del espacio representado, instando a éste a superar la realidad³⁶: inmerso en una inorgánica Jerusalén Celeste, donde todos los elementos se perciben y recomponen bajo la óptica conceptual, el monje acabará consumando su lectura *sensu spiritu*. La disposición de la imagen directamente sobre el pergamino, sin ningún fondo intermedio, facilita su desmaterialización y anula cualquier evocación espaciotemporal³⁷. Pero la superación del mundo de las extensiones se restringe un tanto en la imagen de Girona dada su horizontalidad original, a la que ya me referí. Aquí aún es factible la visión simultánea del interior y del exterior de la ciudad³⁸. La imagen, cuando originalmente se extendía por completo sobre la doble página, debió ser la más magnífica de todas las ilustraciones hispánicas de la Ciudad Nueva³⁹. En este sentido el suelo amarillo del espacio central cuadrado debía reforzar esa magnificencia, particularidad iconográfica en concordancia con el texto neotestamentario sólo observada en este beato de origen leonés: «y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio trasparente» (XXI, 21). En ella permanecía el Cordero, *templo y lumbrera* de la ciudad (XXI, 22-23)⁴⁰.

Llegado a este extremo resulta oportuno conjeturar acerca de las circunstancias que posibilitaron a Emeterio y En, autores del códice conservado en la catedral catalana, acceder a un hipotético eslabón intermedio derivado del modelo romano. La versión paleoislámica propuesta, clasicista en todos sus rasgos, vendría a erigirse como un hito evolutivo, reflejo de lo que pudo haber ocurrido en el área peninsular o en el ámbito relacionado con ella durante los siglos previos a la conquista musulmana. En relación con esta circunstancia es posible que al margen de influencias foráneas, el modelo se hubiese conservado en la musivaria o en diferentes artes muebles bajoimperiales peninsulares, del mismo modo que sobrevivió en ciudades y villas tardorromanas el esquema de arcos desplomados. La miniatura hispanogoda, sobre la que tanto se ha especulado, hubiera aportado luces a este respecto. A pesar de su factibilidad, la carencia de cualquier testimonio intermedio impide recomponer la hipotética evolución seguida por esta imagen en la península Ibérica entre los siglos

VI y X. Futuros hallazgos arqueológicos pueden aportar algún dato esclarecedor.

A pesar de que el periplo más probable sea el referido, esbozaré, en calidad de hipótesis de trabajo, otro más aventurado. El testimonio sirio, tan alejado geográficamente de la miniatura peninsular, guarda, no obstante, concomitancias formales y culturales. Por unas circunstancias históricas semejantes, en los territorios donde se confeccionaron las imágenes de la mezquita y la Jerusalén Celeste, Oriente Medio y el norte peninsular cristiano respectivamente, se asientan, conviven y, en ocasiones, combaten las dos religiones monoteístas⁴¹. Las hojas incluidas en el Corán, que según los indicios apuntados fueron ilustradas en la región de Damasco a principios del siglo VIII, serían contemporáneas a la mezquita de la capital omeya y a los mosaicos que la ornamentan⁴². Los edificios representados sobre los muros del templo damasceno son construcciones vistas desde el exterior, en las que se combinan distintos ángulos pero no perspectivas, como ocurre en nuestra miniatura de mezquita⁴³. Dicho queda que esta diferencia podría explicarse si la miniatura coránica, imbuida por la tradición clasicista, fuese obra de artífices oriundos y no de pintores bizantinos, teniendo en cuenta que los primeros pudieron emplear determinados esquemas ajenos a los documentados repertorios constantinopolitanos. Tanto en una circunstancia como en la otra se produjo una apropiación de artistas extranjeros por parte de una cultura, la islámica, con un escaso bagaje plástico en ese momento.

Dentro de este ejercicio conjetural cabe sospechar la traslación de la representación de mezquita, u otra próxima a ella, hasta el otro extremo del Mediterráneo⁴⁴. Durante la primera mitad del siglo octavo, alguno de los ejemplares de coranes que hubieron de llegar a al-Andalus junto con los nuevos pobladores pudo estar ornado con una miniatura semejante a la nuestra. En todo caso, lo cierto es que la dinastía omeya, a punto de ser extinguida en Damasco, reapareció en el 756 en este margen occidental de la periferia islámica. Su nostalgia por todo lo sirio motivó una urgente importación de objetos y toponimias de aquella región, con el fin de reconstruir un entorno que evocase lo más fielmente posible el recientemente perdido⁴⁵. Entre ellos quizá se contaran coranes ilustrados, libros útiles a la vez que suntuosos, en sintonía con la hedonista corte omeya⁴⁶. En este sentido, no debe olvidarse la jactancia de este régimen, sensible a las cuestiones codicológicas, en lo relativo a sus numerosas y nutridas bibliotecas⁴⁷.

