CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

LECTURA ICONOGRÁFICA DEL VERSÍCULO 6, 2 DEL APOCALIPSIS DE JUAN

PARALELISMO DEL TEXTO BÍBLICO CON MODELOS ICONOGRÁFICOS DE LA ANTIGÜEDAD Y SU REPRESENTACIÓN PLÁSTICA EN LAS MINIATURAS DE LOS BEATOS

Manuel Aneiros Loureiro

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS MEDIEVAIS

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

Lectura iconográfica del versículo 6, 2 del Apocalipsis de Juan

Paralelismo del texto bíblico con modelos iconográficos de la Antigüedad y su representación plástica en las miniaturas de los beatos

D. Manuel Aneiros Loureiro

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En ……, … de ….. de 20..

Asdo.....

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

Lectura iconográfica del versículo 6, 2
del Apocalipsis de Juan

Paralelismo del texto bíblico con modelos iconográficos
de la Antigüedad y su representación plástica
en las miniaturas de los beatos

Drª. Esther Corral Díaz
Dr. David Chao Castro

INFORMAN:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D. ***Manuel Aneiros Loureiro****, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En ……, … de ….. de 20..

Asdo.
Esther Corral Díaz

Asdo.
David Chao Castro

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A meus pais

(*In memoriam*)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Agradecimientos

Este trabajo no se consideraría enteramente realizado sin antes reconocer y agradecer el apoyo de todas aquellas personas que de formas muy diversas coadyuvaron a que finalizara venturosamente.

Por este motivo, deseo expresar en primer lugar mi más sincero agradecimiento a los profesores Drª. Esther Corral Díaz y Dr. David Chao Castro bajo cuya segura dirección y rigurosa orientación se han podido cumplir los objetivos pretendidos en la realización de esta tesis. No me cabe la menor duda de que sin su inestimable gobierno y asistencia este trabajo no habría visto la luz.

A la Drª. Esther Corral Díaz agradezco, asimismo, su interés, profesionalidad y denuedo por imbuir a través de sus sabios consejos, orientaciones y, especialmente, correcciones, en un historiador del arte actual –antiguo alumno de 'Preu', giróvago por algún tiempo y goliardo en ocasiones–, el menester y la responsabilidad de reflexionar sobre la forma y el fondo de la expresión escrita.

Al Dr. David Chao Castro quiero agradecer, igualmente, su apoyo, estímulo y, principalmente, admirable tutoría que a lo largo de estos últimos años han hecho que pudiera observar el mundo del arte desde perspectivas inéditas, teniendo, al mismo tiempo, la fortuna de haber realizado el doctorado bajo el amparo de un responsable y excelente mentor.

A lo largo del periodo de investigación otros profesores universitarios y miembros de diversas instituciones me han aconsejado, ofreciéndome orientación y asistencia en la resolución del considerable número de cuestiones que se iban planteando. Deseo agradecer muy especialmente al Dr. José Carracedo Fraga su inestimable ayuda por las precisas y claras explicaciones que han hecho posible solventar las dificultades con los textos griegos y las ediciones críticas que surgían frecuentemente, sus juiciosos consejos despertaron en mí, además, un gran interés por la koiné del mundo helénico y el estudio de las fuentes documentales. Si las lenguas clásicas son complejas de interpretar, el ámbito teutónico no se queda a la zaga; vaya mi gratitud, asimismo, para el Dr. Emilio González Miranda, que sin su valiosa colaboración me resultaría imposible llegar a comprender las partes de esta tesis que contienen información en lengua germánica.

Los documentos gráficos de los beatos utilizados en este trabajo han sido extraídos de los facsímiles de los mismos, que se encuentran en la exposición permanente de la Torre del Infantado de Potes (Cantabria). Por ello, deseo expresar mi más franco agradecimiento a Dª. Pilar Gómez Bahamonde, directora del Centro de Estudios Lebaniegos Don Desiderio Gómez Señas, por su amabilidad y atención durante mi estancia en ese maravilloso pueblo lebaniego, y por las facilidades que me ha brindado para realizar la consulta de los códices. Asimismo, extiendo mi reconocimiento al personal de dicha institución por su deferencia y cordialidad.

La exploración en otros centros, como el Instituto Teológico Compostelano y la Biblioteca de Galicia, ha completado la búsqueda documental. Vaya mi gratitud para el Dr. José Antonio Castro Lodeiro, profesor titular del ITC y para D. José Daniel Buján Núñez, director de la BG, por facilitarme la consulta de gran cantidad de obras fundamentales para el desarrollo de la investigación.

También quiero agradecer a otros profesores y miembros de la comunidad universitaria su apoyo que, en mayor o menor grado de aportación, para mí representó en todo momento una ayuda inestimable: al Dr. José Manuel López Vázquez por su ánimo y amparo al dirigir en su momento mi TFG, que fue el trabajo germinal que dio lugar al inicio de esta tesis; al Dr. Manuel Enrique Vázquez Buján por los consejos y sugerencias tan acertadas, que me han orientado para encauzar el tema de este trabajo de una forma clara y precisa; a la Drª. María Mercedes Brea López por la presteza en solventar las obstáculos que pudieron surgir a lo largo del programa de doctorado (su mera presencia parecía volatilizar los problemas); al Dr. Fernando López Alsina por su amabilidad y cortesía al atender algunas 'preguntas incómodas' que le formulaba en relación a los textos bíblicos, recibiendo de su parte sabias y precisas respuestas académicas, que iban acompañadas de otras 'preguntas todavía más incómodas' que estimulaban mi curiosidad y me apremiaban a buscar explicaciones satisfactorias a las mismas; a la Drª. Marta Cendón Fernández por sus consejos y orientaciones en el mundo del arte de la Alta Edad Media, y al Dr. Ángel Andrés Sicart Jiménez por el mismo motivo, concretamente, hasta el año mil; a la Drª. María Dolores Fraga Sampedro por los periodos académicos de grado y máster, en particular por las directrices sobre las cuestiones espirituales; a la Drª. María de Fátima Díez Platas por el acercamiento entre el 'Medioevo' y el mundo clásico; a la Drª. Rocío Sánchez Ameijeiras por las observaciones sobre la interesante conexión entre la expresión escrita y las representaciones plásticas; al Dr. Xosé Ramón Mariño Ferro por sus acertadas sugerencias al inicio de este estudio; a la Drª. Amelia

Pereiro Pardo por las explicaciones puntuales sobre el valor de ciertos términos de la lengua griega; al Dr. Javier Castiñeiras López y a la Drª. Natalia Conde Cid por su apoyo y recomendaciones en las cuestiones formales de la tesis; a Dª. Miriam Sánchez López, pronto doctora en lenguas clásicas, por las conversaciones de biblioteca y certeras orientaciones en mis primeros pasos en el estudio de la koiné helenística; al Dr. Jorge Manuel Gomes da Silva Rocha por la amabilidad que ha tenido al facilitarme la documentación que necesitaba sobre su Tesis doctoral, inédita en aquel momento; a la Rede de Estudos Medievais y a todos sus miembros por el saludable ambiente, los viajes, el compañerismo, los comentarios, que a lo largo de estos años han hecho que el programa de doctorado fuese, además de académico, atractivo, interesante y ameno, adquiriendo con todo ello amplios conocimientos y, sobre todo, sabiduría; y, en general, a todos los profesores y personal de las facultades de Xeografía e Historia y de Filoloxía, que de una u otra forma, en las aulas, en los despachos, en las bibliotecas, en los pasillos o en las cafeterías, han tenido a bien atender aquellas preguntas que surgían en mi mente a la vista de su presencia y que les inquiría de forma natural pudiendo llegar a resultar a veces un tanto intemperante*.

*La impresión de esta Tesis doctoral se ha podido llevar a cabo gracias a la ayuda económica del grupo de Filoloxía Románica GI 1350 de la Universidad de Santiago de Compostela.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMEN

En el versículo 2 del capítulo 6 del Apocalipsis de Juan (Ap 6, 2) se describe una visión en la que aparece un caballo blanco cuyo jinete tiene un arco, y al que se le da una corona. En una primera impresión esta escena se muestra lo suficientemente diáfana y no parece plantear dudas sobre la forma en que debe ser expresada plásticamente, aunque los modelos iconográficos que representan este episodio bíblico varían considerablemente de unos artistas a otros a lo largo de la historia.

De los cuatro elementos figurativos que se nombran en Ap 6, 2 –el caballo, el jinete, el arco y la corona– que son susceptibles de análisis iconográfico, el arco ha sido entendido desde los primeros tiempos del cristianismo como un arma de combate, sin embargo, con la llegada del Renacimiento, el pintor Matthias Gerung lo transforma en un arco iris. Además, en algunas representaciones el jinete es equiparado con Cristo y en otras con los guerreros partos. Sobre el caballo y la corona, si bien con ligeras variantes, casi todos los exégetas y artistas coinciden en su significado y en su lectura figurativa.

Esta falta de correspondencia entre el texto bíblico y algunas imágenes invita a pensar que determinados elementos –tanto literarios como plásticos– podrían ofrecer otro tipo de información adicional. El motivo de este trabajo es, por consiguiente, realizar una lectura iconográfica sobre el texto de Ap 6, 2 en origen y, además, analizar su representación plástica en las miniaturas de los beatos. Se pretenderá verificar el posible valor denotativo del escrito primario de Juan, al mismo tiempo que se estudiará el probable aspecto connotativo de las miniaturas medievales en los códices que se toman como referencia.

Palabras clave: Apocalipsis, exégesis patrística, iconografía apocalíptica, iconografía medieval, miniaturas, Beato de Liébana, beatos.

RESUMO

No versículo 2 do capítulo 6 da Apocalipse de Xoán (Ap 6, 2) descríbese unha visión na que aparece un cabalo branco, cuxo xinete ten un arco, e ao que se lle dá unha coroa. Nunha primeira impresión, esta escena amósase o suficientemente diáfana e parece non presentar dúbidas sobre o xeito en que debe ser expresada plasticamente, aínda que os modelos

iconográficos que representan este episodio bíblico varían considerablemente duns artistas a outros ao longo da historia.

Dos catro elementos figurativos nomeados en Ap 6, 2 –o cabalo, o xinete, o arco e a coroa– que son susceptibles de análise iconográfica, o arco foi entendido dende os primeiros tempos do cristianismo como unha arma de combate, con todo, coa chegada do Renacemento o pintor Matthias Gerung transfórmao nun arco da vella. Ademais, nalgunhas representacións o xinete é equiparado con Cristo e noutras cos guerreiros partos. Sobre o cabalo e a coroa, aínda que con lixeiras variacións, case todos os eséxetas e artistas concordan no seu significado e na súa lectura figurativa.

Esta falta de correspondencia entre o texto bíblico e algunhas imaxes, invita a pensar que determinados elementos –tanto literarios como plásticos– poderían ofrecer outro tipo de información adicional. O obxectivo deste traballo é, polo tanto, realizar unha lectura iconográfica sobre o texto de Ap 6, 2 en orixe, e tamén analizar a súa representación visual nas miniaturas dos beatos. Preténdese verificar o posible valor denotativo do escrito primario de Xoán, ao mesmo tempo que se estudará o probable aspecto connotativo das miniaturas medievais nos códices que se toman como referencia.

Palabras chave: Apocalipse, esexese patrística, iconografía apocalíptica, iconografía medieval, miniaturas, Beato de Liébana, beatos.

ABSTRACT

In the verse 2 of *Chapter* 6 of the *Apocalypse of John* (Ap 6, 2), it is described a vision in which appears a white horse whose rider, who has a bow, is also given a crown. A first glimpse of the scene shows in a clear way how it should be expressed artistically. However, iconography models which represent this biblical episode have been understood in different ways among artists throughout history.

Four figurative elements which appear on Ap 6, 2 are subjected to an iconographical analysis: the horse, the rider, the bow and the crown. The bow has been taken since the early days of Christianity as a fighting weapon, since the beginning of the Renaissance, although the painter Matthias Gerung had interpreted it as a rainbow. In addition, other representations showcase the rider compared either with Christ or with Parthia's warriors. Moreover, a great

deal of exegetes and artists agree on the meaning of the horse and the crown and their figurative interpretation.

This lack of correspondence between the biblical text and some images may point to the fact that there are certain literary and plastic components which could give further information. Therefore, the purpose of this work is to present a reading of the iconographical aspects on the original text of Ap 6, 2. We will also analyze their visual representation on the miniatures of the Beatus. The final aim will be, on the one hand, the verification of the primary denotative value in Juan's work, and, on the other hand, the study of the connotative aspects of medieval miniatures in the codices which have been taken as reference.

Key words: Apocalypse, patristic exegesis, apocalyptic iconography, medieval iconography, miniatures, Beatus of Liebana, Beatus.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

Prefacio 23
INTRODUCCIÓN, Metodología y Fuentes 25

A.- DE LA IMAGEN AL TEXTO 41
1. – El libro del Apocalipsis 47
1.1. – El autor 49
1.2. – Fecha de composición 51
1.3. – Finalidad de la obra 52
1.4. – El texto: cuestiones semasiológicas e interpretaciones 54
1.5. – Posibles antecedentes 59
2. – Ap 6, 1-8 65
2.1. – Estructura del texto 66
2.2. – Los caballos: antecedentes preceptivos 68
2.3. – Los caballos: otros posibles antecedentes 69
a) Festividades romanas 69
b) Cosmología, ciclos naturales y colores 70
c) Aspectos sociales y económicos 73
d) Fenómenos atmosféricos: los vientos 74
e) Elementos iconográficos del entorno 75
3. – Ap 6, 2 77
3.1. – El caballo 79
3.2. – El jinete 82
3.3. – El arco 85
a) El arco y el arco iris 87
b) El arco y las flechas 88
c) El arco y el arquero 89
d) El arco y la bóveda 90
e) La posición del arco 90

3.3.1. – El arco y los modelos iconográficos de la Antigüedad 92
3.3.2. – Persistencia del arco en los modelos bizantinos y medievales 96
3.4. – La corona 100

B.- DEL TEXTO A LA IMAGEN 107
1. – Entre Juan en Patmos y Beato en Liébana 109
1.1. – Los *Comentarios al Apocalipsis* anteriores a Beato de Liébana 109
1.2. – Canonicidad del Apocalipsis 113
1.3. – Los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana 115
1.3.1. – La cuestión del manuscrito autógrafo de Beato de Liébana 118
2. – De los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana a los beatos 125
2.1. – Los beatos 131
3. – Ap 6, 1-8 en las miniaturas de los beatos 141
4. – Paralelismo entre Ap 6, 2 y Ap 19, 11 147
5. – Ap 6, 2 en las miniaturas de los beatos 151
5.1. – El caballo 151
a) Raza 152
b) Género 153
c) Pelaje 154
d) Paso 155
e) Herraduras 156
f) Arneses y adornos 157
g) Estribo 158
5.2. – El jinete 158
a) Indumentaria 159
b) Monta 161
c) Jinete o caballero: el tema de las espuelas 164
5.3. – El arco 165
a) La ballesta 166
b) La flecha 167
c) La carga del arco y la dirección del disparo 168
5.4. – La corona 168

a) Modelos orientales 169
b) Coronas regias 171
c) Nimbos 173
d) Formas cónicas 174
e) Otros formatos 174
f) Entrega de la corona 175

CONCLUSIONES 179

Índice de Fuentes 187
Índice de Imágenes y Mapas 193
Bibliografía 209

IMÁGENES 241

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

καὶ εἶδον, καὶ ἰδοὺ ἵππος λευκός, καὶ ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν ἔχων τόξον
καὶ ἐδόθη αὐτῷ στέφανος καὶ ἐξῆλθεν νικῶν καὶ ἵνα νικήσῃ

Ap 6, 2

et vidi et ecce equus albus et qui sedebat super eum habens arcum
et data est ei corona et exiit vincens ut vinceret

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PREFACIO

En el principio surge la pregunta.

Cuando en 1530 Matthias Gerung ilustra para la *Ottheinrich-Bibel* algunos pasajes bíblicos, entre los que se encuentra el episodio de los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (Ap 6, 1-8), el pintor alemán coloca en la mano del primer jinete (Ap, 6, 2)[1] un arco iris [Fig. 25] en lugar de un arco de flechas como venía siendo habitual hasta entonces [Fig. 76B][2]. Entre el gran número de representaciones plásticas de este versículo consultadas, desde las miniaturas carolingias hasta la actualidad, no hemos encontrado una imagen semejante. La observación de esta singularidad conduce, inevitablemente, a un interrogante: ¿qué clase de objeto debería portar en origen el jinete que Juan describe en Ap 6, 2?

La curiosidad nos animó a realizar una exploración exhaustiva sobre distintos modelos plásticos occidentales de *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* comprendidos entre el Alto Medievo y el Renacimiento, centrándonos principalmente en el colectivo de miniaturas y pinturas, con la finalidad de comprobar la existencia de otras obras de características similares a la de M. Gerung. Al cotejar el repertorio de imágenes se ha podido constatar, al mismo tiempo, que ciertas representaciones de los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis* también mostraban otras variantes iconográficas de difícil explicación. Así, en los frescos de la cripta de la catedral de Anagni (s. XI) el tercero de los jinetes porta en la mano una *statera* romana [Fig. 129], cuando habitualmente se representaba con una balanza de platos y brazos iguales [Fig. 82A][3]; en el códice de Lorvão (1189) el primero y el segundo de los cuatro jinetes mantienen semejanzas iconográficas con el texto bíblico, si bien los otros dos difieren notablemente de él [Fig. 86A][4]; y en el *Apocalipsis Douce* (*ca.* 1270) el jinete que debería representar a la Muerte es sustituido por la figura de Cristo [Fig. 107A].

---

[1] Ap 6, 2 es el versículo correspondiente al primer jinete.

[2] Se cita como ejemplo ilustrativo de un arco de flechas la figura 76B, si bien a lo largo de este trabajo se podrán observar distintos modelos. Las características del arco, la flecha y la actitud del disparo del jinete varían de unas representaciones a otras, sin embargo en todas ellas se advierte claramente que se trata de un arma de combate.

[3] Sobre la interpretación iconográfica de los términos 'balanza' y *statera*, *vid. infra*.

[4] Es especialmente destacable en el códice de Lorvão la imagen del cuarto jinete, que va vestido con una túnica blanca y lleva en su mano un astil rematado en una cruz de la que penden los símbolos del A y Ω, cuando el texto bíblico señala claramente que este jinete tiene por nombre Muerte y que el Hades le compaña (*vid. infra*).

Esta incoherencia entre el texto bíblico y sus correspondientes expresiones plásticas nos hizo intuir que ciertas imágenes podrían encubrir algún tipo de información subyacente difícil de elucidar con un simple análisis iconográfico. Según algunos investigadores, ciertas incongruencias podrían ser debidas a descuidos, falta de conocimiento por parte del artista, errores iconográficos o, simplemente, libertad de expresión de los ejecutantes; sin embargo, es posible que algunas anomalías observadas entre el escrito y las imágenes tengan otro tipo de justificación. Consideramos que un análisis exhaustivo del texto[5] y un estudio iconológico de los modelos figurativos pueden desvelar nuevas percepciones sobre el tema.

Ante tantos interrogantes, observamos que la cuestión demandaba una investigación más profunda, y por este motivo se decidió emprender el presente proyecto con la finalidad de encontrar una explicación, sino a todos, sí por lo menos a algunos de los problemas detectados. Para ello seleccionamos el versículo 2 del capítulo 6 del libro del Apocalipsis de Juan (Ap, 6, 2), por ofrecer un relevante campo de estudio para el desarrollo de este trabajo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[5] Creemos que el origen de algunas irregularidades puede localizarse en el propio texto del Apocalipsis, y estarían causadas, fundamentalmente, por las diversas traducciones y las interpretaciones heteróclitas de los exégetas.

INTRODUCCIÓN

El libro de la Revelación o Apocalipsis de Juan[6] es el último libro de la Biblia en el que se narran una serie de visiones que están cargadas de un gran contenido simbólico, lo que dificulta notablemente su correcta lectura e interpretación. En los versículos 1 a 8 del capítulo 6 (Ap 6, 1-8), el autor describe la aparición de cuatro caballos de diferentes colores –blanco, rojo, negro y pálido[7]–, sobre los que cabalgan sendos jinetes, que van equipados, a su vez, con determinados atributos: el del caballo blanco porta un arco; el del caballo rojo una espada; el del caballo negro una balanza; y sobre el del caballo pálido no se indica ningún rasgo específico, por lo que a veces se representa acompañado de distintos utensilios: una guadaña, una garrocha, una espada o un cuenco ardiente[8]. Este pasaje bíblico, del que se han realizado numerosas interpretaciones y representaciones plásticas a lo largo de la historia, es conocido como el episodio de los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis*[9].

De los ocho versículos que lo componen, el correspondiente al caballo blanco (Ap 6, 2) es, si cabe, el de más difícil lectura e interpretación. Los estudiosos del tema –desde los primeros tiempos de la patrística hasta la actualidad– no se han puesto de acuerdo sobre su verdadero significado, llegando a proponer las más diversas y variadas hipótesis. De igual forma, las representaciones plásticas llevadas a cabo a lo largo de la historia –en las miniaturas medievales, principalmente– presentan numerosas irregularidades y notables diferencias entre sí, lo que dificulta la aplicación de una línea de homogeneidad que ofrezca una explicación plenamente convincente. Desde los primeros siglos del cristianismo exégetas

---

[6] Aunque existen dudas sobre la autoría del Apocalipsis, como se verá más adelante, en este trabajo se utilizarán indistintamente las nominaciones 'Juan' o 'autor del Apocalipsis' para referirse a la misma persona.

[7] El término griego utilizado en el Apocalipsis para designar el color del cuarto caballo también suscita problemas de interpretación (*vid. infra*).

[8] Sobre el cuenco del que salen abundantes llamas, especialmente en algunos apocalipsis anglo-normandos como los códices de Lambeth Palace Library (Ms. 209), de la British Library (Ms. Add 42555) o de la Pierpont Morgan Library (Ms. M. 524), Suzanne Lewis señala que pudiera tratarse de una referencia pictórica a la explicación de los comentarios sobre el Apocalipsis de Berengaudus (s. IX?), en donde se afirma que el cuarto jinete se denomina Muerte, porque hace referencia al castigo de Iahvé cuando el pueblo de Israel cayó en grave pecado: «Un gran fuego se ha encendido en la ira del Señor y lo consume todo hasta las profundidades del infierno (Dt 32, 22)» (Suzanne Lewis, *Reading images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 81-84). Asimismo, el Hades, que acompaña al cuarto jinete, es representado unas veces como monstruo humanoide y otras como el Infierno o un lugar de tormento (*vid. infra*).

[9] En adelante *CJAp*, o bien Ap 6, 1-8, si se alude en concreto al documento escrito.

e investigadores –católicos y acatólicos– han intentado dar una explicación razonada sobre el significado de este enigmático versículo[10], tanto desde el punto de vista literario como iconográfico, aunque nunca se ha llegado a resultados concluyentes ni satisfactorios.

La finalidad de este trabajo consiste, por lo tanto, en realizar una lectura –en nuestro caso, iconográfica– del versículo 6, 2 del Apocalipsis de Juan, enfocando el tema desde dos puntos de vista. Por una parte, sobre el escrito bíblico en origen (finales del siglo I d.C.) y, por otra, en cuanto a su representación plástica en las miniaturas de los beatos. Para este último aspecto se tendrá en cuenta, además, la exégesis patrística y los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana.

En lo que concierne al planteamiento de la investigación del texto bíblico, es preciso realizar, en primer lugar, una breve acotación sobre el enfoque desde el que se va a analizar el mismo: a nuestro modo de ver, la escritura teopneústica del Apocalipsis no puede ser considerada como una obra teándrica[11]. A propósito de esta observación, es conveniente señalar que la lectura de los textos sagrados, como refiere J. F. Mira, en cualquier ámbito o sociedad religiosa, es una práctica ligada a la fe, no a la literatura, que sirve como soporte de la liturgia y de la vida espiritual de los fieles. Las traducciones canónicas se ajustan a la tradición y al magisterio de la Iglesia, que considera el Apocalipsis como un mensaje que la divinidad envía a los humanos, por lo que el texto bíblico se orienta hacia una interpretación cargada de teología moral o dogmática[12]. En nuestro caso estimamos que es necesario llevar a cabo una lectura del Apocalipsis no dogmática, es decir, utilizando los mismos criterios que se podrían aplicar a cualquier texto narrativo de la literatura griega antigua[13]. Aunque el contenido del libro de Juan sugiera un fondo profético y sus enigmáticas descripciones literarias estén valoradas por algunos investigadores como figuraciones o prefiguraciones de ciertos personajes o acontecimientos futuros, el libro del Apocalipsis debe interpretarse como

[10] La variedad y diversidad de interpretaciones alcanza también a otros elementos del episodio de los *CJAp*, como ya se ha señalado.

[11] Aunque este trabajo se basa en el estudio del escrito de Juan enfocado desde una perspectiva no teándrica, para el análisis de la iconografía medieval es preciso tener en cuenta las aportaciones de la exégesis, especialmente aquellas correspondientes a las valoraciones de los Padres de la Iglesia y de Beato de Liébana.

[12] *Evangelios de Marcos, Mateo, Lucas y Juan, con los Hechos de los Apóstoles y el libro del Apocalipsis, Nueva versión literaria del griego*, Joan Francesc Mira (trad.), Edhasa, Barcelona, 2006, p. 8 y ss.

[13] El punto de partida de cualquier traducción es el texto original y una traducción rigurosa implica la comprensión del mismo, por lo que es necesario prestar especial atención a la forma del escrito y no al mensaje que pretende transmitir (Luis Alonso Schökel – Eduardo Zurro, *La traducción bíblica: lingüística y estilística*, Cristiandad, Madrid, 1977, pp. 22-23).

un documento literario que fue escrito a finales del siglo I y que está inspirado en diversos tipos de fuentes, muchas de la cuales todavía se desconocen.

Asimismo, resulta pertinente esclarecer lo que entendemos por 'lectura iconográfica', expresión que aplicamos tanto al estudio del texto como al de las imágenes. En Ap 6, 2 se describe una escena en la que algunos elementos figurativos están inspirados, según la mayoría de los investigadores, en los escritos de los profetas del A. T.[14]; sin embargo, otras partes del episodio parecen tener su origen en fuentes de distinta procedencia, entre las que se encontrarían determinados modelos plásticos del entorno y de la época en que fue escrito el Apocalipsis. La lectura iconográfica del versículo Ap 6, 2 estará enfocada, por consiguiente, a tratar de localizar aquellos posibles prototipos gráficos que pudo haber utilizado el autor para la redacción del mismo.

Por otra parte, el estudio iconográfico de las imágenes medievales resulta obvio, aunque también presenta algunos problemas. Los artistas adaptaron los modelos pictóricos a la plástica de la época siguiendo diferentes criterios: unas veces pretendiendo una consonancia con el texto bíblico, otras con los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, y otras utilizando fuentes de inspiración de origen incierto. La lectura iconográfica de las imágenes de los beatos será realizada, por lo tanto, desde una perspectiva iconológica, ya que algunas miniaturas presentan elementos de estudio más propios de esta disciplina[15].

El objetivo principal de este trabajo es, en el fondo, el de ofrecer una explicación alternativa y plausible a determinados problemas que plantea la lectura de Ap 6, 2, tanto en su expresión escrita como en su representación plástica, al mismo tiempo que se pretenden establecer unos principios encaminados a abrir nuevas vías de investigación sobre el tema.

Teniendo en cuenta las observaciones precedentes, este trabajo debe ser entendido como un estudio de carácter exploratorio y multidisciplinar, en el que concurrirán factores de tipo lingüístico, histórico e iconográfico[16].

---

[14] El episodio completo de los *CJAp* –Ap 6, 1-8– parecen estar inspirados, según la mayoría de los autores, en las visiones de Zacarías (Za 6).

[15] Téngase en cuenta que el estudio iconográfico de las miniaturas será realizado principalmente en su relación con el texto, es decir, tratando de localizar en las ilustraciones aquellos elementos que de alguna forma sean o no consecuentes con el documento escrito, tanto el del Apocalipsis de Juan, como los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana. Sobre este aspecto de la investigación incidiremos más adelante.

[16] Justificamos el enfoque multidisciplinar de la investigación, porque ofrece más posibilidades de elucidar determinados problemas que plantea el tema, como el posible valor denotativo del versículo 6, 2 del libro del Apocalipsis de Juan. Asimismo, las miniaturas de los beatos también pueden contener vestigios que denoten la

A la hora de abordar la investigación se presentan una serie de dificultades. El principal problema es la imposibilidad de trabajar con la fuente primaria, es decir, con el manuscrito original de Juan. No se tiene conocimiento de que exista el escrito ológrafo del autor del Apocalipsis y los diversos documentos que lo reproducen, ya sean en griego, latín o en cualquier lengua vernácula, son copias más o menos fidedignas de manuscritos anteriores[17]. Esta cuestión plantea el dilema de seleccionar –entre las distintas versiones conocidas del Apocalipsis– la edición o ediciones más fiables que puedan servir de fuente primaria, como reza el comentario de A. Piñero: «De hecho, sólo quien se acerca al manantial tiene plena garantía de beber aguas incontaminadas»[18]. Por este motivo se ha optado por la edición crítica de Roger Gryson, *Apocalypsis Johannis*. *Vetus Latina, die reste der Altlateinischen Bibel*, publicada por Verlag Herder en 2002, que se utilizará como fuente primaria, dado que es una obra actualizada y está considerada, además, como una de las más importantes ediciones críticas del Apocalipsis[19].

En relación al análisis del texto, se presenta, además, otra dificultad: aunque el griego en que fue escrito el Apocalipsis formaba parte de la koiné de la época, no conocemos ningún estudio específico que aborde el análisis en concreto del idioma helénico que estaba en uso en el momento y el lugar en que fue escrito el libro, y que pudiera utilizar modismos, giros o locuciones no conocidas[20]. El estudio del vocabulario griego de este trabajo se ha realizado, por lo tanto, a partir de diccionarios que contemplan un contexto histórico y geográfico más amplio, como el *Thesaurus Graecae Linguae* de H. Stephano[21], *A Greek-English Lexicon* de

---

condición connotativa de las mismas, y que se encuentren subyacentes en algunos de los modelos de su inusual iconografía.

[17] En el siglo I. d.C. el material más habitual para escribir era el papiro, aunque el pergamino ya estaba en uso en aquella época. Como los textos sagrados de los primeros siglos de la Iglesia fueron escritos casi exclusivamente en papiro, se cree que el Apocalipsis fue escrito en ese mismo tipo de soporte. La delicadeza y fragilidad de esta clase de material dificulta su conservación, especialmente en lugares proclives a la humedad como puede ser el entorno del Mediterráneo, por esta razón gran parte de los manuscritos originales escritos en papiro se han perdido (Manuel de Tuya – José Salguero, *Introducción a la Biblia*, BAC, Madrid, 1967, p. 432).

[18] Antonio Piñero, *Fuentes del Cristianismo. Tradiciones primitivas sobre Jesús,* El Almendro, Córdoba, 1993, p. 18.

[19] Las fuentes empleadas, especialmente las correspondientes a los textos bíblicos, son de vital importancia para el estudio objetivo de la materia; más adelante se incluye un apartado específico con la explicación detallada de las mismas.

[20] Tampoco tenemos conocimiento del griego utilizado por el autor del Apocalipsis, como ya se ha apuntado, todos los documentos que se conservan son copias de otros anteriores.

[21] Henrico Stephano (constructus), *Thesaurus Graecae Linguae*, Graz, Austria, 1954.

H. G. Liddell – R. Scott[22], el *Diccionario Griego-Español* de F. I. Sebastián Yarza[23] y el *Dictionnaire Grec-Français* de A. Bailly[24], entre otros. De manera especial también se ha consultado el diccionario de documentos en papiros griegos *Wörterbuch der griechischen papyrusurkunden* de F. Preisigke[25] y, en línea, el *Thesaurus Linguae Graecae*, *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*[26]. Estimamos que las obras citadas son suficientes y gozan de acreditada solvencia como para ofrecer una visión objetiva de la materia, al tiempo que ofrecen una aproximación al griego utilizado en la redacción original del Apocalipsis.

Por otra parte, para al estudio de las miniaturas de los beatos la localización de las fuentes no plantea grandes problemas: se emplean los facsímiles de los beatos y las ediciones críticas más destacadas de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, que se pueden localizar en distintas bibliotecas y centros de estudio (*vid. infra*).

Sobre el estado de la cuestión cabe señalar que no tenemos conocimiento de que se haya realizado una investigación sistemática del episodio de los *CJAp* –y, evidentemente, del versículo Ap 6, 2– a partir de las premisas que se exponen aquí. Los estudios consultados versan casi exclusivamente sobre las distintas formas de entender el texto bíblico y analizan el escrito desde un enfoque profético, relacionándolo de forma habitual con el fin del mundo y con la parusía de Cristo.

En cuanto a los estudios sobre el escrito de Juan, el documento literario más antiguo del que tenemos conocimiento en el que se interpreta el arco del jinete del caballo blanco como un arco de flechas, es el comentario de Primasio, que traduce el vocablo τόξον por *sagittam*[27]. Esta apreciación del obispo de Hadrumetum sobre el atributo del primer jinete del Apocalipsis se mantendrá a lo largo de toda la Edad Media y los artistas así lo representarán en la iconografía[28]. No es hasta la llegada del Renacimiento cuando se plantea la cuestión si el arco

[22] Henry G. Liddell – Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

[23] Florencio I. Sebastián Yarza (dir.), *Diccionario griego-español*, Ramón Sopena, Barcelona, 2002.

[24] M. Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Librairie Hachette, Paris, 2008.

[25] Friedrich Preisigke, *Wörterbuch der griechischen Papyrusurkunden*, Gelbsteverlag ber Erben, Berlin, 1925. Consideramos esta obra de F. Preisigke de sumo interés, porque el autor estudia papiros griegos con inscripciones en griego que son, posiblemente, los documentos que contienen escritos más próximos a la koiné de la época en la que fue redactado el Apocalipsis.

[26] Accesible en: http://stephanus.tlg.uci.edu/ [consulta 07/11/2018].

[27] La mayoría de los exégetas de la patrística latina traducen τόξον por *arcum*.

[28] Los modelos iconográficos medievales que figuran el atributo del primer jinete del Apocalipsis difieren de unos a otros, aunque básicamente en todos ellos se observa que se trata de un arco de guerra. Bien es cierto que

que porta el jinete de Ap 6, 2 debe ser entendido como un instrumento bélico o si, por el contrario, identifica a otro tipo de elemento que tenga forma de arco, como puede ser un arco iris[29]. Es también a partir del Renacimiento cuando comienzan a surgir estudios que ofrecen otras alternativas de interpretación sobre los símbolos del Apocalipsis, como las obras de Gregorio López en el siglo XVI[30], de Frei Francisco de S. [sic] en el XVII[31] o de Manuel Rosell a finales del XVIII[32].

En la actualidad algunos investigadores proponen diversas soluciones alternativas a la exégesis de épocas anteriores; señalamos algunas opiniones al respecto. A. Wikenhauser es de la opinión de que los *CJAp* detentan un fondo propio en la historia de la época y que son símbolo de los partos, quienes, desde la victoria alcanzada en el año 62 –época muy próxima a la escritura del Apocalipsis– por su rey Vologesio, representaban el peor enemigo para

---

los artistas a veces parecen no estar muy seguros de la forma en que la escena debe ser representada, y la posición del arco en relación al jinete varía considerablemente de unas miniaturas a otras (*vid. infra*).

[29] Sobre todo en la expresión plástica, como la ilustración de Matthias Gerung ya aludida. Posiblemente las nuevas ideas de la Reforma influyeron de alguna manera en el pintor alemán, aunque no se pueden determinar exactamente los motivos que le impulsaron a llevar a cabo tal representación. El arco iris es, también, el símbolo del pacto de Dios con la humanidad tras el diluvio (Gn 9, 13).

En relación al estudio y explicación de los pasajes bíblicos, se sabe que uno de los primeros avances de la crítica moderna consistió en reconocer que el texto original del N. T. –en el que se incluye el Apocalipsis– se encontraba en los manuscritos griegos y no en los latinos. El estudio del texto latino tuvo en Occidente, y a lo largo de toda la Edad Media, un predominio absoluto; sin embargo, tras la caída de Constantinopla en 1453, el éxodo de numerosos helenistas a Occidente, que trajeron consigo gran cantidad de manuscritos griegos, propició el interés y la necesidad de rastrear el original del N. T. en los textos griegos (Julio Trebolle Barrera, *La Biblia judía y la Biblia cristiana*, Trotta, Madrid, 1993, p. 356).

[30] Gregorio López identifica el primer jinete del Apocalipsis con Decébalo, monarca de Dacia, que reinó entre el 87-106 y mantuvo constantes guerras contra el Imperio Romano (Gregorio López, *Declaración del Apocalipsis*, Álvaro Huerga (ed.), Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1999, p. 180).

[31] El autor portugués sugiere que los siete sellos del Apocalipsis –los cuatro primeros se corresponden con los *CJAp*– representan a los siete pecados capitales (Antonio Crasbeek de Melo (ed.), *Oración elogial, moral, y expositiba del Apocalipsis del señor San Joan, dicha en el real monasterio de Sancta Clara de Lisboa por el padre Frei Francisco de S.*, Lisboa, 1677, p. 7). En la actualidad, otros autores como F. Fernández Ramos apuntan que la inspiración de los siete sellos «reclaman el derecho romano que prescribía para un testamento seis testigos más el testador» (Felipe Fernández Ramos, *Diccionario del Mundo Joánico*, Monte Carmelo, Burgos, 2004, p. 890).

[32] Rossell identifica los cuatro caballos (y sus correspondientes jinetes) con los sacramentos del Bautismo, la Confirmación, la Penitencia y la Eucaristía (Manuel Rosell, *Reglas y Observaciones para entender las Santas Escrituras, especialmente el Libro del Apocalipsis escrito por San Juan*, Imprenta Real, Madrid, 1798, p. 132).

Sobre el desarrollo de la exégesis a lo largo de la Edad Moderna y Contemporánea, *vid*. Manuel Aneiros Loureiro, «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan (Ap 6, 1-8): de la teopneustia piadosa a una visión no teándrica de la exégesis», *Vegueta*, 17, 2017, pp. 25-38.

Roma[33]. P. Rodríguez Marín considera al jinete de Ap 6, 2 como representante de los predicadores de la fe, donde el caballo blanco y la flecha simbolizarían las palabras del Evangelio[34]. E. Schüssler cree que encarnaría a un militar victorioso relacionado con los partos por el uso del arco[35]. Y L. Castellani propone que el caballo blanco representa la Monarquía Cristiana, la Iglesia de Thyatira y la Cristiandad[36].

Lo cierto es que en la mayoría de los estudios consultados, tanto antiguos como modernos, los autores enfocan su investigación hacia la interpretación del escrito bíblico; sin embargo, algunos especialistas contemporáneos, como D. H. Lawrence, consideran que el episodio de los *CJAp* pudiera estar relacionado, entre otras posibilidades, con ciclos astronómicos o con ciertas tradiciones populares como las cuatro antiguas naturalezas del hombre: la sanguínea (el caballo blanco), la colérica (el caballo rojo), la melancólica (el caballo negro) y la flemática (el caballo pálido)[37]. No hemos localizado ningún estudio que sugiera la posibilidad de que el texto de Ap 6, 1-8 –correspondiente a los *CJAp* y especialmente al primero de ellos, Ap 6, 2– reproduzca de forma literaria algún modelo plástico del entorno o de la época en que fue escrito el Apocalipsis y que pueda ser ajeno al contenido y finalidad del libro.

Metodología

Como ya se ha referido, en este trabajo se aborda el estudio de la materia desde una perspectiva multidisciplinar, interviniendo componentes lingüísticos, históricos e iconográficos. Es previsible, por lo tanto, que la confluencia de tal interdisciplinariedad desemboque en una serie de conclusiones que ayuden a esclarecer aquellos elementos de difícil precisión que subyacen bajo las expresiones –literarias o plásticas– de los objetos de estudio[38].

---

[33] Alfred Wikenhauser, *El Apocalipsis de San Juan*, Herder, Barcelona, 1969, p. 100.

[34] Pilar Rodríguez Marín, «Comentarios a las miniaturas del Beato», en *Beato de Valcavado. Estudios*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 57-76, p. 62. En este mismo sentido, E. Swedenborg añade que el blanco también está relacionado con la «predicación de la Verdad» (Emanuel Swedenborg, *The Apocalypse revealed,* Swedenborg Foundation, New York, 1984, p. 259).

[35] Elisabeth Schüssler Fiorenza, *Apocalipsis: visión de un mundo justo*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1997, p. 94.

[36] Leonardo Castellani, *El Apokalypsis de San Juan*, Homo Legens, Madrid, 2010, p. 103.

[37] David H. Lawrence, *Apocalipsis*, Langre, Madrid, 2008, p. 66.

[38] De la misma forma, Aby Warburg utilizando una metodología semejante consigue descifrar el significado profundo de los frescos de Francesco Cossa, al considerar presupuestos de la ciencia hermética y astrológica que

A lo largo de la historia se ha creado alrededor del versículo 6, 2 del Apocalipsis una serie de tópicos que con el paso del tiempo han dado lugar a 'verdades establecidas'. Sin embargo, también se encuentran discrepancias importantes, tanto en lo que se refiere a las diferentes traducciones literarias, como a las interpretaciones plásticas, por lo que el tema precisa de una revisión sistemática desde sus orígenes. Ya se ha comentado que el atributo del primer jinete del Apocalipsis ha sido interpretado, desde los primeros tiempos del cristianismo, como un arco de combate. En la actualidad, algunos autores como Jacques Ellul o Enzo Bianchi, entre otros (*vid. infra*), consideran que pudiera tratarse de un arco iris, como el representado por Matthias Gerung en el siglo XVI, ya citado.

Por estas razones, en lo que concierne al estudio de escrito bíblico, se pretende seguir, en cierta manera, el método de investigación del proyecto Geschichtliche Grundbegriffe[39], que insta a reflexionar sobre los criterios de interpretación utilizados por exégetas e historiadores. Los conceptos, aplicados a determinados términos y expresiones literarias, son discutibles

---

los investigadores anteriores no habían tenido en cuenta. El historiador germano deduce en consecuencia que la obra de arte no surge aislada, sino que es producto de un contexto religioso, social o político, por lo que debe ser estudiada de una forma interdisciplinar en relación con otras ciencias del espíritu (Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Encuentro, Madrid, 2012, p. 72). A. Warburg entendía que el artista elegía imágenes que revelaban no solo la iconografía, sino también la psicología de la época (Manuel A. Castiñeiras González, *Introducción al Método Iconográfico*, Tórculo, Santiago de Compostela, 1997, p. 88). De igual forma, Fritz Saxl al estudiar una pintura mural de la iglesia de la Trinità de Florencia en la que el papa Honorio recibe a san Francisco de Asís, identifica entre los asistentes a Lorenzo de Medicis y a miembros de la familia Sassetti, al comparar este fresco con otro que Giotto realizó en los muros de otra iglesia; y Erwin Panofsky, por su parte, al analizar la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano, demuestra que el origen de esta representación está en el dios Serapis del Egipto helenístico, que en la antigüedad romana se convierte en símbolo del tiempo, y en la Edad Media en la personificación de las tres edades del hombre (Juan Plazaola, *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1987, pp. 68-69).

Por lo tanto, en lo que se refiere al tratamiento de las imágenes –ya sea en la relación texto-imagen, o viceversa–, nuestra línea de investigación pretende emular el método iconológico acorde con la filosofía de Warburg, Saxl y Panofsky, estudiando los elementos figurativos de la obra, su relación con el texto que los nomina o su posible significado conceptual o alegórico. No obstante, también somos conscientes de las limitaciones de este procedimiento, pues, como señaló Ernst H. Gombrich, los principios metodológicos de los estudios iconológicos necesitarían una profunda revisión (Castiñeiras, *op. cit.*, p. 101).

[39] El proyecto Geschichtliche Grundbegriffe es una obra enciclopédica editada entre 1972 y 1997 que estudia los conceptos básicos históricos de la lengua política y social alemana, fundamentalmente desde el siglo XVIII hasta la actualidad, aunque incluye aspectos medievales y de la Antigüedad. El interés de este método en relación a nuestra investigación se centra en que se trata de uno de los trabajos interdisciplinares más importantes que se han acometido sobre el alcance social del uso del lenguaje y sobre la historia de términos y expresiones. Su léxico tiene en cuenta la utilización específica de los términos lingüísticos por parte de la sociedad y la intencionalidad de los mismos. Traemos a colación la cita de este proyecto, debido a que un estudio de estas características, aplicado al análisis de los textos apocalípticos, podría ayudar a elucidar numerosas incógnitas sobre la traducción e interpretación de los mismos.

según la época y el lugar, y todo texto antiguo tiene un sentido para su autor, que puede parecer incomprensible en otra época si los métodos de lectura apropiados no se aplican. Los códigos para entender el Apocalipsis son diferentes observados desde la perspectiva del siglo I, del X, del XVI o del XXI, por ejemplo. Por tal motivo, en cuanto al estudio del manuscrito original de Juan, hay que tener presente que la acción transcurre a finales del siglo I d.C., al suroeste de Anatolia. Si bien, a lo largo de la Antigüedad tardía y de la Alta Edad Media la exégesis plantea diversas interpretaciones del escrito bíblico, que deben ser tenidas en cuenta. Y, posteriormente, las imágenes de los beatos sitúan la investigación entre ochocientos y mil años más tarde en Occidente, concretamente en el norte de la Península Ibérica.

Así pues, atendiendo a las observaciones señaladas, este trabajo se estructura siguiendo como hilo conductor el orden temporal de los acontecimientos: en primer lugar, el análisis del escrito apocalíptico de Juan; a continuación se aborda su traducción al latín, la interpretación de la exégesis patrística y los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana; y se finaliza con el estudio de su representación plástica en las miniaturas de los beatos.

El cuerpo del trabajo se divide, a su vez, en dos grandes apartados: el primer capítulo denominado A («De la imagen al texto»), correspondiente al estudio del texto bíblico en origen; y el segundo B («Del texto a la imagen»), que concierne a la representación plástica del escrito en las ilustraciones de los códices señalados, su relación con el texto bíblico y con la exégesis del mismo.

La parte A se iniciará efectuando un sucinto repaso al libro del Apocalipsis, a la identidad del autor, a la época en que fue escrito, y a las posibles influencias y fuentes de inspiración propuestas por otros investigadores. A continuación, se examinará el episodio de los *CJAp* (Ap 6, 1-8)[40] y, en un siguiente apartado, el versículo correspondiente al primer jinete (Ap 6, 2), centrando especialmente la atención en los elementos que son susceptibles de representación iconográfica, es decir: el caballo, el jinete, el arco y la corona. Se finalizará la parte A contrastando posibles afinidades entre el versículo Ap 6, 2 y los modelos iconográficos de la Antigüedad.

[40] Aunque el tema de este trabajo trate sobre Ap 6, 2 en concreto, hay que señalar que este versículo se encuadra dentro del episodio Ap 6, 1-8, el cual se configura como un conjunto homogéneo. Por lo tanto, en determinadas ocasiones, y con la finalidad de ofrecer una visión íntegra de la escena de los *CJAp*, se estudiará el episodio completo (Ap 6, 1-8), tanto en su aspecto literario como plástico, ya que, al tratar determinados aspectos, no se entendería la presencia del primer jinete sin la asistencia del resto de la composición ecuestre.

En la parte B se estudiará la representación plástica de Ap 6, 2 en las miniaturas de los beatos. Para ello se tendrá en cuenta la exégesis patrística y, fundamentalmente, los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana. La finalidad de esta parte de la materia es la comprobación de paralelismos y discrepancias entre el texto bíblico, la exégesis, los *Comentarios* de Beato y las representaciones miniadas de los códices, explorando, al mismo tiempo, posibles soluciones a los problemas encontrados.

Desarrollando este programa metodológico se pretende llegar a diversas conclusiones, entre las que destacan, por una parte, encontrar una posible explicación al significado de los elementos plásticos de dudosa interpretación que presenta el escrito griego de Ap 6, 2 y, por otra, elucidar el sentido de algunas ilustraciones singulares que representan el episodio bíblico en las miniaturas de los beatos.

Fuentes

Para el estudio de la obra original ya se ha señalado que no se tiene conocimiento de que exista el manuscrito prístino del Apocalipsis, y todos los documentos que se conservan en la actualidad son copias más o menos fidedignas de otros escritos anteriores. A lo largo de la historia se han realizado gran cantidad de transcripciones, traducciones e interpretaciones del Apocalipsis, por lo que resulta de vital importancia utilizar unos estudios rigurosos y de reconocida solvencia que se aproximen lo máximo posible al documento original, para así poder ofrecer una visión fiel del escrito primigenio.

El análisis de las imágenes, por otra parte, no presenta grandes dificultades, pues son legítimos y fiables los modelos iconográficos de la Antigüedad recogidos por la arqueología. Además, las ilustraciones de los beatos y de otros manuscritos medievales son preservadas todavía en los códices originales, o en los facsímiles de los mismos[41].

En la parte A de este trabajo, que corresponde al estudio del texto apocalíptico, serán consultados múltiples documentos bíblicos del A. T., del N. T. y, especialmente, del

[41] En este caso se utilizarán los facsímiles de los beatos, ya que para el estudio iconográfico de las ilustraciones son perfectamente válidos y no deprecian la investigación.

Apocalipsis[42], que requieren diferentes tipos de análisis y demandan, asimismo, distinto rango de precisión[43].

Como ya se ha referido, la fuente principal utilizada para el estudio del versículo Ap 6, 2 en su versión griega es la edición crítica de Roger Gryson «Apocalypsis Johannis», *Vetus Latina, die reste der Altlateinischen Bibel,* 2002, que contiene el texto en la lengua helénica y, además, incluye las primeras y más importantes traducciones al latín[44]. Esta obra está considerada como una de las ediciones críticas más importantes para el estudio de los textos griegos y latinos del Apocalipsis, y además facilita el cotejo entre distintas versiones latinas. De todas formas, con la finalidad de contrastar la edición de Gryson con otras fuentes de referencia, también se consultarán la edición crítica *Novum Testamentum Graece* de Nestle-Aland[45] y el *Codex Sinaiticus*[46].

---

[42] En la actualidad existen numerosos recursos electrónicos que contienen distintas ediciones digitalizadas de la Biblia y, evidentemente, del Apocalipsis. Una de las más conocidas es e-Sword, que incluye notas complementarias, estudios, exégesis, y dispone, además, de una versión de la Biblia en castellano, en línea http://esword-espanol.blogspot.com.es/ [consulta 07/11/2018] (en la copia en PDF de este trabajo quedan activados los hipervínculos de los enlaces con la finalidad de facilitar su acceso en línea).

Si bien e-Sword es un recurso práctico y fiable para consultas que no requieren gran precisión de análisis, en este trabajo se emplearán, sobre todo, ediciones impresas de la Biblia disponibles en los fondos de las bibliotecas de la Universidad de Santiago de Compostela, del Instituto Teológico Compostelano y de la Biblioteca de Galicia, principalmente, aunque no se descartan determinadas ediciones en línea, como la versión de la *Vulgata* de la página oficial del Vaticano, entre otras.

[43] Para el tratamiento de los escritos bíblicos se seleccionan diversos tipos de fuentes por diferentes razones. En primer lugar, el versículo Ap 6, 2 contiene términos y expresiones de dudosa fiabilidad en su traducción al latín, por lo que resulta fundamental el análisis de un texto en griego que se aproxime lo más posible al escrito original de Juan. En segundo lugar, aunque el episodio de los *CJAp* (Ap 6, 1-8) también presenta algunos problemas, no requiere, sin embargo, de un análisis tan específico como Ap 6, 2, por lo que se utilizará la versión latina, reservando el texto griego para notas puntuales. En tercer lugar, dado que en algunos momentos se hará referencia a otros pasajes de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, y especialmente del Apocalipsis, las ediciones trilingües, bilingües o únicamente en castellano, parecen ser suficientes para este tipo de consultas, que no entran en conflicto con el desarrollo y las conclusiones de la investigación.

Asimismo, a lo largo de este trabajo se podrá observar como algunos textos –especialmente en griego y latín– correspondientes a la descripción de un mismo pasaje o episodio, pueden presentar algunas diferencias entre sí, tanto en lo que respecta a los signos de puntuación como a términos o expresiones; esto es debido a que las referencias que se citan se transcriben literalmente de las distintas ediciones utilizadas que no siempre coinciden. Aunque esta circunstancia no conlleva perjuicio para el desarrollo de la investigación, si las diferencias son notables o influyentes se harán notar puntualmente.

[44] La obra de Gryson comprende un estudio crítico del N. T. en varios volúmenes. El ejemplar que se utilizará para el análisis del episodio de los *CJAp* es, en concreto, «Apocalypsis Johannis. 26/2. 4 Lieferung. Apc 4,1 – 6,12», *Vetus Latina, die reste der Altlateinischen Bibel,* Herausgegeben von Roger Gryson, Verlag Herder, Freiburg, 2002.

[45] *Novum Testamentum Graece* (Nestle-Aland), 28 revidierte Auflage, Herausgegeben vom Institut für Neutestamentliche Textforschung (Münster), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2012-2013.

El episodio en conjunto de los *CJAp* (Ap 6, 1-8) y otros pasajes del Apocalipsis no serán analizados con la precisión exhaustiva del versículo Ap 6, 2, por lo que la fuente principal que se tomará de referencia será la *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem* de Robert Weber[47]. Además, para contrastar distintas ediciones, como en el caso anterior, se utilizará el *Codex Amiatinus*[48] y la versión en línea de la *Vulgata*, que ofrece la página del Vaticano[49].

---

[46] El *Codex Sinaiticus* es un manuscrito del siglo IV que está reconocido como el documento completo más antiguo del Apocalipsis y uno de los de mayor valor para la crítica textual del N. T., en línea http://www.codex-sinaiticus.net/en/ [consulta 07/11/2018].

Sobre la descripción del *Codex Sinaiticus*, *vid.* Jean Irigoin, «La Bible grecque: le Codex Sinaiticus», en *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit,* Henri-Jean Martin – Jean Vezin (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis [Paris] 1990, pp. 60-65.

Otra fuente importante para el estudio del Apocalipsis en su versión griega es también el *Codex Alexandrinus*, un manuscrito del siglo V de características similares al *Codex Sinaiticus*, en línea http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_1_d_viii_fs001r [consulta 07/11/2018].

A continuación se enumeran otras ediciones interesantes que se han consultado del N. T. y de la Biblia en general, en griego y en latín, para cotejar diferentes versiones (al final de cada una de ellas se indica la página en la que se localiza el versículo Ap 6, 2).

En griego: *Novum Testamentum Graece*, iam denuo accuratiori diligentia quam hactenus in vsum theologiae studiosis excusum, Nicolaum Brylingerum, Basileae, 1548, s. p; *Novum Testamentum Graece*, recensuit Constantinus de Tischendorf, Bernhardi Tauchnitz, Lipsiae, 1904, p. 412 (contiene aparato crítico); *Novum Testamentum Graece*, textum recensuit, apparatum criticum ex editionibus et codicibus manuscriptis collectum addidit, Henr. Jos. Vogels, L. Schwann, Druckerei und Verlag, Düsseldorf, 1920, p. 628; *The Greek New Testament*, Kurt Aland *et al.* (ed.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1994, pp. 845-846.

En griego y latín: *Novum Iesu Christi D. N. Testamentum, Sacrorum Bibliorum,* tomus quintus, Ariae Montani recensuit, Antuerpiae excudebat Christophorus Plantinus, Anvers, 1571, p. 547; *Novum Testamentum Graece*, cum vulgata interpretatione latina graeci contextus lineis inserta, Benito Arias Montano, Christophe Plantin (imp.), Anvers, 1572, s. p. (esta obra incluye el texto en griego con interpretación latina interlineal y apostillas marginales); *Novum Testamentum Graece et Latine*, textus latinus ex Vulgata versione Sixti V jussu recognita et Clementis VIII. P. M. auctoritate edita repetitus, Sumptibus Bernhardi Tauchnitz, Lipsiae, 1880, p. 934; *Novum Testamentum Graece et Latine*, pars secunda: Epistolae et Apocalypsis, edita repetiit Henr. Jos. Vogels, L. Schwann, Druckerei und Verlag, Düsseldorf, 1922, p. 628; *Novi Testamenti. Biblia Graeca et Latina,* critico apparatu aucta, edidit Ioseph M. Bover, CSIC, Matriti, 1943, p. 730; *Novum Testamentum Graece et Latin*e, apparatu critico instructum edidit Augustinus Merk S. J., Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, Roma, 1944, p. 807; y el *Novum Testamentum Graece et Latine*, utrumque textum cum apparatu critico imprimendum curavit Eberhard Nestle novis curis elaboraverunt Erwin Nestle et Kurt Aland, United Bible Societies, London, 1969, p. 623.

[47] *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem*, recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1969 [2 tomos].

[48] El *Codex Amiatinus* es un manuscrito datado en el siglo VIII que contiene la versión más antigua de la *Vulgata* de Jerónimo de Estridón. Para la descripción de esta obra, *vid.* Pierre Petitmengin, «Le Codex Amiatinus», en *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit,* Henri-Jean Martin – Jean Vezin (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis [Paris], 1990, pp. 73-77. La edición del *Codex Amiatinus* empleada en este trabajo es la de Konstantin von Tischendorf, de 1854. Se ha elegido esta edición en consideración a su editor, por ser el mismo que descubrió el *Codex Sinaiticus* en el monasterio de Santa Catalina, al pie del monte Sinaí. El *Codex Amiatinus*, en línea https://archive.org/details/codexamiatinus00jero [consulta 06/10/2018].

[49] La versión de la Vulgata del Vaticano, en línea

En lo que se refiere a la consulta de otros episodios bíblicos en general, que no precisan de un estudio lingüístico tan específico, y a los que se hará alusión con cierta frecuencia, se sigue la *Biblia de Jerusalén* de Desclée del Brouwer[50].

En cuanto a la parte B, el estudio de la iconografía de Ap 6, 2 en las ilustraciones de los beatos se realizará, como ya se ha señalado, en función de su relación con el texto, comprobando paralelismos, divergencias o irregularidades entre las miniaturas, el escrito bíblico y los *Comentarios* de Beato. Para tal fin es necesario, evidentemente, consultar en primer lugar los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, que fue el documento que dio origen años más tarde a la elaboración de los códices[51].

Las ediciones críticas de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato se inician a finales del siglo XVIII con la *editio princeps* de Henrici Florez en 1770[52]. Posteriormente se ha publicado la edición de Sanders, en 1930[53]; la de Eugenio Romero Pose, en 1985[54]; la obra

---

http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_apocalypsis-ioannis_lt.html [consulta 06/10/2018].

[50] *Biblia de Jerusalén*, José Ángel Ubieta (dir.), Descleé de Brouwer, Bilbao, 1969. Además, se han consultado diferentes ediciones de la Biblia (la página al final de la cita se refiere a la localización de Ap 6, 1-8), entre ellas: *Sagrada Biblia*, Traducida de la Vulgata latina teniendo a la vista los textos originales, José Miguel Petisco – Félix Torres Amat (ed.), Apostolado de la Prensa, Madrid, 1943, p. 1426; *La Sainte Bible*, Traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Les Éditions du Cerf, Paris, 1956, p. 1625; *Nuevo Testamento Trilingüe*, José María Bover y José O'Callaghan (ed.), BAC, Madrid, 1977, pp. 1308-1311; *Biblia Sagrada*, Honório Dalbosco (coord.), Edições Paulinas, São Paulo, 1987, p. 1345; *Santa Biblia,* Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), otras versiones de la misma Biblia de 1862, 1909, 1938 y 1960, Clie, Terrassa (Barcelona), 1991, p. 1243; y *A Biblia*, Traducción ó galego das línguas orixinais, As Edicións do Adro, SEPT, Vigo, 1992, p. 1711.

[51] Se da la circunstancia de que los mismos beatos incluyen el texto de los *Comentarios* del monje lebaniego, además del episodio bíblico de los *CJAp* y las ilustraciones correspondientes.

[52] *Sancti Beati, presbyteri hispani liebanensis in Apocalypsin, ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria*, opera et studio Henrici Florez, Apud Joachim Ibarra, Matriti, 1770 [en adelante, Henrici Florez = E. Flórez]. Cabe destacar que tuvimos conocimiento del depósito de un ejemplar de esta rara edición en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, a través del estudio de Mª Estrella Fernández Graña, *Aportaciones a la edición crítica de los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Memoria de licenciatura dirigida por Manuel C. Díaz y Díaz, USC, Santiago de Compostela, 1980 [inédita].

[53] *Beati in Apocalypsin libri duodecim*, Papers and Monographs of American Academy in Rome, Vol. VII, Henry A. Sanders (ed.), Roma, 1930 (esta edición no fue consultada, porque no se ha podido localizar).

Es preciso señalar que entre la edición de Sanders y la de Flórez, el benedictino inglés H. L. Ramsay emprende la tarea de realizar una edición crítica de los *Comentarios* de Beato, analizando veintidós manuscritos (E. Flórez solamente utilizó tres). Lamentablemente la obra de Ramsay no se ha publicado (Eugenio Romero Pose, «Gregorio de Elvira en el "Comentario al Apocalipsis" de S. Beato de Liébana», *Burgense*, 20/1 (separata), 1979, pp. 289-305, p. 290).

preparada por González Echegaray, Alberto del Campo y Leslie G. Freeman, en 1995[55], y más recientemente, la edición de Roger Gryson en 2012[56]. Aunque se utilizarán indistintamente todas las obras citadas, la edición de R. Gryson se empleará como edición crítica de referencia.

Por otra parte, los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana no son originales del monje astur; en su mayoría, son copias de otros comentarios anteriores. En el periodo de tiempo comprendido entre la escritura del libro del Apocalipsis (finales del siglo I) y la obra de Beato (finales del siglo VIII) se sucedieron, por parte de los Padres de la Iglesia una serie de diversos estudios sobre el Apocalipsis, que sirvieron de fuentes más tarde al religioso lebaniego para elaborar sus propios *Comentarios*.

Por los estudios de investigadores como Ives Christe[57], Sergio Álvarez Campos[58], Manuel C. Díaz y Díaz[59] o Henri Stierlin[60], entre otros, se tiene constancia de que las fuentes principales que utiliza Beato de Liébana para elaborar sus *Comentarios al Apocalipsis* provienen principalmente de Victorino de Petovio (250-304)[61], Ticonio (s. IV)[62], Cesáreo de

---

[54] *Sancti Beati a Liebana. Commentarius in Apocalypsin*, Eugenio Romero Pose recensuit, Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1985 [2 tomos]. Sobre esta edición, y las de Flórez y Sanders anteriormente citadas, *vid.* Eugenio Romero Pose «Una nueva edición del Comentario al Apocalipsis de S. Beato de Liébana (Su importancia para la reconstrucción del Comentario de Ticonio)», *Bollettino dei Classici* (estratto), Accademia Nazionale dei Lincei [Roma], 1980, pp. 221-231, pp. 224-226.

[55] *Obras Completas de Beato de Liébana*, Edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray – Alberto del Campo – Leslie G. Freeman, Estudio Teológico de San Ildefonso, BAC, Madrid, 1995. Se empleará esta obra con frecuencia para comentar aquellos textos que no requieren un análisis demasiado específico.

[56] *Beati liebanensis. Tractatus de Apocalipsin,* (*Corpus Christianorum Series Latina* [en adelante *CCSL*] CVII B / C), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2012 [2 tomos]. Esta obra contiene, además, los *Comentarios* del códice de Ginebra que fue descubierto con posterioridad a la publicación de las otras ediciones críticas citadas.

[57] Ives Christe, «Beatus et la tradition latine des commentaires sur l'Apocalypse», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 53-73, p. 64.

[58] Sergio Álvarez Campos, «Fuentes literarias de Beato de Liébana», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 117-162, p. 119.

[59] Manuel C. Díaz y Díaz, «El texto de los Beatos», en *Los Beatos*, Catálogo de la exposición Junio-Septiembre 1986, Luis Revenga (ed.), Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, pp. 9-17.

[60] Henri Stierlin, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 59.

[61] *Victorini Poetovionensis. Explanatio in Apocalypsin una cum recensione Hieronymi* (*CCSL* V), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2017.

Arlés (470-542)[63], Primasio (*ca.* 560)[64], Apringio de Beja (s. VI)[65] y Beda (672-735)[66], por lo que será necesario tener en cuenta también los comentarios de estos Padres[67].

Para el estudio de las miniaturas de los beatos se emplearán los facsímiles de los manuscritos que se encuentran depositados en el Centro de Estudios Lebaniegos Don Desiderio Gómez Señas, Torre del Infantado (Potes, Cantabria). Como ya se ha indicado, los códices que contienen las ilustraciones del episodio de los *CJAp* son trece[68]: Valcavado[69], Girona[70], Seu d'Urgell[71], Fernando I y doña Sancha[72], Saint-Sever[73], Ginebra[74], Burgo de Osma[75], Turín[76], Silos[77], Manchester[78], Lorvão[79], las Huelgas[80] y San Andrés del Arroyo[81].

---

[62] *Tyconii Afri. Expositio Apocalypseos* (*CCSL* CVII A), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2011; *Tyconius. Commentaire de l'Apocalypse* (*Corpus Christianorum in translation* 10), Roger Gryson (trad.), Brepols, Turnhout, 2011.

[63] Cesáreo de Arlés, *Comentario al Apocalipsis*, Eugenio Romero Pose (trad.), Ciudad Nueva, Madrid, 1994, p. 53; *Sancti Aureli Augustini, Hipponensis episcopi, Opera omnia* (*Patrologiae cursus completus*), accurante J. P. Migne, Brepols, Turnhout, 1981 (los comentarios de Cesáreo de Arlés fueron considerados durante algún tiempo como obras de San Agustín).

[64] *Primasius Episcopus Hadrumetinus. Commentarius in Apocalypsin* (*CCSL* XCII), cura et studio Arthur W. Adams, Brepols, Turnhout, 1985.

[65] Apringio de Beja, *Comentario al Apocalipsis*, Alberto del Campo Hernández (trad.), Verbo Divino, Estella (Navarra), 1991 (a pesar de que el título de esta obra está en castellano, contiene el texto latino y la traducción del mismo).

[66] *Bedae presbyteri. Expositio Apocalypseos* (*CCSL* CXXI A), edidit Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2001.

[67] Además, Beato incluye en sus *Comentarios* fragmentos de otros autores como San Jerónimo y San Isidoro (*vid. infra*).

[68] La selección de los beatos que contienen la representación plástica del episodio de los *CJAp* se ha extraído de los siguientes catálogos: Richard K. Emmerson – Suzanne Lewis, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustration, ca. 800-1500», *Traditio, Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion*, Volume XL, Fordham University Press, New York, 1984, pp. 337-379; y Anscari M. Mundó – Manuel Sánchez Mariana, *El Comentario de Beato al Apocalipsis, catálogo de los códices*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976, pp. 21-31 (este último catálogo incluye una relación de los beatos que contienen las ilustraciones de los *CJAp* en sus páginas 56-57 y dentro de un índice temario). El beato de Ginebra no consta en los catálogos citados por ser descubierto años más tarde de la publicación de los mismos (*vid. infra*). Aparte de los códices señalados, no conocemos ningún otro beato que contenga la ilustración del episodio de los *CJAp* o, en su defecto, del versículo Ap 6, 2.

[69] *Beato de Liébana: códice de Valcavado*, Universidad de Valladolid, 1993, ejemplar nº 896 (original en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, ms. 433 (Olim 390)) [también conocido como beato de Valladolid].

[70] *Beato de Liébana: códice de Girona* (este facsímil no incluye datos del editor ni registro notarial alguno) (original en la Catedral de Girona, ms. 7).

[71] *Beato de Liébana: códice de la Seo de Urgell*, Testimonio, Madrid, 1997, ejemplar nº 134 (original en la Catedral de Seu d'Urgell, Lleida).

[72] *Beato de Liébana: códice de Fernando I y doña Sancha*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1994, ejemplar nº 688 (original en la Biblioteca Nacional, Madrid, ms. vitr. 14-2 (Olim B. 31)).

[73] *Beato de Liébana: códice de Saint-Sever*, Edilán, Madrid, 1984, ejemplar nº 1013 (original en Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. lat. 8878).

[74] *Beato de Liébana: códice de Ginebra*, Gil de Siloé, Burgos, 2011, ejemplar nº 199 (el original pertenece a la Comunidad de Misioneros de San Francisco de Sales y está depositado en la Biblioteca de Ginebra).

[75] *Beato de Liébana: códice de Burgo de Osma*, Ricardo J. Vicent (ed.), Valencia, 1992, ejemplar nº 1222 (original en la catedral de Burgo de Osma, Soria, cod. 1).

[76] *Beato de Liébana: códice de Turín*, Testimonio, Madrid, 2000, ejemplar nº 299 (original en Biblioteca Nazionale, Torino, ms. lat. 93).

[77] *Beato de Liébana: códice de Santo Domingo de Silos*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2001, ejemplar nº 183 (original en British Library, London, Add. ms. 11695).

[78] *Beato de Liébana: códice de Manchester*, Patrimonio, Valencia, 2001, ejemplar nº 314 (original en The John Rylands Library, Manchester, ms. lat. 8).

[79] *Beato de Liébana: códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2003, ejemplar nº 34 (original en Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa).

[80] *Beato de Liébana: códice de las Huelgas*, Scriptorium, Valencia, 2004, ejemplar nº 162 (original en Pierpont Morgan Library, New York, ms. 429).

[81] *Beato de Liébana: códice de San Andrés del Arroyo*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998, ejemplar nº 936 (original en Bibliothèque Nationale de France, Paris, Nouv. acq. lat. 2290).

PARTE A

DE LA IMAGEN AL TEXTO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A modo de proemio de este capítulo conviene referir algunos aspectos acerca de la conexión entre los textos escritos y las representaciones plásticas, en tanto que la percepción de un buen observador puede llegar a configurar, en determinadas circunstancias, nuevos modelos eclécticos que se adapten a sus necesidades con elementos provenientes de ambas disciplinas.

Al explorar los recursos que el autor del Apocalipsis pudo haber utilizado para elaborar el episodio de los *CJAp*, la mayoría de los investigadores están de acuerdo en señalar el libro de Zacarías como la principal fuente de inspiración[82]. Sin embargo, la relación entre las visiones del profeta del A. T. y las del Apocalipsis solamente coinciden en dos puntos: el número y los colores de los caballos. Queda sin esclarecer, por lo tanto, el origen de los jinetes, sus atributos y los demás elementos que conforman el pasaje bíblico. De todo ello se deduce que el autor pudo haber empleado diferentes recursos, como modelos iconográficos de su entorno, entre otros.

