

## **SILENTIUM: EL SILENCIO CÓSMICO COMO IMAGEN EN LA EDAD MEDIA Y LA MODERNIDAD\***

**Francisco PRADO-VILAR**  
*Universidad Complutense de Madrid*

*In restless dreams I walked alone  
Narrow streets of cobblestone  
'Neath the halo of a street lamp  
I turned my collar to the cold and damp  
When my eyes were stabbed by the flash of a neon light  
That split the night  
And touched the sound of silence.*

Paul Simon, «The Sound of Silence»<sup>1</sup>

Ocurrió en 1935 a la entrada del Museo de Arte Moderno de Nueva York. El pintor francés Fernand Léger acababa de pronunciar la conferencia inaugural de su primera gran retrospectiva en los Estados Unidos, con el título de «Un nuevo realismo, el color puro y el objeto», cuando se le acercó un joven historiador del arte con una serie de preguntas incisivas. Impresionado por la inteligencia del muchacho, de nombre Meyer Schapiro, Léger le invitó a comer y, en un momento de su conversación, le preguntó qué le recomendaría si sólo tuviese tiempo para ver una obra de arte antes de marcharse de Nueva York. Sin dudarle Schapiro le mencionó un manuscrito del siglo x que

---

\* Este ensayo recoge el texto de la conferencia inaugural del simposio «La contemporaneidad permanente: Reflexiones sobre el tiempo, la crisis y la pervivencia en la Historia del Arte», celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid el 8 de junio de 2012, el cual, a su vez, incorporaba la traducción de secciones de la «Ponencia Silberberg» que pronuncié en el *Institute of Fine Arts* de la Universidad de Nueva York el 13 de abril de 2007. Engarzando estas dos partituras de mi voz, separadas por un tiempo de silencio, articulo una aproximación a la poética y los significados del *silentium* como imagen.

<sup>1</sup> «En sueños inquietos caminaba solo por angostas calles de adoquín bajo el halo de una farola. Me levanté la solapa por el frío y la humedad cuando mis ojos se sintieron acuchillados por el destello de una luz de neón que rompió la noche y tocó el sonido del silencio».

contenía el *Comentario al Apocalipsis* del monje Beato de Liébana, ilustrado, probablemente en el monasterio zamorano de San Salvador de Tábara, por un artista llamado Maius y que, desde 1919, se encontraba en la Biblioteca Morgan (Nueva York, *Pierpont Morgan Library*, MS. M. 644). Durante más de dos horas ojearon juntos el códice y, según cuenta Schapiro, a Léger le impresionó tanto la convicción y la fuerza con las que el pintor medieval cubrió el pergamino con bandas anchas de colores puros y saturados que posteriormente comenzó a incorporar estos motivos en su propia obra.

A pesar de que esta anécdota parece ensalzar la precoz modernidad del pintor medieval y su capacidad creativa, no deja de presentarlo como un mero precursor primitivo del artista de vanguardia, quien recurre a la obra antigua como un simple repositorio de formas o como fuente de inspiración para ensayar combinaciones cromáticas puntuales. Las bandas de color constituyen un tipo de influencia superficial, casi cosmética y, por lo tanto, confesable. Sin embargo, un análisis detenido de la obra que Léger realizó en la década posterior a su primer encuentro con el *Beato Morgan*, cuando se vio obligado a residir en Nueva York como exiliado tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, revela que mantuvo un diálogo constante y agónico con la obra de Maius.



Fig. 1: Fernand Léger, *Adieu New York*, 1945/6. París, *Centre Pompidou*, óleo sobre tela, 130 x 162 cm.

La producción pictórica de Léger durante ese período ha sido interpretada, por él mismo y por los historiadores del arte, como un intento de captar los colores, ritmos y formas de la gran urbe que se había constituido en epítome de la modernidad. Léger había afirmado, ya desde su primer contacto con Nueva York en 1931, que se trataba del «espectáculo más colosal del mundo» y que sería una locura intentar plasmarlo artísticamente, «uno simplemente queda relegado a admirarlo humildemente».

Sin embargo, otro reto, inconfesado, con el que se enfrentó en Nueva York, no estaba a plena luz en las calles de Manhattan sino que palpitaba, escondido y latente, en los depósitos de la Biblioteca Morgan. Estos dos desafíos se dan cita en la gran pintura que realizó en 1945 a su regreso a Francia tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, titulada *Adieu New York* [fig.1]. La ficha del cuadro en las publicaciones del *Centre Pompidou* resume el modo en el que esta obra ha sido interpretada por los críticos de arte, dejándose llevar por lo que de ella decía el propio Léger:

Último homenaje a esta estimulante ciudad, *Adieu New York* fue realizado al final de su última estancia y terminado en Francia. En el transcurso de una visita de Pierre Descargues a su estudio, Léger le comentó: “Esto es América, mi último lienzo, *Adieu New York* escrito sobre la banderola, ¿sabe?, los Estados Unidos es un país donde los desechos son muy numerosos. Se tira todo antes que arreglarlo. Mire, aquí, hay fragmentos de chatarra, trozos de maquinaria e, incluso, corbatas. Lo que me gustaba de allí era pintar lienzos impactantes con todo eso”. Este tema del deshecho le permite organizar una vez más un contraste, entre la chatarra y la vegetación que la invadía. Pero es también la ocasión para innovaciones estilísticas como la disociación del color y el dibujo, que le habrían inspirado las luces de Broadway<sup>2</sup>.



Fig. 2: Maius, *Ángel de la sexta trompeta sobre el río Éufrates*, Beato Morgan, ca. 945. Nueva York, *Pierpont Morgan Library*, MS. M. 644, fol. 144r.

No obstante, en sus constituyentes fundamentales, esta pintura no surge de los desechos del capitalismo industrial ni de las luces y sonidos de Broadway sino que Léger estaba, una vez más, re-creando de forma velada y obsesiva uno de los *tableaux* diseñados por Maius. Desde el punto de vista cromático y compositivo *Adieu New York* encuentra su origen en la miniatura del *Ángel de la sexta trompeta sobre el río Éufrates* del Beato Morgan, que constituye una verdadera «partitura visual» interpretada por el pintor francés en su homenaje pictórico a Nueva York [fig. 2]. Elementos esenciales de la composición de Maius

hallan su correspondiente transfigurado en el cuadro de Léger: el halo rojo de Cristo en el extremo superior izquierdo; la banda curvilínea de estrellas de la mandorla que reaparece engarzada como si se tratase de una malla metálica; el río negro que atraviesa la miniatura en diagonal dejando entrever la blancura del pergamino en ciertas zonas a causa del desconche del pigmento; la estructura poliédrica del altar situado en el centro de la composición que se hipertrofia y rota en el espacio; el motivo de acantos del enmarque que

<sup>2</sup> Vanessa Morisset, «Adieu New York», *Fernand Léger. Dossier pédagogique*, París, Centre Pompidou, 2008: «Dernier hommage à cette ville stimulante, *Adieu New York* est réalisé à la fin de son dernier séjour et terminé en France. Lors d'une visite de Pierre Descargues à son atelier, il le commente ainsi: 'Ça c'est l'Amérique, ma dernière toile *Adieu New York* écrit sur la banderole. Vous savez les USA sont un pays où les décharges sont innombrables. On jette tout plutôt que de réparer. Alors, vous voyez ici, il y a des morceaux de ferraille, des bras de machine et même des cravates. Ce que j'aimais à-bas, c'était faire des toiles éclatantes avec tout cela'. Ce thème du rebus lui permet d'organiser une fois de plus un contraste, entre la ferraille et la végétation qui l'envahit. Mais c'est aussi l'occasion d'innovations stylistiques comme la dissociation des couleurs et du dessin qui lui aurait été inspirée par les lumières de Broadway».

es singularizado y sometido a una metamorfosis orgánica; el uso de inscripciones, etc. Cuando recorremos con la mirada ambas obras secuencialmente todos estos elementos se dinamizan generando ritmos, correspondencias y modulaciones como si formasen parte de una misma composición a dos voces interpretada en contrapunto por Maius y Léger.