Aún hoy los investigadores no han consensuado completamente su opinión sobre la conflictividad real entre cristianos y musulmanes en los reinos peninsulares durante estos primeros siglos de ocupación islámica; ni tampoco en qué medida ello

habría entorpecido los intercambios culturales y artísticos que se derivaron de la contigüidad de ambas culturas. Sin embargo, parece que los omeyas supieron mantener un equilibrio viable entre cristianos y musulmanes⁴⁸. En todo caso, las comunidades cristianas absorbieron componentes plásticos islámicos de un modo puntual y exento de valoraciones ideológicas⁴⁹. Werckmeister contabilizó el número de elementos iconográficos incluidos en la miniatura mozárabe que realmente podían presumirse herencia de lo musulmán⁵⁰. Según este autor, el hecho de que las comunidades cristianas mozárabes procediesen del dominio islámico no habría implicado necesariamente una adquisición generalizada de las formas e iconografía andalusíes y sí, en cambio, una considerable reticencia a las mismas. Pero en el beato de Girona, temas como *el caballero y la serpiente* (f. 134v.), *la palmera* (f. 147v.) o el *Descensus ad Inferos* (f. 17v.) denuncian un préstamo oriental e islámico⁵¹. A ellos se ha pretendido añadir el hecho de que «ciertos motivos arquitectónicos que aparecen en la familia IIB –en la que se incluye el beato gerundense– con toda probabilidad derivan del arte islámico»⁵². La Ciudad Nueva pudiera ser una aportación más a esa idea general.

Casos concretos ponen de manifiesto contactos directos entre la miniatura cristiana del ámbito de Siria-Palestina y el Beato de Girona⁵³ (figuras 8 y 9). La escena de *los dos testimonios* (f. 164r.), para la que no existen paralelos en el resto de los beatos, fue parangonada con otra imagen cristiana realizada en Siria en torno al año mil, es decir, dentro de una cronología relativa próxima a la del Apocalipsis de origen leonés⁵⁴. Las diferencias compositivas son salvables a juicio de A. Grabar⁵⁵, para quien la escena mozárabe hubo de ser creada a partir de una imagen más antigua con la que se emparentaba también la siria. En este sentido y aceptando la posibilidad de que el tipo compositivo inspirador de la Jerusalén Celeste de este códice afectado por orientalismos, no fuera el exhibido por la mezquita siria u otro similar, cabría proponer una tercera vía hipotética para ese eslabón modélico intermedio: alguna pérdida representativa arquitectónica miniada damascena, derivada también de lo romano, pudo ser importada además de otros temas como el de los «dos testimonios». Grabar cree que esta ilustración supone un nuevo testigo fragmentario de esa «misma tradición pictórica» que, aglutinadora de manuscritos mozárabes, hebreos y sirios, «debió nacer en el Mediterráneo oriental»⁵⁶.

Junto a la concordancia establecida alrededor de la iconografía del personaje bajo arco, existe otra que considera la combinación de perspectivas –alta y frontal–, un recurso empleado por los artífices sirios desde la expansión islámica hasta el siglo XIII⁵⁷. Esta convergencia en el uso de procedimientos y

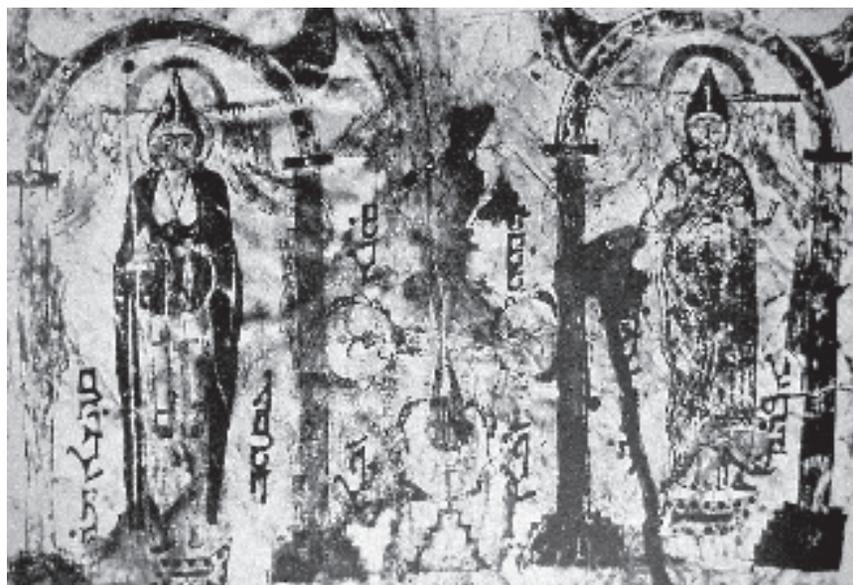


Figura 8.

San Efreem y San Jaime de Sarug bajo arcos. Homms, Biblioteca Patriarchale, *Obras de San Efreem*, f. 10.

48. O. GRABAR, «Una introducción», p. 6.

49. De ahí la posibilidad de una cesión iconográfica para la ciudad escatológica cristiana desde un esquema formal empleado anteriormente para una mezquita islámica. La facilidad que tuvo este modelo para retornar al cristianismo se cifra en relación con la mera atracción estética provocada por el arte islámico.

50. O. K. WERCKMEISTER, «Islamische Formen in Spanischen Miniaturen des 10. Jahrhunderts und das Problem der mozarabische Buchmalerei», *L'Occidente e l'Islam nello Alto Medioevo* (XII Settimana di Spoleto), Spoleto, 1964, p. 933-967. Sumaban un total de diez motivos, cantidad despreciable [sic] en comparación con los elementos de procedencia no-islámica. Se hace aquí hincapié en el antagonismo beligerante que mediaba entre ambas culturas en el espacio peninsular.