El hecho de que una imagen sea generadora de un texto no es nada nuevo. Serafín Moralejo ya apuntaba que cualquier representación gráfica es capaz de bastarse por sí sola

---

[82] Un escritor apocalíptico puede recoger imágenes o simbolismo de fuentes tradicionales o de profecías anteriores, aunque al hacerlo cambie completamente el significado de lo recogido. Un ejemplo de esto es el uso de cuatro caballos de diferentes colores en Ap 6, 1-8, que cabe la posibilidad de que hayan sido sugeridos por los cuatro caballos de carros de Za 6. Los símbolos son más o menos los mismos, pero su significado en cada caso es bastante diferente (David Syme Russell, *The Method & Message of Jewish Apocalyptic 200 BC – AD 100*, SCM Press, London, 1964, p. 186) (*vid. infra*).

En cuanto al color de los animales, también se aprecia otro referente interesante en la segunda visión de los sueños de Enoc: «y contemplé un toro saliendo de la tierra, y ese toro era blanco; y después de éste salió una novilla, y junto a éstos (más tarde) salieron dos toros, uno de ellos negro y el otro rojo». El libro de Enoc fue considerado como profético y como fuente de revelación elogiable desde el siglo II a.C. hasta el IV d.C. (Emili Ricou Barceló (trad.), *El Libro de Enoc*, Hacer, Barcelona, 2001, pp. 19 y 105).

En el Apocalipsis se encuentran, además, numerosos paralelismos con los libros de Joel y, especialmente, Daniel, cuyas ideas veterotestamentarias han perdido ya su sentido original y sirven sólo para recubrir ideas propias del Apocalipsis. Más aún, a lo largo del libro se reconocen al menos 518 citas referentes a pasajes del A. T., de las cuales 88 pertenecen al libro de Daniel (Ignacio Rojas Gálvez, *Los símbolos del Apocalipsis*, Facultad de Teología, Granada, 2011, p. 29). El autor del Apocalipsis parece haber estado más próximo al texto hebreo del A. T. que la mayoría de los escritores del N. T. (Northrop Frye – Jay Macpherson, *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto, Toronto, 1991, p. 224).

También parece existir cierto paralelismo entre el libro de Juan y algunos pasajes del N. T. en lo que se refiere al sentido escatológico del mensaje, como el evangelio de Marcos (Mc 13); algunos investigadores consideran que ambos escritos pueden tener un origen común (George R. Beasley-Murray, *The Book of Revelation*, Oliphants, London, 1974, p. 130).

como fuente de un nuevo tema iconográfico y termine, al mismo tiempo, por suscitar la inspiración suficiente como para generar un texto, que será más o menos coincidente con la imagen original[83]. Lo cierto es que en el mismo Apocalipsis encontramos un ejemplo de la forma en que una imagen puede dar lugar a un relato escrito. En Ap 21, 10-27, concretamente, se describe el aspecto de la Jerusalén celeste, que –en opinión de R. Guénon– reproduce exactamente el plano del campamento de los hebreos[84]. Del mismo modo, otras partes del libro, como algunos elementos del episodio de los *CJAp*, podrían derivar de imágenes reales que fueran, al mismo tiempo, ajenas al mensaje apocalíptico.

Parece fuera de toda duda que el autor del Apocalipsis era un predicador y que por tanto su misión consistía en evangelizar y proclamar la buena nueva, para lo que tendría que recorrer vastas regiones del Imperio Romano. Sus viajes por el entorno del Egeo, Asia Menor[85], Oriente Medio y el norte de África podrían haber sido frecuentes, debido a que eran los territorios sobre los que se estaba extendiendo el cristianismo incipiente. En todos estos lugares proliferaban imágenes de todo tipo que se podían observar en diversidad de soportes, como monedas, mosaicos o sarcófagos, estos últimos procedentes de los centros de producción del territorio del Ática y de Anatolia principalmente, cuyos talleres estaban en aquel tiempo en pleno desarrollo. Una abundante imaginería heteróclita y polifacética se encontraría a la vista de Juan, que no tendría dificultad en retener visualmente los modelos arquetípicos de las figuras que tenía ante sus ojos. Más tarde, las imágenes recordadas podrían haber sido utilizadas para redactar algunos aspectos del Apocalipsis[86].

---

[83] Serafín Moralejo Álvarez, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Akal, Madrid, 2004, p. 98. El autor incluye en este trabajo un interesante estudio sobre la relación que existe entre textos e imágenes y cómo ambos principios pueden interactuar entre sí: desde la intrusión de elementos plásticos en la redacción de los escritos a las erratas y contaminaciones textuales, o cómo las imágenes pueden ser generadoras de textos, entre otras posibilidades. Sobre este mismo tema, *vid*., además, Rocío Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid, 2014, p. 22 y ss.

[84] René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Eudeba, Buenos Aires, 1969, p. 90. En esta cita, el autor añade, además, su convicción de que las doce puertas de la ciudad corresponden a los doce signos del Zodíaco y las cuatro puertas principales a los solsticios y equinoccios.

[85] En el oeste de Anatolia se encontraban las siete iglesias a las que Juan dedica las cartas de la primera parte del Apocalipsis: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia y Laodicea [Mapa 1].

[86] En relación a las fuentes que dieron origen a los primeros elementos de la iconografía cristiana, se sabe que la inspiración de los artistas comienza a finales de la época romana, en la que los creadores de la nueva imaginería recurren a elementos paganos (André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 171). De igual modo se puede considerar que los primeros documentos

En relación a este tema, queremos traer a colación un comentario de B. Al-Hamdani sobre las pinturas de Sant Quirze de Pedret, que se ajusta a la orientación de este estudio. En los frescos que cubren el ábside principal de la iglesia se representan una serie de escenas del Apocalipsis, y en el muro del ábside correspondiente a la parte de la epístola se encontraban los *CJAp*[87]. A propósito de estas imágenes, la autora comenta:

> Lo más notable de los jinetes de Pedret es su aspecto arcaico. Tienen el aire de los héroes y cazadores, sobre briosas cabalgaduras, de los sarcófagos romanos de la región. El jinete del caballo negro imita, incluso, el modo de volver la cabeza, propio de los antiguos héroes militares representados en esos sarcófagos. Galopan orgullosamente y levantan el brazo derecho como los emperadores romanos. El mismo gesto puede verse en una moneda provincial romana en la que se representa una estatua ecuestre[88].

La misma relación que la investigadora establece entre estas representaciones medievales y las imágenes de monedas y sarcófagos romanos es válida para nuestro caso. Si los modelos romanos fueron aptos en su momento como fuentes de inspiración para los artistas plásticos

---

literarios cristianos, que incluían componentes susceptibles de representación plástica, como es el caso del Apocalipsis, pudieran estar inspirados en parte en imágenes de la época.

Además, los cultos primitivos griegos (Eleusis, Deméter), de Asia Menor (Dioniso, Cibeles, Atis), persas (Mitra) y egipcios (Isis, Osiris y Serapis) tuvieron gran importancia en toda la cuenca mediterránea desde el siglo VII a.C. hasta el siglo IV d.C. (Georg Strecker – Udo Schnelle, *Introducción a la exégesis del Nuevo Testamento*, Sígueme, Salamanca, 1997, p. 139); las distintas divinidades dispondrían de su correspondiente elenco de imágenes, que también pudieron servir de inspiración al autor del Apocalipsis.

A propósito de esta cuestión, conviene trazar aquí un paréntesis para resaltar los estudios llevados a cabo por F. C. Bartlett sobre un aspecto de la psicología humana en relación a los recuerdos y los recursos nemotécnicos inconscientes que una persona es capaz de desarrollar en ciertos momentos y bajo determinadas circunstancias. Según el psicólogo británico, un individuo que cuente con una gran riqueza de imágenes en su memoria puede sentir en condiciones afectivas o emocionales específicas –como es en nuestro caso el motivo que impulsó a Juan a escribir el Apocalipsis–, la necesidad de describirlas de alguna manera, ya sea de forma literaria o plástica (Frederic C. Bartlett, *Recordar. Estudio de psicología experimental y social*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 294). En este estudio –que es un clásico de la psicología–, Barlett muestra como la percepción, la formación de imágenes y el recuerdo son expresiones de procesos relacionados con el contexto y las necesidades del organismo. Las circunstancias que en el momento de la escritura del Apocalipsis concurrían en la persona de Juan, motivadas por la situación que la Iglesia incipiente estaba viviendo en aquel tiempo, pudieron despertar en él una situación semejante a la que propone el psicólogo británico. El planteamiento de Bartlett, aplicado a los principios de esta tesis, ofrece la posibilidad de enfocar el análisis del texto apocalíptico desde otro punto de vista diferente a los conocidos hasta el momento, y dirigir la investigación hacia la búsqueda de imágenes de su entorno que el autor pudo haber utilizado para crear, en todo o en parte, la escena de los *CJAp*.

[87] Una de las imágenes mejor conservadas es la del tercer jinete, que se encuentra actualmente en el Museo Diocesano de Solsona (Lleida) [Fig. 1].

[88] Betty Al-Hamdani, «Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret», *Anuario de Estudios Medievales*, 8, 1972-1973, pp. 406-461, p. 441. Sobre las pinturas de Sant Quirze de Pedret, *vid.*, además, Joaquín Yarza Luaces, *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 107-108.

del Medievo, pudieron haber servido igualmente al autor del Apocalipsis para describir un grupo figurativo bajo una expresión literaria.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. EL LIBRO DEL APOCALIPSIS

El Apocalipsis es el último libro[89] del N. T, consta de veintidós capítulos[90] y ha sido objeto de numerosas y diferentes lecturas e interpretaciones a lo largo de la historia. Su utilización solemne hizo que se denominara con este título también a otros libros semejantes que contenían revelaciones de misterios, sobre todo referidos al fin del mundo[91].

Esta obra ha planteado serios y variados problemas de interpretación desde el momento de su escritura. La imprecisión sobre su autenticidad y la intención incierta de su mensaje se remontan a principios del siglo IV, cuando Eusebio de Cesarea ya dudaba de que su autor fuera Juan y que el escrito fuera 'Apocalipsis', es decir, 'Revelación', al señalar: «estando como está bien velado con el grueso manto de la ignorancia». Eusebio añade un comentario anfibológico que acentúa todavía más la incertidumbre sobre su enigmático contenido: «no obstante sospecho al menos que en las palabras se encierra alguna intención más profunda»[92].

Un comentario de F. Ramos sobre el ininteligible libro de Juan se ajusta *ad hoc* a los prolegómenos de este capítulo:

> Estamos ante un libro que fue compuesto para explicar, y lo que ha conseguido es complicar […]. Porque nos hemos empeñado en interpretar desde nuestras categorías: hemos partido de nuestra mentalidad y de nuestra forma de expresarnos, en lugar de intentar comprender la temática y problemática abordada en el libro, teniendo en cuenta de manera muy particular, la imaginería que él utiliza. […] La dificultad real para la comprensión de una obra tan complicada. Dificultad que nace de la distancia que le separa de nosotros […] Al hablar de distancia nos referimos más a la distancia literaria que a la

[89] El Apocalipsis se denomina habitualmente 'libro', aunque en realidad no sabemos con certeza si el documento original tenía formato de rollo o de libro. Su configuración pudiera aproximarse más al modelo del primer soporte que al del segundo, si bien los estudiosos del tema emplean indistintamente ambas designaciones.

[90] La división del Apocalipsis en veintidós capítulos de las biblias modernas se debe al inglés Esteban Langton y se data en el siglo XII. Existen otro tipo de divisiones, aunque son de menor utilidad, como la de Primasio, que toma como referente las distintas visiones, o la propuesta por Beda que fragmenta el Apocalipsis en siete partes (Castellani, *El Apokalypsis*…, p. 27).

[91] Aunque el Apocalipsis de Juan es el más conocido, existen otros apocalipsis que fueron escritos principalmente entre los siglos II a.C. y III d.C., como el libro de Enoc –ya referido–, la asunción de Moisés, el libro de Esdras o los apocalipsis de Abraham y de Baruc. Todos ellos fueron compuestos como mensajes de esperanza para los devotos del pueblo judío (Antonio Piñero, *Los Apocalipsis, 45 textos apocalípticos, apócrifos, judíos, cristianos y gnósticos*, Edaf, Madrid, 2007, p. 14); *vid.*, además, César Vidal Manzanares, *Diccionario Histórico del Cristianismo*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1999, p. 32.

[92] Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica*, II, Argimiro Velasco Delgado (trad.), BAC, Madrid, 1997, p. 477.

> cronológica. Más que en ningún otro libro bíblico hay que saber distinguir entre lo que dice el texto y lo que el texto quiere decir[93].

Acerca de la composición y el contenido del Apocalipsis, todavía en la actualidad no existe concordancia de opiniones. A modo de ejemplo exponemos algunas propuestas relevantes. M. de Cádiz, citando a otros autores como Voltaire, Spitta, Bossuet o Sabatier, admite diversas hipótesis: puede ser una compilación de varios documentos de fecha y fuentes diversas, entre las que se encontrarían escritos de origen cristiano, judaico, o mitológicos griegos o sirios, que fueron reunidos y adaptados por un hábil redactor; también pudiera tratarse de un libro de poemas religiosos, donde se incluyen varios elementos de los apocalipsis judíos y de la mitología de la época; o, tal vez, un libro de la historia contemporánea narrada de forma profética[94]. Según J. Giblet, el Apocalipsis refleja, en algunos de sus pasajes, el conflicto entre el cristianismo y la fascinación que sentían algunos emperadores por equipararse a la divinidad, especialmente Calígula, Nerón y, sobre todo, Domiciano[95]. Y A. Piñero considera que el libro de Juan presenta un panorama crítico del estado de las comunidades de aquel tiempo, lo que indicaría, asimismo, la contemporaneidad con sus lectores[96].

Conviene señalar que hasta el momento han sido expuestos diversos métodos para entender y poder explicar el sentido del enigmático libro de Juan. Según L. Castellani las escuelas actuales más destacadas que estudian la interpretación de los textos apocalípticos son: la *Esjatológica*, que se remonta a la edad apostólica, la *Histórica*, inaugurada por el abad Joaquín de Fiore, la *Histórica-Restringida*, popularizada por Bossuer, y la *Alegórica*, nacida del racionalismo contemporáneo, cuyo máximo representante es Alfred Wikenhauser. L. Castellani considera que la más importante es la *Esjatológica*, aunque todas ellas contienen un

[93] Felipe F. Ramos, *Los enigmas del Apocalipsis*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 14-15.

[94] Luis M. de Cádiz, *Historia de la literatura patrística*, Nova, Buenos Aires, 1954, pp. 79-81.

[95] Jean Giblet, «El mundo helenístico y el Imperio Romano», en *Introducción a la Biblia. Introducción crítica al Nuevo Testamento*, Vol. I, Augustin George – Pierre Grelot (dir.), Herder, Barcelona, 1992, pp. 45-78, p. 54.

[96] Antonio Piñero, *Orígenes del cristianismo. Antecedentes y primeros pasos*, El Almendro, Córdoba, 1995, p. 213.

principio verdadero, pero no exclusivo, que puede inducir al error, y a veces a grandes enredos, si se interpreta de forma exagerada[97].

Por su parte, F. Ramos clasifica los métodos de investigación de la siguiente forma: el sistema histórico-escatológico, que se basa en acontecimientos históricos ocurridos en tiempos de Nerón, Vespasiano o Domiciano, el literario-analítico, que pretende descubrir la procedencia del material utilizado y las fuentes de inspiración[98], el alegórico, con fundamento en el mismo libro, que intenta ver sentidos ocultos en cada uno de los personajes, y el teológico, que F. Ramos considera el más verosímil, debido a que el autor adopta una perspectiva teológica[99]. Sin duda, la naturaleza del contenido del Apocalipsis es una cuestión que está todavía por resolver y las soluciones que se han propuesto hasta el momento no cuentan con el respaldo unánime de la crítica[100].

1.1. El autor

Sobre la autoría del Apocalipsis la mayoría de los investigadores están de acuerdo en señalar que fue escrito por Juan en la isla de Patmos[101] en el último cuarto del siglo I. El autor se denomina a sí mismo con ese nombre, aunque poco se sabe de su verdadera identidad[102].

---

[97] Castellani, *El Apokalypsis*…, p. 24. En relación al término 'esjatológico' utilizado por L. Castellani, remitimos al propio autor para su explicación: «¿Por qué *esjatológico* con *j*? Porque así debe ser. Hay dos palabras morfológicamente parecidas en español: *escatológico*, que significa *pornográfico* —de *scatos*, término griego que significa *excremento*— y *esjatológico*, que significa *noticia de lo último* —de *ésjaton*, *lo* último— las cuales son confundidas hoy día, por descuido o ignorancia o periodismo, incluso en los diccionarios (Espasa, Julio Casares); de modo que, risueñamente, el apóstol San Juan resulta un escritor ¡pornográfico o excremental! Yo hago buen uso: si el buen uso se restaura, mejor; si no, paciencia. Poco cuidado con nuestra lengua se tiene hoy día.» (Castellani, *op. cit.*, p. 395).

[98] La línea de investigación que se sigue en la parte A concuerda fundamentalmente con este método, ya que en ella se trata de demostrar el posible valor denotativo de Ap 6, 2 y su relación con determinados elementos plásticos de la época y el entorno del autor.

[99] Ramos, *Los enigmas del Ap*…, pp. 42-44.

[100] Marie-Émile Boismard, «El Apocalipsis de Juan», en *Introducción a la Biblia. Introducción crítica al Nuevo Testamento*, Augustin George – Pierre Grelot (dir.), Vol. II, Herder, Barcelona, 1983, pp. 129-147, p. 147. Aunque es conocida la importancia de la exégesis patrística sobre el Apocalipsis, el libro no ha sido muy estudiado debido, entre otras razones, a la pérdida de los primerísimos comentarios y a los impedimentos dogmáticos a los que estuvo sometido (Eugenio Romero Pose, «Interpretación patrística de los ángeles del Apocalipsis», en *Miscelánea auriense en honor de monseñor D. Angel Temiño Saiz obispo de Orense*, Diputación Provincial, Orense, 1985, pp. 115-127, p. 115).

[101] Acerca del lugar en el que fue escrito el Apocalipsis no cabe ninguna duda. El propio autor señala, en Ap 1, 9, su ubicación y el motivo de encontrarse allí (deportado por cristiano): «me encontraba en la isla llamada Patmos, a causa de la Palabra de Dios y del testimonio de Jesús» (*Biblia de Jerusalén*…, p. 1642).

[102] El autor se identifica en los capítulos I y XXII del propio libro como Juan, aunque este nombre, como se verá, no implica que se refiera a una persona en concreto; además, también cabe la posibilidad que el autor

La tradición cristiana de los primeros siglos consideró que se trataba de Juan, el apóstol de Cristo; por el contrario Gayo achacaba la escritura del Apocalipsis a Cerinto y Dionisio de Alejandría a otro Juan distinto[103]. La exégesis liberal apunta a que el libro comprende una compilación redactada por un judío-cristiano anónimo hacia el año 95[104], y otros autores, como L. Farre, creen que podría haber sido el producto de una comunidad cristiana helenístico-judía[105].

En relación a la condición apostólica de Juan es difícil de aceptar el criterio tradicional de que el autor del Apocalipsis sea el hijo del Zebedeo, el discípulo amado del Señor. En opinión de A. Piñero, no resulta verosímil que un apóstol tuviera una visión de la forma que se describe en Ap 21, 14, en la que la Jerusalén Celeste desciende del cielo con los nombres de los doce apóstoles inscritos en su muralla[106]. Ello sólo sería factible cuando los doce son ya unas figuras idealizadas del pasado. A partir de ésta y otras premisas, A. Piñero deduce que el escritor del Apocalipsis pudo haber sido un cristiano huido de la guerra judía de los años 68 al 70[107], refugiado en la isla de Patmos y que sería allí donde llevó a cabo la redacción del libro[108].

Al mismo tiempo, también cabe la posibilidad de que el nombre de Juan se refiera a un personaje desconocido perteneciente a los círculos joánicos. No es extraño que el autor, en caso de ser miembro de la comunidad, se presentase como Juan, aunque seguramente ese no era su verdadero nombre. Este fenómeno ocurría con frecuencia entre los escritores antiguos,

---

dictara el texto a un escriba. En relación a este punto, es interesante señalar que el modo de revelación es el éxtasis visionario (Piñero, *Orígenes del cristianismo*…, p. 213), lo que respalda la hipótesis de que en la redacción del libro pudo haber concurrido más de una persona.

[103] Angelo Di Berardino (dir.), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad cristiana*, I, Sígueme, Salamanca, 1991, p. 165; *vid.*, además, Ramos, *Los enigmas del Ap*…, 29-32.

[104] Charles Guignebert, *Manual de historia antigua del cristianismo. Los orígenes*, Albatros, Buenos Aires, 1973, p. 57.

[105] Luis Farre, *Filosofía Cristiana, Patrística y Medieval*, Nova, Buenos Aires, 1960, p. 24.

[106] «La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que lleva los nombres de los doce Apóstoles del Cordero» (Ap 21, 14) (*Biblia de Jerusalén*…, p. 1659).

[107] Sobre los episodios de la guerra judía, *vid.* Stanislas Giet, *El Apocalipsis y la historia*, Taurus, Madrid, 1960, p. 12.

[108] Antonio Piñero, *Literatura judía en época helenística en lengua griega. Desde la versión de la Biblia al griego hasta el Nuevo Testamento*, Síntesis, Madrid, 2006, pp. 279-287. Entre otros argumentos que esgrime A. Piñero se podría citar el estilo y la ideología de ciertos pasajes del Apocalipsis, como las cartas a las siete iglesias de Asia, que denotan un estilo formal semejante al paulino (Piñero, *op. cit*., p. 280). Sobre el 'apocalitismo paulino' y su relación con otros libros del A. T. y del N. T., *vid.* Ramón Trevijano Etcheverría, «El "Apocalipsis" de Pablo (2 Cor 12, 1-4) y sus primeras interpretaciones», *Compostellanum*. *En Camino hacia la gloria* (Miscelánea en honor de Mons. Eugenio Romero Pose), 1999, pp. 180-211.

y de modo especial entre los escritores de la corriente apocalíptica. En el caso de existir una autoría pseudónima del Apocalipsis, no se trataría de un hecho intencionado, sino de la relación que el verdadero autor del libro establece con un personaje célebre del pasado[109].

En todo caso, lo único que se puede afirmar con cierta garantía es que el autor del Apocalipsis era un miembro de la comunidad cristiana que se encontraba deportado en la isla de Patmos[110]. Sobre el tema de las deportaciones, algunos investigadores, como N. Santos Yanguas, sostienen que este tipo de condenas serían frecuentes en aquellos tiempos, debido a que el cristianismo estaba considerado como una facción disidente y no se confundiría con el judaísmo, por cuanto sería visto como una superstición extraña siendo observado con cierta reticencia y hostilidad. Los cristianos vivirían un periodo de persecuciones y los exilios, como el de Juan, serían usuales. De hecho, es posible constatar otros casos de cristianos proscritos por la misma causa. En un fragmento de Bruttio (historiador de los siglos II y III) se afirma que en el transcurso del año decimoquinto del reinado de Domiciano (95 d.C.) fue condenada y deportada Flavia Domitila en compañía de otros muchos a la isla de Pontia a causa de su fe en Cristo[111].

1.2. Fecha de composición

Tampoco es tarea fácil datar con precisión la escritura del Apocalipsis, aunque la mayoría de los historiadores la sitúan entre el 95 y 98 d.C., hacia el fin del reinado de Domiciano[112]. San Jerónimo especifica todavía más y asegura que el libro fue compuesto en el año 95[113]. A. Piñero, analizando los datos proporcionados por el libro y relacionándolos con hechos históricos de la época, propone la hipótesis de que el Apocalipsis es una obra compuesta en dos fases diferentes que más tarde fueron unidas: una correspondería a la etapa de Nerón, o inmediatamente posterior, y la otra abarcaría algunos años más tarde. Por lo tanto, una fecha comprendida entre el 70-90 no estaría carente de fundamento[114]. C. Vidal se decanta por datarlo a finales de la década de los sesenta, conectándolo con la persecución de Nerón, o bien

[109] *La Biblia*, La casa de la Biblia, PPC – Sígueme – Verbo Divino, Estella (Navarra), 2006, p. 1871.

[110] J. Le Goff se refería en algunos de sus escritos al autor del Apocalipsis como «un iluminado cristiano marginal» (Jacques Le Goff, *Una Edad Media en imágenes*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 161).

[111] Narciso Santos Yanguas, *Cristianismo e Imperio Romano durante el siglo I*, Clásicas, Madrid, 1991, p. 65. Flavia Domitila era la esposa del cónsul Flavio Clemente, primo hermano de Domiciano, al que éste mandó matar.

[112] El emperador al que hacemos referencia es Tito Flavio Domiciano (51-96 d.C.), ya citado.

[113] Cádiz, *Historia de la literatura*…, p. 79.

[114] Piñero, *Literatura judía*…, p. 287.

entre la muerte de Nerón en el 68 y la caída de Jerusalén en el 70[115]. Reinach considera el año 93 como el de la redacción definitiva del Apocalipsis y aporta un argumento interesante a favor de esta fecha: en el año 92 Domiciano publicó un edicto para proteger el cultivo del trigo y restringir la producción del vino que juzgaba perjudicial para el cultivo de los cereales, ordenando que se plantasen nuevas viñas en la Península Itálica y se destruyeran la mitad de las existentes en las provincias. Este acontecimiento histórico, según algunos autores, estaría reflejado en el tercer jinete del Apocalipsis, quien anuncia el encarecimiento del trigo y la cebada, mientras habrá abundancia de aceite y de vino (Ap 6, 6)[116].

En resumidas cuentas: teniendo en cuenta los principales estudios al respecto y sin perjuicio para esta investigación, consideraremos suficiente y verosímil que el Apocalipsis fue escrito hacia finales del siglo I por Juan, un predicador cristiano que estaba deportado en la isla de Patmos.

1.3. Finalidad de la obra

La mayor parte de los especialistas coinciden en afirmar que el Apocalipsis fue escrito con el propósito de enviar un mensaje de ánimo a las siete iglesias de Asia[117] que se encontraban desorientadas en medio de las continuas persecuciones. La revelación de los acontecimientos que se narran en la obra no iba destinada a las generaciones futuras, sino a los cristianos de finales del siglo I ante la inminente parusía de Cristo[118]. No olvidemos que Apocalipsis, en griego, quiere decir 'Revelación', como se indica en el prólogo del libro: «Revelación de Jesucristo; se la concedió Dios para manifestar a sus siervos lo que ha de suceder pronto; y envió a su Ángel para dársela a conocer a su siervo Juan» (Ap 1, 1). Al mismo tiempo, el propósito epistolar contenido en el libro invitaba a la conversión, pensando fundamentalmente en los cristianos de aquel tiempo, al exhortarles a mantenerse firmes en su fe.

---

[115] César Vidal Manzanares, *El judeo-cristianismo palestino en el siglo I: de Pentecostés a Jamnia*, Trotta, Madrid, 1995, p. 75 y ss.

[116] Guignebert, *Manual de historia*…, p. 311. El mencionado versículo expone: «y oí como una voz en medio de los cuatro Seres que decía: "Un litro de trigo por un denario, tres litros de cebada por un denario. Pero no causes daño al aceite y al vino"».

[117] Se refiere a la península de Anatolia, en la actualidad Asia Menor (Turquía). Las siete iglesias se encontraban en el suroeste del país (*vid. supra*).

[118] El cristianismo naciente parecía estar desilusionado por la dilación de la supuesta parusía de Cristo (Federico Revilla, «El beato de Seo de Urgel y las angustias de la época mozárabe», en *I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, pp. 67-87, p. 68).

En otras palabras, el Apocalipsis fue concebido como un escrito de esperanza y de optimismo escatológico y su finalidad era, por lo tanto, la de consolar a una Iglesia perseguida[119], anunciando la salvación de los creyentes y el triunfo de Cristo sobre las fuerzas del mal[120]. Por este motivo, algunos autores consideran que siempre que el Apocalipsis fue interpretado como predicción de acontecimientos futuros no se entendió su verdadero significado[121]. En relación a este asunto, A. Piñero observa que el estilo críptico y simbólico del libro de Juan ha conducido a los investigadores a intentar encontrar significados concretos, en especial en el contenido de las visiones. Sin embargo, todas las predicciones que se han hecho hasta el momento sobre el fin del mundo y la parusía han sido desmentidas por la historia. Según A. Piñero, «el Apocalipsis es un libro de circunstancias que refleja algunos hechos históricos de su momento y, por consiguiente, no válidos para ser trasladados al futuro»[122]; por lo tanto, el libro de Juan debe entenderse como un elemento de consuelo y esperanza para ciertos grupos cristianos oprimidos por el Imperio Romano.

Asimismo, se debe considerar que el lenguaje figurativo utilizado por el autor del Apocalipsis era necesario que fuese comprendido y entendido por los lectores de su época[123]. No se concibe que Juan enviara un mensaje enigmático y de difícil interpretación para sus propios correligionarios si su intención era la de transmitir un mensaje de esperanza. Esta es otra de las razones por las que carece de sentido tratar de extrapolar el significado de la simbología del libro a un mundo futuro buscando el elemento profético[124].

---

[119] William R. Farmer *et al.* (dir.), *Comentario Bíblico Internacional. Comentario católico y ecuménico para el siglo XXI*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1999, pp. 1680-1684.

[120] *Nueva Biblia Española*, Traducción de los textos originales, Luis Alonso Schökel – Juan Mateos (dir.), Cristiandad, Madrid, 1975, introducción, s. p.

[121] Ramos, *Los enigmas del Ap*…, pp. 18-20. Como ya se ha comentado, la literatura apocalíptica se desarrolló en épocas de crisis con la finalidad de sostener la moral de los fieles, y con la intención de darle un sentido divino a las pruebas que los afligían, al mismo tiempo que prometían el fin de los perseguidores y el triunfo de la fe (Boismard, «El Apocalipsis de Juan…», p. 133). Sobre esta cuestión, *vid.*, además, Johan Konings, *La Biblia, su historia y su lectura. Una introducción*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1995, p. 172.

[122] Piñero, *Literatura judía*…, p. 284. Las circunstancias a las que alude A. Piñero son, principalmente, la persecución de Nerón, sobre todo a los cristianos tras el incendio de Roma (64 d.C.), y los horrores de la guerra judía de los años 68-70; *vid.*, además, Raymond E. Brown, *101 preguntas y respuestas sobre la Biblia*, Sígueme, Salamanca, 1996, p. 48.

[123] Debe tenerse en cuenta que el uso de locuciones figurativas para transmitir información requiere una cierta familiaridad entre el emisor y el receptor del mensaje para poder ser comprendido, «unos esquimales probablemente entenderían muy poco de la página de deportes de un periódico aunque estuviera perfectamente traducida» (William G. Heidt, *El libro del Apocalipsis*, Conoce la Biblia: Nuevo Testamento, 14, Sal Terrae, Santander, 1966, p. 7).

[124] Farmer *et al.*, *Comentario Bíblico Internacional*…, p. 1681.

1.4. El texto: cuestiones semasiológicas e interpretaciones

Es sabido que las ocasiones en que términos y expresiones textuales de la Antigüedad se interpretan o traducen de forma errónea son numerosas, siendo más significativas y evidentes las alteraciones en el momento en que los artistas transportan a la expresión plástica el lenguaje escrito. A propósito de este tema, y a modo de ejemplo, conviene traer a colación una cita de J. Winckelmann acerca de la descripción que hace Filóstrato sobre una imagen de Neptuno y Amimone: «La mar comienza a encresparse y Neptuno la tiñe de un matiz de púrpura». El historiador alemán observa que una mala interpretación o traducción del texto ha hecho que se evocase la imagen de un halo dorado sobre la cabeza del dios del mar, cuando este relato hace referencia al color rojizo que presenta el Mediterráneo a lo lejos previamente a una tormenta, donde las olas se muestran de un color púrpura semejante al que alude el poeta[125]. J. Seznec, por su parte, también llama la atención sobre una de las ilustraciones del manuscrito de Rabano Mauro, *De Rerum Naturis*, que representa a Vulcano, Plutón, Baco y Mercurio, en la que el consorte de Proserpina sostiene en su mano una tinaja. Este objeto insólito, colocado como atributo del dios del inframundo, posiblemente derive de la confusión entre *orca* 'tinaja', y *Orcus* 'el imperio de los muertos' [Fig. 4][126].

En el caso de los escritos bíblicos los errores de interpretación de algunos términos pueden dar origen a nuevos conceptos que poco o nada tienen que ver con los textos originales. Un ejemplo de este tipo de lecturas erróneas, muy conocido, se sitúa en el Génesis

---

[125] Johann J. Winckelmann, *Historia del arte en la Antigüedad*, Folio, Barcelona, 2002, p. 146. Sobre los términos relacionados con la coloración, M. Pastoureau observa que las traducciones del hebreo, arameo o griego al latín medieval también sufren alteraciones. Por ejemplo, donde el hebreo dice 'brillante' el latín puede decir *candidus* o *ruber*; el hebreo 'sucio' u 'oscuro' puede ser traducido por *niger* o *viridis*; el hebreo o el griego que se corresponde con 'pálido', puede aparecer en latín como *albus* o *viridis*; y el latín *purpureus* puede referirse al hebreo que significa 'rico'. Asimismo, en lenguas como el francés, alemán e inglés, el vocablo 'rojo' se utiliza frecuentemente para traducir palabras de los textos griegos o hebreos que en origen no remiten a una idea de coloración, sino a las de riqueza, fuerza, prestigio, belleza, muerte, sangre o fuego (Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Katz, Buenos Aires, 2006, p. 149).

[126] Jean Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1983, p. 155. Seznec comenta, asimismo, otros casos de traducciones que han dado lugar a interpretaciones falsas, como sucede con unos lapidarios franceses, en los que una figura que lleva en sus manos un libro (livre) o una liebre (lièvre) puede convertirse en el signo de Libra, o como el término *Andromedam* puede referirse a la hija de Casiopea o transformarse en un 'dromedario'.

Las observaciones de Winckelmann y Seznec que acabamos de citar, sirven como modelos *ad hoc* para entender la dificultad que presenta la correcta interpretación iconográfica de algunas expresiones escritas, especialmente de los textos antiguos.

donde se nombra la fruta del Árbol del Conocimiento del jardín de Edén, que Yahveh había prohibido comer a Adán y Eva y que tradicionalmente se considera que se trata de una manzana. Sin embargo, esta versión del fruto pomáceo deriva de una homonimia resultante de la traducción latina de la *Vulgata*. En latín el término *malum* significa 'mal', pero también 'manzana', aunque en el primer caso la vocal de la primera sílaba es breve, *mălum*, y en el segundo caso es larga, *mālum*. Asimismo, las diversas confesiones religiosas han interpretado el fruto del árbol prohibido de distintas formas: la congregación griega no alude a un manzano, sino a una higuera; Bizancio consideró que se trataba de un naranjo, mientras la tradición rabínica se inclina por la viña[127].

Algunos escritos hebreos del A. T. fueron entendidos también por los primeros cristianos, contemporáneos del N. T., de una forma confusa. J. Trebolle destaca un ejemplo característico de esta transgresión idiomática en la cita que Mt 1, 22 hace de Is 7, 14: «la virgen concebirá un hijo». Los traductores griegos conocían perfectamente el significado de la palabra hebrea '*almâh*, que tradujeron por *parthénos*, en el sentido de 'doncella' y no de 'virgen'. Los cristianos, convencidos de la profecía de Isaías sobre el nacimiento virginal del Mesías, atribuyeron al término *parthénos* el significado de 'virgen'[128].

Otro caso interesante, que a día de hoy sigue en proceso de investigación, se localiza en el episodio del A. T. Jos 10, 12-13, en el que se narra la batalla final entre las tropas de Josué y los amorreos. El caudillo hebreo solicita de Yahveh que detenga el sol y la luna para que el pueblo judío pueda completar la victoria sobre sus enemigos[129]. Según un estudio reciente

---

[127] Manuel A. Marcos Casquero, «Creencias y supersticiones relacionadas con el color», en *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval*, XIV Jornadas de Estudios Clásicos de Castilla y León, Manuel A. Marcos Casquero (coord.), Universidad de León, León, 2000, pp. 131-172, p. 166.

[128] La traducción griega dice 'la virgen', refiriéndose con ello el término hebreo *'almáh*, que designa a una muchacha o una joven recién casada, sin concretar nada más (Trebolle, *La Biblia judía*…, p. 352).

Otro término hebreo de dudosa interpretación a la hora de su representación plástica es la palabra con la que se designa el arca de Noé en el Génesis, *tēbāh*, que es utilizada también en Ex 2, 3 para denominar la canastilla de papiro en la que Moisés fue entregado a las aguas del Nilo (Pierre-Maurice Bogaert *et al.*, *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1993, p. 157). Aunque el término *tēbāh* sea usado de la misma forma en los dos episodios bíblicos, la diferencia de los objetos a los que identifica es notable: el canastillo de Moisés tendría la forma de una pequeña cesta de papiro y la obra de Noé sería un artefacto de considerables dimensiones; además, ambos ingenios estaban destinados a distintos cometidos (Manuel Aneiros Loureiro, «La iconografía del arca de Noé en las miniaturas de los Beatos», *Románico*, 25, 2017, pp. 16-25, p. 20).

[129] «El día que Yahveh entregó al amorreo en manos de los israelitas, Josué se dirigió a Yahveh y dijo: Deténte, sol, en Gabaón, y tú, luna, en el valle de Ayalón. Y el sol se detuvo y la luna se paró hasta que el pueblo

llevado a cabo por C. Humphreys y G. Waddington, este episodio bíblico podría referirse a un eclipse solar que tuvo lugar en el 1207 a.C. y que afectó directamente a la zona donde se desarrolló la batalla. Los términos utilizados en el texto hebreo para señalar la detención de los astros son para el sol *dôm* y para la luna *'amad*. La palabra *dôm* en hebreo significa 'estar en silencio', 'mudo' o 'quieto'; y *'amad* es un término más amplio que equivale a 'parar' o 'pararse'. Las traducciones modernas en inglés supusieron que el sol y la luna dejaron de moverse. Sin embargo, un significado alternativo plausible es que el sol y la luna dejaron de hacer lo que hacen normalmente, es decir, cesaron de realizar su función, o lo que es lo mismo, dejaron de brillar[130].

Cabe señalar, asimismo, que en el N. T. a menudo muchos de los términos y expresiones de los documentos griegos pueden adquirir diferentes significados en su traducción al latín, otros pueden sufrir cambios y algunos soportar la anexión de elementos diversos[131]. J. Trebolle apunta que en el versículo Gal 6, 17 del N. T., donde se manifiesta: «llevo en mi cuerpo la marca de Jesús», en otros manuscritos aparece de forma diferente: «… de Jesús el Cristo», o bien «… de nuestro Señor Jesucristo»[132]. A. Urbán, por su parte, señala el episodio Mt 13, 12: «Pues al que tenga se le dará, y al que no tenga se le quitará incluso lo que tiene», indicando la ambigüedad del verbo 'tener', que en griego equivale tanto a 'producir' como a 'recibir'[133].

---

se vengó de sus enemigos. ¿No está esto escrito en el libro del Justo? El sol se paró en medio del cielo y dejó de correr un día entero hacia su ocaso» (Jos 10, 12-13).

[130] El primer investigador que propone que este episodio bíblico podría describir un eclipse solar fue el lingüista Robert Wilson quien, en 1918, traduce de la siguiente forma: «Y el sol se eclipsó y la luna se volvió, mientras que la nación se vengaba de sus enemigos». Wilson afirmaba que en los textos cuneiformes babilónicos existen palabras con la misma raíz que el *dôm* hebreo, que significan 'ser oscuro' y que son utilizadas en las tablillas astronómicas para referirse a los eclipses (Colin Humphreys – Graeme Waddington, «Solar eclipse of 1207 BC helps to date pharaohs», *Astronomy & Geophysics*, 58, 2017, pp. 39-42, p. 40, en línea https://doi.org/10.1093/astrogeo/atx178 [consulta 15/10/2018]).

[131] En el N. T. también son frecuentes las matizaciones judío-cristianas y los semitismos lexicales (hebreos y arameos) de palabras griegas ya existentes que por influjo semita pueden adquirir un nuevo significado (Manuel Guerra Gómez, *El idioma del Nuevo Testamento*, Aldecoa, Burgos, 1969, p. 14); *vid.*, además, Horst Balz – Gerhard Schneider (ed.), *Diccionario exegético del Nuevo Testamento*, Sígueme, Salamanca, 1996, p. 1740.

[132] Trebolle, *La Biblia judía*…, p. 431.

[133] Ángel Urbán, «Sobre la versión griega de los LXX y el griego del Nuevo Testamento», en *El viaje lingüístico de la Biblia*, José Martínez Delgado (ed.), Universidad de Granada, Granada, 2011, pp. 67-91, p. 73. En relación a la problemática sobre los textos griegos del N. T. *vid.*, además, Miguel Pérez Fernández – Julio Trebolle Barrera, *Historia de la Biblia*, Trotta, Madrid, 2006, pp. 195-236; y, en concreto sobre Ap 6, 2, *vid.*

Centrándonos ya en el Apocalipsis, también en este libro se aprecian diferencias de lectura entre algunos intérpretes, lo que se advierte de forma notable cuando se trata de elementos que son susceptibles de representación iconográfica. El libro de Juan, como la mayoría de los documentos del N. T., fue escrito en el idioma griego que constituía la koiné de la época. La lengua, así como la estructura morfológica o los giros semánticos, ofrecen una serie de inconvenientes a la hora de realizar una traducción objetiva. La dificultad se incrementa debido al espacio de tiempo comprendido entre los diversos traductores y la redacción original del escrito[134].

Se puede constatar que el episodio correspondiente a los *CJAp* contiene términos y expresiones que presentan serios problemas de traducción e interpretación. Así, por ejemplo, el vocablo ζυγὸν (Ap 6, 5) que identifica el atributo del tercer jinete, en el Apocalipsis se traduce como *statera* ('balanza'), mientras que en los demás pasajes del N. T. tiene el significado de 'yugo'[135]. Esta interpretación del vocablo griego ha dado lugar a que se visualice el tercer jinete del Apocalipsis con un instrumento para pesar en la mano[136]. Un

---

Archibald T. Robertson, *Comentario al texto griego del Nuevo Testamento,* Clie, Terrasa (Barcelona), 2003, pp. 734-735.

La explicación a estas y otras irregularidades parecen derivar en muchos casos de los copistas para los que era más interesante realizar reproducciones ajustadas al canon establecido –que consideraban verídicas y fehacientes–, que otras traducciones literales que estarían más acordes con la exégesis moderna. Ya en el siglo VIII, Teodulfo, obispo de Orleans, se ocupó de revisar y corregir el texto de la traducción latina de la *Vulgata* de Jerónimo, que a lo largo de cuatro siglos de sucesivos copistas había acumulado numerosas variantes e incluso errores (Julio-César Santoyo, *La traducción medieval en la Península Ibérica (siglos III-XV)*, Universidad de León, León, 2009, p. 32). El concepto de traducción y la relación entre original y tradución variaron a lo largo de la Edad Media, en la que existía una gran flexibilidad para trasladar un texto a otras lenguas (Joaquín Rubio Tovar, *El vocabulario de la traducción en la Edad Media*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2011, p. 14). No es hasta la llegada del Renacimiento cuando se desarrolla el interés por el estudio de los temas bíblicos contrastando las diferentes versiones del N. T. con los textos griegos (Trebolle, *La Biblia judía*..., p. 353); *vid.*, además, Schökel – Zurro, *La traducción bíblica*..., p. 23.

[134] Tuya – Salguero, *Introducción a la Biblia*…, p. 431.

[135] *Vid. infra.*

[136] La balanza que porta el tercer jinete del Apocalipsis es, en la mayoría de las representaciones, un modelo de brazos iguales, aunque en la iconografía medieval se encuentran algunas excepciones, como la *statera* que presenta el jinete de la cripta de la catedral de Anagni, ya citada [Fig. 129].

Conviene realizar en este punto una pequeña digresión para resolver algunas dudas sobre estos objetos. La *statera* romana es una balanza de brazos desiguales, en la que un contrapeso único se desliza en un sentido u otro a lo largo de una de sus extremidades para, de esta forma, calcular el peso de un objeto colocado en la otra. En cambio, la balanza de brazos iguales se compone de dos platos que cuelgan de los extremos de una barra horizontal sobre los que se colocan, en uno de ellos, el objeto a pesar y, en el otro, pesas de distintas medidas conocidas. La *statera* se utiliza –todavía en la actualidad– para determinar el peso de bultos considerables, como

yugo –o el cordaje necesario para manejarlo– es, si cabe, un instrumento más apropiado y acorde con la escena, teniendo en cuenta que se trata de un grupo ecuestre.

Por otra parte, la falta de correspondencia entre distintas versiones del episodio de los *CJAp*, tanto en lo que se refiere a los textos griegos como a los latinos también es relevante. En la edición del N. T. de H. Aitton de 1850, el vocablo que utiliza el editor para señalar la potestad que se les otorga a la Muerte y al Hades (Ap 6, 8) es αυτω ('se le dio'), un dativo singular, lo que indica que la potestad sobre la cuarta parte de la tierra se otorga solamente a una de estas entidades, en este caso a la Muerte[137]. Sin embargo, la versión de Bover - O'Callaghan de 1977 emplea αυτοις ('se les dio'), un dativo plural, lo que les confiere a ambas entidades un rango de similar importancia[138].

Asimismo, la traducción del episodio de los *CJAp* al latín también presenta algunas variantes y se encuentran discrepancias al cotejar distintas ediciones. Sirva como muestra de esta exposición el fragmento: *et data est illi potestas super quatuor partes terræ* (Ap 6, 8), de la Biblia de Torres Amat – Scio de San Miguel de 1886[139], que la versión actualizada de la

---

pueden ser los sacos de grano, y la balanza de brazos iguales para objetos que requieren mayor precisión, como los pequeños artículos de comercio. La *statera* romana y la balanza de brazos iguales –esta última ya utilizada en la Antigüedad por los egipcios– eran dos instrumentos de pesar empleados también en el Medievo. En la obra de Rabano Mauro, *The Rerum Naturis*, se aprecian en una misma composición pictórica los dos modelos de balanzas, por lo que el argumento del error o confusión de los artistas a la hora de representar uno u otro instrumento, no está justificado, *vid.* Rabano Mauro, *De Rerum Naturis*, Priuli – Verluca (ed.), Torino, 1997, p. [fig. 128]. Por otra parte, cabe la posibilidad de que el propósito de emplear diferentes tipos de balanzas en algunas representaciones iconográficas, como el caso que citamos, obedezca a la intención del autor de la obra de pretender etiquetar de alguna manera el rango o condición de sus portadores. En el códice de Rabano Mauro, el personaje que sostiene la balanza egipcia de brazos iguales es reconocido como Moisés, Isaías o Job, según distintos autores (Marianne Reuter, *Metodi illustrativi nel Medioevo*, Liguori, Napoli, 1993, p. 200), a diferencia del que porta la *statera* que parece un clérigo o un monje difícil de identificar.

[137] Θάνατος καί ὁ ἅσης ἠκολούθει μετ΄ αὐτού, και έδόθη αὐτω έξουσία έπί (*Novum Testamentum Graece*, Henrico Aitton (ed.), Gulielmi Tegg et sociorum, Londini, 1850, p. 430).

[138] Θάνατος, καί ὁ Αισης ἠκολούθει μετ΄ αὐτού, και έδόθη αὐτοίς έξουσία έπί (*Nuevo Testamento Trilingüe*, José María Bover – José O'Callaghan (ed.), BAC, Madrid, 1977, p. 1310). La traducción al castellano de los propios editores es: «y con él iba en pos el infierno, y les fue dado poder sobre la cuarta parte de la tierra». Por consiguiente, se podría deducir que Bover – O'Callaghan interpretan –o recurren a unas fuentes donde se interpreta– que el rango de importancia de la Muerte y Hades es el mismo. También se observa que los caracteres que forman la palabra 'Hades' no se corresponden en las biblias de Henrico Aitton y Bover - O'Callaghan, dándosele mayor importancia al 'Infierno' en este último caso.

[139] *La Santa Biblia Vulgata Latina y su traducción al español. Nuevo Testamento*, tomo XI, Félix Torres Amat – Scio de San Miguel (ed.), Imprenta barcelonesa, Barcelona, 1886, p. 440.

Vulgata, expresa: *et data est illis potestas super quartam partem terrae*[140]. La diferencia entre ambas secciones discursivas es evidente.

1.5. Posibles antecedentes

Se estima necesario que para obtener una visión crítica y objetiva de los textos neotestamentarios, como es el caso del Apocalipsis, ha de estudiarse el tema buscando la afinidad con las tradiciones coetáneas, tanto cristianas como no cristianas, y también en las costumbres de épocas anteriores[141]. La forma literaria, el mensaje y el contexto de muchos de los escritos del N. T. es posible que detenten influencias de elementos filosóficos o religiosos ajenos, que, al mismo tiempo, pueden ser independientes entre sí. La pervivencia de antiguas religiones y la asimilación de cultos y divinidades indígenas por el cristianismo primitivo es una circunstancia relativamente frecuente, en especial entre aquellas que tienen conexión directa por razones sociales, políticas o religiosas[142]. Asimismo, no se debe obviar que la tradición apocalíptica también es importante, aunque tampoco debe ser considerada como la principal o única fuente del simbolismo utilizado por el autor del Apocalipsis[143].

En opinión de A. Piñero, las ideas de Juan no son propias del profeta, sino que deben ser entendidas como un producto del proceso que transforma las concepciones de autores del A. T. en concepciones helénicas[144]. Así pues, debido a que el cristianismo se desarrolló principalmente en la época helenística, esta circunstancia le confiere unas características especiales que vienen determinadas, sobre todo, por el sincretismo social y religioso, producto de la coexistencia de las culturas griega y oriental[145]. Precisamente, debido a la conexión intercultural entre Oriente y Occidente, algunas tradiciones, como las astrológicas procedentes del Este, eran práctica común entre el pueblo y también entre los altos dignatarios del mundo romano. De hecho, como observa K. Stuckrad, el mismo Domiciano conocía la fecha de su

---

[140] *Nova Vulgata Apocalypsis Ioannis*, Vaticano, en línea http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_apocalypsis-ioannis_lt.html#6 [consulta 16/11/2018].

[141] Franz Cumont, *Las religiones orientales y el paganismo romano*, Akal, Madrid, 1987, p. 171.

[142] Strecker – Schnelle, *Introducción a la exégesis*…, p. 136.

[143] Boismard, «El Apocalipsis de Juan…», p. 136.

[144] Antonio Piñero Saenz, *Teopneustia. Estudio sobre las concepciones de la inspiración en los escritos cristianos de los siglos I y II*, Tesis doctoral (extracto), Universidad Complutense, Madrid, 1974, p. 33.

[145] Guerra, *El idioma del N. T*…, p. 69; *vid.*, además, Jaime Alvar *et al.*, *Cristianismo primitivo y religiones mistéricas*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 142; y José María Bover – Francisco Cantera Burgos, *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego*, BAC, Madrid, 1951, p. 2025.

muerte que había sido calculada por los astrólogos, y toda su política estaba impregnada de consideraciones astrológicas[146]. La influencia de los augures orientales se hallaba, en aquellos tiempos, en su punto álgido en la corte imperial romana[147].

Más tarde, todos estos símbolos y mitos asiáticos y mediterráneos fueron cristianizados por los Padres de la Iglesia, que los vincularon a la nueva 'historia santa', destacando especialmente aquellos elementos relacionados con la iconografía cósmica de los caldeos, que habían sido asimilados con anterioridad por el judaísmo[148]. El propio Pablo de Tarso se hace eco de estas costumbres y reprocha en su epístola a los gálatas la aceptación de elementos extraños al denunciar la práctica de cultos paganos:

> Mas, ahora que habéis conocido a Dios, o mejor, que él os ha conocido ¿cómo retornáis a esos elementos sin fuerza ni valor, a los cuales queréis volver a servir de nuevo? Andáis observando los días, los meses, las estaciones, los años (Gl 4, 9-10).

En este mismo contexto, Fírmico Materno también hace referencia a los cultos de origen oriental que fueron asumidos en el Imperio Romano por los paganos que adoraban a los *elementa*, entendiendo con ello la veneración y el culto a los astros, pues la teología en aquel tiempo se hallaba vinculada a la ciencia del momento[149].

Lo cierto es que el simbolismo oriental penetra en el cristianismo de tal forma que las mismas *Constituciones Apostólicas* prescriben que el santuario cristiano mire a Oriente; Tertuliano afirmaba claramente: …*orientem, Christi figuram*. La explicación a este tipo de manifestaciones es que Cristo se compara en las Escrituras al *Sol Oriens* y, por este motivo,

---

[146] Kocku von Stuckrad, *Astrología. Una historia desde los inicios hasta nuestros días*, Herder, Barcelona, 2005, p. 128. La tradición cósmica de Oriente también está patente en el Apocalipsis en conceptos numerológicos, como el número cuatro, el siete, el doce, o en animales cargados de simbolismo como son los caballos (Xabier Pikaza Ibarrondo, *Diccionario de la Biblia. Historia y palabra*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2007, p. 80); *vid*., además, *La Santa Biblia: primera edición ecuménica*, Plaza & Janes, Barcelona, 1969, p. 380. La exégesis patrística tardoantigua y altomedieval también tendrá en consideración la cuestión numerológica que aplicará a sus métodos de interpretación, *vid.* Antonio Quacquarelli, *Esegesi biblica e Patristica fra tardo antico ed altomedioevo*, *Vetera Christianorum*, 23, Marcello Marin (dir.), Instituto di Studi classici e cristiani Università degli Studi di Bari, Edipuglia, Bari, 1991, pp. 11-24.

[147] La estrecha relación que existía entre los astrólogos griegos y caldeos es destacada por el astrónomo griego Gémino en su *Isagoge o introducción a los fenómenos*, quien considera la escasa diferencia entre unos y otros, «si no era en la manera de dividir los signos»; así para los griegos el punto del solsticio de verano se encontraba en el primer grado del Cangrejo y para los caldeos en el octavo (Arato: *Fenómenos* – Gémino: *Introducción a los fenómenos*, Esteban Calderón Dorda (trad.), Gredos, Madrid, 1993, p. 180).

[148] Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 189.

[149] Citado por Cumont, *Las religiones orientales…*, p. 176.

los primeros cristianos oraban vueltos al naciente, región de la luz del Sol, ya que Cristo era *lux vera*, *Sol salutis* y *Sol iustitiae*. Se conoce un interesante testimonio plástico de esta alegoría solar localizado en un pequeño mausoleo cristiano del siglo II o III, en el que Cristo está representado «bajo el símbolo del Sol, que sale con su cuadriga a emprender su carrera diurna triunfal»[150] [Fig. 2]. Hasta tal punto se asocia a Cristo con el carruaje solar de Apolo que en la Antigüedad cristiana se vinculó la cuadriga del dios solar con los cuatro evangelios e incluso con los cuatro evangelistas. Una alegoría similar, aunque en un contexto marino, aparece en un fragmento de sarcófago del siglo IV, donde se representa a Cristo comandando la nave de la Iglesia y a los cuatro evangelistas halando los remos [Fig. 3].

En cuanto al Apocalipsis, además de la influencia de los elementos veterotestamentarios y de la simbología cósmica de Oriente[151], hay que considerar otros factores que también pudieron haber sido determinantes en la redacción del libro, como el contexto socio-político y religioso de la época o determinados acontecimientos históricos, además de algunos modelos iconográficos del entorno que pudieran ser utilizados para la descripción de los elementos fantásticos, entre otros.

Como ya se ha referido, el Apocalipsis parece que fue escrito en la isla de Patmos, cuya situación, cerca de la costa suroeste de Anatolia[152] y muy próxima a Estratonicea de Caria[153],

---

[150] Isidoro Rodríguez Herrera, *Antigüedad clásica y cristianismo*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1983, p. 69. Aunque el autor no especifica en concreto de que mausoleo se trata, creemos que se refiere a la conocida Tumba de los Julios, situada en la necrópolis vaticana.

[151] Tampoco faltan investigadores que relacionan determinados pasajes del Apocalipsis con figuras astrológicas; F. van der Meer, por ejemplo, identifica el episodio del Dragón y la Mujer (Ap, 12) con las constelaciones de la Hidra y de Virgo, respectivamente, elementos propios de las tradiciones astrológicas orientales (Frederick van der Meer, *Apokalypse. Visions from the Book of Revelation in Western Art*, Thames and Hudson, London, 1978, p. 27).

Es preciso incidir en el hecho de que las connotaciones astrológicas deberán ser tenidas en cuenta a la hora de realizar estudios sobre el mundo antiguo y medieval, no solo en lo que concierne a los textos, sino también a todo tipo de representaciones plásticas. En este contexto cabe señalar que algunas cuestiones asociadas a las obras humanas también eran significativas, como el momento del inicio o conclusión de las mismas, tal se aprecia en algunos manuscritos medievales. El beato de Tábara, por ejemplo, apostilla en su colofón «Terminose este libro el 6 de las kalendas de agosto del año 1008 de la Era (hispánica) a la octava hora»; la precisión de la fecha, especialmente en lo que se refiere a la hora, solo puede entenderse si se tiene en consideración el momento astrológico del acontecimiento (Demetrio Santos, *Introducción a la historia de la astrología*, Teorema, Barcelona, 1986, p. 240); téngase en cuenta que la palabra «horóscopo» significa 'mirar o examinar la hora'.

[152] Recuérdese que las siete iglesias de Asia a las que Juan dedica el libro se encuentran muy próximas geográficamente al ámbito señalado (*vid. supra*).

[153] Los santuarios de Panamara y Lagina, vinculados a Estratonicea de Caria, eran importantes centros religiosos en los que se celebraban grandes fiestas auspiciadas por familias influyentes, en las cuales

propiciaba el acceso a numerosas corrientes filosófico-religiosas provenientes de diferentes culturas, y donde antiguas deidades carias y griegas del entorno llegaron a fusionarse formando un panteón de nuevos dioses sincréticos[154].

En relación al momento histórico de la escritura del Apocalipsis, también es preciso observar que en la segunda mitad del siglo I sucedieron algunos hechos de cierta relevancia que pudieron haber influido en la redacción del libro. Desde luego, tampoco debe mantenerse la idea de que este tipo de fuentes sean preeminentes, no obstante, es posible que el libro de Juan contenga reminiscencias de algunos acontecimientos concretos, entre los que se podrían destacar los siguientes:

–En el año 64 tuvo lugar el gran incendio de Roma y Nerón acusa a los cristianos de su autoría, convirtiéndose en el primer emperador romano en perseguirlos.

–Entre los años 66 y 76 se produce la gran revuelta judía contra el Imperio Romano.

–Entre los años 70 y 73 los romanos se apoderan de Jerusalén y destruyen el Templo[155], los judíos son expulsados de la ciudad y aumentan los conflictos entre judíos y cristianos.

–En el año 79 el Vesubio entra en erupción, destruyendo las ciudades de Pompeya y Herculano.

–Entre los años 81 y 96 Domiciano, emperador de Roma, impone con fuerza el culto de divinizar la figura del emperador. Las persecuciones de cristianos se acrecientan y, en los años 93 y 94, Domiciano expulsa a los filósofos de Roma.

---

participaban tanto los naturales de la zona como los foráneos atraídos por la fama y el prestigio de los ceremoniales (Arminda Lozano, «Los sempronii de Estratonicea (Caria)», en *Indigenismo y helenización en Anatolia occidental en época helenístico-romana. La supervivencia de elementos culturales indígenas en el ámbito grecorromano*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 157-165, p. 158). La región de Asia Menor parece ser el espacio más indicado en el que debió producirse el tránsito del culto mitraico de Oriente a Occidente (Israel Campos Méndez, *El dios Mitra: los orígenes de su culto anterior al mitraísmo romano*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 2006, p. 244).

[154] Alvar *et al.*, *Cristianismo primitivo*…, p. 142. En este mismo sentido P. Vidal-Naquet ya puso de manifiesto que no resulta sencillo agrupar bajo una misma perspectiva histórica las características filosófico-religiosas del entorno del Egeo a finales del siglo I. Una gran actividad socio-política y religiosa agitaba el ambiente, el cristianismo surgía y la literatura apocalíptica hebrea estaba en sus postreros momentos. Vidal-Naquet, siguiendo a Renan, afirma que «el cristianismo es un esenismo que ha conseguido imponerse plenamente» (Pierre Vidal-Naquet, *Ensayos de historiografía. La historiografía griega bajo el Imperio Romano: Flavio Arriano y Flavio Josefo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 198).

[155] Algunos autores consideran que el terror provocado por este escenario bélico podría identificarse con el episodio de los *CJAp* (*Biblia Didajé*, Texto oficial de la Conferencia Episcopal Española, Pablo Cervera Barranco – Carlos Granados García (ed.), BAC, Madrid, 2016, p. 2134).

Por otra parte, aunque la mayoría de los autores consideran que el relato del Apocalipsis debe interpretarse de forma figurada, es preciso tener en cuenta, además, otras opciones, como la presencia de elementos plásticos en el entorno de Juan, que también pudieron haber influido en la composición del libro[156]. Téngase presente que el autor vivió en plena época de la dinastía Flavia[157], cuyos gobernantes destacaron por su interés hacia aspectos relacionados con la administración y la construcción de edificios[158], lo que favoreció el desarrollo de las artes decorativas de pinturas y mosaicos principalmente, que incorporaban figuraciones de muy diversos tipos y se encontrarían por todas partes.

Así pues, parece admisible que los textos del A. T., los escritos apocalípticos hebreos, ciertos acontecimientos históricos, el culto a los *elementa*, la astrología llegada de Oriente y los modelos iconográficos del entorno, entre otros componentes, pudieron confluir en un complejo sincretismo en la persona de Juan, lo que daría lugar a la creación de una serie de escenas que el autor plasmó por escrito en el libro del Apocalipsis. El substrato literario del texto está posiblemente nutrido en su mayor parte de todos estos elementos, aunque se encuentren revestidos de una nueva apariencia (resulta obvio, por lo tanto, que el libro esté cargado de simbolismo).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[156] Farmer *et al.*, *Comentario Bíblico Internacional*…, p. 1680.

[157] La dinastía Flavia ostenta el poder en el Imperio Romano desde año 69 al 96 d.C. y comprende los emperadores Tito Flavio Vespasiano, Tito Flavio Sabino Vespasiano y Tito Flavio Domiciano.

[158] Cayo Suetonio Tranquilo, *Los doce césares*, Jaime Arnal (trad.), Iberia, Barcelona, 1985, p. 303 y ss.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. AP 6, 1-8

El capítulo 6 del Apocalipsis comienza con el relato de la apertura de un libro cerrado con siete sellos por parte del Cordero. A medida que el Cordero abre los cuatro primeros sellos (Ap 6, 1-8)[159] se presentan ante Juan cuatro caballos de diferentes colores, blanco, rojo, negro y pálido[160], en este orden de aparición. Sobre ellos cabalgan sendos jinetes que portan los siguientes atributos: el primero un arco y una corona[161], el segundo una espada y el tercero una balanza; del cuarto no se indica ningún objeto[162]:

---

[159] Los cuatro primeros sellos, que corresponden a los versículos Ap 6, 1-8, están considerados por la gran mayoría de investigadores como un grupo con identidad propia dentro del conjunto de los siete sellos. En este sentido, U. Vanni estima que la aparición de los cuatro caballos forman un bloque unitario y homogéneo debido a la identidad del esquema con el que están construidos; consecuentemente tendrán que ser interpretados de forma conjunta y cada uno iluminará al otro (Ugo Vanni, *Apocalipsis. Una asamblea litúrgica interpreta la historia*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1982, p. 132); *vid*., además, John Barton – John Muddiman (ed.), *The Oxford Bible Commentary*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 1293.

Los otros tres sellos se distribuyen de la siguiente forma: el quinto hace referencia a las almas de los degollados bajo el altar, el sexto a un violento terremoto y el séptimo a un silencio en el cielo de una media hora aproximadamente.

Por otra parte, algunos autores cuestionan si el autor del Apocalipsis es consecuente con la imagen que ha escogido para representar los *CJAp*, argumentando la extraña estructura del episodio y la imposibilidad de que la apertura de uno de los sellos permita la lectura del libro. Téngase en cuenta que el libro no se abre completamente, sino que a medida que se van rompiendo los sellos se presentan los caballos (Lucien Cerfaux – Jules Cambier, *El Apocalipsis de San Juan leído a los cristianos*, Fax, Madrid, 1968, p. 73).

[160] Como se ha visto, no siempre es fácil atribuir una tonalidad concreta a los términos bíblicos que definen un determinado pigmento, aunque, en general, los colores principales que aparecen habitualmente en las Sagradas Escrituras son: blanco, rojo, negro, amarillo y verde (Bogaert *et al.*, *Dicc. enciclopédico*…, p. 330); *vid.*, además, John Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Siruela, Madrid, 1993, pp. 11-16. En el caso del color del cuarto caballo, el matiz varía de unos traductores a otros. El vocablo griego utilizado para describir la tonalidad del mismo, χλωρός, resulta ambiguo y es traducido al latín habitualmente por *pallidus*, interpretado en castellano de diferentes formas: verde claro, verde amarillento, macilento, verdoso, amarillento, pálido, descolorido o similar. Lo que no cabe duda es que el autor del Apocalipsis pretende asociar el aspecto del caballo a la figura del jinete Muerte.

[161] La corona que porta el primer jinete se le da tras su llegada, aunque en el texto no se especifica quién realiza la entrega.

[162] A excepción del cuarto jinete, del que dice, *nomen illi Mors*, la identidad de los otros tres resulta confusa. En cualquier caso, atendiendo al contexto en el que se enmarcan caballos y jinetes, y a los atributos que les acompañan –arco, espada y balanza para los jinetes de los caballos blanco, rojo y negro, respectivamente–, los exégetas han propuesto lecturas muy diversas. Si bien el jinete del cuarto caballo es fácilmente identificable, los otros tres siguen siendo a día de hoy motivo de controversia y presentan serias dificultades de interpretación, en especial el jinete del caballo blanco (*vid. infra*).

1 *et vidi quod aperuisset agnus unum de septem signaculis et audivi unum de quattuor animalibus dicentem tamquam vocem tonitrui veni*
2 *et vidi et ecce equus albus et qui sedebat super illum habebat arcum et data est ei corona et exivit vincens ut vinceret*
3 *et cum aperuisset sigillum secundum audivi secundum animal dicens veni*
4 *et exivit alius equus rufus et qui sedebat super illum datum est ei ut sumeret pacem de terra et ut invicem se interficiant et datus est illi gladius magnus*
5 *et cum aperuisset sigillum tertium audivi tertium animal dicens veni et vidi et ecce equus niger et qui sedebat super eum habebat stateram in manu sua*
6 *et audivi tamquam vocem in medio quattuor animalium dicentem bilibris tritici denario et tres bilibres hordei denario et vinum et oleum ne laeseris*
7 *et cum aperuisset sigillum quartum audivi vocem quarti animalis dicentis veni et vidi*
8 *et ecce equus pallidus et qui sedebat desuper nomen illi Mors et inferus sequebatur eum et data est illi potestas super quattuor partes terrae interficere gladio fame et morte et bestiis terrae* (Ap 6, 1-8) [163].

2.1. Estructura del texto

En una primera aproximación a la lectura del texto se observa que los versículos correspondientes a la apertura de cada sello presentan un esquema que admite algunas formas de fragmentación. En opinión de F. Ramos esta división podría realizarse de la siguiente forma: la aparición del caballo, las características del jinete, el encargo que éste recibe y la

[163] *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam*…, Weber, p. 1887. El Vaticano ofrece la versión actualizada de la *Vulgata*:

1 *Et vidi, cum aperuisset Agnus unum de septem sigillis, et audivi unum de quattuor animalibus dicens tamquam voce tonitrui: "Veni".*

2 *Et vidi: et ecce equus albus; et, qui sedebat super illum, habebat arcum, et data est ei corona, et exivit vincens et ut vinceret.*

3 *Et cum aperuisset sigillum secundum, audivi secundum animal dicens: "Veni".*

4 *Et exivit alius equus rufus; et, qui sedebat super illum, datum est ei, ut sumeret pacem de terra, et ut invicem se interficiant; et datus est illi gladius magnus.*

5 *Et cum aperuisset sigillum tertium, audivi tertium animal dicens: "Veni". Et vidi: et ecce equus niger; et, qui sedebat super eum, habebat stateram in manu sua.*

6 *Et audivi tamquam vocem in medio quattuor animalium dicentem: "Bilibris tritici denario, et tres bilibres hordei denario; et oleum et vinum ne laeseris".*

7 *Et cum aperuisset sigillum quartum, audivi vocem quarti animalis dicentis: "Veni".*

8 *Et vidi: et ecce equus pallidus; et, qui sedebat desuper, nomen illi Mors, et Infernus sequebatur eum; et data est illis potestas super quartam partem terrae interficere gladio et fame et morte et a bestiis terrae*. (Ap, 6, 1-8), en línea http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_apocalypsis-ioannis_lt.html#6 [consulta 16/11/2018].

Nótese que la edición del Vaticano incluye signos de puntuación y la de Weber no. Ya se ha indicado que algunas diferencias que se puedan encontrar entre distintas versiones a lo largo de este trabajo son debidas precisamente a que los textos se reproducen de forma literal a partir de las fuentes de referencia (*vid. supra* en el apartado Fuentes).

ejecución de la misión[164]. Ahora bien, para nuestro estudio se dividirá cada versículo en tres secciones, en vez de cuatro:

1ª. – La presentación del caballo, del cual el escritor únicamente indica su color: blanco, rojo, negro o pálido, respectivamente, según el orden de aparición: *et ecce equus albus*; *et exivit alius equus rufus*; *et ecce equus niger*; *et ecce equus pallidus*.

2ª. – La descripción del jinete. Este párrafo constituye un nexo que enlaza el primer segmento con el tercero: *et qui sedebat super illum* (en los caballos primero y segundo), *et qui sedebat super eum* (en el tercero), *et qui sedebat desuper* (en el cuarto).

3ª. – El resto de la visión, que comprende la descripción de los atributos de cada jinete, el nombre en el caso del cuarto, la misión de cada uno de ellos y los demás complementos[165].

