



Lo femenino en tensión. Recorridos iconográficos de *Tellus* a la *mujer sobre la bestia* del Beato de Turín (siglo XII)

Femininity in tension. Iconographic itineraries from *Tellus* to the *woman on the beast* of the Turin Beatus (12th century)

O feminino em tensão. Trajetórias iconográficas de *Tellus* à *mulher sobre a besta* do Beato de Turim (século XII).

Nadia Mariana CONSIGLIERI¹

Resumen: El presente trabajo analizará las posibles fuentes iconográficas utilizadas por los miniaturistas del Beato de Turín para representar a la Gran Prostituta de Babilonia. Según la *explanatio*, tanto la mujer como la bestia simbolizan la fornicación, la inmundicia, la codicia y los celos. La resolución plástica de este motivo en dicho códice catalán del siglo XII, pese a estar relacionada con otros modelos de la serie apocalíptica, reúne elementos formales de origen grecolatino. Mientras la bestia se asimila al grifo y a la mantícora, postularemos que la mujer adopta características cercanas a la diosa romana *Tellus*. Los miniaturistas pudieron valerse de la resignificación medieval de esta deidad, pues pasó de ser portadora de propiedades benévolas en la Antigüedad romana a constituir un prototipo de lujuria en la Edad Media. Diversas fórmulas y conflictos simbólicos fueron reeditados con el fin de construir este aparato representacional de la mujer sobre la bestia en tanto enemiga diabólica de la cristiandad.

Abstract: The aim of this paper is to determine the possible iconographic sources used by the illuminators of the Turin Beatus to depict the Great Prostitute of Babylon. According to the textual *explanatio*, the figures of the woman and the beast symbolize fornication, filth, greed and jealousy. Although this visual design of the Catalan codex of the twelfth century is in line with other models of these apocalyptic manuscripts, it includes Greco-Roman formal components. While the beast is assimilated to the griffin and the manticore, the woman seems to adopt features close to the Roman goddess *Tellus*, whose iconography may have been served as a model. The painters could have used the medieval resignification of this deity which evolved from having positive meanings in the Roman Antiquity to be a prototype of lust in the Middle Ages. Thus, different formulas and symbolic conflicts were re-edited with the purpose of building the visual device of the woman riding the beast as a diabolic enemy of Christianity.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y Doctora Mention Histoire, Textes, Documents (École Pratique des Hautes Études). *E-mail:* nahathor@yahoo.com.ar.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1)

Imagining Middle Ages: medieval images
Imaginando la Edad Media: imágenes medievales
Imaginando a Idade Média: imagens medievais

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

Keywords: The Prostitute of Babylon and the beast – Turin Beatus – *Tellus* – Manticore – Lust – Greco-Roman formulas.

Palabras-clave: Prostituta de Babilonia y bestia – Beato de Turín – *Tellus* – Manticora – Lujuria – Fórmulas grecolatinas.

ENVIADO: 10.03.2020

ACEPTADO: 16.05.2020

I. El Beato de Turín y las relaciones entre *scriptoria* y pintores catalanes e italianos en el siglo XII

El Beato de Turín es uno de los manuscritos iluminados de la conocida serie apocalíptica medieval de los Beatos. Recibió esta denominación particular por pertenecer a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Turín, al menos desde el siglo XVIII.² Según los *stemmas* de Neuss y Klein, y considerando las posteriores revisiones de Williams, se clasificó dicho ejemplar catalán dentro de la Familia IIB³. No obstante, los especialistas han propuesto algunas mínimas variantes en cuanto a la datación del manuscrito. Mientras Williams postuló que su confección correspondería al primer cuarto del siglo XII⁴, Herrero Jiménez la ubicó dentro de las dos últimas décadas de ese siglo⁵. Asimismo, el *scriptorium* de la Catedral de Girona⁶ y el de Santa María de Ripoll⁷ fueron pensados como los posibles contextos monásticos de elaboración del códice. Lo cierto es que se trata de una versión románica y “modernizada”⁸ del Beato de Girona,⁹

² Beato de Turín. Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria. Sg. I.II.1. Siglo XII. Zona catalana, Ripoll (?); IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia. “Beatus de Torí”. In: *El Gironés. La Selva. El Pla de l’Estany. Catalunya Románica V*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 131-141.

³ WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. I. Introduction*. London: Harvey Miller Publishers, 1994, p. 22-23, 26.

⁴ WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 4, The Eleventh and Twelfth centuries*. London: Harvey Miller Publishers, 2002, p. 26.

⁵ HERRERO JIMÉNEZ, Mauricio. *Beato de Turín*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 2000, p. 44.

⁶ *Ibid.*

⁷ WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 4...*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁸ *Ibid.*, p. 26.

finalizado éste último en el año 975 en León. La copia se pudo haber realizado gracias al traslado de este manuscrito leonés a la Catedral de Girona, como lo especificó el chantre Juan en su documento testamentario de 1078.¹⁰

Esta versión románica del *Comentario al Apocalipsis* del Beato de Liébana contiene letra carolingia y la numeración de sus cuaterniones posee grandes semejanzas con la de los códices del *scriptorium* de Ripoll.¹¹ Su tratamiento pictórico también está en consonancia con este último monasterio, lo cual manifestaría que sus miniaturistas¹² pudieron estar vinculados a un importante centro o escriba de allí. Mientras el ejemplar del siglo X posee características “mozárabes”¹³, el del siglo XII está en total sintonía con las tendencias correspondientes al románico catalán.¹⁴

⁹ Beato de Girona. Girona, Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 1097B. 950. León, San Salvador de Tábara (?).

¹⁰ HERRERO JIMÉNEZ, Mauricio, *op. cit.*, p. 44. Cf. MUNDÓ, Ascario. “La cultura artística escrita”. In: *Catalunya Románica I (Introducció General)*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1994, p. 155-162.

¹¹ CID, Carlos y VIGIL, Isabel. “El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona”. In: *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, Gerona, v. XVII, 1964-1965, p. 172.

¹² Segre Montel sostuvo la posible actividad de dos miniaturistas en este Beato, a juzgar por zonas en las que hay un trazo más seguro y por otras en las que predominan trazos más indecisos, como lo muestran los folios 131v, 189v y 190r. Cf. SEGRE MONTEL, Constanza. *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino, Volume Primo: I manoscritti latini dal VII alla metà del XIII secolo*. Torino: Molfese Editore, 1980, p. 72.

¹³ La denominación “arte mozárabe” ha sido utilizada bajo parámetros historiográficos generalizadores y ambiguos. La efectiva procedencia mozárabe de los miniaturistas de los Beatos más tempranos es imprecisa, por lo que es incorrecto denominar de esa manera a todas las manifestaciones cristianas que han incorporado elementos islámicos. Sin embargo, muchos historiadores del arte lo siguen utilizando para referir a cierta tipología representacional ibérica de los siglos IX y X, basada en el uso de colores puros y de franjas plenas. Cf. MENTRÉ, Mireille. *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año Mil*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994, p. 171. En el presente trabajo, lo pondremos entre comillas cada vez que se haga alguna referencia a este tipo de tendencia artística, como un modo de remarcar críticamente su denominación estandarizada.

¹⁴ Cf. NEUSS, Wilhelm. “Eine katalantsche Bilderhandschrift in Tarín”. In: *Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft*. Münster in Westfalen: [s.n.], 1930, p. 36 y siguientes. Cf. IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia. *La miniatura románica catalana: los scriptoria de Ripoll y Vic* (microficha). Barcelona: Universidad de Barcelona, 1988; CID PRIEGO, Carlos. “Intervención en «Coloquio»”. In: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, I*. Madrid: Joyas bibliográficas – Grupo de estudios Beato de Liébana, 1978, p. 113.

En este sentido, el Beato de Turín ostenta formas más rotundas y gestuales en sus representaciones, aspectos que pueden observarse incluso en la miniatura que pondremos en discusión en el presente trabajo: la de la mujer sobre la bestia ubicada en el folio 160 recto. En esta especial dupla antrozoomorfa, los pliegues del ropaje pertenecientes a la figura femenina sugieren los volúmenes corporales de la mujer, así como la bestia presenta características musculosas y fornidas (**imagen 1**). Estos elementos representativos llevan a pensar en la posible utilización de otros modelos iconográficos de circulación coetánea.¹⁵

Imagen 1



BEATO DE TURÍN. *La mujer sobre la bestia* (siglo XII). Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria. Sg. I.II.1., f. 160r. [Esquema iconográfico realizado por la autora].

En efecto, es menester subrayar las consolidadas relaciones entre escribas, iluminadores y pintores hispánicos e italianos en el transcurso del siglo XII. Un primer punto por destacar consiste en la existencia de manuscritos altomedievales que incorporaron letra beneventana, visigótica e inclusive *marginalia* con inscripciones en árabe.¹⁶ Por ejemplo, el códice Montecassino MS4 contiene letra visigótica, con una

¹⁵ Cf. KLEIN, Peter. “Intervención en «Coloquio»”. In: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, I*. Madrid: Joyas bibliográficas – Grupo de estudios Beato de Liébana, 1978, p. 113; CID, Carlos y VIGIL, Isabel, *op. cit.*, p. 180.