51. Para el caso del caballero el autor alemán remite su origen a telas coptas de los siglos VI y VII. *Ibidem*, p. 942 y s. Sin embargo reconoce que el estilo de la representación gerundense difiere notablemente del de su supuesto prototipo, de un modo paralelo a lo que ocurre con las imágenes arquitectónicas que nos ocupan. En todo caso reconoce que el jinetead gerundense pudo haberse inspirado en una obra islámica con tradición copta, o bien que ambas tradiciones, cristiana y musulmana, llegaron a experimentar una simbiosis. Por su parte la anástasis del Beato de Girona confirma que el islam podía abastecer a esta miniatura hispana tanto por la vía literaria como por la visual. J. YARZA, «El descensus ad Inferos en el Beato de Girona», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIII, 1977, p. 135-146 (recogido des-

pués en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 76-93). Temas como *la mujer sobre la bestia bermeja* (f. 63r.) ponen en evidencia determinadas concomitancias entre los pensamientos cristiano y musulmán. C.-O. NORDSTRÖM, «Text and Mythe in some Beatus Miniatures», *CA*, XXV, 1976, p. 30 y s., figs. 21-27, considera que este iconograma también procede de la Antigüedad, en concreto de figuras mitológicas como Isis-Sothis o Cibele cabalgando diversos animales. J. YARZA, «Funcione e uso della miniatura», p. 1079, intenta demostrar que la formulación que se recoge en el Beato de Girona es un islamismo encubierto, resultado de una recreación compositiva sin precedentes.

52. P. KLEIN, «La tradición pictórica de los beatos», *Actas del Simposio*, p. 85-115, esp. 97 y 114. Cita las dovelas de colores alternados de la ilustración de *El festín de Baltasar* de los beatos de Girona, Tábara y Magius, que remiten a la mezquita de Córdoba y su Puerta de San Esteban (855-6). No ha de olvidarse, sin embargo, que los elementos que constituyen este vano se constatan en la Península con antelación al mismo. El arco de herradura existe en edificaciones tardorromanas como Cabeza de Griego y el alfiz se empleó en San Tirso de Oviendo y en Bendones. La alternancia cromática de las dovelas estaría en paralelo con lo anteriormente dicho. Klein consideraba la puerta cordobesa como un factor decisivo a la hora de aplicar un término *post quem*, segunda mitad del IX o X, a la redacción pictórica de esta familia. También J. G. BECKWITH, «Islamic influences of Beatus», p. 58, considera que en el arte producido en España en los siglos X y XI existe un trasfondo omeya, aseveración que argumenta escasamente. En

cualquier caso, ello no tendría por qué implicar un aprecio ideológico de la cultura andalusí. Werckmeister pretende desmentir los reflejos de la arquitectura islámica en el Beato de Girona. Apunta que las formas musulmanas incorporadas a las representaciones de las Siete Iglesias de Asia no imitan la estructura de ningún edificio de la otra religión, aunque presenten formas de extracción califal como el alfiz y el arco trilobulado. «Islamische Formen», p. 938. G. E. ROCHE, «Une iconologie architecturale», p. 21, ignora el estudio de Werckmeister cuando afirma que el edificio diseñado para ilustrar el Mensaje a las Siete Iglesias de Asia en el manuscrito gerundense –tres hileras superpuestas de cinco, cuatro y tres arcos de herradura que albergan altares coronados por una cúpula– (f. 36v.), puede evocar una mezquita. No suscribo ninguna de las dos opiniones. El investigador alemán necesariamente desconocía si las miniaturas de las iglesias asiáticas remiten o no a representaciones arquitectónicas miniadas andalusíes, dado que no se ha conservado ningún libro religioso ilustrado del Occidente islámico anterior al siglo XI. Por su parte, Roche no aporta ninguna prueba que avale su suposición.

53. A. GRABAR, «Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives», *CA*, 28, 1979, p. 7-16. Estas relaciones se sustentaban en teorías más antiguas. *Idem*, «Elements sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du Haut Moyen Age», en E. ARSLAN (ed.) *Arte del Primo Milenio* (Pavia, 1950), Turin, 1951, p. 312-319. «C'est donc entre le VIIe. et le Xe. siècles qu'il faudrait placer la création, par les chrétiens du Levant islamisé, des images qui furent reprises pour les miniatur-

formulaciones estrechamente vinculadas, ajenas a lo “mediterráneo” –entendido en un sentido clasicista– y más próximas a un origen oriental, constata la existencia de un fondo antiguo que aún perdura en el momento de la conquista musulmana. A mi juicio la nueva civilización islámica asumió también parte de ese fondo oriental ajeno transmitiéndolo, en último término, junto con lo que a partir de entonces comenzó a ser su propio arte.

Dado que el Beato de Turín es una copia casi literal del gerundense, pocos rasgos nuevos aporta su versión de la escatológica residencia divina. Si acaso, el ahondamiento en la adulteración de un original ya difícilmente reconocible⁵⁸.

* * *

istes Mozarabes, et que ceux-ci ont pu connaître plus facilement que d'autres chrétiens d'Occident. [...] Mais l'usage de modèles chrétiens d'Orient reste assuré, grâce à la présence, parmi les peintures Mozarabes, d'images que révèlent de la tradition sassanide antérieure à l'Islam, et même de thèmes persans abandonnés par les Musulmans, tels que le roi trônant sur la couchette sassanide». p. 315. Creo que estas afirmaciones abonan mi hipótesis, a pesar de las referidas matizaciones de Werckmeister. Grabar, en un momento de su carrera, entendió, no obstante, la miniatura hispánica del X como evolución desde el clasicismo. Ídem., «Le tiers monde de l'Antiquité à l'époque de l'art classique et son rôle dans la formation de l'art du Moyen Age», *Revue de l'Art*, 18, 1972, p. 9-25, esp. 19-20. Una aportación más antigua a este tema en M. CHURRUCA, *Influencia oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid, 1939, obra plagada de errores e inspirada en M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1961, 3ª ed. También W. NEUSS, «Probleme der christlichen Kunst in maurischen Spanien», *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des I. Jahrtausends: Frühmittelalterliche Kunst*, A. ALFOLDI (ed.), 1, 2, Baden-Baden, 1954, p. 249-284. Más recientemente ha vuelto sobre el tema de la influencia islámica J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, vol. I: Introduction, cap. V «The Commentary and Islamic Art», p. 143-157.