Las partes que interesan en este momento son las dos primeras, es decir, las que forman el denominador común del episodio Ap 6, 1-8: la aparición de cada caballo y la descripción del jinete correspondiente:

Caballo blanco (Ap 6, 2)	*et ecce equus albus*	*et qui sedebat super illum*
Caballo rojo (Ap 6, 4)	*et exivit alius equus rufus*	*et qui sedebat super illum*
Caballo negro (Ap 6, 5)	*et ecce equus niger*	*et qui sedebat super eum*
Caballo pálido (Ap 6, 8)	*et ecce equus pallidus*	*et qui sedebat desuper*

La primera sección –la llegada de los caballos– no presenta en principio grandes problemas de interpretación, aunque el texto no ofrece demasiada información sobre la naturaleza de los mismos. Los términos utilizados están claramente bien definidos y parece evidente que se trata de cuatro équidos de diferentes colores[166]. En lo que concierne a la segunda parte –en la que se anuncian los jinetes–, debemos señalar que, aunque en la versión latina resulta innegable que se trata de caballistas sentados a horcajadas sobre sus monturas, el

[164] Ramos, *Los enigmas del Ap*…, p. 149.

[165] En lo referente al análisis del tercer segmento solamente se tendrá en cuenta el correspondiente al primer caballo –Ap 6, 2–, que es el objetivo de este trabajo. El estudio de los segmentos terceros de los otros tres caballos requiere una investigación aparte, debido a que presentan una serie de particularidades dignas de una exploración exhaustiva. De todas formas, conforme al tratamiento de ciertos aspectos, como la búsqueda de paralelismos, comparaciones o contrastes, se hará referencia, como ya se ha observado, al episodio completo de Ap 6, 1-8, con la finalidad de obtener una visión íntegra y coherente del conjunto de los *CJAp*.

[166] A menos que los caballos representen otro tipo de entidad diferente a animales cuadrúpedos, como podrían ser los vientos. Se retomará esta cuestión al tratar de la relación entre los caballos y los vientos.

texto griego introduce algunos aspectos que hacen dudar sobre la postura o posición que podrían ocupar los personajes en relación a los animales, como se verá más adelante[167].

2.2. Los caballos: antecedentes preceptivos

Como se ha observado anteriormente, la mayoría de los autores consideran que el episodio de los *CJAp* está inspirado en las visiones de Zacarías, en las cuales se describe un número de caballos similar y de idénticos colores[168]:

> He tenido una visión esta noche. Era un hombre que montaba un caballo rojo; estaba de pie entre los mirtos que hay en la hondonada; detrás de él, caballos rojos, alazanes, negros y blancos (Za 1, 8).
>
> En el primer carro había caballos rojos, en el segundo carro caballos negros, en el tercer carro caballos blancos, y en el cuarto carro caballos tordos. Yo tomé la palabra y dije al ángel que hablaba conmigo: ¿Qué son éstos, señor mío? El ángel respondió y me dijo: Son los cuatro vientos del cielo que salen después de presentarse ante el Señor de toda la tierra. El carro de caballos rojos sale hacia el país de oriente; los negros salen hacia el país del norte; los blancos salen hacia el país de occidente y los tordos salen hacia el país del sur. Briosos salían impacientes por recorrer la tierra. Les dijo: Id, recorred la tierra. Y recorrieron la tierra (Za 6, 2-7)[169].

Ya se ha referido que el hecho de que el autor del Apocalipsis utilice las visiones de Zacarías para conformar el episodio de los *CJAp*, podría justificar el número y los colores de los caballos, sin embargo no explica el origen de los jinetes, sus atributos y los demás componentes del resto de la visión[170].

---

[167] En los apartados que siguen a continuación se tendrán en consideración los caballos en su conjunto. Los jinetes serán analizados más adelante, al abordar el estudio del primero de ellos.

[168] Farmer *et al.*, *Comentario Bíblico Internacional*…, p. 1692. Debe tenerse en cuenta que en el A. T. los jinetes celestiales representan en más de una ocasión los agentes de la venganza divina, como en II Mac 3, 25: «Pues se les apareció un caballo montado por un jinete terrible y guarnecido con un riquísimo arnés»; o en II Mac 10, 29: «En lo recio de la batalla, aparecieron desde el cielo ante los adversarios cinco hombres majestuosos montados en caballos con frenos de oro, que se pusieron al frente de los judíos».

[169] *Biblia de Jerusalén*…, p. 1646; *vid.*, además, *Sagrada Biblia*, Eloíno Nácar Fuster – Alberto Colunga (ed.), BAC, Madrid, 1966, p. 1261; y José Salguero, *Biblia comentada*, Texto de la Nácar-Colunga, VII, BAC, Madrid, 1965, p. 379.

En relación a estas visiones es preciso señalar que el texto de Zacarías varía de unas biblias a otras: en una publicación de Ediciones Paulinas, por ejemplo, se lee: «El primer carro estaba tirado por caballos rojos, el segundo por caballos negros, el tercero por caballos blancos y el cuarto por caballos píos (vigorosos)» (Za 6, 2-3) (*La Santa Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1987, p. 1136).

[170] Algunos autores, como Läppe, consideran que otros pasajes del A. T. también manifiestan su influencia en el episodio de los *CJAp*, entre los que se encuentran algunos episodios de los libros de Isaías: «Yahveh Sebaot

Por otra parte, existen notables diferencias entre las expresiones de Zacarías y las de Juan que animan a revisitar el texto del profeta veterotestamentario y replantearse en qué medida se implica en el Apocalipsis. En primer lugar, en Za 1, 8 solamente un hombre monta el caballo rojo, los otros caballos forman grupos diferenciados por colores; en el Apocalipsis los caballos van apareciendo de uno en uno a medida que el ángel los va llamando. En segundo lugar, Zacarías señala que «era un hombre» el que montaba el caballo rojo, mientras que en el Apocalipsis se indica «el que se encontraba sobre él», expresión que ofrece dudas acerca de la identidad y la postura del jinete en relación al caballo. En tercer lugar, en Za 6, 2-5 los caballos parecen ser de tiro, frente a Juan que son caballos de monta. Y en cuarto lugar, los caballos de Zacarías representan los vientos y en la visión de Juan se identifican con animales reales sobre los que cabalgan sus respectivos jinetes.

En consecuencia, para tratar de elucidar el origen del episodio completo de los *CJAp* creemos que se deben buscar, además, los antecedentes en otro tipo de fuentes.

2.3. Los caballos: otros posibles antecedentes

Se contempla la posibilidad de que, aparte de la influencia de las visiones de Zacarías, pudieran concurrir en la elaboración del pasaje bíblico Ap 6, 1-8 otros elementos que inspiraran al autor, como determinadas festividades romanas, ciertos elementos relacionados con la cosmología y los ciclos naturales, algunos aspectos sociales y económicos de la época, fenómenos atmosféricos como los vientos o modelos iconográficos del entorno.

a) Festividades romanas

En el mundo romano existían dos festividades en los meses de marzo y octubre que estaban relacionadas especialmente con la guerra, en las cuales los caballos eran los principales protagonistas. La primera de ellas, en la primavera, tenía el propósito de despertar la conciencia ciudadana con vistas a las campañas militares que estaban a punto de dar comienzo. Marzo era el mes consagrado a Marte, el dios de la guerra, y en su honor se

---

pasa revista a su tropa de combate. Vienen de tierra lejana del cabo de los cielos, Yahveh y los instrumentos de su enojo para arrasar toda la tierra» (Is 13, 5); Joel: «Aspecto de corceles es su aspecto, como jinetes, así corren» (Jl 2, 4); Ezequiel: «Pues así dice el Señor Yahveh: Cuando yo mande contra Jerusalén mis cuatro terribles azotes: espada, hambre, bestias feroces y peste, para extirpar de ella hombres y bestias» (Ez, 14, 21); y Daniel: «El juicio abrió sesión, y se abrieron los libros» (Dn, 7, 10) (Alfred Läpple, *L'Apocalypse de Jean, Livre de vie pour les chrétiens*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1970, p. 31). Ya se ha comentado que el libro de Daniel, por sí solo, contiene numerosas visiones similares a las del Apocalipsis; *vid. Biblia de Jerusalén*…, pp. 1203-1225.

celebraban una serie de rituales, como los *equirria*, que consistían en carreras ecuestres en honor al dios Marte[171]. El ciclo guerrero se cerraba en el mes de octubre con la fiesta del *october equus*, el caballo de octubre, en la que se competía en una carrera de bigas, donde uno de los caballos que tomaba parte en el torneo era sacrificado a Marte[172].

Otra festividad destacada, que pudiera guardar conexión con el segundo caballo del Apocalipsis, era la del 24 de marzo, conocida como *dies sanguinis*. En ella se celebraba una ceremonia protagonizada por los *galli* –sacerdotes de la diosa Cibeles–, los cuales, en medio de una danza frenética, se herían los brazos con cuchillos salpicando con su sangre el altar de la diosa, tras lo cual los novicios podían ser castrados para ser posteriormente admitidos en el grupo de los *galli*[173]. Esta celebración recuerda en cierta forma el episodio del caballo rojo: *Et exivit alius equus rufus; et, qui sedebat super illum, datum est ei, ut sumeret pacem de terra, et ut invicem se interficiant; et datus est illi gladius magnus* (Ap 6, 4).

b) Cosmología, ciclos naturales y colores

La cosmología indoeuropea se fundamentaba en la existencia de una sucesión diaria de tres cielos, o de un solo cielo bajo una triple manifestación, que giraba en torno a la tierra y que estaba asociado al mismo tiempo a unos colores determinados: un cielo diurno, de color blanco; un cielo nocturno, de color negro; y un cielo rojo, propio del crepúsculo y de la aurora[174]. De igual forma, los ciclos de la naturaleza humana, como pueden ser las variaciones de los humores en las distintas épocas del año, también se vinculaban a determinados colores. Ya en el siglo IV a.C. Hipócrates de Kos desarrollaba una teoría, en la que aseguraba que la salud del cuerpo se debe al equilibrio de cuatro humores, a los que asociaba sus colores correspondientes: la flema (blanco), la sangre (rojo), la bilis negra (negro) y la bilis amarilla (pálido). Hipócrates y Galeno definieron estos elementos como determinantes del carácter y del temperamento humano. Galeno, según afirma C. Ripa, relacionaba los mismos cuatro colores con humores y temperamentos: el blanco correspondería a la flema; el rojo a la

[171] Otras celebraciones del mes de marzo relacionadas con las campañas guerreras eran el *armilustrium* o purificación de las armas, el *tubilustrium* o la purificación de las trompetas de guerra, y los *quinquatrus* o fiestas en honor de Minerva, diosa protectora de las artes y los oficios (Xavier Espluga – Mónica Miró, *Vida religiosa en la antigua Roma*, UOC, Barcelona, 2003, p. 95).

[172] Espluga – Miró, *Vida religiosa*…, pp. 94 y 106.

[173] Alvar *et al.*, *Cristianismo primitivo*…, p. 128.

[174] Marcos Casquero, «Creencias y supersticiones…», p. 133. Resulta interesante comprobar la correspondencia entre los colores de los tres cielos con los caballos de Ap 6, 1-8.

complexión sanguínea; los tonos oscuros [negro] a la melancolía y el pálido a la cólera[175]. Asimismo, Empédocles para defender la teoría de los cuatro elementos, también partió de cuatro colores básicos semejantes a los anteriores: blanco, rojo, negro y amarillo ocre[176]; y Teofrasto consideraba estas cuatro pigmentaciones como los colores fundamentales, sugiriendo al mismo tiempo una relación entre ellos y los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua)[177]. Los cuatro humores, por su parte, también estaban relacionados directamente con las cuatro estaciones del año, es decir, la flema con el invierno, la sangre con la primavera, la bilis negra con el otoño y la bilis amarilla con el verano[178].

Ya en el periodo medieval la literatura de la época también desarrolló un sistema en el que se relacionaban entre sí los cuatro elementos, los cuatro vientos, las cuatro estaciones del año, los cuatro temperamentos, los cuatro ríos del paraíso, los cuatro grandes profetas del A. T., los cuatro evangelistas, los cuatro grandes Padres de la Iglesia o las cuatro virtudes cardinales[179]. San Agustín opinaba que, como los vientos, así también se transmitía la dispersión del Evangelio por el mundo, añadiendo al respecto: «el cuatro también manifiesta las cosas temporales, porque son cuatro las estaciones del año»[180]. Isidoro de Sevilla, por su parte, describe en sus *Etimologías* los cuatro vientos principales: el Subsolano, que sopla de oriente; el Austro, del mediodía; el Favonio, de occidente; y del Septentrión, el viento que lleva el mismo nombre[181]. Isidoro recoge, además, en *De natura rerum*, un tratado de Antíoco de Atenas, en el que se expone que el temperamento sanguíneo está relacionado con la primavera, el viento del sur y el color rojo; el colérico con el estío [verano], el viento del este y el color amarillo; la melancolía con el otoño, el viento del norte y el color negro; y la flema

---

[175] Cesare Ripa, *Iconología*, tomo I, Juan Barja *et al.* (trad.), Akal, Madrid, 1987, p. 199.

[176] Manlio Brusatin, *Historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 37.

[177] Rein Ferwerda, *Aristóteles. Sobre los colores*, Apuntes de Estética Artium, Vitoria-Gasteiz, 2006, p. 61.

[178] Robert Bartlett, *Panorama medieval*, Art Blume, Barcelona, 2002, p. 205; *vid.*, además, Xosé Ramón Mariño Ferro, *La llave de la astrología*, Edicomunicación, Barcelona, 1989, p. 50.

En el mundo griego, las tradiciones de origen agrario (especialmente las condicionadas por los ritmos de las estaciones en el curso de las que la naturaleza se recicla y se renueva) eran muy importantes e imbuían en los devotos una especie de divinización a las que se les rendía culto por medio de ceremonias que exigían un riguroso secreto (Giblet, «El mundo helenístico…», p. 69).

[179] Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, El Almendro, Córdoba, 1994, p. 78.

[180] Rosell, *Reglas y Observaciones*…, p. 84.

[181] Isidoro de Sevilla*, Etimologías*, II, Libros XI-XX, José Oroz Reta – Manuel A. Marcos Casquero (ed.), BAC, Madrid, 1983, p. 137.

con el invierno, el viento del oeste y el color blanco[182]. El obispo de Sevilla considera asimismo que «al ser cuatro los elementos, cuatro son también los humores y cada humor se corresponde con un elemento: la sangre representa el aire; la bilis el fuego; la melancolía la tierra y la flema el agua»[183]. Resulta interesante comprobar cómo los temperamentos, las estaciones del año, los vientos, los colores y los cuatro elementos eran relacionados entre sí de una forma armoniosa por los eruditos de la Antigüedad y del Medievo[184].

Todavía en la actualidad, determinados autores aceptan la misma correspondencia que existía en la Antigüedad entre colores y humores, a la que asocian su posible relación con los caballos del Apocalipsis. En este sentido, D. H. Lawrence opina que los cuatro colores de los *CJAp* se corresponderían con las cuatro antiguas naturalezas del hombre, ya sugeridas: la sanguínea (el caballo blanco), la colérica (el caballo rojo), la melancólica (el caballo negro) y la flemática (el caballo pálido o macilento)[185], y M. Boismard los relaciona con ciertos

---

[182] Isidoro di Siviglia, *La natura delle cose*, a cura di Francesco Trisoglio, Città Nuova Editrice, Roma, 2001, Appendice prima.

[183] Isidoro, *Etimologías*…, Oroz – Marcos, p. 485.

[184] En la Edad Media se entendía de forma natural que se produjese una correspondencia directa entre la sangre, la bilis amarilla, la flema y la bilis negra con los cuatro temperamentos: el sanguíneo, el colérico, el flemático y el melancólico. El hecho de que existieran cuatro puntos cardinales, cuatro vientos y cuatro estaciones del año venía a confirmar esta teoría, la cual, expresada en un diagrama perfectamente simétrico, demostraba que se ajustaba a la verdad (Bartlett, *Panorama medieval*…, p. 205). Los cuatro humores eran también considerados en medicina y cosmología, pues cualquier tipo de modificación que sufrieran en el organismo estaba relacionado con el dominio de uno u otro planeta (Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 2002, p. 118).

En la actualidad la relación entre los cuatro elementos, las estaciones del año, sus humores correspondientes y los temperamentos a ellos asociados aparece todavía en las 'cartillas rústicas' de los agricultores empleadas hasta hace poco por las gentes del campo. En alguna de ellas se pueden leer determinadas costumbres que la Iglesia mantuvo de forma solapada entre su liturgia por ser práctica muy arraigada en la tradición popular. Así, por ejemplo, la conocida 'cartilla' de Diego de Torres expone textualmente: «Llamanse quatro Temporas estos discretos ayunos, que con gravísima reflexión nos tiene ordenados la Santa Madre Iglesia, por las estaciones de tiempo en que caen; esto es, por los quatro tiempos del año en que se celebran; pues advirtiendo los Sumos Pontifices, las alteraciones de la naturaleza, que vive ordenada à las mudanzas del temporal, han querido moderar con el suave rigor de los ayunos, los hervores de nuestro temperamento, que en las quatro estaciones del año, tiene conocidas efervescencias, yà la sangre, yà la cólera, &» (Diego de Torres, *Cartilla Eclesiástica de Computos*, Antonio Marin (ed.), Madrid, 1727, p. 34). El mismo tema también es tratado en los conocidos 'lunarios', como el de Gerónimo Cortés, en el que se muestra la relación que existe entre los cuatro elementos, las cuatro partes del mundo, los cuatro vientos, las cuatro partes del año, los cuatro humores, las cuatro edades del hombre y las cualidades de los doce signos de zodíaco (Gerónimo Cortés, *Lunario Perpétuo*, Imprenta de María Ángela Martí, Barcelona, ed. facs. Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 18).

[185] Lawrence, *Apocalipsis*…, p. 66. Otros autores, como Joan Llarch, creen ver en los colores de los *CJAp* diversas prácticas relacionadas con la alquimia. Así, el verde (pálido) podría tratarse del óxido de cobre, el metal relacionado con Venus; el rojo sería el óxido de hierro, el metal de Marte; el negro, o color de la putrefacción,

aspectos de la naturaleza humana: el blanco sería símbolo de la victoria, el rojo de la violencia, el negro de la muerte, y el bayo (pálido) de la descomposición[186].

c) Aspectos sociales y económicos

Los elementos del entorno que formaban parte del escenario social y económico de Juan también invitan a explorar otras fuentes de inspiración. A. Läpple considera que los colores y el número de los caballos pudieran estar relacionados con el culto a los emperadores romanos; de hecho, cuando un nuevo emperador inauguraba los juegos circenses, se enviaba a la arena una cuadriga tirada por caballos de diferentes colores que simbolizaban su autoridad[187].

Asimismo, los équidos de los *CJAp* contemplados de forma individual invitan igualmente a pensar en otras posibilidades. El episodio del caballo negro consta de dos versículos (Ap 6, 5-6) y en el segundo de ellos se ofrece una información complementaria que invita a pensar que su origen pudiera estar en la productividad agrícola de la época: *Et audivi tamquam vocem in medio quattuor animalium dicentem: "Bilibris tritici denario, et tres bilibres hordei denario; et oleum et vinum ne laeseris* (Ap 6, 6).

Se sabe que en las sociedades mediterráneas antiguas era fundamental que al menos el 70 o el 80% de los individuos se dedicasen a la agricultura para alimentarse a sí mismos y para abastecer, además, al resto de la población. Algunos cereales, como el trigo y la cebada, o los productos como el vino y el aceite, de tanto consumo y utilidad en el mundo romano, necesitaban mantener un equilibrio de producción. De ahí que determinados autores crean que el versículo Ap 6, 6 pudiera estar relacionado con un edicto de Domiciano emitido para ajustar la proporcionalidad entre las cosechas de trigo y los demás cultivos. Según M. Sartre, en determinado momento el emperador habría ordenado arrancar vides con el objeto de evitar las reiteradas crisis frumentarias[188].

---

sería el correspondiente a Saturno; y la calcinación o color blanco el de la plata, el metal de la Luna (Joan Llarch, *El Apocalipsis profético de San Juan*, Martínez Roca, Barcelona, 1982, p. 48).

[186] Boismard, «El Apocalipsis de Juan…», p. 135.

[187] Läpple, *L'Apocalypse de Jean*…, p. 120.

[188] Maurice Sartre, *El oriente romano. Provincias y sociedades provinciales del Mediterráneo oriental, de Augusto a los Severos (31 a. de C. - 235 d. de C.)*, Akal, Madrid, 1994, p. 192.

d) Fenómenos atmosféricos: los vientos

Al analizar la simbología del caballo en el entorno del siglo I, cabe preguntarse si el autor del Apocalipsis alude concretamente a un animal cuadrúpedo o si, por el contrario, utiliza el vocablo en sentido figurativo siguiendo a Zacarías, como se ha comentado. Es razonable argumentar que si Juan adopta como referente la visión del profeta del A. T. para organizar su grupo ecuestre, admita, al mismo tiempo, el significado de los animales que en ella aparecen. Carece de sentido pensar que el escritor elija solamente dos características del episodio, como son el número y los colores, y deje al margen el valor simbólico de los équidos, sobre todo cuando el que informa al profeta del A. T. sobre el significado de los mismos es un enviado de Yahveh[189]. El autor del Apocalipsis probablemente tendría en cuenta también este aspecto debido a la importancia del 'mensajero'. En relación a este tema, algunos autores como M. Court creen que el propio texto hebreo de la visión de Zacarías también puede aludir a una atribución tradicional de los caballos relacionada con los cuatro vientos o con las cuatro partes de la tierra[190].

La conexión que existía en la Antigüedad entre los caballos y los vientos era muy significativa. Los vientos eran a menudo imaginados como figuras humanas, habitualmente aladas, o incluso como caballos alados, y con frecuencia estaban asociados a los dioses olímpicos, sobre todo con el dios del cielo y de los fenómenos atmosféricos[191]. Cuatro caballos están relacionados igualmente con los vientos y las Harpías, de las que se decía que se habían unido al dios Céfiro para engendrar a Janto y Balio, los dos corceles divinos de Aquiles, rápidos como el viento, y Flófeo y Hárpago, los caballos de los Dioscuros[192].

C. Ptolomeo, por su parte, señala en el *Tetrabiblos* que las naturalezas de las cuatro regiones de la tierra están condicionadas por los cuatro vientos principales que emanan de

---

[189] *Vid. supra*.

[190] John M. Court, *Myth and History in the Book of Revelation*, SPCK, Londres, 1979, p. 58.

[191] Christine Harrauer – Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana*, Herder, Barcelona, 2008, p. 855.

Aparte de agentes del movimiento celeste y motor de tiro de los carros de los dioses, los caballos también se identificaban con las olas del mar, como es frecuente ver en las representaciones de Poseidón viajando sobre un carro tirado por dos o cuatro caballos marinos (Jean C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 35) [Fig. 41]; *vid.*, además, Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle (ed.), Barcelona, 1958, p. 117, y José A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1984, p. 103.

[192] Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 224.

ellas: «De la misma forma, difieren las naturalezas de las 4 regiones y ángulos del horizonte, de los cuales soplan vientos que ocupan todas las partes»[193].

La importancia y el culto que se rendía a los vientos en la Antigüedad queda patente en el Horologion de Andrónico de Ciro, una torre octogonal de los siglos II-I a.C., que se encuentra en Atenas y que es conocida también como Torre de los Vientos. En este monumento se muestran en relieve las alegorías de los cuatro vientos principales y de cuatro vientos secundarios, cada uno de los cuales ha sido orientado exactamente hacia el punto desde donde sopla [Fig. 5][194].

Por otra parte, los caballos identificados con los vientos tampoco son exclusivos de las culturas mediterráneas, y su simbología se extiende hasta Oriente. El I-Ching, por ejemplo, atribuye a los équidos las cualidades de fuerza y rapidez; por este motivo el caballo se convierte a veces en la montura de Vâyu, la divinidad del viento y del elemento aire[195].

En la actualidad algunos investigadores se preocupan por revisar los textos bíblicos más allá de las aportaciones de la exégesis y ofrecen interesantes reflexiones sobre los elementos simbólicos presentes en los *CJAp*, como los analizados. En este sentido M. de Cocagnac considera que los colores –blanco, rojo, negro y pálido– se corresponden con las cuatro regiones cardinales de la tierra y están, asimismo, relacionados con los cuatro vientos del cielo[196], o bien, como apuntan otros autores, que los números citados en el Apocalipsis representan en realidad números cósmicos[197].

e) Elementos iconográficos del entorno

En el mundo romano las representaciones plásticas de grupos de cuatro caballos –no sólo formando parte de una cuadriga, sino también en imágenes alusivas a los ejercicios de equitación– eran frecuentes, como se aprecia entre la gran cantidad de mosaicos romanos que se han conservado. Aunque la mayoría de ellos no han podido ser datados con exactitud, se sabe que algunos, como los formados con la técnica del *opus tesellatum*, surgieron en el

[193] Claudio Ptolomeo, *Tetrabiblos y El Centiloquio*, Blanca Hernández (trad.), Las Mil y Una Ediciones, Madrid, 1981, p. 29.

[194] Harrauer – Hunger, *Dicc. de mitología*…, p. 855.

[195] Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Diccionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Cristina Rodriguez – Artur Guerra (trad.), Teorema, Lisboa, 1994, p. 173.

[196] Maurice de Cocagnac, *Los símbolos bíblicos*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1996, p. 187; *vid.*, además, Ceslas Lavergne, *L'Apocalypse*, J. Gabalda et C[ia], Paris, 1948, p. 66.

[197] Liana Castelfranchi – Maria Antonietta Crippa (dir.), *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo, Madrid, 2012, p. 135.

mundo helenístico en el siglo III a.C., por lo que en la época de Juan ya estaban muy difundidos y plenamente desarrollados[198]. Destacan, entre otros, un mosaico de los baños de Neptuno en Ostia, en el que el dios del mar viaja en una cuadriga de caballos marinos [Fig. 6], y los de Hadrumetum (actual Sousse, Túnez) que representan cuatro caballos de diferentes colores distribuidos en las cuatro esquinas de un mosaico [Fig. 7], o realizando ejercicios de adiestramiento [Fig. 8].

Así pues, teniendo en consideración las observaciones precedentes, no se puede asegurar con certeza ni defender la idea de que los cuatro caballos del Apocalipsis deriven exclusivamente de la visión de Zacarías. Como se ha visto, el mundo romano de la época de Juan estaba cargado de diferentes formas susceptibles de ser utilizadas como fuente de inspiración. Tampoco es posible afirmar, por supuesto, que este tipo de recursos hayan sido utilizados de forma sistemática por el autor del libro. Resulta verosímil, por lo tanto, la hipótesis de que la inspiración del conjunto de los *CJAp* tenga en parte su origen en las visiones de Zacarías –lo que podría implicar una posible relación entre los caballos y los vientos–, y también en otros elementos del entorno de Juan.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[198] David J. Smith, «El mosaico», en *El arte romano. Una revisión de las artes visuales del mundo romano*, Martin Henig (ed.), Destino, Barcelona, 1985, pp. 134-161, p. 135. Puede consultarse un amplio repertorio de imágenes en mosaicos como las utilizadas en este trabajo, en: Katherine M. D. Dunbabin, *The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Clarendon Press, Oxford, 1978. Los mosaicos romanos no sólo formaban parte del pavimento de los edificios, también es frecuente encontrar mosaicos parietales decorando fuentes, ninfeos, columnas, bóvedas, lararios, frontones o termas. A mediados del siglo I d.C. este tipo de decoración estaba generalizada en el mundo romano, especialmente en los territorios del entorno del Egeo, Oriente Medio y Norte de África (Smith, *op. cit.,* p. 157).

3. AP 6, 2

De las cuatro visiones que conforman el episodio de los *CJAp* (Ap 6, 1-8), la correspondiente al caballo blanco (Ap, 6, 2) es, posiblemente, la que ha causado más problemas de interpretación a lo largo de la historia. Actualmente, la identidad del primer jinete del Apocalipsis sigue siendo un enigma y un motivo de controversia. Si el escrito en latín presenta serias dificultades de lectura, el texto griego complica todavía más la posibilidad de elucidar los interrogantes que plantea[199]:

> καὶ εἶδον, καὶ ἰδοὺ ἵππος λευκός, καὶ ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν (αυτω) ἔχων τόξον καὶ ἐδόθη αὐτῷ στέφανος καὶ ἐξῆλθεν νικῶν καὶ ἵνα νικήσῃ (Ap 6, 2)[200].

> *et vidi et ecce equus albus (candidus / alius) et qui sedebat (supra) super (eum / in) eum (sedens / illo / illum) tenebat (habens / habebat) sagittam (arcum) et data (datus) est ei (illi) corona (potestas / arcus) et exiit (processit / exivit / exibit) vincens (victor) ut (et) vinceret (evinceret / vincerit)* (Ap 6, 2)[201].

Para poder entender e interpretar de una manera objetiva la lectura iconográfica de este escrito, es necesario tener en cuenta algunos aspectos importantes. En primer lugar, lo que el texto dice literalmente; en segundo lugar, lo que el autor desea transmitir (el posible mensaje epistolar o escatológico); en tercer lugar, la interpretación de la exégesis[202] y, en cuarto lugar, las posibles fuentes que han inspirado la redacción del mismo (orales, literarias, iconográficas). Los puntos que interesan para este trabajo son el primero y el último, y se centran, por tanto, en averiguar lo que dice el escrito y las posibles fuentes de inspiración del

---

[199] Para un amplio análisis literario y crítica textual del versículo Ap 6, 2 en griego, *vid.* Luis Mª Guerra Suárez, *El caballo blanco en el Apocalipsis (Ap. 6, 1-2 / 19, 11-16) y la presencia de Cristo resucitado en la historia*, Tesis doctoral, Instituto Superior de Teología Islas Canarias, Pontificia Universidad Gregoriana, Zamora, 2004, pp. 251-398.

[200] «Apocalypsis Johannis…», Gryson, pp. 299-300. La edición de Gryson introduce al final del párrafo citado: + και ενικησεν (*et victor exiit*). No se incorpora esta expresión debido a que aparece sólo en algunos manuscritos; la edición de la *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem*, por ejemplo, no la incluye.

[201] «Apocalypsis Johannis…», Gryson, pp. 299-300; la primera versión es la de Primasio y los vocablos que aparecen entre paréntesis corresponden a variantes de distintos traductores, respecto a la palabra precedente.

[202] Sobre algunos aspectos relacionados con la interpretación de los textos bíblicos, *vid.* Erich Zenger, «Notas para la práctica de la exégesis bíblica», en *Introducción a los métodos de la exégesis bíblica*, Josef Schreiner (dir.), Herder, Barcelona, 1974, pp. 109-112, p. 111.

mismo. Los otros dos aspectos forman parte del ámbito de los estudios filosóficos y religiosos, los cuales, como ya se ha indicado, a pesar de que son tenidos en cuenta, no competen directamente a esta investigación.

Con la finalidad de obtener una mejor visión del escrito, fragmentamos el versículo Ap 6, 2 en distintas partes por medio del siguiente diagrama, tomando como elemento divisor la conjunción καὶ (*et / ut*):

καὶ εἶδον	*et vidi*
καὶ ἰδοὺ ἵππος λευκός	*et ecce equus albus*
καὶ ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν ἔχων τόξον	*et qui sedebat super eum tenebat sagittam*
καὶ ἐδόθη αὐτῷ στέφανος	*et data est ei corona*
καὶ ἐξῆλθεν νικῶν	*et exiit vincens*
καὶ ἵνα νικήσῃ	*ut vinceret*

En una primera aproximación a la vista del gráfico observamos que el texto presenta una estructura claramente expositiva, en la que destacan los cuatro elementos plásticos que corresponden a su parte figurativa: el caballo blanco (ἵππος λευκός), el jinete (ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν)[203], el arco (τόξον) y la corona (στέφανος).

El relato de Juan parece no ofrecer demasiadas dudas acerca de la interpretación plástica de la escena. El autor del Apocalipsis describe aparentemente un caballo blanco sobre el que cabalga su jinete, el cual está armado con un arco y al mismo tiempo se le entrega una corona. Sin embargo, si se efectúa una lectura más rigurosa del escrito se aprecia que algunos vocablos y expresiones son susceptibles de otro tipo de interpretación iconográfica[204].

[203] Es necesario hacer una llamada de atención sobre el fragmento literario con que el autor describe al personaje que se encuentra sobre el caballo, y que parece obvio que se trata de un jinete; sin embargo, la expresión utilizada puede referirse a diversas posturas, como se verá más adelante.

[204] Recuérdese que los términos que identifican a estos cuatro elementos (caballo, jinete, arco y corona) deben ser entendidos como voces que representan conceptos del siglo I del entorno del Egeo. Sin embargo, cuando se estudien estos mismos vocablos en la plástica medieval, como veremos en la parte B, deben ser analizados como elementos propios de la época y el lugar en que se realizan las miniaturas. La palabra 'caballo', por ejemplo, como ya se ha visto, puede ser utilizada de forma simbólica o alegórica en la época de Juan y, por el contrario, ser referida de modo realista en el Medievo. La valoración correcta de las expresiones, en el contexto de cada época y de cada lugar, es fundamental para un análisis objetivo de la materia, puesto que las interpretaciones inexactas pueden derivar en apreciaciones erróneas que con el tiempo se asumen como verdaderas.

3.1. El caballo

Desde el punto de vista lexicográfico, la expresión ἵππος λευκός no presenta problemas de interpretación. Aunque el término ἵππος admite algunas variantes como 'yegua', 'jumento' o 'caballo marino'[205], no cabe duda de que el vocablo parece indicar que se trata de un animal, concretamente un équido cuadrúpedo perisodáctilo de color blanco. También cabría pensar que Juan, si en realidad recurre a Zacarías, utilice la expresión ἵππος λευκός en sentido alegórico. En este caso, el caballo no se correspondería con un animal, sino que podría aludir a uno de los cuatro vientos principales, como ya se ha visto anteriormente.

El análisis del texto puede abordarse de diversas formas, por lo que también es preciso observar la carga simbólica de este animal en otros aspectos, como su relación con la muerte. El caballo entendido como elemento psicopompo que conduce las almas al reino de ultratumba ya era utilizado por los etruscos [Fig. 92][206]; sin embargo, este animal representado en relieves funerarios del mundo griego parece estar relacionado con la heroización del difunto[207]. Algunos autores, como L. Malten y S. Ferri, ven en los prótomos de caballo una clara alusión al carácter funerario de este animal en el mundo griego; sin embargo para R. Herbig estos relieves no tienen otra finalidad que la de indicar que el personaje a quien representan está heroizado, es decir, muerto, y M. P. Nilsson, por su parte, opina que el caballo en las composiciones funerarias no posee un simbolismo especial, sino

---

En relación a este asunto, y a la hora de analizar adecuadamente tanto términos y expresiones literarias como elementos plásticos, creemos necesario traer a colación las prescripciones de la 'estética implícita' de Tatarkiewicz, según la cual el objetivo primario que debe presidir la tarea del intérprete consiste en descubrir el peso de la humanidad que se posa inevitablemente sobre toda obra de arte (citado por José Fernando Toribio Cuadrado, *Apocalipsis: estética y teología*, Editrice Pontificio Istituto Biblico, Roma, 2007, p. 13). En nuestro caso, y en esta primera parte del trabajo, el análisis se realiza sobre una obra escrita por un cristiano a finales del siglo I, que incluye, además, una información de considerable valor iconográfico. En la segunda parte, cuando se aborde el trasfondo iconológico encerrado en algunas miniaturas de los beatos, la 'estética implícita' de Tatarkiewicz adquiere, como se verá, un gran interés.

[205] Bailly, *Dict. Grec-Français*…, p. 976.

[206] Sobre las representaciones del cuarto jinete en los modelos iconográficos medievales y su relación con modelos plásticos de la Antigüedad en cuanto a su connotación como elemento psicopompo, *vid.* Manuel Aneiros Loureiro, «La iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis en las miniaturas de los beatos y su conexión con el mundo clásico», *Románico*, 23, 2016, pp. 24-31.

[207] Aunque en los relieves funerarios del mundo romano a veces también se exalta la carrera pública del personaje, como se aprecia en el sarcófago de *Publius Vettius Sabinus*, en el que el difunto cabalga triunfante, al mismo tiempo que porta una corona de olivo en la mano [Fig. 69] (Carlotta Taddei, «Sarcofago di Publius Vettius Sabinus», en *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Mario D'Onofrio (ed.), Viella, Roma, 2003, pp. 82-84, p. 82).

que se trataría simplemente de un indicativo de riqueza o condición aristocrática, como la muestra de que el difunto había alcanzado la correspondiente categoría social[208].

Sobre la relación del caballo con la muerte, Artemidoro de Éfeso, famoso intérprete profesional de los sueños, afirmaba que el simbolismo era la clave para entender el significado de este animal y atribuía el soñar con un caballo a una señal de muerte para el enfermo[209]. En la actualidad, autores como F. Revilla consideran que el caballo debió ser concebido en un principio como mensajero o portador de la muerte, que surgía de las tinieblas para conducir las almas al más allá[210], y E. Cirlot, en cuanto a su interpretación alegórica, opina que puede ser considerado como un animal ctónico-funerario[211].

Además de su conexión con el mundo del más allá, la simbología del caballo también lleva implícita la connotación de velocidad, pudiendo concurrir ambos aspectos en la figura del mismo: «si la Muerte se representa montando sobre un caballo es para expresar que se aproxima velozmente, porque la vida es corta»[212]. Las culturas de la Antigüedad también empleaban caballos para sugerir el concepto de velocidad –como es el rápido movimiento de los cuerpos celestes–, por lo que era habitual la colocación de caballos tirando de los carros sobre los que viajaban las divinidades, como el carro del Sol o de la Luna, o el carro de Mitra formado por una cuadriga de caballos blancos[213]. De igual modo cabe señalar que los caballos blancos, dorados o de fuego que tiran de carros, también pueden estar relacionados con los símbolos del poder solar, como los caballos de Faetón, que Ovidio describe en el libro segundo de las *Metamorfosis*: «barrieron el mundo con sus crines de fuego los cuatro caballos del Sol: Pyrois, Eethón, Phlego y Heo»[214].

El elemento caracterizador del caballo de Ap 6, 2 es su color. El blanco ha sido reconocido desde muy antiguo –y en Oriente especialmente– como emblema de la muerte, el color del luto que representa un tránsito entre dos mundos. La tradición cristiana ha recogido

---

[208] Citado por José Mª Blázquez, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Cristiandad, Madrid, 1977, p. 265.

[209] Chevalier – Gheerbrant, *Dicc. dos símbolos*…, p. 173.

[210] Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 104.

[211] Cirlot, *Dicc. de símbolos tradicionales*, p. 116.

[212] Xosé Ramón Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996, p. 58.

[213] Fritz Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 25.

[214] Publio Ovidio, *Las Metamorfosis*, Federico C. Sainz de Robles (trad.), Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 39.

esta idea transformando el blanco en un símbolo de iniciación, como tonalidad bautismal y de regeneración, tal es el caso de la Transfiguración. Este color, en la tradición cristiana, está relacionado con la condición gloriosa, como se aprecia en las vestiduras de los ancianos del Apocalipsis o de la gloria de Cristo[215]. El blanco también fue el primer distintivo de la unidad divina que más adelante designó el principio del bien contra el mal. En este sentido, F. Portal, citando a Pausanias, observa que los mesenios amortajaban con vestiduras de color blanco a los personajes principales, al mismo tiempo que los coronaban; esta doble ceremonia indicaba el triunfo del alma sobre el imperio de las tinieblas[216]. J.-P. Charlier, por su parte, recuerda que en el Apocalipsis el color blanco se emplea como símbolo celeste: cabalgar en una montura blanca señala siempre a seres o realidades próximas a Dios[217].

A la vista de todo lo expuesto, no se puede confirmar de una forma clara y precisa la naturaleza, la simbología, o la lectura iconográfica consecuente del caballo que Juan describe en Ap 6, 2. Tampoco se puede asegurar si Juan utiliza la expresión ἵππος λευκός en sentido alegórico o figurativo –lo que remitiría a las visiones de Zacarías, como se ha apuntado– o si, por el contrario, el autor del Apocalipsis se refiere a un animal. Asimismo, el color del caballo, al relacionarlo con los otros tres del grupo ecuestre, incrementa la duda de que se trate de una figura real. En nuestra opinión, y en base a lo anteriormente planteado, el caballo del primer jinete del Apocalipsis representa probablemente más un elemento alegórico o simbólico –como puede ser uno de los cuatro vientos principales– que un équido cuadrúpedo perisodáctilo propiamente dicho[218].

---

[215] Revilla, *Dicc. de iconografía*…, p. 92.

[216] Frédéric Portal, *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos,* José J. de Olañeta (ed.), Barcelona, 1989, p. 22. En relación al simbolismo del color blanco, *vid.*, además, Michel Pastoureau – Dominique Simonnet, *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2006, pp. 50-61.

[217] Jean-Pierre Charlier, *Comprender el Apocalipsis*, I, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1993, p. 155. En el episodio del Apocalipsis en el que Cristo lidera los ejércitos celestiales, el caballo blanco es claramente positivo: «Entonces vi el cielo abierto, y había un caballo blanco; el que lo monta se llama "Fiel" y "Veraz"; y juzga y combate con justicia. Sus ojos, llama de fuego; sobre su cabeza, muchas diademas; lleva escrito un nombre que sólo él conoce; viste un manto empapado en sangre y su nombre es Palabra de Dios. Los ejércitos del cielo, vestidos de lino blanco y puro, le seguían sobre caballos blancos. De su boca sale una espada afilada para herir con ella a los paganos; él los regirá con cetro de hierro; él pisa el lagar del vino de la furiosa cólera del Dios Todopoderoso. Lleva escrito un nombre en su mano y en su muslo: Rey de Reyes y Señor de Señores» (Ap 19, 11-16).

[218] En consecuencia, los cuatro caballos podrían representar elementos alegóricos o simbólicos relacionados con los vientos o detentar connotaciones aéreas o celestiales.

3.2. El jinete

En cuanto al personaje que se encuentra sobre el caballo blanco y que se traduce como su jinete, el Apocalipsis no aporta datos concluyentes que puedan facilitar su identidad, su actitud o el lugar que ocupa en relación a la montura[219]. La expresión que Juan utiliza para nombrar al jinete –ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν[220]– indica solamente una localización en la escena en relación al animal, sin embargo, dicha expresión admite diversas formas de visualización gráfica como 'estar sentado'[221], 'estar colocado' o 'permanecer'[222].

Aunque es aceptada como una percepción natural la opción de que un personaje de morfología humana que se encuentra sobre un caballo está montado a horcajadas sobre el mismo, el conjunto formado por estas dos figuras puede adoptar otras formas de representación plástica. El mundo grecorromano ofrece un amplio repertorio de imágenes en las cuales los individuos que se hallan sobre cuadrúpedos u otros animales configurados para la monta, no siempre están montados o sentados sobre ellos. Este tipo de figuraciones se recrean en diversos soportes, como las monedas, entre las que destacan los tetradracmas de

---

[219] En el Apocalipsis también se narran otras escenas en las que se describen personajes que 'se encuentran sobre' animales cuadrúpedos, como el episodio de la mujer sobre la bestia, donde algunos miniaturistas medievales representan a la mujer jineteando y otros la colocan de pie sobre el animal. Este tema se tratará de nuevo más adelante.

[220] El autor del Apocalipsis utiliza expresiones semejantes para referirse a los otros tres jinetes.

[221] U. Vanni expone que en el Apocalipsis «se insiste» en el detalle de que el jinete 'está sentado' (Ugo Vanni, *Lectura del Apocalipsis: hermenéutica, exégesis, teología*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2005, p. 215), si bien son admisibles otras formas de interpretar esa expresión.

[222] El vocablo καθήμενος es el participio del verbo κάθημαι. El significado más generalizado de este verbo es 'estar sentado', sin embargo también admite, además de las ya referidas, otras variantes, como 'estar entronizado', 'residir' o 'estar establecido' (Liddell – Scott, *A Greek-English*…, p. 853); *vid.*, además, Stephano, *Thesaurus Graecae*…, Vol. V, p. 778. Algunos autores todavía incluyen otras acepciones, como 'estar sobre' un caballo, un carro, una roca (Bailly, *Dict. Grec-Français*…, p. 993); o bien, 'estar quieto', 'estar fijo' (S. Yarza, *Dicc. griego-español*…, p. 701) [Fig. 11/12]. Por otra parte, el complemento que acompaña al verbo debería ayudar a precisar el significado del mismo, sin embargo en este caso dificulta su explicación. La preposición ἐπ' que indica 'sobre', no especifica en concreto la pose o actitud que adopta la figura, pudiendo ser aceptadas diversas formas de colocación (Walter Bauer, *A Greek-English lexicon of the New Testament and other early Christian literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1979, p. 389).

A propósito de este tema, y en concreto sobre la forma de interpretar la posición del jinete de Ap 6, 2 en relación a su montura, el manuscrito escurialense I-I-6 incluye un vocabulario en el que se justifican algunos términos dudosos. La explicación que se acompaña, con visibles intenciones de esclarecer la escena, resulta muy interesante: «E ui un cauallo blanco, y el que caualgaua sobrel tenie un archo, e fuel dada corona, e salió uencedor que uenciesse». «Caualgar, ir montado, intrans.: caualgo sobrel [pollino] Mr 11.7; Lc 19.30; Jn 12.14; sobrel cauallo Ap 6.2; transitivo, el quel caualgaua Ap 6.8, y Ap 9.17. Siempre por sedere» (Thomas M. Spurgeon – W. Baldwin (ed.), *El Nuevo Testamento según el manuscrito escurialense I-I-6. Desde el Evangelio de San Marcos hasta el Apocalipsis*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXII, Madrid, 1970, pp. 427 y 507).

Dioniso[223], en los cuales el dios se representa recostado de espaldas sobre el lomo de un burro [Fig. 13/14][224]; los mosaicos, como el que reviste el umbral de la Casa de los Mosaicos en Eretria, en el que una nereida 'cabalga' sobre un hipocampo [Fig. 16], o el de El Djem, en el que Sileno monta sobre un camello en una posición semejante a la que se ha visto de Dioniso [Fig. 15][225]; o los sarcófagos, en los que los *putti* son los principales protagonistas de este tipo de configuración [Fig. 9/10][226].

Entre los modelos más característicos de personajes sobre cuadrúpedos, destaca el Júpiter Doliqueno[227], cuya representación, de pie sobre el lomo de un toro[228], en ocasiones solo [Fig. 18] y a veces acompañado de otras divinidades como Juno, que muestra la misma actitud sobre una cierva [Fig. 19/20], encuentra paralelismos en la plástica medieval, como se observa en algunas figuraciones de Manasés y el toro [Fig. 21]. A propósito de este modelo iconográfico, interesa traer a colación otro pasaje del Apocalipsis, concretamente Ap 17, 3, donde se describe el episodio de la mujer sobre la bestia por medio del mismo verbo y preposición que en Ap 6, 2: καὶ εἶδον γυναῖκα καθημένην ἐπὶ θηρίον (*et vidi mulierem*

[223] Dioniso fue uno de los dioses de mayor aceptación tanto entre el mundo griego como en el romano. No solamente se identificaba como el dios del vino y la lujuria, sino que era una divinidad que prometía la vida eterna, de ahí que también se represente en multitud de sarcófagos (José Mª Blázquez Martínez, *Arte y religión en el Mediterráneo antiguo*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 406). En las monedas griegas es frecuente observarlo recostado sobre el lomo de un cuadrúpedo, si bien en los mosaicos y sarcófagos romanos no se suele encontrar en esa posición.

[224] Muchos de los tetradracmas que contienen la figura de Dioniso en esta postura proceden de Mende (Macedonia) y eran muy frecuentes en la Antigüedad. Se sabe que ya a mediados del siglo IV a.C. las cecas para la acuñación de este tipo de monedas se extendían desde la Grecia continental hasta la Magna Grecia y Sicilia, hacia el oeste, y hasta las costas de Asia Menor, hacia el este [Mapa 2] (*Moneda griega. La colección del Museo Casa de la Moneda*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, s. a., p. 30); *vid.*, además, N. Keith Rutter, «La moneta greca. Magna Grecia e Sicilia», en *La moneta greca e romana*, Francesco Panvini Rosati (ed.), L'erma di Bretschneider, Roma, 2000, pp. 45-60, p. 49.

[225] Los mosaicos cartagineses también contienen numerosas imágenes en las que se pueden ver figuras que se encuentran colocadas sobre caballos de diversas formas y en distintas posturas, de pie, recostadas o sin tener contacto con el animal, *vid.* J. W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, Imprimiere Nationale, La Haye, 1965, pp. 192-202.

[226] El motivo de que estas pequeñas figuras aparezcan sobre el lomo o la grupa del caballo podría obedecer simplemente a la técnica de *horror vacui* utilizada por los escultores, y muy presente en la decoración de escenas grupales en el arte escultórico romano.

[227] Denominado también Júpiter Óptimo Máximo Doliqueno, o bien *Optimus Maximus*.

[228] Jean C. Cooper señala que el toro en la Antigüedad fue sustituido por el caballo como animal de sacrificio. Ambos representaban el cielo y a los dioses de la fertilidad, la virilidad masculina, así como los poderes ctónicos y húmedos (Cooper, *Dicc. de símbolos*…, p. 31).

sedentem super bestiam)[229]. Los artistas que ilustran este pasaje en los beatos medievales casi todos utilizan un formato semejante: la mujer está sentada sobre el lomo de la bestia, unas veces a horcajadas [Fig. 23] y otras a la amazona [Fig. 22]. Sin embargo, en el beato de Lorvão el miniaturista recurre a otra postura completamente diferente: la mujer se halla de pie sobre la grupa de la bestia[230] [Fig. 24]. Yarza Luaces ya observó esta anomalía, que no se corresponde con la postura sedente habitual de los otros beatos:

> En la miniatura, haciendo uso en un caso del texto del prólogo y en otro del general apocalíptico, la mujer está «sobre» la bestia, en pie sobre ella, en una actitud diferente a la común […] Lo cierto es que esta visión inusual es el resultado de una lectura atenta del Apocalipsis y, solo parcial, del comentario[231], señal una vez más de que la representación menos frecuente puede acercarse más a las fuentes que las imágenes habituales, aunque resulten extrañas a quien esté familiarizado con la ilustración de los Beatos[232].

Este comentario de J. Yarza Luaces despierta el interés por conocer cuál podría ser la postura real de la mujer sobre la bestia en el Apocalipsis y, consecuentemente, la del jinete de Ap 6, 2. La expresión verbal y la preposición que Juan utiliza para referirse al jinete en Ap 6, 2 (καθήμενος ἐπ') y a la mujer en Ap 17, 3 (καθημένην ἐπὶ) no especifican la postura de los personajes en ninguno de los dos casos, por lo que cabe la posibilidad de que en ambos episodios la posición de la figura humana en relación al animal sea parecida o similar. Lo cierto es que no se puede determinar con seguridad si los personajes se encuentran sentados, de pie o en otra posición diferente en cualquiera de los dos versículos citados.

Por otra parte, la disposición de las dos figuras –mujer y bestia– en la escena del códice de Lorvão presenta cierta semejanza con la imagen de Júpiter Doliqueno sobre el toro, aunque no se puede afirmar si esta analogía se debe a una imitación de un modelo iconográfico

---

[229] *N. T. Graece* (Nestle-Aland)…, p. 772. La versión latina está recogida de la *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam*…, Weber, p. 1898.

[230] Las representaciones de algunas imágenes apocalípticas en los beatos no solo cambian en ocasiones su posición, sino también sus características, como 'la mujer vestida de sol' (Ap 12, 1-18) que en los códices de El Escorial y Burgo de Osma se identifica con una figura femenina y, sin embargo, en los beatos de San Miguel de la Escalada, Saint-Sever y San Millán ha sido sustituida por un ángel (Soledad de Silva y Verástegui, «Una nueva interpretación de las imágenes que ilustran el Apocalipsis 12, 1-18 en los Beatos», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, Vol. III, Ángela Franco Mata (dir.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, pp. 275-281, pp. 277-278).

[231] Se refiere al *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana.

[232] Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998, p. 268.

precedente o, como plantea Yarza Luaces, a una interpretación más rigurosa del texto bíblico. La expresión ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν, empleada por el autor del Apocalipsis para referirse al jinete de Ap 6, 2, podría aplicarse sin grandes dificultades para describir igualmente tanto la postura de Júpiter Doliqueno sobre el toro, que la de la mujer sobre la bestia de Lorvão.

En suma, los datos que Juan aporta sobre el tema no son suficientes para poder determinar con claridad la colocación del 'jinete' sobre el caballo y poder representar una estampa iconográfica concreta. Las posiciones, tanto de las imágenes de Júpiter Doliqueno como las anteriores ya referidas de Dioniso, las nereidas o incluso los *putti*, podrían ser identificadas por medio de la misma fórmula escrita que Juan utiliza para referirse al jinete de Ap 6, 2.

3.3. El arco[233]

De los cuatro componentes de Ap 6, 2 que son susceptibles de representación iconográfica –el caballo, el jinete, el arco y la corona–, el arco – τόξον (*arcum*)– destaca por su ambigüedad semántica, cuya lectura, en un sentido u otro, puede dar lugar a un cambio sustancial en la interpretación del escrito[234]. El testimonio que el Apocalipsis ofrece sobre este elemento es bastante exiguo, ἔχων τόξον, y no ayuda a clarificar de qué tipo de arco se trata[235]. Por lo tanto, para poder elucidar su naturaleza es necesario estudiar la voz que lo define buscando la relación que existe entre el concepto del término, el vocablo escrito y, especialmente, su expresión plástica[236]. El análisis no resulta sencillo debido a que se trata de una palabra homógrafa, y no es posible identificar con claridad la naturaleza del objeto si al

---

[233] Es preciso justificar la extensión de este apartado, que es notablemente superior a los correspondientes del caballo, el jinete o la corona, debido a que el estudio onomasiológico del término τόξον y las dudas que presenta su interpretación abren un amplio abanico de posibilidades en la investigación. Además, la correcta y acertada valoración de este vocablo es fundamental a la hora de reflejar con fidelidad la correspondencia entre la palabra escrita y su expresión plástica.

[234] Como ya se ha visto al estudiar el caballo y el jinete, y como se verá en el siguiente apartado al tratar el tema de la corona, estos tres elementos no presentan los problemas onomasiológicos que ofrece el arco (τόξον). Aunque el caballo (ἵππος), el jinete (ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν), y la corona (στέφανος) sugieren diversas lecturas, no se produce el mismo tipo de conflicto.

[235] Con todo, algunos autores no dudan en identificar el objeto con un arma: «lleva un arco, y en la simbología literaria de las Escrituras sagradas esta arma de tiro, como la flecha que lo completa, es el emblema recibido del Verbo» (Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, José J. de Olañeta (ed.), Barcelona, 1997, p. 214).

[236] En cuanto a la relación existente entre una expresión literaria y su representación plástica, un texto puede constituir un «mensaje parásito» destinado a connotar la imagen, es decir, a «insuflarle» uno o varios significados secundarios (Roland Barthes, «El mensaje fotográfico», en *La Semiología*, Biblioteca de Ciencias Sociales, Eliseo Verón (dir.), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 115-126, p. 122).

sustantivo no le acompaña algún calificativo que lo complemente. De hecho, se desconoce la relación entre el significado y el significante, y no existe información suficiente como para poder determinar de forma fehaciente la constitución, la forma del arco, su posición en la escena o su relación con el jinete[237].

La cuestión onomasiológica del vocablo τόξον en Ap 6, 2 es un asunto que está todavía por resolver. Su expresión plástica, por consiguiente, puede adoptar cualquier tipo de configuración, siempre que se trate de objeto arqueado, como puede ser un arco iris, un arco de combate, un elemento arquitectónico, un velo arqueado al viento o la bóveda celeste, entre otros[238]. A todo ello hay que añadir la condición *hapax legomenon* del término, por cuanto no se encuentra otro vocablo semejante en el libro del Apocalipsis, y cabe preguntarse entonces que posibilidades de interpretación ofrece[239].

---

[237] Sobre la dificultad que presenta la operación de realizar una conexión fiel y veraz entre significado y significante, *vid.* Roland Barthes, «Elementos de semiología», en *La Semiología*, Biblioteca de Ciencias Sociales, Eliseo Verón (dir.), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 15-70, pp. 35-38.

En relación a este asunto, es preciso retomar la reflexión ya expresada anteriormente si el Apocalipsis fue escrito por el vidente Juan, o si éste transmitió la información a un escriba. De acuerdo con cada una de estas dos opciones, el carácter homógrafo del término τόξον adquiere distintos valores. Si el libro fue escrito por el mismo vidente, la relación entre el significado y el significante afecta solamente a la apreciación del término por parte de un solo individuo, Juan, que escribe lo que ve. Sin embargo, al intervenir un segundo personaje el problema se acrecienta, dado que Juan dicta al escriba lo que él está viendo y que el amanuense no ve, pudiendo interpretar lo dictado de una forma u otra según su propio criterio. Por lo tanto, el grado de precisión de la información contenida en la expresión ἔχων τόξον, desde el momento de la visión hasta la transcripción de la misma en el formato escrito, también está en función de los sujetos que intervienen en el traslado de dicha información.

[238] Conviene señalar que en el simbolismo grecorromano el arco de flechas está relacionado con Júpiter, y en Roma se utilizaba el arco triunfal para celebrar las victorias militares (Cooper, *Dicc. de símbolos*…, p. 26). Asimismo, Apolo representado con los cabellos dorados esparcidos en torno a la cabeza, tiene el mismo significado que un arco y sus flechas, identificado en este caso como rayo solar (Cirlot, *Dicc. de símbolos tradicionales*…, p. 90).

[239] Con la finalidad de comprobar otros pasajes bíblicos en los que aparece el término 'arco' (τόξον – *arcum*), se ha realizado una búsqueda de concordancias entre los textos griegos y latinos de diferentes biblias, tanto antiguas como modernas, y se ha podido constatar que no presenta ningún conflicto lexicográfico para su localización, siendo fácilmente identificable tanto en griego como en latín. El vocablo τόξον (*arcum*) únicamente se registra de esta forma en Ap 6, 2, por lo que no existe la posibilidad de verificar la correspondencia del término con otras expresiones del Apocalipsis que pudieran ayudar a identificar de qué clase de objeto se trata. Las ediciones cotejadas son: *Concordantiae maiores Sacrae Bibliae, summis uigiliis iam rencens & castigatae & locupletatae*, Sebastianus Gryphius germanus excudebat Lugduni, 1529, s. p.; *Concordantiae Bibliorum utriusque Testamenti, Veteris & Noui: nouae & integrae*, Oliua Rob, Stephani, 1555, s. p.; *Concordantiae Bibliorum Sacrorum Vulgatae editionis ad recognitionem Iussu Sixti V. Pont. Max. Biblis adhibitam recensitae atque emendatae*, opera & studio Francisci Lucae Brugensis, Antuerpiae [Amberes], 1617, s. p.; F. P. Dutripon (cura et studio), *Bibliorum Sacrorum Concordantiae*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1976, p. 107; *Concordance de la Bible de Jérusalem*, Cerf et Brepols, Turnhout, Belgique, 1982, p. 65; William H. Sloan, *Concordancia completa de la Santa Biblia*, Clie, Terrassa, 1988, p. 34; Alfred Schmoller, *Pocket Concordance to the Greek New Testament*, German Bible Society, Stuttgart, 1990, p. 487; José Luján, *Concordancias del*

a) El arco y el arco iris

Desde los primeros tiempos del cristianismo hasta finalizada la Edad Media, la exégesis ha interpretado el arco de Ap 6, 2 como si se tratase de un arco bélico, tanto en lo que concierne a su expresión literaria como a su representación plástica. Sin embargo, en la actualidad algunos autores, como J. Ellul[240] o E. Bianchi[241], consideran que el arco del primer jinete del Apocalipsis pudiera tratarse tal vez de un arco iris, en alusión al mismo fenómeno óptico y meteorológico que confirmó la alianza de Dios con Noé al finalizar el diluvio[242].

La ambigüedad entre los términos 'arco' y 'arco iris' ya se presenta en el A. T., donde es utilizada la misma palabra (en hebreo קשת *–qešet–*, en griego τόξον) para designar tanto el arco de combate como el arco iris[243]. Por lo general, el arco y las flechas de Yahveh son, en el A. T., símbolo de su ira[244], pero el arco que aparece en las nubes después del diluvio es símbolo de su benevolencia y de la alianza con los hombres[245]. En el caso de identificar el arco de Ap 6, 2 como un arma, debe tenerse en cuenta que en las manos humanas ese objeto es un instrumento de combate, si bien el jinete procede del orden divino más que del terrestre. La posible ausencia de saeta también invita a pensar que no se trata de un instrumento bélico, pudiendo considerarse un arco iris, el símbolo de la alianza de Dios con los hombres descrito

Nuevo Testamento, Herder, Barcelona, 1991, p. 46; William F. Moulton – Alfred S. Geden, *Concordance to the greek New Testament*, I. Howard Marshall (ed.), T. & T. Clark, London, 2002, p. 1040.

Para la concordancia del término τόξον en el N. T., *vid.*, además, William F. Moulton – Alfred S. Geden (ed.), *A concordance to the Greek Testament*, T. & T. Clark, Edinburgh, 1897, p. 955, en línea https://archive.org/details/aconcordanceto00mouluoft; http://biblehub.com/greek/toxon_5115.htm [consulta 14/11/2018].

[240] J. Ellul comenta: «Il porte l'arc qui est bibliquement le signe de l'alliance» (Jacques Ellul, *L'Apocalypse architecture en mouvement*, Desclée, Paris, 1975, p. 154).

[241] E. Bianchi observa: «Lleva un arco (*tõxon* aquí y en Gn 9, 13.14.16 LXX [*sic*]), el arco de la alianza, dado por Dios después del diluvio de los tiempos de Noé como signo de vida y bendición para toda carne» (Enzo Bianchi, *El Apocalipsis. Comentario exegético-espiritual*, Sígueme, Salamanca, 2009, p. 116).

[242] A. M. Enebral Casares opina que también podría hacer referencia al «arco que cercaba el trono de Dios» descrito en Ap 4, 3 (Ana María Enebral Casares, *El Apocalipsis: ayer y hoy*, Benchomo, La Laguna (Tenerife), 1998, p. 158.

[243] El sustantivo τόξον puede ser traducido indistintamente como 'arco' o 'arco iris'. A. García Santos señala esta voz como de origen iranio (Amador Á. García Santos, *Diccionario del griego bíblico*. *Setenta y Nuevo Testamento*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2011, p. 852). En relación a la traducción de los términos 'arco' y 'arco iris' del hebreo al griego, *vid.* Bogaert *et al.*, *Dicc. enciclopédico*…, p. 159.

[244] En Jeremías se lee: «Porque mirad que yo hago que despierte y suba contra Babilonia una confederación de grandes naciones del norte que se organizarán contra ella. Y por allí será tomada. Sus saetas, cual de valiente experto, no volverán de vacío» (Jr 50, 9); y en Zacarías: «Porque he entesado [sic] para mí a Judá, el arco he cargado con Efraín […] Yahveh aparecerá sobre ellos, y saldrá como relámpago su flecha» (Za 9, 13-14).

[245] Serafín de Ausejo (coord.), *Diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1987, p. 145.

en el Génesis, como ya se ha mencionado[246]. En este sentido, J.-P. Charlier estima que este tipo de interpretación, fuera del ámbito de la guerra, armoniza más con el sentido general de la aparición del primer jinete del Apocalipsis[247].

En nuestra opinión, sin embargo, no creemos que el arco de Ap 6, 2 pueda ser identificado con un arco iris. El término 'arco iris' se localiza en el Apocalipsis en dos ocasiones: en Ap 4, 3 («El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; un arco iris rodeaba el trono, de aspecto semejante a la esmeralda»); y en Ap 10, 1 («Vi también a otro Ángel poderoso, que bajaba del cielo envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza, su rostro como el sol y sus piernas como columnas de fuego»). El vocablo que en la versión griega del Apocalipsis identifica el arco iris es, en ambos casos, ἶρις[248], por lo tanto, los términos 'arco' τόξον (*arcum*) y 'arco iris' ἶρις (*iris*) se encuentran en el libro de Juan perfectamente diferenciados.

b) El arco y las flechas

En cuanto a la interpretación del término τόξον como 'arco de combate', se debe tener en cuenta que este tipo de arma para que sea operativa precisa de dos elementos fundamentales: el arco y una o más flechas[249]. En este sentido es preciso destacar que los manuales de H. G. Liddell – R. Scott, P. Chantraine, F. I. Sebastián Yarza, M. A. Bailly, A. García Santos y F. Montanari[250] identifican el sustantivo τόξον como 'arco', sin especificar su función, el tipo, el modelo o el tamaño, sin embargo, los mismos autores admiten el empleo del plural τόξα cuando se trata de designar el arco y las flechas, lo que indica que el vocablo τόξα se refiere

[246] «Pongo mi arco en las nubes y servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra» (Gn 9, 13).

[247] Charlier, *Comprender el Apocalipsis*…, p. 156.

[248] *N. T. Graece* (Nestle-Aland)…, pp. 744 y 756, respectivamente.

[249] Resulta interesante observar que en las miniaturas medievales, como se verá más adelante, el arco de Ap 6, 2 aparece acompañado algunas veces por su correspondiente flecha, mientras que en otros casos el artista representa solamente un arco bélico. Los pintores ilustran la escena eligiendo entre distintas posibilidades: el jinete únicamente tiene un arco, tal como atestigua literalmente el escrito bíblico; el arco está acompañado de su correspondiente saeta, aunque sin intención de disparo; o bien el jinete es un arquero dispuesto a la acción. En la parte B de este trabajo se amplía el estudio sobre este tema.

[250] Liddell – Scott, *A Greek-English*…, p. 1805; Pierre Chantraine, *Dictionaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1999, p. 1124; S. Yarza, *Dicc. griego-español*…, p. 1385; Bailly, *Dict. Grec-Français*…, p. 1946; García Santos, *Dicc. del griego bíblico*…, p. 852; Franco Montanari, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Vol. II, Brill, Leiden, 2015, p. 2131.

específicamente a un arco bélico con su correspondiente equipamiento de saeta, a diferencia de la nominación τόξον que puede aludir a cualquier otro tipo de arco[251].

c) El arco y el arquero

Como se ha visto anteriormente, Primasio traduce el término τόξον por *saggitam*, por lo tanto, para el padre de la Iglesia el jinete del caballo blanco es un arquero. En este sentido, los diccionarios de Bailly, Liddell-Scott y Cordech Sancho, entre otros, ofrecen una aportación interesante en cuanto al posible reconocimiento de un guerrero arquero, al diferenciar las voces τόξον –'arco'–, cuando se refieren a un arco indeterminado, y τοξότης –'arquero'– cuando se trata de un combatiente[252]. Una anotación semejante a la señalada aparece en el repertorio de F. Preisigke sobre textos griegos escritos sobre papiro. El investigador alemán introduce la voz τόξον para expresiones como 'en forma de arco', 'arqueado sobre', 'madera tallada para transportar' [¿cintra?] o 'arco como arma'; sin embargo, cuando se trata de identificar concretamente a un 'arquero', por ejemplo, un militar, utiliza τοξότης[253].

Así pues, existen tres vocablos griegos que, presentando el mismo lexema, identifican a tres elementos diferentes: τόξον ('arco', en general), τόξα ('arco con las flechas') y τοξότης ('arquero')[254]. No sabemos si el autor del Apocalipsis conocía y utilizaba estos términos, aunque es significativo constatar que la mayoría de los manuales consultados ofrezcan este tipo de matices sobre las voces en cuestión[255].

---

[251] En el Apocalipsis lamentablemente no se encuentran otras citas en las que se presenten los términos τόξον o τόξα para poder contrastar los valores con otras expresiones.

Tampoco se puede afirmar taxativamente que los vocablos τόξον y τόξα fuesen conocidos o utilizados por Juan para identificar dos objetos diferentes, como un 'arco indeterminado' o un 'arco con sus flechas', respectivamente. Por otra parte, también se puede admitir la posibilidad de que el autor de Apocalipsis, al referirse al atributo del primer jinete de la forma en que lo hace, quisiera indicar que no se trataba precisamente de un arco de combate.

[252] Bailly, *Dict. Grec-Français*…, p. 1946; Liddell – Scott, *A Greek-English*…, p. 1805; Juan Coderch Sancho, *Diccionario español-griego*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997, pp. 54-56.

[253] Preisigke, *Wört. der griechischen*…, p. 607. Como ya se ha señalado, la aportación de este autor es especialmente significativa debido a que estudia los textos griegos escritos sobre papiro, y el griego expresado en este tipo de soporte es, posiblemente, el que se podría considerar más próximo al original del Apocalipsis.

[254] Una referencia en concreto sobre el uso del arco de flechas la ofrece G. W. H. Lampe en el diccionario de griego patrístico, donde se lee que la voz τοξοβολία la interpreta el autor como 'tiro con arco' (Geoffrey William H. Lampe (ed.), *A Patristic Greek Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1961, p. 1396).

[255] Recuérdese que desconocemos si el griego que formaba parte de la koiné de la época en que fue escrito el Apocalipsis utilizaba los vocablos que se citan aquí para diferenciar un arco indeterminado de un arco específico, especialmente si se trataba de un arco de guerra. Tampoco conocemos estudios que realicen un análisis exhaustivo sobre el uso de los términos τόξον, τόξα y τοξότης en los escritos de la zona del Egeo a finales del

d) El arco y la bóveda

El término τόξον puede aludir, además, a un elemento de arquitectura o a una bóveda. Algunos autores como S. Yarza utilizan el vocablo τόξον para referirse indistintamente a un 'arco', al 'disparo del arco', al 'arco iris' o también a una 'cintra' (bóveda)[256]. La acepción como 'cintra' (bóveda) resulta especialmente interesante para esta investigación si se tiene en cuenta que gran parte de los dioses de la Antigüedad, especialmente de la mitología grecorromana, eran representados con un velo a manera de arco o bóveda suspendido sobre la cabeza. Esa especie de velo o prenda ondulante, semejante a un *aura velificans*[257], era empleada en la representación iconográfica de numerosas deidades mitológicas de la Antigüedad, lo que plantea la posibilidad de valorar de otra forma distinta el objeto asociado al primer jinete del Apocalipsis.

e) La posición del arco

Conocer la posición del arco también podría ayudar a aproximarnos a la configuración, tamaño o utilidad del mismo, si bien Juan solamente señala que el jinete tiene un arco y no indica explícitamente el lugar que ocupa en la escena, pudiendo localizarse sobre el jinete, en su mano o en otra posición distinta[258]. Sin embargo, en otro versículo del episodio de los *CJAp*, el correspondiente al tercer caballo en concreto (Ap 6, 5), el autor señala que el atributo

siglo I, y evidentemente, como ya se ha referido, si el autor del Apocalipsis era consciente del valor de estas expresiones. Por estas razones remitimos a la información que proporcionan los diccionarios consultados.