¹⁶ Cf. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio. “La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIIIe au XIe siècle”. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, v. 12, n. 47, 1969, p. 219-241; CHERUBINI,

procedencia posible de Córdoba y anotaciones con caracteres beneventanos en los márgenes.¹⁷ Siguiendo estas ideas, es importante considerar que, desde tiempos tempranos, diversos textos escritos en el sur de Italia fueron trasladados a la Península Ibérica, así como posiblemente sucedió viceversa. Algunos pudieron ser movilizados por desterrados que huían de la dominación musulmana, o por monjes, clérigos y laicos que visitaron el territorio itálico o terminaron por instalarse en él.¹⁸

Un segundo aspecto para tener en cuenta corresponde a los fluidos intercambios entre el centro y el sur de Italia con Cataluña.¹⁹ Es seguro que al menos entre el siglo X y las primeras décadas del siglo XI, se produjeron continuos contactos especialmente entre las áreas de Ripoll, Montecassino y Roma.²⁰ Reynolds expuso diferentes casos que reflejan estrechas relaciones entre estos puntos geográficos: a fines del siglo X, Oliba Cabreta, conde de Cerdeña y Besalú, viajó dos veces a Roma (en 968 con el Abad Garin de Cuixà y en 988 al retirarse al monasterio de Montecassino); otro abad también llamado Oliba, actuante en Ripoll y obispo de Vic visitó Roma en 1018 y trajo consigo reliquias italianas; y además, avanzado el siglo XI, Gumizo, un monje hispánico ermitaño circuló en zonas próximas a la dependencia casinense de San Nicola di Cicogna.²¹ Considerando esta amplia movilidad de monjes y libros, es plausible pensar que monjes hispánicos activos en *scriptoria* italianos hayan llevado con posterioridad diversos modelos iconográficos a tierras catalanas.

Nuestro tercer punto se vincula directamente con el *Comentario* del Beato liebanense y sus copias difundidas en particular entre los siglos XI y XII en Italia. Casi de manera coetánea al Beato de Turín, contamos con la ejecución en suelo itálico de otros dos ejemplares apocalípticos: el Beato de Ginebra²² y el Beato de Berlín.²³ El primero

Paolo. “Le Bibbia di Danila: un monumento ‘trionfale’ per Alfonso II di Asturie”. In: *Scrittura e civiltà*, v. 23, 1999, p. 75-131.

¹⁷ LOWE, Elias Avery. *Studia Paleographica: A contribution to the history of early Latin minuscule and to the dating of Visigothic MSS.; with seven facsimiles* (offprint from the Sitzungsberichte der königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften). Munich, 1910, Plate 3. In: REYNOLDS, Roger E. “[Apocalypses New: The Recently Discovered Beneventan Illustrated Beatus in Geneva in its South Italian Context](#)”. In: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 3, n. 4, 2012, p. 28.

¹⁸ REYNOLDS, Roger E., *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Cf. REYNOLDS, Roger E. “South Italian Liturgica and Canonistica in Catalonia (New York, Hispanic Society of America MS. HC 380/819)”. In: *Mediaeval Studies*, v. 49, 1987, p. 480-495.

²⁰ REYNOLDS, “Apocalypses New...”, *op. cit.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 32-33.

²² Beato de Ginebra. Ginebra, Bibliothèque de Genève MS lat. 357. Finales del siglo XI. Norte o centro de Italia, Benevento (?), Abadía de Montecassino (?).

proviene de Italia meridional, tiene letra beneventana²⁴ e ilustraciones simples, aunque con incorporaciones de oro. Este último aspecto llevó a pensar en su procedencia de un *scriptorium* bien posicionado como lo era el de Montecassino, aunque no hay pruebas históricas suficientes que permitan esta adjudicación.²⁵ El segundo códice procedería de Italia central o Roma,²⁶ o del sur itálico;²⁷ ubicación establecida a partir de sus especiales anotaciones en escritura beneventana (propia tanto del centro de Italia como de Benevento²⁸) e iniciales casinenses. Al mismo tiempo, sus miniaturas presentan aspectos bizantinistas y guardan relación con resoluciones plásticas propias de los mosaicos de la Catedral de Monreale de Palermo²⁹. En esta instancia entonces, resulta interesante considerar la introducción y combinación de otros posibles modelos y eventuales referentes por fuera de la serie apocalíptica en los códices, pues los miniaturistas podrían haberse nutrido de otras fuentes iconográficas presentes en la cultura visual³⁰ italiana de ese momento.

Igualmente, resultaron importantes las diversas relaciones establecidas entre escuelas pictóricas catalanas con otras procedentes de la zona itálica. Así como los miniaturistas se trasladaban de un monasterio a otro para iluminar manuscritos, hacia el siglo XII, también contamos con diferentes talleres de pintores laicos itinerantes. De hecho, como Segre Montel ha indicado, se comprobó la labor activa de los

²³ Beato de Berlín. Berlín, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Ms. theol.lat. Fol. 561. 98 ff, 302 x 190 mm. Primera mitad del siglo XII. Procedencia: Italia central.

²⁴ GRYSON, Roger. “El Beato de Ginebra en la historia del texto de Beato”. In: *Beato de Liébana. Códice de Ginebra: original conservado en la Biblioteca Pública del Estado de Ginebra*. Burgos: Siloé, Arte y Bibliofilia, 2015, p. 70-71.

²⁵ WILLIAMS, John & MARTIN, Therese (eds.). *Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2017, p. 147.

²⁶ WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. 4..., *op. cit.*, p. 47.

²⁷ KLEIN, Peter. *El Beato de Berlín*. Berlín, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Ms. Theol. lat. fol. 561. Madrid: Millennium Liber, 2010, p. 10.

²⁸ Cf. LOWE, Elias Avery. *The Beneventan Script: A History of the South Italian Minuscule*. Roma: Storia e letteratura, 1980, p. 47 y siguientes.

²⁹ WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*. 4..., *op. cit.*, p. 47.

³⁰ Cf. MITCHELL, W. J. T. “What Is Visual Culture?”. In: LAVIN, Irving (ed.). *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Princeton, NJ: Princeton Institute for Advanced Study, 1995, p. 207-217; “Interdisciplinarity and Visual Culture”. In: *Art Bulletin*, v. 77, n. 4, 1995, p. 540-544; “What Do Pictures ‘Really’ Want?”. In: *October* 77, p. 71-82.

pintores lombardos de San Quirze de Pedret en sitios pirenaicos y catalanes tales como: “(...) Pedret, Ager, Esterri de Aneu (finales del siglo XI), Burgal (ca. 1100), Saint-Lizier (ca. 1117) y Tredós (1125-1150)”.³¹ La movilidad de estos artífices puede corroborarse en tanto en fuentes escritas como en los estilos de las mismas obras materiales que éstos produjeron. Según dicha especialista, entre los siglos XI, XII y XIII, los pintores italianos (en especial aquellos procedentes de Lombardía) fueron altamente estimados y requeridos en toda Europa ya que éstos retomaron y reconceptualizaron de diferentes maneras la herencia iconográfica antigua, en tanto mecanismos de legitimación del poder eclesiástico.³² Justamente, los ábsides policromados de Santa María y San Clemente de Tahull (ca. 1123), muestran cómo progresivamente, la pintura románica catalana fue incorporando tendencias bizantinizantes, las cuales fueron exacerbadas hacia fines del siglo XII y mediados del XIII.³³ Estas diferentes expresiones pictóricas murales fueron el resultado de la actividad itinerante del mencionado círculo del Maestro de Pedret, el cual utilizó fórmulas de carácter bizantino, incorporando elementos ilusionistas tardoantiguos.³⁴

Es posible reconocer entonces una gran movilidad de miniaturistas y pintores entre el territorio hispánico e itálico en la Plena Edad Media. Subrayaremos, además, el papel fundamental que tuvieron los libros de modelos que comúnmente llevaban consigo estos artífices: conjuntos de notas, bocetos, esquemas, y dibujos variados utilizados en sus labores pictóricas cotidianas.³⁵ Al ser documentación de uso práctico y al no poseer materiales ricos, han sobrevivido pocos ejemplares europeos de esta época.³⁶ Sin embargo, es altamente probable que en nuestro itinerario ibérico-itálico, este tipo de herramientas gráficas esenciales para estructurar las composiciones pictóricas haya acompañado la *praxis* de iluminadores y pintores, operando como dispositivos de circulación de modelos iconográficos de una zona a otra.

³¹ SEGRE MONTEL, Constanza. “Las Técnicas. Pintura”. In: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.). *Arte e Historia en la Edad media. Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes, II*. Madrid: Akal, 2013, p. 622.

³² *Ibid.*

³³ *Arte Universal Tomo: El Románico. Arte de la alta Edad Media*. Lima: Producciones Cantabria S.A.C., 1999, p. 226.