54. Se trata de las *Obras de San Efre*m, f. 10, conservada en la Biblioteca Patriarcal de Homs: San Efre y San Jaime de Sarug bajo arcos. La imagen, reproducida por A. Grabar en «Les illustrations de Beatus...», fig. 4, apareció publicada por primera

vez en J. LEROY, *Les manuscrits syriacs à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, 1964, pl. 61, 1. Para este último autor la imagen debe situarse en el paso del siglo X al XI. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, p. 146, cuestiona la propuesta de Grabar: la obra siria era ininteligible para los hispanos.

55. Los dos personajes se dispusieron bajo sendos arcos de medio punto en el folio oriental. En el peninsular un único arco de herradura enmarca a ambos.

56. A. GRABAR, «Les illustrations de Beatus», p. 11-12.

57. Se encuentra por ejemplo en la Santa Cena de un evangelario sirio fechado en 1041 (British Museum, add. 7169, f. 11v). Al siglo XIII corresponden las escenas del Paralítico herido del Brit. Mus. 7170, f. 133r. y Vatic., syr., 559, f. 121v, en las que el pozo es visto desde lo alto mostrando el perfil superior, no el frontal. Íbidem, figs. 9, 10 y 11. La yuxtaposición de diferentes perspectivas ya se empleaba en la Alejandría del siglo VI, como testimonia una copia del *Cosmas Indicopleustes. Le miniature della topografía cristiana di Cosmas Indicopleustes*, ed. Stornaiuolo, 1908, lams. 15b y 17a. Véase también COSMAS INDICOPLEUSTES, *Topographie chrétienne*, París, 1933 (Sources chrétiennes n° 197), p. 30-31 y 180-181. Cfr. GRABAR, n. 14. Seguramente ha de entenderse herencia de las composiciones del antiguo Egipto mencionada en la n. 8 *supra*.

58. C. CID, I. VIGIL, «El beato de de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la catedral de Gerona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XVII, 1964-1965.

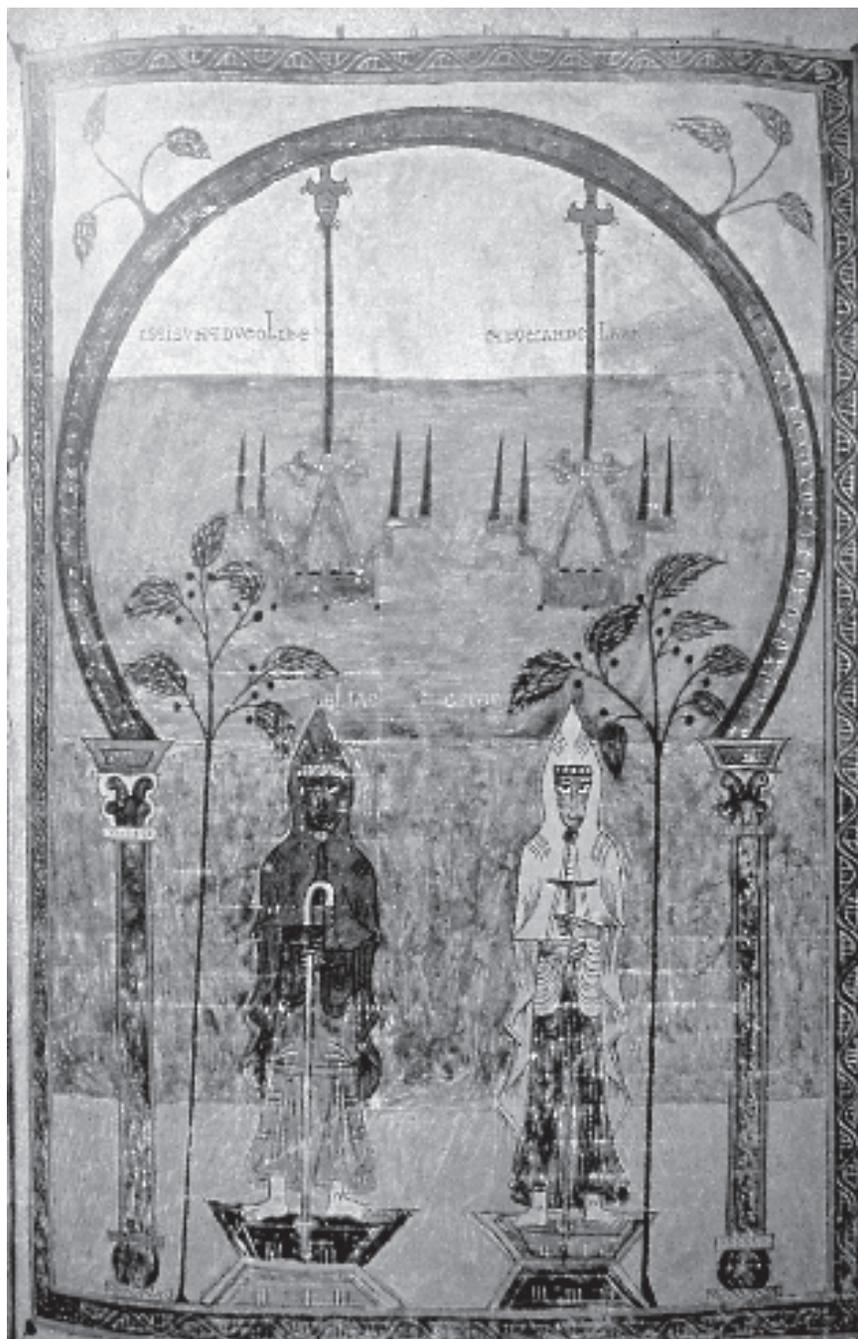


Figura 9. Los dos testigos. Beato de Girona. Girona, Museo de la Catedral, ms. 7, f. 164.