Podría decirse, por ello, que una década después de su primer encuentro con el *Beato Morgan*, el arte de Maius todavía ejercía una indeleble fascinación sobre el pintor francés. Para Léger, el ADN y el pulso de Nueva York no se encontraban en las alturas del Empire State ni en las luces y sonidos de Broadway sino en los fondos de la Biblioteca Morgan y en los clamores de la partitura cromática del códice hispano. En términos esenciales, Maius le había proporcionado a Léger los instrumentos pictóricos para enfrentarse al gran reto de captar la vida de la gran urbe del siglo XX y aprehender la esencia del mundo moderno.

### Guerra y exilio: Los sonidos del Apocalipsis



Fig. 3: Maius, *Meretriz de Babilonia*, Beato Morgan, ca. 945. Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 644, fol. 194v.

y preguntó a Schapiro por qué su cara había sido mutilada, a lo que éste respondió que se debía a que, a veces, los lectores medievales atacaban las representaciones de figuras negativas, especialmente si eran femeninas, debido a la ansiedad que las mujeres desataban en los monjes [fig. 3]. Años más tarde, Schapiro contaba en una entrevista cómo observó con deleite que entre las pinturas exhibidas en la siguiente exposición de Matta se encontraba un cuadro de fondo rojo con ralladuras en el centro, titulado *Siempre*

Mientras el recrudecimiento de la Segunda Guerra Mundial estaba transformando Europa en un desolador paisaje apocalíptico atravesado, al igual que el pergamino del *Beato Morgan*, por bandas rojas donde se escenificaba el conflicto y la muerte en forma de socavones ensangrentados, Schapiro tuvo la oportunidad de enseñar el preciado manuscrito a otros artistas, muchos de los cuales vivían en el exilio en Nueva York.

El pintor surrealista Roberto Matta se quedó impresionado por la imagen de la *Meretriz de Babilonia*

*maltratada*, en homenaje a la conversación que habían tenido él y el artista en su visita al *Beato Morgan*. Al concluir el relato de esta anécdota, donde una vez más Schapiro se presentaba como el gran «descodificador» del arte medieval e intermediario entre éste y la Modernidad, le dijo irónicamente al entrevistador: «¿Cómo podría un historiador del arte dentro de cien años conocer el significado de esa pintura? ¿Cómo podría ser nadie capaz de adivinar el modo en el que se gestó? Ese juegucillo privado entre Matta, la pintura y yo mismo?»<sup>3</sup>. Pero, como Schapiro sabía bien, la Historia del Arte está llena de esos «pequeños chistes privados», de encuentros casuales y coincidencias aleatorias que dan lugar a cambios artísticos inesperados que son difíciles de aprehender a través de los paradigmas rígidos de los modos histórico-artísticos de «influencia». Y, a veces, también ocurre que son las obras de arte las que se burlan irónicamente de las limitaciones de sus intérpretes. En este sentido, se podría realizar un ejercicio de cambio de papeles y adoptar una posición crítica con respecto a los resultados del encuentro entre los pintores instruidos por Schapiro y el *Beato Morgan*, tratando de identificar los «silencios» de su conversación, es decir, las lecciones no aprendidas, aquellos aspectos del manuscrito que les pasaron desapercibidos y que, de haberlos advertido, podrían haber resultado de gran importancia a la hora de redibujar la actuación de estos artistas en el proyecto de la Modernidad durante los años de posguerra.



Fig. 4: Roberto Matta, *La femme affamée*, 1945. Colección privada, La Jolla, California, 91,4 x 76,2 cm.

Es prácticamente imposible encontrar *Siempre maltratada* en los catálogos de la obra de Matta, pero hay otra pintura titulada *La femme affamée* (La mujer hambrienta) que ocupa un lugar importante en su corpus y constituye un testimonio indudable de la influencia profunda y latente del *Beato Morgan* [fig. 4]. Exhibida en la Galería Pierre Matisse en 1945, el mismo año en que Léger re-creaba la miniatura del *Ángel de la sexta trompeta* en su *Adieu New York*, *La femme affamée* encuentra su modelo en el «cuadro» de la *Mujer sobre la bestia* del *Beato Morgan* [fig. 5]. El fondo rojo de la miniatura, desconchado por la abrasión de los pigmentos, es retomado en la pintura para

crear un entorno siniestro en el que vemos una figura gritando de un modo sobrecogedor. Esta figura es un híbrido creado por la combinación de la mujer

<sup>3</sup>Helen Epstein, «Meyer Schapiro: 'A Passion to Know and Make Known'», *Art News*, 82:5 (1983), pp. 60-85, esp. pp. 61-62.

y la bestia, como si la cabeza del animal hubiese sido injertada en el rostro mutilado de la mujer. Se observa también cómo la banda negra central que estructura la miniatura es levantada del fondo en el cuadro convirtiéndose en una plataforma flotante que oprime el cuello de la criatura. Más significativa todavía es la mutación del pautado del pergamino, visible en la página debido al deterioro de la capa de pigmento, y que reaparece en el cuadro transformado en una serie de ondas de sonido en espiral que simbolizan los gritos desgarrados que emanan de la cabeza de la mujer híbrida atormentada. Curiosamente, en esta transfiguración, el pautado mantiene su función como soporte semiótico del sonido, pasando de ser soporte gráfico de la voz (conteniendo palabras o «las voces de la página» como se conocían en los *scriptoria* medievales), a ser el soporte gráfico del grito.

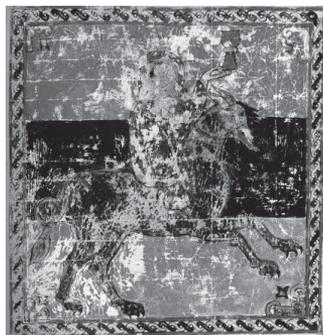


Fig. 5: Maius, *Mujer sobre la Bestia*, Beato Morgan, ca. 945. Nueva York, *Pierpont Morgan Library*, MS. M. 644, fol. 42r.



Fig. 6: Petrus, *San Juan escuchando la voz de Dios*, Beato de Silos, 1109. Londres, *British Library*, Add. MS. 11695, fol. 82r.