³⁴ CASTIÑEIRAS, Manuel. “La pintura mural”. In: CASTIÑEIRAS, Manuel y CAMPS, Jordi. *El Románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya y Lunwerg Editores, 2008, p. 56.

³⁵ SEGRE MONTEL, Constanza, “Las Técnicas. Pintura”. *op. cit.*, p. 618.

³⁶ *Ibid.*



I.1. La Gran Prostituta de Babilonia sobre la bestia: pecado, fornicación y bestialidad

Volviendo a la miniatura de la mujer sobre la bestia del Beato de Turín ésta expresa la revelación de Juan basada en la aparición de una mujer ataviada de púrpura y piedras preciosas sobre una bestia bermeja con siete cabezas y diez cuernos.³⁷ El extracto apocalíptico introducido en la *storia* refiere a la Gran ramera con la que fornicaron los reyes de la tierra. Su *explanatio* sostiene que la figura de la bestia condensa al pueblo infiel, enemigo del Cordero: el cuerpo del diablo que encarna a los hombres malos. Beato de Liébana especifica que la bestia tiene una cabeza que parece degollada, la cual simboliza a los malos sacerdotes, conformando todos ellos la ciudad de Babilonia.³⁸

Esta criatura bestial posee un cuerpo deforme con cabezas multiplicadas que simbolizan a los reyes mundanos en cuya compañía es visto el diablo en el cielo, lo que significa, su presencia en la Iglesia.³⁹ Su fisonomía resulta entonces monstruosa, en particular, debido a sus partes misceláneas. Ya Isidoro de Sevilla en sus *Etymologiae* había indicado que las bestias podían asimilarse a las fieras, por manifestar su crueldad mediante la boca o las uñas.⁴⁰ Su carácter violento las hacía comportarse de manera feroz y desenvolverse con total libre albedrío.⁴¹ Así, en continuidad con los parámetros isidorianos, este ser apocalíptico condensa una extrema hibridez:

³⁷ Apocalipsis: 17, 3-13.

³⁸ “*Et uidi mulierem sedentem super bestiam. Hic ostenditur bestia populus esse (...) Bestia et aquas unum sunt, id est populus (...) Bestia autem, <ut> dictum est, corpus est aduersarium agno, id est corpus diaboli, qui sunt homines mali. In quo corpore nunc diabolus, nunc caput uelut occisum, id est sacerdotes mali, in quos diabolus se transfiguratur in angelum lucis, et nuncupatur alio nomine diabolus. Nunc populus accipiendus est, quod haec totum una ciuitas Babilon est*”. – *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin* (ed. Roger Gryson & Marie-Claire de Bièvre). Turnhout: Brepols, 2012, col. «Corpus Christianorum. Series Latina» (CVII C), t. 2., Liber nonvs, 2 §§ 1-3 (1-11), p. 806-807.

³⁹ “*habentem capita septem et cornua decem, id est habentem reges mundi, et regnum, cum quibus uisus est diabolus in celo, id est in ecclesia*”. – *Ibid.*, Liber nonvs, 2 § 5 (14-17), p. 807.

⁴⁰ “*Bestiarium uocabulum propriet conuenit leonibus, pardis, trigibus, lupis et vulpibus canibusque et simiis ac ceteris, quae uel ore uel unguibus saeuunt, exceptis serpentibus*”. – SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*. (ed. y notas de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero; introd. De Manuel C. Díaz y Díaz). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, Libro XII, Capítulo 2, 1, p. 900.

⁴¹ “*Bestiae dictae a vi, qua saeuunt. Ferae appellatae, eo quod naturali utuntur libértate et Desiderio suo ferantur. Sint enim liberae eorum uoluntates, et huc atque illuc uagantur et quo animus duxerit, eo feruntur*” – *Ibid.*

concepción unida directamente con la bestialidad y con lo monstruoso, es decir, con la esfera de acción de lo demoníaco.⁴²

No obstante, el diablo también se manifiesta doblemente en la figura femenina que monta a la bestia. Beato sostiene que esta mujer es corrupta, pecadora y sangrienta, pues está llena de nombres de blasfemia.⁴³ Su atuendo es de púrpura y escarlata, está adornada con oro, piedras preciosas y perlas, y es una embaucadora ya que a simple vista parece pertenecer a la cristiandad.⁴⁴ Debemos considerar que ya desde tiempos antiguos, tanto el escarlata (*coccineam*)⁴⁵ como el púrpura (*purpura*)⁴⁶ aludían al lujo, pues éste último término resultó incluso utilizado por las esferas del poder imperial.⁴⁷ El tono púrpura había sido utilizado en la Mesopotamia asiática antigua, así como en la Grecia helenística, aunque fue en el contexto romano republicano y en la figura de Julio César⁴⁸ cuando el hecho de vestir de púrpura y oro se transformó en una práctica aristocrática común, en un contundente símbolo de opulencia y de rango social

⁴² CONSIGLIERI, Nadia Mariana: [“Entre lo leonino, lo draconiano y lo humanoide. Notas sobre la representación pictórica de bestias y diablos en el área castellana y aragonesa \(siglos XII-XIII\)”](#). In: *Eikón Imago* 10 (2016/2), v. 5, n. 2, p. 85.

⁴³ “*Et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam, id est peccatricem cruentam, plenam omnium blasfemiae*” – *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin, op. cit.*, Liber nonvs, 2 § 4 (12-13), p. 807.

⁴⁴ “*6 Et mulier erat circumdata purpura et cocco, et adornata auro et lapide pretioso et margaritis, id est, omnibus ilecebris et simulatae ueritatis ornata ostenditur, quia deforis christianitas uidetur*”. *Ibidem*, Liber nonvs, 2 § 6 (18-21), p. 807.

⁴⁵ “*Coccum -i n.*: cochinilla [insecto del cual se extrae una tintura escarlata] // color escarlata // -cinus -a -um. de escarlata”. – In: *Vox. Diccionario ilustrado Latino-Español / Español-Latino*. Barcelona: Larousse Editorial S.L., 2015, p. 86.

⁴⁶ “*Purpura -ae f.*: concha [de la que se extrae la púrpura] // color púrpura // vestido de púrpura // púrpura [símbolo de alta dignidad o de realeza]” – *Ibid.*, p. 410.

⁴⁷ “Allí donde el hebreo dice *rico*, el latín con frecuencia traduce por *purpureus* y las lenguas vulgares por *púrpura*”. – PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006, p. 149.

⁴⁸ Beato también afirma que, como atestiguan las Escrituras de los Macabeos, ningún romano había recibido la púrpura o la diadema sino cuando ya se habían apoderado de la Galia, por la acción de Cayo Julio César: el primero de los romanos que obtuvo el Imperio. “*49 Testantur enim scripturae Maccabeorum nullum Romanorum primitus accepisse purpuram uel diadema, etiam cum iam Gallia potirentur. Qua possessa accepit Gaius Iulius Cesar; primus apud Romanos singulare obtinuit imperium (...)*”. – *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin, op. cit.*, Liber nonvs, 2 § 49 (211-215), p. 816.

elevado.⁴⁹ Su mención textual hace alusión a los lazos corruptos de la Prostituta con Babilonia y con el decadente Imperio Romano.

Más adelante, Beato explica que las siete cabezas de la bestia aluden a las siete colinas de Roma, sobre las que está sentada la mujer, además de ser también siete los reyes corruptos que imperaban sobre los siete vicios: fornicación, avaricia, ira, tristeza, acritud, vanagloria y soberbia⁵⁰. Todos estos excesos fueron manifestaciones del Anticristo, siendo vinculados a diversos emperadores romanos.⁵¹ También, la copa que sostiene la mujer está llena de impurezas y de hipocresía, de una santidad fingida que parece justa pero que en realidad está plagada de inmundicia.⁵² Beato nos dice que la prostituta se identifica con el nombre *misterio*, pues es la gran Babilonia, la madre de las ramerías y de las abominaciones: es signo de superstición y de santidad fingida.⁵³

En este sentido, podemos observar cómo la simulación y el engaño van de la mano con la idiosincrasia de ambos personajes que buscan parecer cristianos, aunque en el fondo, son diabólicos. En efecto, Beato aludió a la sinonimia en tanto figura retórica utilizada por excelencia para remitir a algo, aunque a través del uso de diferentes palabras. Esto se aprecia en su afirmación de que la bestia, la mujer, el abismo y los habitantes de la tierra son lo mismo, así como se trata de la misma bestia que era y que ya no es, que renacerá y caminará hacia su destrucción.⁵⁴ Asimismo, esta sinonimia es

⁴⁹ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “[Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media](#)”. In: *Anales de Historia del Arte*, 24, 2014, p. 474.

⁵⁰ “(...) *septem, inquit, capita septem montes sunt, ubi mulier sedet super eos, et reges septem sunt. Isti septem montes quid aliut sunt nisi septem vitia, id est fornicario, filargiria, ira, tristitia, acidia, uana gloria et superbia?*”. – *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin, op. cit.*, Liber nonvs, 2 §§ 37-38 (154-158), p. 814.