[256] El vocablo τόξον también admite otras acepciones que son igualmente válidas, como 'arco de carruajes', 'soporte curvado' o 'arco arquitectónico' (S. Yarza, *Dicc. griego-español*…, p. 1385); *vid.*, además, Franco Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Trento, 2004, p. 2132.

[257] En la mitología grecorromana *Aura* era la personificación divina de la brisa. El velo, en forma de arcada sobre su cabeza, es el atributo principal por el que *Aura* se reconoce en el mundo del arte, aunque ese elemento también era habitual en las representaciones de las nereidas [Fig. 17/38] y de los dioses de la Antigüedad. El recurso estilístico de enmarcar a una deidad, por medio de una prenda ondulada que simulaba el movimiento o la bóveda del cielo, era muy reproducido en el arte grecorromano. Un *aura velificans* sobre el jinete del caballo blanco reflejaría, de alguna forma, la condición divina del jinete, su naturaleza como elemento aéreo o una conexión entre el cielo y la tierra, como se verá más adelante.

[258] A propósito de este tema queremos señalar una particularidad observada en una traducción actual de la Biblia, en la que se lee literalmente: «el jinete tenía arco». La falta del artículo «un» ofrece la posibilidad, en este caso, de considerar que, para el autor de la traducción, el atributo del primer jinete del Apocalipsis pudiera no corresponderse precisamente con un arco de flechas y, además, no encontrarse en su mano. Aunque la omisión del artículo al que se hace referencia también pudiera tratarse de un error de imprenta, *vid. La Santa Biblia*, Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto, San Pablo, Madrid, 2009, p. 1577. Aunque otros autores citan con precisión: «arco de flechas» José M. González Ruíz, *Apocalipsis de Juan. El libro del testimonio cristiano*, Cristiandad, Madrid, 1987, p. 118.

del jinete –en este caso la balanza– se encuentra 'en su mano': ἔχων ζυγὸν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ (*habebat statera in manu sua*)[259]; es decir, que se trata de un objeto de mano o de un objeto que puede ser utilizado con la mano, al margen de su tamaño, función o naturaleza[260]. En el caso del primer jinete, la ambigüedad del término (τόξον – *arcum*) y la falta de información complementaria sobre el mismo inducen a plantear serias dudas acerca de la naturaleza del objeto y de su ubicación en la escena. Resulta desconcertante que Juan no indique la posición del atributo en el caso del primer jinete –el arco– y en cambio sí lo haga cuando se refiere al tercero –la balanza–, tratándose presumiblemente en ambos casos de instrumentos de uso manual[261].

En vista de los argumentos anteriormente expuestos y con la información que el autor ofrece, a lo que se debe añadir la ausencia de otros datos complementarios, cabe la duda de si el arco descrito en Ap 6, 2 se trata efectivamente de un arma de combate que el jinete porta en su mano. Existen argumentos suficientes como para considerar que el término τόξον identifica a otro tipo de arco, como puede ser el *aura velificans* ya aludida, entre otras posibilidades. Además, este tipo de arco era un elemento muy frecuente en la plástica de la época en que fue escrito el Apocalipsis, y en Ap 6, 2 estaría configurado de tal forma que se localizase sobre la

[259] *Et cum aperuisset sigillum tertium, audivi tertium animal, dicens: Veni, et vide. Et ecce equus niger: et qui sedebat super illum, habebat statera in manu sua* (Ap 6, 5).

[260] Como ya se ha referido, el término griego ζυγὸν que se traduce habitualmente por *statera* ('balanza') presenta, asimismo, problemas acerca de su correcta interpretación (*vid. supra*). Según Balz y Schneider, este sustantivo, a pesar de estar atestiguado varias veces en el N. T., únicamente en el texto del Apocalipsis se ha traducido como 'balanza', mientras que en los demás pasajes detenta el significado de 'yugo' [Mt 11, 29; Mt 11,30; Hch 15, 10; Ga 5, 1]. El origen del término griego se halla en la barra transversal de la que cuelgan dos platillos; sin embargo, el mismo vocablo también señala la barra de tracción que deben tirar las bestias de carga o la barra transversal que se encuentra entre las cuadernas de una nave (Balz – Schneider, *Dicc. exegético*…, p. 1740). En este sentido, el término ζυγὸν utilizado en Ap 6, 5 podría señalar, como indicamos, la barra estabilizadora del tiro de caballos de un carruaje que sirve al mismo tiempo de yugo a los animales, como se observa en algunas representaciones de la Antigüedad [Fig. 73], expresión mucho más en consonancia que la de balanza, debido a que se trata de un grupo ecuestre. La valoración correcta del vocablo ζυγὸν es otra cuestión que está todavía por resolver. Al mismo tiempo, la expresión que utiliza el autor del Apocalipsis para indicar el lugar en el que se encuentra la balanza, *in manu sua*, pudiera ser un añadido inane, ya que parece obvio que un personaje que porte una balanza, debería estar colocada, precisamente, en su mano. Las locuciones *habebat arcum* y *habebat statera in manu sua*, referidas para señalar los atributos del primer y tercer jinete respectivamente, también suscitan nuevos interrogantes y merecen un estudio aparte.

[261] Es importante destacar, además, que Juan describe en otros pasajes del Apocalipsis algunos objetos que se encuentran colocados en las manos de algunos personajes: *et habebat in dextera sua stellas* (Ap 1, 16); *et habebat in manu sua libellum apertum* (Ap 10, 2); *hominis habentem in capite suo coronam auream et in manu sua falcem acutam* (Ap 14, 14); *habens poculum aureum in manu sua plenum* (Ap 17, 4).

cabeza del jinete o en otra posición, pero no en su mano. La circunstancia de que los *CJAp* proceden del mundo celestial refuerza la hipótesis de que el arco asociado a la figura del jinete del caballo blanco comporte connotaciones divinas, o cuando menos aéreas.

3.3.1. El arco y los modelos iconográficos de la Antigüedad[262]

En la cosmología acadia el disco de la tierra estaba rodeado por una cadena de montañas que constituían los pilares de la cúpula celeste, en la cual las estrellas hacían su aparición en un extremo del cielo y desaparecían en el otro. En el A. T. Isaías escribe: «El [Yahveh] expande los cielos como un tul, y los ha desplegado como una tienda que se habita»[263]. Esta concepción del cielo tiene mucho en común con antiguas representaciones de Nut, como se observa en algunas pinturas del antiguo Egipto en las que el cuerpo de la diosa, cubierto de estrellas y colocado a modo de bóveda celeste, se curva sobre la superficie de la tierra [Fig. 26].

En el mundo romano la función de Nut es asumida por *Caelus*, al que se ve sosteniendo un velo a manera de arcada suspendida sobre su cabeza como símbolo de la separación entre la zona terrestre (inferior) y la celeste (superior)[264]. Un ejemplo significativo de este tipo de representación se aprecia en la estatua de *Augusto Prima Porta*, en la que *Caelus*, que preside el programa iconográfico desarrollado en el pectoral de la coraza, sostiene la bóveda del cielo que está configurada por medio de un velo a modo de arco sobre su cabeza[265] [Fig. 27].

El arte cristiano de los primeros siglos se apropia de este modelo de *Caelus* para simbolizar la cúpula celeste sobre la cual se encuentran las divinidades de la nueva confesión religiosa. Un buen ejemplo de este ejercicio se halla en el sepulcro de *Iunius Bassus* que contiene una de las primeras figuraciones de Cristo, joven e imberbe, entronizado entre los apóstoles Pedro y Pablo, quienes semejan a filósofos griegos dignificados. Un detalle en

---

[262] Son innumerables las expresiones plásticas en las que aparecen figuras que cumplen con las condiciones que se estudian en este apartado. Para no sobrecargar el trabajo con demasiadas imágenes de las mismas características que, por otra parte, no aportarían nada nuevo a la investigación, se refieren a lo largo del mismo algunos ejemplos representativos.

[263] Isaías 40, 22.

[264] Gérard de Champeaux, *I simboli del Medioevo*, Jaca Book, Milano, 1997, p. 64; *vid*., además, Gérard de Champeaux – Dom Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, 1985, pp. 77-83.

[265] Roger Hinks, *Myth and Allegory in ancient art*, The Warburg Institute, London, 1939, Kraus-Thomson reprinted, Nendeln-Liechtenstein, 1976, p. 82. Este modelo iconográfico se mantiene en figuraciones posteriores, como el Juicio de Paris (*ca.* 1530) de Marcantonio Raimondi, en el que *Caelus*, situado en la esquina superior derecha de la imagen, forma parte del cortejo de los dioses del Olimpo [Fig. 62].

particular revela la importante relación de la escena con los elementos paganos: Cristo descansa sus pies sobre la bóveda del cielo que está figurada por un velo extendido en forma de arco sostenido por *Caelus* [Fig. 28][266].

Por otra parte, el *aura velificans*, ya comentada, es un recurso iconográfico utilizado por los artistas de la Antigüedad en multitud de ocasiones, como se aprecia en la decoración de algunas piezas de cerámica griega, y en monedas griegas y romanas, además de mosaicos y sarcófagos romanos, entre otros objetos. Entre las piezas más destacadas de cerámica griega cabe citar una escena representada en un lekythos de figuras rojas, en la que Eos rapta al joven Céfalo y un 'arco' cubre las cabezas de ambos personajes [Fig. 29][267]. En otra imagen de una crátera de volutas, Selene es recreada cabalgando a la amazona sobre un corcel utilizando su peplo a modo de *aura velificans* [Fig. 30][268].

Asimismo, en la conocida *Tazza Farnese* se representa una alegoría del antiguo Egipto vinculada a los beneficios obtenidos en las crecidas del Nilo. La parte superior de la escena está ocupada por dos figuras que los investigadores han identificado con los vientos Etesios, que son los que regulan las crecidas del Nilo. Uno de los vientos lleva una banda a manera de arco sobre su cabeza, que recuerda los modelos iconográficos mencionados [Fig. 31][269].

Las monedas también son portadoras de figuraciones de deidades personificadas que están acompañadas de arcos. Entre ellas destacan algunos denarios de las *Gens Aemilia* [fig. 32], y denarios y sestercios con la representación de *Aeternitas*, en los que la deidad sujeta con una de sus manos un arco –a veces provisto de estrellas [Fig. 34][270]– sobre su cabeza, mientras con la otra sostiene un orbe [Fig. 33]. Asimismo, cabe destacar los ases de Cástulo en los que se materializa el rapto de Europa, donde la figura femenina, que va montada a lomos de un toro, sujeta con ambas manos un arco sobre su cabeza [Fig. 35/36].

---

[266] Ernst H. Gombrich, *La historia del arte*, Phaidon, *n. l.*, 2011, p. 98; *vid.*, además, Olivier Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1989, p. 401. La figura de *Caelus* irá desapareciendo progresivamente en la iconografía posterior y será sustituida por otros modelos, aunque se mantendrá el arco como elemento tipo de un simbolismo universal para representar tanto el firmamento en las cúpulas de la arquitectura como la separación del cielo y la tierra en algunas escenas (*vid. infra*).

[267] *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III-1, Artemis Verlag, Zürich und München, 1986, p. 775.

[268] *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, II-1, Artemis Verlag, Zürich und München, 1984, p. 911.

[269] Hinks, *Myth and allegory*…, p. 80.

[270] El arco provisto de estrellas podría guardar relación con el modelo egipcio de la diosa Nut ya visto.

En lo que concierne a los mosaicos romanos, es bien conocido que la decoración elaborada con teselas fue extensa y prolongada a lo largo de todo el Imperio, y en los primeros tiempos del cristianismo este tipo de obras se contaban por miles, siendo su distribución poco uniforme. Además, las influencias artísticas procedían de fuentes muy diversas y es frecuente encontrar imágenes de características similares en mosaicos repartidos por toda la cuenca mediterránea. Esta circunstancia da a entender que algunas fuentes de inspiración podrían ser ideas generalizadas[271].

Entre los modelos de mosaicos en los que se aprecian arcos sobre personajes mitológicos, cabe destacar los baños de Neptuno de Santiponce (Sevilla), en los que la imagen del dios del mar se distingue policromada en contraste con las figuras que le acompañan [Fig. 37][272]; o los de Sarrín (al norte de la actual Siria) que ilustran principalmente temas mitológicos, como el rapto de Europa ya visto [Fig. 39][273]. En otro ejemplar, descubierto en la ciudad de Shahba-Philippopolis (al sur de la actual Siria) conocido como el Aseo de Venus, la diosa se muestra acicalándose sentada sobre una gran concha que sujetan dos divinidades marinas. Sobre la cabeza de Venus dos erotes sostienen un velo que se arquea al viento [Fig. 45]. J. Balty parece haber encontrado paralelismos entre los mosaicos de Shahba-Philippopolis y los de Timgad (noreste de Argelia), que son de época severiana (193-235 d.C.)[274], con los de Bulla Regia

[271] David J. Smith, «Mosaics», en *A handbook of roman art*. *A survey of the visual arts of the roman world*, Martin Henig (ed.), Phaidon, Oxford, 1983, pp. 116-138, p. 116.

[272] En el siglo II el mosaico se introduce con fuerza en la Bética. Este ejemplar parece ser la primera referencia que se tiene de un Neptuno policromado, que constituye una novedad respecto a los prototipos itálicos en blanco y negro (Guadalupe López Monteagudo, «Mosaico. Del *signinum* al *tessellatum*», en *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, pp. 27-42, p. 32).

[273] Blázquez, *Arte y religión*…, p. 318. La zona de Oriente Medio es muy prolífica en mosaicos en los que se representan deidades cubiertas por arcos. Otro caso interesante es una obra localizada bajo la catedral de Apamea (oeste de Siria) que contiene una escena de figuras danzantes, donde algunos autores han visto una figuración del encuentro entre Penélope y Ulises (Janine Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Université de Besançon, Besançon, 1995, p. 189) [Fig. 42]. En este caso, aunque el modelo iconográfico es semejante a un *aura velificans*, el velo no dignifica al personaje sino que se trata de una escena festiva. Imágenes de este tipo persisten en el Medievo en diversos objetos, como las bailarinas que decoran la corona del emperador bizantino Constantino IX Monómaco [Fig. 43 A/B].

[274] En opinión de S. Germain, la datación de los mosaicos de Timgad es incierta. Los más antiguos, como el Triunfo de Venus, parecen remontarse a la primera mitad del siglo II (Suzanne Germain, *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, Centre de Recherches sur l'Afrique méditerranéenne, Paris, 1969, p. 29).

(norte de Túnez) de época del emperador Gallienus (253-260 d.C.)[275], en los que se representan escenas semejantes[276]. Entre la decoración musiva de Timgad destaca el Triunfo de Venus, en el que la diosa, recostada sobre la grupa de un centauro marino barbudo, coloca sobre la cabeza de éste una corona vegetal. Ambas figuras sujetan por los extremos un velo a manera de arco que ondea sobre sus cabezas. La particularidad que presenta este mosaico se centra en que, en una misma composición plástica, concurren dos de los elementos iconográficos que forman parte de Ap 6, 2, el arco y la corona, a lo que se podría añadir el relato de la acción: «tenía un arco y se le dio una corona» [Fig. 44][277].

En cuanto a los sarcófagos, hay que tener presente que el oeste de Anatolia[278] era un territorio de grandes centros de producción de este tipo de sepulcros, especialmente entre los siglos II y IV, lo que implica que a finales del siglo I los talleres estaban en pleno desarrollo. En el siglo II, Éfeso y Frigia mantuvieron un ritmo de exportaciones considerable [Mapa 3][279]. Otro de los principales centros de producción de los siglos II y III era la zona del Ática, donde se elaboraban principalmente piezas de mármol pentélico decoradas con figuraciones de friso continuo de gran plasticidad sobre los que se desarrollaban escenas mitológicas. Los sarcófagos del Ática alcanzaron gran volumen de exportación, principalmente hacia la zona de Anatolia y Oriente Medio [Mapa 4][280].

---

[275] Blázquez, *Arte y religión*…, p. 316. El autor remite a Janine Balty, «La mosaïque en Syrie», en *Archéologie et histoire de la Syrie II. La Syrie de l'époque achémenide à l'avènement de l'Islam*, J. M. Dentzer – W. Orthmann (ed.), Saarbruck, 1989, p. 496, fig. 174a.

[276] En esta zona del norte de África, que ocupa hoy en día gran parte del noroeste de Argelia, concretamente en las ciudades de Khenchela, Sétif, Cherchel, Timgad, Lambese, Hippone o Djemila, entre otras, se han descubierto una serie de mansiones romanas con mosaicos en los que se representa con bastante frecuencia imágenes de Venus (Jean Lassus, «Vénus Marine», en *La mosaïque gréco-romaine*, Actes du Colloque International organicé à Paris, du 29 Août au 3 Septembre 1963, Gilbert Picard – Henri Steern (org.), Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965, pp. 175-191). Sobre los mosaicos de Djemila, *vid.* Michèle Blanchard-Lemée, *Maisons a mosaïques du quartier central de Djemila (Cuilcul)*, Ophrys, Provence, 1975.

[277] Germain, *Les mosaïques de Timgad*…, p. 27; sobre la imagen del mosaico que se cita *vid*., además, Jean Lassus, «La transmission des schémas dans la peinture antique et chrétienne», en *Tardo Antico e Alto Medioevo. La forma artística nel passaggio dall'antichità al Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale sul tema (Roma 4-7 aprile 1967), Accademia Nazionale dei Lincei, 1968, pp. 91-98, p. 95.

[278] Ya se ha comentado que en esta zona de Anatolia era donde se localizaban las siete iglesias que Juan cita en el Apocalipsis.

[279] Recuérdese que una de las cartas del Apocalipsis va dirigida a la iglesia de Éfeso.

[280] Isabel Roda de Llanza, «Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano», en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, José M. Noguera Celdrán – Elena Conde Guerri (ed.), Universidad de Murcia, 2001, pp. 51-78, pp. 53 y 60.

Entre los modelos de sarcófagos más representativos se encuentra una pieza del siglo II en la que Neptuno surge del mar rodeado por pristices, tritones y nereidas. La deidad, cubierta con un paño arqueado sobre su cabeza, emerge de las aguas sobre un carro tirado por cuatro caballos marinos [Fig. 41]. En otro modelo del siglo III, en el que se escenifica el sueño de Endimión, Selene aparece conduciendo un carro tirado por dos bueyes; la deidad lunar ostenta un velo sobre su cabeza a manera de arco [Fig. 47][281].

Una imagen sugerente, que guarda relación con la materia de este trabajo, se aprecia en un sarcófago del siglo II en el que se recrea la matanza de los hijos de Niobe. En el centro del programa iconográfico, que conforma el lateral del sepulcro, se observa una figura humana que sostiene 'un arco' sobre su cabeza (entendiendo el término 'arco' como un *aura velificans*). Destaca la posición de este personaje que se encuentra, al mismo tiempo, 'sobre un caballo', aunque no cabalgando sobre él [Fig. 46][282]. Teniendo en cuenta el estudio precedente que se ha realizado sobre el texto bíblico, esta composición podría ser identificada y entendida, sin grandes dificultades, con la misma expresión literaria que Juan utiliza en Ap 6, 2 para describir el caballo, el jinete y su atributo: καὶ ἰδοὺ ἵππος λευκός καὶ ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν ἔχων τόξον.

3.3.2. Persistencia del arco en los modelos bizantinos y medievales

Los modelos de arcos suspendidos sobre determinados personajes se transmiten de la Antigüedad clásica a la iconografía cristiana de diversas formas. La plástica bizantina post-iconoclástica, en particular los octateucos de los siglos XI y XII que ilustran escenas del A. T., ofrecen imágenes sumamente interesantes[283]. Entre las más significativas se puede citar el

[281] La escena de Selene y Endimión es frecuente encontrarla en sarcófagos romanos, donde la diosa, habitualmente desde su carro lunar, observa al dormido Endimión. En ellos, Selene aparece cubierta con un *aura velificans*, *vid.* Guntram Koch – Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1982, p. 161; *vid.*, además, en línea
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_Selene_Endimión_Met_47.100.4ab_n01.jpg [consulta 08/11/2018]
http://www.alamy.com/stock-photo/selene-Endimión-sarcophagus.html [consulta 08/11/2018]

[282] No se tiene en cuenta el color que el caballo pudiera mostrar en origen.

[283] De los octateucos bizantinos se han seleccionado, a modo de ejemplo, los siguientes: cod. gr. 747 de la BAV (*ca.* 1070-1080) (en adelante Vat. 747); cod. 8 de la *Seraglio Library* de Estambul (en adelante Ser.); cod. A. I de la *Evangelical School Library* de Esmirna (en adelante Sm.); y cod. gr. 746 de la BAV (en adelante Vat. 746) (los tres últimos datados *ca.* 1150) (Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The byzantine octateuchs*, Text, Princeton University, New Jersey, 1999, p. 3).

episodio del Génesis en el que se representa la separación de la luz y las tinieblas[284]: la personificación de la luz (el *Día*) está asumida por un joven al que cubre un velo sinuoso que se arquea a la altura de su cabeza; la figura sujeta, al mismo tiempo, una antorcha con la mano derecha, mientras con la izquierda gesticula hacia una *Dextera Dei* que asoma en un segmento del cielo. Las tinieblas (la *Noche*) está encarnada por una mujer que va cubierta con una larga prenda de vestir y que sostiene sobre su cabeza un velo ondeando al viento [Fig. 48]. La misma escena se repite en diferentes octateucos[285]. En el manuscrito Vat. 747 puede leerse, además, en el margen de la cuadrícula que encierra la ilustración: NÝΞ y ῾HMÉPA, en alusión a la identidad de ambos personajes [Fig. 49]. Este modelo iconográfico pervive en el Medievo en algunos códices, como el *Hortus Deliciarum* en una de cuyas ilustraciones se figura la formación del Sol y la Luna que aparecen muy poco arropadas en contraste con la figura del Creador [Fig. 50]. Sobre la desnudez de estas dos figuras, H. Wolter señala que pudiera indicar la procacidad de los que están vestidos de esa manera[286]. De la misma forma, en el Salterio de París se representa el profeta Isaías acompañado del *Día* y de la *Noche*[287], y se muestra a esta última deidad sosteniendo en su mano izquierda una antorcha encendida en posición invertida, al mismo tiempo que ase, con su mano derecha, uno de los extremos de un velo que forma una arcada sobre su cabeza [Fig. 56][288].

Volviendo a los octateucos bizantinos, el códice Vat. 747 incluye, además, una ilustración interesante ya referida. Se trata del episodio del pacto de Dios con Noé tras el diluvio, en la que el patriarca y su familia, en pie y en tierra firme, se encuentran bajo un arco iris, al mismo tiempo que una *Dextera Dei* asoma entre las nubes. La particularidad de esta imagen radica en el texto que le acompaña. Sobre el cuadro que encierra la miniatura se lee: ἡ τοῦ τόξου ἐν

---

[284] «Dijo Dios: Haya luz, y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y separó Dios la luz de las tinieblas. Llamó Dios a la luz día, y a las tinieblas llamó noche» (Gn 1, 3-5).

[285] Los octateucos referenciados son Vat. 747 (f. 15r), Ser. (f. 27v) y Sm. (f. 4v) (Weitzmann – Bernabò, *The byzantine octateuchs*…, s. p.). Sobre este tipo de imágenes, *vid.*, además, Massimo Bernabò, *Il Fisiologo di Smirne*, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 1998, p. 87.

[286] Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2001, p. 136.

[287] Kurt Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, London, 1980, p. 76. La escena alude al episodio bíblico Is 63, 15-16.

[288] Sobre esta imagen *vid.*, además, Anthony Cutler, *The aristocratic psalters in Byzantium*, Picard, Paris, 1984, p. 69). La persistencia del arco que cubre a personajes alegóricos o celestiales se mantuvo a lo largo de la Antigüedad tardía, como se aprecia en una ilustración del *Vergilius Romanus*, en la que Venus se presenta ante Eneas de esta forma [Fig. 57].

οὐρανῷ ἀνάδειξις [Fig. 51]. El término τόξου identifica, en este caso, a un arco iris y no a un arco de combate[289].

Otra imagen significativa, que está presente en varios manuscritos[290], es la correspondiente a la huída del pueblo judío a través del mar Rojo ante la persecución de los egipcios (Ex 14, 27)[291]. La escena describe la llegada de los israelitas a la otra orilla del mar, al mismo tiempo que Moisés se vuelve extendiendo su cayado hacia las aguas. A la derecha del cuadro se aprecia la columna de fuego que sirve de guía al pueblo judío durante el día. El texto bíblico refiere el momento preciso en el que se desarrolla la acción, «al rayar el alba», y en la imagen se observa la personificación de la *Noche*[292], que se oculta tras las montañas, en forma de una mujer que sostiene un velo arqueado sobre su cabeza [Fig. 52/53][293].

Entre los modelos bizantinos se pueden citar, además de los códices miniados, otro tipo de soporte que también contienen imágenes interesantes, como algunos platos de plata repujada en los que se expresa la consagración de David por Samuel[294]. El ungido se encuentra bajo un arco pétreo que ensalza el acto[295], lo que recuerda los modelos de arcos sobre las divinidades vistos en el mundo antiguo [Fig. 54/55]. Asimismo, en una pequeña placa de marfil de finales del siglo X que representa el rapto de Europa, la mujer fenicia ostenta un velo a manera de arcada suspendida sobre su cabeza, a la vez que un *putto* se acerca a ella con una corona en la mano [Fig. 40][296].

---

[289] Vat. 747 (f. 31r) (Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The byzantine octateuchs*, Plates, Princeton University, New Jersey, 1999, fig. 147, p. 55); *vid.*, además, en línea https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747 [consulta 08/11/2018].

[290] Vat. 747 (f. 89v) y Ser. (f. 197v), *vid.* Engelbert Kirschbeum *et al.* (ed.), *Lexicon der christlichen ikonographie*, Herder, Freiburg, 1994, p. 307.

[291] «Extendió Moisés su mano sobre el mar, y al rayar el alba volvió el mar a su lecho; de modo que los egipcios, al querer huir, se vieron frente a las aguas. Así precipitó Yahveh a los egipcios en medio del mar».

[292] K. Weitzmann, M. Bernabò y otros autores señalan esta figura como la *Noche* que se oculta; *vid.*, además, David Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, Sansoni, Firenze, 1959, lámina XXI, s. p.

[293] Estos manuscritos presentan, además, otras figuras interesantes, como la de un joven sentado al lado de la *Noche*, que K. Weitzmann y M. Bernabò interpretan como el *Desierto*, y los personajes del faraón y Moisés que aparecen coronados por nimbos.

[294] Géza de Francovich, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Liguori, Napoli, 1990, fig. 27, s. p.; *vid.*, además, Étienne Coche de la Ferté, *L'art de Byzance*, Mazenod, Paris, 1981, fig. 574, s. p.

[295] En las ceremonias de iniciación pasar bajo un arco significa volver a nacer, deshacerse de la naturaleza anterior (Cooper, *Dicc. de símbolos*…, p. 26).

[296] Adolph Goldschmidt – Kurt Weitsmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen, des X-XIII Jahrhunderts*, Kunstwissenschaft, Berlin, 1979, lam. 23. El *aura velificans* y la corona se muestran combinados con frecuencia en las representaciones plásticas de la Antigüedad.

Con el paso del tiempo, los elementos clásicos van ocupando un segundo lugar y los artistas se concentran en la parte litúrgica relacionada con la doctrina de las Sagradas Escrituras. En las biblias carolingias de Grandval-Moutier [Fig. 58], Vivien [Fig. 59] y San Pablo Extramuros [Fig. 60] se incluye la figura del modelo iconográfico de *Caelus* que se ha visto anteriormente, aunque el dios romano ha sido transformado y adaptado al modelo cristiano[297]. *Caelus* desaparece como elemento mitológico, si bien la nueva imagen conserva el velo y la misma actitud de anciano o patriarca entronizado, que sostiene sobre su cabeza un paño a manera de dosel. Sobre esta figura, W. Cahn refiere que es una representación enigmática y que se trata, al parecer, del 'anciano del Apocalipsis', «uno como hijo de hombre que en ciertas interpretaciones puede ser Cristo o Moisés». Acerca del paño que el personaje sostiene sobre su cabeza, W. Cahn estima que simboliza la bóveda de los cielos[298]. Completan la composición de la escena los símbolos de los evangelistas, tres de los cuales tratan, aparentemente, de retirar el velo del anciano, mientras el ángel de Mateo toca la trompeta que proclama el mensaje de los Evangelios[299]. Las imágenes parecen estar recogidas de un manuscrito del Apocalipsis, copia de un arquetipo romano del siglo VI[300]. El aspecto de Moisés en las biblias de Grandval-Moutier y Vivien conserva la apariencia de los modelos de la Antigüedad clásica, aunque la misma imagen del líder hebreo en la biblia de San Pablo Extramuros muestra evidentes modificaciones en su morfología.

En realidad, la utilización de una tela a manera de arco suspendida sobre la cabeza de una deidad tampoco es exclusiva de las culturas mediterráneas; en el mundo oriental, aunque ya en el siglo XIV, también se observa este tipo de iconografía. En un manuscrito de la dinastía Jalayerida[301], que versa sobre el estudio de las mansiones lunares, una figura sentada en la postura del loto sostiene sobre su cabeza un arco semejante al *aura velificans* que se ha visto en el entorno del Mediterráneo [Fig. 61][302].

---

[297] Henry Mayr-Harting, *Ottonian book illumination. An historical study*, Harvey Miller Publishers, London, 1999, p. 63.

[298] Walter Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, Cornell University Press, Ithaca (New York), 1982, p. 50.

[299] Charles R. Dodwell, *Artes pictóricas en occidente, 800-1200*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 117.

[300] Joachim E. Gaehde, *Peinture carolingienne*, Sté Nlle des Éditions du Chéne, Paris, 1977, p. 121.

[301] La dinastía Jalayerida, de origen mongol y cultura musulmana, gobernó parte de la antigua Persia entre 1335 y 1432.

[302] Silke Ackermann, «The Path of the Moon Engraved. Lunar Mansions on European and Islamic Scientific Instruments», *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali. Il sole e la luna*, Claudio Leonardi (dir.), Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2004, pp. 135-164, fig. 4, s. p.

En consecuencia, y contemplando lo anteriormente expuesto, se puede deducir que la expresión que utiliza el autor del Apocalipsis para referirse al atributo del jinete en Ap 6, 2 –ἔχων τόξον– no es lo suficientemente clarificadora como para poder determinar si se refiere a un arco de combate. Es difícil también de aceptar la posibilidad de que se trate de un arco iris. En nuestra opinión, el vocablo τόξον, tal y como se expresa en Ap 6, 2, probablemente aluda a otro tipo de arco distinto, como podría ser el modelo referido de *aura velificans*.

3.4. La corona

Los tres elementos que se han estudiado hasta el momento –el caballo, el jinete y, principalmente, el arco– ofrecen dudas acerca de su naturaleza, forma y configuración; en cambio, la corona no presenta, en principio, demasiados problemas, si se exceptúan las cuestiones relacionadas con su aspecto físico y con los materiales que forman parte de su composición. Aunque el vocablo con el que Juan identifica el objeto –στέφανος– es traducido habitualmente por 'corona', también admite otras acepciones, como pueden ser una formación redondeada o una acción circular, entre otras[303]. Sin embargo, el contexto en el que se enmarca el objeto parece confirmar que se trata de una corona en el sentido más propio de la palabra, que es entregada presuntamente como símbolo de triunfo o victoria. La cuestión léxica del término στέφανος, por lo tanto, no presenta grandes dificultades, aunque si el texto bíblico se analiza con más detalle, surgen algunas preguntas.

El Apocalipsis no facilita información acerca de la configuración de la corona, de quién ejecuta la acción, ni sobre la forma en que es entregada al jinete, sólo señala καὶ ἐδόθη αὐτῷ στέφανος (*et data est ei corona*), si bien el texto que sigue a continuación –καὶ ἐξῆλθεν νικῶν καὶ ἵνα νικήσῃ (*et exiit vincens ut vinceret*)– parece indicar que quien la recibe es un personaje victorioso. El objeto en cuestión podría tratarse, por consiguiente, de una diadema o tiara de forma circular del tipo que se otorgaba a los triunfadores y vencedores en la Antigüedad. Esta hipótesis se ve reforzada por el acto en sí mismo: el jinete 'no lleva' o 'se le coloca' una corona, sino que 'se le da'[304].

---

[303] Bailly, *Dict. Grec-Français*…, p. 1791; *vid.*, además, Liddell – Scott, *A Greek-English*…, p. 1642.

[304] La representación de la escena en la plástica medieval varía de forma notable de unos artistas a otros. En la parte B se volverá sobre este tema y sobre las expresiones 'entregar / dar' y 'colocar', analizando algunas miniaturas medievales en las que la corona unas veces se le entrega al jinete y en otras se le coloca sobre su cabeza.

En cuanto al simbolismo de la corona, hay que destacar que puede asumir diversos significados en función de su configuración, el ámbito y la época en que es utilizada. Por ello es preciso tener en cuenta que la corona de Ap 6, 2 debe ser entendida como un objeto perteneciente al mundo grecorromano del siglo I d.C., a diferencia de las coronas que presentan las ilustraciones medievales, como las que se estudiarán en la parte B de este trabajo[305].

En cualquier caso, la simbología de la corona en la Antigüedad se asentaba sobre tres principios fundamentales: su situación en el vértice de la cabeza, su forma circular y su consagración a un dios o diosa como premio o acto heroico, un hecho que revelaba su conexión con la divinidad. En Egipto sólo reyes y dioses llevaban corona. En Grecia y Roma era signo de ofrecimiento o sacralización, registrándose especialmente en el acto del sacrificio, en cuanto el sacrificador y la víctima portaban corona. Este elemento ha servido más tarde para designar la superioridad y para recompensar una hazaña o meritos especiales[306].

En la Antigüedad clásica es muy conocida la utilización de una corona circular formada por hojas y flores que se entregaba como premio, homenaje o distinción [Fig. 65/67/68]. El galardón ostentaba, al mismo tiempo, el valor de la especie vegetal correspondiente a la deidad a la que estaba asociada, como el laurel que representaba a Apolo, el ciprés a Hades, la encina a Zeus o el pámpano a Dioniso[307]. Este tipo de coronas no siempre se empleaban como adorno en la cabeza, sino que también servían como dones honoríficos en actos simbólicos y se trataba de trofeos temporales. Se coronaban los vencedores en los juegos de competición y también los animales destinados al sacrificio, como ya se ha referido[308]. Entre los modelos plásticos de la Antigüedad existen numerosas representaciones en las que una corona es utilizada como emblema del atleta victorioso. A modo de ejemplo se puede citar el conjunto de mosaicos de temática circense denominado *El Grande*, en Itálica, en los que la

---

[305] Algunos autores como I. Rojas opinan que la corona del primer jinete del Apocalipsis es «símbolo de realeza», sin embargo, es difícil de aceptar que en el ámbito del siglo I el valor de una corona 'que se da' se corresponda con esa expresión. Además, el contexto en el que se desenvuelve la acción tampoco sugiere una estampa regia (Rojas, *Los símbolos del Ap*…, p. 40). Sobre la interpretación de la corona del primer jinete como 'corona regia' *vid.*, además, *Comentario al Nuevo Testamento*, La Casa de la Biblia, Atenas – PPC – Sígueme – Verbo Divino, Estella (Navarra), 1996, p. 709.

[306] Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1991, p. 347.

[307] Revilla, *Dicc. de iconografía*…, p. 158.

[308] Hans Biedermann, *Diccionario de los símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 126; *vid.*, además, Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor – Grupo Editor Quinto Centenario, Colombia, 1994, p. 146.

corona de la victoria aparece en manos de los aurigas –uno de ellos manejando una biga [Fig. 63] y el otro una cuadriga [Fig. 64]–, y los caballos van a su vez ceñidos por palmas al testuz[309].

Además de los vencedores se coronaba a los altos dignatarios y, en Roma, también recibían esta distinción los emperadores. Sobre este hecho, el conocido camafeo *Gemma Augustea*[310] recoge una escena en la que se ve una figura femenina colocando sobre la cabeza del emperador –sin llegar a tocarla– una corona compuesta de hojas, posiblemente laurel [Fig. 71][311].

El acto de la entrega de una corona en la Antigüedad también presenta alguna salvedad, como es el caso de que el que la recibe ya puede ostentar otro tipo de corona diferente[312]. Un ejemplo de esta representación se observa en un relieve de la Tyche de Palmira, en el que la deidad femenina se representa con una corona con la forma de la población a la que protege, simbolizando de esta manera a la diosa de la ciudad[313]. A esta figura la *Victoria* le ofrece otra corona vegetal redonda, semejante a los modelos que se han visto hasta el momento [Fig. 66][314].

La corona de los modelos paganos, al trasladarse a la iconografía del mundo cristiano, modifica el sentido que tenía en el mundo antiguo, designando con más frecuencia el martirio, donde 'corona' y 'martirio' llegan a ser sinónimos en la Iglesia primitiva[315]. Los modelos conservan, en principio, el formato clásico [Fig. 70], aunque con el tiempo se adaptan a las

[309] Este grupo de mosaicos se ha perdido, pero afortunadamente se conservan los dibujos realizados por José Amador de los Ríos y publicados en *Monumentos Arquitectónicos de España* (1876) (Guadalupe López Monteagudo, «Mosaico. El imaginario bético. Particularidades iconográficas», en *Arte romano de la Bética. Mosaico, Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, pp. 62-65, fig. 190).

[310] La *Gemma Augustea* es una pieza de ónice de extraordinaria calidad escultórica de principios del siglo I, que estaba dedicada a exaltar la dinastía del emperador Augusto.

[311] Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, Aguilar, Madrid, 1970, p. 195.

[312] Por este motivo consideramos que el modelo de corona en estudio está relacionada con un premio o trofeo otorgado al jinete y no implica, por lo tanto, la connotación de poder, mando o autoridad.

[313] En la mitología griega, Tyche era la personificación de la diosa que regía la suerte o la prosperidad de una ciudad. En la Grecia antigua muchas ciudades tenían su propia representación de esta deidad que portaba una corona con la forma o las murallas de la ciudad que estaba bajo su protección.

[314] Moshe Barasch, *The Language of Art, Studies in Interpretation*, University Press, New York, 1997, p. 298.

[315] En nuestro caso no resulta coherente que la corona tenga relación alguna con el martirio. El texto no evidencia ningún sacrificio por parte del personaje que la recibe. Al contrario, debido al contexto en el que se encuentra es lógico que se entienda como un símbolo de victoria o triunfo, como ya se ha comentado.

nuevas tendencias [Fig. 72]. Asimismo, la corona de guirnalda, relacionada con los cultos míticos y religiosos, pasa en el Medievo a ser símbolo del matrimonio[316].

Parece evidente, por lo tanto, que la corona de Ap 6, 2 representa un objeto relacionado con un acto victorioso o triunfante, por lo que su composición podría ser vegetal y su forma redonda. Queda por elucidar, sin embargo, quién es el donante de la corona y la forma en que ésta es entregada al jinete. Sobre estas cuestiones el Apocalipsis no ofrece ninguna información[317].

En suma, tras analizar los elementos plásticos que conforman Ap 6, 2, se han planteando más interrogantes que soluciones en cuanto a la forma en la que debe ser realizada una correcta lectura iconográfica de ese versículo. Se han abordado muchas de las interpretaciones expresadas hasta el momento, en las que se identifica ἵππος con un caballo, ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν con su jinete, y τόξον con un arco de flechas. Se han formulado diversas propuestas, primero: conocer con exactitud el concepto lexicográfico que se tenía a finales del siglo I de los términos que identifican el caballo, el jinete y el arco[318]; segundo: establecer la suerte en que fueron utilizados esos términos y qué elementos son alegóricos y cuáles no; tercero: en qué forma influyeron en la redacción del texto los modelos iconográficos del entorno de Juan.

En resumen, y como consecuencia de todo lo anteriormente expuesto, en el versículo Ap 6, 2 no se aprecian elementos concluyentes que puedan acreditar una lectura iconográfica fiable, precisa y concreta. La información que ofrece el episodio bíblico no permite dictaminar de una forma clara e inteligible la naturaleza del caballo, la posición del jinete, ni la naturaleza, forma y posición del arco. Como se ha visto, entre los modelos iconográficos de la Antigüedad se conservan otros arquetipos diferentes de estos elementos que podrían ser identificados perfectamente con los mismos términos y expresiones que Juan utiliza en Ap 6, 2. De todas formas, si el autor se fundamentó en alguno de los modelos iconográficos que se han analizado, la expresión literaria del versículo quedaría plenamente justificada.

---

[316] José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984, pp. 106-107.

[317] Como se verá en la parte B de este trabajo, en algunas miniaturas medievales es un ángel quien entrega o coloca la corona sobre la cabeza del jinete, y en otros casos es una *Dextera Dei* que surge entre las nubes quién ejecuta la acción. Aparte, en determinadas ilustraciones el jinete aparece simplemente coronado.

[318] Por el contrario, la corona –στέφανος– no parece ofrecer demasiados problemas de interpretación, como se ha visto.

Quisiéramos concluir la parte A de este trabajo trayendo a colación una imagen distinta, fuera de época y de lugar, que, sin embargo, es harto sugerente, debido a que cumple las condiciones necesarias para poder ser identificada utilizando el mismo texto de Ap 6, 2. A mediados del siglo XVI, Virgil Solis[319] realiza una serie de xilografías para ilustrar las fábulas de Esopo. En una de ellas, concretamente en la correspondiente a la fabula de Júpiter y las ranas, el artista alemán representa al dios del Olimpo sobre una nube, con una corona y rodeado por un velo arqueado al viento a manera de *aura velifican*s [Fig. 74]. Si se tiene en consideración que el autor del Apocalipsis pudiera utilizar el término ἵππος como identificativo de uno de los vientos (en este caso representado por la nube)[320], la expresión ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν para indicar la posición del personaje en la escena ('sobre el viento'), τόξον en referencia a un arco semejante al *aura velificans*, y στέφανος como una corona, la lectura iconográfica de Ap 6, 2, podría ser entendida y representada, sin grandes dificultades, de una forma similar a la que ofrece la imagen de Virgil Solis.

Después de escrito el Apocalipsis y desaparecido su autor, la exégesis se encargará de traducir el libro de Juan y valorarlo de muy diversas formas, por lo que el texto bíblico adquiere un nuevo significado que puede ser consecuente, admitir algunas variaciones o discrepar completamente del texto original. La lectura iconográfica de Ap 6, 2 en el Medievo, que se estudia a continuación en la parte B, no depende, por lo tanto, del texto griego, sino de su traducción al latín[321]. Los artistas medievales para llevar a cabo su trabajo se fundamentaron, supuestamente, en los escritos de los Padres de la Iglesia, debido a que eran los eruditos autorizados para interpretar los textos sagrados de acuerdo con los cánones establecidos por la Iglesia[322].

Sin embargo, aunque en algunos casos los ilustradores siguen las pautas marcadas por los Padres, en otros discrepan totalmente de ellos, llegando a crear otro tipo de figuraciones. Estas miniaturas originales plantean múltiples interrogantes sobre el origen de las fuentes de

[319] Virgil Solis, grabador alemán (1514-1562).

[320] El color del caballo en este caso es indiferente a la hora de identificarlo con un viento o con un animal, a pesar de que los vientos también están asociados a los colores, como ya se ha visto.

[321] Sin embargo, como se verá más adelante, algunas imágenes medievales parecen estar más en consonancia con la versión griega que con las latinas.

[322] Ya se han comentado algunos problemas que plantean determinadas miniaturas en relación al texto, como el caso de la mujer sobre la bestia del códice de Lorvão.

inspiración –o información– que utilizaron los artistas, así como los motivos que los impulsaron a realizar las insólitas imágenes.

La parte B de este trabajo tiene como objetivo, por consiguiente, la lectura iconográfica de la representación plástica de Ap 6, 2 en las miniaturas medievales, con la finalidad de poder ofrecer una explicación plausible a este problema. Para ello, aunque se alude a todo tipo de figuraciones, el análisis estará centrado concretamente en las miniaturas de este versículo del *corpus* de los beatos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PARTE B

DEL TEXTO A LA IMAGEN

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1. ENTRE JUAN EN PATMOS Y BEATO EN LIÉBANA

A principios del siglo II los eruditos se interesan en estudiar el libro del Apocalipsis que Juan había escrito en Patmos a finales del siglo I y dan comienzo las primeras interpretaciones y traducciones, que se van sucediendo a lo largo de la Antigüedad tardía y de la Alta Edad Media. En el siglo VII, y concretamente por las disposiciones del IV Concilio de Toledo (633), el Apocalipsis entra a formar parte del canon de la Iglesia occidental. A finales del siglo VIII, un monje de la comarca de Liébana del incipiente reino astur llamado Beato escribe unos *Comentarios al Apocalipsis* basándose en la exégesis patrística de la época anterior. Posteriormente, entre los siglos X a XII surge un interés inusitado por el Apocalipsis y se elaboran en algunos de los monasterios más importantes del norte de la Península Ibérica una serie de manuscritos iluminados que son copias de los *Comentarios* que Beato de Liébana había escrito unos cien años atrás. Algunas de estas obras han llegado hasta nosotros y son los códices que conocemos como 'beatos'. Cada uno de los beatos está conformado por el texto bíblico del Apocalipsis de Juan[323], los *Comentarios* de Beato de Liébana, y en la mayoría de ellos se desarrolla un programa iconográfico que ilustra distintos pasajes bíblicos. Esto es, a grandes rasgos, el periodo de transición que va desde la escritura del libro, visto en la parte A, a su expresión, tanto literaria como plástica en los beatos, que se estudiará en esta parte B.

1.1. Los *Comentarios al Apocalipsis* anteriores a Beato de Liébana

Los estudios que tratan de descifrar el supuesto mensaje oculto del Apocalipsis se inician en el siglo II con los escritos de Justino Mártir († 163) e Ireneo (*ex*. s. II), continuando con los de Tertuliano († *ca.* 220), Clemente de Alejandría († *ca.* 215) y Orígenes (*ca.* 253)[324]. El

[323] Redactado en latín, evidentemente, pues en esta época, como se ha señalado, en la Iglesia de Occidente el Apocalipsis ya había sido traducido del griego.

[324] Ernest-Bernard Allo, *Saint Jean l'Apocalypse*, J. Gabalda Éditeur, Librairie Victor Lecoffre, Paris, 1921, p. CCXVIII y ss. Los comentarios al Apocalipsis se suceden desde el siglo II hasta la actualidad de forma irregular. La obra de E.-B. Allo incluye un extenso catálogo de los comentaristas del Apocalipsis conocidos, que el autor inicia en el año 163 con Saint Justin Martir, como se cita, y finaliza en el año 1909 con Ramsay (pp. 218-248). Otra obra ya referida de considerable interés exegético, especialmente en lo que concierne a los jinetes de los versículos Ap 6, 2 y Ap 6, 11, es la Tesis doctoral de L. M. Guerra Suárez, en la que el autor analiza en profundidad las distintas interpretaciones que se han hecho de este episodio bíblico, desde Irineo de Lyon en el siglo II hasta los del siglo XX, entre los que se encuentran A. Yarbro Collins y Ch. T. Chapman, *vid.* Guerra

primer *Comentario al Apocalipsis* que se considera de esta forma se debe a Victorino[325] (250-304), obispo de Petovia, que está reconocido como el primer exégeta latino que ha interpretado el libro de Juan. Su *Commentarii in Apocalypsim Ioannis* se ha conservado en las recensiones de San Jerónimo, quién reelaboró el escrito y modificó algunos aspectos aportándole una nueva forma[326]. A partir de Victorino, otros Padres de la Iglesia occidental[327] también contribuyen con sus comentarios a interpretar el misterioso libro de Juan. Los más destacados son Ticonio (s. IV)[328], Cesáreo de Arlés (470-542)[329], Apringio de Beja (s. VI), Primasio (*ca.* 560) y Beda (672-735)[330]. Las interpretaciones que estos Padres realizan sobre el versículo Ap 6, 2 presentan cierta homogeneidad entre sí y no se advierten discrepancias notables entre ellas. Todos coinciden básicamente en valorar el episodio bíblico como una figuración de Cristo, la Iglesia, los predicadores y el mensaje del Evangelio[331].

Victorino de Petovio considera que el caballo blanco y su jinete simbolizan a los predicadores de la fe, cuyas palabras como saetas irán a parar al corazón de los hombres y vencerán la incredulidad. La corona que se entrega al jinete es prometida por el Espíritu Santo:

Suárez, *El caballo blanco en el Ap*…, pp. 20-204 (nótese que este autor, al igual que E.-B. Allo, sitúa los primeros comentaristas en el s. II, aunque coloca a Irineo como el primero y E.-B. Allo lo cita como el segundo).

[325] También conocido como Victorino de Petovio o Victorino de Pettau.

[326] Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos*…, p. 37.

[327] La exégesis apocalíptica de la Antigüedad tardía y de la Alta Edad Media proviene principalmente de la patrística de la Iglesia griega y de la latina. Sin embargo, debido a que la Iglesia griega en un principio no admitía la canonicidad de este libro, no es muy prolífica en comentarios sobre el Apocalipsis. Entre sus más destacados exégetas se encuentran Orígenes, Andrés de Cesarea, Arethas de Cesarea y Ecumenio (Mireille Mentré, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media (Problemas de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatus)*, Fray Bernardino de Sahagún, León, 1976, p. 66). En este trabajo utilizamos los comentarios más importantes de los Padres de la Iglesia occidental y que fueron, además, algunas de las principales fuentes de las que se sirvió Beato de Liébana para escribir sus *Comentarios al Apocalipsis*.

[328] Beato de Liébana, en sus *Comentarios al Apocalipsis* sigue principalmente las obras de Victorino (Jerónimo), de Apringio y sobre todo de Ticonio. El comentario por excelencia es el de Ticonio, que influyó en toda la exégesis posterior (Berardino, *Dicc. Patrístico*…, p. 165).

[329] Como ya se ha referido, las homilías de Cesáreo de Arlés sobre el Apocalipsis fueron atribuidas en principio a San Agustín, por eso aparecen incluidas en las obras de este último (*Clavis Patrum Latinorum*, *CCSL*, Eligius Dekkers recludit, Brepols, Steenbrugis, 1995, p. 332); *vid.*, además, C. de Arlés, *Comentario*…, Romero Pose, p. 17.

[330] *La Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento. Apocalipsis*, William C. Weinrich (pre.), Ciudad Nueva, Madrid 2010, pp. 136-149. Sobre la exégesis altomedieval del Apocalipsis, *vid.* E. Ann Matter, «The Apocalypse in Early Medieval Exegesis», en *The Apocalypse in the Middle Ages*, Richard K. Emmerson – Bernard McGinn (ed.), Cornell University Press, New York, 1984, pp. 38-50, pp. 40-42.

[331] La lectura del jinete de Ap 6, 2, identificado como la figura de Cristo, se remonta a los tiempos de Ireneo (Robert H. Mounce, *Comentario al libro del Apocalipsis*, Clie, Viladecavalls (Barcelona), 2007, p. 208).

> Postquam enim ascendit in caelos dominus et aperuit uniuersa, misit spiritum sanctum, cuius uerba per praedicatores tamquam sagittae ad cor hominum pergentes ut uincerent incredulitatem. Corona autem super caput praedicatoribus est promissa per spiritum sanctum […] Ergo equus albus uerbum praedicationis cum spiritu sancto in orbem missum[332].

Ticonio, por su parte, entiende que el caballo simboliza a la Iglesia y su jinete a Cristo. El escritor africano afirma que el arco que porta el jinete es un arco de combate similar al anunciado por Zacarías: *Equus ecclesia est, sessor eius Christus. Iste equus domini cum arcu bellico per Zachariam hoc modo ante promissus est*[333].

Cesáreo de Arlés asocia la figura del caballo con la Iglesia, aunque señala que también puede representar a los profetas o a los apóstoles. La corona da a entender las promesas hechas por el Espíritu Santo[334]: *equus albus Ecclesia est, sessor Christus* […] *Equum ergo album intelligimus Prophetas et Apostolos.* […] *Corona autem super caput, promissa per Spiritum sanctum intelligenda sunt*[335].

Apringio de Beja no ofrece variantes significativas en relación a los comentaristas anteriores, como expresa en el texto: *Corona autem super caput praedicatoribus est promissa per Spiritum Sanctum* […] *Ergo equus albus verbum est praedicationis, cum Spiritus Sanctus cucurrit per orbem*[336].

Sin embargo, en la obra de Primasio se advierte una novedad. Aunque su interpretación del versículo Ap 6, 2 no difiere significativamente de las aportaciones de los otros Padres (*Iste equus potest in apostolis et praedicatoribus ueritatis ecclesia intellegi, super niuem gratia dealbata, cui sessor est Christus* […] *Coronam sane praedicatoribus deberi significat*[337]), el

---

[332] *Victorini Poetovionensis. Explanatio*…, Gryson, pp. 175-176; *vid.*, además, Victorino de Petovio, *Comentario al Apocalipsis y otros escritos*, Joaquín Pascual Torró (trad.), Ciudad Nueva, Madrid, 2008, pp. 114-117. Hay que precisar la diferencia de lectura sobre un término de este extracto en las obras citadas: Pascual Torró edita *caelo* y Gryson *caelos*.

[333] *Tyconii Afri. Expositio*..., Gryson, p. 137; *vid.*, además, *Tyconius. Commentaire*…, Gryson, p. 106. Consideramos que la cita de Zacarías a la que se refiere Ticonio es: «De él saldrá el Ángulo, de él la Clavija, de él el Arco de combate, de él todos los Caudillos juntos» (Za 10, 4). También en el mismo oráculo de Zacarías, unos versos más atrás, se hace referencia a un arco de similares características, denominado expresamente «arco de combate»: «Él suprimirá los carros de Efraím y los caballos de Jerusalén; será suprimido el arco de combate, y él proclamará la paz a las naciones» (Za 9, 10).

[334] C. de Arlés, *Comentario*…, Romero Pose, p. 53.

[335] *Sancti Aureli Augustini*…, Migne, p. 2123 (ya se ha citado que los comentarios de Cesáreo de Arlés fueron consideradas durante algún tiempo como obras de San Agustín).

[336] A. de Beja, *Comentario*…, del Campo, p. 92.

[337] *Primasius Episcopus Hadrumetinus*…, Adams, p. 94.

obispo tunecino traduce el texto bíblico de la siguiente forma: *Et ecce equus albus, et qui sedebat super eum tenebat sagittam, et data est ei corona, et exiit ut uinceret, et uictor exiit*[338].

Nótese como la versión de Primasio, al considerar el arco del jinete como un arco de combate, marca un punto de inflexión en la línea apreciativa de la exégesis patrística sobre la naturaleza del atributo del primer jinete del Apocalipsis[339]. El calificativo adoptado por Primasio le confiere al objeto las características propias de un 'arco de flechas' y, en consecuencia, a su jinete la categoría de 'arquero'. El autor africano confirma y justifica esta valoración en los párrafos siguientes de su comentario, al comparar la flecha con la predicación de la Palabra: *propter quod et sagittam tenere dicitur, quae praedicationi uerbi dei aptius conparatur, quia hominum interiora transfixa possint fidei fructum adferre. Hinc legimus: Sagittae tuae acutae potentissimae, populi sub te cadent*[340].

Beda, por su parte, no se distingue de manera relevante de los Padres anteriores al referir: *Ecclesiae quae super niuem gratia dealbata est, dominus praesidet et spiritalis doctrinae contra impios arma ferens uictor in suis coronam percipit*[341].

A la vista de estos comentarios podemos afirmar, pues, que para los Padres de la Iglesia el jinete de Ap 6, 2 representa a Cristo, y los otros elementos que complementan el versículo simbolizan a la Iglesia, a los profetas, a los apóstoles o el Evangelio, según los casos[342]; además, se constata que Primasio interpreta el arco del jinete como un arco de flechas[343].

---

[338] *Idem*; *vid.*, además, «Apocalypsis Johannis…», Gryson, p. 300. Esta relevante traducción de Primasio ya fue comentada en la parte A.

[339] Primasio traduce el término griego τόξον por *saggitam* y no por *arcum*, como los otros Padres. En realidad no se sabe si esta interpretación es original de Primasio o si éste la ha recogido de un traductor anterior. Sólo tenemos constancia de que la traducción del término τόξον por *saggitam* aparece por primera vez en su comentario, como se ha visto en la parte A.

[340] *Primasius Episcopus Hadrumetinus*…, Adams, p. 94.

[341] *Bedae presbyteri. Expositio*…, Gryson, p. 295.

[342] La exégesis medieval posterior también identifica de forma mayoritaria al jinete con Cristo y a su montura con el victorioso progreso del Evangelio (Mounce, *Comentario al libro del Ap*…, p. 208). Sin embargo, en la actualidad, algunos autores, como J. Salguero, no perciben que el arco que lleva el primer jinete sea un signo distintivo apropiado para designar la predicación evangélica (Salguero, *Biblia comentada*. Texto…, p. 380).

[343] Como ya se ha indicado, otros eruditos anteriores a Beato de Liébana también realizan sus propios comentarios, aunque siguen la misma línea de los Padres ya mencionados. Entre ellos destacan Andrés de Cesarea, quien considera que la flecha disparada desde el arco que porta el jinete significa la Palabra de Dios que atraviesa los corazones del pueblo para que las naciones se conviertan a Cristo (*La Biblia Comentada*…, Weinrich, p. 136), o Ecumenio, que entiende que el caballo blanco es símbolo del Evangelio y que su jinete es Cristo, al que le fue dada la corona a modo de signo de la victoria (Ecumenio, *Comentario sobre el Apocalipsis*, Lucas F. Mateo-Seco (trad.), Ciudad Nueva, Madrid, 2008, p. 99).

Además de los comentarios de los Padres citados, existen otros escritos de autores de difícil identificación o desconocidos, aunque sus interpretaciones no difieren mucho de los patrísticos que ya se han expuesto. Sobre

En el siglo VII, por lo tanto, la interpretación del versículo Ap 6, 2 queda establecida de la forma que señala la patrística de la época anterior, y es entonces cuando el libro de Juan va a adquirir, además, un espacio importante al entrar a formar parte del canon de la Iglesia a consecuencia de las disposiciones establecidas en el IV Concilio de Toledo.

1.2. Canonicidad del Apocalipsis

En los primeros siglos del cristianismo era práctica frecuente que algunos escritos populares y otros textos integrados en la comunidad de apócrifos formaran parte de la liturgia de la Iglesia[344]. La literatura pagana supuso un problema para la espiritualidad devota en la Edad Media y, como reacción a estas prácticas, la jerarquía eclesiástica del momento necesitaba legitimar los escritos sagrados. Aunque los religiosos seguían con frecuencia la exégesis patrística, que utilizaban como normativa para la conformación de la liturgia y los artistas para el diseño de los programas iconográficos, era asunto de gran responsabilidad tener bien claro y definido los textos preceptivos que integraban el canon[345]. Imperaba, por lo tanto, la necesidad de validar y consolidar los criterios autorizados de los teólogos y de las personas cualificadas en hagiografía y liturgia para que los textos sagrados fueran rectamente interpretados[346]. El Apocalipsis, como heraldo escatológico y revelador de la parusía de Cristo, también formaba parte de los medios que iban a ser utilizados para transmitir el mensaje a los creyentes y, por lo tanto, debía adaptarse perfectamente a los cánones establecidos por la Iglesia oficial.

El libro de Juan fue considerado ininteligible y apócrifo durante un largo periodo de tiempo, y su admisión en el canon bíblico del N. T. tampoco fue tarea fácil[347]. No es hasta el IV Concilio de Toledo (633) cuando el Apocalipsis cobra una importancia relevante en la

---

este tema, consúltese: *Commentarius in Apocalypsin. Incerti Auctoris,* recensuit Grazia lo Menzo Rapisarda, Centro di studi sull'antico cristianesimo, Università di Catania, 1967, p. 80; *Commentaria minora in Apocalypsin Johannis. Variorum auctorum* (*CCSL* CVII), quae omnia recognovit et comentario critico instruxit Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2003, pp. 208-316; y *Glossa in Apocalypsin. Incerti auctoris* (*CCSL* CVIII G), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2013, p. 73.

[344] Hasta el II Concilio de Braga (572) era habitual recitar en los templos salmos compuestos por particulares y leer libros no canónicos. En la resolución LXVII del mencionado concilio se prohíbe continuar con esta práctica, según reza la sentencia: «No está permitido recitar salmos poéticos en la iglesia ni leer libros apócrifos» (José Vives, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, CSIC, Barcelona, 1963, p. 26).

[345] Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 98.

[346] Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, El Acantilado, Barcelona, 2000, p. 447.

[347] Guignebert, *Manual de historia*…, p. 57.

liturgia de la Iglesia europea. Concretamente, en el canon II de ese concilio se especifica una disposición de carácter general en cuanto a las reglas y conciertos que se deben establecer:

> Que todos los sacerdotes que estamos dentro de la unidad de la fe católica no hagamos nada diverso o disonante en los sacramentos eclesiásticos, no sea que nuestra diversidad parezca a los ignorantes y carnales error de cisma y la variedad de las iglesias sirva a muchos de escándalo[348].

Y en su precepto número XVII, *De Apocalypsis libro omnibus recipiendo*, se afirma expresamente:

> La autoridad de muchos concilios, y los decretos sinodales de los santos obispos romanos, declaran que el libro del Apocalipsis es del evangelista san Juan, y lo cuentan entre los libros divinos que han de ser recibidos, pero porque hay muchos que no aceptan la autoridad de este libro, y rehúsan su lectura en la Iglesia de Dios; si alguien, de ahora en adelante, no lo aceptare, o no lo leyere en la misa desde Pascua a Pentecostés, será excomulgado[349].

De esta forma, la resolución conciliar declaraba el Apocalipsis como una obra de singular importancia dentro de la liturgia hispánica, lo que posiblemente propició la abundancia de reproducciones[350]. En este momento el libro de Juan se convertía en un elemento fundamental para el culto, siendo a la vez el de más difícil interpretación debido al sistema críptico utilizado en la mayoría de sus pasajes. Por esta razón era necesario esclarecerlo por medio de las explicaciones oportunas que estuvieran de acuerdo con el canon eclesiástico. El trabajo que realiza Beato de Liébana al escribir sus *Comentarios al Apocalipsis*, unos cien años más tarde del IV Concilio de Toledo, recuperando la exégesis patrística anterior, responde, por lo tanto, a las necesidades litúrgicas y doctrinales de la Iglesia de la época[351].

---

[348] Bernardino Llorca, *Historia de la Iglesia Católica. I. Edad Antigua (1-681)*, BAC, Madrid, 1950, p. 737.

[349] Vives, *Concilios visigóticos*…, p. 198; *vid.*, además, Llorca, *Historia de la Iglesia*…, p. 732 y ss. La celebración de la fiesta de Pentecostés era importante desde el Concilio de Elvira (300-¿306?) para la liturgia cristiana. En el precepto XLIII, se expresa «Todos celebremos el día de Pentecostés y si alguien no lo hiciere, sea señalado como introductor de una nueva herejía» (Vives, *op. cit.*, p. 9).

[350] Manuel C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, 1983, p. 193. Díaz y Díaz considera que, aparte de los beatos que se producirían años más tarde, la copia de apocalipsis pudo ser abundante a partir del IV Concilio de Toledo.

[351] Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 67. F. Olaguer-Feliú observa, además, que a principios del siglo X se impuso en la Iglesia occidental la lectura del Apocalipsis también en los periodos de Cuaresma, por lo que se recurre para su lectura a los *Comentarios* de Beato de Liébana (Fernando de Olaguer-Feliú, *Arte medieval*

1.3. Los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana

Poco se sabe de Beato y, en cambio, es mucho lo que se desconoce, incluyendo la autoría de los *Comentarios* que se le atribuyen[352]. Se nos presenta como un presbítero de la comarca de Liébana que a mediados del siglo VIII escribió unos *Comentarios al Apocalipsis*[353] que, como se ha referido, fueron el origen, a partir del siglo X, de la elaboración de una serie de códices conocidos actualmente como beatos[354].

---

español hasta el año mil, Encuentro, Madrid, 1998, p. 271). Si bien el mensaje del Apocalipsis, como el de otros libros sagrados, ha sido adaptado a las necesidades litúrgicas de cada época (Rose Walker, «Eating the sweet and bitter book. The ingestion of text during liturgical change in late eleventh-century castile», en *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 101-112, pp. 104-106).

[352] No existen datos suficientes para atribuir con plena seguridad la autoría de los *Comentarios al Apocalipsis* al monje Beato de Liébana. La primera referencia conocida es la que ofrece Ambrosio de Morales, que señala: «por muy buena conjetura entiendo que lo recopiló muy pocos años después de la destruición [sic] de España un clérigo bien docto llamado Beato, que también escribió otra obra en compañía de Etherio obispo, a lo que parece de Osma» (Manuel C. Díaz y Díaz, «Posición del manuscrito en la tradición textual de los Comentarios», en *El Beato de Saint-Sever*, Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Edilán, Madrid, 1984, pp. 93-101, p. 95); *vid.*, además, Ana Suárez González, «Beatos: la historia interminable», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Maurilio Pérez (coord.), Universidad de León, 2010, pp. 71-121, p. 72 y ss; y José Antonio Fernández Flórez, «Santiago, Beato de Liébana y Los Beatos», en *El Camino de Santiago: historia y patrimonio*, Luis Martínez García (coord.), Universidad de Burgos, Burgos, 2011, pp. 57-80, pp. 70-77. En realidad, lo único que se puede asegurar es que los *Comentarios* fueron elaborados en su forma originaria en el norte de la Península Ibérica hacia el año 776 y que circularon anónimos, lo que favoreció que fueran tratados como un «proyecto abierto al que se pudieron ir añadiendo nuevos materiales» (José Carracedo Fraga, «Las *sortes Apostolorum* en los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana y el mapamundi del "Beato" de Burgo de Osma», *Evphrosyne*, XXXVIII, 2010, pp. 177-192, p. 178).

De todas formas, en lo que concierne a este trabajo, la identidad del autor de los *Comentarios al Apocalipsis* no es relevante, dado que solamente interesa el comentario en sí mismo y lo que en él está escrito. No obstante, se admite que el primer manuscrito de los *Comentarios al Apocalipsis* que dieron lugar posteriormente a la realización de los beatos fue escrito –como ya mencionaba Ambrosio de Morales– por Beato de Liébana y a este monje lebaniego nos remitimos.

[353] En la época de Beato, otros estudiosos realizaron también sus propios comentarios al Apocalipsis, entre ellos Ambrosio Autperto (730-784), Alcuino de York (725-804) o Haymon d'Halberstadt (780-853). Sin embargo, las nuevas obras exegéticas tendrán una orientación de marcada impronta espiritual, relegando a un plano secundario la naturaleza escatológica de las anteriores (Francisco J. Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España I. Alta Edad Media (s. VII-X)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2005, p. 271).

[354] No nos detendremos en estudiar la vida de Beato que no aportaría información relevante a la investigación y de la que ya se han encargado numerosos y reputados autores. Sobre este tema, además de las obras citadas en las notas anteriores, consúltense, Luis Vázquez de Parga, «Beato y el ambiente cultural de su época», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 33-51; *Obras Completas de Beato*…, Echegaray *et al.*, pp. XIII-XXIV; y Stierlin, *Los Beatos de Liébana*…, pp. 85-104.

Los *Comentarios* de Beato en realidad no son originales del monje lebaniego, quien copia literalmente de sus fuentes, tejiendo un ingenioso entrelazado con los textos de otros escritores anteriores e imitando incluso la estructura utilizada en los comentarios de alguno de ellos, especialmente de Ticonio[355]. La técnica aplicada por Beato para la confección de la obra es una habilidosa *consarcinatio*, es decir, el encadenamiento de citas de comentarios de otros escritores[356]. Sobre este particular, E. Romero Pose es de la opinión de que el monje de Liébana dispondría de una buena biblioteca y que posiblemente tendría a mano los manuscritos patrísticos originales. El trabajo de Beato no es, por lo tanto, una obra inspirada, sino una composición intencionada[357]; sin embargo, algunos autores, como J. Yarza Luaces, consideran que Beato no sería solamente un mero recopilador de escritos anteriores: algunos aspectos reiterativos en su C*omentario*, como las referencias a la falsa Iglesia dentro de la Iglesia, podrían reflejar la controversia que el monje de Liébana mantuvo con Elipando de Toledo sobre el adopcionismo de Cristo[358].

Los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana se distribuyen en doce libros de desigual extensión, de los que los seis primeros son más amplios que los seis restantes, por lo que se deduce que el trabajo no fue debidamente ultimado.

---

[355] Álvarez Cascos, «Fuentes literarias de Beato…», p. 130. En los *Comentarios* de Beato se hallan también escritos de San Isidoro, Fulgencio, Ambrosio, Gregorio, Agustín e Ireneo (Lorenzo Arias Páramo, *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana*, Trea, Gijón, 1993, p. 18), y el comentario de Jerónimo al libro del profeta Daniel (Eugenio Romero Pose, «La tradición textual del Comentario a Daniel de San Jerónimo en los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana (En torno a la tradición jeronimiana hispánica)», *Plenitudo Temporis*, Bibliotheca Salmanticensis, Estudios 249, Jorge J. Fernández Sangrador – Santiago Guijarro Oporto (coord.), Universidad Pontificia, Salamanca, 2002, pp. 495-516, p. 496).

En cuanto a la compilación de los comentarios de los Padres y de otros autores eclesiásticos de reconocida solvencia por parte de Beato, no se sabe con seguridad si la selección ha sido realizada directamente sobre los textos de los autores que cita Beato o si, por el contrario, el monje de Liébana sigue una obra de otro autor que ya recogiera el repertorio señalado (Fernández Graña, *Aportaciones a la edición*…, p. 8).

También resulta curioso observar que, escribiendo Beato en uno de los mayores momentos de sumisión al poder musulmán, se encuentren en el texto de sus *Comentarios* alusiones a persecuciones en África y ninguna a los invasores de la Península Ibérica (Luis Vázquez de Parga, «La Biblia en el reino astur-leonés», en *La Bibbia nell'alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1963, pp. 17-280, p. 272).

[356] José M. Díaz de Bustamante, «Beatus liebanensis ABB», *La trasmissione dei testi latini del Medioevo*, a cura di Paolo Chiesa – Lucia Castaldi, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005, pp. 133-142, p. 137.