No es sorprendente que el color y el sonido sean los dos elementos primordiales que atrajeron la atención de estos artistas en su encuentro con el *Beato Morgan*. El *Apocalipsis* es el libro más ruidoso de la Biblia. El lector se ve inmerso en un universo de cataclismos que ofrece un amplio abanico de experiencias sonoras: el tañir de las trompetas, la música que interpretan los Ancianos, los estruendos de los desastres naturales, los cantos de los elegidos y los gemidos de los condenados. En medio de este tumulto la voz del autor repite de forma recurrente: «Yo oí», «Yo escuché», «Él me dijo», y otros modos de interpelación lingüística y recepción auditiva que los iluminadores tratan de plasmar en imágenes. La voz de Dios, por ejemplo, aparece figurada como una mano que emerge de un entorno nebuloso acompañada de la inscripción *vox* para señalar el lugar en el que el *vellum* se transmuta en *vox* [fig. 6]. En el *Beato Morgan*, Maius tradujo este paisaje sonoro del texto en imágenes impactantes e incluso transfirió el espíritu clamoroso del libro al colofón, en el que escribe con orgullo: «Que las voces de los elegidos resuenen y se repliquen en eco

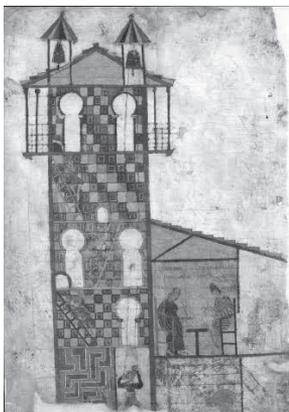


Fig. 7: Torre del monasterio de San Salvador de Tábara, Beato de Tábara, ca. 970. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Códices L. 1097, fol. 167v.

(*resonet et concrepet*)! Que Maius, pequeño pero lleno de vitalidad y entusiasmo, se regocije, cante y clame (*iuvilet et modulet resonet et clamitet*)!». El exultante júbilo de Maius al concluir su obra iría acompañado por el tañido de las campanas que coronaban la torre del monasterio de San Salvador de Tábara, donde se encontraba el *scriptorium* en el que tantas horas había pasado. El perfil majestuoso de este «rascacielos» medieval en el que se gestó la obra que, desde su nueva residencia en Manhattan, habría de ejercer tal poder cautivador sobre los pintores de vanguardia, pervive en un folio suelto procedente de un códice iniciado por Maius y finalizado por sus discípulos, quienes, con orgullo, se retratan absortos en su proceso creativo [fig. 7].

### ***Ubi silentium factum est*: El enigma del silencio**

Los sonidos y las imágenes del *Beato Morgan* se erigieron en la partitura perfecta para expresar las ansiedades existenciales de ese grupo de artistas que habían llegado a Nueva York escapando del apocalipsis de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, entre su fragor cromático, el códice esconde un enigma silencioso: un pequeño panel rectangular decorado con doce estrellas acompañado en su margen por la inscripción «*ubi silentium factum est*» que identifica esa porción del pergamino como el lugar elegido para la materialización del silencio [fig. 8]. Esta imagen ilustra uno de los momentos más impactantes de la historia de la literatura, *Apocalipsis* 8.1. Tras presenciar una sucesión de signos proféticos catastróficos que acarrearán muerte y destrucción, y justo antes de que los siete ángeles con sus trompetas anuncien una serie todavía más sobrecogedora de desastres naturales, San Juan dice: «Y cuando abrió el séptimo sello, se hizo el silencio en el cielo durante media hora». En su *Comentario*, Beato destaca este verso de forma especial dando lugar a una tradición iconográfica fascinante que ha permanecido invisible para los historiadores del arte.



Fig. 8: Maius, *Silencio en el cielo*, Beato Morgan, ca. 945. Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 644, fol. 133r.

La idea de singularizar el *silencio en el cielo* como un motivo iconográfico independiente deriva de la estructura misma del *Comentario* de Beato, quien divide el texto del *Apocalipsis* en secciones que llama *storiae*, y cada una de ellas va acompañada por un comentario exegético, o *explanatio*. Entre ambos textos, se sitúa una miniatura que generalmente ilustra la *storia*. Realizando una variación en este patrón, Beato otorgó al pasaje del *Apocalipsis* 8:1 un tratamiento especial al no incluirlo, como le correspondería, en la porción de la *storia*, sino que lo insertó en la primera línea de la *explanatio*, seguido de una glosa donde subraya la dimensión del silencio como imagen:

*Cuando abrió el séptimo sello se hizo silencio en el cielo: vio un momento de silencio, en el que contempló la misma visión. Esta visión la iba a contemplar más plenamente, porque en este séptimo sello no ve tanto como todavía se le concederá contemplar. Y, para que se le manifestaran más claramente muchas cosas, se rompió el silencio.*

[Et partem silentii vidit, qua eandem visionem vidit. Hoc plus plenius visurus erat, quod in hoc septimo signo non videt tantum, quantum adhuc futurus erat videre. Et, ut ei apertius multa ostenderentur, interruptum est silentium].

A pesar de su aparente simplicidad, la glosa de Beato contiene dos implicaciones importantes: una exegética, que tendrá gran transcendencia en el contexto del *milenario*, cuando afirma que el silencio en el cielo es un momento pasajero que se ha de romper para que el mensaje escatológico pueda revelarse en su totalidad, y otra, de carácter retórico, por su insistencia en la visión en relación a la experiencia del silencio. Con la repetición de la palabra *video*, Beato está exhortando al lector a *ver* el silencio en el cielo, a imaginarlo, a meditar sobre él como imagen.

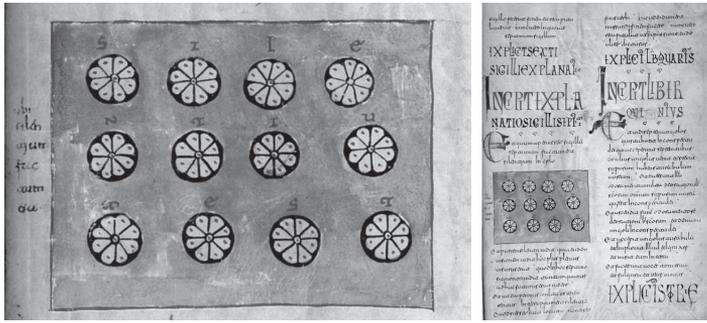
De este modo, cuando escuchamos los ecos del silencio a través del corpus ilustrado de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, realizados entre los siglos X y XII, descubrimos una serie de soluciones pictóricas de extraordinario interés [fig. 9]. En el *Beato Morgan*, Maius dispuso un panel rectangular que aloja doce estrellas, cada una de ellas asociada a un letra, de forma que, cuando recorremos con la mirada la cadencia sideral, de izquierda a derecha, leemos la frase *silentium est*. Pocos años después, Ovecus, el artista del llamado *Beato de Valcavado*, diseñó una solución distinta cubriendo su cielo rectangular con una cortina de letras que caen verticalmente en forma de acróstico en el que la palabra *silentium* alterna con columnas de signos *zzzzzzz* de una cualidad casi fonética y onomatopéyica. Pintando alrededor del año 1000, el artista del *Beato de El Escorial*, procedente de San Millán

de la Cogolla, retoma el motivo de las doce estrellas, esta vez omitiendo las letras, por lo que la idea de un cielo anecoide se transmite simplemente a través del estatismo de la composición. Por el contrario, Facundus, el artista que firma el *Beato de Fernando I y Sancha* en 1047 opta por la monumentalización epigráfica de SILENTIUM eliminando la figuración estelar. En el *Beato de Burgo de Osma*, realizado en 1086, Martinus enmarca las doce estrellas en una órbita cósmica cuya superficie está cubierta por un pigmento verde traslúcido que evoca la textura del jade. El *silencio en el cielo* de Petrus, el iluminador del *Beato de Silos*, es un panel monocromático dorado y reflectante que señala una interrupción de la narración apocalíptica, representando, de esa forma, una extensión de tiempo sin sonido, donde se callan las voces de la página. Por último, ya en los albores del período gótico, el artista del *Beato de Navarra* hace uso, por primera vez, de la forma antropomórfica para visualizar el silencio como la supresión de la voz humana.