⁵¹ Beato los va nombrando uno por uno (Gaius Iulius Cesar, Octavianus, Tiberius, Claudius, Galba, Nero, Oto), incluyendo en algunos los variados crímenes que éstos cometieron contra los cristianos. – *Ibid.*, Liber nonvs, 2 §§ 49-57 (211-250), p. 816-818.

⁵² “(...) *Et habebat calicem aureum in manu sua, plenum abominationum et immunditiarum fornicationis eius. Aurum plenum immunditiarum ypocrisis est, id est simulatio sanctitatis, quia foris quidem parent hominibus iusti, intus autem pleni sunt omni immunditia?*”. – *Ibid.*, Liber nonvs, 2 § 7 (23-27), p. 807-808.

⁵³ “*Et in fronte eius nomen scriptum misterium, ‘Babilon magna mater fornicationum et execrationum terrae’.* Nulla est supprestitio, id est superflua falsitatis religio, quae in fronte det signum, nisi ypocrisis, id est simulatio sanctitatis. (...) habebat, inquit, scriptum ‘Babilon magna’, id est confusio grandis”. – *Ibid.*, Liber nonvs, 2 § 8 (28-34), p. 808.

⁵⁴ “(...) haec sinonimia, ut diximus, confundit intellectum. Sinonimia est, cum una res dissimilibus uerbis dicitur. Nam bestia, super quam mulier sedet, et abyssus et habitantes terram unum est. Et

manifestada en nuestra miniatura original desde las herramientas del lenguaje visual. El vestido de la mujer ostenta un color púrpura, mientras que la bestia, presenta un tono amarillento que poco corresponde con lo que afirma el texto que la nombraba en un tono escarlata. Sin embargo, ambas se asimilan gracias a una textura visual de puntos blancos, rojos y azules replicada en el ropaje femenino y en el cuerpo de la misma fiera.⁵⁵ Estos elementos visuales forjan una identidad formal y conceptual entre ambas, encarnando sintéticamente el concepto de exuberancia tanto en la tela como en el pelaje del animal. La composición plástica muestra entonces una relación formal entre los conceptos de Babilonia, fornicación y bestialidad.

II. De la Antigüedad a la Edad Media: de la fertilidad a la lujuria

A partir de un estudio detenido de esta composición, se pueden detectar determinados elementos iconográficos de herencia antigua. Podemos pensar en diferentes fórmulas anacrónicas derivadas de la Antigüedad Grecolatina que experimentaron diversas reediciones y cambios en el horizonte medieval.⁵⁶ De hecho, en otras partes del Beato de Turín aparecen motivos iconográficos con evidentes sustratos clásicos, como las representaciones antropomorfas de los vientos⁵⁷ en su *mappamundi* (folios 45 verso y 46 recto) y la Visión de las cuatro bestias y de los cuatro reinos (folios 204 verso y 205 recto),⁵⁸ entre otros.

ipsa est haec bestia quae fuit et non est et uentura est et nascitura est ex bestia et in perditionem itura”. – *Ibid.*, p. 811-812.

⁵⁵ También vemos esa misma textura visual en el vestido de la mujer en el folio 159r, en donde representa una vez más a la ramera (Apocalipsis: 17, 1-2), esta vez con un tocado que parece tener la forma de un candelabro con velas en la parte superior.

⁵⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 45-48. Cf. BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

⁵⁷ Son importantes los estudios de Aby Warburg en relación con esta iconografía clásica de la personificación de los vientos, en su caso, concentrándose en el Renacimiento y en la obra de Sandro Botticelli. Cf. WARBURG, Aby. “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano (1893)”. In: PEREDA, Felipe (ed.). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, I*. Madrid: Editorial Alianza, 1999, p. 76.

⁵⁸ Daniel: 7, 1-28.

Imagen 2



[Quimera de Arezzo](#). Bronce, Siglo V a.C. Museo Arqueológico de Florencia.

Reconocemos estos aspectos en la bestia de nuestra ilustración cuyas características recuerdan a la quimera antigua grecolatina, la cual es posible ejemplificar en la conocida quimera de Arezzo del siglo V a. C. (**imagen 2**). En ambas representaciones, es visible el musculoso cuerpo de esta fiera heterogénea, así como sus garras puntiagudas y su cola en forma de “S” rematada en una cabeza dragontina. En general, la quimera fue plasmada con cuerpo y cabeza leoninos, con una cabeza caprina que salía de su lomo y con cola de serpiente, realizando la acción de lanzar fuego por su boca.⁵⁹ No obstante, también existen versiones en donde ésta tiene cuerpo de cabra y cola de dragón.⁶⁰ La quimera era un símbolo de perversión,⁶¹ ya que se pensaba que conducía a los hombres a una inevitable ruina.⁶²

⁵⁹ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 865.

⁶⁰ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor; Bogotá: Grupo editor Quinto Centenario, 1994, p. 379; CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, p. 865.

⁶¹ CIRLOT, Juan Eduardo, *op. cit.*, p. 379.

⁶² CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *op. cit.*, p. 866.

Asimismo, en la imagen de la prostituta de nuestra miniatura es posible hallar reminiscencias formales a la antigua diosa romana *Tellus*. Es menester tener en cuenta que la iconografía de esta deidad nació en la Antigua Grecia, como un derivado de la diosa ctónica Gea,⁶³ la cual era considerada el principio alimenticio de todos los seres⁶⁴. Así, el mito de ésta última quedó asentado a partir de la *Teogonía* de Hesíodo.⁶⁵

En la parte dedicada a la Cosmogonía, Gea fue definida como una deidad generadora fundamental⁶⁶ y fue vinculada a la sangre no sólo por parir, sino también por llevar a la castración de Urano, quien retenía a sus hijos en su vientre:

Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la poderosa hoz (...) y segó los genitales de su padre (...) cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recogió Gea.⁶⁷

A nivel iconográfico, *Tellus* fue representada comúnmente como una mujer surgiendo de una colina o recostada en un contexto natural.⁶⁸ Empero, la Antigüedad romana la convirtió en *Tellus* o *Terra Mater*, aunque manteniendo su carácter terrenal asociado a la vida, la fertilidad y el renacimiento.⁶⁹ También se la vinculó a Démeter y a Ceres, deidades afines a los frutos, las flores, los granos y las espigas, es decir, al universo vegetal. *Tellus* fue igualmente figurada como una mujer amamantando a serpientes y mamíferos, así como luego a niños; motivo arquetípico que quedó plasmado con claridad en los relieves del *Ara Pacis* de Augusto (**imagen 3**). Dentro de sus variables atributos iconográficos romanos, *Tellus* podía aparecer desnuda, semi-vestida o ataviada de manera exuberante; con un cuerno de la abundancia o una pátera en su mano derecha⁷⁰, además de estar asociada a las serpientes.

⁶³ LECLERCQ-KADANER, Jacqueline. “[De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de ‘La migration des symboles’](#)”. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 69, 1975, p. 37-43.

⁶⁴ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano. “[De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago](#)”. In: *Sémata, Ciências Sociais e Humanidades* 14, 2002, p. 336.

⁶⁵ LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁶ HESÍODO. *Obras y Fragmentos. Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Fragmentos certamen* (trad., introd. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). Madrid: Editorial Gredos, 1978, p. 76-77.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

⁶⁸ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, *op. cit.*, p. 336.

⁶⁹ LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

Imagen 3



[Ara Pacis de Augusto](#). Altorrelieve en mármol. 13 a.C., Roma, Museo dell'Ara Pacis.

Por su parte, en época altomedieval, Isidoro de Sevilla continuó con esta tradición latina, al definir a *Tellus* como a la tierra prolífica en frutos tomados por los hombres.⁷¹ La *renovatio* carolingia impulsó el resurgimiento de esta iconografía en diversas tapas de Evangeliarios, en los que fue plasmada su figura femenina rodeada por el océano, realizando la acción de amamantar a un niño o a una serpiente y sosteniendo una cornucopia.⁷² En esos contextos codicológicos, esta figura buscó simbolizar a la naturaleza renovada gracias al sacrificio de Cristo. No obstante, la Plena Edad Media produjo un importante giro en su significación, pasando a representar a la lujuria a través del prototipo femenino desnudo de cabellos largos cuyos senos son mordidos por serpientes o por sapos.⁷³ Inclusive ya en época otoniana, el sentido de la Madre

⁷¹ “(...) tellus autem, quia fructus eius tollimus (...)”. – SAN ISIDORO DE SEVILLA, *op. cit.*, Libro XIV, Capítulo 1, p. 996.

⁷² NODAR FERNANDEZ, Victoriano, *op. cit.*, p. 337.