Había aludido más arriba al desarrollo, a partir del ejemplar del Corpus Agrimensorum, de una segunda vía representativa que valoraba antes el contorno amurallado que el espacio delimitado por éste. Sin un esquema intermedio que sirva de vínculo entre la obra romana y el conjunto de beatos hispanos, la versión medieval más temprana se halla probablemente en el Beato de Saint-Sever, cuya Babilonia es custodiada por una serpiente dragón que revela lo maléfico de la urbe⁵⁹ (figura 10). De base rectangular y desplegada en vertical, se rodea de una cinta muraria que subraya su carácter de fortificación. Torres de cubiertas variadas y merlones se suceden a lo largo de todo el perímetro, en cuyo lienzo frontal se abrieron dos puertas. En el interior, una estructura amurallada aloja los sarcófagos de los tres jóvenes hebreos incinerados que menciona Daniel. Los lados laterales son bandas verticales de colores alternados. Desde este punto de partida ha de considerarse, a mi juicio, la controvertida composición de la Jerusalén Celeste de San Pietro al Monte en Civate, donde la muralla aún aparece horadada por las doce puertas y los muros laterales se despliegan en zig-zag⁶⁰ (figura 11). Una estructura muy semejante a la empleada para la Babilonia del Beato de Saint-Sever resultó válida para otras representaciones urbanas hierofánicas como la Jerusalén Celeste del Codex Gigas o una Ciudad de Dios conservada en Praga⁶¹. Semejanzas compositivas son apreciables en otra Jerusalén Celeste británica donde se han incorporado los doce apóstoles⁶². En el siglo XIV a partir de este modelo se reconstruyó en miniatura

una ciudad histórica, París⁶³. Junto a todo ello el esquema reaparece en las ilustraciones de textos profanos como el *Roman de Troie*⁶⁴, *De rebus mirabilibus mundi*⁶⁵ o *Le songe du Verger*⁶⁶, y aún en grabados del siglo XVI⁶⁷. Una tradición pictórica de constitución voluble y extensión diacrónica que enebra sus hitos ocasionales a través de márgenes almenados en los que se afincó un espacio central vocacionalmente narrativo.

Queda ya reconocida la carencia de los estadios que mediaron entre el prototipo romano y la ilustración de beatos. Las vías que posibilitaron unas repariciones tan distantes como esporádicas en la miniatura medieval europea no han podido ser especificadas. Pero no reconozco en ello el objetivo de este trabajo. En todo caso, sí es posible verificar que esta versión de urbe en proyección vertical superó ampliamente el siglo X, quizá por esa facilidad para enmarcar y caracterizar una ciudad desde sus extremos. Recordemos ahora que ya en el mundo clásico el margen arquitectónico se empleaba para enmarcamiento en las *frons scenae*. Las aspiraciones medievales a la hora de representar urbes se cifraron en términos escatológicos en los primeros momentos, terrenales después y alegóricos durante los últimos siglos.

En el mundo musulmán, como en los casos anteriores, pueden registrarse ejemplos de esta fórmula. Diez siglos después de la confección del catálogo topográfico latino, el esquema permanece inalterado en una miniatura turca cuya única novedad reside en la incorporación de un *attrezzo* más complejo⁶⁸ (figura 12).

59. París, Bibliothèque National, lat. 8878, f. 217r. La reproduce C. O. NORDSTRÖM, «Text and Mythe in some Beatus Miniatures», *CA*, XXV, 1976, fig. 16. En la n. 33 *supra* aludimos a la misma imagen en el Beato de Girona, más antigua pero menos nítida que la gascona. Los registros superpuestos en «perspectiva hispánica» se encuentran en otros lugares de este códice según N. MEZOUGH, «Les peintures accompagnat le texte de l'Apocalypse et son commentaire dans le Beatus de Saint-Sever», en X. BARRAL y otros, *El Beato de Saint-Sever, ms. lat. 8878 de la Bibliothèque National de Paris*, Madrid, 1984, p. 290.

60. Me refiero únicamente al componente arquitectónico. Para esta obra lombarda veanse los trabajos de Colli en los que también se hace mención al resto. A. COLLI, «L'affresco della Gerusalemme celeste di S. Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica», *Arte Lombarda*, 58/59, 1981, p. 7-20; ídem, «La Gerusalemme celeste nei cicli