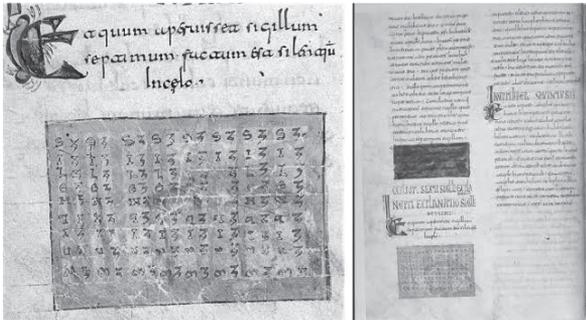
A continuación voy a exponer las líneas de investigación fundamentales para una primera aproximación a la iconografía del *silencio en el cielo*, analizando cómo hubiera podido ser el prototipo en la edición original perdida del *Comentario* de Beato, así como la evolución y condiciones de producción y recepción de estas imágenes en el contexto de la *renovatio* del monacato hispano, y concretamente, en el marco de la práctica de la *lectio divina*. El análisis individual de cada una de estas miniaturas revelará tipos diferentes de silencio que nada tienen que ver con la concepción moderna del silencio como «la ausencia de sonido». Para concluir, volveré a las conversaciones entre Schapiro, Léger y Matta para especular sobre lo que hubiese ocurrido si hubiesen sabido escuchar el silencio del *Beato Morgan*.

### ***Locus et imago: La cartografía del silencio***

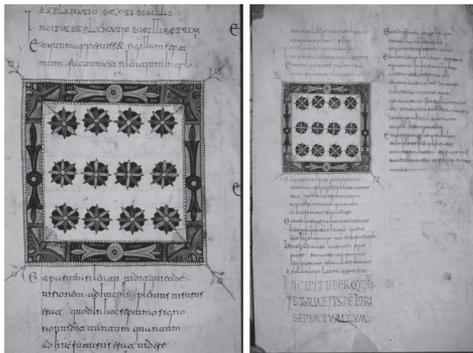
De las copias ilustradas que se conservan del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, la más antigua que nos ha llegado en estado completo corresponde al manuscrito de la Biblioteca Morgan, producido casi doscientos años después de la redacción del texto original. Examinando las diversas soluciones iconográficas utilizadas para ilustrar el *silencio en el cielo* se observa que el único punto de continuidad entre ellas es el motivo de las doce estrellas –motivo que se hace eco, precisamente, del simbolismo cósmico y teológico que se otorga a este número en lugares claves del texto—. Así, en el comentario sobre la Misión de los Apóstoles que precede a la miniatura del famoso mapamundi, Beato incluye una glosa donde recapitula el simbolismo relativo al número doce a lo largo de la tradición exegética cristiana:



a.



b.



c.



d.



Fig. 9: Silencio en el cielo.

- a. Beato Morgan, ca. 945. Nueva York, *Pierpont Morgan Library*, MS. M. 644, fol. 133r.
- b. Beato de Valcavado, 970. Valladolid, *Biblioteca Universitaria*, Ms. 433, fol. 112v.
- c. Beato de El Escorial, ca. 1000. El Escorial, *Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo*, cod. &. II.5, fol. 91v.
- d. Beato de Fernando I y Sancha, 1047. Madrid, *Biblioteca Nacional de España*, Ms. Vit. 14.2, fol. 162r.
- e. Beato de Burgo de Osma, 1086. Catedral de Burgo de Osma, *Biblioteca Capitular*, cod. 1, fol. 101v.
- f. Beato de Silos, 1109. Londres, *British Library*, Add. MS. 11695, fol. 125v.
- g. Beato de Navarra, ca. 1200. París, *Bibliothèque nationale de France*, MS. NAL 1366, fol. 85v.

[Los apóstoles] son las doce horas del día, que son iluminadas por el sol, que es Cristo. Estos son las doce puertas de la Jerusalén celeste, por las que entramos a la vida bienaventurada... Estos son los doce tronos que juzgan las doce tribus de Israel. Esta es la Iglesia extendida por todo el mundo... Y para que se vea más fácilmente estos granos de semilla en el campo del mundo, que los profetas trabajaron y éstos recogen, lo muestra la pintura que viene a continuación.

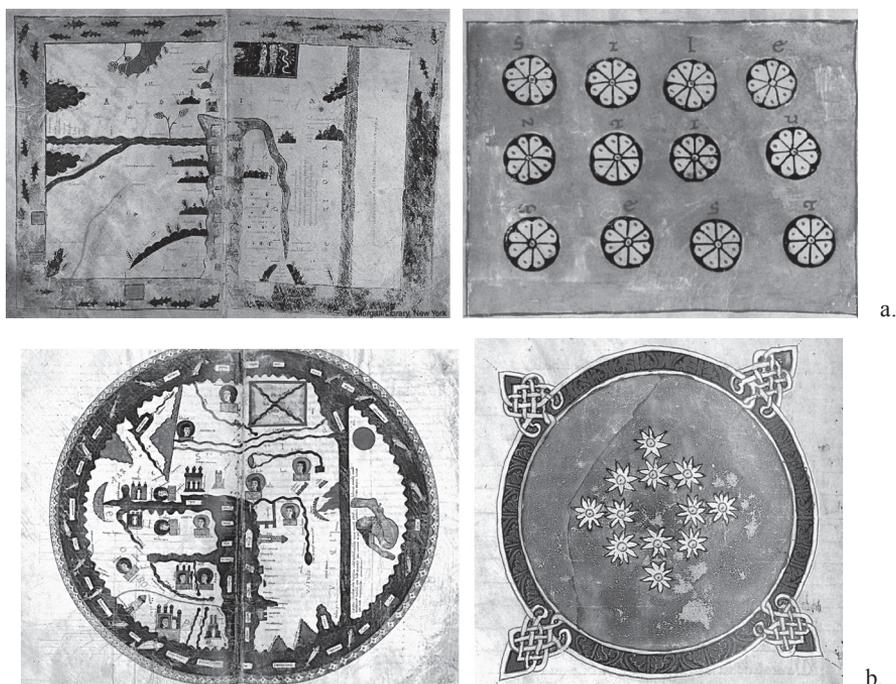


Fig. 10: Mapamundi y Silencio en el cielo.

a. Maius, *Beato Morgan*, ca. 945. Nueva York, *Pierpont Morgan Library*, MS. M. 644, fols. 33v-34r y fol. 133r.

b. Martinus, *Beato de Burgo de Osma*, 1086. Catedral de Burgo de Osma, *Biblioteca Capitular*, cod. 1, fols. 34v-35r y fol. 101v.