[357] Eugenio Romero Pose, «La importancia de los "Comentarios de Beato" en la Historia de la Literatura Cristiana», *Compostellanum*, XXXIII, 1988, pp. 53-92, p. 62.

[358] Joaquín Yarza Luaces, *Iconografía de la miniatura castellano leonesa de los siglos XI y XII*, Tesis doctoral, Extracto, Universidad Complutense, Madrid, 1973, s. p.

Sobre la organización interna de los beatos conocidos, Fernández Flórez, basándose en la configuración de los diferentes códices, propone una posible reconstrucción ideal del manuscrito de Beato. En primer lugar se expondría, por medio de unas tablas cronológicas, una especie de genealogía de Cristo, continuaría con una *Praefatio* en el que se incluiría la dedicatoria a Eterio, obispo de Osma, para seguir con dos prólogos y la *Summa dicendorum*, equivalente a un breve comentario al Apocalipsis. En un siguiente apartado se iniciarían los *Comentarios* propiamente dichos, constituyendo el núcleo principal del manuscrito. Por último, un pasaje de Isidoro, a modo de *Explicit* y, tal vez, una especie de apéndice o complemento, como el comentario de Jerónimo al Libro de Daniel, concluirían la obra[359]. Aunque todos los beatos completos conocidos siguen aproximadamente este mismo esquema, el conjunto de los *Comentarios* de Beato se puede condensar en dos cuerpos fundamentales: la *Storia*, que consiste en una perícopa del texto apocalíptico, y la *Explanatio* o explicación de ese texto, que es la propia exégesis[360].

En los prolegómenos de la *Explanatio* –en la *Summa dicendorum* como señala la edición de E. Flórez[361]– Beato presenta un escueto adelanto sobre la interpretación del episodio de los *CJAp* (Ap 6, 1-8):

> id est equos quattuor: primum album, quod est ecclesia, et sessorem Christum; secundum roseum, id est populum aduersantem ecclesiae et sessore suo diabolo sanguinolentum; tertium nigrum, id est famem spiritalem intra ecclesiam, et sessore suo pseudopropheta;

---

[359] José A. Fernández Flórez, «Los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana», en *En torno al Apocalipsis*, Blanca Acinas (coord.), BAC, Madrid, 2001, pp. 113-151, p. 122. Por su parte, Mª de las Nieves Alonso-Cortés, atendiendo a los ejemplares más completos, fracciona el contenido de los beatos conocidos en cuatro secciones fundamentales: Preliminares, Comentarios, Complementos e Interpolaciones (Mª de las Nieves Alonso-Cortés, *Universidad de Valladolid: el "Beato" de su biblioteca*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1971, p. 8).

[360] Díaz y Díaz, «El texto de los Beatos…», p. 13. Sobre la composición del escrito, las fuentes y las diversas ediciones de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, *vid.* del mismo autor, «Tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 163-191.

[361] *Sancti Beati, presbyteri…*, Florez, p. 5 (adviértase la diferencia de editor, citado anteriormente, a pesar de la coincidencia de un apellido); *vid.*, además, «Versión española del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana», en *El Beato de Saint-Sever*, Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Antonio Cascón Dorado *et al.* (trad.), Edilán, Madrid, 1984, pp. 105-220, pp. 108, 113 y 165.

> quartum pallidum et sessore suo morte, cui data est potestas interficere gladio fame morte et bestias terrae, in quo etiam et hereses in ecclesia deprehenduntur[362].

En la *Storia*, el versículo Ap 6, 2 se expresa de la siguiente forma: *et ecce equus albus, et qui sedebat super eum, habens arcum, et data est ei corona, et exiit vincens ut vinceret*[363]. En la *Explanatio*, en la que se ofrece la explicación a este versículo, Beato añade una información complementaria que ratifica, de alguna manera, la naturaleza del arco citado en el texto bíblico[364]:

> cum dicat se uidisse equum album et equitem et coronam et habentem in manu arcum, –hoc enim primo factum est– postquam enim in caelo ascendit in celum dominus et aperuit uniuersa, misit spiritum sanctum, cuius uerbo predicatores tamquam sagittae ad cor humanum pergentes euincerent incredulitatem[365].

La expresión que utiliza el monje lebaniego, *habentem in manu arcum*, señala, sin lugar a dudas, el lugar donde se encuentra el objeto, lo que es resuelto en las miniaturas de los beatos por medio de la imagen de un arco de flechas colocado en la mano del jinete[366].

1.3.1. La cuestión del manuscrito autógrafo de Beato de Liébana

Algunos investigadores coinciden en señalar que Beato de Liébana pudo haber realizado tres manuscritos de los *Comentarios al Apocalipsis*[367]: el primero en 776, el segundo en 784 y

---

[362] *Beati Liebanensis. Tractatus*..., Gryson, p. 12.

[363] *Ibidem*, p. 471; *vid.*, además, *Sancti Beati a Liebana*…, Romero Pose, pp. 553-554.

[364] Recuérdese el texto griego visto en la parte A y los problemas que presentaba la identificación correcta de este elemento.

[365] *Beati liebanensis. Tractatus*…, Gryson, p. 473. Es preciso señalar que los comentarios de los beatos no se corresponden exactamente entre sí y presentan algunas ligeras variantes de unos códices a otros; así, E. Romero Pose apunta *habentem in manu arcum* (*Sancti Beati a Liebana*…, Romero Pose, p. 554), y E. Flórez y J. González Echegaray señalan *habentem in manu sua arcum* (*Sancti Beati, presbyteri*…, Florez, p. 293; *Obras Completas de Beato*…, Echegaray *et al.*, p. 346). El beato *Urgellensis*, por ejemplo, no incluye *sua* (Romero, *op. cit.*, p. 554).

[366] Una apreciación semejante a la de Beato, en cuanto a la colocación del arco, se mantiene todavía en algunas publicaciones actuales: «y vi un caballo blanco, y el que lo montaba llevaba un arco en la mano» (*El Libro. La Biblia. Dios habla hoy*, Edición interconfesional, Traducción directa de los textos originales hebreo, arameo y griego, Sociedades Bíblicas Unidas, Madrid, 2004, p. 362).

[367] Como ya se ha indicado, no se tiene conocimiento de que se conserve algún manuscrito autógrafo de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana.

un tercero en 786[368]. M. Díaz y Díaz y otros autores consideran que la fecha más antigua respondería a la primera versión y las otras dos serían adaptaciones de la misma[369]. De todas formas, ya fueran uno, dos o tres los manuscritos elaborados por Beato, el principal problema que se plantean en cuanto al estudio de las ilustraciones es conocer si alguno de ellos contenía miniaturas, y cual –o cuales– pudo haber realizado y/o supervisado el propio Beato[370].

El primer intento sistemático para estudiar el origen y desarrollo de las miniaturas de los beatos[371] se realiza en 1931 con una monografía de W. Neuss, que constituye todavía hoy el punto de partida indispensable para cualquier estudio sobre la materia[372]. En opinión del escritor alemán, el manuscrito de Beato[373] ya habría contado con un programa iconográfico configurado en tiempos del monje, y propone que la inspiración de los motivos plásticos del

---

[368] Sobre este tema, *vid.* Peter K. Klein, «La tradición pictórica de los Beatos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 83-115, p. 86; Peter K. Klein, «Circulation, Popularity and Function of Illustrated Apocalypses from Late Antiquity to High Medieval Europe», en *Medieval Europe in motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 201-214, p. 207; *Beati liebanensis. Tractatus*…, Gryson, p. XXXI-LXIV; Suárez, «Beatos: la historia interminable»…, pp. 102-109. Tampoco existe univocidad a la hora de establecer una fecha concreta de la composición de los *Comentarios* por Beato, por lo que algunos autores consideran que fueron elaborados entre 776 y 786, sin determinar un año preciso (Mª Adelaida Andrés Sanz *et al.*, *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*, Carmen Codoñer (coord.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p. 231).

[369] Díaz y Díaz, «El texto de los Beatos…», p. 17; *vid.*, además, Díaz y Díaz, «Posición del manuscrito…», p. 98; Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 63.

[370] Para este trabajo no es relevante el número de manuscritos hológrafos de Beato de Liébana, ya que el estudio se realiza sobre el texto y las miniaturas de los facsímiles de los códices existentes en la actualidad.

[371] Recuérdese que el manuscrito –o los manuscritos– que Beato de Liébana elabora en el siglo VIII no se conservan, los estudios que realiza Neuss se fundamentan en las copias de los mismos.

[372] Wilhelm Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der Altspanischen und Altchristlichen Bibel-illustration (Das problem der Beatus-handschriften)*, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, Münster in Westfalen, 1931 [2 tomos]. En relación al episodio de los *CJAp*, véase el tomo I de esta obra, pp. 154-156.

[373] Al no concurrir uniformidad entre las opiniones de los investigadores sobre el número de manuscritos realizados por Beato de Liébana, y a fin de evitar confusiones, consideraremos, de acuerdo con la mayoría de estudiosos sobre el tema, que Beato escribió un manuscrito de los *Comentarios al Apocalipsis* en 776, que vamos a denominar 'el manuscrito de Beato', a diferencia de las copias sucesivas, posteriores al siglo IX, que, como ya se ha indicado, son los códices que conocemos como 'beatos'. Las versiones de 784 y 786, como propone Díaz y Díaz, serían copias de la de 776 y, como ya se ha indicado, para este trabajo no es relevante que Beato escribiera uno, dos o tres manuscritos de los *Comentarios al Apocalipsis*, por lo que las versiones de 784 y 786 serán consideradas, a su vez, como 'el manuscrito de Beato'. En cuanto a su contenido ilustrativo, para nuestro estudio es indiferente que cualquiera de las tres versiones citadas contuviera imágenes, lo importante es tener presente que si existió un manuscrito miniado fue elaborado o, por lo menos, supervisado en su parte iluminada por el propio Beato de Liébana.

mismo tendría su origen en algún apocalipsis ilustrado de época paleocristiana procedente del norte de África[374]. W. Neuss apoya su tesis argumentando que la estructura de los beatos y el propio texto están condicionados a la inclusión de imágenes[375], y considera que el único fundamento seguro de aproximarnos al manuscrito de Beato es realizar un *stemma* de los beatos conocidos, explorando la solución por dos caminos: por comparación de tipos iconográficos y por comparación de textos[376]. La comparación de tipos iconográficos es

[374] Para determinar la procedencia de este modelo pictórico, W. Neuss compara las inscripciones de las pinturas con versiones antiguas del Apocalipsis y observa que son parecidas a las de Ticonio y Primasio, ambos autores africanos, cuyas obras se encontraban en la España visigoda, siendo probable que Beato se aprovechara de ellas (Neuss, *Die Apokalypse*…, p. 286). Cid Priego llamó la atención sobre este asunto, señalando el paralelismo iconográfico que existe entre un mosaico de Tabarka (Túnez) del siglo V, en el que se representa un altar con pájaros alineados, y la ilustración de Ap 6, 9 en los beatos, en la que se aprecia una composición semejante (John Williams, «La ilustración de los Comentarios de Beato», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 9-15, p. 14). El capítulo Ap 6, 9 corresponde a la visión de las almas bajo el altar (no podemos ofrecer la imagen del mosaico a la que Cid Priego hace referencia, porque no se cita su localización).

[375] W. Neuss cree que las ilustraciones del beato de Saint-Sever serían las más próximas a las del manuscrito de Beato, al mismo tiempo que señala una posible relación entre el prototipo de las biblias leonesas ilustradas y el prototipo de los beatos (Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 46); *vid.*, además, John Williams, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse,* Vol. I, Harvey Miller, London, 1994, p. 50. Sin embargo, Meyer Schapiro considera que la hipótesis de Neuss es errónea, teniendo en cuenta que el beato de Saint-Sever es el único que ha sido elaborado más allá de los Pirineos. La situación geográfica y el estilo de las miniaturas, tan diferentes de los otros beatos, no ofrece garantías suficientes como para aceptar la propuesta del autor alemán (Meyer Schapiro, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 291).

[376] A este respecto, W. Neuss, P. K. Klein y J. Williams han propuesto diversas genealogías de los beatos. Puede consultarse los *stemmata* propuestos en Peter K. Klein, *Der ältere Beatus - Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchnalerei des10*, Jahrhunderts, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1976, pp. 651-656; Williams, *The illustrated Beatus*…, Vol. I, pp. 22-27; y Ana Suárez González, *Fragmentos de Libros. Bibliotecas de Fragmentos (en torno al Beato del A. H. P. de Zamora)*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora, 2003, pp. 55-58.

Queremos resaltar que, en nuestra opinión, los *stemmata* iconográficos podrán aportar información sobre la evolución estilística de miniaturas semejantes que se hayan copiado una y otra vez, pero no resuelven otro tipo de aspectos, como el posible valor iconológico subyacente en la obra pictórica. En este sentido, un *stemma* riguroso del texto de los beatos ofrece más posibilidades de revelar algunos pormenores sobre las imágenes de un posible manuscrito de Beato ilustrado, que el *stemma* de las propias imágenes de los beatos conocidos, si tenemos en cuenta el valor iconológico de las mismas.

En cuanto al proceso de copias sucesivas, conviene recordar que el *Comentario* de Beato está respaldado por los comentarios de los Padres y por el texto bíblico, que estaba considerado por los creyentes una obra de inspiración divina. Esta circunstancia serviría de condicionante para que los copistas evitaran cualquier tipo de modificación. El propio Apocalipsis incluye en el epílogo una advertencia sobre este tema: «Y si alguno quita algo a las palabras de este libro profético, Dios le quitará su parte en el árbol de la Vida y en la Ciudad Santa, que se describen en este libro» (Ap 22, 19). No obstante, hay que tener en cuenta que la prevención se refiere solamente al escrito, ya que parece evidente que el manuscrito de Juan no tendría imágenes. Por tanto, los

realizada W. Neuss buscando filiaciones y paralelismos por medio de algunos motivos semejantes que se encuentran en todos o en casi todos los manuscritos, como la visión de la retención de los vientos (Ap 7, 1) o las pinturas del diluvio y el arca de Noé (Gn 7)[377].

Investigaciones posteriores, como las de P. K. Klein o J. Williams[378], apuntan la hipótesis de un desarrollo evolutivo en los beatos con la incorporación progresiva de determinadas imágenes[379], aunque también cabe la posibilidad de que el comentario ilustrado elaborado en 784 fuese tan completo como las copias que han llegado hasta nosotros[380]. En opinión de P. K. Klein, el manuscrito de 776 no contenía ilustraciones o, al menos, serían en número reducido. Para este autor, la primera versión ilustrada sería la de año 784, cuyo original no se conserva, pero que se puede detectar a través de los códices de los beatos de El Escorial y de la Academia de la Historia[381].

Otros especialistas, como O. Pächt[382] o M. Mentré, también defienden la postura de que el manuscrito de Beato ya contenía imágenes. De hecho, ciertas citas de Beato dentro del mismo comentario parecen indicar que en los primeros manuscritos existiría algún tipo de ilustración: *subjecta picturarum formula demonstrat*; o bien *subjecta formula picturae demonstrat* (si bien los fragmentos textuales introducen, en los dos casos, la figuración del mapamundi)[383]. M. Mentré apoya su hipótesis basándose en las investigaciones de Schapiro y Nordenfalk, que

ilustradores medievales podrían estimar que disponían de cierta libertad para representar gráficamente el episodio bíblico a su arbitrio sin cometer ningún tipo de transgresión. Esto explicaría la disparidad entre algunos elementos iconográficos que representan un mismo episodio.

[377] Neuss, *Die Apokalypse*…, p. 283. Neuss considera que la pintura del diluvio y del arca de Noé demuestra la dependencia de los beatos de modelos presentes en el pentateuco de Ashburnham y de los octateucos bizantinos. El autor también apunta que Miller, cuando realiza en 1881 el *stemma* de los mapamundis de los beatos, llega a la conclusión de que los códices de Osma y Valcavado representan dos puntos de partida próximos al manuscrito de Beato (Neuss, *op. cit.*, p. 63).

[378] En opinión de Peter K. Klein el texto habría evolucionado dentro del tiempo de Beato y se habría establecido una relación entre el desarrollo del texto y el desarrollo pictórico (citado por Williams, *The illustrated Beatus*…, Vol. I, p. 50).

[379] Citado por Clementina Julia Ara Gil, «Las ilustraciones de los Beatos», en *Beato de Valcavado. Estudios*, José Manuel Ruiz Asencio (coord.), Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 51-85, pp. 51-52; *vid.*, además, Williams, «La ilustración de los Comentarios…», pp. 9 y 15.

[380] Williams, *The illustrated Beatus*…, Vol. I, p. 50; *vid.*, además, Klein, «La tradición pictórica…», p. 85.

[381] Citado por Soledad de Silva y Verástegui, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Instituto de Estudios Riojanos, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1984, p. 111.

[382] Otto Pächt, *La miniatura medieval. Una introducción*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 161.

[383] Mentré, *Contribución al estudio*…, pp. 73 y 81.

parecen haber demostrado que los manuscritos referidos del siglo VIII incluían soporte iconográfico[384], aunque otros autores consideran que ninguno de ellos contendría imágenes[385].

De haber existido el manuscrito de Beato con miniaturas, se podría conjeturar sobre el estilo de las mismas buscando precedentes en el arte de la comarca de Liébana y en la época anterior y coetánea de Beato. Aunque la información al respecto no es muy abundante, por los testimonios que se conservan del arte hispano-visigodo precedente a la invasión musulmana y el arte asturiano del siglo IX, se podrían apuntar ciertos rasgos estilísticos de carácter general, como el hecho de que se suprime el volumen a favor de la línea y que ambos ignoran el espacio pictórico.

También es importante señalar que, además de las posibles copias de otros códices iluminados, algunas de las ilustraciones contenidas en el manuscrito de Beato, si las hubiere, podrían haber sido conformadas en el momento de la creación de la obra, y todo ello serviría de base al repertorio pictórico posterior[386]. Las sucesivas reproducciones irían renovándose con el tiempo, según el desarrollo de la cultura y las influencias estilísticas, pero el contenido y la composición de las ilustraciones se transmitirían con pocos cambios[387].

Ahora bien, si el manuscrito de Beato contenía ilustraciones, queda por resolver el aspecto formal de las mismas. Como ya se ha expuesto, el monje de Liébana no fue el autor de sus *Comentarios*, sino que su papel consistió en recopilar diversos tratados exegéticos escritos anteriormente; por lo tanto, para el estudio de las miniaturas también se plantea la cuestión de saber si las fuentes utilizadas estaban iluminadas[388]. Aunque Beato dispusiera de una buena biblioteca, no se puede confirmar si en ella habría un códice o un apocalipsis miniado. Al mismo tiempo también cabe la posibilidad de que Beato copiara de otros

---

[384] *Ibidem*, p. 79. Otros pasajes de Beato también incitan a pensar que existía una estrecha relación entre texto e imagen. Los caballos y los monstruos son descritos haciendo hincapié en sus colores y, en algunos códices, como el de Valcavado y el de Silos, el texto es bastante expresivo: *Incipit sequentis picture storie*; *subiectae formulae picturarum demonstrabunt*, o bien, *sicut subiecta figura declarat* (*Obras completas de Beato*…, Echegaray *et al.*, p. XXVII).

[385] Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso, *El arte medieval hasta el año mil. Desde el establecimiento de los visigodos a la conformación del románico*, Taurus, Madrid, 1989, p. 259.

[386] John Williams, «Las pinturas del Comentario», en *Los Beatos*, Catálogo de la exposición Junio-Septiembre 1986, Biblioteca Nacional, Luis Revenga (ed.), Madrid, 1986, pp. 19-21, p. 19.

[387] John Williams, «Maius y la revolución pictórica del Beato», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Maurilio Pérez (coord.), Universidad de León, León, 2010, pp. 17-34, pp. 18-19.

[388] John Williams, *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Casariego, Madrid, 1987, p. 30.

manuscritos anteriores el texto y las imágenes[389] o que quizás tomara las miniaturas independientemente de otros libros bíblicos ilustrados[390].

En este sentido, H. Stierlin expone que el manuscrito de Beato podría haber contenido un ciclo de miniaturas de obras anteriores que datarían posiblemente del siglo VII y que no tendría ninguna conexión con la compilación efectuada por Beato de Liébana. Este prototipo, ya perdido, estaría en la línea del Pentateuco de Tours[391] y representaría imágenes en las que se agruparían una sucesión de acontecimientos a modo de las tiras cómicas actuales. Stierlin acepta la hipótesis de que el ciclo de ilustraciones es, en su origen, totalmente independiente de los *Comentarios* de Beato[392].

Debido a la falta de documentación sobre el tema, quizá el único medio de aproximarse a un posible modelo iconográfico del manuscrito de Beato sea a través del propio texto de los beatos conocidos[393]. Este tipo de análisis no facilitará información sobre el estilo formal de las hipotéticas imágenes del manuscrito de Beato, sin embargo, puede ser muy interesante desde el punto de vista de la relación texto-imagen, y de gran relevancia en cuanto al estudio iconológico de las mismas.

Se comprueba que Beato en sus *Comentarios* expresa de forma inequívoca que el jinete de Ap 6, 2 representa a Cristo, lo que invita a pensar que el monje de Liébana nunca permitiría que se plasmase en el manuscrito que él mismo estaba elaborando una imagen disonante con esa interpretación, sobre todo contando como fuentes de apoyo los comentarios de los más prestigiosos Padres de la Iglesia. Por lo tanto, en la ilustración del primer jinete del Apocalipsis Beato no utilizaría elementos que desvirtuaran la imagen del Salvador, como podrían ser un jinete musulmán, un guerrero ordinario u otra figura que denigrase de alguna manera la figura de Cristo[394]. No se comprende que el propio autor de la obra iluminara, mandara iluminar o supervisara la iluminación de una imagen que entrara en conflicto con el texto que él mismo había escrito. La imagen de Cristo, por lo tanto, tendría que ser

---

[389] Sobre las influencias estilísticas de las posibles ilustraciones del manuscrito de Beato, *vid.* Jacques Fontaine, *L'Art préroman hispanique. L'art mozarabe*, Zodiaque, [Paris], 1977, pp. 358-368.

[390] Díaz y Díaz, «Tradición del texto de los Comentarios…», p. 179.

[391] También conocido como Pentateuco de Ashburnham, ya citado.

[392] Stierlin, *Los Beatos de Liébana*…», pp. 206 y 211.

[393] Ya se ha tratado este tema anteriormente, cuando se comentó la condición de inspiración divina del Apocalipsis, por lo que ningún copista cristiano osaría modificar ninguna parte del escrito.

[394] Las miniaturas de los beatos representan al jinete de Ap 6, 2 de muy diversas formas (*vid. infra*).

identificada y reconocida inequívocamente mediante algún elemento propio de su dignidad, como puede ser el nimbo crucífero[395]. Esta hipótesis sugiere un modelo iconográfico parecido al beato de Burgo de Osma, como se verá más adelante[396].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[395] El nimbo crucífero en la época de Beato ya estaba plenamente establecido como modelo indiscutible de la identidad de Cristo (*vid. infra*).

[396] No defendemos la hipótesis de que el modelo iconográfico del jinete de Ap 6, 2 del beato de Burgo de Osma sea el más próximo al manuscrito de Beato, sino la posibilidad de que dicha miniatura, de existir también en la obra autógrafo de Beato, debería estar provista, al menos, de un nimbo crucífero, que es el complemento iconográfico que mejor identifica a Cristo, al margen del modelo formal y estilístico de la imagen.

2. DE LOS *COMENTARIOS AL APOCALIPSIS* DE BEATO DE LIÉBANA A LOS BEATOS

Al igual que se ha visto del Apocalipsis de Juan, no se tiene conocimiento de que exista el manuscrito autógrafo de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana. Sin embargo, se conservan una serie de obras –los beatos–, que son reproducciones de los *Comentarios* que el monje de Liébana escribiera en el siglo VIII y que fueron elaboradas a partir del siglo X[397]. Estos códices, de los que se tratará más adelante, incluyen, además, una serie de miniaturas que representan algunos episodios bíblicos descritos en el texto. Entre ellas destaca el pasaje de los *CJAp* y, evidentemente, el episodio Ap 6, 2.

En los apartados que siguen se realizará un estudio sobre el episodio de los *CJAp* en la plástica de los beatos[398], si bien es necesario, previamente, efectuar un somero repaso a la miniatura en el altomedievo occidental, especialmente aquella que está relacionada con representaciones apocalípticas, con la finalidad de observar algunas cuestiones que influyen en las obras artísticas de la época.

Los copistas de la Antigüedad tardía y de la Alta Edad Media mantuvieron en la elaboración de los códices un esquema compositivo semejante al que presentaban los rollos antiguos. Las ilustraciones estaban colocadas irregularmente entre las columnas de texto a diferentes alturas, y las imágenes se diseñaban sin marco y sin líneas divisorias entre distintas escenas[399]. En los siglos II al IV se utilizaron indistintamente el rollo y el códice, pero a partir del siglo V el formato de códice fue el predominante. Desde entonces la relación texto-imagen comienza a debilitarse, hasta llegar a su total separación en el siglo VI. La nueva configuración agrupaba todas las miniaturas de un mismo ciclo en una unidad independiente, lo que ofrecía ciertas ventajas en el proceso de producción, ya que el escriba y el iluminador

[397] No se conocen copias de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana anteriores al siglo X, si acaso el códice de Cirueña, que algunos investigadores sitúan a finales del siglo IX y otros a principios del X (*vid. infra*). Entre los Comentarios de Beato (en 776) y los beatos (*ca. in*. s. X) existe un vacío documental en este aspecto cuyas causas todavía se desconocen.

[398] Recuérdese que el motivo de este trabajo es el versículo Ap 6, 2, si bien, como ya se ha señalado, el estudio se amplia en algunos aspectos al episodio de los *CJAp* –Ap 6, 1-8– con la finalidad de comprobar paralelismos o discrepancias entre los elementos que componen el conjunto del grupo ecuestre.

[399] Algunos códices, como el beato de Ginebra que se verá más adelante, todavía presentan este tipo de formato.

podían trabajar separadamente[400]. Al mismo tiempo, y con la intención de dar relevancia a la miniatura, el ilustrador añadía determinados elementos compositivos, optando en algunos casos por incorporar un marco a la escena[401]. Según J. Snyder, existieron dos tipos de colocación de las miniaturas en los códices altomedievales: el modelo «column pictures», que se caracteriza por incluir las ilustraciones en el interior de las columnas del texto; y el «schematic and emblematic compositions», que representa la escena habitualmente a toda página, lo que ayuda a conformar un esquema propio de composición[402].

Sobre los autores de los códices se sabe, además, que las funciones de escritor e ilustrador podían recaer en una misma persona, aunque también era frecuente que el amanuense y el miniaturista fueran individuos distintos. En un mismo *scriptorium* era frecuente que trabajasen conjuntamente equipos de escribientes y de iluminadores. Una primera labor en la elaboración del códice corría a cargo del copista del texto, que dejaba libres determinadas superficies para el ilustrador –o ilustradores–, que dibujaban primero y coloreaban después[403].

Un aspecto importante de los ilustradores altomedievales es que no buscaban la originalidad, y los modelos empleados podían ser manipulados, tergiversados o simplemente copiados[404] por medio de patrones iconográficos que se repetían constantemente[405]. Cabe

---

[400] La mayoría de los beatos utilizan este formato para representar el episodio de los *CJAp*, como se verá más adelante.

[401] Kurt Weitzmann, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de los textos*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 57-75. Uno de los ejemplos más representativos de la escisión texto-imagen lo constituye el *Génesis* de la Biblioteca Nacional de Viena (cod. theol. gr. 31), en el que las ilustraciones, en lugar de ir colocadas irregularmente entre el texto, se acomodan en la mitad inferior del manuscrito (*vid.* Weitzmann, *op. cit.,* p. 65). Un modelo interesante de una escena enmarcada lo constituye la representación de Ap 6, 2 en el beato de Lorvão (*vid. infra*).

[402] Citado por Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 77.

[403] Joaquín Yarza Luaces, *La Edad Media*, Alhambra, Madrid, 1982, p. 68.

[404] Los manuscritos sobre temas cristianos, como el Apocalipsis, pueden contener a veces numerosos elementos que proceden de imágenes de otros códices y que son figuraciones insertadas en los mismos con la finalidad de apoyar el texto (Pächt, *La miniatura medieval*…, pp. 161 y ss.), lo que, por otra parte, puede inducir a equívoco a la hora de estudiar la obra o resultar incomprensible para el investigador. W. Neuss ya indicaba, en su trabajo sobre las biblias catalanas, las dificultades que presentaba el estudio de las ilustraciones del N. T. (Wilhelm Neuss, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Verlag Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig, 1922, p. 143).

[405] Joaquín Yarza Luaces, *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, pp. 15-17. Tampoco el artista medieval consideraba su obra autoexpresiva y ocasionalmente la firmaba, ni al promotor le interesaba su personalidad; lo importante era lo que se hacía, no quién lo hacía (Amanda K. Coomaraswamy, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980, p. 115). Sin embargo, en el caso del Apocalipsis

preguntarse, en consecuencia, si los artistas en algún momento tendrían en cuenta la relación texto-imagen, y si la expresión plástica era realizada con un propósito determinado –didáctico o narrativo–, o si era solamente decorativo[406]. En este sentido, K. Weitzmann sostiene que la ilustración de los manuscritos sería de carácter explicativo más que ornamental y serviría de ayuda visual destinada a proporcionar claridad al contenido de la obra[407]. El historiador alemán también observa que es absolutamente indispensable investigar separadamente la tradición textual y la tradición pictórica de los códices medievales[408].

Los ilustradores se encontraban con otro problema al materializar determinados pasajes bíblicos: debían plasmar, por medio de una expresión material, el mundo espiritual[409], y no siempre eran fieles a lo que el escrito planteaba, especialmente cuando se trataba de expresar este tipo de escenas. Los modelos espirituales requerían ser adaptados a patrones terrenales más comprensibles para el lector. Por este motivo, a veces se encuentran figuras que presentan elementos morfológicos impropios de su naturaleza y que fueron adaptadas al aspecto humano sin ningún tipo de reparo. Un ejemplo ilustrativo, como señala Bertrand Rusell, se observa en la representación tradicional de los ángeles, los cuales, para poder tener alas, deberían disponer de tórax y esternón prominentes, con una fuerte proyección hacia

---

algunas ilustraciones sí parecen buscar cierta originalidad, lo que explicaría la considerable diferencia que existe entre unos modelos y otros a la hora de representar la escena correspondiente a un mismo episodio.

Sobre innovaciones y aportaciones en las ilustraciones de algunos códices medievales, *vid.* Ana Hernández Ferreirós, «Copia e interpretación en los repertorios miniados de las biblias románicas hispanas», en *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Pedro Luis Huerta Huerta (coord.), Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2016, pp. 111-141, p. 127 y ss.; y Ana Hernández Ferreirós, «Reyes, abades y sacerdotes en la Biblia de 1162 de San Isidoro de León», en *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Mª Dolores Teijeira – Mª Victoria Herráez – Mª Concepción Cosmen (ed.), Silex, Madrid, 2014, pp. 157-172, p. 163 y ss.

[406] Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 74. Algunos beatos parecen seguir fielmente el escrito que acompaña a las ilustraciones, sin embargo en otros es muy notable la disparidad entre texto e imagen (*vid. infra*).

También es importante que entendamos los códigos expresivos en los que se conciben algunas miniaturas medievales y su relación con los escritos de la misma época. No se pueden aplicar los mismos criterios de interpretación a la conexión que pueda existir entre textos e imágenes en la Antigüedad, como se ha visto en la parte A, que a los vínculos entre textos e imágenes en el Medievo, que estudiamos en la parte B.

[407] Citado por Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 74.

[408] Citado por Klein, «La tradición pictórica…», p. 88.

[409] En relación a los modelos iconográficos que ilustran visiones espirituales, como son las del Apocalipsis, la edición de la biblia de Bover-Burgos contiene una cita interesante acerca de la dificultad que representa intentar expresar con contornos materiales las imágenes imprecisas de contexto espiritual: «sería como querer traducir plásticamente en bloques de piedra las melodías infinitas de Wagner» (Bover – Cantera, *Sagrada Biblia…,* p. 2025).

adelante, semejante al que por su naturaleza poseen las aves. Sin embargo, no resulta extraño que un ángel se represente con un esbelto cuerpo humano[410].

Otro factor importante a tener en cuenta en el estudio de la miniatura altomedieval, en particular de la Península Ibérica, es la influencia de corrientes artísticas procedentes de distintas fuentes, como el arte oriental, el mundo bizantino, la plástica hispano-visigoda y las tendencias estéticas de otras zonas de Europa[411].

El territorio cristiano de los primeros tiempos se correspondía prácticamente con el romano, de amplios dominios y muy variadas fronteras, que conectaba con diferentes culturas. En el área que ocupa el actual Oriente Medio, los imperios de partos y sasánidas lindaban con el romano y sus fronteras nunca estuvieron muy bien definidas, lo que propiciaba un intercambio cultural muy activo[412]. A partir del siglo VIII la expansión del Islam hacia Europa a través del África septentrional contribuye a la propagación de la cultura oriental que se fusiona con la occidental, por medio de las intensas relaciones que cristianos y musulmanes mantuvieron durante siglos. Además, durante los siglos VIII, IX y X se produjo una segunda floración del arte bizantino. Bizancio desarrolla en este periodo una poderosa industria textil que requiere la creación de nuevos talleres para poder responder a las numerosas demandas. Las telas bizantinas estaban decoradas con elementos de influencia persa, china y greco-romana y, aunque muchas de ellas serían destruidas o quemadas por los iconoclastas, otras circularon libremente a través de toda la cristiandad[413].

---

[410] Citado por Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1979, p. 59.

[411] Además, la mayoría de las imágenes medievales de los territorios cristianos occidentales presentan numerosos rasgos comunes con las obras cristianas de la Antigüedad. Se cree que las primeras figuraciones cristianas fueron realizadas primero por paganos y más tarde por cristianos, por lo que resulta razonable y natural que los artistas cristianos se sirvieran de los modelos paganos para llevar a cabo sus representaciones (Grabar, *Las vías de la creación*…, pp. 139 y 169). Las primeras imágenes del Buen Pastor, por ejemplo, eran copias melifluas del arte helenístico-romano (Stierlin, *Los Beatos de Liébana*…, p. 115); *vid.*, además, del mismo autor, *La vérité sur l'Apocalypse. Essai de reconstitution des textes originels*, Buchel/Chastel, Paris, 1972, pp. 78-80. En concreto, sobre los primeros modelos apocalípticos de la iconografía cristiana y su relación con los modelos clásicos, *vid.* Snyder, «The reconstruction of an early Christian…», pp. 146-162 (en esta obra el autor trata, además, diversos aspectos relacionados con las ilustraciones de los *CJAp*).

[412] Algunos de los elementos más importantes que contribuyeron a la transmisión del arte oriental hacia Occidente fueron los objetos de uso, como las bandejas y platos repujados de partos y sasánidas (*vid. infra*).

[413] Alfred Leroy, *Origen del arte cristiano, desde los orígenes al año mil*, Casal I Vall, Andorra, 1958, pp. 27, 60 y 129. Durante los primeros siglos del Medievo la producción de libros en las regiones europeas del Mediterráneo occidental, especialmente en las penínsulas itálica e ibérica, estaba distanciada de las corrientes

A la aportación oriental hay que añadir otros elementos que, si bien son escasos, no dejan de ser significativos, como el arte hispano-visigodo[414] y la contribución del mundo carolingio, principalmente[415]. Aunque es poco conocida, H. Schlunck confirma la existencia de la miniatura hispano-visigoda a partir de relieves figurados del siglo VII, como los de San Pedro de la Nave o Quintanilla de las Viñas. Los capiteles de San Pedro de la Nave contienen figuras y escenas acompañadas de leyendas explicativas, igual que en los manuscritos, y coinciden básicamente con las escenas equivalentes de los beatos posteriores[416]. H. Schlunck también apunta la influencia carolingia en las pinturas murales de San Miguel de Lillo[417], y J. Williams, por su parte, señala que el arte figurativo de las pinturas murales de esta iglesia sería el más próximo a los beatos en tiempo y lugar[418].

Otra circunstancia destacable a la hora de analizar los elementos iconográficos es la injerencia de distintas y variadas propuestas exegéticas sobre los textos, que se suceden unas tras otras a través de los siglos, y que representan dificultades añadidas al intentar acercarse a la obra primitiva, «debido a que se va acumulando alrededor de la misma una lujuriosa vegetación con que la decoran sus intérpretes, a veces, hasta el punto de ocultárnosla

principales del resto de la Europa cristiana, predominando un estilo fuertemente influenciado por el arte bizantino (Janet Backhouse, *The Illuminated Manuscripts*, Phaidon, Oxford, 1979, p. 22).

[414] Sobre la influencia hispano-visigoda, J. Domínguez Bordona considera que el códice con ilustraciones que más se aproximaría a lo que podría ser la miniatura del periodo visigótico es el Pentateuco Ashburnham, ya citado (Jesús Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles*, Catálogo, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1929, p. 3 y ss).

[415] En la Península Ibérica la técnica del miniado de manuscritos se manifiesta a partir del siglo IX, y no es hasta el siglo X cuando los códices ilustrados se desarrollan claramente (Manuela Churruca, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X al XII*, Tesis doctoral, Espasa-Calpe, Madrid, 1939, p. 29). Sobre las distintas etapas de la miniatura hispana de los reinos cristianos occidentales entre el siglo IX y el XII, *vid.* Nora M. Gómez, *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los Beatos*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2018, pp. 371-386; acerca de las primeras representaciones apocalípticas en la plástica del cristianismo occidental, *vid.* la misma obra, pp. 386-390.

[416] Citado por Carlos Cid Priego, «¿Existió miniatura prerrománica asturiana?», *Liño*, 1, 1980, pp. 107-142, p. 111.

[417] Helmut Schlunk, «El arte asturiano en torno al 800», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 135-164, p. 155. Con todo, la plástica del norte de la Península Ibérica pronto se separa de los prototipos tardorromanos que siguen manteniendo los escritorios palatinos carolingios, como lo demuestran las franjas en las ilustraciones de códices elaborados a ambos lados de los Pirineos (Isidro G. Bango Torviso, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Silex, Madrid, 1989, p. 78).

[418] Williams, «Maius y la revolución…», p. 19.

totalmente»[419]. Por esta razón al llevar a cabo el estudio de los elementos plásticos es preciso realizar un examen de forma que tras el análisis iconográfico se muestre la posible aportación iconológica del autor de la imagen[420].

En suma, en los códices miniados que representan escenas del Apocalipsis y que se elaboraron en la Europa Occidental entre la Alta Edad Media y el pleno Medievo es patente la confluencia de estilos artísticos propios así como las influencias de diversa procedencia. Atendiendo a las distintas tipologías artísticas, Toribio Cuadrado clasifica los códices miniados del periodo señalado en cinco familias iconográficas. El primer ciclo corresponde a un estilo italo-gálico que está representado por los apocalipsis de *Tréveris* (*ca.* 800)[421] y de *Cambrai* (*ca.* 900), considerados como los prototipos de la mayor parte de las familias posteriores. El segundo ciclo abarca el periodo carolingio y el otoniano, en los cuales destacan los apocalipsis *Valenciennes* (s. IX) y *Avianus Fabulae* (*ca.* 900), y la biblia de San Pedro de Roda (*ca.* s. X) en la vertiente carolingia, y el *Apocalipsis Bamberg* (s. XI) en la otoniana. El tercer ciclo toma como referente el *Liber Floridus* (ss. XI-XII) y el *Hortus Deliciarum* (s. XII). En el cuarto ciclo T. Cuadrado coloca los beatos o «libros de fuego». Y finalmente el

[419] Henri Focillon, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Xarait, Madrid, 1983, p. 9.

[420] Como se ha visto, el Apocalipsis en la Edad Media estaba considerado como un escrito de inspiración divina, al mismo tiempo que era un libro litúrgico de suma importancia dentro de la comunidad cristiana. Bajo estas circunstancias surge entonces la pregunta de cuáles pudieron haber sido los motivos que impulsaron a algunos miniaturistas a realizar determinadas imágenes al margen de los preceptos canónicos. Asimismo, ya se ha comentado que en esta época apenas existía la creación personal y muchos modelos estaban basados en copias sucesivas; los detalles secundarios eran, por consiguiente, elementos que formaban parte del campo de experimentación de cada artista (Carlos Cid Priego, «Las joyas Prerrománicas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en la Cultura Medieval», *Liño*, 10, 1991, pp. 7-46, p. 20). Por este motivo, es preciso reparar en los pormenores de las ilustraciones con el fin de profundizar en el pensamiento del artista y en la esencia de su obra.

[421] El *Apocalipsis de Tréveris* está considerado como la primera representación miniada del Apocalipsis (y también del episodio de los *CJAp*) en la Europa Occidental, y su modelo iconográfico parece estar inspirado en un manuscrito que el abad Benedict Biscop de Wearmouth trae de Roma en 672 (Gaehde, *Peinture carolingienne*…, p. 12); *vid.*, además, James Snyder, «The reconstruction of an early Christian cycle of illustrations for the book of revelation the Trier Apocalypse», *Vigiliae Christianae*, 18, 3, Amsterdam, 1964, pp. 146-162, p. 147.

P. K. Klein también considera que las ilustraciones de los primeros apocalipsis carolingios están basados en modelos italianos del siglo VI (Peter K. Klein, «The Apocalypse in Medieval Art», en *The Apocalypse in the Middle Ages*, Richard K. Emmerson – Bernard McGinn (ed.), Cornell University Press, New York, 1984, pp. 159-199, p. 164). W. Neuss ya había señalado también que muchas de las miniaturas que aparecen en biblias y beatos fueron sugeridas por otras imágenes de culturas anteriores al arte cristiano, que rápidamente dieron lugar a la creación de un nuevo estilo (Neuss, *Die katalanische Bibelillustration*…, p. 147).

quinto periodo comprende los códices anglo-normandos, como los apocalipsis *Douce* (s. XIII) y *d'Angers* (s. XIV)[422].

2.1. Los beatos

Entre el siglo X y comienzos del XIII se produce en la mitad norte de la Península Ibérica una extraordinaria proliferación de códices manuscritos que reproducen los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana[423]. Algunas de estas obras que han sobrevivido a los avatares del tiempo, de la expoliación o de la destrucción se conservan y forman el *corpus* de códices que conocemos como beatos[424]. El número de beatos conocidos en la actualidad se encuentra en torno a las treinta y cinco unidades[425]. El tamaño de los mismos también varía

---

[422] Toribio, *Apocalipsis: estética*…, pp. 20-23. Sobre este mismo tema, *vid.* Peter K. Klein, «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IX-XIIIe s.)», en *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e-XIII^e siècles*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février – 3 mars, Droz, Genève, 1976, pp. 135-160.

[423] En realidad, el arco temporal en el que se elaboran los beatos es más amplio; no obstante, en este periodo de tiempo se produce la mayor parte de las obras conocidas y las más importantes en cuanto a su contenido iconográfico. Con todo, aunque abundaba la producción de manuscritos, el número de amanuenses y miniaturistas no debía de ser muy elevado (Joaquín Yarza Luaces, «La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el *scriptorium* monástico», en *Monasterios románicos y producción artística*, José Ángel García de Cortázar (coord.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2003, pp. 187-212, p. 194). De hecho, en el interior del *scriptorium* ilustrado en el beato de las Huelgas pueden distinguirse solamente tres personajes: un amanuense, un miniaturista y un colaborador que corta el pergamino (Jonathan G. Alexander, *Medieval illuminators and their methods of work*, Yale University Press, London, 1992, p. 9); aunque también es posible que este tipo de representaciones aludan más a las funciones de los individuos que intervenían en la obra que al número concreto de ejecutantes.

[424] Los beatos se mostraron en público por primera vez en dos exposiciones celebradas en Madrid, en 1892 y en 1924. Los artículos escritos con ocasión de la primera exposición orientaron la investigación de estas obras en el sentido de las imágenes como elementos de arte aislados de su soporte textual (Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 43).

[425] El número exacto de beatos conocidos, entre obras completas, incompletas y folios sueltos, no es preciso, debido principalmente a los fragmentos de dudosa procedencia, *vid.* Fernando Galván Freile, *Fragmentos de manuscritos iluminados en el Archivo Histórico Provincial de León (c. 1200)*, Universidad de León, León, 2000, pp. 25-31; y todavía se conjetura sobre la existencia de beatos en paraderos desconocidos, como un posible 'beato galaico' perdido, *vid.* Javier Castiñeiras López, *Espacios e imágenes en el reino de Galicia (1075-1112). Persistencia y reforma*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2017, pp. 276-279. Para conocer el aspecto general acerca de las últimas investigaciones sobre libros miniados peninsulares, consúltese Alicia Miguélez Cavero y Fernando Villaseñor Sebastián, «El estudio del libro iluminado en la Península Ibérica. Estado de la cuestión y nuevas vías de investigación», en *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 13-25.

Al margen de otros criterios, el *corpus* del catálogo de la exposición sobre los beatos de la Biblioteca Nacional de 1986 señala 34 manuscritos, a los que hay que añadir el códice de Ginebra descubierto años más

considerablemente, destacando por sus dimensiones el beato de las Huelgas[426], posiblemente por estar concebido para usos litúrgicos y ser colocado sobre el altar[427].

El beato más antiguo atestiguado es el códice de Cirueña, del que solamente se conserva un folio[428]. La mayoría de los autores se decantan por datarlo en la segunda mitad del siglo IX[429]. Este importante documento contiene, además de un fragmento de texto, una ilustración que representa el episodio de la apertura del quinto sello del Apocalipsis (Ap 6, 9-11)[430], siendo la primera imagen conocida de un beato, y constituye, al mismo tiempo, el único testimonio gráfico de un beato anterior al siglo X[431][Fig. 75]. El hecho de que sólo se conserve una ilustración, así como el carácter tosco y primario de la misma añade más dudas sobre el aspecto que tendría el libro en su totalidad y el vínculo con posibles beatos anteriores desaparecidos.

La mayoría del *corpus* de los beatos registrados pertenece, como se ha señalado, a los siglos X, XI y XII, aunque entre el último tercio del siglo XII y mediados del XIII hay un rebrote y posterior difusión de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana[432]. En esta época se elaboraron nuevos códices iluminados que eran encargados por monasterios de nueva fábrica, especialmente cistercienses. Estos manuscritos mantienen la misma trayectoria

---

tarde (*Los Beatos*, Catálogo de la exposición Junio-Septiembre 1986, Luis Revenga (ed.), Madrid, 1986, pp. 102-126).

[426] 52 cms. de largo y 36 cms. de ancho.

[427] Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, Grove (New York), 2002, p. 222.

[428] Algunos investigadores lo denominan 'el folio de Santo Domingo de Silos', por encontrarse actualmente en su biblioteca. Entre el manuscrito de Beato de Liébana y este documento distan aproximadamente unos cien años («Consideraciones en torno al fragmento 4 de Silos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 315-328 [coloquio]).

[429] Aunque en la actualidad se considera que el folio de Cirueña data de finales del siglo IX, W. Neuss opinaba que había sido escrito a principios del siglo X (Neuss, *Die Apokalypse*…, p. 283). Por su parte, M. C. Díaz y Díaz y A. M. Mundó comparten la opinión de que podría fecharse en la segunda mitad del s. IX (Anscari M. Mundó, «Sobre los códices de Beato», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 107-116, p. 115).

[430] En este episodio se describe la visión de las almas bajo el altar. Las ilustraciones de los cuatro sellos anteriores (correspondientes a los *CJAp*), si las hubiere, podrían estar localizadas en alguno de los folios precedentes.

[431] Olaguer-Feliú, *El arte medieval*…, p. 261; *vid.*, además, Fernández Flórez, «Los Comentarios al Apocalipsis…», p. 120.

[432] Acerca de las causas que pudieron motivar la proliferación de los beatos a partir del siglo X, *vid.* Gómez, *Iconografía diabólica e infernal*…, pp. 400-403.

iconográfica de los beatos anteriores, aunque reflejan, de alguna manera, las ideas filosóficas del momento[433]. Los beatos de este periodo son conocidos como 'beatos tardíos'[434].

Casi todos los beatos conocidos cuentan con ilustraciones, a excepción de cuatro de ellos que no incluyen imágenes ni se ha dejado espacio reservado para colocarlas, lo que indica que no se trata de códices inacabados, sino que fueron concebidos desde un principio sin soporte iconográfico. Dos de estos manuscritos pertenecen a la segunda mitad del siglo XII (*Beato de Alcobaça* y *Beato de Poblet*), y los otros dos al siglo XVI (*Vat. Lat. 7621* y *El Escorial, Biblioteca del Monasterio*); estos dos últimos fueron concebidos probablemente conforme a intereses eruditos más que piadosos[435].

Por otra parte, no todos los modelos iconográficos de los beatos responden a un mismo patrón. Como se ha referido, destaca la influencia oriental, que se aprecia en las miniaturas que recuerdan modelos bizantinos (el hieratismo y la indumentaria de algunos personajes en el beato de Burgo de Osma), sasánidas (la postura de los jinetes en los beatos de Valcavado o Girona) [436], persas (los trajes con mangas abombadas de los personajes del beato de San

---

[433] Al mismo tiempo que se abren otras vías al pensamiento filosófico y científico, surgen en esta época nuevas ideas apocalípticas como las del monje y filósofo italiano Joaquín de Fiore, que postulaba una interpretación diferente de la exégesis bíblica orientada a concebir otra percepción espiritual de la historia (Delno C. West – Sandra Zimdars-Swartz, *Joaquín de Fiore: una visión espiritual de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 23). Los innovadores conceptos, aplicados a los acontecimientos y personajes de los libros sagrados, en especial al libro del Apocalipsis, pretendían describir la historia del mundo basada en tres eras, en la que cada una de ellas correspondería a un personaje de la Trinidad (Norman Cohn, *En pos del Milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 107).

[434] Agustín Gómez Gómez, «La iconografía de la sociedad en el Beato de San Andrés de Arroyo», en *La Vida Cotidiana en la España Medieval*, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 26-30 de Septiembre de 1994, María del Carmen Aguilera Castro (coord.), Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico (ed.), Madrid, 1998, pp. 457-494, p. 460. Siguiendo el orden cronológico del catálogo de J. Williams, los códices reconocidos por la mayoría de los investigadores como 'beatos tardíos' son: Manchester (*ca.* 1175), San Pedro de Cardeña (*ca.* 1180), Lorvão (1189), Navarra (*ex.* s. XII), las Huelgas (1220), San Andrés de Arroyo (s. XIII) y Medina de Rioseco (fragmento, s. XIII).

A partir del siglo XIV surge un notable interés entre la aristocracia por la traducción de los libros bíblicos y en especial del Apocalipsis, pero la forma y el fondo de las ilustraciones varía notablemente en relación a los códices anteriores; sobre este tema, *vid.* Suzanne Lewis, «'Apocalapses' in Text and Image: from Translation to Transformation in Fourteenth-Century Vernacular Apocalypses», en *Tributes to Nigel Morgan. Contexts of Medieval Art: Images, Objects & Ideas,* Julian M. Luxford – M. A. Michael (ed.), Harvey Miller, Brepols, Turnhout, 2010, pp. 141-147.

[435] Suárez, «Beatos: la historia interminable»…, p. 82.

[436] En relación a algunos aspectos de la influencia oriental, J. Camón Aznar destaca «la delicadeza iraniana», y la gentileza y gracia de los caballos piafantes, casi femenina, en el caso del beato de Valcavado (José Camón

Millán de la Cogolla), incluso chinos (caballos con las patas delgadas y la grupa bien desarrollada, o los halos de los personajes importantes del códice de Burgo de Osma)[437]. M. Churruca señala dos beatos en concreto que presentan este tipo de influencias en sus programas iconográficos: el de Fernando I y doña Sancha[438] [Fig. 79], que nos acerca a la cultura sasánida; y el de Burgo de Osma, que denota un aire marcadamente bizantino[439] [Fig. 82].

Además se observan modelos iconográficos de la época y del entorno en que fueron elaborados los códices, como el atuendo y las armas de algunos soldados[440], los arneses de las caballerías, los aperos de labranza de los campesinos, o incluso elementos arquitectónicos y

---

Aznar, «El arte de los Beatos y el códice de Gerona», en *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, Volumen complementario de la edición facsímil del *Codex Gerundensis*, Edilán, Madrid, 1975, pp. 18-169, p. 134).

[437] Marc Thoumieu, *Dizionario d'iconografia romanica*, Jaca Book SpA, Milano, 1997, p. 46. Sobre la influencia en concreto del arte islámico en las miniaturas de los beatos, *vid.* John G. Beckwith, «Islamic influences on Beatus Apocalypse manuscripts», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 55-63.

[438] El beato de Fernando I y doña Sancha es singular por ser el único beato no encargado para un monasterio, sino fruto del mecenazgo real. Entre sus escenas se encuentran similitudes y concomitancias con el Diurnal de Fernando I (Luis A. Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996, s. p.).

[439] Churruca, *Influjo oriental*…, p. 113. Otras figuras interesantes de los beatos que reflejan el influjo oriental son los animales fabulosos, como las mantícoras o los grifos (Joaquín Yarza Luaces, «La fascinación del viaje a Oriente y el arte medieval», en *II ciclo de conferencias sobre Historia del Arte*, Colegio Universitario de Orense (org.), Orense, 1988, pp. 3-34, pp. 20-22).

[440] Las representaciones de hombres de armas son frecuentes en los beatos y en otros manuscritos hispanos de la época, como los códices escurialenses *Emilianense* (992) y *Vigilanus* (976), las biblias de la Catedral de León (920) y de San Isidoro de León (960) o el Antifonario de la Catedral de León (s. X) (Claudio Sánchez-Albornoz, «El ejército y la guerra en el reino asturleonés 718-1037», en *Ordinamenti militari in Occidente nell'alto Medioevo*, 30 marzo – 5 aprile 1967, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, tomo primo, Spoleto, 1968, pp. 292-428, p. 296). De igual forma que se ilustran los guerreros, también se expresa la manera de portar algunas armas y la consiguiente acometida (Martín de Riquer, *Caballeros medievales y sus armas*, UNED, Madrid, 1999, p. 172).

A propósito del *Codex Vigilanus,* el beato de Silos parece contener imágenes que se relacionan formalmente con esta obra (Clemente de la Serna González (dir.), *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Abadía de Silos, Burgos, 1990, p. 514). O.-K. Werckmeister también observa que en el beato de Silos el miniaturista modifica la ilustración del Juicio Final para adaptarla a las prácticas de la época, como ceremonias de entierros y ritos de conmemoración que se realizaban en el monasterio en la época de la elaboración del códice (Otto-Karl Werckmeister, «Santo Domingo de Silos, 1 de julio de 1109. El beato musical», en *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Simposio Internacional, Actas, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007, pp. 89-114, p. 93).

ornamentales[441]. También se perciben influencias de otros manuscritos como el *Codex Biblicus Legionensis*[442] o el Antifonario de León, que presentan un estilo semejante[443], y la síntesis de estilos de distinta procedencia, apreciables en la actitud y en la manera de sentarse o la forma de cabalgar de los jinetes[444].

También quedan patentes los cambios que las ilustraciones sufren a lo largo de las épocas de producción, tanto en los modelos como en la composición. Esto se aprecia principalmente en la indumentaria en algunos personajes y en la conformación de las franjas de fondo de

---

[441] En relación a este tema, L. Arias Páramo señala que el conjunto «merlón-arcotrilobulado-ventana» de Santo Adriano de Tuñón remite a la representación de la Jerusalén Celeste en las miniaturas del beato de San Miguel de Escalada (Lorenzo Arias Páramo, «San Adriano de Tuñón», en *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias. Asturias*, Vol. I, Miguel Ángel García Guinea – José María Pérez González (dir.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), pp. 387-400, p. 398). Acerca de la inclusión de otro tipo de construcciones, como los faros, en las miniaturas de los beatos, *vid.* Alberto Balil «El códice de Beato de Liébana en Burgo de Osma. Notas sobre su mapa y las representaciones de faros en el mismo», *Celtiberia*, 55, 1978, pp. 7-12.

También el espacio en el que se desarrollan algunas escenas, como el festín de Baltasar en los beatos de San Miguel de la Escalada y Girona parece derivar de alguna composición arquitectónica del reino de León, que, al mismo tiempo, tendría relación con las pinturas de la iglesia de Santiago de Peñalba y con la miniatura castellano-leonesa del siglo X (Manuel Valdés Fernández, «Clientes y promotores en la asimilación de modelos andalusíes en la Edad Media», en *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Simposio Internacional, Actas, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007, pp. 17-42, pp. 23 y 26). Otras configuraciones espaciales delimitadas por columnas o pilastras con arquillos o arquitrabes, parecen tener precedentes en los frentes de sarcófagos paleocristianos y en mosaicos de Rávena (Carlos Cid, «Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del "Beato"», *Compostellanum*, X, 1965, pp. 231-282, p. 252).

Asimismo, los elementos ornamentales que emplean los artistas para situar a los personajes delatan cierta relación entre los talleres eborarios y los *scriptoria*. La representación de los evangelistas bajo arcos con lujosas cortinas que se ven en las miniaturas de los beatos presentan similitudes con tallas de marfil de la época (Noemi Álvarez da Silva, *La talla de marfil en la España del siglo XI*, Universidad de León, León, 2015, p. 168).

A su vez, la iconografía de los beatos también ha dado lugar a expresiones plásticas de otro tipo, como el tímpano del pórtico de la abadía de San Pedro de Moissac (Francia), que parece estar inspirado en la iluminación del beato de Saint-Sever que muestra la misma escena del Juicio Final (John G. Beckwith, *El primer arte medieval*, Hermes, México, 1964, pp. 206-207).

[442] En opinión de J. Williams, las miniaturas de la Biblia de León de 960 emanaron de la misma cultura monástica que elaboró la iconografía de los beatos (John Williams, «Orígenes de las miniaturas de la Biblia de San Isidoro», en *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, Universidad de León, León, 1999, pp. 143-156, p. 156); *vid*. además, Joaquín Yarza Luaces, «La miniatura en los reinos peninsulares medievales», en *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Joaquín Yarza Luaces (ed.), Nausícaä, Murcia, 2007, pp. 25-94, p. 38.

[443] Jesús Domínguez Bordona, «La miniatura en España», en *Códices miniados españoles*, Catálogo de la exposición, Instituto Nacional del Libro Español, Barcelona, 1962, pp. 7-13, p. 9. El autor comenta, además, que los temas iluminados en los beatos, aparte de representar escenas del Apocalipsis y del Libro de Daniel, aluden a los comentarios de los Padres, a la Iglesia o al personaje poseedor del códice. Esta última referencia de Domínguez Bordona es sumamente interesante, si se aplica a las miniaturas de los *CJAp* del beato de Lorvão, como se verá más adelante.

[444] Yarza Luaces, *La Edad Media…*», p. 67.

diferentes colores de algunas escenas[445]. En la plástica de los beatos parece darse, pues, una convergencia de diferentes factores, donde se combinarían elementos orientales con otros de arraigo peninsular, a los que también se sumarían elementos ornamentales de origen nórdico y centro europeo[446]. Se puede inferir, por lo tanto, que la influencia oriental que penetra en la Península Ibérica por el norte de África, los aportes del arte bizantino llegados a través del Mediterráneo[447], la plástica prerrománica asturiana[448] y los modelos iconográficos que a partir

[445] Klein, «The Apocalypse in Medieval…», p. 186. En este aspecto, I. G. Bango Torviso señala en concreto que los beatos de Silos y de Burgo de Osma introducen variantes estilísticas que se van adaptando a la estética del románico (Isidro G. Bango Torviso, *El románico en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 272-273). Es preciso tener en cuenta, además, que algunos beatos, como el de San Millán de la Cogolla (*ex*. s. XI), han sido copiados e ilustrados en momentos distintos, y las miniaturas también denotan la intervención de diferentes manos (Soledad de Silva y Verástegui, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999, pp. 64-66).

[446] Joan Ainaud de Lasarte, «La figura humana en la representación iconográfica de los beatos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 19-31, p. 23.

[447] Sobre la influencia oriental apreciada en las miniaturas de algunos beatos, se sabe desde hace tiempo que en los reinos visigodos cristianos anteriores a la conquista musulmana se manifestaban elementos propios del arte oriental, por lo que las ilustraciones que evidencian aporte oriental no indican necesariamente síntomas de influencia mozárabe, como sugieren algunos autores (Schapiro, *Estudios sobre el arte*…, p. 287).

[448] Resulta interesante observar la similitud que presentan algunas figuraciones del arte prerrománico asturiano, especialmente del periodo ramirense, con las miniaturas de los beatos. En la pared sur de la sala noble de Santa María del Naranco, concretamente, se aprecia una banda historiada en relieve con cuatro figuras encuadradas en un marco dividido en cuatro secciones. Las dos inferiores muestran a dos jinetes, en posición afrontada, blandiendo espadas; y las dos superiores representan la misma imagen: un personaje de pie que sostiene sobre su cabeza un objeto de forma cuadrada. Todas ellas están cubiertas por su correspondiente arco. Las figuras inferiores nos aproximan al segundo jinete del Apocalipsis, y las superiores al ángel con el Evangelio Eterno, que aparece en numerosos beatos. En opinión de Arias Paramo, los jinetes corresponderían a una representación de los *bellatores*, hombres de espada al servicio de la Iglesia (Arias, *Prerrománico asturiano. El arte*…, p. 151). Este mismo autor considera que existe una importante relación entre el programa iconográfico del edificio regio del Naranco y los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, ya que «el rey, la corte, el clero alto, al visionar esas lujosas imágenes se identificaban plenamente con la figura de San Juan, el único evangelista que, en una visión espiritual había accedido al verdadero rostro de Dios» (Lorenzo Arias Páramo, «Imagen del poder, poder de la imagen. El lenguaje de la imagen en la iconografía del Arte Asturiano», en *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias. Asturias*, Vol. I, Miguel Ángel García Guinea – José María Pérez González (dir.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 93-114, pp. 95-96). Esta obra de Arias Páramo contiene, además, un interesante estudio sobre la relación que existe entre la iconografía de los ángeles del Naranco (pp. 98-102), los evangelistas de San Miguel de Liño [sic] (pp. 102-104), la cruz y el árbol de la vida del arte asturiano (pp. 106-111) con las miniaturas de los beatos. Sobre el árbol de la vida, en concreto, el cancel de San Tirso de Candamo y su paralelismo con modelos iconográficos de los beatos, *vid.* Lorenzo Arias Páramo, «Iglesia de San Tirso de Candamo», en *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias. Asturias*, Vol. II, Miguel Ángel García Guinea – José María Pérez González (dir.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 601-610.

del siglo X reflejan el auge cultural y el aumento de los contactos con el resto de Europa, han marcado de forma notable las representaciones miniadas de algunos de estos códices[449].

Según se avanza hacia el final del siglo XII los modelos iconográficos de los beatos tardíos presentan notables variaciones en relación a sus homólogos anteriores[450]. La mayor secularización de la cultura, motivada entre otras causas por el auge del comercio y el desarrollo del mundo urbano, dio lugar a una apertura en los patrones figurativos. El beato de San Andrés del Arroyo es un claro ejemplo de las nuevas tendencias: en él se incluyen personajes que reflejan diferentes tipos sociales, como pueden ser reyes, nobles, pobres e incluso usureros[451].

Asimismo, otras figuraciones de la pintura mural asturiana también tendrán su repercusión en los códices miniados, entre ellas está el amplio repertorio de cruces que los reyes asturianos, continuadores de la tradición visigoda, tenían por costumbre entregar como donación, y cuya representación se prolongará en los manuscritos (Antifonario de la Catedral de León, beato de Valcavado o beato de San Millán); otras imágenes, como las de los astros en la pared oriental del ábside de San Adriano de Tuñón, también mantiene una estrecha proximidad iconográfica con la miniatura de los 'cuatro vientos' del beato de Girona (Lorenzo Arias Páramo, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Librería Cervantes, Oviedo, 1999, pp. 90 y 160).

[449] Especialmente las formalizaciones merovingias y carolingias y los influjos irlandeses y francosajones (Joan Sureda, *La pintura románica en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 19). Concretamente, sobre el beato de Girona J. Camón señala influencias del Evangeliario de Autun, del *Sacramentarium Gelasinum VIII* y del códice *Leges Barbarorum*; y en el de Fernando I y doña Sancha y Lorvão, influjos nórdicos e irlandeses (José Camón Aznar, «Algunos aspectos de la miniatura española en el siglo X», en *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media*, Excmo. Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1964, pp. 121-124, p. 123).

Respecto a la relación con el resto de Europa, S. Moralejo comenta, en un estudio sobre el mapamundi del beato de Burgo de Osma, que fueron los manuscritos de los beatos los primeros en presentar razas monstruosas en un contexto cartográfico –refiriéndose concretamente a la figura del esciápodo plasmado en ese códice–, lo que revela las tendencias ultrapirenaicas románicas que distinguen a este manuscrito de sus antecesores hispánicos (Serafín Moralejo, «Las islas del sol. Sobre el mapamundi del beato del Burgo de Osma (1086)», en *A Imagem do Mundo na Idade Média*, Actas do colóquio internacional, Helder Godinho (org.), Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1992, pp. 41-61, p. 45). Sobre la influencia del arte proveniente de otras partes de Europa en los beatos, *vid.*, además, Charles R. Dodwell, *Painting in Europe*, Penguin Books, [London], 1971, pp. 103-113.

[450] Al margen de los beatos, a partir del siglo XIII la exégesis evoluciona y los distintos párrafos del Apocalipsis se analizan con más detalle, al mismo tiempo que los modelos iconográficos cambian notablemente, como se puede apreciar en la imagen de la balanza del tercer jinete perteneciente al manuscrito de los comentarios de Alexander de Bremen (también conocido como Alexander Minorita), que muestra un modelo desconocido hasta el momento [Fig. 98]; *vid.* Alexander Minorita, *Expositio in Apocalypsim*, Herausgegeben von Alois Wachtel, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1955, pp. 89-101, en línea
https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/54 [consulta 07/10/2018].
https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/55 [consulta 07/10/2018].

[451] En la representación de determinados grupos humanos del códice de San Andrés del Arroyo se observa la personificación de algunas figuras. Entre un gran número de cabezas hacinadas se pueden diferenciar perfectamente los diversos estamentos de la sociedad medieval: reyes, obispos, abades, clérigos tonsurados y monjes, además de simples conciudadanos. Esto no se había realizado en los beatos anteriores, donde la

Además, la relación texto-imagen de los beatos no siempre fue analizada de la misma forma[452]. Al estudiar los códices en un principio, autores, como Ambrosio de Morales, Luis de Alcázar o Enrique Flórez prestaron poca atención a las miniaturas y se interesaron por los manuscritos atendiendo solamente a la profundidad del texto[453]; sin embargo, en los últimos tiempos este tema se ha abordado de una forma más sistemática, y en el siglo XIX Jaime Villanueva ya consideraba que las miniaturas «tienen la función de explicar el aspecto visionario del texto»[454]. En la actualidad, otros investigadores como J. Fontaine creen que el estudio de los problemas iconográficos de los beatos ha de plantearse teniendo en cuenta la rica y nutrida tradición paleocristiana de comentarios occidentales sobre el Apocalipsis que sean anteriores a Beato, especialmente los de Vitorino de Petovio, Ticonio y Apringio de Beja[455]. En opinión de J. Williams, aunque el lenguaje utilizado por los miniaturistas es básicamente el de la *Storia*, en algunos casos no se restringe a ella y se introducen modificaciones incluso si contradicen al texto; por tal motivo las ilustraciones no deberían asociarse al texto bíblico ni al exegético[456]. En este sentido, también se puede comprobar

---

fisonomía de los individuos en grupo era la misma para todos (Gómez Gómez, «La iconografía de la sociedad…», p. 460).

Acerca de la inclusión plástica de personajes reales en los códices medievales, *vid.* Anna Orriols, «Recuerdo y salvación. Estrategias visuales para la posteridad en retratos de ilustradores y copistas (*c.* 950-*c.* 1250)», en *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 139-156.

[452] En concreto, sobre la relación texto-imagen del beato de Urgell, *vid.* Revilla, «El beato de Seo…», pp. 76-81. En cuanto a la disparidad que se puede observar entre las interpretaciones de los textos y las imágenes de algunos beatos, M. Mentré observa que los miniaturistas de los códices y los destinatarios de los mismos posiblemente eran más conocedores de los textos bíblicos que de la exégesis (Mireille Mentré, *La peinture mozarabe*, Sorbonne, Université de Paris, Paris, 1984, p. 172).

[453] En los albores del Renacimiento dejó de tenerse en estima la obra de Beato, y las ilustraciones de los códices fueron consideradas como el producto de un arte bárbaro e incorrecto (Jaime Marqués Casanovas, «El códice gerundense», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin: Codex Gerundensis*, Urs Graf-Verlag, Olten, Lausanne, 1962, pp. 64-87, p. 66).

[454] Citado por Mentré, *Contribución al estudio*…, p. 42.

[455] Jacques Fontaine, «Imagen y texto bíblico en las artes de los siglos IV al X», *Lecturas de Historia del Arte*, II, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 7-15, p. 12.

[456] Williams, *The illustrated Beatus*…, Vol. I, p. 33. Un caso representativo de este tipo de modificaciones se percibe en los beatos de San Millán de la Cogolla y de Girona, en los que los miniaturistas no pintan de rojo la figura de la bestia, como indica el texto bíblico, sino de color azul-verdoso, en lo que se ha querido ver la intención de identificarlo con el Islam (Soledad de Silva y Verástegui, «La iluminación de códices en el *scriptorium* benedictino: San Millán de la Cogolla (1050-1200)», en *Los grandes monasterios benedictinos*

cómo los artistas representan el jinete de Ap 6, 2 unas veces como Cristo, otras como un adalid que capitanea el grupo ecuestre, y otras como un simple guerrero. Si se tiene en cuenta que en los mismos códices se incluye la explicación de Beato acerca de la identidad del jinete y su montura –*primum album, quod est ecclesia, et sessorem Christum*[457]–, es posible que las imágenes discrepantes con el escrito incluyan otro tipo de información solapada.

Asimismo, algunas miniaturas de los beatos que ilustran un mismo episodio –como, por ejemplo, los *CJAp* (Ap 6, 1-8) – varían de tal forma de unos manuscritos a otros, que sugieren la posibilidad de que se haya realizado algún tipo de intervención deliberada por parte del iluminador o del promotor del códice[458]. De hecho, la representación iconográfica del versículo Ap 6, 2, concretamente, concuerda en algunos casos con el texto bíblico, en otros con las directrices señaladas por Beato de Liébana en sus *Comentarios*, y aun en otros presenta aspectos cuyas fuentes de inspiración son difíciles de elucidar. Los estudios consultados sobre esta problemática no ofrecen ninguna explicación concluyente que justifique las discrepancias que existen entre unas ilustraciones y otras.