⁷³ Cf. LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, *op. cit.*, p. 39; MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “[‘La femme aux serpents’. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval](#)”. In: *Clio & Crimen* 7, 2010, p. 137-158; “[Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica](#)”. In: *Brocar* 38, 2014, p. 45-64; “[La mujer como tentación maligna](#)”. In: *Ars Bilduma* 7, 2017, p. 13-52; NODAR

Tierra había comenzado a adquirir un gradual carácter negativo, pues el cristianismo la relacionó progresivamente con lo terrenal y con el pecado original.⁷⁴

De hecho, la *femme aux serpents* (o mujer entre serpientes) terminó por aludir a Eva, la primera pecadora rodeada por una serpiente:⁷⁵ tentación maligna y diabólica.⁷⁶ Los frutos que la rodeaban fueron considerados artimañas demoníacas propiciadoras del pecado. Como especifica el Génesis, al ver su belleza, ésta cortó uno de ellos y se lo comió.⁷⁷ Eva pasó entonces a encarnar al resto de las mujeres lujuriosas.

De cultu feminarum, obra del apologeta cartaginés Tertuliano activo entre fines del siglo II y las primeras décadas del siglo III, prosiguió con estas ideas. En ésta se sostiene que el género femenino se atavía de manera alegre y ostentosa para no mostrar las manchas pecaminosas y la suciedad original que heredó de Eva:⁷⁸ puerta del diablo, primera desertora de la ley divina y total destructora del hombre.⁷⁹ También se explica que las mujeres tienen sus propios instrumentos de vanidad constituidos por el brillo de las piedras preciosas de sus collares, por sus pulseras de oro, por sus tinturas de color púrpura⁸⁰ con las que colorean las telas de sus vestidos y por el polvo negro utilizado en sus ojos.⁸¹ Este evidente disfraz femenino funciona a través del adorno y

FERNÁNDEZ, Victoriano, *op. cit.*, p. 339; POZA YAGÜE, Marta. “[La lujuria](#)”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* II, n. 3, 2010, p. 35.

⁷⁴ MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “La mujer como tentación maligna”, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁵ Cf. KRAUS, Henry. “Eve and Mary: Conflicting Images of Medieval Woman”. In: BROUDE, Norma (ed.). *Feminisme and Art History*. Nueva York: M.D. Garrad, 1982, p. 79-99.

⁷⁶ LE GOFF, Jacques. *La civilización del Occidente Medieval*. Madrid: Paidós, 2010, p. 256.

⁷⁷ Génesis: 3, 6.

⁷⁸ “Si tanta in Terris moraretur fides quanta merces eius expectatur in caelis, nulla omnino uestrum, sórores dilectissimae, ex quo Deum uiuum cognouisset et de sua, id est de feminae condicione, didicisset, laetiozem habitum, ne dicam gloriosiozem, appetisset, et non magis in sordibus ageret et squalorem potius affectaret, ipsam se circumferens Euam lugentem et paenitentem, quo plenius id quod de Eua trahit – ignominiam dico primi delicti et inuidiam perditiones humanae – omni satisfactionis habitu expiaret”. – TERTULIANO. *De Cultu Feminarum, El adorno de las mujeres* (introd., comentarios, texto latino y trad. De Virginia Alfano Bech y Victoria Eugenia Rodríguez Martín). Málaga: Clásicos Universidad de Málaga, 2001, I *De habitu muliebri*, 1.1., p. 26-27.

⁷⁹ “Viuit sententia Dei super sexum istum in hoc saeculo (...) Tu es diaboli ianua (...) tu es diuinae legis prima desertrix (...) tu imaginem Dei, hominem, tam facile elisisti (...)”. – *Ibid.*, I *De habitu muliebri*, 1.2., p. 26-27.

⁸⁰ “*Fucus* -i m: fuco [planta marina de la que se extraía un tinte rojo] // púrpura, tinte (...) // disfraz, falacia, engaño (...)”. – *Vox. Diccionario ilustrado Latino-Español / Español-Latino, op. cit.*, p. 206.

⁸¹ “(...) usque ad stellarum interpretationem designauerant, propie et quasi peculiariter feminis instrumentum istud muliebris gloriae contulerunt: lumina lapilorum quibus monolia uariantur, et

del embellecimiento, pues el vestido y las joyas involucran el pecado de la ambición y el cuidado de la piel, del cabello y del cuerpo no hacen más que atraer la mirada, siendo elementos propios de la prostitución.⁸² Notemos que todas estas ideas mantienen un hilo conductor con las características descriptivas otorgadas por Beato a la mujer sobre la bestia, la cual está ataviada con lujos orientales que encubren su esencia diabólica.

Retornando a la figura Eva, San Agustín había indicado su castigo de tener que comer tierra eternamente, entendiendo la tierra como aquellos pecadores que engañó por la ambición terrenal o como el origen mismo de la tentación. El que come tierra, penetra los abismos y lo sombrío, las cosas temporales y terrenales.⁸³ Siguiendo esta trayectoria de sentidos, la tierra (*terram*) presenta entonces aquí una total carga negativa. Aludiendo a la serpiente, Agustín se preguntó cómo el hombre puede ser tentado por el diablo o mediante aquella parte animal que se muestra como la apariencia o la forma de la mujer. Las enemistades son ubicadas entre la descendencia del diablo y la descendencia de la mujer.⁸⁴ Recordemos que Beato igualmente comparó a la octava cabeza de la bestia que era y que ya no es, con la serpiente y con Eva. Como la mujer trae consigo a todo su linaje pecaminoso, así lo hace también una sola bestia que logra condensar en un solo cuerpo a todos los pecadores: al

circulos ex auro quibus brachia artantur, et medicamina ex fuco quibus lanae colorantur, et illum ipsum nigrum pulverem quo oculorum exordia producuntur”. – TERTULIANO, *op. cit.*, I *De habitu muliebri*, 2.1., p. 30-31.

⁸² “(...) Habitus feminae duplicem speciem circumfert, cultum et ornatum. 4.2. Cultum dicimus quem mundum muliebrem vocat, ornatum quem immundum muliebrem conuenit dici. Ille in auro et argento et gemmis et uestibus deputatur, iste in cura capilli et cutis et earum partium corporis quae oculos trahunt. Alteri ambitionis crimen intendimus, alteri prostitutionis (...)”. – *Ibid.*, I *De habitu muliebri*, 4.1, 4.2., p. 40-41.

⁸³ “Et terram, inquit, manducabis ómnibus diebus vitae tuae: id est ómnibus diebus quibus agis hanc potestatem, ante illam ultimam poenam iudicii; haec enim vita ejus videtur, de qua guadet atque gloriatur. Terra ergo manducabis, duobus modis intelligi potest: vel ad te pertinebunt, quos terrena cupiditate deceperis, id est peccatores, qui terrae nomine significatur, quod est curiositas. Terram enim qui manducat, profunda et tenebrosa penetrat, et tamen temporalia atque terrena”. – SANCTI AURELI AGUSTINI. *Opera Omnia, De Genesi contra manichaeos*. Liber II, Caput XVIII, Migne PL 34, col. 210.

⁸⁴ “(...) Quare ergo ita dicitur, nisi quia hic manifeste ostenditur non posse nos a diabolo tentari, nisi per illam animale partem, quae cuasi mulieris imaginem vel exemplum in uno ipso homine ostendit, de qua superius jam multa diximus? Quod autem etiam inter semen diaboli, et semen mulieris pronuntur inimicitiae (...)”. – *Ibid.*

Anticristo.⁸⁵ Los sentidos exegéticos instituidos en la mujer lujuriosa (Eva/Prostituta de Babilonia) y en la animalidad (serpiente/bestia) confluyen de esta forma, en una compleja fundamentación exegética del pecado.

Asimismo, la *femme aux serpents* en tanto sólido símbolo de la lujuria resultó una iconografía recurrente también en la escultura arquitectónica medieval. En efecto, Nodar Fernández vinculó este motivo presente en un capitel de la girola de la catedral de Santiago de Compostela, con las representaciones romanas de *Tellus*. En ese capitel, el diseño tallado en la piedra consta de una mujer reteniendo con sus manos dos serpientes, mientras dos sapos muerden sus pechos (**imagen 4**),⁸⁶ Esta reformulación iconográfica negativa que comenzó a desarrollarse y a expandirse con gran asiduidad en la cultura visual medieval hacia fines del siglo XI,⁸⁷ alcanzó su apogeo en el pleno románico de los siglos XII y XIII.⁸⁸

La circulación acrecentada de esta imagen persiguió efectivizar los objetivos de la Iglesia tendientes a batallar contra las conductas desviadas tanto en clérigos como en laicos⁸⁹. Las reglas estipulaban que los prelados no debían bajo ningún punto de vista verter fluidos (sangre, esperma) vinculados a la corrupción del alma y que los laicos debían circunscribir sus prácticas sexuales a los enlaces monogámicos.⁹⁰ En este sentido, Cluny se encargó de difundir con gran amplitud estos principios, bajo la explicación basada en que la salvación del alma requería tanto de expiación como de moderación.⁹¹

⁸⁵ “Propterea dixit ‘bestia octauus’, sicut deceptae Euae ad serpentem dicitur: *Inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen eius: ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius*. 63 In una muliere totum semen eius comprehendit; sic in bestia totum semen ab initio mundi usque in finem. In uno enim totum ostendit corpus, sicut reuelatur homo peccati filius perditionis, antichristus”. – *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin, op. cit.*, Liber nonvs, 2 §§ 62-63 (268-274), p. 819.