El motivo de las doce estrellas, por consiguiente, capta de forma efectiva el significado del comentario de Beato sobre el *silencio en el cielo*, al presentarlo en una perspectiva cosmológica y teológica como una anticipación de la propia Jerusalén Celeste. Además, la glosa sobre la Misión de los Apóstoles, frecuentemente aducida como evidencia de que Beato concibió su *Comentario* para ser acompañado de un aparato gráfico, ayuda a inferir las características del prototipo iconográfico del *silencio en el cielo* creado en época del autor. Este prototipo, que sería muy cercano al modelo reproducido

por Maius en el *Beato Morgan*, tendría un carácter topográfico surgido de una combinación entre el diseño cartográfico desarrollado para el mapamundi y el plano urbano de la Jerusalén Celeste. No por casualidad, en manuscritos como el *Beato Morgan* y el *Beato de Burgo de Osma*, el mapamundi, esto es, la representación cartográfica de la tierra, comparte diseño con la miniatura del *silencio en el cielo*, es decir, la plasmación cartográfica de la bóveda celeste [figs. 10 a y b]. Por tanto, respondiendo a una concepción del *silencio en el cielo* como un *locus* susceptible de figuración geográfica, el prototipo surgido en época de Beato se ajustaba a la cultura enciclopédica isidoriana en la que se había formado su modo específico de *ver* y de *pensar* el espacio, así como su concepción simbólica de la estructura del universo. Será en el marco de la renovación iconográfica que se produce en el siglo x cuando la imagen del *silencio en el cielo* se proyecte hacia una nueva dimensión.



Fig. 11: Valle del Silencio, el Bierzo (León).

De forma significativa, la cultura monástica que impulsó este revitalizado interés en la producción de manuscritos ilustrados del *Comentario* de Beato está íntimamente ligada a la idea del silencio a través de uno de sus personajes catalizadores, Genadio de Astorga, cuya historia pone de manifiesto la conexión entre el movimiento de regeneración monástica del siglo x y la soledad y el silencio del eremitismo.

Genadio fundó numerosos monasterios y oratorios en la zona del Bierzo, concretamente en el lugar que más tarde él mismo elegiría para retirarse del mundo viviendo en una cueva hasta el final de sus días. Esa zona se llama todavía hoy el valle del Silencio, manteniendo el nombre con el que se conocía en textos medievales como en el propio testamento de Genadio donde realiza una donación de libros, cruces y diversos objetos de mobiliario litúrgico a sus fundaciones en el lugar «*qui dicitur ad Silentium*» [fig. 11]. Entre ellas se encuentra el monasterio de Santiago de Peñalba que, una generación después de su muerte, es decir, en la época en que Maius trabajaba en su manuscrito, fue reconstruido con la fábrica que todavía se conserva en la actualidad, cuyas bóvedas están decoradas con estrellas que recuerdan a los diseños con los que el miniaturista ilustró su *silencio en el cielo*. El silencio no era sólo un concepto para Maius sino un lugar tangible en la tierra, un *locus* privilegiado

que anticipaba, como la propia imagen del *silencio en el cielo* que pintó sobre el pergamino, la gloria eterna del Final de los Tiempos.

Más allá de reflejar su origen en modalidades de representación cartográfica, las imágenes del *silencio en el cielo* muestran, en su conceptualización plástica, unas estrategias de significación que no pueden entenderse sin considerar el lugar que ocupaba el silencio en la vida monástica de entonces, tanto en su carácter de proceso meditativo, como en su dimensión de meta espiritual. Constituía uno de los elementos que estructuraban la existencia diaria de los monjes ya que el día estaba marcado por períodos de silencio, *horae silentii*, que se dedicaban a la lectura, el estudio y la oración. Este era el momento de la *lectio divina*, es decir, la lectura meditativa de pasajes de las Sagradas Escrituras. En la dedicación de su *Comentario*, ya Beato afirmaba haberlo pensado «para la educación de los hermanos» dejando abierta la posibilidad de que fuese usado en ese contexto. Como veremos, la compleja conceptualización del silencio dentro de la *lectio divina* influyó la imaginación gráfica de los artistas que se enfrentaron a la ilustración del *Apocalipsis* 8.1 impulsando la transformación de las imágenes del *silencio en el cielo*, desde sus orígenes en el didacticismo diagramático de sabor isidoriano hacia su reformulación como pantallas concebidas para estimular un proceso meditativo.

### ***Voces paginarum*: Maius y Ovecus ante el silencio**

La *lectio divina* se componía de lectura y meditación, y esta última consistía en una asimilación mental del texto sagrado, inscribiéndolo en el cuerpo y en el alma. Este proceso de *incorporación* del texto comenzaba por el acto físico de leer. Como ha apuntado Jean Leclercq, los monjes no leían principalmente con los ojos sino con los labios y con los oídos, pronunciando cada palabra que veían y escuchando lo que se dio en llamar «el sonido de las letras» (*sonus litterarum*) o «las voces de las páginas» (*voces paginarum*). Para facilitar la memorización y la asimilación del significado y sentido espiritual del texto, éste se leía lentamente, sílaba por sílaba, palabra por palabra, y se repetía generando un murmullo. Así, cuando contemplamos la imagen del *silencio en el cielo* del Beato Morgan y recitamos *SILENTIUM EST*, estamos incorporando el silencio dentro de nosotros, *silentium* “es/se hace” en nuestro interior. En su conceptualización gráfica, la miniatura es un híbrido que combina dos registros diferentes de representación sobre el pergamino, el acróstico y el mapa. La letras de la palabra aparecen espacializadas, flotando y casi asimiladas al fondo, haciendo que nos fijemos en los intervalos que hay entre ellas –intervalos donde el silencio mismo surge a modo de ausencia, es

decir, se invoca, a la vez, como una discontinuidad en el lenguaje y como un intervalo vacío en la representación gráfica. Por lo tanto, por medio de este doble proceso de deconstrucción lingüística y desaparición/aparición visual de la palabra *SILENTIUM*, la miniatura invita al espectador a meditar sobre el estatus ambivalente del silencio, tanto en su dimensión como signo lingüístico, destinado a ser oído, como en su dimensión como imagen, destinada a ser vista, y, a su vez, como la negación de ambos.

De la práctica de la *lectio divina* nace la idea del silencio sonoro ya que, como disciplina de interiorización, el silencio estaba íntimamente relacionado con la aparentemente opuesta recitación de las Sagradas Escrituras. «Cuando se leen los salmos», dice San Ambrosio, «estos son a su vez agentes del silencio, pues todos los monjes hablan juntos y no se genera ningún ruido». Esta recitación al unísono de la que habla este autor, la ruminación de la escritura en voz alta, consigue acallar el ruido, acercándonos así al silencio trascendente de Dios.

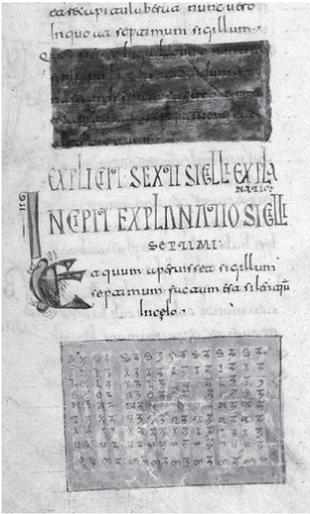


Fig. 12. Ovecus, *Silencio en el cielo*, Beato de Valcavado, 970. Valladolid, Biblioteca Universitaria, Ms. 433, fol. 112v.