apocalittici altomedievale e l'affresco di San Pietro al Monte di Civate», *CA*, 30, 1982, p. 107-124. Véanse también L. GATTI, «Arte e liturgia nel complesso monastico di Civate», *Arte Cristiana*, 78, 1990, p. 91-102, esp. 96 y s. En Civate se tomó el estereotipo arquitectónico formulado en los beatos reforzando su valor exegético—la presencia de las virtudes cardinales y de Cristo con el Cordero apocalíptico— además del didáctico. El modelo de los beatos estimulaba la reflexión teológica de los espectadores. P. KLEIN, «La fonction et la "popularité" des Beatus, ou Umberto Eco et les risques d'un dilettantisme historique», *Ettudes Roussillonaises*, 1987, p. 313-237, esp. 319 y 320. Klein rectifica así su anterior opinión expresada en ídem, «Les Apocalypses romanes et la tradition exégétique», *CSMC*, 12, 1981, p. 123-140, esp. 128, donde apuntaba una fuente exegética distinta a la hispana para Civate como ya hiciera H. SCHRÄDE, *Die romanische Malerei*, Cologne, 1963, p. 80. Cfr. KLEIN, n. 21. En la mencionada ficha 2 del catálogo

de La Gerusalemme celeste, p. 149, se indica al respecto de Civate que la perspectiva empleada no es la «volcada» de los beatos sino una «sorta di prospettiva aerea». Considérese ésta a la luz del modelo seguido por el Beato de Saint-Sever, que difiere sensiblemente del versionado por el resto de las ramas de la misma familia de códices. Sobre las cuestiones referentes a ramas y familia, véase el trabajo de KLEIN citado en la n. 52 *supra*.

61. La relación fue establecida acertadamente por GARDELLES, «Recherches sur les origines», p. 128 y fig. 16. La Jerusalén del Codex Gigas (Estocolmo, Biblioteca real, ms. A 148, f. 289v.) se reproduce en W. CAHN, *La Bible romane*, París, 1982, fig. 131. En *La Ciudad de Dios* (Praga, Bibl. capitular, ms. A 7, f. 1v.) han desaparecido ya las arquitecturas internas. Ésta última a su vez ha sido vinculada plásticamente por COLLI (*La Gerusalemme celeste*, p. 218) con la Ciudad Nueva del Apocalipsis de Aimone de Auxerre (Oxford, Bodleian

Library, ms. bodl. 352, f. 32r.) datado en la primera mitad del XII. Si bien responde al mismo esquema, en su parte baja presenta el muro en forma de quilla, mientras que el paramento del fondo describe una curva en su perfil, jalonados ambos por torres. En el interior, el Cordero apocalíptico y su cohorte.

62. Apocalipsis British Museum, ms. Harley 4972, f. 40v., (s. XIV). *La Gerusalemme celeste*, p. 175-176, n.º 55 del catálogo.

63. Ives de Saint-Denis empleó en 1317 este esquema con ligeras variantes para ilustrar las numerosas miniaturas de su «Vida y Martirio de Saint-Denis» (París, Bibl. Nat., ms. frs. 2090 y 2091). Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris (1300-1500)*, vol. I, París, 1987, p. 54 y s., figs. 18-20.

64. «Toma de la Torre» (París, Bibl. Nat., ms. fr. 301, f. 147r.). Reproducido en GARDELLES, «Recherches sur les origines», fig. 17.

65. Un ejemplar de esta obra de Solino fechada en el siglo XIV se custodia en Milán (Biblioteca Ambrosiana, ms. C 246 inf., f. 3v). Al respecto, S. MANDDALO, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*, Roma, 1990, p. 38, fig. 6.

66. Maestro de la Biblia de Jean Sy, ca. 1355-1380 (Londres, British Museum, ms. Royal 19 c IV, f. 4). Se trata del mantenimiento del sentido perspectivo de proyección vertical, si bien el cerco murario es ahora vegetal, dando lugar a un *hortus conclusus* en cuyo interior disputan dialécticamente un clérigo y un laico. Los personajes por lo demás se han distribuido geo-métricamente en el interior del locus. Una reproducción en STERLING, *La peinture médiévale à Paris*, p. 184 y s., fig. 106.

67. En un grabado italiano firmado «A. S. EXCUD 1541» —atribuido a Antonio de Salamanca— se representa la ciudad de Argel (Algeri) con planta cuadrada y recinto amurallado reseguído por torres. A diferencia de los casos anteriores, se ha escorzado ligeramente uno de los muros laterales. Reproducido en G. ESQUER, *Iconographie historique de l'Algérie*, París, 1929, pl. V. La representación de la ciudad a pesar de su avanzada cronología no parece verídica sino acomodada a estereotipos, de un modo muy semejante a lo que ocurría con el *Corpus Agrimensorum*. F. CRESTI, «Descriptions et iconographie de la ville d'Alger au XVI siècle», *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 34, 1982-2, p. 1-38, fig.1, coteja este grabado con otros y pone de manifiesto la carga idealista aún patente en algunos autores humanistas.

68. La ilustración, en la que aparecen muchos más árboles y edificios en el interior de la muralla, representa una ciudad iraquí y aparece incorporada en la obra de MATRAKÇI NASUHI *Beyan-I Manazil-I sefere-I IraKeyn* (traducción aproximada «Una relación de cada escenario de la campaña en los dos Iraqs»), realizada hacia 1537 (IUKT 5964). Reproducida en M. AND, *Turkish Miniature painting*, Estambul, 1978, p. 43.



Figura 11
Jerusalén Celeste. Civate: San Pietro al Monte.