⁸⁶ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, *op. cit.*, p. 341. Existen esquemas similares en capiteles de la Catedral primitiva de Santiago de Compostela, en Saint-Sernin de Tolouse y en Saint-Pierre de Moissac. Cf. POZA YAGÜE, Marta, *op. cit.*, p. 39-40.

⁸⁷ POZA YAGÜE, Marta, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁸ MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “La femme aux serpents’...”, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁰ LE GOFF, Jacques y TROUNG, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006, p. 39.

⁹¹ MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “Discursos visuales...”, *op. cit.*, p. 48.

Imagen 4



[Representación del castigo a la lujuria](#). Capitel perteneciente a la Catedral de Santiago de Compostela, fines del siglo XI. Foto: Antonio García Omedes.

No obstante, el crecimiento citadino y sus procesos de laicización y secularización acarrearón un proporcional incremento de los vicios mundanos. Como remedio a ello, se difundió cada vez más el *exemplum* mediante sermones, al mismo tiempo que minuciosos análisis escolásticos de textos teológicos sobre vicios y pecados.⁹² En esta línea, Tomás de Aquino llegó a definir a la lujuria como uno de los pecados concretados mediante la delectación carnal, puntualmente venérea, citando 2 Corintios: 7,1: “Purifiquémonos de toda mancha de la carne y del espíritu”.⁹³

Esta guerra contra los excesos alertó sobre el problema en torno a la corruptibilidad de la carne. Debemos considerar que el mismo Isidoro de Sevilla había indicado que el

⁹² MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “‘La femme aux serpents’...”, *op. cit.*, p. 147. La autora hace referencia a este tipo de textos teológicos en la nota al pie n°38, dentro de los cuales menciona la *Summa sobre vicios y virtudes* de Guillaume Peyraut, la *Summa Teológica* de Alexandre de Hales y cuestiones *Sobre el mal* y la *Summa Teológica de Tomás de Aquino*.

⁹³ SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología II, Parte I-II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, Artículo 2, De la distinción de los pecados, C. 72 a.2, 562.

cuerpo parece al corromperse, es descomponible y mortal.⁹⁴ Así, el cuerpo femenino fue el blanco primordial de ataques, pues como argumentaron Le Goff y Truong, “la mujer pagará en su carne el juego de manos de los teólogos que han transformado el pecado original en pecado sexual”.⁹⁵ Se requirió entonces de una representación visual de lo femenino más persuasiva y efectiva, que mostrara la corporalidad de la mujer desde la vertiente iconográfica de su castigo físico. Bajo este propósito se reutilizó esta iconografía de *Tellus*, esta vez no amamantando animales, sino siendo mordida y carcomida por estos, pues el desgarramiento resulta del tormento de resistir algo que envuelve un sentido totalmente demoníaco.⁹⁶

II.1. Relaciones con los rollos *Exultet* itálicos y con *Tellus* en el Códice 132 de Montecassino

En consecuencia, esta iconografía negativizada de la mujer pecadora también la encontramos en pintura mural y en miniaturas configuradas sobre pergamino en diversos soportes y formatos. Es el caso de los frescos del siglo XII de la cripta perteneciente a la Iglesia francesa de Saint-Nicolas en Tavant⁹⁷ (**imagen 5**). En ellos, hay una curiosa representación de una mujer lujuriosa, lastimada por una extensa lanza atraviesa uno de sus pechos, siendo ambos al mismo tiempo, mordidos por serpientes amarillas. De estas recientes heridas, surgen extensas líneas rojas, simulando la sangre que brota a chorros. Asimismo, su rostro muestra sufrimiento y sus cabellos también rojizos y pecaminosos se extienden a ambos lados de sus hombros, enmarcando el contundente castigo.⁹⁸

⁹⁴ “Corpus dictum eo quod corruptum perit. Solubile enim atque mortale est, et aliquando solvendum”. – SAN ISIDORO DE SEVILLA, *op. cit.*, Libro XI, Capítulo 1, 14, p. 846.

⁹⁵ LE GOFF, Jacques y TROUNG, Nicolás, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁶ CASTELLI, E. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, p. 77.

⁹⁷ Cf. POZA YAGÜE, Marta, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁸ Pastoreau ha observado que en la iconografía y en la literatura medieval las figuras que portan cabellos o barbas pelirrojas suelen representar la traición y la herejía. Es el caso de personajes bíblicos como Caín, Dalila, Saúl, Judas o literarios como Mordred en la leyenda artúrica. El pelirrojo es la *otredad*, el marginado, el excluido. Ser pelirrojo implica ser cruel, feo, inferior, sanguinario, falso, hipócrita, mentiroso, mujer y por ende, hereje. También es el color del fuego infernal y de Satán. Cf. PASTOREAU, Michel, *op. cit.*, p. 219-234.

Imagen 5



[Lujuria](#). Pintura mural al fresco de la cripta de la Iglesia francesa de Saint-Nicolas en Tavant, mediados del siglo XII.

Este mismo patrón representacional fue replicado en rollos Exultet de los siglos XI y XII confeccionados en Italia meridional. Estos amplios y extensos rollos de pergamino contenían himnos pascuales, con imágenes pintadas al revés respecto de la posición de lectura del oficiante para que, al ser declamada cada parte, la congregación pudiera visibilizar progresivamente las ilustraciones al mismo tiempo que el rollo se desplegaba. En varios de ellos, pervivió la iconografía de *Tellus* aunque en muchos casos, bajo el primigenio sentido positivo, como renacimiento de la naturaleza y Resurrección de Cristo. El Exultet de la Biblioteca Apostólica Vaticana de fines del siglo XI, muestra a *Tellus* emergiendo de una colina y amamantando a una vaca y a una serpiente,⁹⁹ mientras que en el Exultet Casanatense aparece amamantando a un toro y

⁹⁹NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, *op. cit.*, p. 338, 341.

a un caballo,¹⁰⁰ con una cornucopia en su mano derecha (**imagen 6**). En ambos casos, las figuras femeninas tienen cabellos divididos en dos partes a ambos lados del cuello, de igual modo a como ya apreciamos en representaciones medievales de la lujuria.

Imagen 6



De izquierda a derecha: *Tellus* en Rollo Exultet. Biblioteca Apostólica Vaticana. Barb. Lat. 592, (1058-1087) y en Rollo Exultet. Biblioteca Casanatense, 724 B.I. 13. [Esquema iconográfico realizado por la autora].

Por su parte, esta misma tipología iconográfica de *Tellus* la percibimos en el Códice 132 de Montecassino: una copia iluminada del siglo XI de *De rerum naturis* de Rábano Mauro, posiblemente realizada a partir de un modelo llegado al monasterio en época del Abad Teobaldo (1022-1035). Esto marcaría una importante red de relaciones culturales que buscaban mantenerse desde el mundo carolingio del siglo IX hasta el Montecassino en el siglo XI.¹⁰¹ En el Capítulo 1 del Libro XII de esta obra de Rábano Mauro presente en dicho manuscrito casinense, la representación de la tierra (*De terra*) es muy similar al divisado en los mencionados rollos Exultet (**imagen 7**). Una mujer surge de una especie de colina simplificada en un semicírculo y sujeta a un toro y a una serpiente que muerden sus pechos.¹⁰² Ella tiene una larga cabellera ondulante que

¹⁰⁰ LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, *op. cit.*, p. 40 / Planche III.

¹⁰¹ CAVALLO, Guglielmo *et alii*. *Rabano Mauro, De Rerum Naturis, Cod. Casin. 132 / Archivio dell'Abbazia di Montecassino*. Turin: Priuli & Verlucca Editori, 1994, p. 11.

¹⁰² Cabe destacar que en el Capítulo 5 del Libro XI, dedicado a *De Rubro Mari*, aparece una representación bastante parecida, aunque en ese caso la mujer parece salir de las aguas y cuelgan de sus pechos dos criaturas marinas. Cf. *Ibid.*, p. 146.

se expande horizontalmente a ambos lados de su cabeza. Parece remitir incluso a las características físicas de las sirenas: modelos de seducción y de pecado carnal según el imaginario de la Edad Media.¹⁰³ El texto de Rábano Mauro que acompaña la imagen retoma palabras de Isidoro de Sevilla¹⁰⁴ al conceptualizar a la tierra como productora de los frutos recogidos por los hombres.¹⁰⁵ En el sentido benévolo, la vincula a la Virgen¹⁰⁶, pero la ilustración concuerda más con el sentido negativo de la tierra como núcleo de perdición y corrupción de los pecadores.¹⁰⁷

Imagen 7



Tellus (detalle). Rabano Mauro. *De Rerum Naturis*. Cod. Casin. 132. Cassino, Archivio dell'Abbazia di Montecassino (1022-1023), f. 296v. [Esquema iconográfico realizado por la autora].