Estas ideas permiten aproximarse al significado de la imagen del *silencio en el cielo* diseñada por Ovecus en el *Beato de Valcavado* donde se registra visualmente el murmullo que acompaña las prácticas de lectura del monasterio [fig. 12]. La repetición vertical de la palabra *silentium* en acróstico interpolada con signos onomatopéyicos *zzzzzzzz* trae a la mente la famosa anécdota que se contaba del monje benedictino del siglo x, Juan de Gorze, de quien se decía que el murmullo de sus labios leyendo los salmos se parecía al sonido de las abejas. También para Ovecus el silencio parece ser un murmullo meditativo sobre la propia palabra *silentium*. Curiosamente veinte años antes de que el miniaturista hispano diseñase su cielo habitado por el sonido del silencio (*sonus silentii*), Juan de Gorze había atravesado la península viajando como embajador del emperador germano Otón I, llegando a residir dos años en la corte califal cordobesa.

Por lo tanto, el silencio no es la ausencia de sonido sino la presencia constante de la palabra que contiene su significado. La diferencia entre estos dos conceptos, por un lado el silencio como acto negativo, como una ausencia, y por otro el silencio como acto positivo, como presencia, aparece accidentalmente dramatizada sobre la página del *Beato de Valcavado*. Unos cuantos

párrafos anteriores al pasaje del *silencio en el cielo* Ovecus se equivocó copiando el texto y procedió a cubrirlo, es decir, a silenciar «las voces de la página» creando un espacio privado de sonido y de significado semiótico. El resultado es un folio donde vemos dos silencios diferentes: el silencio de la corrección y el silencio del cielo, uno es la ausencia de la voz, el otro es el sonido susurrante y aliterativo de la oración, una partitura visual para escuchar el sonido del silencio.

### *Vocatio / Vacatio: Petrus y el Silencio de Dios*



Fig. 13: Petrus, *Silencio en el cielo / Apertura del Séptimo Sello*, Beato de Silos, 1109. Londres, *British Library*, Add. MS. 11695, fols. 125v-126r.

Las imágenes del *silencio en el cielo* no sólo reflejan la práctica y la concepción del silencio en el contexto de la *lectio divina*, sino que representan también el silencio como la meta final de la vida monástica. Así, Petrus, el iluminador del *Beato de Silos*, nos presenta una superficie monocromática de opacidad reflectante que no sólo es un signo pictórico para representar el cielo como *locus*, sino que se convierte en una verdadera pantalla para reflexionar sobre el cielo como meta espiritual de la vida monástica [fig. 13, fig. 9f]. En efecto, el proceso de construcción de esta imagen –creada por medio de la acotación de un espacio purificado del pergamino, libre de signos lingüísticos– emula el proceso de purificación espiritual del monje, que consistía en retirarse al entorno del claustro y aislarse del *strepitus mundi* (ruido del mundo). Esta idea de la vocación monástica como un aislamiento del ruido del mundo era evocada frecuentemente con un juego de palabras entre *vocatio* (vocación o llamada) y *vacatio* (pausa, acallamiento, silencio). La imagen creada por Petrus funde ambas nociones al estar construida mediante una *vacatio*, es decir, por medio de la evacuación de los signos lingüísticos y figurativos (un silenciamiento de las «voces de la página»), y, a la vez, constituye una *vocatio* porque representa el silencio celestial, la meta espiritual de la vida contemplativa.

De hecho, esta imagen recuerda a la noción de silencio primordial de la que habla San Agustín en el libro XI de sus *Confesiones*, texto leído

frecuentemente en círculos monásticos. En sus reflexiones sobre el Génesis, el autor establece la diferencia entre el lenguaje del mundo, esto es, «las palabras habladas en secuencia temporal» y «la palabra eterna de Dios» antes de la Creación, es decir, el silencio primordial que existía antes de que Dios pronunciase las palabras «que se haga». Según San Agustín, ese silencio primordial todavía persiste fuera de la Creación y define el entorno en el que habita Dios. Ese es el entorno silencioso al que todo revertirá en la plenitud de los tiempos, al final de la Historia.

Esta discusión nos ayuda a comprender la correlación de conceptos articulada por Petrus en el *Beato de Silos* al disponer las imágenes en el campo expandido de la doble página dando lugar a lo que es, sin duda, una de las obras maestras de la pintura occidental [fig. 13]. El lector se encuentra con la imagen de Dios en la Gloria formando *pendant* con la del *silencio en el cielo* que ocupa el folio contiguo conformando un díptico que evoca de forma magistral la idea de Dios como el Verbo-que-es-Silencio. Al cerrar el códice, cuando se callan las voces de las páginas, la imagen de Dios pasa a habitar físicamente el entorno eterno del silencio primordial.

### **Martinus y el silencio en el campo expandido**

El uso que hace Petrus de la doble página para crear una pantalla expansiva de reflexión visual sobre el silencio no es accidental. Se puede rastrear en la obra de otros iluminadores que consiguen explotar la relación dialéctica entre la imagen del *silencio en el cielo* y la miniatura que le sigue en los ciclos iconográficos del *Comentario*, donde se ilustra el pasaje que describe los hechos que dan lugar a la ruptura del silencio:

Vi entonces a los siete ángeles que estaban en pie delante de Dios; les fueron entregadas siete trompetas. Otro ángel vino y se puso junto al altar con un incensario de oro. Se le dieron muchos perfumes para que, representando a las oraciones de los santos, los ofreciera sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por mano del ángel subió delante de Dios la humareda de los perfumes que representan a las oraciones de los santos. El ángel tomó el badil y lo llenó con brasas en el altar y las arrojó sobre la tierra. Entonces hubo un fragor de truenos relámpagos y terremotos (Apoc. 8. 2-5).

En el *Beato Morgan*, la imagen del *silencio en el cielo* se separa de la de los *Siete ángeles con trompetas* al estar dispuestas en el recto y verso del mismo folio con lo cual nunca aparecen simultáneamente en el campo de visión. Por su parte, en el *Beato de Valcavado* ambas imágenes aparecen



Fig. 14: Ovecus, *Silencio en el cielo/Apertura del Séptimo Sello*, Beato de Valcavado, 970. Valladolid, *Biblioteca Universitaria*, Ms. 433, fols. 112v-113r.