Considerando las observaciones precedentes, el propósito de los siguientes apartados es realizar una lectura iconográfica –se podría decir iconológica[459]– de la representación plástica del versículo Ap 6, 2 en las miniaturas de los beatos[460]. El estudio se centrará concretamente

hispanos de época románica (1050-1200), José Á. García de Cortázar – Ramón Teja Casuso (coord.), Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 191-216, p. 201).

[457] *Beati Liebanensis. Tractatus*..., Gryson, p. 12.

[458] En el ámbito medieval, el promotor de un manuscrito, el receptor, la temática o su utilidad condicionaban el tipo de lenguaje figurativo empleado en el mismo (Manuel A. Castiñeiras González, «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha», en *Propaganda & Poder*, Congreso peninsular de Historia da Arte, Marisa Costa (coord.), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001, pp. 71-94, p. 71).

[459] Conviene precisar lo que entendemos como 'método iconológico' aplicado a esta investigación (*vid. supra* en el apartado de metodología). La disparidad que se aprecia entre algunas ilustraciones de los beatos que representan el mismo episodio bíblico (Ap 6, 2, en nuestro caso) y que deberían ser similares o parecidas entre sí es, en determinadas ocasiones, tan notable y evidente que parece indicar una intervención deliberada por parte del artista. Cabe la posibilidad de que algunas de estas imágenes oculten un significado distinto al que muestra su aspecto iconográfico, por lo que el estudio de las mismas requiere un análisis orientado desde un punto de vista iconológico. Como resulta evidente, no se abandonará el método iconográfico, al que se seguirá con cuidado y que se tendrá presente en cuanto pueda ofrecer algún tipo de información complementaria.

[460] Entre los siglos X a XII se han llevado a cabo, además, representaciones de los *CJAp* en otros manuscritos, como el *Apocalipsis Bamberg* o los *Comentarios al Apocalipsis* de Haimo, obispo de Auxerre (s. XII), además de pinturas murales y frescos, entre las que destacan las pinturas murales de Sant Salvador de Polinyà (s. XII) y los frescos de la cripta de la catedral de Anagni (s. XI), de Sant Quirze de Pedret (ss. XI-XII), de St Hilaire le Grand de Poitiers (s. XII) o de la abadía benedictina de Meobecq (s. XII).

en el análisis de las imágenes y su relación con el texto al que representan, buscando concordancias o discrepancias entre el escrito[461] y las ilustraciones. Las conclusiones, por lo tanto, derivarán de la afinidad que presente la expresión plástica con la escrita, y también de aquellas imágenes que pudieran encubrir un posible valor connotativo. Al mismo tiempo se propondrán soluciones alternativas que ayuden a dilucidar el origen y la causa de las irregularidades detectadas[462].

Al analizar las miniaturas de los beatos desde este punto de vista, es fundamental prestar especial atención al texto que supuestamente sirvió de soporte y apoyo a los ilustradores para llevar a cabo la iconografía, es decir, el escrito de Juan –que en esta época ya había sido traducido al latín– y la exégesis del mismo, proporcionada por las interpretaciones de los Padres y los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana. Debe tenerse en cuenta que los elementos alegóricos y los términos y expresiones dudosas del escrito bíblico en griego, abordados en la parte A, en los beatos pierden todo su significado y se transforman en componentes reales que son plásticamente identificables, como lo demuestra la iconografía: el caballo es un animal, el jinete se corresponde con un personaje que cabalga sobre él, el arco es un arma y la corona es el conocido objeto que se coloca sobre la cabeza de un personaje como símbolo de poder o dignidad[463].

Aunque no es frecuente, también se encuentra el grupo de los *CJAp* en relieve, especialmente en capiteles. La abadía de Saint-Benoît-sur-Loire (s. XI) conserva un ejemplo de este tipo de representaciones, si bien las imágenes suelen ser de difícil perspicuidad, debido a los inconvenientes técnicos que supone el trabajo de expresar el episodio bíblico sobre un soporte de considerable dureza como la piedra.

[461] El 'escrito' al que nos referimos comprende el texto bíblico y también la interpretación que Beato de Liébana realiza en sus *Comentarios*.

[462] Recuérdese la 'estética implícita' de Tatarkiewicz ya comentada. En las miniaturas medievales, como se verá, la teoría del filósofo polaco adquiere una importancia considerable.

Por otra parte, al enfocar la investigación de esta forma y primar sobre el valor iconográfico de las ilustraciones su valor iconológico, el estudio de la plástica depende en menor grado de otros aspectos, como pueden ser la datación precisa del códice, el *scriptorium* en el que fue elaborado o la identidad del miniaturista.

[463] En cuanto al estudio del texto y su relación con las imágenes existen diversidad de opiniones. Algunos autores, como W. Neuss y H. A. Sanders, consideran que las tradiciones textual y pictórica en los beatos podrían ser paralelas y deberían analizarse conjuntamente. Sin embargo, P. K. Klein alega que «es absolutamente indispensable investigar separadamente la tradición textual y la tradición pictórica» (Klein, «La tradición pictórica…», pp. 86-88). J. Yarza Luaces, analizando los aspectos demoníacos en las miniaturas de los beatos, da a entender que la tradición pictórica puede ser estudiada independientemente del texto, ya que algunas particularidades iconográficas «no justifican ni el texto apocalíptico ni la gloria de Beato» y parecen vincularse a una tradición ilustrada de un comentario aún sin identificar (Joaquín Yarza Luaces, «Diablo e infierno en la miniatura de los beatos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 229-258, p. 237).

3. AP 6, 1-8 EN LAS MINIATURAS DE LOS BEATOS

Como ya se ha visto, los *CJAp* son interpretados en el Medievo como la lucha de Cristo contra el diablo y las fuerzas del mal[464]. Esta lectura del episodio Ap 6, 1-8 está apoyada principalmente por la exégesis patrística y por los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana[465]; sin embargo, su representación plástica varía de forma considerable de unos beatos a otros.

Los beatos que contienen la iluminación del episodio Ap 6, 1-8 (y en consecuencia la de Ap 6, 2) son los siguientes[466]:

---

[464] Finalizada la Edad Media a los cuatro jinetes se les aplicará la misma categoría maléfica, al mismo tiempo que dejan de ser personajes individualizados para formar un grupo más o menos compacto (John Williams, «Las ilustraciones del Beato de Burgo de Osma», en *El Beato de Osma. Estudios*, Vicent García (ed.), Valencia, 1992, pp. 109-150, p. 118). Además, a partir del siglo XIV se desvanece la fantasía medieval y se da paso a otro concepto en las figuraciones. Los *CJAp* dejan de ser una alegoría de la lucha de Cristo contra las fuerzas del mal y los artistas muestran nuevas tendencias. Tal es el caso del artista flamenco Jean Bondol (1368-1381) que, aunque se basa en manuscritos anteriores, moderniza la escena y «equipa a los jinetes del Apocalipsis con los cascos emplumados, albardas y cimitarras más maravillosos» (Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 46).

[465] Sin embargo, en la mayoría de las miniaturas de los beatos la iconografía de los *CJAp* se distancia notablemente de la exégesis moralizante (Mentré, *La peinture mozarabe*…, p. 180), J. Yarza Luaces observa que en el beato de Girona el miniaturista «hace caso omiso del comentario y dibuja cuatro jinetes sin más» (Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos*…, p. 127).

[466] La relación ha sido extraída de J. Williams, *The illustrated Beatus*…, Vol. I, pp. 10-11. A excepción del beato de Ginebra, que no aparece en el catálogo de Williams por ser descubierto en 2007, se sigue el orden cronológico propuesto por el citado autor. Sobre el códice de Ginebra, *vid.* en línea http://www.e-codices.unifr.ch/fr/bge/lat0357/bindingA/0/Sequence-137 [consulta 22/11/2018].

Ya se ha indicado que los beatos son nominados de distinta forma según los diversos catálogos y autores: el códice de Fernando I y doña Sancha, por ejemplo, se cita a veces como de la Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14-2 y el de las Huelgas como de la Pierpont Morgan Library, ms. 429. La designación utilizada en este trabajo es la referida con mayor frecuencia por los investigadores.

Además, los beatos son denominados de forma abreviada con una o dos letras siguiendo criterios de diferentes autores. Los nomenclátores más aceptados por la mayoría de los investigadores son los de W. Neuss y H. A. Sanders (Mundó – Sánchez, *El Comentario de Beato…,* p. 68). De todas formas, para facilitar la identificación de los códices, empleamos un índice propio que se indica entre corchetes.

Sobre los catálogos de los beatos, *vid.* Emmerson – Lewis, «Census and Bibliography…», pp. 337-379; y Mundó – Sánchez, *El Comentario de Beato…*, pp. 21-31. En concreto, sobre el catálogo de los beatos que contienen el episodio de los *CJAp*, *vid.* pp. 56-57 de esta última obra.

–Beato de Valcavado [o beato de la Universidad de Valladolid] (970) [en adelante: V]: Ap 6, 1-8 [Fig. 76A] / Ap 6, 2 [Fig. 76B].

–Beato de Girona (975) [= G]: Ap 6, 1-8 [Fig. 77A] / Ap 6, 2 [Fig. 77B].

–Beato de Seu d'Urgell [o beato *Urgellensis*] (*ex*. s. X) [= U]: Ap 6, 1-8 [Fig. 78A] / Ap 6, 2 [Fig. 78B].

–Beato de Fernando I y doña Sancha (1047) [= F]: Ap 6, 1-8 [Fig. 79A] / Ap 6, 2 [Fig. 79B].

–Beato de Saint-Sever[467] (*m*. s. XI) [= St]: Ap 6, 1-8 [Fig. 80A] / Ap 6, 2 [Fig. 80B].

–Beato de Ginebra[468] (s. XI) [= Gb]: Ap 6, 1-8 [Fig. 81A] / Ap 6, 2 [Fig. 81B].

–Beato de Burgo de Osma (1086) [= O]: Ap 6, 1-8 [Fig. 82A] / Ap 6, 2 [Fig. 82B]

–Beato de Turín (*in.* s. XII) [= T]: Ap 6, 1-8 [Fig. 83A] / Ap 6, 2 [Fig. 83B].

–Beato de Silos (texto: 1091, ilustraciones: 1109) [= S]: Ap 6, 1-8 [Fig. 84A] / Ap 6, 2 [Fig. 84B].

–Beato de Manchester (1175) [= M]: Ap 6, 1-8 [Fig. 85A] / Ap 6, 2 [Fig. 85B].

–Beato de Lorvão (1189) [= L]: Ap 6, 1-8 [Fig. 86A] / Ap 6, 2 [Fig. 86B].

–Beato de las Huelgas (1220) [= H]: Ap 6, 1-8 [Fig. 87A] / Ap 6, 2 [Fig. 87B].

–Beato de San Andrés del Arroyo (*in.* s. XIII) [= A]: Ap 6, 1-8 [Fig. 88A] / Ap 6, 2 [Fig. 88B].

En cada uno de estos códices la disposición del grupo ecuestre de los *CJAp* ocupa el espacio de diferentes formas[469]. En V, G, U, F, O, S, T y A las imágenes invaden toda la

[467] Aunque se pueda considerar el manuscrito de Saint-Sever como el único beato realizado al norte de los Pirineos, A. Blázquez cree que fue copiado en la Península Ibérica por orden del abad catalán Gregorio de Montaner, que rigió aquella abadía hasta 1072. El hecho de que los *scriptoria* de la península fueran por aquel tiempo el único lugar en el que se elaboraban los beatos aumenta las probabilidades de que fuese realizado, en efecto, al sur de los Pirineos (Antonio Blázquez, «Los manuscritos de los Comentarios al Apocalipsis de S. Juan por San Beato de Liébana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1906, pp. 257-273, p. 266).

[468] Los datos correspondientes al beato de Ginebra han sido extraídos de Suárez, «Beatos: la historia interminable»…, p. 79, y de Paule Hochuli Dubuis – Isabelle Jeger, «Un Beatus découvert à Genève», *Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana*, 17, BMB, Roma, 2009, pp. 11-29, en línea https://doc.rero.ch/record/19057/files/beatus_mis-en-page_v3.pdf [consulta 22/11/2018].

[469] Es curioso observar que en la mayoría de los beatos se agrupan los *CJAp* en una misma página entera, lo que podría indicar que el miniaturista tiene en consideración los cuatro primeros sellos –Ap 6, 1-8– como una unidad compositiva, contrariamente a las ilustraciones de los apocalipsis carolingios, que utilizan una estructura diferente (Mireille Mentré, *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año Mil*, Encuentro, Madrid, 1994, p. 180).

superficie del folio, mientras que en St se acomodan en dos folios completos consecutivos[470] y, en cambio, en Gb, M, L y H el texto y las imágenes comparten espacio. Además, G, St, T, M, A y H contienen la figura de Juan y los símbolos de los cuatro evangelistas combinados con los *CJAp*[471].

Los caballos también presentan distintas combinaciones entre ellos. En V, U, F, O, S y L los cuatro animales se orientan en la misma dirección: en V, U, F y S hacia la izquierda y en O y L a la derecha. En O, S y L el primero parece actuar como guía del grupo[472]; además, en O y L su estructura muestra una composición vertical, destacando de forma particular el cuarto en O que aparece desplazado a la izquierda del grupo[473].

También es digno de mencionar la interacción entre los dos primeros jinetes en algunos códices. Como ya se ha visto, para Beato el primer caballo representa a la Iglesia, su jinete a Cristo, y los otros tres a las fuerzas del mal contra las que combate el jinete del caballo blanco, especialmente contra el segundo:

> Secundum roseum, id est, populum adversantem Ecclesiae, et sessorem suum diabolum sanguinolentum […] Hi in equo roseo sedent: contra victricem in equo albo vincentemque Ecclesiam exeunt, et pugnant contra eam[474].

En St y Gb el primero y el segundo caballo se enfrentan, y sus jinetes parecen entrar en lid. En V, G, U, F, T y A, aunque los jinetes de los dos primeros caballos aparentemente combaten entre sí, los animales se orientan en una misma dirección, por lo que da la impresión de que el segundo persigue al primero. En H los jinetes semejan combatir, aunque

---

[470] Es interesante la disposición del cuarto caballo en St, en lo que parece ser el intento del artista por tratar de conseguir un efecto de escorzo, visto en perspectiva desde los cuartos traseros del animal.

[471] No vamos a detenernos en analizar las imágenes complementarias, dado que requerirían un estudio aparte. Sobre la inclusión de los evangelistas en la escena, *vid.* John Williams, «Le beatus de Saint-Sever état des questions», en *Saint-Sever millénaire de l'abbaye. Colloque international*, 25, 26 et 27 mai 1985, Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de La Gascogne, *n. l.*, 1985, pp. 251-263, p. 256.

[472] Se entiende que la apariencia de 'guía del grupo' está constituida por el conjunto jinete-caballo.

[473] Sobre la estructura de los *CJAp* en los beatos O y L, *vid.* Jorge Manuel Gomes da Silva Rocha, *L'image dans le Beatus de Lorvão: figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão, 1189*, Tesis doctoral, Université Libre de Bruxelles, Brussells, 2008, pp. 246-250; Ana de Oliveira Dias, *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do Beato de São Mamede de Lorvão*, Dissertação de mestrado em História Medieval, Universidade de Lisboa, 2012, p. 75.

[474] *Obras Completas de Beato*…, Echegaray *et al.*, pp. 38 y 346.

sus caballos se dirigen en sentidos opuestos; este tipo de configuración parece remitir a modelos bizantinos anteriores [Fig. 89][475].

Asimismo, es necesario tener en cuenta el escenario en el que se desenvuelve la acción. En Ap 6, 1-8 no se indica en qué lugar suceden los acontecimientos y en los beatos la escena de los *CJAp* no se desarrolla en un espacio fijo. El texto bíblico presenta cierta ambigüedad en este sentido, y tanto puede referirse al cielo como a la tierra, aunque posiblemente sea esta última, debido a que todas las actividades de los *CJAp* son totalmente humanas[476]. Por otra

[475] Existen, además, una serie de particularidades iconográficas dentro del grupo ecuestre que, aunque no son relevantes para el desarrollo de este trabajo, pueden ser interesantes en vista a estudios futuros. Enumeramos las más destacadas:

-El segundo jinete en los beatos G, Gb, y T porta una lanza, aunque en Ap 6, 4 se indica claramente que «se le dio una gran espada».

-El tercer jinete, al que supuestamente le corresponde una balanza, en L lleva una espada (ya se ha comentado en la parte A la dificultad que presenta la interpretación del término griego ζυγὸν, que es identificado por los traductores en este caso como un instrumento de pesar).

-Del cuarto jinete el texto bíblico no especifica que porte arma u objeto alguno, como así lo muestran los beatos G, St, Gb, T, M, H y A, si bien, en V, U, F y S lleva una espada, en O una garrucha y en L una cruz con el A y Ω.

-La figura del Hades, citada en Ap 6, 8 y que acompaña al cuarto jinete, la incluyen los códices V, G, U, F, Gb, T, S, M, H y A en forma de monstruo humanoide; en Gb, además, escupe fuego por la boca. Es interesante comprobar cómo el rostro del Hades en G ha sido raspado. Para el autor del destrozo el semblante del monstruo seguramente no ofrecía muchas garantías de serenidad. En F los ojos de esa figura han seguido la misma suerte: un individuo anónimo ha eliminado los órganos de la visión. Sobre este particular algunos autores creen que el raspado del rostro o de los ojos de las figuras consideradas malignas obedece al propósito de evitar la mirada perniciosa de estos personajes, basándose en la creencia del llamado 'mal de ojo' o *fascinum* (Anna Orriols, «O Beato de Girona. Outra interpretación dalgunhas imaxes», en *Rudesindus. San Rosendo. O seu tempo e o seu legado*, Xunta de Galicia, [Santiago de Compostela], 2009, pp. 132-145, p. 136).

Es interesante, además, la composición iconográfica del conjunto Muerte-Hades, que presenta una gran similitud con algunos relieves de sarcófagos etruscos, como el Vulci H. 273 [Fig. 92].

-También resulta extraño observar que ningún beato representa el versículo Ap 6, 6, en el que se indica el precio del trigo y la cebada, y se advierte de no causar daño al aceite ni al vino. Como ya se ha referido en la parte A, el apartado correspondiente al tercer jinete consta de dos versículos (Ap 6, 5-6). Curiosamente en todos los beatos se omite la ilustración del segundo de ellos (Ap 6, 6). Además, la representación iconográfica de Ap 6, 6 no sólo no aparece en los beatos, sino que tampoco es frecuente en la plástica medieval; la única referencia que podemos citar pertenece al *Apocalipsis de Stuttgart* (*ca.* 1330-1340). Se trata de dos pinturas al temple sobre madera de álamo, en una de las cuales el episodio de los *CJAp* se expresa de forma más acorde con el texto bíblico: bajo las patas del tercer caballo se encuentran una serie de tinajas, seguramente depositarias de vino y de aceite, como se indica en Ap 6, 6 [Fig. 100]. La iconografía del apocalipsis de *Stuttgart* parece concebida al margen de la intervención exegética, donde el artista otorga al Apocalipsis una nueva dimensión metafísica y espiritual, rara vez igualada en la pintura medieval (Laurence Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2007, p. 199). Sobre este mismo tema, *vid.*, además, Meer, *Apokalypse. Visions*…, p. 198. El *Apocalipsis de Stuttgart* puede consultarse en línea http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik_e/ita_rundg.php [consulta 22/11/2018].

[476] Ángel Mirete Pina, *666. Apocalipsis I a XIII. Una profecía cumplida*, Encuentro, Madrid, 1998, p. 230; *vid.*, además, Mounce, *Comentario al libro del Ap*…, p. 207.

parte, el autor del Apocalipsis tampoco indica si los jinetes son personas, ángeles de Dios o símbolos personificados de la política mundana[477], por lo que el espacio del desarrollo de la acción puede ser interpretado de formas muy distintas.

En cuanto al fondo de la escena de los *CJAp*, se distinguen también diversos encuadres. Los beatos V, G, U, F, St, y S presentan unas bandas horizontales de diferentes colores, sin líneas de demarcación que ocupan todo el folio. Las franjas son aproximadamente del mismo ancho y podrían interpretarse como una repetición del compendio de los tres espacios que en la Antigüedad representaban el cielo, el horizonte y la tierra[478]. El beato V es el que más se aproxima a este esquema y muestra seis franjas repartidas en dos grupos de tres, repetidas en orden ascendente siguiendo la escala: marrón, amarillo y azul. Los cascos de los cuatro caballos están asentados en las bandas marrones, es decir, en la primera y la cuarta, por lo que se deduce que se trata del color correspondiente a la tierra; la zona azul –el cielo– está ocupada por las cabezas de los jinetes y por el ángel que corona al primero de ellos; la franja intermedia de color amarillo se identificaría con el horizonte. Los beatos M y A muestran cuatro franjas bien definidas y enmarcadas, en las que destacan, en orden ascendente, la primera y la tercera por su singularidad (en M la tercera es de color rojo intenso; en A es azul, estando a su vez tachonada de estrellas); la segunda y la cuarta incluyen también la figura de Juan repetida cuatro veces y los símbolos de los evangelistas, mientras que en la banda superior se aprecia la imagen del *Agnus Dei*. Los códices O y L ofrecen un fondo liso y uniforme, y la única separación entre los caballos es su colocación en columna en orden descendente.

A su vez, algunos folios contienen fragmentos de texto y las imágenes están repartidas de diversas formas. En V, U, F, St y S se incluye al lado de cada jinete un breve escrito referente al versículo al que alude la ilustración. En Gb un nombre identifica a cada jinete y el grupo ecuestre comparte el folio con un amplio fragmento del texto de Ap 6, 1-8; una disposición semejante es recogida en M, L y H. Es digno de mención el beato L, que presenta el texto íntegro de los versículos de Ap 6, 1-8 y las ilustraciones de los *CJAp* en el mismo folio. En T y H cada caballo (con su jinete correspondiente) ocupa una cuadrícula independiente y, además, en ambos códices, van acompañados de la figura de Juan y los símbolos de los evangelistas.

---

[477] Xabier Pikaza Ibarrondo, *Apocalipsis*, Verbo Divino, Pamplona, 1999, p. 95.
[478] Mireille Mentré, *Illuminated manuscripts of medieval Spain*, Thames and Hudson, London, 1996, p. 103.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4. PARALELISMO ENTRE AP 6, 2 Y AP 19, 11

Antes de pasar a estudiar la iconografía del jinete de Ap 6, 2 en las miniaturas de los beatos, conviene analizar la posible relación entre este episodio y Ap 19, 11, en el que se describe la comitiva de los ejércitos celestiales que son conducidos por el jinete Fiel y Verdadero[479]. Esta aproximación al contexto de los dos episodios citados es preceptiva, ya que para muchos autores el jinete de Ap 6, 2 y Ap 19, 11 son el mismo personaje.

A semejanza de Ap 6, 2, el caballista de Ap 19, 11 también monta un caballo blanco, lo que algunos autores entienden como una alusión inequívoca a la figura de Cristo: *Et vidi caelum apertum, et ecce equus albus, et sessor eius vocatur Fidelis et Verus* (Ap 19, 11)[480]. Sobre este pasaje Beato comenta: *Iste equus Ecclesia est, et sessor eius Christus: hic est equus quem primo signo viderat inter roseum, et nigrum, et pallidum*[481]. El monje de Liébana confirma así la analogía que para él existe entre los caballos y los jinetes de los versículos Ap 6, 2 y Ap 19, 11[482].

Para algunos autores medievales la afinidad entre los jinetes de Ap 6, 2 y Ap 19, 11 resulta tan evidente que a veces son representados con el mismo atributo, como señala Y. Christie: «Cela est si vrai que dans le commentaire sur l'Apocalypse de Rupert de Deutz le cavalier d'Ap. 19 bande un arc dont il n'est fait mention qu'en Ap. 6,2»[483].

---

[479] Para un estudio en profundidad desde el punto de vista de la exégesis sobre el paralelismo entre los jinetes de Ap 6, 2 y Ap 19, 11, *vid.* la obra ya citada de Guerra Suárez, *El caballo blanco en el Ap*…, pp. 20-204.

[480] La identidad de Cristo en Ap 19, 11 está plenamente justificada. Además, en la simbología cristiana un jinete que monta un caballo blanco se considera habitualmente como la representación de Cristo y, en este caso, Cristo capitanea los ejércitos de los cielos en un caballo del mismo color (Gerd Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Istituto Propaganda Libraria, Milano, 1984, p. 93); sobre este tema *vid.*, además, Charles Walmesley, *Historia general de la Iglesia Christiana desde su nacimiento hasta su último estado de triunfante en el cielo, sacada principalmente del Apocalipsis de S. Juan*, Gómez Fuentenebro y Compañía (ed.), Madrid, 1805, p. 49; Etelvina Fernández, «Héroes y arquetipos en la iconografía medieval», en *Los héroes medievales*, CEMYR, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1993, pp. 13-53, p. 24.

[481] *Sancti Beati, presbyteri*…, Florez, p. 31.

[482] Ambrosio Autperto y Haimón de Auxerre también consideraban que los jinetes y los caballos de Ap 6, 2 y Ap 19, 11 representan en ambos casos a Cristo y a la Iglesia (Julia E. Wannenmacher, «Dragon, Antichrist, Millennium: Joachim of Fiore and the opening of the seals», en *L'Apocalisse nel Medievo*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medievo Latino, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, a cura di Rossana E. Guglielmetti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2011, pp. 235-239, p. 237); *vid.* además, Christe, «Beatus et la tradition…», p. 58.

[483] Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Picard, Paris, 1996, p. 102.

En la actualidad investigadores como G. Heinz-Mohr aún son de la opinión de que Cristo acompaña en Ap 6, 2 y Ap 19, 11 a los ejércitos celestiales en su caballo blanco[484]. Un criterio semejante lo expresa U. Vanni, quien –equiparando ambos versículos– señala que una interpretación probable sería que el jinete de Ap 6, 2 represente al propio Cristo, que es un elemento de signo positivo, en oposición a los otros tres caballos que son negativos[485]. C. Lavergne también considera que el primero de los *CJAp* es muy diferente de los otros tres, de hecho, se asemeja al jinete triunfante de Ap 19, 11[486]. Una solución semejante la ofrece L. Cappelletti a partir del estudio de los frescos de la cripta de la catedral de Anagni, en que el primero de los *CJAp* se muestra nimbado y montado sobre un caballo blanco [Fig. 129]. El autor italiano cree que la escena del grupo ecuestre de Anagni no representa, en este caso, un equipo de destrucción, sino la lucha del primer jinete contra los otros tres, con la finalidad de salvar la paz y la vida en la tierra («il Re dei re, il Signore dei signori»), como en Ap 19, 16, donde se identifica al jinete con el «Verbo di Dio»[487].

A pesar de que se observan algunas similitudes, también existen serias dudas sobre la posible relación de los jinetes de Ap 6, 2 y Ap 19, 11, por varias razones. El hecho de montar un caballo blanco, que por otra parte es el único elemento por el que se pueden relacionar ambos jinetes, no justifica la identidad del que lo monta. Al mismo tiempo, el contexto en el que se encuentra Ap 6, 2 hace dudar de que los caballistas de los dos pasajes bíblicos representen al mismo individuo. Cristo ya está presente en el capítulo 6 (Ap 6, 1) como el Cordero que abre los sellos[488]: la presencia del Cordero es un elemento lo suficientemente relevante como para desestimar que Cristo aparezca en la misma escena de dos formas distintas. Además, como señala E. Schick, Cristo nunca podría aparecer obedeciendo una orden de alguien inferior a él, en este caso de uno de los 'seres vivientes' que reclama la

[484] Heinz-Mohr, *Lessico di iconografía*…, p. 93.

[485] Vanni, *Apocalipsis. Una asamblea*…, p. 41.

[486] Lavergne, *L'Apocalypse*…, p. 67; *vid.*, además, Domingo Muñoz León, *Apocalipsis*, Comentarios a la Nueva Biblia de Jerusalén, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2007, p. 76.

[487] Lorenzo Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Pontificia Universitas Gregoriana, Roma, 2002, p. 184. Sobre este tema, *vid*., además, Alain Labbé, «Une théophanie équestre: le Christ à cheval de la cathédrale d'Auxerre. Théologie christocentrique et idéologie impériale», *Le cheval dans le monde médiéval*, Senefiance, 32, Publications du CUER MA, Centre Universitaire d' Etudes et de Recherches Médiévales d' Aix, Aix-en-Provence, 1992, pp. 279-299, p. 282.

[488] Raymond E. Brown – Joseph A. Fitzmyer – Roland E. Murphy (dir.), *Comentario Bíblico San Jerónimo*, Nuevo Testamento II, Cristiandad, Madrid, 1972, p. 554.

presencia del caballo[489]. En realidad, no existen pruebas fehacientes que demuestren la equivalencia de identidad entre los jinetes de Ap 6, 2 y Ap 19, 11.

En busca de soluciones alternativas, algunos autores como E. Schick o W. Danker afirman que en el jinete de Ap 6, 2 podría haberse incorporado la figura más importante del pensamiento escatológico, el Anticristo: «the rider on the white horse, a negative image of false messianic kingship»[490], debido a que en el Apocalipsis se describe generalmente al Anticristo como una tentativa de imitación de Cristo[491]. Otras propuestas señalan que la relación entre los jinetes de Ap 6, 2 y Ap 19, 11 se justifica debido a que la salvación traída al mundo por Cristo está presente bajo dos aspectos: uno como Cordero y otro como Caballero[492], aunque el concepto de 'caballero'[493] es medieval y no del siglo I, cuando fue escrito el Apocalipsis.

De todas formas, es posible que los argumentos más fiables y evidentes que ayuden a elucidar el problema de si los caballistas de estos dos versículos representan el mismo personaje para el autor del Apocalipsis, se puedan deducir del propio texto del libro[494]. Si bien en los dos casos los jinetes montan un caballo blanco, la fórmula utilizada para referirse a ellos varía considerablemente de uno a otro[495]. El escrito bíblico señala de una manera precisa la identidad del jinete en Ap 19, 11: *et ecce equus albus et qui sedebat super eum vocabatur Fidelis et Verax*; y de forma incierta en Ap 6, 2: *et ecce equus albus et qui sedebat super illum*, lo que da a entender que, en este último caso, se trata de un personaje no identificado. Si Juan hubiese querido reconocer al jinete de Ap 6, 2 como Cristo, como Jesús, como el

---

[489] Eduard Schick, *El Apocalipsis*, El Nuevo Testamento y su mensaje, 23, Wolfgang Trilling (dir.), Herder, Barcelona, 1974, p. 91. Recuérdese que 'el viviente' llama con autoridad a los caballos, uno tras otro, para que se presenten: *Veni*! Además, el episodio de los *CJAp* (Ap 6, 1-8) forma un grupo compacto dentro del conjunto del capítulo correspondiente a la apertura de los siete sellos (Ap 6, 1 - 8, 1).

[490] Frederick William Danker (ed.), *A Greek-English Lexicon of the New Testament and other Early Christian Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 1010.

[491] Emiliano Jiménez Hernández, *El Apocalipsis. Revelación de la Gloria del Cordero*, Caparrós, Madrid, 2003, p. 70.

[492] *La Sacra Bibbia*, Salvatore Garofalo (dir.), Marietti, Italy, 1964, p. 786.

[493] Se volverá sobre esta calificación más adelante al tratar la cuestión del jinete en las miniaturas de los beatos.

[494] Conviene recordar que este estudio se centra en el escrito del Apocalipsis, no en la interpretación del escrito.

[495] Herbert Lockyer, *Apocalipsis: el drama de los siglos*, Vida, Miami (Florida), 1982, p. 89.

Mesías o como otro personaje, tal vez indicaría su nombre, como lo hace al nombrar al cuarto de los *CJAp* en el versículo Ap 6, 8: *et qui sedebat desuper nomen illi Mors*[496].

Además, los calificativos referentes a Cristo en el Apocalipsis, como puso de manifiesto D. H. Lawrence, están vinculados a títulos de poder: «Rey de Reyes y Señor de Señores son típicos en el texto, así como Kosmokrator o Kosmodynamos»[497]; al mismo tiempo, los nombres *Cristo* y *Jesús* aparecen citados de esta forma numerosas veces en el Apocalipsis[498].

En función de estos antecedentes, no se entiende que Juan, queriendo señalar a Cristo en Ap 6, 2, utilizara solamente el apelativo «el que estaba sobre él [caballo]», en lugar de otra designación más acorde con su dignidad. Resulta evidente, por lo tanto, que el autor del Apocalipsis no identifica al jinete de Ap 6, 2 con Cristo, y que posiblemente se trata de un personaje que ni él mismo reconoce.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[496] *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam*…, Weber, pp. 1901 (para los dos primeros pasajes citados) y 1887 (para el tercero).

[497] Lawrence, *Apocalipsis*…, p. 45.

[498] El nombre *Cristo* se lee en Ap 1, 1; 2, 5; y 11, 15; y *Jesús* en Ap 1, 5; 12, 17; 14, 12; 17, 6; 19, 10; 20, 4; y 22, 16-21.

5. Ap 6, 2 en las miniaturas de los beatos[499]

El estudio que se va a realizar en esta parte B sobre las ilustraciones del versículo Ap 6, 2 en las miniaturas de los beatos se centra en los mismos componentes que son susceptibles de expresión plástica vistos en la parte A, es decir, el caballo, el jinete, el arco y la corona. Como ya se ha indicado, algunos de estos elementos presentan determinadas irregularidades que suscitan la posibilidad de que exista un sustrato iconológico bajo el manto iconográfico que los envuelve. A la hora de analizar el problema, y siguiendo el hilo conductor desde la redacción del Apocalipsis –en concreto Ap 6, 2– hasta su expresión figurativa en los beatos, se deben tener en cuenta, al menos, tres aspectos fundamentales: el significado del escrito en su versión original (*vid. supra* en la parte A), la posterior interpretación de la exégesis patrística y de Beato de Liébana en sus *Comentarios al Apocalipsis* (*vid. supra* al inicio de la parte B), y las distintas representaciones plásticas que materializaron dicho versículo en las miniaturas de los beatos, que se estudiarán a continuación[500].

5.1. El caballo[501]

El significado e interpretación del caballo en el Medievo, al menos en lo que corresponde a su transcripción del campo literario al iconográfico, no se asocia a la misma figura alegórica

[499] Como se ha señalado, para poder entender determinados aspectos de algunos elementos de Ap 6, 2, es necesario contrastar las ilustraciones de este versículo con el resto de las del episodio Ap 6, 1-8; por lo tanto, aunque este capítulo se centra en el estudio de Ap 6, 2, en ciertos momentos se analizarán los paralelismos o contrastes que presenta Ap 6, 2 con las otras figuras de los *CJAp*, especialmente en lo que concierne al caballo que es el denominador común del grupo ecuestre.

[500] El elemento más discutido de este episodio bíblico en cuanto a su interpretación es el jinete. Como se ha visto, Juan en ningún momento se dirige a él de una forma específica; solamente señala que se trata de alguien que 'se encuentra sobre el caballo blanco'. Más tarde, la exégesis patrística y Beato de Liébana lo identificaron con Cristo y, posteriormente, los modelos iconográficos de los beatos, como se verá, representaron a este personaje de muy diversas formas.

[501] Es importante puntualizar que no es motivo de este trabajo llevar a cabo un estudio sobre el caballo en el Medievo, sino analizar, en concreto, la iconografía del caballo de Ap 6, 2 en los beatos. En este apartado se realiza una descripción iconográfica del animal y su comparación con los otros tres caballos del grupo ecuestre y el equipamiento de los mismos.

De todas formas, sobre la morfología del caballo también sería interesante conocer si las ilustraciones de los beatos son producto de copias literales de imágenes precedentes o si, por el contrario, son aportaciones originales del artista que tal vez pudo considerar que otros caballos que él conocía eran de mejor porte que los del modelo de referencia. Este tipo de análisis por parte de los hipólogos podría aportar valiosa información sobre los équidos de la zona y de la época en que fueron elaborados los códices.

a la que se le vinculaba en la Antigüedad[502]. Ya se ha visto que en el A. T. los caballos de Zacarías representaban a los vientos[503], sin embargo, en los beatos los caballos del Apocalipsis son simples animales, como se aprecia en las ilustraciones. Además, en la plástica medieval el caballo está íntimamente relacionado con el jinete que lo monta, formando entre ambos un conjunto armonioso. Por esta razón es habitual que el animal aparezca con arreos y atelaje en consonancia con el equipamiento del jinete[504].

Para el estudio de la iconografía del caballo de Ap 6, 2, se deben tener en cuenta ciertas cuestiones fundamentales, como su aspecto físico (raza, género y pelaje)[505], el paso del animal y también su equipamiento[506], como arneses, adornos, herraduras y estribo[507].

a) Raza

No es tarea fácil identificar la raza del caballo, aunque en una primera diferenciación se distingue que predominan dos tipos fundamentales: caballos con marcados rasgos orientales y

[502] En el mundo medieval el caballo, tanto en el ámbito de la caballería como de la literatura caballeresca, es entendido como un animal real al que se deben cuidados especiales, como refleja el tratado de veterinaria equina de Jordanus Rufus de mediados del siglo XIII (cita esta obra Esther Corral Díaz, «As *bestas* de Fernand'Esquio (*B* 1604 / *V* 1136)», en C*inguidos por unha arela común*, Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero, tomo II, Literatura, Rosario Álvarez – Dolores Vilavedra (coord.), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999, pp. 347-364, p. 356).

[503] *Vid. supra*, en la parte A, los caballos de Zacarías y su relación con los *CJAp*.

[504] Teresa Pérez Higuera, «Caballos y jinetes en la Edad Media: una aproximación a través de su iconografía en Al-Andalus y en los reinos hispánicos», en *Mil años del caballo en al arte hispánico,* Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril – 17 de junio de 2001 [exposición], Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 37-57, p. 37.

[505] Recuérdese que, como señala Ap 6, 1-8, a los caballos les corresponden los siguientes colores de pelaje: blanco, rojo, negro y pálido. Los ilustradores de los beatos expresan con claridad los caballos blanco y negro; sin embargo, el rojo y el pálido varían su tonalidad de unos códices a otros. Además, en el pelaje de algunos de ellos se aprecian elementos de difícil explicación, como el caso del caballo blanco en V, G, F y S que presenta pintas de formas y colores variados en toda la superficie del animal.

Aunque no son relevantes para este trabajo, también otros elementos de la fisonomía de los caballos son dignos de estudio y deberían ser tenidos en cuenta en futuras investigaciones, como el tamaño y la conformación de las crines, la forma y posición de las orejas, las colas, u otros más específicos, como las cernejas pilosas del espolón de las patas de los caballos del beato S, o la relación palanca-apoyo de los pies, tan diferentes de unos códices a otros, como se aprecia en los beatos F y L.

[506] Sobre la importancia de analizar con detalle el equipamiento de los caballos, J. Yarza Luaces señala que los elementos de las cabalgaduras –arneses y adornos– son muy relevantes, ya que puede denotar determinadas influencias estilísticas (Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos*…, p. 168).

[507] Aunque el estribo forma parte de los arneses del caballo no es un elemento de uso para el animal, como es evidente, sino para el jinete. Sobre este tema volveremos más adelante.

caballos cuya fisonomía es más propia de animales occidentales[508]. Los équidos orientales se caracterizan por su figura esbelta y formaciones pilosas poco abundantes. La morfología del caballo árabe se distingue, además, por su cabeza pequeña, y el persa por la elegancia de sus formas y sus miembros largos y enjutos[509]. Por el contrario, los caballos occidentales son grandes y robustos, de abundantes crines y cernejas y de aptitud más propia del arrastre que de la monta[510]. En base a esta configuración, se identifica el caballo de Ap 6, 2 de marcada tipología oriental en los beatos V, U, F y O, mientras que en G, St, Gb, T, S, M, L, H y A se parece al modelo occidental[511].

b) Género

La crítica no le ha prestado demasiada atención al género de los équidos, no obstante creemos que se trata de una particularidad en su anatomía que no debiera pasar inadvertida[512]. De hecho, se observa que unos animales son caballos y otros aparentan ser yeguas, combinándose a veces machos y hembras dentro de un mismo programa iconográfico. Los cuatro caballos de V y F son machos. En G el primero y el tercero son hembras, y el segundo y el cuarto son machos; sin embargo, en T el primero y el cuarto son machos, y el segundo y el tercero hembras. Los caballos machos de T presentan, además de la zona testicular, la vaina del animal, por lo que es probable que el artista haya incluido estos elementos de forma intencionada. En L, el primero y el segundo son hembras, y el tercero y el cuarto machos. En St el único macho identificable es el cuarto caballo. En U, Gb, O, S, H y A los caballos no

[508] Si se tiene en cuenta que otros motivos de las ilustraciones de los beatos como los pájaros y otros animales terrestres y marinos, las herramientas de trabajo, las armas o la indumentaria de los personajes, son reproducciones de modelos de la época, cabría pensar que la imagen del caballo guarda relación con los ejemplares del lugar en el que se iluminó el códice y que pudieron haber servido al ilustrador de prototipos. Hay que descartar, por supuesto, aquellos modelos que han sido copiados literalmente de otros códices anteriores. En este caso la imagen de referencia sería la primera de la serie.

[509] Sobre la morfología del caballo árabe y su influencia desde Persia hasta la Península Ibérica, *vid.* José Aguilera Pleguezuelo, *El caballo árabe en la historia y en los manuscritos árabes de Oriente*, Almuzara, Córdoba, 2006, pp. 47-80.

[510] Pablo Diffloth, *Razas caballares. Cría y explotación de los caballos de silla y de tiro*, Salvat, Barcelona, 1927, pp. 1, 6 y 9.

[511] Los otros tres caballos del cuarteto ecuestre presentan características morfológicas similares al primero de ellos, dentro de su grupo correspondiente.

[512] Sin embargo, la representación de los órganos genitales en la iconografía de seres humanos ha sido debidamente estudiada. Sobre este tema, *vid.* Alicia Miguélez Cavero, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Tesis doctoral, Universidad de León, León, 2010, pp. 270-276.

presentan atributos sexuales, por lo que es posible que sean hembras, o bien que el miniaturista haya obviado la representación de esos órganos en todos ellos[513]. En M no es fácil de identificar el género de los animales; y el resto de los caballos machos en los otros beatos son reconocibles solamente por las turmas.

c) Pelaje

El pelaje del caballo de Ap 6, 2 presenta también algunas diferencias notables de unos códices a otros. Los beatos U, St, Gb, O, T, M, L, H y A siguen las directrices del texto y representan un équido de color blanco. Sin embargo, V, G, F y S muestran un caballo pinto, con motas repartidas por toda la superficie del animal, lo que le confiere un aspecto afín al pelaje de los caballos de hoy en día conocidos como raza Appaloosa [Fig. 91] o como raza Knabstruper [Fig. 90][514]. Las manchas del caballo del primer jinete del beato V son semejantes a ojos y en G parecen corazones. En F y S se extienden como pequeños círculos

[513] No se puede precisar si el hecho de representar machos y hembras obedece a un propósito concreto del artista o si, por el contrario, los miniaturistas tenían por costumbre dibujar los animales de una forma u otra indistintamente. Al analizar elementos plásticos que admiten cierta variabilidad en su representación, es preciso tener en cuenta la época y el lugar en que fueron realizadas las obras y las costumbres y tradiciones sobre las que giraba toda la vida social del momento. En este sentido, se sabe que algunas prácticas de la Antigüedad relacionadas con los ciclos naturales, como pueden ser las épocas de las cosechas, los tiempos equinocciales, los humores o los cuatro elementos (*vid. supra* en la parte A), se mantuvieron en el Medievo, y es posible que esta simbología pudiera alcanzar al campo iconográfico. Sobre este particular, J.-E. Cirlot, citando a Jung, observa que de los cuatro elementos de la Naturaleza hay dos que son activos: el fuego y el aire; y dos pasivos: la tierra y el agua; de ahí el carácter masculino y creador de los primeros y el carácter femenino y receptivo de los segundos (Cirlot, *Dicc. de símbolos tradicionales*…, p. 182). Sería interesante un estudio en profundidad para poder determinar si este tipo de simbología fue aplicada en algún momento al género de los caballos o de otros animales en las miniaturas medievales.

[514] Es preciso observar que las razas citadas son de caballos que existen en la actualidad y presentan esta conformación debido al cruce de especies u otros motivos. En los siglos X a XIII no sabemos si existía este tipo de caballos con la misma apariencia, y tampoco podemos afirmar que los miniaturistas recurrieran a caballos de este tipo para utilizarlos como modelos. Incluso cabe la posibilidad de que decidieran pintar las manchas sobre el pelaje del caballo por algún motivo desconocido.

De todas formas, cabe señalar que los caballos de «pelaje atigrado», como apunta R. Lión Valderrábano, se encuentran también en algunas cuevas paleolíticas, como la Cueva de la Pileta (Benaoján, Málaga) (Raúl Lión Valderrábano, *El caballo en el arte cántabro-aquitano: estudio estilístico, hipométrico y faneróptico de las representaciones paleolíticas*, Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, Santander, 1971, p. 66).

negros por todo el cuerpo del animal[515]. Además, el caballo en S luce al mismo tiempo una coloración rojiza en todo su contorno[516].

d) Paso[517]

En cuanto a la disposición de los cuartos de los caballos, la pose que muestran los équidos parece indicar que el miniaturista intenta representar, en algunos casos, el paso del animal. En los beatos O, M y H[518] el caballo de Ap 6, 2 se encuentra en una actitud semejante al de arrancada o de preparación al salto, aunque también pudiera ser al galope. En V, G, U y F la imagen recuerda el paso o trote, que es semejante en los cuatro códices, aunque el caballo en F se aprecia con un movimiento más dinámico[519]. En St el primer caballo parece ir al trote[520], y en Gb y T al paso[521]. En Gb mantiene, al mismo tiempo, doblado el cuarto delantero izquierdo, aparentando una imagen semejante a la conocida como 'paso de castellano'[522]. En S la postura de los cuatro équidos es de parada: el miniaturista no dinamiza la escena[523]. En L se presenta una interesante composición de los cuatro caballos (en orden descendente): el primero de ellos (Ap 6, 2) parece ir al paso, el segundo al galope, el tercero mantiene la posición de parada y el cuarto semeja ir al trote. En A el caballo de Ap 6, 2 va al trote[524].

[515] Las pintas del caballo del beato S ocupan toda la superficie del animal, llegando incluso a ser perceptibles en las pezuñas.

[516] Los caballos tercero y cuarto de S parecen seguir un patrón semejante al primero de ellos en cuanto a las manchas, aunque no se aprecian de forma notable al ser el pelaje de los animales de color más oscuro.

[517] En la actualidad los cuatro pasos fundamentales del caballo son parada, paso, trote y galope, aunque no sabemos si en los siglos X al XIII existía esta misma clasificación. Es posible que algunas de las posturas de los caballos, aparte de su función estética, también pudieran contener otro tipo de información paralela.

[518] En M y H el segundo caballo mantiene el mismo paso que el primero, aunque ambos van en direcciones opuestas. En M los caballos tercero y cuarto van al paso, y en H presentan la misma actitud que los dos primeros.

[519] Los otros tres caballos de los códices V, G, U, F, O, T, S y H reproducen un paso semejante al primero de ellos.

[520] En St el segundo y tercer caballo van al galope y el cuarto parece encabritarse.

[521] En Gb el segundo y el tercero parecen ir al paso y el cuarto al galope o estar en preparación al salto. En T los cuatro caballos llevan el mismo paso.

[522] Sobre los pasos de los caballos, especialmente los de procedencia indoeuropea, *vid.* Miguel Abad Gavín, *El caballo en la historia de España*, Ediciones Universidad de León, León, 1999; en concreto sobre el 'paso de castellano', *vid.* la obra citada, p. 31.

[523] En S los cuatro caballos presentan el mismo paso.

[524] En A también va al trote el segundo caballo, mientras que el tercero y el cuarto van al paso.

e) Herraduras

Un elemento que puede aportar valiosa información a la hora de analizar la posible identidad del jinete de Ap 6, 2 es el equipamiento de herraduras del caballo que monta. Es natural observar este aditamento en los caballos de las miniaturas medievales, que pueden ser identificadas fácilmente por las marcas de los clavos en las pezuñas del animal[525], aunque también es habitual encontrar otros caballos sin la protección de los mencionados herrajes[526].

En las miniaturas de los beatos St, Gb y L el caballo del primer jinete presenta claras marcas de clavos de herraduras (en concreto, tres clavos en la pezuña correspondiente al herraje). En St, además, los clavos son visibles también en el cuarto caballo. En Gb y L los cuatro caballos llevan herraduras. En O se aprecian en el tercer y cuarto caballo. En el resto de los beatos no se distinguen herrados los caballos de los *CJAp*. Sobre los caballos que se identifican como herrados se puede deducir, por lo tanto, que el miniaturista considera que el animal trota por tierra firme, y que caballo y jinete se sitúan en el mundo material o terreno.

---

[525] El uso de la herradura claveteada en las caballerías está datada documentalmente hacia el año 890 (Jaime Nuño González, «Estampas de la vida caballeresca: combates, duelos y ordalías en la plástica románica», en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 175-210, p. 190), y son utilizadas de forma intensiva en Occidente y Bizancio a partir del siglo X (Stavros Lazaris – Amandine Cristina, «Le cheval de guerre dans l'Antiquité tardive: élevage, thérapeutique et équipements hippiques», en *Le cheval au Moyen Âge*, Élisabeth Lorans (dir.), Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2017, pp. 23-44, p. 29.

[526] Como se ha indicado, en el Medievo jinete y caballo suelen formar un equipo armonioso, por lo que en algunas ilustraciones de algunos códices de la época que ilustran el episodio de los *CJAp* –en concreto, en aquellas en que uno de los jinetes representa a Cristo–, jinete y caballo van descalzos, como corresponde a seres procedentes del mundo celestial. Es evidente que no todos los caballos que carecen de herraduras representan a figuras divinas; y también es verosímil pensar que los artistas omiten el detalle de pintar los clavos de las mismas sin una razón específica, solamente por falta de costumbre en hacerlo. Sin embargo, si en la representación de un grupo de cuatro caballos, sobre los que montan sus correspondientes jinetes, donde todos forman parte de una misma composición, caballos y caballistas van calzados excepto uno de ellos, es indudable que se trata de una intervención deliberada del autor. Un ejemplo de esta particularidad se aprecia en un códice próximo a los beatos tardíos, el *Apocalipisis Douce* (*ca.* 1270), en el que el caballo sobre el que cabalga Cristo (reconocible por el nimbo crucífero, y, además, en este caso sobre el cuarto caballo, ya que se ha intecambiado con el primero) no presenta herraduras, al mismo tiempo que el jinete también va descalzo. Sin embargo, los otros tres caballos y sus jinetes van calzados, apreciándose con claridad en las pezuñas de los animales los clavos de los herrajes (4 clavos en todos). El hecho de que en el códice *Douce* Cristo y su caballo no utilicen calzado indica su condición divina, por lo que no necesitan de este aditamento para caminar pues no pisan la tierra. Es interesante comprobar en este códice la representación de Cristo ocupando el lugar del jinete Muerte, luchando contra el Hades o Infierno que está constituido por dos figuras: un gorgoneion y un monstruo peludo (James Montague Rhodes, «Estudio del manuscrito Douce 180», en *Apocalipsis. Manuscrito Douce 180*, Ediciones de Arte y Bibliofilia, Madrid, 1982, pp. 89-136, p. 113) [Fig. 104/105/106/107]. La figura del gorgoneion –de estructura sencilla, doble o triple– fue muy utilizada para representar el Infierno en los apocalipsis anglonormandos del siglo XIII y en algunos apocalipsis posteriores (Jurgis Baltrusaitis, *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 45-46).

f) Arneses y adornos

Otro aspecto fundamental es el equipamiento de los équidos. En los códices St, O, S, M, L, H y A el caballo de Ap 6, 2 lleva brida, y en V, G, U, F, Gb y T va provisto de un correaje de cabeza sencillo similar a una jáquima o cabezal de cuadra. En todos ellos se aprecia la pechera, a excepción de St, T y H, que no la lleva. Los cuatro caballos en V, G, U, F y GB están pertrechados con grupera, en St la lleva el cuarto caballo[527] y en T el segundo. Los demás caballos no presentan este arnés.

La silla de montar se aprecia en todas las miniaturas de Ap 6, 2, aunque de diferentes formas: desde la más sencilla en H, semejante a una simple manta colocada sobre el lomo del animal, hasta la más robusta con arzones altos en A[528]. La cincha es notable en los caballos en G y T; en V, U, F, St y M no tienen; y en el resto de los códices no es posible identificarla, debido al manto del caballo o la postura del jinete, que impide la observación[529].

En cuanto a los adornos, destacan unas figuras de media luna y otras con forma de llama invertida en la pechera y grupera del caballo de Ap 6, 2 en V, U y F; y unos pingajos circulares que cuelgan de la silla en el beato S, que parecen remontarse a la tradición visigoda[530].

[527] Es interesante señalar que la grupera de este caballo no va sujeta al maslo del animal, lo que da la impresión de que se trata más de un elemento decorativo que un sistema de sujeción para la silla de montar.

[528] Las sillas, entre sí, son semejantes en los cuatro caballos de cada grupo, excepto en Gb, donde el tercero y el cuarto parecen no llevarla, y en T, donde es visible en todos excepto en el cuarto. En H y A se aprecia, además, una manta bajo esta parte del equipo.

[529] En todos los códices los otros tres caballos del grupo ecuestre presentan unos arneses semejantes al primero.

[530] Este tipo de colgantes, como los flecos de campanillas, en un principio eran privativos de la realeza y el clero; más tarde fueron usados por la nobleza y, finalmente, terminaron por convertirse en parte del traje de los bufones de la corte (William Culican, «España dominada por los visigodos y los moros», en *Historia de las civilizaciones. La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, David Talbot Rice (dir.), Labor, Barcelona, 1971, pp. 272-302, p. 289).

g) Estribo[531]

Por lo que respecta al empleo del estribo en las cabalgaduras, hay que señalar que se distinguen dos posiciones: estribo corto o largo. En el primero, el caballista debe mantener las piernas ligeramente arqueadas, mientras que en el largo el apoyo se realiza por medio de las piernas tensas. El único estribo aparentemente corto se aprecia en F y consiste en un simple aro[532]. En el resto de los beatos, en los que el jinete de Ap 6, 2 lleva estribo, se utiliza el modelo largo. La forma del estribo en Gb está delineada por una simple línea insinuadora, y en O, S, M, L, H y A[533] es de tipo sencillo; además, en S se acompaña de un par de pequeños adornos complementarios[534]. En T el jinete de Ap 6, 2 va sin estribo, al igual que el cuarto; sin embargo, el segundo y el tercero presentan estribos y espuelas fácilmente identificables.

5.2. El jinete

Al realizar el análisis iconográfico del jinete de Ap 6, 2 es necesario tener en consideración al menos dos aspectos importantes: la parte formal de la imagen que está estampada en el códice (la indumentaria, la postura sobre el caballo[535] y los aditamentos implícitos en su equipamiento), y aquellos elementos que se aprecian distintos o irregulares y

[531] La brida del caballo y las espuelas del jinete están asociadas al estribo en muchas ocasiones. En la Edad Media estos elementos alcanzarían su verdadera dimensión participando del aspecto del caballero sobre la montura. Es conocido que en la Antigüedad los jinetes montaban sin estribo, y que fueron los hunos los que introdujeron este elemento en Persia en el siglo IV y en Europa en el siglo V. En su estudio sobre la batalla de Adrianópolis (378), A. Barbero señala que la utilización del estribo fue determinante para que la caballería goda alcanzara la victoria, ya que los romanos no conocían ese apoyo fundamental para el jinete (Alessandro Barbero, *El día de los bárbaros. La batalla de Adrianópolis: 9 de agosto de 378*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 147); *vid.*, además, Franco Cardini, *Europa año Mil. Las raíces de Occidente*, Anaya, Madrid, 1995, p. 128.

Sobre la iconografía del estribo en la plástica europea, parece ser que la más antigua representación de este complemento del jinete se encuentra en las ilustraciones del manuscrito *Psalterium aureum* perteneciente al tercer cuarto del siglo IX (Biblioteca de Sankt Gallen, ms. 22) (Philippe Contamine, *La guerra en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1984, p. 233).

[532] Aunque en esta miniatura el estribo sobrepasa hacia abajo el barrel del caballo, señal de que se trata de un estribo largo, su jinete da la impresión de mantener las piernas arqueadas como si utilizara un estribo corto. Los *CJAp* en F llevan el mismo modelo de estribo.

[533] En el resto de los *CJAp* en Gb y H el estribo no se aprecia con claridad.

[534] En O, S, L y A los *CJAp* llevan estribo.

[535] La postura sobre el caballo lleva implícita, asimismo, la actitud de las distintas partes corporales del jinete, como la cabeza, las manos o los pies, que también pueden ofrecer valiosa información. Sobre la gestualidad en la miniatura medieval, consúltese François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Le Léopard D'or, Paris, 1982 (en particular sobre la postura de la cabeza, *vid*. las pp. 148-154 de esta obra).

que pudieran advertir de la presencia de algún contenido de naturaleza iconológica en la miniatura.

a) Indumentaria

Existen notables diferencias en la indumentaria del jinete de Ap 6, 2 entre unos beatos y otros. El atuendo que presenta en V, U y F denota cierta influencia oriental: el personaje va cubierto con una especie de manto de color rojo, sin mangas[536], que se cruza sobre su cuerpo formando una banda ancha de los hombros a los pies.

En G[537] el vestuario es parecido a un brial de una sola pieza que cubre cuerpo y extremidades, y se extiende desde las muñecas a los tobillos. Llama la atención en los beatos V, U, F y G el remate final de la prenda del jinete, que es similar al de un pantalón bombacho recogido en el tobillo. Aunque este tipo de ropaje constituye habitualmente un distintivo oriental, los bombachos cortos en el ambiente medieval también pueden tener influencias de las *femoralias* visigodas[538].

En St el jinete presenta unas calzas azules cubiertas por una túnica corta de color rojo con pintas blancas, que llega hasta la rodilla. Complementa su atuendo con una capa corta, también roja, a juego con la túnica, que va sujeta al hombro por medio de unos broches. El calzado imita un escarpín, con costura o botonera en el empeine.

[536] La falta de mangas es evidente en los códices V y F; en U se ha cubierto el brazo derecho del jinete con pintura oscura, dando la impresión de que se trata de la manga de una pieza interior. No sabemos si esta operación ha sido realizada por el propio artista que dibujó el original o si, por el contrario, se ha coloreado con posterioridad.

[537] El beato G es el único caso conocido en el que una mujer participa como miniaturista. Se sabe que su nombre era En (o Ende), aunque no existen más datos sobre su persona. Un escueto escrito en el códice, *En depintrix et Dei aiutrix*, parece indicar que se trataba de una religiosa. La locución *Dei aiutrix*, literalmente «cooperadora de Dios», ha sido traducida como consagrada a Dios o monja, si bien una expresión similar también se aplicaba a mujeres seglares (Jaime Marqués Casanovas, «El Beato de Gerona», en *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, Volumen complementario de la edición facsímil del *Codex Gerundensis*, Edilán, Madrid, 1975, pp. 213-230, p. 223). Sobre este mismo tema, *vid.,* además, Gabriel Roura i Güibas, «Notas para el estudio del Beato de Girona», en *Beato de Liébana: códice de Girona*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2004, pp. 13-17, p. 17); y *Cataluña medieval: del 20 de mayo al 10 de agosto*, Catálogo de la exposición, Lunwerg (ed.), Barcelona, 1992, p. 84.

[538] Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid, 1955, p. 13; *vid.*, además, Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Istmo, Madrid, 2007, p. 56.

En Gb va vestido con una túnica talar de mangas largas y de color blanco, bajo la que se aprecian unas botas verdes, aparentemente de media caña[539].

En O el caballista está cubierto con una túnica larga sobre la que se asienta una especie de manto o *palium* que lleva recogido en el brazo izquierdo, elemento posiblemente heredado del mundo romano a través de los bizantinos. La pieza que viste bajo el manto aparenta ser una almejía o prenda similar, que se puede identificar por medio de las bocamangas anchas, propias del estilo denominado de 'mangas perdidas' utilizada tanto por musulmanes como por cristianos[540]. Los otros tres jinetes van cubiertos con túnicas semejantes, aunque de manga estrecha ajustada al antebrazo. El hecho de que solamente el primer jinete esté representado con una túnica de 'mangas perdidas' da la impresión de que el miniaturista pretende destacar el rango de superioridad de este personaje en relación a los otros tres.

El jinete en S lleva cota larga y abierta, al estilo de los guerreros medievales de la época, que le cubre desde los brazos a los muslos, los cuales parecen estar protegidos por otra cota de material similar[541].

En M va provisto de una indumentaria de color azul, abierta desde el muslo, análoga a la del segundo jinete que es de color verde[542]. Un atuendo semejante, aunque más largo y de color dorado la viste el jinete de Ap 6, 2 en A[543]. En L va equipado con un faldón largo, al igual que los jinetes segundo y tercero que le acompañan[544].

---

[539] Destaca la indumentaria completamente blanca del primer jinete en Gb en relación a la de los otros tres, que son de diferentes colores.

[540] En la representación del episodio Ap 19, 11 en el beato O, todos los jinetes portan este tipo de prenda, lo que en este caso es comprensible, ya que se trata de guerreros celestiales. En Ap 6, 1-8 únicamente el primero de los jinetes viste la almejía. El modelo de 'mangas perdidas' que llegó a Occidente importado de Bizancio también se observa en el mosaico que representa a la corte de Justiniano de San Vital de Ravena (s. VI), donde solamente los eclesiásticos llevan ese tipo de mangas [Fig. 99]. La almejía de 'mangas perdidas' también era utilizada en el Medievo entre los personajes de cierta relevancia social. Sobre la almejía, *vid.* en línea http://opusincertumhispanicus.blogspot.com.es/2013/12/la-almexia-almejia.html [22/11/2018].

[541] Ángela Franco Mata, «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos. Consideraciones sobre cronología, autores y estilo», en *Beato de Liébana: códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2003, pp. 73-227, p. 111. El armamento y atuendo de los caballeros cristianos de esa época era robusto y pesado; en cambio, el de los guerreros islámicos se presentaba más ligero, dando la impresión de que no estaban bien armados ni protegidos (Dodwell, *Artes pictóricas*…, p. 321 y ss.). Los cuatro jinetes de S visten una indumentaria análoga entre ellos.

[542] Los otros tres jinetes muestran un ropaje similar al primero.

[543] El beato A presenta una novedad en cuanto a la naturaleza de los *CJAp* que no se había visto hasta ahora: el segundo y el cuatro jinete, y el Hades que acompaña a este último, son monstruos peludos con figura humana.

[544] El cuarto jinete en L lleva una especia de túnica que lo aproxima más a un personaje eclesiástico que a un guerrero.

En T y H va provisto de una túnica corta de mangas largas y ajustadas, vestimenta utilizada por la mayoría de la población en la Edad Media[545]. Las piezas son, de color verde en el caso de T y roja en el de H. En estas dos ilustraciones lleva unas calzas bajo la túnica: rojas en T y azules en H[546].

En cuanto al color rojo de la indumentaria del primer jinete en el beato F, M. Sepúlveda González opina que estaría relacionado con el jinete de Ap 19, 11-13: «viste un manto empapado en sangre». Como se ha referido, muchos intérpretes consideran que el caballista representa al mismo personaje en ambos casos, es decir, a Cristo[547].

b) Monta

En los trece beatos de este estudio, el jinete de Ap 6, 2 monta sobre el caballo de distinta forma: 'a la jineta', 'a la brida', 'al estilo parto'[548] y, además, en una postura a horcajadas sin apoyo en los pies por falta de estribo.

El estilo denominado 'a la jineta', como ya se ha comentado, se caracteriza por el uso de estribos cortos, lo que obliga al caballista a mantener las piernas ligeramente dobladas con las que puede dominar la montura y así dejar libres las manos para utilizar el arco u otro tipo de arma. Este método de monta, también utilizado en el ámbito cristiano, era propia de los jinetes musulmanes, cuya exigua armadura y el uso de un modelo de silla con arzones bajos facilitaba el movimiento del caballista sobre la montura[549]. El beato V es el que presenta de forma más notoria este formato, si bien no se trate de una monta 'a la jineta' propiamente dicha, ya que el caballo no lleva estribos. El jinete en G, U y F mantiene las piernas dobladas, sin embargo, tampoco se puede asegurar exactamente que se trate de la monta que comentamos, a pesar de que en F lleva estribos. De todas formas, la postura del jinete en V, G, U y F es la que más se aproxima a la monta 'a la jineta'.

La monta 'a la brida', se realiza mediante unos estribos largos que permiten al caballista mantener las piernas estiradas quedando encajado en la silla, la cual suele estar dotada

[545] Sousa, *Introducción a la historia*…, p. 62.

[546] En los códices T y H los otros tres jinetes presentan un atuendo semejante al primero.

[547] Mª de los Ángeles Sepúlveda González, *La iconografía del beato de Fernando I: aproximación al estudio iconográfico de los Beatos*, II, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, p. 1209. Una indumentaria de color rojo la viste también el jinete de Ap 6, 2 en V, U, St, O y H.

[548] Tipo de monta también conocido como 'estilo del disparo parto'.

[549] Pérez Higuera, «Caballos y jinetes…», p. 39*; vid*., además, Andrew Ayton, «Armas, armaduras y caballos», en *Historia de la guerra en la Edad Media*, Maurice Keen (ed.), A. Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 239-268, p. 244.

habitualmente de unos arzones traseros altos y curvados que se ajustan al cuerpo y se ciñen a sus caderas. Este tipo de monta era utilizado en el mundo cristiano principalmente por los caballeros[550]. El jinete de Ap 6, 2 presenta montura 'a la brida' en Gb, O, S, M, L, H y, especialmente, en A, donde va sentado sobre una silla de arzones altos que era, como se ha expuesto, el complemento ideal para este tipo de monta.

La postura 'al estilo parto' se aprecia en los beatos V, G, U, F, T, M, H y A denotando, al mismo tiempo, la disposición de que en todos ellos el primer jinete combate contra el segundo. Sobre la postura del jinete de Ap 6, 2 en el beato F, M. Sepúlveda González señala que «es parta la postura del jinete disparando el arco hacia atrás, cosa que sólo hacían los partos, que dominaban el caballo»[551]. El estilo de lucha conocido como 'disparo parto' consiste en que el jinete hace el amago de huir del rival al galope, procediendo a continuación a girarse sobre la montura disparando el arco hacia atrás, lo que provoca la sorpresa de su enemigo[552]. Sobre este tema, G. Menéndez Pidal ya había señalado que la plástica de los *CJAp* en los beatos tuvo importantes influencias orientales procedentes de imágenes representadas principalmente en platos repujados[553] [Fig. 94], o tapices [Fig. 95] –en

[550] *Ibidem*, p. 46.

[551] Sepúlveda, *La Iconografía del Beato*…, p. 1227.

[552] Las fuentes cristianas atribuyeron a esta táctica, utilizada por los jinetes musulmanes, la derrota de la batalla de Sagrajas (1086) (Pérez Higuera, «Caballos y jinetes…», p. 41). Esta postura del jinete en las miniaturas de los beatos ha dado lugar a numerosas interpretaciones. Es frecuente encontrar entre las diversas aportaciones de la exégesis contemporánea, que el primer jinete del Apocalipsis se identifica con los partos. Estos estudios se basan fundamentalmente en dos argumentos principales. El primero de ellos es entendido desde el punto de vista histórico y relaciona al primer jinete del Apocalipsis con los guerreros partos como consecuencia de los constantes enfrentamientos bélicos entre partos y romanos, que eran habituales a finales del siglo I. El segundo argumento está enfocado desde la perspectiva de la historia del arte, debido a que en algunos beatos el primer jinete del Apocalipsis cabalga al llamado 'estilo parto'. Aunque las dos acepciones se refieran al mismo grupo étnico de los partos, no están relacionadas entre sí, ya que una es de carácter histórico y la otra iconográfico, independientemente de la época en que se realiza la miniatura.

Por otra parte, es posible que la forma de combate conocida como 'estilo parto' no fuese exclusiva de los partos. Se han encontrado estatuillas en idéntica posición en algunas tumbas etruscas [Fig. 93], en imágenes de jinetes mongoles e incluso en Extremo Oriente, en las que los arqueros a caballo de la dinastía Zhou en China [Fig. 96], o los del reino Goguryeo en la lejana Manchuria [Fig. 97] manejaban el arco sobre la cabalgadura de una forma semejante (John M. Roberts, *História ilustrada do mundo. As primeiras civilizações*, Circulo de Leitores, Lisboa, 1981, p. 37). No resulta extraño descubrir paralelismos entre los guerreros arqueros de Oriente Medio y de Extremo Oriente, si tenemos en cuenta que desde la Antigüedad la conocida Ruta de la Seda fue un elemento de conexión muy importante entre Oriente y Occidente.

[553] Gonzalo Menéndez Pidal, *Sobre miniatura española en la alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, Discurso leído ante la Real Academia de la Historia (29 de junio de 1958), Espasa-Calpe, Madrid, 1958, p. 35.

particular de partos y sasánidas– que viajeros y comerciantes –y más tarde, cruzados– trajeron de Oriente Medio y distribuyeron por todo el continente europeo[554].

Por lo que respecta a la posición del jinete de Ap 6, 2, entendido como guerrero-arquero, es preciso tener en cuenta, además, dos aspectos fundamentales: su pose sobre el caballo y el objetivo al que va dirigido la flecha[555]. Los códices St, Gb, O, S, y L muestran la figura humana sentada sobre el équido en una posición frontal, en la misma dirección del movimiento del animal. En St y Gb el caballista está cargando el arco, que sujeta con las dos manos, y se intuye una predisposición al combate contra el segundo jinete que le ataca, como ya se ha visto anteriormente. En O cabalga como guía del grupo ecuestre sosteniendo una ballesta (que está cargada) con la mano izquierda y con la derecha las riendas del caballo[556]. En S también encabeza el conjunto ecuestre y sostiene el arco con su flecha dispuesta para el disparo, pero se desconoce el punto al que va dirigida. En L tensa el arco, al mismo tiempo que mantiene los pies afincados en los estribos y una disposición que se prevé próxima al disparo, si bien no se aprecia el destino de la saeta. En St va sobre el caballo a horcajadas, con las piernas rectas, pero sin estribo; tampoco se observa ningún tipo de arnés aparte de la silla de montar, y el único arreo visible es una brida con sus riendas, que sostiene con su mano izquierda al mismo tiempo que el arco. Esta postura y los atelajes simples del caballo recuerdan a modelos iconográficos de la Antigüedad clásica.