¹⁰³ CAVALLO, Guglielmo. *L'universo medievale. Il manoscritto cassinese del 'De rerum naturis' di Rabano Mauro*. Torino: Priuli & Verlucca Editori, 1996, p. 23.

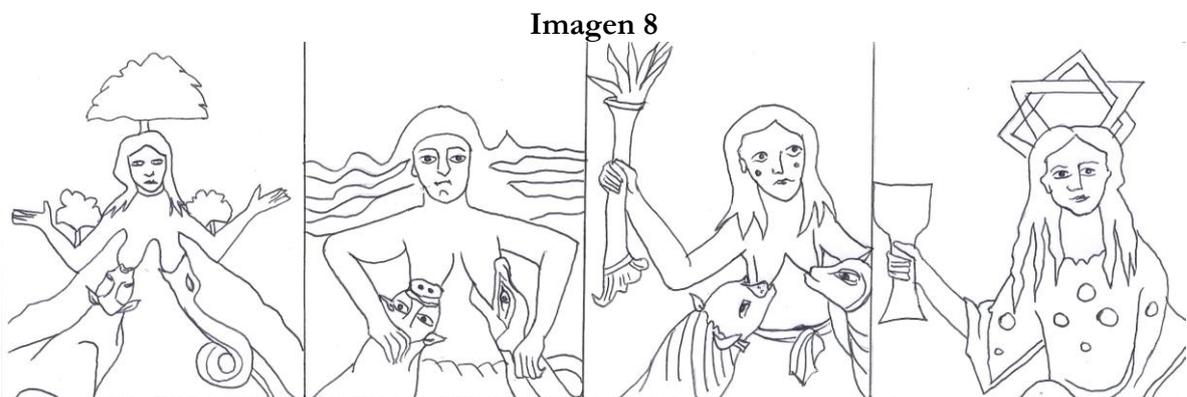
¹⁰⁴ SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías*, Libro XIV, Capítulo 1, 996.

¹⁰⁵ "Tellus autem quia fructus eius tollimus, eadem et arva ab arando et colendo vocata". – RABANUS MAURUS. *De rerum naturis*. Liber XII, Caput I, Migne PL 111, 353c-358c.

¹⁰⁶ "Item terra significat sanctam Mariam uirginem, de qua dominus nasci dignatus est". – *Ibid.*

¹⁰⁷ "Terra uero in malum posita est, ubi corruptionem humanae naturae, uel peccatores et perditos homines significat. Corruptionem autem naturae illa domini sententia demonstrat, qua ad hominem peccantem ait: Terra es et in terram ibis. Peccatores quoque terrae nomine ibi notantur, ubi dominus ad serpentem ait: Terram comedes cunctis diebus, hoc est peccatores in sortem tuam et perditionem trahes, et eorum iniquitatibus pasceris". – *Ibid.*

Por lo tanto, consideramos que existen resoluciones formales de este *corpus* visual analizado que guardan vínculos con la mujer del Beato de Turín (**imagen 8**), tales como la postura frontal del cuerpo y la forma del rostro femenino ya sea surgiendo de una colina o montando la bestia. Al igual que en algunas de las representaciones de *Tellus* en los rollos Exultet, la mujer del Beato catalán presenta el mismo modelo de cabellera con dos grupos de mechones tripartitos a ambos lados de ésta. Si las *Tellus* romanas tenían los brazos hacia arriba sosteniendo espigas o serpientes, una pátera o cornucopia, ésta porta la copa de las inmundicias.



Variaciones iconográficas del motivo de *Tellus* a la mujer sobre la bestia. [Esquema realizado por la autora].

Igualmente, en una de las miniaturas del mismo Beato que ilustra el Juicio Final¹⁰⁸ se observa otra recuperación de esta fórmula en la representación de una mujer condenada al infierno (**imagen 9**). Ésta inicia la fila de los condenados y mira con angustia al Paraíso, antes de entrar a la infinita boca infernal.¹⁰⁹ Sus pechos caídos en tanto signos del pecado carnal se asemejan en gran medida a los de *Tellus* mordidos por bestias y al modelo de la *femme aux serpents*, además de que su cabello también está subdividido en tres mechones, en sintonía con estos referentes y con la mujer sobre la Bestia del mismo códice. Nos interesa recalcar entonces la evidente circulación de modelos prototípicos para la representación de lo femenino negativizado que estaban conviviendo y retroalimentándose en el Occidente medieval en el siglo XII, en las áreas geográficas mencionadas en este trabajo. En este sentido, muchas resoluciones iconográficas que anclan sus raíces en el mundo antiguo

¹⁰⁸ Apocalipsis: 20, 11-15.

¹⁰⁹ MARTIN, Therese & WILLIAMS, John. "[Women's Spaces – Real and Imagined – in the Illustrated Beatus Commentaries](#)". In: RODRÍGUEZ, Ana (ed.). *Memoria, género y poder en la Edad Media. Special issue, Arenal* 25, n. 2, julio-diciembre 2018, p. 380.

siguieron adoptando nuevos virajes conceptuales en este periodo plenomedieval, siendo incesantemente reinterpretadas y rediseñadas desde la idiosincrasia cristiana.

Imagen 9



Mujer condenada al infierno en el Juicio Final (detalle). Beato de Turín. Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria. Sg. I.II.1. Siglo XII, f. 178r. [Esquema realizado por la autora].

Por ello, las diversas relaciones entre *scriptoria* ibéricos e italianos, la movilidad de pintores, amanuenses, y libros de modelos son elementos que permiten pensar que los miniaturistas del Beato de Turín – además de continuar con la tradición de los Beatos precedentes – pudieron nutrir sus composiciones considerando otros modelos formales que estaban circulando con asiduidad en la cultura visual monástica de la época. De esta forma, pudieron tomar como referencia para la representación de la mujer sobre la bestia, esta iconografía negativizada femenina que, como comprobamos, resultó un motivo iconográfico de gran auge en el siglo XII, para así lograr una imagen más efectiva de la ramera como mujer pecaminosa a los ojos de los monjes que utilizaban estos códices para la *lectio* diaria. De hecho, Beato de Liébana, citando el Apocalipsis, había aludido también a la Gran Prostituta de Babilonia como



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1)

Imagining Middle Ages: medieval images

Imaginando la Edad Media: imágenes medievales

Imaginando a Idade Média: imagens medievais

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

a la madre de las rameras y de las abominaciones de la tierra,¹¹⁰ por lo cual también el mismo texto exegético vincula a esta figura femenina directamente con el plano terrenal: sede del pecado y de la lujuria desde la perspectiva cristiana.

Conclusión

Luego del presente recorrido iconográfico en torno a la mujer sobre la bestia, la figura de la diosa romana *Tellus* y su trasposición medieval como personificación de la lujuria es necesario realizar algunas reflexiones finales. En primer lugar, resulta indispensable subrayar el impacto de los diversos préstamos iconográficos de raigambre clásica que fueron retomados en la Edad Media, bajo diferentes facetas, con continuidades y también con significativas alteraciones formales y compositivas. En este sentido, observamos las diferentes mutaciones en las figuras femeninas, sus variadas poses corporales y sus cambiantes atributos, los cuales reforzaron sus diversos significados a través del tiempo.

La imagen de *Tellus*, comúnmente desnuda, estuvo vinculada a la naturaleza y a la animalidad; a la noción de fertilidad, exuberancia y opulencia, aspectos reeditados también en la figura de la *femme aux serpents* como símbolo de lujuria y pecado. Al observar la imagen de la mujer sobre la bestia del Beato de Turín, su copa, sus cabellos largos y su asimilación con lo bestial, es posible pensar en cómo se terminó por generar una renovación de estos sentidos en clave apocalíptica. Asimismo, este trabajo es sólo un avance de una investigación en curso basada en el análisis específico de este motivo iconográfico femenino en Beatos tardíos y sus interrelaciones variadas con este tipo de imágenes vinculadas a la tierra, al pecado y a la lujuria consolidadas con fuerza en la Plena Edad Media. Por lo pronto, este breve recorrido ha pretendido concentrarse en esta representación propia del Beato de Turín y abrir nuevos núcleos posibles de interrogación.

En segundo lugar, esta línea de análisis permite repensar los intercambios iconográficos como el resultado de complejas redes de circulación y movilidad de imágenes, objetos y personas en el traslado de diseños y modelos representativos a diversos territorios y tiempos. Por último, este estudio posibilitó contextualizar esta serie de transferencias en el marco de la cultura visual de un periodo, mostrando la reactualización siempre dinámica de las imágenes y la conjunción de diversos modos

¹¹⁰ “(...) *Babilon magna mater fornicationum et execrationum terrae*”. – *Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin, op. cit.*, Liber nonvs, 2 § 8 (28-29), 808.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1)

Imagining Middle Ages: medieval images
Imaginando la Edad Media: imágenes medievales
Imaginando a Idade Média: imagens medievais

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

de ver pasados y coetáneos. Así, estudiar las posibles referencias iconográficas particulares de la mujer sobre la bestia en el Beato de Turín en relación con las fórmulas negativizadas de *Tellus* como la lujuria, admitió analizar los modos de construcción de aparatos representativos cada vez más efectivos y persuasivos, destinados a edificar una imagen bestializada y diabolizada de la mujer como enemiga de la cristiandad y de la Iglesia.