para establecer correlaciones figurativas destinadas a incidir en el contraste entre dos representaciones abstractas del silencio y el ruido. En lugar de usar el espacio que quedaba libre en el fondo de la página para representar el *silencio en el cielo*, justo después del verso del *Apocalipsis* 8.1 (como se podría esperar y como había hecho *Ovecus* en el *Beato de Valcavado*), Martinus decide elevar su visión cósmica del silencio a la parte superior de la columna adyacente, confrontándola directamente con una representación gráfica de su antítesis situada en el folio contiguo, un cielo quebrado por rayos y truenos [fig. 15]. Esta imagen, de difícil identificación si no se conoce su etiología figurativa, procede de una deconstrucción diagramática de la iconografía tradicional del pasaje de los *Siete ángeles con trompetas*: las figuras de Dios y el ángel con el incensario que, siguiendo los modelos tradicionales, deberían estar en la parte superior de la miniatura, son desplazadas al verso de la página conformando una unidad iconográfica separada que no tiene sentido desde el punto de vista narrativo [fig. 16]. Como el ángel que incienso la tierra está ausente, parece que la tormenta, que en la estructura tradicional él desataba, es causada, de forma incongruente, por los siete ángeles que tañen sus trompetas. Por lo tanto, Martinus, en un acto

confrontadas en folios opuestos pero no se explora abiertamente la contraposición que hay entre ellas en relación a la representación del sonido y el ruido [fig. 14]. Sin embargo, en el *Beato de Burgo de Osma*, el iluminador Martinus hizo que todo pivotase en torno a su imagen del *silencio en el cielo*, hasta el punto de proceder a la deconstrucción de los modelos iconográficos de los que partía

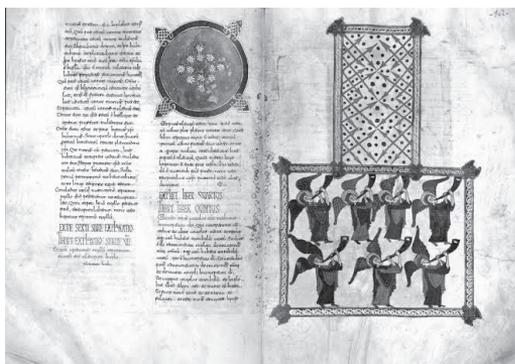


Fig. 15: Martinus, *Apertura del Séptimo Sello /Siete ángeles con trompetas*, Beato de Burgo de Osma, 1086. Catedral de Burgo de Osma, *Biblioteca Capitular*, cod. 1, fols. 101v-102r.

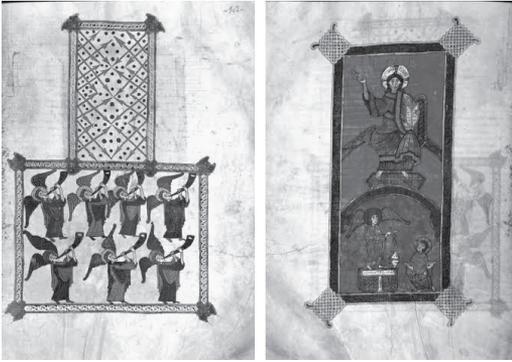


Fig. 16: Martinus, *Apertura del Séptimo Sello*, Beato de Burgo de Osma, 1086. Catedral de Burgo de Osma, *Biblioteca Capitular*, cod. 1, fol. 102r, 102v.

de ruptura con la tradición digno de un artista de vanguardia, reorganizó el campo expandido del bifolio y deconstruyó la miniatura de los *Siete ángeles* con la finalidad exclusiva de crear un diptico abstracto que sirviese de pantalla de meditación sobre los silencios y los sonidos de la Revelación. Este contraste visual entre el *silencio en el cielo* y el *strepitus mundi* se resuelve cuando, al cerrar el códice, el

ruido se ahoga y ambos se funden en un silencio primordial.

No existe parangón en el arte occidental para esta secuencia de obras maestras que exploran el silencio como imagen y sus modalidades de materialización sobre el pergamino de forma tan sofisticada, intensa, profunda y conmovedora. Retomando las últimas palabras de Hamlet antes de morir, podría decirse que, en términos artísticos, «the rest is silence».

## Las Partituras del Silencio

En la sala de lectura de la Biblioteca Morgan, como en tantos centros de estudio y meditación, podría haber habido una cartela aconsejando mantener el silencio, o incluso una reproducción del célebre fresco de Fra Angelico en el monasterio de San Marco de Florencia donde se representa a Pedro Mártir exhortando al silencio con el gesto de cruzar sus labios con el dedo [fig. 17].



Fig.17: Fra Angelico, *Pedro Mártir exhortando al silencio*, ca. 1441. Florencia, Monasterio de San Marcos.

Esta fórmula antropomórfica para representar el silencio como la negación de la voz humana, de reminiscencias clásicas, se adopta en el *Beato de Navarra* introduciendo una solución espuria dentro de la tradición iconográfica y exegética del *Comentario* donde, como hemos visto, el *silencio en el cielo* adquiere formas y significados más complejos.

Son justamente estos significados los que se le escaparon a Léger y Matta en su encuentro con el *Beato Morgan*. Cautivados por el color, el ruido y la expresión extrema de las emociones, se mostraron incapaces de escuchar el sonido del silencio que había sido invocado, de forma tan efectiva, por Maius en su partitura visual. Mientras que durante los años de posguerra el arte de Léger y Matta discurrió por caminos ya andados, la vitalidad del proyecto de la Modernidad habría de seguir sendas diferentes –sendas dirigidas, precisamente, hacia una exploración experimental del tema del silencio y del potencial artístico del medio, en su materialidad, como espacio de representación. Esos habían sido los dos vectores que Maius y sus sucesores habían desarrollado con tanta brillantez en su experimentación con los efectos del pergamino y la estructura del códice.

Sólo cinco años después de que Léger y Matta exhibiesen sus pinturas inspiradas en las miniaturas del *Beato Morgan*, Robert Rauschenberg realizó su célebre serie de cuadros monocromos en el contexto de lo que él mismo describió como «un impulso religioso» [fig. 18]:



Fig. 18: Robert Rauschenberg, *White Painting (Three-panel)*, 1951. San Francisco, *SFMOMA*, 182,88 cm x 274,32 cm.

Son lienzos grandes (1 blanco como 1 DIOS), organizados y seleccionados con la experiencia del tiempo y presentados con la inocencia de una virgen. Tratan sobre el suspense, la excitación y el cuerpo de un silencio orgánico, la restricción y la liberad de la ausencia, la plenitud plástica de la nada, el punto donde un círculo comienza y termina. Son la respuesta natural a las presiones actuales de la gente sin fe y un promotor de optimismo intuitivo. Es completamente irrelevante que sea yo el que los esté creando – El hoy es su creador<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Citado en Branden W. Joseph, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde*, Cambridge, The MIT Press, 2003, pp. 26-27: «They are large canvases (1 white as 1 GOD) organized and selected with the experience of time and presented with the innocence of a virgin. Dealing with the suspense, excitement and body of an organic silence, the restriction and freedom of absence, the plastic fullness of nothing, the point a circle begins and ends. They are a natural response to the current pressures of the faithless and a promoter of intuitional optimism. It is completely irrelevant that I am making them – Today is their maker».