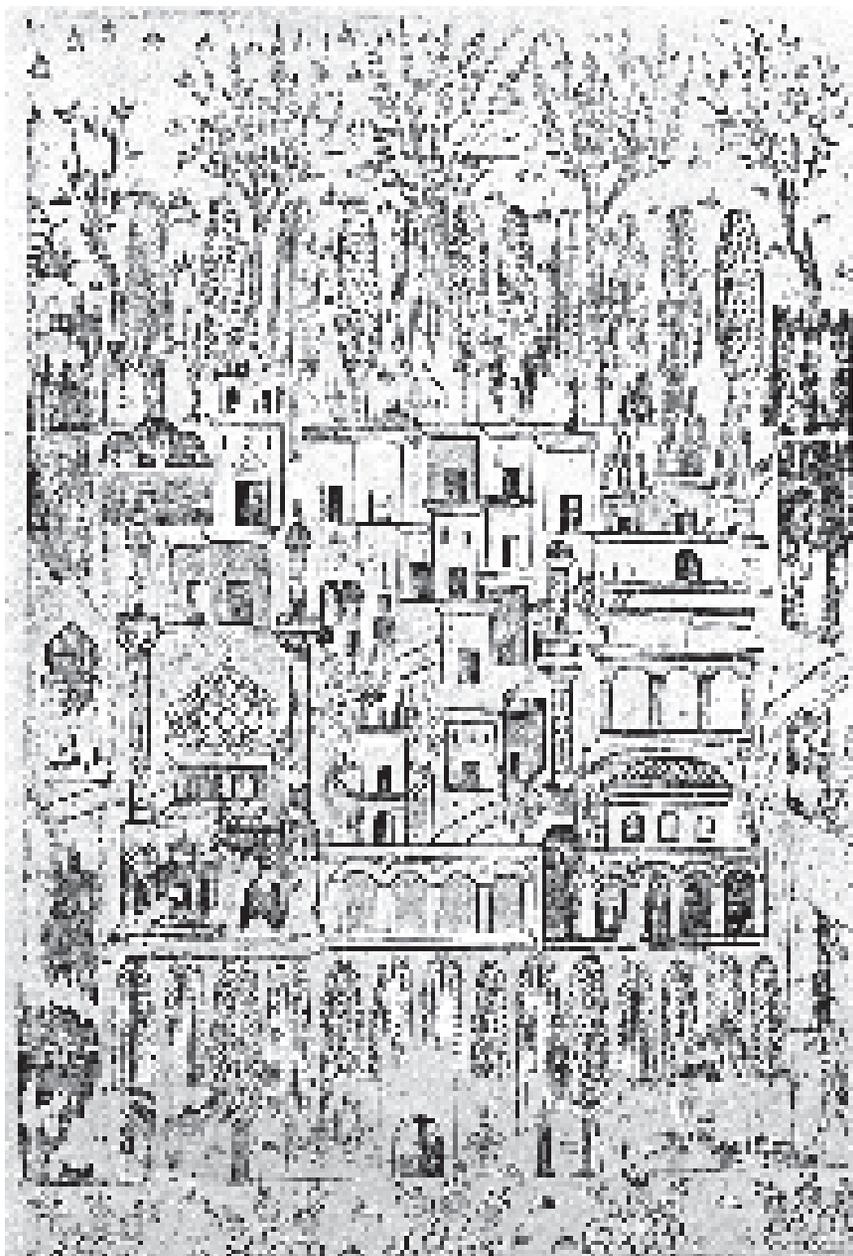


Figura 12.
Ciudad iraquí. Biblioteca de Estambul (?). Ilustración de un códice: Matrakçi Nasuhis, *Beyan-I Manazil-I sefere-I IraKeyn* (IUKT 5964).

A modo de conclusión

He tratado de añadir algunas derivaciones medievales de villas fortificadas paleocristianas a la nómina confeccionada por Ehrensperger y Lampl⁶⁹, al tiempo que responder al interrogante lanzado por Gardelles sobre la existencia o no de un supuesto arquetipo antiguo para las imágenes miniadas mozárabes de proyección vertical. Del modelo propuesto, habrían surgido tanto en el Occidente cristiano como en el Oriente islámico, dos formulaciones distintas en función de la primacía concedida a la muralla o al patio central. En un caso se habría incidido más en su naturaleza de fortificación y en el otro en el análisis de su espacio interior. Cuando tanto los autores del Beato de Girona, Emeterio y En, como el de Saint-Sever –y quizá algún otro más– hubieron de afrontar la realización plástica de una ciudad escatológica, actuaron de un modo casi normativo entre los artistas en tales situaciones: buscar a su alrededor un esquema lo suficientemente dúctil como para lograr acomodarlo a sus necesidades⁷⁰. Las nuevas versiones plásticas son el resultado de la adaptación que implica todo préstamo o adopción formal. Sin pretender abordar cuestiones de hermenéutica terminológica relativas al modelo y la copia durante el medievo⁷¹, creo haber expuesto un caso más de reelaboración artística. El tipo de figuración arquitectónica analizado fue emitido por el desintegrado mundo tardoantiguo y reapareció, al menos en un primer instante, en áreas dominadas o influidas, en mayor o menor grado, por el islam⁷². Su trayectoria podría recomponerse a partir de distantes eslabones intermedios, testigos de cómo los *tipos* devienen *topos*, lugares de convergencia común convertidos en fórmulas y admitidos como esquemas; y de cómo el medievo se transforma así en una topografía jalonada de indicios, cuya fisonomía es, en el caso que nos ocupa, la de ciudades amuralladas recreadas sobre pergamino. Un mundo, el medieval, en el que la continuidad topológica se adivina a menudo por encima de accidentes y metamorfosis. La Jerusalén Celeste fue uno de esos ideales *perennes* que ejerció en cada momento del medievo una influencia metafísica a través del debate entre lo temporal y lo eterno⁷³.