Fuentes

- Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin* (ed. Roger Gryson & Marie-Claire de Bièvre). Turnhout: Brepols, 2012, col. «Corpus Christianorum. Series Latina» (CVII C), t. 2.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.
- HESÍODO. *Obras y Fragmentos. Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Fragmentos certamen* (trad., introd. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Diez). Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- RABANUS MAURUS. *De rerum naturis*. Liber XII, Caput I, Migne PL 111.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías* (ed. y notas de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero; introd. de Manuel C. Díaz y Díaz). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.
- SANCTI AURELI AGUSTINI. *Opera Omnia, De Genesi contra manichaeos*. Liber II, Caput XVIII, Migne PL 34.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología II, Parte I-II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- TERTULIANO. *De Cultu Feminarum, El adorno de las mujeres* (introd., comentarios, texto latino y trad. de Virginia Alfano Bech y Victoria Eugenia Rodríguez Martín). Málaga: Clásicos Universidad de Málaga, 2001.

Bibliografía

- Arte Universal Tomo: El Románico. Arte de la alta Edad Media*. Lima: Producciones Cantabria S.A.C., 1999.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- CASTIÑEIRAS, Manuel. “La pintura mural”. In: CASTIÑEIRAS, Manuel y CAMPS, Jordi. *El Románico en las colecciones del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya y Lunwerg Editores, 2008, p. 21-87.
- CAVALLO, Guglielmo *et alii*. *Rabano Mauro, De Rerum Naturis, Cod. Casin. 132 / Archivio dell’Abbazia di Montecassino*. Turin: Priuli & Verlucca Editori, 1994.
- CAVALLO, Guglielmo. *L’universo medievale. Il manoscritto cassinese del ‘De rerum naturis’ di Rabano Mauro*. Torino: Priuli & Verlucca Editori, 1996.
- CHERUBINI, Paolo. “Le Bibbia di Danila: un monumento ‘trionfale’ per Alfonso II di Asturie”. In: *Scrittura e civiltà* 23, 1999, p. 75-131.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1)

Imagining Middle Ages: medieval images
Imaginando la Edad Media: imágenes medievales
Imaginando a Idade Média: imagens medievais

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CID, Carlos y VIGIL, Isabel. “El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona”. In: *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, Gerona, v. XVII, 1964-1965.
- CID PRIEGO, Carlos. “Intervención en «Coloquio»”. In: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, I*. Madrid: Joyas bibliográficas – Grupo de estudios Beato de Liébana, 1978, p. 107-115.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor; Bogotá: Grupo editor Quinto Centenario, 1994.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana: “[Entre lo leonino, lo draconiano y lo humanoide. Notas sobre la representación pictórica de bestias y diablos en el área castellana y aragonesa \(siglos XII-XIII\)](#)”. In: *Eikón Imago* 10 (2016/2), v. 5, n. 2, p. 69-106.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio. “La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII^e au XI^e siècle”. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, v. 12, n. 47, 1969, p. 219-241.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- GRYSON, Roger. “El Beato de Ginebra en la historia del texto de Beato”. In: *Beato de Liébana. Códice de Ginebra: original conservado en la Biblioteca Pública del Estado de Ginebra*. Burgos: Siloé, Arte y Bibliofilia, 2015, p. 53-108.
- HERRERO JIMÉNEZ, Mauricio. *Beato de Turín*. Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 2000.
- IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia. *La miniatura románica catalana: los scriptoria de Ripoll y Vic*, (microficha). Barcelona: Universidad de Barcelona, 1988.
- IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia. “Beatus de Torí”. In: *El Gironés. La Selva. El Pla de l’Estany. Catalunya Románica V*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 131-141.
- KLEIN, Peter. “Intervención en «Coloquio»”. In: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, I*. Madrid: Joyas bibliográficas – Grupo de estudios Beato de Liébana, 1978, p. 107-115.
- KLEIN, Peter. *El Beato de Berlín. Berlín, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Ms. Theol. lat. fol. 561*. Madrid: Millennium Liber, 2010.
- KRAUS, Henry. “Eve and Mary: Conflicting Images of Medieval Woman”. In: BROUDE, Norma (ed.). *Feminisme and Art History*. Nueva York: M.D. Garrad, 1982, p. 79-99.
- LE GOFF, Jacques y TROUNG, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *La civilización del Occidente Medieval*. Madrid: Paidós, 2010.
- LECLERCQ-KADANER, Jacqueline. “[De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de ‘La migration des symboles’](#)”. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 69, 1975, p. 37-43.
- LOWE, Elias Avery. *Studia Paleographica: A contribution to the history of early Latin minuscule and to the dating of Visigothic MSS.; with seven facsimiles* (offprint from the Sitzungsberichte der königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften). Munich, 1910, Plate 3. In: REYNOLDS, Roger E. “[Apocalypses New: The Recently Discovered Beneventan Illustrated Beatus in Geneva in its South Italian Context](#)”. In: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 3, n. 4, 2012, p. 28.

- LOWE, Elias Avery. *The Beneventan Script: A History of the South Italian Minuscule*. Roma: Storia e letteratura, 1980.
- MARTÍN, Therese & WILLIAMS, John. “[Women’s Spaces – Real and Imagined – in the Illustrated Beatus Commentaries](#)”. In: RODRÍGUEZ, Ana (ed.). *Memoria, género y poder en la Edad Media. Special issue, Arenal* 25, n. 2, julio-diciembre 2018, p. 357-396.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “[‘La femme aux serpents’. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval](#)”. In: *Clio & Crimen* 7, 2010, p. 137-158.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “[Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica](#)”. In: *Brocar* 38, 2014, p. 45-64.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “[La mujer como tentación maligna](#)”. In: *Ars Bilduma* 7, 2017, p. 13-52.
- MENTRÉ, Mireille. *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año Mil*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. “What Is Visual Culture?”. In: LAVIN, Irving (ed.). *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Princeton, NJ: Princeton Institute for Advanced Study, 1995, p. 207-217.
- MITCHELL, W. J. T. “Interdisciplinarity and Visual Culture”. In: *Art Bulletin*, v. 77, n. 4, 1995, p. 540-544.
- MITCHELL, W. J. T. “What Do Pictures ‘Really’ Want?”. In: *October* 77, 1996, p. 71-82.
- MUNDÓ, Ascario. “La cultura artística escrita”. In: *Catalunya Románica I (Introducció General)*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1994, p. 155-162.
- NEUSS, Wilhelm. “Eine katalantsche Bilderhandschriſt in Tarín”. In: *Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft*. Münster in Westfalen: [s.n.], 1930.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano. “[De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago](#)”. In: *Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades* 14, 2002, p. 335-347.
- PASTOUREAU, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- POZA YAGÜE, Marta. “[La lujuria](#)”. In: *Revista Digital de Iconografía Medieval* II, 3, 2010, p. 33-40.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2007.
- REYNOLDS, Roger E. “[Apocalypses New: The Recently Discovered Beneventan Illustrated Beatus in Geneva in its South Italian Context](#)”. In: *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, v. 3, n. 4, 2012, p. 1-44.
- REYNOLDS, Roger E. “South Italian Liturgica and Canonistica in Catalonia, (New York, Hispanic Society of America MS. HC 380/819)”. In: *Mediaeval Studies* 49, 1987, p. 480-495.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “[Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media](#)”. In: *Anales de Historia del Arte* 24, 2014, p. 471-495.
- SEGRE MONTEL, Constanza. *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino, Volume Primo: I manoscritti latini dal VII alla metà del XIII secolo*. Torino: Molfese Editore, 1980.
- SEGRE MONTEL, Constanza. “Las Técnicas. Pintura”. In: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.) *Arte e Historia en la Edad media. Del construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes, II*. Madrid: Akal, 2013, p. 604-625.
- Vox. Diccionario ilustrado Latino-Español / Español-Latino*. Barcelona: Larousse Editorial S.L., 2015.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1)
Imagining Middle Ages: medieval images
Imaginando la Edad Media: imágenes medievales
Imaginando a Idade Média: imagens medievais

Jan-Jun 2020/ISSN 1676-5818

- WARBURG, Aby. “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano (1893)”. In: PEREDA, Felipe (ed.). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, I*. Madrid: Editorial Alianza, 1999, p. 73-121.
- WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. I. Introduction*. London: Harvey Miller Publishers, 1994.
- WILLIAMS, John. *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 4, The Eleventh and Twelfth centuries*. London: Harvey Miller Publishers, 2002.
- WILLIAMS, John & Martin, Therese (eds.). [*Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*](#). Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2017.