El hoy de 1950 del que habla Rauschenberg puede haber sido el «creador» de estos cuadros pero el lenguaje que usa para describirlos está cargado de reminiscencias medievales. No sólo explica los monocromos como reflejos de la unidad y omnisciencia de Dios, sino que relata su proceso creativo como impregnado de una espiritualidad casi monástica. Expresiones como «inocencia de una virgen», «silencio orgánico», «restricción y libertad de la ausencia», «plenitud plástica de la nada» recuerdan la relación solitaria, primordial y profunda de los iluminadores medievales con su entorno físico y espiritual, y con la materialidad de su medio de trabajo. Sin darse cuenta, Rauschenberg estaba respondiendo a un impulso propio de su tiempo que, sin embargo, tenía raíces medievales. En comparación con la obra maestra diseñada por Petrus en el *Beato de Silos*, los lienzos monocromos de Rauschenberg que, igualmente tratan de evocar la omnisciencia de un sólo Dios, el silencio orgánico y la plenitud plástica de la nada, no pueden por menos que evaluarse como ensayos de un proyecto artístico en torno al «silencio» y la «materia de la pintura» cuya verdadera vanguardia había florecido un milenio antes.

Si el valle del Bierzo «*qui dicitur ad Silentium*» había sido el espacio privilegiado de pensamiento y creación en el que había florecido aquella «vanguardia medieval», la obra de Rauschenberg en torno al silencio había emergido de la comunidad de artistas formados en el *Black Mountain College*, una institución para la convivencia y el aprendizaje situada a orillas del Lago Edén entre las colinas de una zona rural de North Carolina. Fue allí donde, en el verano de 1952, inspirado por los cuadros monocromos de Rauschenberg, el músico John Cage compuso su célebre pieza silenciosa titulada *4'33"*. En ella, el intérprete se sienta delante del piano durante cuatro minutos y treinta y tres segundos sin emitir sonido alguno para que la audiencia escuche simplemente los sonidos accidentales del entorno. La partitura de *4'33"* que Cage dedicó a Irwin Kremen muestra los tres movimientos de que se compone la pieza, numerados e interpolados con la palabra TACET (es silencioso), que es la indicación para que el intérprete permanezca en silencio sin tocar su instrumento [fig. 19]. Si los lienzos monocromos de Rauschenberg recordaban el *silencio en el cielo* de Petrus,

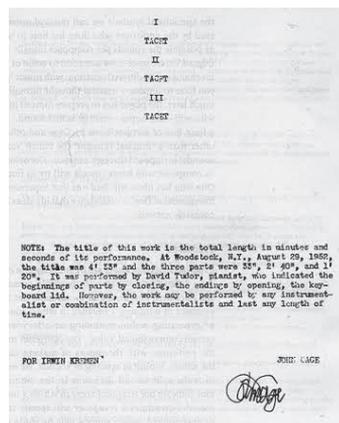


Fig. 19: John Cage, Partitura de *4'33"* dedicada a Irwin Kremen.

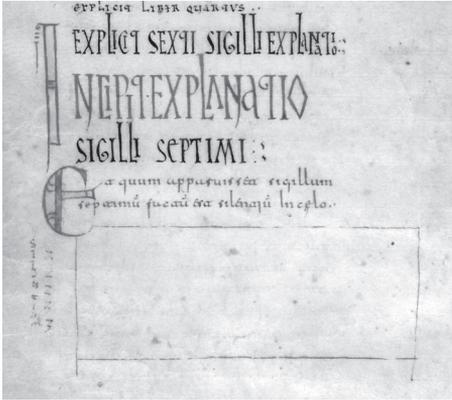


Fig. 20: *Silencio en el cielo*, Beato de Urgell, ca. 975. Urgell, *Museu diocesà*, Cod. 501, fol. 122v.

Es la partitura de Ovecus la que intenta «interpretar» el iluminador del *Beato de Urgell* en torno al 975 produciendo la conmovedora imagen de un silencio inacabado [fig. 20]. Como los monjes del *scriptorium* de Tábara, entre muros húmedos y fríos, este artista delineó los trazos sumarios de la cartografía del cielo, inscribiendo en sus márgenes, con caligrafía temblorosa, las *voces* que habrían de habitarlo «*silentium / zzzzzzzzz*». Su tarea quedó interrumpida en el fulgor de la luz de las velas dejándonos un cielo vacío e insondable, encarnado en pergamino para que podamos acariciar con las yemas de los dedos el sonido del silencio.

la configuración visual de la partitura de Cage trae a la mente la partitura del *silencio cósmico* diseñada por Ovecus en el *Beato de Valcavado* donde inscribe sobre el pergamino un panel dividido verticalmente en «movimientos» secuenciales interpolados con la palabra *silentium*. Por lo tanto, siglos antes de que Cage compusiese 4'33'', Ovecus había realizado esa otra cautivadora «partitura silente» que, con el título de 30' (media hora de silencio cósmico) merecería figurar en la historia del arte de vanguardia.

Recibido: 7/08/2013  
Aceptado: 13/09/2013



RESUMEN: Este artículo presenta un estudio iconográfico, histórico y teórico de las ilustraciones del pasaje apocalíptico del «silencio en el cielo» (*Apocalipsis* 8:1) en un grupo de manuscritos del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana datados entre los siglos X y XII. Se exponen las líneas de investigación fundamentales para una aproximación a esta iconografía analizando cómo hubiera podido ser el prototipo en la edición original perdida del *Comentario* de Beato, así como la evolución y condiciones de producción y recepción de estas imágenes en el contexto de la *renovatio* del monacato hispano y, concretamente, en el marco de la práctica de la *lectio divina*, donde el silencio adquiriría significados complejos que nada tienen que ver con la concepción moderna del silencio como «la ausencia de sonido». Desarrollando un análisis comparativo entre estas miniaturas y las obras creadas por artistas de vanguardia como John Cage y Robert Rauschenberg en torno a la poética y los significados del silencio, se pone de manifiesto la sofisticación de los iluminadores medievales y su capacidad para crear una serie de obras maestras sin parangón en el arte occidental por su brillantez en la exploración del silencio como imagen y sus modalidades de materialización sobre el pergamino.

ABSTRACT: This essay focuses on the illustrations of the apocalyptic passage of “silence in heaven” (*Revelation* 8.1) in a group of medieval manuscripts of the *Commentary on the Apocalypse* by the Spanish monk Beatus of Liébana, dated from the 10th to the 12th centuries. These images present a fascinating variety of pictorial solutions that have been largely overlooked by art historians: the combination of abstract and symbolic patterns, the deconstruction of script, and the exploration of the materiality of the parchment as a theatrical *milieu* to make silence present and palpable. I begin by tracing the textual and visual origins of the motif, advancing a hypothesis on the probable existence of a pictorial archetype from Beatus’ own time (8th century), and continue by analyzing the conditions of production and reception of these images in the context of 10th-century Mozarabic monasticism and within practice of *lectio divina*, where the concept of silence acquired multiple meanings. To conclude, I develop a theoretical reflection on the problematics of the representation of silence, drawing analogies with several 20th-century artists such as John Cage and Robert Rauschenberg whose artistic experiments around this theme find their medieval counterparts in the productions of remarkable illuminators such as Ovecus and Petrus. Framing this essay is a critical examination of the results of the engagement of painters Fernand Léger and Roberto Matta with the illustrations of one of these manuscripts, the so-called *Morgan Beatus*, which had been famously introduced to them by Meyer Schapiro in the 1930’s, shedding light on the complexities of the dialogue between medieval and modern art.

PALABRAS CLAVE: Silencio. Apocalipsis. Monacato. Modernidad. Vanguardia. Iconografía.

KEYWORDS: Silence. Apocalypse. Monasticism. Modernity. Avant-Garde. Iconography.