69. Sus respectivos trabajos se citan en las notas 3 y 19. Los dos esquemas válidos en la miniatura hispana para la representación de la urbe escatológica –el de arcos desplomados y el de arcos superpuestos– parten del acervo tardoantiguo y cuentan con paralelos en el mundo islámico. En el ámbito europeo, al margen del comentado caso de los apocalipsis de Valenciennes-París, se hizo uso de otro modelo de idéntica progeñie. El hecho apuntado en la n. 34 de que las miniaturas de Treveris y Cambrai puedan ser el reflejo de determinadas partes de algunas abadías contemporáneas, no excluye una posible derivación desde un arquetipo originalmente romano. En este sentido, el desaparecido ejemplar iluminado del siglo VI (*La Gerusalemme celeste*, p. 161 y s., n.º Catálogo 24-26), originario de Italia y copiado en Tours, del que se ha dicho que parten estos manuscritos centroeuropeos, habría servido de nexa. Salvando la degeneración formal que conlleva toda derivación, no es difícil reconocer la fuente de inspiración de esta imagen carolingia de la Ciudad Nueva en urbes de planta hexagonal como las figuradas en el *Corpus Agrimensorum Romanorum*, la *Notitia Dignitatum* o la *Tabula Peutingeriana*. Estos repertorios de ilustraciones urbanísticas y cartográficas de la Antigüedad y de la Baja Antigüedad recogen algunos de los tipos que después servirán de inspiración en el Occidente medieval. I. EHRENSPERGER-KATZ, «Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leurs dérivés byzantines», *CA*, 19, 1969, p. 1-27, fig. 2-5. Estas obras conservadas hoy son en realidad copias de modelos anteriores al siglo IV partícipes de una tradición cartográfica antigua. Sobre el carácter de signo resumido que tienen las ciudades en estas obras pseudocientíficas, *ibidem*, p. 2 y s. La pretendida conexión entre la miniatura carolingia y los catálogos topo-gráficos latinos, se ve favorecida por dos evangelarios carolingios, ligeramente posteriores al Apocalipsis de Treveris, que registran sendos perímetros hexagonales amurallados, en un caso fiel al modelo romano (Evangelio llamado de los Celestinos: «San Mateo»). Medios del IX. París, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 1171, f. 17v., posiblemente originario de Marchiennes) y el otro modificado arbitrariamente (Evangelio de Saint-Flurin de Coblenza: «Jesús

en el templo». Ca. 830. Düsseldorf, Landesbibliothek, B. 113). Reproducidos en J. HUBERT, J. PORCHER y W. F. VOLBACH, *El Imperio carolingio*, Madrid, 1968, fig. 107 y 108. En éstos los apocalipsis nortños se ha reducido el tamaño de la ciudad, para provocar la sensación de lejanía, además de doblar el número de torres y disminuir la longitud de cada uno de los paños hasta transformar el hexágono en una forma almadrada. La causa de esta metamorfosis debe buscarse en la necesidad de una coherencia textual. Fórmulas representativas como las aquí tratadas debieron llegar al mundo islámico a través de Bizancio, en unos casos, y de la apropiación del arte de derivación más estrictamente romana, vigente aún en las áreas ribereñas de Siria-Palestina, en otros. En este ámbito las ciudades se representaron durante la Baja Antigüedad del modo que después apreció la miniatura carolingia. La planta hexagonal se aplicó en las Alejandría y Menfis de San Pedro y San Pablo de Gerasa, así como en Khibert es-Samra también con la imagen de Alejandría (primera mitad del VII). En este segundo caso, el espacio que media entre las murallas del primer plano y las del fondo se jalona de arcos correspondientes a los diferentes edificios cupulados. Su proyección sobre el plano es en altura. Considérese esta imagen en relación con la miniatura propuesta como inspiración de la Jerusalén Celeste gerundense. Reproducido en M. PICCIRILLO (ed.), *I mosaici di Giordania*, Roma, 1986, fig. 106 y cat. 5, p. 175. La constatada riqueza de Oriente Medio en mosaico pavimental debe refrendarse con los mosaicos parietales, pintura y miniatura, a fin de aclarar el sentido de ciertos detalles tratados más sumariamente por el musivara. N. DUVAL, «L'iconografia architettonica nei mosaici di Giordania», p. 155. Lo cierto es que el modelo hexagonal debió cobrar fortuna porque en el siglo XVI aún puede encontrarse en la ilustración de Oriente Medio: se trata de un *Falnama* conservado en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. Reproducido en *The arts of Islam* (Hayward Gallery, Expos.), Londres, 1976, fig. 621b. Las composiciones islámicas que no evocan ningún sentido de profundidad y únicamente encuadran personajes también se derivan del cúmulo artístico tardo romano aludido en la n. 26 *supra*.

70. E. GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979, p. 123, cree que los artistas a menudo buscan a su alrededor «esquemas» –entendidos en su versión manual– preexistentes fácilmente moldeables. En la n. 48 *supra* aludo a la problemática relativa a la incorporación de contenidos propios a imágenes ajenas y la coyuntura que pudo propiciarla.

71. A este respecto son especialmente lúcidas las páginas iniciales de S. MORALES, «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas, siglo XI-XIII», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona, 1984), t. I, Barcelona, 1986, p. 89-112.

72. «El arte islámico es un arte medieval, una de las variantes de la rica herencia de la Antigüedad clásica». O. GRABAR, *La formación*, p. 231.

73. A. COLLI, «La tradizione figurativa», *La Gerusalemme celeste*, p. 144, juzga la Jerusalén Celeste un instrumento privilegiado para ahondar en la experiencia cristiana altomedieval.