En los códices V, G, U, F, St, Gb, T, M, H y A se ve a los jinetes primero y segundo realizando una acometida mutua.

---

[554] Además de telas bizantinas y otros objetos. Sobre los modelos de bandejas sasánidas y su influencia en la iconografía del arte occidental, *vid.* André Grabar, *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, Variorum Reprints, London, 1980, p. 680 y ss.

[555] El tema de la flecha se tratará más adelante.

[556] En la miniatura de este jinete se aprecia un realce de dignidad, causado, entre otros aspectos, por la actitud de mantener la cabeza ligeramente erguida en relación a la postura de las cabezas de los otros tres jinetes. Sobre el tema de la ballesta, *vid. infra*.

c) Jinete o caballero: el tema de las espuelas[557]

Otro aspecto importante a tener en cuenta es observar la relación que existe entre el personaje y su caballo. Algunas ilustraciones parecen indicar que se trata de un jinete y su montura, si bien en otras el vínculo se aproxima más a un caballero y su caballo, si tenemos en cuenta la época en que son elaborados los beatos.

Un elemento iconográfico importante dentro del equipamiento del caballista para poder decantarse por una u otra opción son las espuelas. Un jinete es un personaje que monta un caballo u otro tipo de cabalgadura semejante, sin embargo, en el Medievo un caballista equipado con unas espuelas podría identificar a un caballero. Así como el estribo se materializa indistintamente en representaciones de jinetes o caballeros, las espuelas están relacionadas directamente con el caballero, no con el jinete[558]. La época en la que florece la caballería medieval coincide con la producción más importante de los beatos miniados, por lo que no resulta extraño ver reflejados en la iconografía de estos códices elementos propios de la caballería[559].

---

[557] Al igual que se apuntaba al tratar del caballo, es preciso recordar que en este trabajo no se pretende abordar el mundo de la caballería. En este sentido únicamente se tendrán en consideración aquellas partes de las miniaturas de los beatos que presenten algún aspecto en común con este tema, como pueden ser las espuelas. Asimismo, cabe señalar que el análisis está enfocado hacia el estudio de los aspectos que denoten una posible condición connotativa de la imagen, como pueden ser las espuelas del jinete, ya referidas.

[558] También se puede dar la circunstancia de que un jinete lleve espuelas, aunque no se trate de un caballero. Sin embargo, en la época que comprende este estudio, la condición de caballero estaba directamente vinculada a la espada y a las espuelas (*vid. infra*). Asimismo, un personaje de a pie también puede ir provisto de espuelas, como se aprecia en la representación de la lucha entre David y Goliat en la segunda biblia de San Isidoro de León (1162), en la que el gigante filisteo se ve calzado con estos aditamentos propios del caballero [Fig. 102].

[559] En relación al tema de la caballería y a sus elementos distintivos, se sabe que desde mediados del siglo X existía un ceremonial litúrgico por parte de la Iglesia para la investidura de armas y el nombramiento de los caballeros. El acto de la entrega solemne de las armas al hijo del soberano en el momento que éste cumplía su mayoría de edad está documentado desde época carolingia, cuando «Ludovico Pio ciñó en el año 838 a su hijo Carlos con los *arma virilia* (es decir, la espada), el arma del hombre adulto» (Thomas Zotz, «El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas», en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI, Madrid, 2006, pp. 165-210, p. 188). La figura del caballero se consolida a partir de 1100, que es de cuando datan los primeros testimonios de la ceremonia caballeresca propiamente dicha. La más antigua descripción que se conoce del acto de armar caballero se sitúa en 1128, cuando Juan de Marmoutier da noticia sobre la práctica de esta ceremonia en la persona de Godofredo de Anjou (Plantagenet) el 10 de junio de ese año, en Ruán, coincidiendo con la fiesta de Pentecostés: «Fijaron las espuelas de oro a sus talones […] y el rey le ciñó con una espada de la que se decía que había sido forjada por Weland» (Mª Concepción Quintanilla, *Nobleza y caballería en la Edad Media*, Cuadernos de Historia, 17, Arco Libros, Madrid, 1996, p. 52); sobre este tema, *vid.*, además, Maurice Keen, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 2008, p. 96 y ss.; Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 226; Carlos Alvar, *Roldan en Zaragoza (Poema épico provenzal)* Diputación Provincial, Zaragoza, 1978, pp. 31-34; y Nuño, «Estampas de la vida caballeresca…», p. 182. La espada y las espuelas compendiaban en sí solas toda la simbología del caballero: la espada mostraba

Considerando que en la época de los beatos las espuelas pueden ser un distintivo del caballero y no del jinete, se aprecia que el personaje de Ap 6, 2 es jinete en V, G, U, St, y T, y caballero en Gb, O, S, L, y A[560]. En F, M, y H la imagen no es lo suficientemente nítida para inclinarse por una u otra categoría[561].

5.3. El arco

El arco, que en el texto griego es el elemento más enigmático, discutible y de incierta interpretación iconográfica, como se ha visto en la parte A, en la iconografía de los beatos no cabe duda de que se trata de un arma de combate que adopta, en los diferentes códices, tres formas de representación: arco de factura simple, arco compuesto y ballesta. Aparte de su constitución física y de sus características formales, el arco presenta otras particularidades, como la posición de tiro[562] y el objetivo al que va dirigida la flecha.

El arco simple muestra una configuración de arcada sencilla. Es portado por el jinete de Ap 6, 2 en St, Gb, T y A. En St se intuyen, además, unos pequeños culatines en los extremos de la arcada que parecen servir de sujeción a la cuerda del arma.

Justicia, por lo que era el arma más valiosa, y las espuelas representaban rectitud en el hacer y en el obrar (Julio G. Martínez Martínez, «La significación del término 'armas', los modismos lingüístico-jurídicos y su valoración en la estética medieval», en *Actas del I Simposio Nacional: Las Armas en la Historia (siglos X-XIV)*, CSIC, *n. l.*, 1988, pp. 107-112, p. 10).

Posteriormente, en el siglo XIII, Alfonso X recoge en las Siete Partidas el reglamento correspondiente a estos actos. En la Ley XIIII de la Partida Segunda, *Commo an de seer fechos los caballeros*, señala: «Devele calçar las espuelas, o mandar a algunt cabvallero que gelas calçe […] Asy commo al cavallero ponen las espuelas de diestro e de siniestro para fazerle correr derecho». Además de la ceremonia para armar caballero, también existía un reglamento para despojar al mismo de tal distinción y se aplicaba a aquel que deshonraba las leyes de la caballería (Ley XXV): «E la manera de commo le deven toller cavalleria es esta, que debe mandar el Rey a un escudero que le calçe las espuelas e el çinna la espada, e que le corte con un cochillo la çinta de la parte de las espaldas, otrosy que taje las correas de las espuelas teniéndolas calçadas: e después que esto le ovieren fecho non debe ser llamado caballero, e pierde la onrra de la cavalleria e los privillejos» (Aurora Juárez Blanquer – Antonio Rubio Flores (ed.), *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio, Manuscrito 12794 de la B. N.*, Biblioteca Universitaria de Estudios Románicos, 3, Granada, 1991, pp. 185 (1ª cita) y 192 (2ª cita)).

A partir del siglo XIV, la denominación de 'caballero' representará más un título honorífico que un cargo militar; sobre este tema, *vid.* David Chao Castro, «Perfecto rey-caballero: esquemas iconográficos para los príncipes castellanos de fines del Medievo», en *Le Miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e - XVI^e siècle)*, Ghislaine Fournès - Elvezio Canonica (ed.), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, pp. 261-283.

[560] Especialmente en L y A que son posteriores a 1128, fecha, como se ha indicado, de los primeros testimonios escritos en los que las espuelas forman parte de la ceremonia de 'armar caballero'.

[561] Aunque también se debe considerar que las espuelas, indicativas del caballero, no constituyen un elemento determinante para admitir tal condición a un modelo iconográfico, ya que es necesario tener en cuenta otros aspectos, como la indumentaria del jinete y los arneses del caballo.

[562] Como resulta evidente, la posición de tiro del arco está asociada a la postura del jinete (*vid. supra*)

El arco compuesto está conformado por una doble curvatura que lo hace más compacto. Es propio de las regiones orientales, y en la Antigüedad y en la Edad Media constituía el arma predilecta de los arqueros a caballo, ya que debido a su estructura los jinetes podían mantener el equilibrio sobre la montura y conseguir un disparo más certero y con mayor poder de penetración. Este tipo de arco es habitual hallarlo formando parte de la decoración de determinados útiles de metal repujado, como pueden ser platos o bandejas que llegaron a Occidente desde Oriente[563]. Los beatos V, G, U, F, S, M, L y H presentan arcos de estructura compuesta.

a) La ballesta

El jinete del beato O porta una ballesta en la que el arco de verga muestra una forma similar a la de un arco compuesto[564]. No se conoce ninguna representación de ballesta en el arte occidental anterior a la del beato O[565]. J. Williams hace referencia a este anacronismo iconográfico en las miniaturas de los beatos considerándolo como la modernización del armamento medieval: «es el único además que pone en sus manos una ballesta, lo cual supone una puesta al día que refleja la evolución de las armas medievales»[566]. La ballesta del beato O, como observa D. Nicolle, también es interesante porque parece que se trata de un arma de acero y no de madera. Las armas con arcos de acero serán desconocidas todavía por algún tiempo, aunque es posible que un artista imaginara este tipo de formato a finales del siglo XI, o que la metalurgia avanzada de Al-Ándalus llevara a experimentar con una ballesta de acero.

---

[563] Grabar, *L'art du moyen âge*…, p. 679 y ss. El arco compuesto ya se ha visto en las imágenes de los platos sasánidas cuando se trató de la postura del jinete 'al estilo parto' sobre la montura.

[564] El origen de la ballesta como arma de guerra es poco conocido. Se sabe que la utilizaban los chinos en el siglo III a.C. y también que disponían de ellas los romanos, aunque no es frecuente encontrarla en Occidente hasta el siglo X, donde empezó a ser usada de forma masiva. En la *Crónica Najerense* se atribuye la muerte de Alfonso V frente a Viseo, en el año 1028, a una *balistrario sagita* (Álvaro Soler del Campo, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y Al-Ándalus (siglos XII-XIV)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, p. 510). El uso de la ballesta era propia de guerreros de a pie y se popularizó entre la caballería en el siglo XIII (Nuño, «Estampas de la vida caballeresca…», p. 197).

También se tiene conocimiento por las crónicas de Anna Komnene, que los francos utilizaron la ballesta en la primera cruzada, mientras que los griegos no la empleaban (Jim Bradbury, *The medieval archer*, The Boydell Press, Woodbridge, 1996, p. 8); sobre este tema *vid.*, además, John Gillingham, «An Age of expansion: c. 1020-1204», en *Medieval warfare: a history*, Maurice Keen (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 59-88, p. 86; Álvaro Soler del Campo, «El equipamiento militar en el medievo» en *La guerra en la Edad Media*, XVII Semana de Estudios Medievales (Nájera), José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2007, pp. 147-190, p. 153.

[565] Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos*…, p. 210.

[566] Williams, «Las ilustraciones del Beato…», p. 118.

Además, la ballesta del beato O tiene el tronco corto, semejante a las ballestas de acero de finales de la Edad Media, que las diferencia de las primeras ballestas que disponían de un tronco largo y un estribo en el extremo donde el arquero colocaba el pie para poder cargarla. Este tipo de ballestas se pintaba en las miniaturas de color negro, a diferencia de la ballesta de O que está coloreada de azul[567]. La flecha tampoco presenta las plumas al final del astil, por lo que se asemeja mucho a las saetas de ballestas de finales del siglo XII y comienzos del XIII[568].

b) La flecha

En todos los beatos de nuestro estudio el jinete de Ap 6, 2 tiene el arma cargada con su correspondiente flecha, a excepción de G en el que el arquero sostiene el arco dispuesto para el disparo, pero sin saeta[569].

La flecha en los códices V, F y S no presenta remeras, sino que se compone simplemente del astil y una cabeza de forma cónica; en U y T tampoco tiene remeras y la punta es pedunculada con espinas notables; en St, M y A muestra los tres elementos esenciales de una flecha de arco: remeras, astil y cabeza pedunculada; en Gb termina en una punta extremadamente larga con un pequeño resguardo; en O es una flecha de ballesta de punta pedunculada y sin remeras; en L presenta remeras poco definidas y una cabeza doble pedunculada con espinas bastante notables; y en H no se aprecia con suficiente claridad.

---

[567] En la simbología de la Alta Edad Media occidental el azul era un color poco prestigioso aunque esa condición no impedía que estuviera presente en la vida cotidiana (Michel Pastoureau, *Azul. Historia de un color*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 39).

[568] David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350. Western Europe and the Crusader States*, Greenhill Books, London, 1999, p. 127.

[569] Se ha visto que la ilustradora de este beato fue la monja En (o Ende). El códice G es el único que más se ajusta al texto bíblico, cuando dice que el jinete «tiene un arco», sin dar más explicaciones al respecto. Desconocemos los motivos que inspiraron a la miniaturista a realizar la imagen de esta forma.

Por otra parte, es digno de destacar, que a partir del siglo XII aumentan las representaciones en las que el jinete de Ap 6, 2 porta en su mano solamente el arco sin su flecha correspondiente [Fig. 101/103].

c) La carga del arco y la dirección del disparo[570]

La disposición del conjunto arco-flecha como equipo bélico presenta diversas modalidades[571]. El arco en todas las ilustraciones está cargado, a excepción del beato G, del que ya se ha visto que no tiene flecha. En los códices V, U, F, S, L y H muestra una disposición semejante: el arquero tensa el arco a su máxima elongación y se aprecia presto a ejecutar la acción. En St, G, T, M y A el jinete solamente aplica una tensión media a la cuerda del arco. En O la ballesta va cargada con su correspondiente saeta, aunque no se observa intención de disparo inmediato.

En cuanto al destino de la flecha, en V, G, U, F, St, Gb, T, M, H y A[572] el primer jinete apunta al segundo. En O, S y L no es posible identificar el objetivo de la flecha, debido a que todos los jinetes cabalgan en la misma dirección y no existen otras figuras que formen parte de la escena que pudieran ser posibles destinatarios de la saeta.

5.4. La corona

De los cuatro elementos que son susceptibles de análisis iconográfico, es decir, el caballo, el jinete, el arco y la corona, tal vez sea la corona la que ofrece mayores probabilidades de poder determinar la identidad del jinete de Ap 6, 2 en los beatos[573].

Sobre los datos disponibles para analizar el tema, ni el texto bíblico ni los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana contienen información relevante al respecto; solo dicen: *et data est ei corona*. Con todo, Beato añade una aclaración: *Corona autem super caput predicatoribus est repromissa per spiritum sanctum*[574], por lo que se entiende que la corona es entregada a los predicadores del Evangelio con la finalidad de laurear de esta forma su

---

[570] En cuanto a la colocación y disposición del arco en la mano del jinete y el posible blanco al que va destinada la flecha, los artistas del Medievo no parecen estar muy seguros a la hora de representar la escena. En el *Apocalipsis Douce*, por ejemplo, a diferencia de los beatos, el jinete tiene el arco en una mano y la flecha en la otra [Fig. 104A].

[571] Ya se ha adelantado algún aspecto sobre este tema al estudiar el jinete (*vid. supra*).

[572] Es interesante destacar una particularidad que se observa en la escena que protagonizan los jinetes primero y segundo en el beato A: el jinete del caballo blanco apunta con su arco, que está cargado con una flecha, al segundo jinete, el cual ya tiene una saeta clavada en la boca que le atraviesa y asoma por la nuca.

[573] Conviene señalar que, además del estudio de las características estilísticas de la corona, es preciso tener en cuenta otros dos aspectos que están implícitos en la escena: la forma en que la corona es entregada al jinete y quién realiza la entrega, como se verá más adelante.

[574] *Beati liebanensis. Tractatus…,* Gryson, p. 473. Es preciso resaltar el hecho de que Beato indica el lugar específico que ocupa la corona en relación al jinete; ya se ha señalado que Beato también indica el lugar donde se encuentra el arco: *habentem in manu sua arcum* (*vid. supra*).

encomienda. Este acto parece indicar que el distintivo procede del mundo celestial, debido a que es el Espíritu Santo quien lo otorga[575].

El aspecto de la corona presenta diferentes modelos que varían notablemente de unos beatos a otros; al mismo tiempo, en algunos códices el jinete ya está coronado y en otros el sujeto que realiza la acción es un segundo personaje[576]. En T el caballista no lleva ningún objeto sobre su cabeza.

a) Modelos orientales

En los beatos V, U y F la corona está compuesta por dos círculos o esferas superpuestas, siendo la inferior de un tamaño algo mayor que la superior. No conocemos ninguna otra ilustración en Occidente donde se corone al jinete con un tocado de semejantes características. Menéndez Pidal, en un estudio sobre el beato F, se pronunciaba acerca de la procedencia de este extraño objeto y ofrecía una explicación que lo vinculaba a motivos orientales:

> Choca ver cómo al primer jinete le están colocando sobre la cabeza un extraño objeto formado por dos esferas doradas. […] ¿De dónde proceden tales formas de coronas o diademas? […] Saltemos a Persia, al Hamadan, y a los relieves rupestres de Taq-i-Bostan [Fig. 111] y veremos toda una estirpe de reyes coronados por la refulgente bola mazdeísta con que seguirán apareciendo sus efigies en monedas y platos repujados [Fig. 112]. […] Para un persa sasánida, evidentemente al primer jinete apocalíptico de nuestro Beato le están entregando una corona; para un europeo de hoy, semejantes esferas de oro no servirán como representaciones de coronas[577].

---

[575] Asimismo, las coronas también pueden ser elementos diferenciadores del rango o condición de sus portadores o de quienes estos representan. En una ilustración del *Registrum Gregorii*, en la que las personificaciones de Germania, Alamania [sic], Francia e Italia brindan homenaje a Oton II (u Oton III), las cuatro figuras femeninas ostentan un tocado semejante [Fig. 126]; sin embargo, en otra ilustración del Evangeliario de Oton III, las figuras que personifican a Eslovonia [sic], Germania, Galia y Roma, que rinden pleitesía al emperador, muestran coronas diferentes [Fig. 127] (John G. Beckwith, *El arte de la Alta Edad Media*, Destino, Barcelona, 1995, p. 101).

[576] En V, G, U y F es un ángel quien coloca la corona sobre la cabeza del jinete, y en L se trata de un individuo de a pie difícil de identificar.

[577] Menéndez Pidal, *Sobre miniatura española*…, p. 33 y ss. Este tipo de corona que Menéndez Pidal compara con modelos utilizados por reyes sasánidas, y que, además, se encuentra en otros objetos, como un camafeo que describe la captura del emperador Valeriano por Shapur I [Fig. 115], pudiera derivar de un tradicional tocado oriental conocido como *korymbos* con el que se observa cierta similitud. El *korymbos* era una especie de gorro o mechón de cabello levantado sobre la cabeza y envuelto en un paño de seda, utilizado habitualmente por los jerarcas orientales como símbolo de su poder [Fig. 113/114] (David Oates «Más allá de las fronteras de Roma. Apogeo y decadencia del Irán sasánida», en *Historia de las civilizaciones*. *La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, David Talbot Rice (dir.), Labor, Madrid, 1988, pp. 28-61, p. 46). Recuérdese que en los beatos V, U y F el jinete también monta el caballo en una postura semejante 'a la jineta' y dispara un arco

Por su parte, M. Sepúlveda González, siguiendo un criterio semejante a Menéndez Pidal, también apunta que existe una clara relación iconográfica entre la corona que le colocan al jinete en la miniatura del códice F y los relieves de Naqsh-i-Rustem y Taq-i-Bostan (ya señalado por Menéndez Pidal), en la actual Irán[578]. En opinión de Sepúlveda González, el ángel que corona al jinete también puede derivar del modelo de la *Victoria* [Nike][579] [Fig. 110].

Sin embargo, este modelo de corona también plantea algunos problemas. En los códices V y U muestra un aspecto de doble disco, y en F se aproxima más a la forma de una *lagenaria siceraria* –también conocida como 'calabaza de peregrino'– que a las esferas sasánidas propuestas anteriormente. En este sentido, cabe señalar que la bola mazdeísta mencionada por Menéndez Pidal se compone de un solo disco y no de dos. Este modelo, formado por un disco único, corona en los códices V y U las cabezas de los ancianos del Apocalipsis y el dragón de siete cabezas [Fig. 116/117/118/119]. Resulta curioso observar que el miniaturista utilice un objeto de similares características para ensalzar a figuras tan dispares como el jinete de Ap 6, 2, los ancianos y el dragón. Se puede deducir, por lo tanto, que estas inusuales coronas redondas formadas por un solo disco o por dos proceden de modelos iconográficos distintos o que, tal vez, tengan significados diferentes.

Otro formato de corona de difícil tipología iconográfica se aprecia en el beato S. El personaje lleva un armazón sobre su cabeza compuesto de varios elementos que rematan en unos pequeños círculos. Las figuras de Nabucodonosor y de otras figuras de cierta relevancia representadas en el mismo códice van cubiertas con coronas de características semejantes, lo que parece indicar que el ilustrador desea destacar la importancia de los personajes[580]. La estructura de este tocado evoca prototipos orientales semejantes a los modelos que ciñen los

---

compuesto conforme al denominado 'estilo parto'. Todas estas características son propias de las culturas orientales, lo que refuerza la hipótesis de Menéndez Pidal sobre el origen de dichas ilustraciones. Sobre la influencia de elementos orientales en la iconografía de los beatos *vid.*, además, Beckwith, «Islamic influences…», p. 59.

[578] Sobre estos modelos de tocados orientales, *vid.*, además, Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 119.

[579] Sepúlveda, *La iconografía del beato*…, pp. 1209 y 1225.

[580] La figura de Cristo que aparece en otras representaciones del beato S porta nimbo crucífero: en Cristo sobre la nube, con el Tetramorfo y en la entrega del libro a Juan.

bustos de reyes sasánidas [Fig. 120/121], o visigodos como las coronas de los reyes del *Códice Albeldense*[581] [Fig. 122].

b) Coronas regias

El jinete en el beato Gb porta una corona de tamaño considerable que se acomoda perfectamente sobre su cabeza. La parte superior es plana y sobre ella se asientan tres apéndices rematados en unos pequeños círculos. Modelos similares a este tipo de corona se repiten en el mismo códice, donde se ilustra la apertura del sexto sello[582], en la que tres reyes coronados portan un tocado de características similares al de Ap 6, 2 [Fig. 123]. Este modelo de corona se encuentra con relativa frecuencia en miniaturas otonianas, y es utilizada habitualmente para distinguir a personajes reales, como se aprecia en el Sacramentario del obispo Warmund (*ca.* 1000), en el que la Virgen corona a Otón III [Fig. 124]; o en la Epifanía del Bendicionario de Regensburg (*ca.* 1030-1040), en la que los Reyes Magos portan unas coronas de similares características [Fig. 125].

En el códice Gb la ilustración de Ap 6, 2 introduce, al mismo tiempo, una particularidad que no se manifiesta en los otros beatos: sobre la corona del jinete está escrita la anotación *praedicator*, lo que sin duda indica que el autor del escueto escrito identifica al jinete con un predicador. Esta calificación parece ser una clara referencia al comentario de Beato: *Corona autem super caput praedicatoribus est repromissa per spiritum sanctum*[583]. De los trece beatos que contienen la miniatura de Ap 6, 2, el códice Gb es el único que señala de esta forma la identidad del jinete[584].

Por otra parte, en Gb Cristo aparece con nimbo crucífero en otras ilustraciones: con los veinticuatro ancianos, con el Tetramorfo y con los ángeles trompeteros. No cabe duda, por lo tanto, que en Gb el jinete de Ap 6, 2 es considerado un *praedicator*, a diferencia de Cristo que

---

[581] O *Codex Vigilanus*, ya citado. Se trata de una miniatura enmarcada por una cenefa floral y dividida en nueve compartimentos, los tres superiores están ocupados por Chindasvinto, Recesvinto y Egica (Carlos Cid Priego, «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño*, 8, 1989, pp. 7-34, p. 20).

[582] Tras la apertura del sexto sello se incluye: «Los reyes de la tierra, los magnates, los tribunos, los ricos, los poderosos, y todos, esclavos o libres, se ocultaron en las cuevas y en las peñas de los montes» (Ap 6, 15).

[583] *Beati liebanensis. Tractatus…,* Gryson, p. 473

[584] Asimismo, en Gb los jinetes segundo y tercero se identifican en el folio por medio del escrito *diabolus* y el cuarto por *mors*. Sin embargo, Beato indica en su comentario que los otros tres jinetes son el diablo: *Hi tres equi unum sunt, et sessor sus diabolus* (*Obras Completas de Beato*…, Echegaray *et al.*, p. 156). No se puede precisar quién ha realizado el escrito que designa a los cuatro jinetes, ni si es contemporáneo a la pintura del códice o si ha sido agregado con posterioridad.

se representa con nimbo crucífero en varias ocasiones. Los beatos Gb y O son los únicos en los que se aprecia con claridad la identidad del jinete de Ap 6, 2: en Gb por medio de la inscripción sobre la ilustración se identifica al jinete como un predicador, y en O, como se verá, se reconoce la figura de Cristo por el nimbo crucífero[585].

El jinete del beato L muestra un tipo de corona regia europea de finales del siglo XII, un modelo característico de la época en que fue elaborado el códice[586]. Está compuesta por un aro y tres florones con forma lobulada a la vista, arqueados hacia afuera en sus extremos. La parte correspondiente al aro deja entrever la cabeza y el pelo del personaje, dando la impresión de que la corona se encuentra incompleta, inacabada o que ha sido añadida. Los motivos que llevaron el artista a efectuar el dibujo de este modo pueden ser diversos, y también cabe la posibilidad de que esa parte de la ilustración no ha sido debidamente terminada, o bien que la corona se ha dibujado con posterioridad a la figura humana sobre la que va colocada[587].

[585] El propio Beato de Liébana manifiesta una clara ambivalencia sobre la identidad del jinete del caballo blanco, que tanto identifica con Cristo como con un predicador. Hay que tener presente que los predicadores no pueden ser equiparados a Cristo, debido a que Él mismo es precisamente quien determina como predicadores a sus discípulos, al decir: «Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la creación» (Mc 16, 15).

[586] El modelo de corona del primer jinete en L es el único que se aproxima a las coronas regias, semejantes a las que se observan en el *Libro de los Testamentos* de los reyes de León, *vid.* Fernando Galván Freile, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, Universidad de León, León, 1997, s. p., en línea https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Libro_de_las_Estampas [consulta 26/12/2018].

Por otra parte, en el beato L Cristo aparece con nimbo crucífero en diversas ocasiones: en la entrega del libro a Juan, en la entrada de Jesús en Jerusalén y con los ángeles trompeteros, por lo que no cabe la posibilidad de que pueda ser confundido con el jinete de Ap 6, 2, que representa sin duda a otro personaje.

[587] Es interesante comprobar que en el mismo códice L se encuentran otras figuras que portan coronas semejantes a las del jinete de Ap 6, 2, aunque en estos casos están formadas por un aro sólido y bien definido que impide ver la cabeza del personaje, lo que indica que fueron realizadas en consonancia con el resto de la figura: la mujer de pie sobre la bestia, la prostituta de Babilonia, un jinete sin identificar que dispara un arco y la mujer sentada sobre la bestia,

Traemos a colación otro caso curioso referido por F. Galván, de una imagen con elementos añadidos perteneciente a un fragmento de un beato procedente de Astorga, en el que se ilustra el episodio del mensaje a la iglesia de Filadelfia y en el que se incluyen las figuras de Juan y un ángel. Sobre esta miniatura F. Galván, citando a J. Williams, señala que las alas de este último personaje parece ser que no han sido realizadas en el mismo momento que el resto de la miniatura (Fernando Galvan Freile, «Notas sobre la iluminación del fragmento de *Beato* procedente de Astorga», *Astórica*, 15 (separata), 1996, pp. 211-218, p. 214).

c) Nimbos

En los beatos O y A la corona ha sido sustituida por un nimbo alrededor de la cabeza del jinete. El caso de O es el ejemplo más evidente en el que el artista identifica al personaje inequívocamente con Cristo, dotándole de un nimbo crucífero, como ya se ha referido[588]. J. Yarza Luaces observa que el nimbo crucífero coronando al jinete del caballo blanco aparece por primera vez en este beato[589].

El nimbo crucífero, como identificativo de la personalidad de Cristo, está atestiguado desde el siglo VI, como se aprecia en algunas representaciones plásticas de esa época, entre las que se encuentran una tabla pintada procedente de la ciudad egipcia de Bawit, que contiene las imágenes de Cristo y Apa Mena que se ven como 'dos buenos amigos'[590] [Fig. 135] o las pinturas de las catacumbas de Ponciano [Fig. 134][591].

Sin embargo, otras obras parecen indicar que la figuración de Cristo con este tipo de nimbo pudiera ser anterior al siglo VI, como la imagen de una losa sepulcral que se encuentra en el Museo Paleocristiano del monasterio de Aquileia (ss. IV-V) que representa la resurrección de Lázaro y en la que Cristo muestra nimbo crucífero [Fig. 133]. Lo cierto es que en el siglo VIII[592] el nimbo crucífero como elemento identificativo de Cristo estaba plenamente admitido y desarrollado, como se distingue en el Evangeliario de Godescalco (781-783) [Fig. 136].

El nimbo también se observa en el jinete de Ap 6, 2 en el beato A, aunque en este caso el halo es uniforme en toda su superficie y no presenta distintivo o señal alguna que pueda

---

[588] El nimbo crucífero en la iconografía cristiana está reservado para el *Agnus Dei* o Cordero Pascual, y para las tres figuras de la Trinidad (Mª de los Ángeles Sepúlveda González, «El problema del nimbo en los Beatos mozárabes», *Anales de la Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 9-19, p. 13). Sobre este mismo tema, *vid.*, además, Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, Trillas, México, 1995, p. 83.

[589] Yarza Luaces, *Beato de Liébana: manuscritos*…, p. 210. El nimbo crucífero como adorno de la figura de Cristo es frecuente encontrarlo en el beato O, y puede verse en múltiples ocasiones. Además, en el beato O todas las representaciones de Cristo llevan nimbo crucífero, como en la entrega del libro a Juan, en Cristo sobre la nube, o en Cristo con los veinticuatro ancianos.

[590] Beat Brenk, «Apses, icons and 'image propaganda' before iconoclasm», *Antiquité Tardive*, *Christianisation et images*, 19, Turnhout, 2011, pp. 109-130, p. 122; *vid.*, además, José Pijoán, *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*, Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. VII, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 126.

[591] Otra imagen representativa del siglo VI se encuentra en la decoración musiva del ábside del presbiterio de la basílica de San Vital (Ravena), en la que se puede ver a Cristo todavía imberbe, de aspecto helenístico, entregando la corona del martirio al santo que da nombre a la basílica.

[592] Recuérdese que Beato de Liébana escribe sus *Comentarios al Apocalipsis* en el último cuarto del siglo VIII, por lo que, de existir un manuscrito de Beato iluminado, probablemente la imagen de Cristo incluiría el nimbo crucífero.

sugerir su relación con Cristo o con otro personaje. Además, el tercer jinete y la figura de Juan, que está representada cuatro veces en el mismo folio, muestran nimbos similares[593]. El miniaturista de A no diferencia a los personajes por las características de sus nimbos, las seis figuras nimbadas llevan halos semejantes y, en este sentido, no existen otros elementos que indiquen la individualización del primer jinete en relación a los otros tres[594].

d) Formas cónicas

Algunas coronas, como las de los jinetes de los beatos G y M, presentan un formato cónico, que se asemeja más a un gorro puntiagudo que a una corona. En G las partes laterales del gorro cubren la cabeza del personaje, dejando solamente su cara al descubierto[595], mientras que en M muestra una configuración más próxima a un cono geométrico que parece estar formado por unas tiras enrolladas a manera de turbante[596]. En los beatos G y M no existen elementos de juicio que permitan identificar al personaje con Cristo. Además, la imagen de Cristo aparece con nimbo crucífero en los mismos códices en diversas ocasiones[597].

e) Otros formatos

En los de beatos St y H las coronas tampoco presentan elementos significativos dignos de estudio. La corona de St está formada por un aro de anchura considerable en el que se aprecian adornos o incrustaciones, posiblemente gemas, y remata en tres pequeños florones a

[593] El significado de este tipo de nimbo no está muy bien definido y no implica específicamente santidad. En el arte visigótico ya solía colocarse una especie de halo entorno a la cabeza de algunos personajes, según se muestra en Quintanilla de las Viñas (Carlos Miranda, «Estudio iconográfico», en *Beato de Liébana: códice del Monasterio Cisterciense de San Andrés del Arroyo*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998, pp. 131-375, p. 189).

[594] En el beato A Cristo se representa con nimbo crucífero en diversas ocasiones: en Cristo sobre la nube, en la entrega del libro a Juan, con los apóstoles y con los ángeles trompeteros. Sobre el uso de los nimbos en las ilustraciones de los beatos, *vid.* Sepúlveda, «El problema del nimbo…», pp. 9-19.

[595] En el beato G el segundo jinete va tocado con un gorro de características parecidas a las del primero, por lo que se puede entender que se trata de personajes de rango y categoría similar. Los jinetes tercero y cuarto también llevan gorros semejantes, aunque de diferente formato a los dos primeros. Gorros análogos al del primer jinete se aprecian también en los ejércitos celestiales y en otras figuras del mismo códice.

[596] Aunque sobre otros personajes aparecen aderezos semejantes, un gorro como el del jinete de Ap 6, 2 no se encuentra en ninguna otra figura del códice.

[597] En el códice G el nimbo crucífero es utilizado de forma indiscriminada para aureolar a diversos personajes, especialmente a Juan, a algunos ángeles y a los apóstoles, aunque la cruz correspondiente al nimbo de Cristo es diferente, destacando sobre las restantes, como en las imágenes del Tetramorfo y de la Crucifixión, donde está resaltada. En M la imagen de Cristo se presenta con nimbo crucífero en diversas ilustraciones: Cristo con el Tetramorfo, en la entrega del libro a Juan o Cristo sobre la nube.

modo de lis. En H la corona muestra una configuración informe, por lo que es difícil de identificar su estructura. En St y H la imagen de Cristo porta nimbo crucífero en diversas ocasiones, y, además, evidencia notables diferencias con la figura del jinete de Ap 6, 2[598].

Ya se ha indicado que el jinete en el beato T es el único que no presenta ningún tipo de corona; además, muestra un cabello largo, suelto y desaliñado, por lo que cualquier intento de buscar en esta imagen alguna semejanza con Cristo resulta cuestionable. Además, en este códice la figura de Cristo aparece siempre nimbada: unas veces con nimbo crucífero y otras con nimbo liso sin otros complementos[599].

f) Entrega de la corona

Como ya se ha señalado, en algunos beatos el jinete aparece coronado, pero en otros es un personaje quien ejecuta la acción. Este hecho confiere valor al estudio iconográfico de la corona si para su análisis se tienen en cuenta las ilustraciones de otros apocalipsis, además de los beatos. Es interesante observar que ningún beato representa la escena de la coronación tal y como aparece descrita en el texto bíblico, es decir, «se le dio una corona». En los beatos al jinete no 'se le da' la corona, sino que 'se le coloca' sobre su cabeza. Para encontrar imágenes en las que la corona 'se le da' al caballista hay que remitirse a otros modelos plásticos, como los apocalipsis de *Tréveris* o *Bamberg*[600]. En *Tréveris* un ángel acerca una corona de ramas y hojas al jinete [Fig. 108] y en *Bamberg* es el propio Cordero quien aproxima al caballista una corona de aspecto metálico [Fig. 109]. En ambos casos la intención que se presume a la vista de las imágenes es que la corona se entrega al jinete como símbolo de premio o recompensa, a usanza de los modelos iconográficos de la Antigüedad[601]. La actitud de los personajes que entregan la corona en los apocalipsis de *Tréveris* y *Bamberg* contrasta con las representaciones de los beatos, en los que se aprecia claramente el acto de 'coronar' al jinete.

---

[598] En St se distingue a Cristo con nimbo crucífero en la escena de la entrega del libro a Juan y en Cristo sobre la nube; en H en la entrega del libro a Juan, en Cristo con los veinticuatro ancianos, y en Cristo con el Tetramorfo.

[599] En T Cristo está representado en la escena de la Crucifixión, con los 24 ancianos, en el Tetramorfo, con los apóstoles y en el juicio final.

[600] Ernst Harnischfeger, *Die Bamberger Apokalypse*, Urachhaus, Stuttgart, 1981, fig. 10, s. p. A partir del siglo XII el acto de la coronación del jinete de Ap 6, 2 la lleva a cabo en algunas ocasiones una *Dextera Dei* que surge entre las nubes, como se aprecia en el *Apocalipsis Douce* o en el *Liber Floridus*, *vid.* en línea http://diglib.hab.de/mss/1-gud-lat/start.htm [consulta 07/10/2018]. Sobre este mismo tema, *vid.*, además, Kurt Weitzmann, *Art in the Medieval West and its contacts with Byzantium*, Variorum Reprints, London, 1982, p. 226.

[601] En la parte A se han visto diversas imágenes relacionadas con este tema.

En cuanto a los beatos, únicamente cuatro códices incluyen la modalidad de colocar la corona al jinete: V, U, F y L. El ejecutante de la acción y la forma en que lleva a cabo la coronación añaden información valiosa que puede ayudar a esclarecer la escena[602].

En los beatos V, U y F los ilustradores utilizan la figura de un ángel como agente coronador, posiblemente señalando con ello el hecho de que la coronación procede del mundo celestial. En estos tres códices el mensajero divino, que se encuadra en la esquina superior izquierda del folio, se ve sobre el jinete de Ap 6, 2, al tiempo que coloca sobre su cabeza una corona de las características ya vistas.

En el beato L la escena cambia completamente en relación a las anteriores. En la ilustración se puede ver a un personaje que se encuentra de pie –o tal vez detrás de la grupa del caballo–[603], que está coronando al jinete. No es fácil encuadrar a este individuo en un estrato social humano determinado y tampoco presenta componentes que indiquen su procedencia del mundo celestial. Su indumentaria es muy sencilla y da la impresión de ser un escudero, mozo o lacayo. Esta insólita figura ha llamado la atención del propio W. Neuss, que consideraba extraño que el primer jinete del beato L esté siendo coronado por un ángel sin alas[604].

Es interesante señalar que también otros elementos del grupo de los *CJAp* del beato L presentan diversas particularidades en la relación texto-imagen, que no se aprecian en los otros códices de este estudio. No quisiéramos finalizar la investigación sin referir las más destacadas.

Además de la falta de orden en los colores de los caballos y las anomalías generalizadas del cuarto jinete, que no se corresponden ni con el texto bíblico, ni con ningún modelo iconográfico conocido de este episodio bíblico, el tercer jinete lleva una espada en la mano en

[602] En algunos manuscritos medievales la forma de la corona varía según el personaje que la recibe y el motivo de la entrega. En el salterio de Utrecht se diferencia perfectamente la configuración de la misma si el destinatario es una figura divina –o víctima del martirio– o un individuo del mundo terrenal, tratándose en el primer caso de una corona de 'victoria' [Fig. 130/131] y de una regia en el segundo [Fig. 132], *vid*., Koert van der Horst – William Noel – Wilhelmina C.M. Wüstefeld (ed.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art*. *Picturing the Psalms of David*, HES Publishers BV, Tuurdijk, Netherlands, 1996, pp. 69, 68 y 163 respectivamente, en orden a las figuras citadas.

[603] La imagen no ofrece una definición clara sobre la posición del personaje, y no se distingue exactamente si se encuentra de pie sobre la grupa del caballo o si, por el contrario, el iluminador lo coloca detrás, en un intento de procurar alguna forma de perspectiva.

[604] Neuss, *Die Apokalypse*…, p. 155. El escritor alemán realiza este comentario al relacionar este personaje con los ángeles coronadores de los beatos V, U y F.

vez de una balanza. W. Neuss ya observó en su momento esta incoherencia y la considera como un error iconográfico: «Durch einen Irrtum hat in L auch der dritte Reiter ein Schwert» ('El tercer jinete en L por error también tiene una espada')[605]. Desconocemos el valor que el investigador alemán confiere al término 'error', si se refiere a la ignorancia del miniaturista o si, por el contrario, se trataría de una acción consciente, lo que en este caso implicaría una posible connotación iconológica de la ilustración. Por su parte, Anne de Egry también percibe la evidente falta de concordancia del tercer jinete de L con el texto bíblico, indicando que la incorrección de la iconografía se compensa por los detalles minuciosos de la indumentaria contemporánea de los jinetes y de los arreos de los caballos[606].

En este sentido, también cabe destacar que una de las características peculiares del beato L es la frecuencia con la que son figuradas escenas de ejecuciones y de condenas de reos con el cepo, que se inspiran, sin duda, en el funcionamiento de la justicia de aquel tiempo[607]. No sería descabellado pensar, por lo tanto, que otras miniaturas del códice representen o aludan a ciertos acontecimientos históricos de la época, como la proclamación de Afonso Henriques como primer rey de Portugal por sus propios vasallos, que se cree sucedió inmediatamente antes de la batalla de Ourique (1139?)[608]. Además, algunos investigadores apuntan que la tradición señala la batalla de Ourique como un fenómeno casi sobrenatural, donde el monarca portugués contaría con la intervención directa de Cristo obteniendo una gran victoria militar contra un ejército superior en número[609]. La ayuda divina en la contienda estaría representada

---

[605] Neuss, *Die Apokalypse*…, p. 155.

[606] Anne de Egry, *O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972, p. 115. Asimismo, otros investigadores apuntan que determinadas anomalías presentes en el códice L podrían ser explicadas si se tiene en cuenta el contexto histórico del manuscrito y la importancia de la afirmación del caballero cristiano frente al islámico en el proceso de la Reconquista (Maria Adelaide Miranda *et al.*, «A cor na Iluminura Portuguesa, uma abordagem interdisciplinar», *Varia: revista de História da Arte*, 5, 2008, pp. 228-245, p. 233, en línea http://hdl.handle.net/10362/13240 [consulta 23/10/2018]).

[607] José Mattoso (dir.), *História de Portugal. A Monarquía Feudal (1096-1480)*, Estampa, Lisboa, 1993, p. 239); *vid*., además, Nelson Correia Borges, *Arte Monástica em Lorvão: sombras e realidade: das origens a 1737*, Vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002, p. 96.

[608] Alfredo Pimenta, *Idade-Média (Problemas & Soluçoens),* Ultramar, Lisboa, 1946, p. 131.

[609] Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal. Estado, Pátria e Nação (1080-1415)*, Vol. I, Verbo, Póvoa de Varzim, 1977, p. 84. En la página 95 de esta obra, y en referencia a la ilustración de los *CJAp* del códice L, Veríssimo Serrão señala: «Cavaleiros de D. Afonso Henriques, no Apocalipse de Lorvão, folha 108 (Torre do Tombo)», en lo que pudiera ser una alusión al citado monarca y la histórica batalla.

Sobre el tema de posibles menciones a los promotores en determinadas obras, se sabe que durante el reinado de Afonso Henriques eran muy frecuentes las donaciones de objetos de orfebrería al ámbito religioso (Lúcia Maria Cardoso Rosas, «A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revição», *Revista da*

por el cuarto –e irregular– jinete, que lleva en su mano una cruz de cuyos brazos penden el A y el Ω.

En suma, el beato L parece ofrecer grandes posibilidades de estudiar en profundidad determinados aspectos de su compleja iconografía. Aunque no es motivo específico de este trabajo, consideramos de interés mencionar –aparte de los ya aludidos– diversos autores que pueden servir como punto de referencia para nuevas investigaciones sobre el tema, como Augusto Peixeiro, João Aranda Brandão, Peter K. Klein, Aires A. Nascimento, Maria Adelaide Miranda, Maria J. Melo, Alicia Miguélez Cavero o Ana de Oliveira Dias[610].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património, IX-XI, Porto, 2010-2012, pp. 285-302, p. 291), por lo que no resultaría extraño que tanto en este tipo de presentes como en los códices de la época aparezcan alusiones o referencias a la memoria o acontecimientos de la vida de los donantes o promotores de las mismas.

[610] Horácio Augusto Peixeiro, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorvão*, Dissertação para Prof. Coordenador Inst. Politécnico, Tomar, 1998; João Aranda Brandão, *A codificação da figura humana no Apocalipse do Lorvão: imagen como linguagem*, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2002; Peter K. Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2004; Aires A. Nascimento, «Tempos e livros medievos: os antigos códices de Lorvão: do esquecimento à recuperação de tradições», *Compostellanum*, LVI, 2011, pp. 729-754; Maria Adelaide Miranda – Maria J. Melo, «Secrets et découvertes, en couleur, dans les manuscrits enluminés» (*L'originalité de* l'Apocalypse *de Lorvão*), en *Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts*, Maria A. Miranda – Alicia Miguélez Cavero (ed.), Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Ciudad Universitaria, Madrid, 2014, pp. 1-29, pp. 19-23; Ana de Oliveira Dias, «A "ciencia numérica" no imaginário medieval: o exemplo das ilustrações do "Beato" de São Mamede de Lorvão», en *O imaginário Medieval*, Carlos Guardado da Silva (coord.), Universidade de Lisboa, 2014, pp. 81-100; Maria Adelaide Miranda *et al*., *À descoberta da cor na iluminura medieval com o Apocalipse do Lorvão e o Livro das Aves*, Projectos de Investigação em Conservação e Restauro, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, s. a.

CONCLUSIONES

El inicio de esta tesis partía de los interrogantes que planteaba la interpretación iconográfica del texto correspondiente al versículo 6, 2 del Apocalipsis de Juan, en el que se describe el primero de los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis*. A lo largo de la Edad Media los artistas –especialmente pintores y miniaturistas– representaron esta escena de una forma sistemática: un caballo blanco sobre el que cabalga un jinete que tiene un arco de flechas y se le da una corona. Sin embargo, en el Renacimiento el pintor Matthias Gerung, aun siguiendo la normativa de los artistas anteriores en cuanto al resto de la descripción, materializa en la mano del jinete un arco iris en lugar del arco de combate.

Ante esta perspectiva surge una pregunta obvia: ¿qué elemento u objeto debería corresponder al primer jinete del Apocalipsis en el manuscrito de Juan? El tema da origen, asimismo, a nuevos interrogantes, como, por ejemplo, ¿existen otras imágenes anteriores a la de M. Gerung semejantes a la del artista alemán? O por qué las ilustraciones que se han hecho de ese episodio bíblico a lo largo de la historia difieren tanto unas de otras.

Para analizar el problema desde su origen y centrarlo en unas figuraciones en concreto, se estudió el tema siguiendo un hilo conductor temporal, que se inicia en el texto griego más próximo al escrito original de Juan y concluye en las miniaturas de los beatos. Se ha explorado, en primer lugar, el sentido y el origen que pudo haber tenido el texto bíblico en el siglo I, cotejándolo con los acontecimientos y tradiciones de la época y con los modelos iconográficos del entorno. A continuación se revisitaron las principales interpretaciones de Ap 6, 2 que la exégesis patrística realizó a partir del siglo II, y posteriormente se examinaron los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, que fueron la fuente de la serie de manuscritos conocidos como beatos. Se concluyó la investigación estudiando la ilustración del episodio Ap 6, 2 en el *corpus* de estos códices.

Tanto para el análisis del texto bíblico en origen, como para las miniaturas de los beatos, se prestó especial atención a los cuatro elementos descritos en el pasaje bíblico que son susceptibles de representación iconográfica: el caballo, el jinete, el arco y la corona.

Aunque en una primera impresión la escena descrita en Ap 6, 2 parece no ofrecer dificultades, al final se ha podido constatar que la interpretación del escrito original de Juan resulta más compleja de lo que aparenta en un principio. La exégesis ha valorado el episodio

bíblico de muy diversas formas, y la plástica que lo representa resulta heterogénea y confusa, lo que indica en muchos casos que los modelos iconográficos parecen contener un sustrato iconológico latente. Por todo ello, la investigación ha desembocado en varias conclusiones, unas derivadas del análisis del texto griego y latino del Apocalipsis, y otras del estudio de las miniaturas de los beatos.

La clave de este trabajo, en lo que al texto griego del versículo Ap 6, 2 se refiere, señala directamente al carácter homógrafo del vocablo τόξον que designa el atributo del jinete del caballo blanco, y que la mayoría de los Padres de la Iglesia traducen como *arcum*; aunque, como se ha visto, Primasio lo interpreta como *saggitam*, considerando que se trata de un arco de flechas. Se aprecia, por lo tanto, que la incierta relación que existe entre el significado y el significante del vocablo griego repercute directamente en su valoración exegética y en la expresión plástica del mismo. Además, Juan utiliza la expresión ἔχων τόξον (traducida por los Padres como *habebat arcum*, o bien, *tenebat saggitam*, en el caso de Primasio), que resulta demasiado ambigua y no clarifica la forma del arco ni su posición en la escena.

Al revisar los diccionarios de voces griegas, en especial aquellos que se aproximan a la koiné de la época en la que fue escrito el Apocalipsis (como la obra de F. Preisigke que centra su estudio en textos griegos escritos en papiros –lo que nos aproxima al escrito prístino de Juan–), se ha podido comprobar que todos ellos aceptan la voz τόξον para definir un arco, una bóveda o una cintra; sin embargo, los mismos autores utilizan el plural τόξα para designar un arco de flechas y, al mismo tiempo, emplean el vocablo τοξότης cuando se trata de identificar a un arquero, como puede ser un guerrero o un militar. Como resulta evidente, no se puede saber si el autor del Apocalipsis conocía y utilizaba las formas de expresión anteriormente citadas, aunque tampoco se comprende que usase el vocablo más simple –y a la vez el más confuso– para indicar que el jinete del caballo blanco era precisamente un arquero.

A la ausencia de información sobre la naturaleza, forma o posición del arco se suma otro factor interesante: en Ap 6, 5 se describe al tercer jinete indicando que lleva una balanza en su mano. En este caso, Juan señala exactamente el lugar en el que se encuentra el objeto (ἔχων ζυγὸν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ –*habebat stateram in manu sua*–), lo que da a entender que se trata de una pieza de mano o de un útil con un diseño específico para ser utilizado con la mano. Si se relacionan ambos versículos –Ap 6, 2 y Ap 6, 5–, resulta extraño que el autor del Apocalipsis señale la posición de la balanza en la mano del tercer jinete, y no se refiera en absoluto a la

posición del arco del primero, si se tratara en ambos casos de objetos de uso manual. A la vista de estas observaciones se puede inferir, por lo tanto, que cabe la posibilidad de que Juan, al señalar el atributo del primer jinete del Apocalipsis, no se refiriese precisamente a un arco de flechas. El carácter homógrafo del término –τόξον– que utiliza el autor acentúa su ambigüedad y, además, su condición de vocablo *hapax legomenon* y la falta de información complementaria obligan a plantearse serias dudas acerca de su verdadero significado.

Tras el análisis del tema se puede afirmar, por lo tanto, que el vocablo τόξον, tal y como se expresa en Ap 6, 2, ofrece la posibilidad de poder identificar cualquier tipo de arco. Se descarta, por supuesto, la alternativa de arco iris, debido a que en otros pasajes del Apocalipsis este fenómeno meteorológico –y al mismo tiempo símbolo divino– está perfectamente señalado por medio de la locución ἶρις.

Lo cierto es que el sustantivo que nomina el atributo del primer jinete del Apocalipsis, independientemente de que se trate de un arco de combate, podría identificar sin dificultad a otro elemento en forma de arco, como es el *aura velificans* –una figura muy común y difundida en la plástica de la época de Juan–, y que estaría dispuesta en la escena formando un 'arco' sobre el jinete y no precisamente en su mano. En la parte A de este trabajo se han visto numerosas imágenes de este modelo en representaciones de personajes o de alegorías en monedas (tetradracmas de Dioniso, ases de Cástulo), sarcófagos (Selene y el sueño de Endimión, la matanza de los hijos de Niobe) y mosaicos (el rapto de Europa, el triunfo de Venus). Al mismo tiempo, el *aura velificans*, al corresponder al primer jinete que aparece en la escena, es factible que pudiera simbolizar la conexión entre el mundo celestial y el terreno, a semejanza de la figura de *Caelus*, cuya representación sosteniendo la bóveda de los cielos por medio de un velo suspendido a manera de arcada sobre su cabeza era, por otra parte, habitual en la época (como se comprueba en el pectoral de la armadura de la estatua de *Augusto Prima Porta* y en la posterior iconografía cristiana del sarcófago de *Iunius Bassus*).

En cuanto a la postura del personaje que se encuentra sobre el caballo, el texto bíblico tampoco es muy explícito. No es posible determinar con certeza si la figura se halla sentada a horcajadas sobre el animal o en otra posición diferente. La expresión que el autor del Apocalipsis utiliza (ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν) no señala explícitamente la condición de 'jinete', y ofrece la posibilidad de representar al que 'se encuentra sobre él' en diversas posturas, como

se puede constatar en algunos modelos iconográficos de la época: en los tetradracmas de Dioniso, en los *putti* de los sarcófagos o en la Venus Marina de los mosaicos.

Al hilo de esta cuestión, también se ha observado como una expresión textual correspondiente a otro episodio del Apocalipsis, semejante a la que utiliza Juan para designar la postura del jinete sobre el caballo blanco, se refleja en la plástica medieval de distintas formas. En Ap 17, 3 Juan relata la visión de una mujer que se encuentra sobre una bestia, para lo que se utiliza una frase que contiene el mismo verbo y preposición que la expresión de Ap 6, 2: καὶ εἶδον γυναῖκα καθημένην ἐπὶ θηρίον (*et vidi mulierem sedentem super bestiam*). Cuando este episodio es trasladado a las ilustraciones de los beatos, los miniaturistas ofrecen algunas variantes. La mujer puede encontrarse sentada sobre el lomo del monstruo de dos formas diferentes: a horcajadas (beato de Manchester) o a la amazona (beato de Burgo de Osma); o bien de pie sobre la grupa del animal (beato de Lorvão). Esta postura de la mujer sobre la bestia en el códice portugués ha llamado la atención de algunos investigadores, con los que coincidimos en preguntarse si el autor de la imagen pudo haber tenido acceso al texto griego del Apocalipsis. Representaciones iconográficas semejantes, en las que la colocación de una figura de constitución humana se encuentra de pie sobre el lomo de un cuadrúpedo, se han visto en el mundo romano, especialmente en la figura de Júpiter Doliqueno.

La identidad del personaje que supuestamente monta el caballo blanco resulta todavía más discutible. El autor del Apocalipsis no lo reconoce, ni ofrece información complementaria o argumento alguno como para poder atribuirle una determinada personalidad; sin embargo, la exégesis ha optado por relacionarlo con Cristo en el Medievo y, en la actualidad, con los guerreros partos, además de otras opciones. Aunque algunos autores consideran que en el Apocalipsis un jinete que monta un caballo blanco representa a Cristo, tampoco es posible equiparar la figura de Ap 6, 2 («el que lo montaba tenía un arco») con la de Ap 19, 11 («el que lo monta se llama 'Fiel' y 'Veraz'»), por razones que resultan obvias, aunque los caballos coincidan en el color. Y, sobre todo, ha quedado demostrado que para Juan el jinete de Ap 6, 2 no es Cristo, dado que los nombres de *Cristo* y *Jesús*, al referirse al Salvador, aparecen citados numerosas veces en otros pasajes del Apocalipsis, y la expresión ambigua utilizada en Ap 6, 2 ofrece un amplio abanico de posibilidades acerca de la identidad de este personaje.

En lo que concierne a la montura, también existen serias dudas de que los caballos del episodio de los *CJAp* representen équidos cuadrúpedos perisodáctilos reales. Se ha puesto de manifiesto que en la Antigüedad la figura de este animal estaba alegóricamente asociada a los vientos, como así lo explica el ángel al profeta Zacarías (Za 6, 2-7). Por lo tanto, si se tiene en consideración que la visión de Juan está inspirada en parte en la del profeta del A. T., como opinan la mayoría de los investigadores, es predecible que el autor del Apocalipsis se remita a la visión en su conjunto y no solamente a una fracción de la misma.

Por su parte, la corona no presenta importantes problemas de interpretación ni en el texto ni en las representaciones gráficas posteriores, salvo aquellos derivados de las distintas formas o modelos propios del arte de cada época.

En suma, se ha visto que no existen argumentos fehacientes que indiquen que la lectura iconográfica del versículo 2 del capítulo 6 del Apocalipsis de Juan deba expresarse como un jinete montado a horcajadas sobre un caballo, llevando en su mano un arco de flechas (o incluso un arco iris). Por el contrario, y en función de los razonamientos expuestos, el texto correspondiente a Ap 6, 2 ofrece otras posibilidades de interpretación, si se tienen en consideración algunos parámetros como los que se han estudiado. Un ejemplo significativo de modelo iconográfico aceptable se observa en una xilografía de Virgil Solis, en la que el grabador alemán escenifica la fábula de Júpiter y las ranas: el dios del Olimpo ‘se encuentra sobre’ (ὁ καθήμενος ἐπ') una nube –que podría ser considerada como la alegoría de uno los vientos (ἵππος λευκός, el caballo, como se ha visto en la visión de Zacarías)–; tiene un arco (ἔχων τόξον) –si se interpreta este elemento como un *aura velificans*–; y además lleva una corona (στέφανος). Cabe señalar que una imagen de estas características estaría en consonancia con los modelos iconográficos del entorno del siglo I en el Mediterráneo oriental, y podría ser identificada perfectamente por medio del escrito en griego de Ap 6, 2 y, al mismo tiempo, entendida por los lectores de la época.

Ahora bien, al margen de la información subyacente que pueda contener el versículo Ap 6, 2, y que acepta diversas formas de interpretación plástica, a partir del siglo II, y a lo largo de la Antigüedad tardía y la Alta Edad media, la exégesis patrística entendió el episodio bíblico de un modo claro y preciso: el jinete es Cristo, el caballo representa a la Iglesia y el arco –con su flecha correspondiente– al Evangelio. Esto es, básicamente, el concepto que se

tiene del primer jinete del Apocalipsis, que se transmite hasta el siglo VIII, cuando Beato de Liébana escribe sus *Comentarios al Apocalipsis*, que darán lugar, unos cien años más tarde, a los códices que conocemos como beatos. Las miniaturas que representan Ap 6, 2 en estos manuscritos también contienen elementos dignos de estudio: unas se muestran en concordancia con el pasaje bíblico, otras con los *Comentarios* del monje de Liébana, y otras parecen seguir una tendencia iconográfica completamente distinta que denotan un evidente substrato iconológico, destacando especialmente la representación del jinete.

Los beatos que contienen la representación de Ap 6, 2 son trece y solamente dos de ellos ofrecen la posibilidad de confirmar de una forma clara y precisa la identidad del jinete del caballo blanco: el beato de Ginebra, en el que se le nombra por medio de la notación *praedicator*, y el de Burgo de Osma, en el que se reconoce a Cristo por el nimbo crucífero. Ambas miniaturas adoptan, cada cual a su manera, las directrices de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana. El resto de los códices no presentan elementos de juicio significativos a este respecto y los personajes son simples jinetes, como en los beatos de Turín y Manchester o, en algunos casos, aparentan ser caballeros, como en los códices de Silos, Lorvão y San Andrés del Arroyo.

Un caso excepcional lo constituye sin duda el beato de Lorvão, no solo en cuanto a la representación de Ap 6, 2, sino también en lo que se refiere al grupo de los *CJAp*. En el conjunto de beatos tardíos –al que pertenece el códice portugués– se expresan con relativa frecuencia costumbres, actividades y objetos de la época, al mismo tiempo que algunos de sus personajes se identifican con individuos reales. En el beato de Lorvão parece evidente que ciertas imágenes recrean una realidad muy diferente a la del texto bíblico o de la exégesis que les corresponde. Todo ello induce a plantearse la cuestión de si algunas de las miniaturas estarán reflejando algunos aspectos históricos de la época en que fue elaborado el códice. Este tema, que ya ha sido tratado de diversas formas por algunos autores, merece un estudio en profundidad.

A lo largo de la investigación también se han encontrado algunas particularidades interesantes en otros elementos que forman parte de la iconografía de Ap 6, 2. En el códice de Girona, que ha sido iluminado por la monja Ende, el jinete porta un arco que mantiene en tensión, aunque se omite la flecha. Pudiera darse la circunstancia de que la miniaturista

quisiera expresar que la saeta ya había sido disparada; sin embargo, el arquero tampoco muestra señales de bajar la tensión de la cuerda del arma, por lo que se deduce que la presencia de la flecha ha sido omitida deliberadamente (recuérdense las resoluciones de la parte A, en las que se analizaba concretamente el tema del arco y los problemas que planteaba la correcta interpretación del mismo). Tal vez la pintora Ende llegó a la conclusión de que el atributo del primer jinete del Apocalipsis era 'solamente un arco' y siguió fielmente el texto bíblico utilizando el modelo que consideró más oportuno. Si se acepta esta hipótesis, se puede deducir que la autora de la miniatura tuvo en consideración prioritariamente el escrito de Juan antes que los *Comentarios* de Beato.

Otro objeto de estudio interesante es la ballesta que porta el jinete en el beato de Burgo de Osma. Se ha visto que algunos autores opinan que se trata de un artilugio cuyo arco de verga es de hierro. Sin embargo, este tipo de ballestas parece ser que no se utilizaron hasta finales del siglo XII (el beato de Osma está datado en 1086).

También la corona que coloca un individuo no identificado sobre el jinete de Ap 6, 2 en el beato de Lorvão es significativa. El objeto no se aprecia bien configurado y está conformado por una simple línea semejante a una transparencia, pudiendo verse a través del aro el pelo del personaje. Da la impresión de que esta corona fue perfilada o 'colocada' sobre la cabeza del jinete posteriormente a la miniaturización de la figura humana. Esta posibilidad se justifica por la presencia de otras coronas de formato semejante en el mismo códice, que muestran el aro bien acabado y se ciñen perfectamente a las cabezas de sus portadores.

Asimismo, algunos fragmentos dentro de la composición iconográfica del grupo de los *CJAp* en los beatos presentan elementos interesantes para su estudio: el arma del cuarto jinete, que a veces es una espada (Valcavado, Urgell, Fernando I y Silos), otras una garrocha (Osma) y, todavía, una cruz con astil (Lorvão); el Hades, una figura humanoide con alas que acompaña al cuarto jinete y que en el beato de Ginebra escupe fuego por la boca; el arma del segundo jinete, que habitualmente es una espada, en los beatos de Girona, Turín y Ginebra se transforma en una lanza; un monstruo peludo en el códice de San Andrés del Arroyo que personifica al segundo y al cuarto jinete, y también a la figura del Hades; o la sustitución de la balanza por una espada en el tercer jinete del códice de Lorvão.

Las ilustraciones de los beatos presentan numerosas interrogantes y esconden todavía información importante que investigaciones exhaustivas sobre algunos elementos concretos y específicos podrían ayudar a elucidar. Como se ha visto, se observan incongruencias

significativas con el texto –tanto el bíblico como el del *Comentario*–, pero que pueden estar plenamente justificadas y que se trataría de expresiones pictóricas deliberadas de los artistas o de los promotores de las obras. Por otra parte, también se perciben formas y elementos añadidos o que parecen reflejar una realidad diferente a la estrictamente hierática, y que se presumen contemporáneos en el tiempo y el espacio a la elaboración del manuscrito.

En definitiva, a pesar de haber llegado a varias y sugestivas conclusiones, quedan por revelar numerosas incógnitas, aunque algunas de ellas, especialmente aquellas relacionadas con el libro de Juan, es posible que nunca se clarifiquen con total seguridad debido a la distancia temporal que nos separa del acontecimiento, a la enorme cantidad de transcripciones y traducciones de la obra y, fundamentalmente, a que no se dispone del manuscrito original para su análisis. En lo que se refiere a los beatos, el estudio es más factible, pues los manuscritos originales existen –aunque no se conozcan los *Comentarios* originales de Beato– y, además, se encuentran mucho más próximos en el tiempo. Asimismo, también se conservan numerosos documentos de la época en que fueron elaborados los códices, lo que ayudaría de forma significativa a plantear nuevas hipótesis. Un estudio heurístico minucioso podría dar respuesta a muchos interrogantes sobre la iconografía apocalíptica de los beatos y de otros códices medievales. El carácter exploratorio de esta tesis no permite un análisis más exhaustivo sobre la materia, si bien se han sugerido posibles líneas de exploración para futuras investigaciones.

Equo ne credite, Teucri (*Aeneis* II 48)

ÍNDICE DE FUENTES

Fuentes de los textos bíblicos

«Apocalypsis Johannis. 26/2. 4 Lieferung. Apc 4,1 – 6,12», *Vetus Latina, die reste der Altlateinischen Bibel,* Herausgegeben von Roger Gryson, Verlag Herder, Freiburg, 2002.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969.

Biblia de Jerusalén, José Ángel Ubieta (dir.), Descleé de Brouwer, Bilbao, 1969.

Biblia Didajé, Texto oficial de la Conferencia Episcopal Española, Pablo Cervera Barranco – Carlos Granados García (ed.), BAC, Madrid, 2016.

Biblia Graeca. Septuaginta. Novum Testamentum Graece, Herausgegeben von Institut für Neutestamentliche Textforschung, Deutsche Bibelgesellschaft, Stutgart, 2013.

Biblia Latinoamericana (Formadores), San Pablo – Verbo Divino, Madrid, 2004.

Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem, recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart, 1969 [2 tomos].

Biblia Sagrada, Honório Dalbosco (coord.), Edições Paulinas, São Paulo, 1987.

Biblia, La casa de la Biblia, PPC – Sígueme – Verbo Divino, Estella (Navarra), 2006.

Biblia, Traducción ó galego das línguas orixinais, As Edicións do Adro, SEPT, Vigo, 1992.

Codex Amiatinus. Novum Testamentum Latine. Interprete Ieronimo, Konstantin von Tischendorf (ed.), Avenarius et Mendelssohn, Lipsiae, 1854.

Evangelios de Marcos, Mateo, Lucas y Juan, con los Hechos de los Apóstoles y el libro del Apocalipsis, Nueva versión literaria del griego, Joan Francesc Mira (trad.), Edhasa, Barcelona, 2006.

Greek New Testament, Kurt Aland *et al.* (ed.), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1994.

Libro (el). La Biblia. Dios habla hoy, Edición interconfesional, Traducción directa de los textos originales hebreo, arameo y griego, Sociedades Bíblicas Unidas, Madrid, 2004.

Novi Testamenti. Biblia Graeca et Latina, critico apparatu aucta, edidit Ioseph M. Bover, CSIC, Matriti, 1943.

Novum Testamentum Graece (Nestle-Aland), 28 revidierte Auflage, Herausgegeben vom Institut für Neutestamentliche Textforschung (Münster), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2012-2013.

*Novum Testamentum Graece et Latin*e, apparatu critico instructum edidit Augustinus Merk S. J., Sumptibus Pontificii Instituti Biblici, Roma, 1944.

Novum Testamentum Graece et Latine, pars secunda: Epistolae et Apocalypsis, edita repetiit Henr. Jos. Vogels, L. Schwann, Druckerei und Verlag, Düsseldorf, 1922.

Novum Testamentum Graece et Latine, textus latinus ex Vulgata versione Sixti V jussu recognita et Clementis VIII. P. M. auctoritate edita repetitus, Sumptibus Bernhardi Tauchnitz, Lipsiae, 1880.

Novum Testamentum Graece et Latine, utrumque textum cum apparatu critico imprimendum curavit Eberhard Nestle novis curis elaboraverunt Erwin Nestle et Kurt Aland, United Bible Societies, London, 1969.

Novum Testamentum Graece et Latine. In antiquis testibus textum versionis vulgate latinae, Konstantin von Tischendorf (ed.), Ambrosio Firmin Didot, Paris, 1848.

Novum Testamentum Graece, cum vulgata interpretatione latina graeci contextus lineis inserta, Benito Arias Montano (ed.), Christophe Plantin imp., *n. l.*, 1572.

Novum Testamentum Graece, Henrico Aitton (ed.), Gulielmi Tegg et sociorum, Londini, 1850.

Novum Testamentum Graece, recensuit Constantinus de Tischendorf, Bernhardi Tauchnitz, Lipsiae, 1904.

Novum Testamentum Graece, textum recensuit, apparatum criticum ex editionibus et codicibus manuscriptis collectum addidit, Henr. Jos. Vogels, L. Schwann, Druckerei und Verlag, Düsseldorf, 1920.

Novum Testamentum Graece, Iam denuo accuratiori diligentia quam hactenus in vsum theologiae studiosis excusum, Nicolaum Brylingerum (ed.), Basileae, 1548.

Novum Iesu Christi D. N. Testamentum, Sacrorum Bibliorum, tomus quintus, Ariae Montani recensuit, Antuerpiae excudebat Christophorus Plantinus, 1571.

Nueva Biblia Española, Traducción de los textos originales, Luis A. Schökel – Juan Mateos (dir.), Cristiandad, Madrid, 1975.

Nuevo Testamento Trilingüe, José María Bover – José O'Callaghan (ed.), BAC, Madrid, 1977.

Sacra Bibbia, Salvatore Garofalo (dir.), Marietti, Italy, 1964.

Sagrada Biblia, Eloíno Nácar Fuster – Alberto Colunga (ed.), BAC, Madrid, 1966.

Sagrada Biblia, Traducida de la Vulgata latina teniendo a la vista los textos originales, José Miguel Petisco – Félix Torres Amat (ed.), Apostolado de la Prensa, Madrid, 1943.

Sagrada Biblia, Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego, Francisco Cantera Burgos *et al.*, BAC, Madrid, 1979.

Sainte Bible, Traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Les Éditions du Cerf, Paris, 1956.

Santa Biblia Vulgata Latina y su traducción al español. Nuevo Testamento, tomo XI, Félix Torres Amat – Scio de san Miguel (ed.), Imprenta barcelonesa, Barcelona, 1886.

Santa Biblia, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), otras versiones de la misma Biblia de 1862, 1909, 1938 y 1960, Clie, Terrassa (Barcelona), 1991.

Santa Biblia, Ediciones Paulinas, Madrid, 1987.

Santa Biblia, Traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto, San Pablo, Madrid, 2009.

Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Varela (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego, Depósito Central de la Sociedad Bíblica B. y E., Madrid, 1938.

Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento, Antigua versión de Casiodo de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Sociedades Bíblicas Unidas en América Latina, *n. l.*, 1960.

Santa Biblia: primera edición ecuménica, Plaza & Janes, Barcelona, 1969.

Fuentes de los *Comentarios al Apocalipsis*

Alexander Minorita, *Expositio in Apocalypsim*, Herausgegeben von Alois Wachtel, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1955.

Apringio de Beja, *Comentario al Apocalipsis*, Alberto del Campo Hernández (trad.), Verbo Divino, Estella (Navarra), 1991.

Beati in Apocalypsin libri duodecim, Papers and Monographs of American Academy in Rome, Vol. VII, Henry A. Sanders (ed.), Roma, 1930.

Beati liebanensis. Tractatus de Apocalipsin. Pars Altera (*CCSL* CVII C), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2012.

Beati liebanensis. Tractatus de Apocalipsin. Pars Prior (*CCSL* CVII B), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2012.

Bedae presbyteri. Expositio Apocalypseos (*CCSL* CXXI A), edidit Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2001.

Biblia Comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento. Apocalipsis, William C. Weinrich (pre.), Ciudad Nueva, Madrid, 2010.

Cesáreo de Arlés, *Comentario al Apocalipsis*, Eugenio Romero Pose (trad.), Ciudad Nueva, Madrid, 1994.

Clavis Patrum Latinorum (*CCSL*), Eligius Dekkers recludit, Brepols, Steenbrugis, 1995.

Commentaria minora in Apocalypsin Johannis. Variorum auctorum (*CCSL* CVII), quae omnia recognovit et comentario critico instruxit Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2003.

Commentarius in Apocalypsin. Incerti Auctoris, recensuit Grazia lo Menzo Rapisarda, Centro di studi sull'antico cristianesimo, Università di Catania, 1967.

Ecumenio, *Comentario sobre el Apocalipsis*, Lucas F. Mateo-Seco (trad.), Ciudad Nueva, Madrid, 2008.

Glossa in Apocalypsin. Incerti auctoris (*CCSL* CVIII G), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2013.

Obras Completas de Beato de Liébana, Edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray – Alberto del Campo – Leslie G. Freeman, Estudio Teológico de San Ildefonso, BAC, Madrid, 1995.

Primasius Episcopus Hadrumetinus. Commentarius in Apocalypsin (*CCSL* XCII), cura et studio Arthur W. Adams, Brepols, Turnhout, 1985.

Sancti Aureli Augustini. Hipponensis episcopi. Opera omnia (*Patrologiae cursus completus*), accurante Jacques P. Migne, Brepols, Turnhout, 1981.

Sancti Beati a Liebana. Commentarius in Apocalypsin, Eugenio Romero Pose recensuit, Instituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1985 [2 tomos].

Sancti Beati, presbyteri hispani liebanensis in Apocalypsin, ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria, opera et studio Henrici Florez, Apud Joachim Ibarra, Matriti, 1770.

Tyconii Afri. Expositio Apocalypseos (*CCSL* CVII A), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2011.

Tyconius. Commentaire de l'Apocalypse (*Corpus Christianorum in translation* 10), Roger Gryson (trad.), Brepols, Turnhout, 2011.

«Versión española del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana», en *El Beato de Saint-Sever*, Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Antonio Cascón Dorado *et al.* (trad.), Edilán, Madrid, 1984, pp. 105-220.

Victorini Poetovionensis. Explanatio in Apocalypsin una cum recensione Hieronymi (*CCSL* V), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2017.

Victorino de Petovio, *Comentario al Apocalipsis y otros escritos*, Joaquín Pascual Torró (trad.), Ciudad Nueva, Madrid, 2008.

Fuentes de las ilustraciones de los beatos[611]

(En orden de antigüedad del manuscrito original)

Beato de Liébana: códice de Valcavado, Universidad de Valladolid, 1993, ejemplar nº 896 (original en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, ms. 433 (Olim 390)) [también conocido como beato de Valladolid].

Beato de Liébana: códice de Girona (este facsímil no incluye datos del editor ni registro notarial alguno) (original en la Catedral de Girona, ms. 7).

Beato de Liébana: códice de la Seo de Urgell, Testimonio, Madrid, 1997, ejemplar nº 134 (original en la Catedral de Seu d'Urgell, Lleida).

Beato de Liébana: códice de Fernando I y doña Sancha, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1994, ejemplar nº 688 (original en la Biblioteca Nacional, Madrid, ms. vitr. 14-2 (Olim B. 31)).

Beato de Liébana: códice de Saint-Sever, Edilán, Madrid, 1984, ejemplar nº 1013 (original en Bibliothèque Nationale de France, Paris, ms. lat. 8878).

Beato de Liébana: códice de Ginebra, Gil de Siloé, Burgos, 2011, ejemplar nº 199 (el original pertenece a la Comunidad de Misioneros de San Francisco de Sales y está depositado en la Biblioteca de Ginebra).

Beato de Liébana: códice de Burgo de Osma, Ricardo J. Vicent (ed.), Valencia, 1992, ejemplar nº 1222 (original en la catedral de Burgo de Osma, Soria, cod. 1).

Beato de Liébana: códice de Turín, Testimonio, Madrid, 2000, ejemplar nº 299 (original en Biblioteca Nazionale, Torino, ms. lat. 93).

[611] Ediciones facsimilares depositadas en el Centro de Estudios Lebaniegos Don Desiderio Gómez Señas, Torre del Infantado, Potes, Cantabria.

Beato de Liébana: códice de Santo Domingo de Silos, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2001, ejemplar nº 183 (original en British Library, London, Add. ms. 11695).

Beato de Liébana: códice de Manchester, Patrimonio, Valencia, 2001, ejemplar nº 314 (original en The John Rylands Library, Manchester, ms. lat. 8).

Beato de Liébana: códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão, Patrimonio, Valencia, 2003, ejemplar nº 34 (original en Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa).

Beato de Liébana: códice de las Huelgas, Scriptorium, Valencia, 2004, ejemplar nº 162 (original en Pierpont Morgan Library, New York, ms. 429).

Beato de Liébana: códice de San Andrés del Arroyo, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998, ejemplar nº 936 (original en Bibliothèque Nationale de France, Paris, Nouv. acq. lat. 2290).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE IMÁGENES Y MAPAS

Imágenes[612]

Fig. 1.- Tercer jinete del Apocalipsis (pintura al fresco, s. XII), Iglesia de Sant Quirze de Pedret.
En línea [consulta 19/09/18] https://www.pinterest.es/pin/519462138252121588/

Fig. 2.- Cristo como *Sol Invictus* (mosaico, s. III) Tumba de los Julios (necrópolis vaticana).
En línea [consulta 19/09/18]
https://es.wikipedia.org/wiki/Necr%C3%B3polis_vaticana#/media/File:ChristAsSol.jpg

Fig. 3.- Cristo como timonel dirigiendo la nave de la Iglesia, en la que los cuatro evangelistas son los remeros (fragmento de sarcófago, s. IV), Museo Pio Cristiano (Roma).
En línea [consulta 19/09/18]
http://sepiensa.org.mx/contenidos/historia_mundo/antigua/roma/arte/paleocris_2.html

Fig. 4.- Vulcano, Plutón, Baco y Mercurio (Rabano Mauro, *De Rerum Naturis*, 1022-1023), cod. Casin. 132 (f. 388), Archivio dell'Abbazia (Montecassino).
En línea [consulta 19/09/18] https://www.pinterest.es/pin/534169205777318616/
http://www1.unipa.it/lendi/fabelwesen/manoscritti/montecassino_132/index.htm

Fig. 5.- Horologion de Andrónico de Ciro o Torre de los vientos (s. I a.C.), Ágora (Atenas).
En línea [consulta 19/09/18] https://www.pinterest.es/pin/112378953175743532/

Fig. 6.- Baños de Neptuno (mosaico del salón central, *ca.* 139), Ostia Antica (Roma).
Extraída de Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 63.

Fig. 7.- Caballos distribuidos en los cuatro ángulos de una superficie cuadrangular (reproducción de mosaico, *ex.* s. II), Museo de Sousse (Túnez).
Extraída de Louis Foucher, *Inventaire des mosaïques*, Atlas Archéologique, 57, Sousse, Institut National d'Archéologie et Arts, Sousse, Tunis, 1960, PL. XXVII.

Fig. 8.- Adiestramiento de caballos (mosaico, s. III), Museo de Sousse (Túnez).

[612] N. B.: ante la calidad deficiente que presentaban algunas imágenes en las fuentes impresas consultadas, se ha optado por obtener las versiones en línea de las mismas, que ofrecen una mejor claridad expositiva. Como ya se ha indicado, en la versión en PDF de este trabajo los hipervínculos de los enlaces quedan activos para facilitar su localización. De todas formas, en el cuerpo del trabajo también se citan las fuentes impresas.

Extraída de Louis Foucher, *Inventaire des mosaïques*, Atlas Archéologique, 57, Sousse, Institut National d'Archéologie et Arts, Sousse, Tunis, 1960, PL. XLIX.

Fig. 9.- *Putto* sobre caballo (sarcófago, *ca.* 230), El sueño de Endimión, Galería Doria Panphilj (Roma).

Extraída de Paul Zanker – Björn C. Ewald, *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford University press, Oxford, 2012, p. 42.

Fig. 10.- *Putto* sobre caballo (sarcófago, *ca.* 240), El sueño de Endimión, Museo del Louvre (París).

Extraída de Paul Zanker – Björn C. Ewald, *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford University press, Oxford, 2012, p. 101.

Fig. 11.- Castores sobre caballo (mosaico, s. IV), Mosaico de los Caballos (Cartago).

Extraída de *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III-2, Artemis Verlag, Zürich und München, 1984, p. 490.

Fig. 12.- Figura sobre caballo (mosaico, s. IV), Mosaico de los Caballos (Cartago)

En línea [consulta 23/10/2018]

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tunis_Carthage_Villa_romaine_5.jpg

Fig. 13.- Dioniso sobre lomo de burro (tetradracma, *ca.* 460-420 a.C.), Mende (Macedonia).

Extraída de Peter R. Franke – Max Hirmer, *Die Griechische Münze*, Hirmer Verlag, München, 1964, fig. 131, s.p.

Fig. 14.- Dioniso sobre lomo de burro (tetradracma, 430 a.C.), Mende (Macedonia).

Extraída de G. K. Jenkins, *Monnaies grecques*, Bibliothèque des Arts (Paris), 1972, p. 106.

Fig. 15.- Sileno en su camello, cortejo dionisíaco (mosaico, *n. d.*), Museo Nacional del Bardo, El Djem (Túnez).

Extraída de Driss Abdelaziz *Il fantástico nei mosaici di Tunisia*, Lerici (ed.), [¿Roma?] [¿1960?], fig. 103.

Fig. 16.- Nereida sobre hipocampo (mosaico, s. IV), Casa de los Mosaicos, Eretria (Grecia)

Extraída de Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 75.

Fig. 17.- Nereidas sobre centauros marinos (sarcófago, s. II), Museo Nazionale Romano (Roma).

Extraída de Paul Zanker – Björn C. Ewald, *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford University press, Oxford, 2012, p. 114.

Fig. 18.- Júpiter Doliqueno (mármol fino, s. II), Museos Capitolinos (Roma).

Extraída de Monika Hörig – Elmar Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni*, E. J. Brill, Leiden, 1987, p. 366.

Fig. 19.- Júpiter Doliqueno y Juno (bronce, s. III), Museos Capitolinos (Roma).

Extraída de Monika Hörig – Elmar Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni*, E. J. Brill, Leiden, 1987, fig. 292.

Fig. 20.- Júpiter Doliqueno sobre un toro y Juno sobre una cierva (relieve en mármol, s. II) Museos Capitolinos (Roma).

Extraída de *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III-2, Artemis Verlag, Zürich und München, 1984, p. 499.

Fig. 21.- Manasés y el toro (ilustración, s. XII), cod. 7 (f. 256v) Biblioteca Nacional (Atenas)

Extraída de Anthony Cutler, *The aristocratic psalters in Byzantium*, Picard, Paris, 1984.

Fig. 22.- Mujer sobre la bestia, Beato de Burgo de Osma (1086) (f. 142v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Burgo de Osma*, Ricardo J. Vicent (ed.), Valencia, 1992, ejemplar nº 1222.

Fig. 23.- Mujer sobre la bestia, Beato de Manchester (1175) (f. 175r).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Manchester*, Patrimonio, Valencia, 2001, ejemplar nº 314.

Fig. 24.- Mujer sobre la bestia, Beato de Lorvão (1189) (f. 43r).

Extraída de *Beato de Liébana: códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2003, ejemplar nº 34.

Fig. 25.- Los *CJAp*, *Ottheinrich-Bibel* (*ca.* 1530), Bayerische Staatsbibliothek, cod. sim. 367 (f. 288r) (München)

En línea [consulta 8/01/2019]

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00032718/image_24

Fig. 26.- La diosa Nut egipcia (ca. 500 a.C.) (copia de una ilustración de E. A.Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians, or Studies in Egyptian Mythology*, Methuen & Co., London, 1904, p. 96).

En línea [consulta 8/01/2019]

https://mythology.stackexchange.com/questions/3307/what-do-we-know-about-the-ram-headed-deities-helping-shu-support-nut-in-the-gree?rq=1

Fig. 27.- *Caelus* presidiendo el programa iconográfico del pectoral de la estatua de *Augusto Prima Porta* (mármol, s. I), Museos Vaticanos.

Extraída de *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III-2, Artemis Verlag, Zürich und München, 1984, p. 586.

Fig. 28.- Cristo entronizado entre Pedro y Pablo; bajo sus pies la figura de *Caelus*, Sarcófago de *Iunius Bassus* (s. IV), Museo del tesoro di San Pietro (Roma).
En línea [consulta 4/10/2018]
http://ahustache4tq.skyrock.com/1340244286-art-paleochretien-sarcophage-de-junius-bassus-detail.html

Fig. 29.- Eos raptando a un joven (lekitos de figuras rojas, *ca.* 350-340 a.C.), Apulia (Magna Grecia).
Extraída de *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III-2, Artemis Verlag, Zürich und München, 1984, p. 580.

Fig. 30.- Selene (crátera de volutas, s. IV a.C.), Apulia (Magna Grecia).
Extraída de *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, III-2, Artemis Verlag, Zürich und München, 1984, p. 674.

Fig. 31.- *Tazza Farnese* (ágata sardónica, s. II a.C.), Museo Nazionale Archeologico (Nápoles).
En línea [consulta 13/10/2018] http://www.raffaellobencini.com/ita/portfolio_11.html

Fig. 32.- *Gens Aemilia*, denario (44 a.C.) (anverso / reverso) (*n. l.*).
En línea [consulta 27/10/2018]
https://www.sixbid.com/browse.html?auction=5369&category=169114&lot=4483624

Fig. 33.- *Aeternitas* (*ca.* 150 d.C.), denario de Antonino Pio (reverso) (*n. l.*).
En línea [consulta 1/12/2018]
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=664731001&objectId=1210324&partId=1

Fig. 34.- *Aeternitas* (*ca.* 150 d.C.), sestercio de Faustina la Mayor (reverso) (*n. l.*).
En línea [consulta 1/12/2018]
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=671693001&objectId=3178562&partId=1

Fig. 35.- El rapto de Europa (s. I a.C.), As de Cástulo (Linares, Jaén).
En línea [consulta 27/12/2018]
https://www.google.es/search?q=as+de+castulo+el+rapto+de+europa&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjGyf2VscDfAhU4RxUIHafTCI4Q_AUIDigB&biw=1366&bih=626

Fig. 36.- El rapto de Europa (s. I a.C.), As de Cástulo (Linares, Jaén).

En línea [consulta 27/10/2018]
https://twitter.com/MANArqueologico/status/729593495770533891

Fig. 37.- Neptuno (mosaico, s. II), Casa de Neptuno, Itálica (Santiponce, Sevilla).
Extraída de *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, p. 106.

Fig. 38.- Nereida montando sobre un tritón (mosaico, s. II), Baños de Olympia, Istmia (Grecia).
Extraída de Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 211.

Fig. 39.- Rapto de Europa (mosaico, s. VI), Sarrin (Siria).
Extraída de José Mª Blázquez Martínez, *Arte y religión en el Mediterráneo antiguo*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 319.

Fig. 40.- Rapto de Europa (placa de marfil bizantino, s. X), Victoria & Albert Museum (Londres).
Extraída de Adolph Goldschmidt – Kurt Weitsmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen, des X-XIII Jahrhunderts*, Kunstwissenschaft, Berlin, 1979, lam. 23.

Fig. 41.- Poseidón y su cuadriga de caballos marinos (sarcófago, s. II), Museos Vaticanos.
En línea [consulta 8/01/2019]
http://www.vatican-patrons.org/sarcophagus-with-marine-procession-4493

Fig. 42.- Ulises y Penélope (mosaico, s. IV), Apamea (Siria).
Extraída de Janine Balty, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Université de Besançon, Besançon, 1995, p. 367.

Fig. 43 (A/B).- Figuras danzantes, Corona del emperador bizantino Constantino IX Monómaco (*ca.* 1042), Museo Arqueológico (Budapest).
Extraída de André Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. III, Collège de France, Paris, 1968, PL. 59.

Fig. 44.- «El triunfo de Venus Marina» (mosaico, s. II), Museo de Timgad (Argelia).
Extraída de Suzanne Germain, *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969, PL. XI.

Fig. 45.- «El aseo de Venus» (mosaico, s. III), procedente de Shahba-Philippopolis, Museo de Souweida (Siria).
Extraída de José Mª Blázquez Martínez, *Arte y religión en el Mediterráneo antiguo*, Cátedra, Madrid, 2008.p. 317.

Fig. 46.- La matanza de los hijos de Niobe (sarcófago, s. II), Museo del Louvre (París).

Extraída de Luigi Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Giorgio Bretschneider (ed.), Roma, 1988, p. 135.

Fig. 47.- Selene y el sueño de Endimión (sarcófago, s. III), San Pablo Extramuros (Roma).
Extraída de Paul Zanker – Björn C. Ewald, *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford University press, Oxford, 2012, p. 99.

Fig. 48.- Separación de la luz y la oscuridad (*ca.* 1150), Octateuco bizantino Sm. (f. 4v), cod. A. I *Evangelical School Library* (Esmirna).
Extraída de Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The byzantine octateuchs, Plates,* Princeton University, New Jersey, 1999, fig. 23, s. p.

Fig. 49.- Separación de la luz y la oscuridad (*ca.* 1070), Octateuco bizantino Vat. 747 (f. 15r), cod. gr. 747 BAV (Vaticano).
Extraída de Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The byzantine octateuchs, Plates*, Princeton University, New Jersey, 1999, fig. 21, s. p.

Fig. 50.- Creación del Sol y la Luna, *Hortus Deliciarum* (*ca.* 1170) (copia del original destruido en 1870, reproducción de Auguste de Bastard d'Estang entre 1832-1869, f. 8v). *Bibliothèque Nationale et Universitaire* (Strasbourg)
En línea [consulta 9/01/2019]
https://www.pinterest.es/pin/485544403548218965/?lp=true
http://www2.oberlin.edu/images/Art315/Art315e.html

Fig. 51.- Pacto de Dios con Noé y su familia tras el diluvio (s. XI), Manuscrito MSS_Vat.gr.747 (f. 31r) BAV (Vaticano).
En línea [consulta 21/12/2018] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747

Fig. 52.- Moisés y el paso del mar Rojo (*ca.* 1150), Octateuco bizantino Ser (f. 197v), cod. 8 Seraglio Library (Estambul).
Extraída de Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The byzantine octateuchs, Plates*, Princeton University, New Jersey, 1999, fig. 705, s.p.

Fig. 53.- Moisés y el paso del mar Rojo (*ca.* 1150), Octateuco bizantino Vat. 746 (f. 192v), cod. gr. 746 BAV (Vaticano).
Extraída de Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The byzantine octateuchs, Plates*, Princeton University, New Jersey, 1999, fig. 707, s.p.

Fig. 54.- David ungido por Samuel (plato de plata de Chipre, s. VII), The Metropolitan Museum of Art (New York).

Extraída de Géza de Francovich, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Liguori, Napoli, 1984, fig. 27, s. p.

Fig. 55.- David coronado con un tocado semejante a un gorro frigio (plato de plata de Chipre, s. VII), The Metropolitan Museum of Art (New York).

Extraída de Géza de Francovich, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Liguori, Napoli, 1984, fig. 31, s. p.

Fig. 56.- La oración de Isaías, al que acompañan la *Noche* y el *Día* (s. IX), Salterio Gr. 139 (f. 435v), Bibliothèque Nationale de France (Paris).

En línea [consulta 23/11/2018]

https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Psalter#/media/File:Psautier_de_Paris_435v.jpg

Fig. 57.- Venus se presenta ante Eneas (s. V), *Vergilius Romanus* (f. 74v), cod. Vat. lat. 3867 Biblioteca Vaticana (Roma).

En línea [consulta 2/12/2018]

https://en.wikipedia.org/wiki/Vergilius_Romanus#/media/File:RomanVirgilFolio074v.jpg

Fig. 58.- Moisés y los símbolos de los evangelistas (*ca.* 840), Biblia Grandval-Mourtier, cod. Add MS 10546 (f. 449r) British Library (London).

En línea [consulta 15/11/2018]

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10546_f001r# (f. 449r).

Fig. 59.- Moisés y los símbolos de los evangelistas (*ca.* 851), Biblia de Vivien (o de Carlos el Calvo), cod. Latin 1 (f. 415v) Bibliothèque Nationale de France (Paris).

En línea [consulta 15/11/2018] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f838.item

Fig. 60.- Moisés, los símbolos de los cuatro evangelistas, y el Cordero con el libro de los siete sellos (*ca.* 870), Biblia de San Pablo Extramuros (f. 331v) *Abbazia di San Paolo fuori le Mura* (Roma).

En línea [consulta 15/11/2018]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/BibleSPaoloFol331vFrontRev.jpg

Fig. 61.- Las mansiones lunares (manuscrito persa, s. XIV), Manuscrito Jalayrid (f. 18r) Colección Keir, Ham, Richmond (UK)

Extraída de Silke Ackermann, «The Path of the Moon Engraved. Lunar Mansions on European and Islamic Scientific Instruments», *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali. Il sole e la luna*, Claudio Leonardi (dir.), Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2004, pp. 135-164, fig. 4, s. p.

Fig. 62- El Juicio de Paris (grabado a buril, *ca.* 1515), Marcantonio Raimondi, Biblioteca Digital Hispánica (INVENT/42323).

En línea [consulta 30/12/2018] http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000167283 http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

Otra fuente: Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, p. 101.

Fig. 63.- Auriga con la corona del triunfo en la mano conduciendo una biga (cromolitografía, *n. d.*), conjunto de mosaicos denominado *El Grande*, Itálica (Santiponce, Sevilla).

Extraída de *Arte romano de la Bética. Mosaico, Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, p. 153.

Fig. 64.- Auriga con la corona del triunfo en la mano conduciendo una cuadriga (cromolitografía, *n. d.*), conjunto de mosaicos denominado *El Grande*, Itálica (Santiponce, Sevilla).

Extraída de *Arte romano de la Bética. Mosaico, Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, p. 153.

Fig. 65.- *Victoria* (pintura al fresco, *n. d.*), procedente de Dura Europos, Museo Nacional de Damasco.

Extraída de Ann Perkins, *The art of Dura-Europos*, Clarendon Press, Oxford, 1973, fig. 28, s. p.

Fig. 66.- *Tyche* de Palmira (relieve, *ca.* 159), Yale University Art Gallery.

En línea [consulta 27/12/2018] https://artgallery.yale.edu/collections/objects/25182

Fig. 67.- Asadu y Sadai (relieve, s. I-II), procedente de Dura Europos, Museo Nacional de Damasco.

Extraída de Ann Perkins, *The art of Dura-Europos*, Clarendon Press, Oxford, 1973, fig. 39 s.p.

Fig. 68.- Júpiter Doliqueno coronado por la *Victoria*, Ungarisches Nationalmuseum (Budapest) (*n. d.*).

Extraída de Monika Hörig – Elmar Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni*, E. J. Brill, Leiden, 1987, fig. 279.

Fig. 69.- Sarcófago de *Publius Vettius Sabinus* (detalle, s. III), Museo Lapidario Estense (Modena).

Extraída de Carlotta Taddei, «Sarcofago di Publius Vettius Sabinus», en *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Mario D'Onofrio (ed.), Viella, Roma, 2003, pp. 82-84, p. 82.

Fig. 70.- La Fe ofrece la corona de la victoria a los mártires (*ca.* 900). *Psychomachia*, cod. 264 Burgerbibliothek (Berna).

Extraída de John Beckwith, *El primer arte medieval*, México D. F., 1965, fig. 72, p. 91.

Fig. 71.- *Gemma Augustea* (camafeo, detalle, s. I), Kunsthistorisches Museum (Viena).

Extraída de Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma. Centro del poder*, Aguilar, Madrid, 1970, p. 195.

Fig. 72.- Martirio de San Jacobo el persa (icono, s. XII-XIII), Monasterio de Santa Catalina (Sinaí).

Extraída de Étienne Coche de la Ferté, *L'art de Byzance*, Mazenod, Paris, 1981, fig. 134, s. p.

Fig. 73.- Faetón cae del carro del Sol (sarcófago, detalle, *ca.* 160), Galería Uffizi (Florencia).

Extraída de Paul Zanker – Björn C. Ewald, *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford University Press, Oxford, 2012, p. 12.

Fig. 74.- Júpiter y las ranas (grabado, 1566) (Fábulas de Esopo, Virgil Solis), Royal Library (Copenhague).

Extraída de Eric Jacobsen, «The Fable is Inverted or Donne's Aesop», en *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire*, Franz Blatt *et al.* (ed.), Librairie Gyldendal, Copenhague, 1952, pp. 1-37, p. 35.

Fig. 75.- Folio de Cirueña (s. IX-X), Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo de Silos (frag. 4).

En línea [consulta 27/10/2018]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/FOLIO.BEATO-CIRUE%C3%91A.25.jpg

Fig. 76A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Valcavado [V] (970) (f. 93r).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Valcavado*, Universidad de Valladolid, 1993, ejemplar nº 896 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 77A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Girona [G] (975) (s. p.).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Girona* (edición facsimilar, no incluye datos del editor ni registro notarial alguno), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 78A/B.- Ap 6, 1-8, beato *Urgellensis* [U] (*ex*. s. X) (f. 103v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de la Seo de Urgell*, Testimonio, Madrid, 1997, ejemplar nº 134 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 79A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Fernando I y doña Sancha [F] (1047) (f. 133r).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Fernando I y doña Sancha*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1994, ejemplar nº 688 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 80A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Saint-Sever [St] (*m*. s. XI) (f. 108v/109r).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Saint-Sever*, Edilán, Madrid, 1984, ejemplar nº 1013 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 81A/B/C.- Ap 6, 1-8, beato de Ginebra [Gb] (s. XI) (f. 183v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Ginebra*, Gil de Siloé, Burgos, 2011, ejemplar nº 199 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 82A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Burgo de Osma [O] (1086) (f. 85v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Burgo de Osma*, Ricardo J. Vicent (ed.), Valencia, 1992, ejemplar nº 1222 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 83A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Turín [T] (*in.* s. XII) (f. 96v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Turín*, Testimonio, Madrid, 2000, ejemplar nº 299 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 84A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Silos [S] (fecha ilustraciones 1109) (f. 102v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Santo Domingo de Silos*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2001, ejemplar nº 183 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 85A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Manchester [M] (1175) (f. 103v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Manchester*, Patrimonio, Valencia, 2001, ejemplar nº 314 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 86A/B.- Ap 6, 1-8, beato de Lorvão [L] (1189) (f. 108v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2003, ejemplar nº 34 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 87A/B.- Ap 6, 1-8, beato de las Huelgas [H] (1220) (f. 71v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de las Huelgas*, Scriptorium, Valencia, 2004, ejemplar nº 162 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 88A/B.- Ap 6, 1-8, beato de San Andrés del Arroyo [A] (*in.* s. XIII) (f. 70v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de San Andrés del Arroyo*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998, ejemplar nº 936 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria).

Fig. 89.- Escena de caza (cofre bizantino de marfil pintado de púrpura, s. X), Tesoro de la catedral, Troyes (Francia).

Extraída de Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, fig. 422, s. p.

Fig. 90.- Caballo de raza Knabstruper.

En línea [consulta 3/12/2018] https://www.pinterest.es/pin/85990674115820418/?lp=true

Fig. 91.- Caballo raza Apaloosa.

En línea [consulta 3/12/2018]

http://www.razas-caballos.com/Imagenes/caballo-appaloosa.jpg

Fig. 92.- Sarcófago Vulci H. 273 (s. IV-III a.C.), Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhague). Extraída de Reinhard Herbig, «Die Jüngeretruskichen Steinsarkophage», en *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Herausgegeben von Friedrich Matz, Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1952, p. 31.

Fig. 93.- Figurilla etrusca de amazona escita con vestido cimerio (bronce, s. VI a.C.), procedente de Santa María de Capua (Vetere, Italia).

En línea [consulta 2/01/2019]

https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/Rights-Managed/HEZ-2586947/1

Fig. 94.- Escena de caza ¿Cosroe II? (plato repujado, s. VI), procedente de Qazvín (Irán).

Extraída de Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, fig. 246.

Fig. 95.- Cosroe I asiste a una batalla, Tapiz de Antinoópolis (s. VI, fragmento), Museo de Lyon.

Extraída de Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, fig. 289, p. 236.

Fig. 96.- Jinete arquero del periodo Han (China) (ladrillo de barro, 200 a.C.-200 d.C.), Archivo Werner Forman (05), Yang-tzu-Shan (Szechuan).

En línea [consulta 23/12/2018]

https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/Rights-Managed/HEZ-2568166/1

Fig. 97.- Escena de caza (pintura mural, s. IV), sepulcro reino Goguryeo (Manchuria).

En línea [consulta 30/12/2018] http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Goguryeo

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/File:Goguryeo_tomb_mural.jpg

Fig. 98.- Tercer jinete del Apocalipsis, *Expositio in Apocalypsim*, Alexander de Bremen (*ca.* 1249), MS Mm.5.31 (f. 54/55), Cambridge Digital Library.

En línea [consulta 30/12/2018] https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/54

https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/55

Fig. 99.- Corte del emperador Justiniano (mosaico, 546), San Vital (Rávena).

En línea [consulta 1/11/2018] http://www.ravennamosaici.it/musei/san-vitale/?lang=en

Fig. 100.- Los *CJAp* (témpera sobre madera de álamo, *ca.* 1330), Apocalipsis de Stuttgart, Staatsgalerie (Stuttgart).

Extraída de Laurence Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2007, s. p.

Fig. 101.- Ap 6, 2 (*in.* s. XIII), *Codex Vaticanus Latinus* 39 (f. 159r).

Extraída de *Nuevo Testamento. Codex Vaticanus Latinus 39*, Giovanni Morello (ed.), Encuentro, Madrid, 1984 (Facs. *Vat. lat. 39*, Nº 309); *vid.* además, en línea [consulta 23/12/2018] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.39 (f.159r)

Fig. 102.- David y Goliat (1162), Segunda Biblia de San Isidoro de León (*n. d.*), Colegiata de San Isidoro, León.

En línea [consulta 13/10/2018] https://www.pinterest.es/pin/504966176949591425/

Fig. 103.- Ap 6, 2 (tapiz, *ca.* 1382), Apocalipsis de Angers, Castillo de Angers (Francia).

En línea [consulta 10/12/2018]

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angers-_Apocalypse_(1).JPG

Fig. 104/105/106/107.- *Apocalipsis Douce* (1250-1275), *Ms. Douce 180*, Oxford Bodleian Library.

Extraídas de *Vollständige faksimile-ausgabe im originalformat der handschrift*, *Ms. Douce 180 – Apokalypse*, aus dem besitz der Bodleian library, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Oxford, 1981, exemplar nummer 485; *vid.,* además, en línea [consulta 17/12/2018]

https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+18,t+douce%20180,rsrs+0,rsps+10,fa+,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+d8f4f265-b851-48a8-b324-4fc871f68657,vi+

Fig. 108.- Ap 6, 2, Apocalipsis de Tréveris (*ca.* 800), cod. 31 (f. 19v) Stadtbibliothek (Tréveris).

En línea [consulta 13/12/2018]

http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/trierer1.php

Fig. 109.- Ap 6, 2, Apocalipsis Bamberg (*ca.* 1010), Msc.Bibl.140 (f. 14r), Staatsbibliothek (Bamberg).

En línea [consulta 2/01/2019]

https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/en/historical-collections/manuscripts/

http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder_id=0&dvs=1546428857525~47&pid=13423867&locale=es&usePid1=true&usePid2=true

Fig. 110.- *Victoria* (Nike) (mármol, *n. d.*), Museo Arqueológico de Éfeso.
En línea [consulta 1/02/2019] http://turkisharchaeonews.net/site/ephesus

Fig. 111.- Araxdir II (relieve, 379-383), Taq-i Bostan (Irán).
En línea [consulta 23/11/2018]
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taq-e_Bostan_-_Ardashir_II.jpg

Fig. 112.- Plato de plata de Klimova (Perm, Rusia, *ex.* s. III), Museo del Hermitage, San Petersburgo
Extraída de José Mª Blázquez Martínez, «Platería sasánida: cuencos con retratos y platos con cacerías reales» *Goya: revista de arte*, 239, 1994, pp. 258-269, p. 262; *vid.*, además, en línea [consulta 2/01/2019] http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw66v0

Fig. 113.- Hormuzd I (anverso de moneda, 272-273) (*n. l.*).
Extraída de Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 245.

Fig. 114.- Varanes I (dibujo de anverso de moneda, 273-276) (*n. l.*)
Extraída de David Oates «Apogeo y decadencia del Irán sasánida» en *Historia de las civilizaciones. La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, David Talbot Rice (dir.), Labor, Barcelona, 1971, pp. 28-61, p. 46.

Fig. 115.- Captura de Valeriano por Shapur I (camafeo sardónico *ca.* 260), National Library, (Paris).
En línea [consulta 2/01/2019]
https://www.ancient.eu/image/6255/defeat-of-valerian-by-shapur/

Fig. 116.- Los ancianos del Apocalipsis, beato de Valcavado (970) (f. 76v).
Extraída de *Beato de Liébana: códice de Valcavado*, Universidad de Valladolid, 1993, ejemplar nº 896.

Fig. 117.- Los ancianos del Apocalipsis, beato de Urgell (s. X) (f. 86r).
Extraída de *Beato de Liébana: códice de la Seo de Urgell*, Testimonio, Madrid, 1997, ejemplar nº 134.

Fig. 118.- El dragón de siete cabezas, beato de Valcavado (970) (f. 134v).

Extraída de *Beato de Liébana: códice de Valcavado*, Universidad de Valladolid, 1993, ejemplar nº 896.

Fig. 119.- El dragón de siete cabezas, beato de Urgell (s. X) (f. 140v).
Extraída de *Beato de Liébana: códice de la Seo de Urgell*, Testimonio, Madrid, 1997, ejemplar nº 134.

Fig. 120.- Busto de Ladjvard (s. VI-VII), Manzadaran (Irán), Museo del Louvre, París. Extraída de Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, fig. 267, p. 224.

Fig. 121.- Busto de rey sasánida (s. VI-VII), Colección privada.
Extraída de Extraída de Roman Ghirshman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962, fig. 269, p. 225.

Fig. 122.- Reyes visigodos, *Codex Vigilanus* (976) (f. 428), cod. d.I.2, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
En línea [consulta 2/01/2019] http://www.vallenajerilla.com/albeldense/index.htm

Fig. 123.- Ap 6, 15, beato de Ginebra (s. XI) (f. 187r).
Extraída de *Beato de Liébana: códice de Ginebra*, Gil de Siloé, Burgos, 2011, ejemplar nº 199.

Fig. 124.- La virgen María corona a Otón III (*ca.* 1000), Sacramentario del obispo Warmund, cod. LXXXVI (f. 160v), Biblioteca Capitolare, Ivrea (Torino).
Extraída de Henry Mayr-Harting, *Ottonian book illumination. An historical study*, part one: Themes, Harvey Miller Publishers, London, 1999, p. 88.

Fig. 125.- Epifanía (*ca.* 1030-1040), Bendicionario de Regensburg (Bavaria), en la actualidad en The J. Paul Getty Museum (Ms. Ludwig VII 1, fol. 25v.), Los Ángeles (California).
En línea [consulta 3/01/2019]
http://www.getty.edu/art/collection/objects/1379/unknown-maker-benedictional-ottonian-about-1030-1040/
http://www.getty.edu/art/collection/objects/3188/unknown-maker-the-adoration-of-the-magi-ottonian-about-1030-1040/

Fig. 126.- Otón II recibiendo homenaje de Germania, Alamania, Francia e Italia (*ca.* 985)
Registrum Gregorii, Ms. 14 bis, Condé Museum (Chantilly, Francia).
Extraída de John Beckwith, *El arte de la Alta Edad Media*, Destino, Barcelona, 1995, p. 101.

Fig. 127.- Eslovonia, Germania, Galia y Roma rinden pleitesía a Otón III (detalle). Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453 (München), (*ca.* 997).

Extraída de John Beckwith, *El arte de la Alta Edad Media*, Destino, Barcelona, 1995, p. 101.

Fig. 128.- Balanza de brazos iguales y *statera* romana, (*De Rerum Naturis*, Rabano Mauro, 1022-1023), cod. Casin. 132, Archivio dell'Abbazia (Montecassino).

En línea [consulta 1/03/2019]

https://www.gettyimages.es/detail/ilustraci%C3%B3n/merchants-weighing-produce-on-scales-miniature-from-gr%C3%A1fico-de-stock/112190488

Fig. 129.- Los *CJAp* (pintura al fresco s. XI), Catedral de Anagni (cripta).

Extraída de Lorenzo Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Pontificia Universitas Gregoriana, Roma, 2002, p. 324.

Fig. 130.- Salterio de Utrecht (s. IX), Salmo LXXI (f. 40v, detalle), MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, Universiteitsbibliotheek (Utrecht).

En línea [consulta 3/01/2019] http://utrechtpsalter.nl/

Fig. 131.- Salterio de Utrecht (s. IX), Salmo CXIV (f. 67v, detalle), MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, Universiteitsbibliotheek (Utrecht).

En línea [consulta 3/01/2019] http://utrechtpsalter.nl/

Fig. 132.- Salterio de Utrecht (s. IX), Salmo XX (f. 11v, detalle), MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, Universiteitsbibliotheek (Utrecht).

En línea [consulta 3/01/2019] http://utrechtpsalter.nl/

Fig. 133.- Resurrección de Lázaro (losa sepulcral, fragmento, s. IV?), Museo Paleocristiano, Monasterio de Aquileia.

Extraída de Antonio Quacquarelli, *Esegesi bíblica e Patristica fra tardo antico ed altomedioevo*, *Vetera Christianorum*, 23, Marcello Marin (dir.), Instituto di Studi classici e cristiani Università degli Studi di Bari, Edipuglia, Bari, 1991, p. 52.

Fig. 134.- Cristo con nimbo crucífero (pintura al fresco, s. VI), Catacumbas de Ponciano (Roma).

Extraída de Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009, p. 183.

Fig. 135.- Cristo y San Menas (icono, s. VIII), procedente del Monasterio de Apolo (Bawit), Museo del Louvre (París).

En línea [consulta 3/01/2019]

http://www.assumptio.org/files/ENG/PDF/Missive-03_ENG.pdf

https://www.kunst-meditation.it/en/byzantine-icons/coptic-icons/

Fig. 136.- Cristo con nimbo crucífero (781-783) Evangeliario de Godescalco, Biblioteca Nacional (París).

Extraída de John Beckwith, *El primer arte medieval*, Hermes, México, 1964, p. 32.

Mapas

Mapa 1.- Localización de las siete iglesias del Apocalipsis.

En línea [consulta 19/09/18]

http://www.biblestudy.org/maps/the-seven-churches-of-revelation-map.html

Mapa 2.- Principales focos de aparición de monedas griegas.

Extraído de *Moneda griega. La colección del Museo Casa de la Moneda*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, s.a., p. 30.

Mapa 3.- Dispersión de sarcófagos frigios en Asia Menor.

Extraído de Isabel Roda de Llanza, «Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano», en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, José M. Noguera Celdrán – Elena Conde Guerri (ed.), Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pp. 51-78, p. 54.

Mapa 4.- Dispersión de sarcófagos áticos en el entorno del Mediterráneo.

Extraído de Isabel Roda de Llanza, «Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano», en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, José M. Noguera Celdrán – Elena Conde Guerri (ed.), Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pp. 51-78p. 61.

BIBLIOGRAFÍA

Diccionarios, Concordancias y Repertorios Léxicos

AUSEJO, Serafín de (coord.), *Diccionario de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1987.

BAILLY, M. Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, Librairie Hachette, Paris, 2008.

BALZ, Horst – SCHNEIDER, Gerhard (ed.), *Diccionario exegético del Nuevo Testamento*, Sígueme, Salamanca, 1996.

BAUER, Walter, *A Greek-English lexicon of the New Testament and other early Christian literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1979.

BENOIT, Jean, *Concordantiae Nouae utriusque Testamenti, iuxta tropos et phrases, locosque communes distinctae, cunctis Sacrarum literarum studiosis vice commentarij profuturae, quales nemo hactenus est aggressus*, Apud Gulielmum Guillard & Almaricum Warencore, Parisiis, 1562.

BERARDINO, Angelo Di (dir.), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad cristiana*, Sígueme, Salamanca, 1991.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de los símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993.

BOGAERT, Pierre-Maurice *et al.*, *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1993.

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris, 1999.

CHEVALIER, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1991.

CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Diccionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Cristina Rodriguez – Artur Guerra (trad.), Teorema, Lisboa, 1994.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle (ed.), Barcelona, 1958.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor – Grupo Editor Quinto Centenario, Colombia, 1994.

CODERCH SANCHO, Juan, *Diccionario español-griego*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997.

Concordance de la Bible de Jérusalem, Cerf et Brepols, Turnhout, Belgique, 1982.

Concordantiae Bibliorum Sacrorum Vulgatae editionis ad recognitionem Iussu Sixti V. Pont. Max. Biblis adhibitam recensitae atque emendatae, operà & studio Francisci Lucae Brugensis, Antuerpiae, 1617, s. p.

Concordantiae Bibliorum utriusque Testamenti. Veteris & Noui: nouae & integrae, Oliua Rob, Stephani, 1555, s. p.

Concordantiae maiores Sacrae Bibliae, summis uigiliis iam rencens & castigatae & locupletatae, Sebastianus Gryphius germanus excudebat Lugduni, 1529, s. p.

COOPER, Jean C., *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

DANKER, Frederick W. (ed.), *Greek-English Lexicon of the New Testament and other Early Christian Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000.

DUTRIPON, F. P. (cura et studio), *Bibliorum Sacrorum Concordantiae*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1976.

FERNÁNDEZ RAMOS, Felipe, *Diccionario del Mundo Joánico*, Monte Carmelo, Burgos, 2004.

GARCÍA SANTOS, Amador Á., *Diccionario del griego bíblico. Setenta y Nuevo Testamento*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2011.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2009.

HARRAUER, Christine – HUNGER, Herbert, *Diccionario de mitología griega y romana*, Herder, Barcelona, 2008.

HEINZ-MOHR, Gerd, *Lessico di iconografia cristiana*, Istituto Propaganda Libraria, Milano, 1984.

KIRSCHBEUM, Engelbert *et al.* (ed.), *Lexicon der christlichen ikonographie*, Herder, Freiburg, 1994.

LAMPE, Geoffrey William (ed.), *A Patristic Greek Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1961.

Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Artemis Verlag, Zürich und München, 1986 [10 Tomos].

LIDDELL, Henry G. – SCOTT, Robert, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

LUJÁN, José, *Concordancias del Nuevo Testamento*, Herder, Barcelona, 1991.

LURKER, Manfred, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, El Almendro, Córdoba, 1994.

MONTANARI, Franco, *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Trento, 2004.

MONTANARI, Franco, *The Brill Dictionary of Ancient Greek*, Brill, Leiden, 2015 [2 tomos].

MORALES y MARÍN, José L., *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984.

MOULTON, William F. – GEDEN, Alfred S., *Concordance to the greek New Testament*, Howard Marshall (ed.), T. & T. Clark, London, 2002.

PÉREZ RIOJA, José A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1984.

PIKAZA IBARRONDO, Xabier, *Diccionario de la Biblia. Historia y palabra*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2007.

PREISIGKE, Friedrich, *Wörterbuch der griechischen Papyrusurkunden*, Gelbsteverlag ber Erben, Berlin, 1925.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Cátedra, Madrid, 2007.

SCHMOLLER, Alfred, *Pocket Concordance to the Greek New Testament*, German Bible Society, Stuttgart, 1990.

SEBASTIÁN YARZA, Florencio I. (dir.), *Diccionario griego-español*, Ramón Sopena, Barcelona, 1945.

SLOAN, William H., *Concordancia completa de la Santa Biblia*, Clie, Terrassa, 1988.

STEPHANO, Henrico (constructus), *Thesaurus Graecae Linguae*, Graz, Austria, 1954.

THOUMIEU, Marc, *Dizionario d'iconografia romanica*, Jaca Book SpA, Milano, 1997.

TURNER, Jane (ed.), *Dictionary of Art*, Macmillan Publishers Limited, Grove (New York), 2002.

VIDAL MANZANARES, César, *Diccionario Histórico del Cristianismo*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1999, p. 105.

Estudios

ABAD GAVÍN, Miguel, *El caballo en la historia de España*, Ediciones Universidad de León, León, 1999.

ABDELAZIZ, Driss, *Il fantástico nei mosaici di Tunisia*, Lerici (ed.), ¿Roma? ¿1960?

ACKERMANN, Silke, «The Path of the Moon Engraved. Lunar Mansions on European and Islamic Scientific Instruments», en *Micrologus. Natura, Scienze e Società Medievali. Il sole e la luna*, Claudio Leonardi (dir.), Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2004, pp. 135-164.

AGUILERA PLEGUEZUELO, José, *El caballo árabe en la historia y en los manuscritos árabes de Oriente*, Almuzara, Córdoba, 2006.

AINAUD DE LASARTE, Joan, «La figura humana en la representación iconográfica de los beatos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al*

Apocalipsis» de Beato de Liébana, tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 19-31.

ALEXANDER, Jonathan G., *Medieval illuminators and their methods of work*, Yale University Press, London, 1992.

AL-HAMDANI, Betty, «Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret», *Anuario de Estudios Medievales*, 8, 1972-1973, pp. 406-461.

ALLO, Ernest-Bernard, *Saint Jean l'Apocalypse*, J. Gabalda Éditeur, Librairie Victor Lecoffre, Paris, 1921.

ALONSO SCHÖKEL, Luis – ZURRO, Eduardo, *La traducción bíblica: lingüística y estilística*, Cristiandad, Madrid, 1977.

ALONSO-CORTÉS, Mª de las Nieves, *Universidad de Valladolid: el "Beato" de su biblioteca*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1971.

ALVAR, Carlos, *Roldan en Zaragoza (Poema épico provenzal)*, Diputación Provincial, Zaragoza, 1978.

ALVAR, Jaime *et al.*, *Cristianismo primitivo y religiones mistéricas*, Cátedra, Madrid, 2007.

ÁLVAREZ CASCOS, Sergio, «Fuentes literarias de Beato de Liébana», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 117-162.

ÁLVAREZ da SILVA, Noemi, *La talla de marfil en la España del siglo XI*, Universidad de León, León, 2015.

ANDRÉS SANZ, Mª Adelaida *et al.*, *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*, Carmen Codoñer (coord.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

ANEIROS LOUREIRO, Manuel, «El primero de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan: aproximación al estudio del texto bíblico y su relación con algunas representaciones iconográficas, desde la Edad Media al Renacimiento», *Workshop de Estudos Medievais. Incipit*, 4, Porto, 2015, pp. 55-69.

ANEIROS LOUREIRO, Manuel, «La iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis en las miniaturas de los beatos y su conexión con el mundo clásico», *Románico*, 23, 2016, pp. 24-31.

ANEIROS LOUREIRO, Manuel, «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan (Ap 6, 1-8): de la teopneustia piadosa a una visión no teándrica de la exégesis», *Vegueta*, 17, 2017, pp. 25-38.

ANEIROS LOUREIRO, Manuel, «La iconografía del arca de Noé en las miniaturas de los Beatos», *Románico*, 25, 2017, pp. 16-25.

ARA GIL, Clementina J., «Las ilustraciones de los Beatos», en *Beato de Valcavado. Estudios*, José Manuel Ruiz Asencio (coord.), Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 51-85.

ARATO: *Fenómenos* – GÉMINO: *Introducción a los fenómenos*, Esteban Calderón Dorda (trad.), Gredos, Madrid, 1993.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana*, Trea, Gijón, 1993.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, *La pintura mural en el Reino de Asturias en los siglos IX y X*, Librería Cervantes, Oviedo, 1999.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, «Iglesia de San Tirso de Cardamo», en *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias. Asturias*, Vol. II, Miguel Ángel García Guinea – José María Pérez González (dir.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 601-610.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, «Imagen del poder, poder de la imagen. El lenguaje de la imagen en la iconografía del Arte Asturiano», en *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias. Asturias*, Vol. I, Miguel Ángel García Guinea – José María Pérez González (dir.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 93-114.

ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, «San Adriano de Tuñón», en *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias. Asturias*, Vol. I, Miguel Ángel García Guinea – José María Pérez González (dir.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 387-400.

AYTON, Andrew, «Armas, armaduras y caballos», en *Historia de la guerra en la Edad Media*, Maurice Keen (ed.), A. Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 239-268.

BACKHOUSE, Janet, *The Illuminated Manuscripts*, Phaidon, Oxford, 1979.

BALIL, Alberto, «El códice de Beato de Liébana en Burgo de Osma. Notas sobre su mapa y las representaciones de faros en el mismo», *Celtiberia*, 55, pp. 7-12.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid, 1987.

BALTY, Janine, «La mosaïque en Syrie», en *Archéologie et histoire de la Syrie II. La Syrie de l'époque achémenide à l'avènement de l'Islam*, J. M. Dentzer – W. Orthmann (ed.), Saarbruck, 1989.

BALTY, Janine, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Université de Besançon, Besançon, 1995.

BANGO TORVISO, Isidro G., *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Silex, Madrid, 1989.

BANGO TORVISO, Isidro G., *El románico en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

BARASCH, Moshe, *The Language of Art. Studies in Interpretation*, University Press, New York, 1997.

BARBERO, Alessandro, *El día de los bárbaros. La batalla de Adrianópolis: 9 de agosto de 378*, Ariel, Barcelona, 2007.

BARTHES, Roland, «El mensaje fotográfico», en *La Semiología*, Biblioteca de Ciencias Sociales, Eliseo Verón (dir.), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 115-126.

BARTHES, Roland, «Elementos de semiología», en *La Semiología*, Biblioteca de Ciencias Sociales, Eliseo Verón (dir.), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 15-70.

BARTLETT, Frederic C., *Recordar. Estudio de psicología experimental y social*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

BARTLETT, Robert, *Panorama medieval*, Art Blume, Barcelona, 2002.

BARTON, John, – MUDDIMAN, John (ed.), *The Oxford Bible Commentary*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

BEASLEY-MURRAY, George R., *The Book of Revelation*, Oliphants, London, 1974.

BECKWITH, John G., *El primer arte medieval*, Hermes, México, 1964.

BECKWITH, John G., «Islamic influences on Beatus Apocalypse Manuscripts», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 55-63.

BECKWITH, John G., *El arte de la Alta Edad Media*, Destino, Barcelona, 1995.

BECKWITH, John G., *Arte paleocristiano y bizantino*, Cátedra, Madrid, 2010.

BEIGBEDER, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1989.

BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009.

BEN ABED BEN KHADER, Aïcha, *Image de pierre, la Tunisie en mosaïque*, Ars latina, Paris, 2002.

BERNABÒ, Massimo, *Il Fisiologo di Smirne*, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 1998.

BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid, 1955.

BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Roma. Centro del poder*, Aguilar, Madrid, 1970.

BIANCHI, Enzo, *El Apocalipsis. Comentario exegético-espiritual*, Sígueme, Salamanca, 2009.

BLANCHARD-LEMÉE, Michèle, *Maisons a mosaïques du quartier central de Djemila (Cuilcul)*, Ophrys, Provence, 1975.

BLANCHARD-LEMÉE, Michele, *Mosaics of Roman Africa: floor mosaics from Tunisia*, British Museum Press, London, 1996.

BLÁZQUEZ, Antonio, «Los manuscritos de los Comentarios al Apocalipsis de S. Juan por San Beato de Liébana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1906, pp. 257-273.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José Mª, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Cristiandad, Madrid, 1977.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José Mª, «Platería sasánida: cuencos con retratos y platos con cacerías reales», *Goya: revista de arte*, 239, 1994, pp. 258-269.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José Mª, *Arte y religión en el Mediterráneo antiguo*, Cátedra, Madrid, 2008.

BOISMARD, Marie-Émile, «El Apocalipsis de Juan», en *Introducción a la Biblia. Introducción crítica al Nuevo Testamento*, Augustin George – Pierre Grelot (dir.), Vol. II, Herder, Barcelona, 1983, pp. 129-147.

BORGES, Nelson Correia, *Arte Monástica em Lorvão: sombras e realidade: das origens a 1737*, Vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.

BOVER, José María – CANTERA BURGOS, Francisco, *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo y griego*, BAC, Madrid, 1951.

BRADBURY, Jim, *The medieval archer*, The Boydell Press, Woodbridge, 1996.

BRANDÃO, João Aranda, *A codificação da figura humana no Apocalipse do Lorvão: imagen como linguagem*, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2002.

BRENK, Beat, «Apses, icons and 'image propaganda' before iconoclasm», *Antiquité Tardive. Christianisation et images*, 19, Turnhout, 2011, pp. 109-130.

BROWN, Raymond E. – FITZMYER, Joseph A. – MURPHY, Roland E. (dir.), *Comentario Bíblico San Jerónimo*, Nuevo Testamento II, Cristiandad, Madrid, 1972.

BROWN, Raymond E., *101 preguntas y respuestas sobre la Biblia*, Sígueme, Salamanca, 1996.

BRUSATIN, Manlio, *Historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 1987.

CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, Trillas, México, 1995.

CÁDIZ, Luis M. de, *Historia de la literatura patrística*, Nova, Buenos Aires, 1954.

CAHN, Walter, *Romanesque Bible Illumination*, Cornell University Press, Ithaca (New York), 1982.

CALKINS, Robert G., *Iluminated books of the Middle Ages*, Thames and Hudson, London, 1983.

CAMÓN AZNAR, José, «Algunos aspectos de la miniatura española en el siglo X», en *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media*, Excmo. Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 1964, pp. 121-124.

CAMÓN AZNAR, José, «El arte de los Beatos y el códice de Gerona», en *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, Volumen complementario de la edición facsímil del *Codex Gerundensis*, Edilán, Madrid, 1975, pp. 18-169.

CAMPOS MÉNDEZ, Israel, *El dios Mitra: los orígenes de su culto anterior al mitraísmo romano*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 2006.

CAPPELLETTI, Lorenzo, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Pontificia Universitas Gregoriana, Roma, 2002.

CARDINI, Franco, *Europa año Mil. Las raíces de Occidente*, Anaya, Madrid, 1995.

CARRACEDO FRAGA, José, «Las *sortes Apostolorum* en los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana y el mapamundi del "Beato" de Burgo de Osma», *Evphrosyne*, XXXVIII, 2010, pp. 177-192.

CARTARI REGGIANO, Vicenzo, *Seconda novissima editione delle Imagini de gli dei delli antichi*, In Padoua, nella stamparia di Pietro Paolo Tozzi, 1626.

CASTELFRANCHI, Liana – CRIPPA, María Antionietta (dir.), *Iconografía y Arte Cristiano*, San Pablo, Madrid, 2012.

CASTELLANI, Leonardo, *El Apokalypsis de San Juan*, Homo Legens, Madrid, 2010.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., *Introducción al Método Iconográfico*, Tórculo, Santiago, 1997.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., «Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha», en *Propaganda & Poder*, Congreso peninsular de Historia da Arte, Marisa Costa (coord.), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001, pp. 71-94.

CASTIÑEIRAS LÓPEZ, Javier, *Espacios e imágenes en el reino de Galicia (1075-1112). Persistencia y reforma*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2017.

Cataluña medieval: del 20 de mayo al 10 de agosto, Catálogo de la exposición, Lunwerg, Barcelona, 1992.

CERFAUX, Lucien – CAMBIER, Jules, *El Apocalipsis de San Juan leído a los cristianos*, Fax, Madrid, 1968.

CHAMPEAUX, Gérard de – SÉBASTIEN STERCKX, Dom, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1985.

CHAMPEAUX, Gérard de, *I simboli del Medioevo*, Jaca Book, Milano, 1997.

CHAO CASTRO, David, «Perfecto rey-caballero: esquemas iconográficos para los príncipes castellanos de fines del Medievo», en *Le Miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e - XVI^e siècle)*, Ghislaine Fournès – Elvezio Canonica (ed.), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, pp. 261-283.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, José J. de Olañeta (ed.), Barcelona, 1997.

CHARLIER, Jean-Pierre, *Comprender el Apocalipsis*, I, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1993.

CHRISTE, Yves, «Beatus et la tradition latine des commentaires sur l'Apocalypse», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 53-73.

CHRISTE, Yves, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Picard, Paris, 1996.

CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X al XII*, Tesis doctoral, Espasa-Calpe, Madrid, 1939.

CID PRIEGO, Carlos, «Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del "Beato"», *Compostellanum*, X, 1965, pp. 231-282.

CID PRIEGO, Carlos, «¿Existió miniatura prerrománica asturiana?», *Liño*, 1, 1980, pp. 107-142.

CID PRIEGO, Carlos, «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño*, 8, 1989, pp. 7-34.

CID PRIEGO, Carlos, «Las joyas Prerrománicas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en la Cultura Mdieval», *Liño*, 10, 1991, pp. 7-46.

COCAGNAC, Maurice de, *Los símbolos bíblicos*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1996.

COCHE DE LA FERTÉ, Étienne, *L'art de Byzance*, Mazenod, Paris, 1981.

COHN, Norman, *En pos del Milenio. Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

COLLINS, Roger, *España en la Alta Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1986.

Comentario al Nuevo Testamento, La Casa de la Biblia, Atenas – PPC – Sígueme – Verbo Divino, Estella (Navarra), 1996.

Comentarios al Apocalipsis de San Juan, Edición especial para la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Ediciones Valnera, Villanueva de Villaescusa (Cantabria), 2006.

CONTAMINE, Philippe, *La guerra en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1984.

COOMARASWAMY, Amanda K., *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.

CORRAL DÍAZ, Esther, «As *bestas* de Fernand'Esquio (*B* 1604 / *V* 1136)», en C*inguidos por unha arela común*, Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero, tomo II, Literatura, Rosario Álvarez – Dolores Vilavedra (coord.), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1999, pp. 347-364.

CORTÉS, Gerónimo, *Lunario Perpétuo*, Imprenta de María Ángela Martí, Barcelona, ed. facs. Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

COURT, John M., *Myth and History in the Book of Revelation*, SPCK, Londres, 1979.

CRASBEEK de MELO, Antonio (ed.), *Oración elogial, moral, y expositiba del Apocalipsis del señor San Joan, dicha en el real monasterio de Sancta Clara de Lisboa por el padre Frei Francisco de S.* [sic], Lisboa, 1677.

CULICAN, William, «España dominada por los visigodos y los moros», en *Historia de las civilizaciones. La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, David Talbot Rice (dir.), Labor, Barcelona, 1971, pp. 272-302.

CUMONT, Franz, *Las religiones orientales y el paganismo romano*, Akal, Madrid, 1987.

CUTLER, Anthony, *The aristocratic psalters in Byzantium*, Picard, Paris, 1984.

DIAS, Ana de Oliveira, *Commentarium in Apocalypsin: o número e a forma geométrica na tradição simbólica das ilustrações do Beato de São Mamede de Lorvão*, Dissertação de mestrado em História Medieval, Universidade de Lisboa, 2012.

DIAS, Ana de Oliveira, «A "ciencia numérica" no imaginário medieval: o exemplo das ilustrações do "Beato" de São Mamede de Lorvão», en *O imaginário Medieval*, Carlos Guardado da Silva (coord.), Universidade de Lisboa, 2014, pp. 81-100.

DÍAZ DE BUSTAMANTE, José M., «Beatus liebanensis ABB», *La trasmissione dei testi latini del Medioevo*, Millennio Medievale, 57, a cura di Paolo Chiesa – Lucia Castaldi, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2005, pp. 133-142.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., «Tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 163-191.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, 1983.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., «Posición del manuscrito en la tradición textual de los Comentarios», en *El Beato de Saint-Sever*, Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris, Edilán, Madrid, 1984, pp. 93-101.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., «El texto de los Beatos», en *Los Beatos*, Catálogo de la exposición Junio-Septiembre 1986, Luis Revenga (ed.), Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, pp. 9-17.

DÍEZ DE VELASCO, Francisco, *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, Trotta, Madrid, 1995.

DIFFLOTH, Pablo, *Razas caballares. Cría y explotación de los caballos de silla y de tiro*, Salvat, Barcelona, 1927.

DODWELL, Charles R., *Painting in Europe*, Penguin Books [London], 1971.

DODWELL, Charles R., *Artes pictóricas en occidente 800-1200*, Cátedra, Madrid, 1995.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Exposición de códices miniados españoles*, Catálogo, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1929.

DOMINGUEZ BORDONA, Jesús, «La miniatura en España», en *Códices miniados españoles*, Catálogo de la exposición, Instituto Nacional del Libro Español, Barcelona, 1962.

DUNBABIN, Katherine M. D., *The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Clarendon Press, Oxford, 1978.

DUNBABIN, Katherine M. D., *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

EGRY, Anne de, *O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972.

ELIADE, Mircea, *Mito y Realidad*, Guadarrama, Madrid, 1968.

ELLUL, Jacques, *l'Apocalypse architecture en mouvement*, Desclée, Paris, 1975.

EMMERSON, Richard K. – LEWIS, Suzanne, «Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustration, ca. 800-1500», *Traditio, Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion*, Vol. XL, Fordham University Press, New York, 1984.

ENEBRAL CASARES, Ana María, *El Apocalipsis: ayer y hoy*, Benchomo, La Laguna (Tenerife), 1998.

ESPLUGA, Xavier – MIRÓ, Mónica, *Vida religiosa en la antigua Roma*, UOC, Barcelona, 2003.

ESTEBAN LORENTE, Juan F., *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 2002.

EUSEBIO de CESAREA, *Historia Eclesiástica*, II, Argimiro Velasco Delgado (trad.), BAC, Madrid, 1997.

FARMER, William R. *et al.* (dir.), *Comentario Bíblico Internacional. Comentario católico y ecuménico para el siglo XXI*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1999.

FARRE, Luis, *Filosofía Cristiana, Patrística y Medieval*, Nova, Buenos Aires, 1960.

FERNÁNDEZ, Etelvina, «Héroes y arquetipos en la iconografía medieval», en *Los héroes medievales*, CEMYR, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1993, pp. 13-53.

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco J., *La religiosidad medieval en España I. Alta Edad Media (s. VII-X)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2005.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, José A., «Los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana», en *En torno al Apocalipsis*, Blanca Acinas (coord.), BAC, Madrid, 2001, pp. 113-151.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, José A., «Santiago, Beato de Liébana y Los Beatos», en *El Camino de Santiago: historia y patrimonio*, Luis Martínez García (coord.), Universidad de Burgos, Burgos, 2011, pp. 57-80.

FERNÁNDEZ GRAÑA, Mª Estrella, *Aportaciones a la edición crítica de los comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Memoria de licenciatura dirigida por Manuel C. Díaz y Díaz, USC, Santiago de Compostela, 1980 [inédita].

FERWERDA, Rein, *Aristóteles. Sobre los colores*, Apuntes de Estética Artium, Vitoria-Gasteiz, 2006.

FLORI, Jean, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 2001.

FOCILLÓN, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Xarait, Madrid, 1983.

FONTAINE, Jacques, *L'Art préroman hispanique. L'art mozarabe*, Zodiaque, [Paris], 1977.

FONTAINE, Jacques, «Imagen y texto bíblico en las artes de los siglos IV al X», *Lecturas de Historia del Arte*, II, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 7-15.

FOUCHER, Louis, *Inventaire des mosaïques*, Atlas Archéologique, 57, Sousse, Institut National d'Archéologie et Arts, Sousse, Tunis, 1960.

FRANCO MATA, Ángela, «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos. Consideraciones sobre cronología, autores y estilo», en *Beato de Liébana: códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2003, pp. 73-227.

FRANCOVICH, Géza de, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Liguori, Napoli, 1990.

FRANKE, Peter R. – HIRMER, Max, *Die Griechische Münze*, Hirmer Verlag, München, 1964.

FRYE, Northrop – MACPHERSON, Jay, *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*, University of Toronto, Toronto, 1991.

GAEHDE, Joachim E., *Peinture carolingienne*, Sté Nlle des Éditions du Chéne, Paris, 1977.

GAGE, John, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Siruela, Madrid, 1993.

GALVAN FREILE, Fernando, «Notas sobre la iluminación del fragmento de *Beato* procedente de Astorga», *Astórica*, 15 (separata), 1996, pp. 211-218.

GALVÁN FREILE, Fernando, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, Universidad de León, León, 1997.

GALVÁN FREILE, Fernando, *Fragmentos de manuscritos iluminados en el Archivo Histórico Provincial de León (c. 1200)*, Universidad de León, León, 2000.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Le Léopard D'or, Paris, 1982.

GERMAIN, Suzanne, *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, Centre de Recherches sur l'Afrique méditerranéenne, Paris, 1969.

GHIRSHMAN, Roman, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Feltrinelli, Milano, 1962.

GIBLET, Jean, «El mundo helenístico y el Imperio Romano», en *Introducción a la Biblia. Introducción crítica al Nuevo Testamento*, Vol. I, Augustin George – Pierre Grelot (dir.), Herder, Barcelona, 1992, pp. 45-78.

GIET, Stanislas, *El Apocalipsis y la historia*, Taurus, Madrid, 1960.

GILLINGHAM, John, «An Age of expansion: c. 1020-1204», en *Medieval warfare: a history*, Maurice Keen (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 59-88.

GOLDSCHMIDT, Adolph – WEITSMANN, Kurt, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen, des X-XIII Jahrhunderts*, Kunstwissenschaft, Berlin, 1979.

GOMBRICH, Ernst H., *La historia del arte*, Phaidon, *n. l.*, 2011.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, «La iconografía de la sociedad en el Beato de san Andrés de Arroyo», en *La Vida Cotidiana en la España Medieval*, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 26-30 de Septiembre de 1994, Mª del Carmen Aguilera Castro (coord.), Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico (ed.), Madrid, 1998, pp. 457-494.

GÓMEZ, Nora M., *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los Beatos*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2018.

GONZÁLEZ RUÍZ, José M., *Apocalipsis de Juan. El libro del testimonio cristiano*, Cristiandad, Madrid, 1987.

GRABAR, André, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Collège de France, Paris, 1968 [3 tomos].

GRABAR, André, *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, Variorum Reprints, London, 1980.

GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

GRAU LOBO, Luis A., *Pintura románica en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996.

GUÉNON, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Eudeba, Buenos Aires, 1969.

GUERRA GÓMEZ, Manuel, *El idioma del Nuevo Testamento*, Aldecoa, Burgos, 1969.

GUERRA SUÁREZ, Luis M., *El caballo blanco en el Apocalipsis (Ap. 6, 1-2 / 19, 11-16) y la presencia de Cristo resucitado en la historia*, Tesis doctoral, Instituto Superior de Teología Islas Canarias, Pontificia Universidad Gregoriana, Zamora, 2004.

GUIGNEBERT, Charles, *Manual de historia antigua del cristianismo. Los orígenes*, Albatros, Buenos Aires, 1973.

HARNISCHFEGER, Ernst, *Die Bamberger Apokalypse*, Urachhaus, Stuttgart, 1981.

HEIDT, William G., *El libro del Apocalipsis*, Conoce la Biblia: Nuevo Testamento, 14, Sal Terrae, Santander, 1966.

HERBIG, Reinhard, «Die Jüngeretruskichen Steinsarkophage», en *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Herausgegeben Friedrich Matz, Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1952

HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, «Reyes, abades y sacerdotes en la Biblia de 1162 de San Isidoro de León», en *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, Mª Dolores Teijeira – Mª Victoria Herráez – Mª Concepción Cosmen (ed.), Silex, Madrid, 2014, pp. 157-172.

HERNÁNDEZ FERREIRÓS, Ana, «Copia e interpretación en los repertorios miniados de las biblias románicas hispanas», en *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Pedro Luis Huerta Huerta (coord.), Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo (Palencia), 2016, pp. 111-141.

HINKS, Roger, *Myth and allegory in ancient art*, The Warburg Institute, London, 1939, Kraus reprint, Nendeln-Liechtenstein, 1976.

HOCHULI DUBUIS, Paule – JEGER Isabelle, «Un Beatus découvert à Genève», *Bibliografia dei manoscritti in scrittura beneventana*, Vol. 17, BMB, Roma, 2009, pp. 11-29, en línea [consulta 3/10/2018] https://doc.rero.ch/record/19057/files/beatus_mis-en-page_v3.pdf

HÖRIG, Monika – SCHWERTHEIM, Elmar, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni,* E. J. Brill, Leiden, 1987.

HORST, Koert van der – NOEL, William – WÜSTEFELD, Wilhelmina C.M. (ed.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art*. *Picturing the Psalms of David*, HES Publishers BV, Tuurdijk, Netherlands, 1996.

HUMPHREYS, Colin – WADDINGTON, Graeme, «Solar eclipse of 1207 BC helps to date pharaohs», *Astronomy & Geophysics*, 58, 2017, pp. 39-42, en línea [consulta 5/10/2018] https://doi.org/10.1093/astrogeo/atx178

IRIGOIN, Jean, «La Bible grecque: le Codex Sinaiticus», en *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Henri-Jean Martin – Jean Vezin (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis [Paris] 1990, pp. 60-65.

ISIDORO de SEVILLA, *Etimologías*, II, Libros XI-XX, José Oroz Reta – Manuel A. Marcos Casquero (trad.), BAC, Madrid, 1983.

ISIDORO di SIVIGLIA, *La natura delle cose*, a cura di Francesco Trisoglio, Città Nuova Editrice, Roma, 2001.

JACOBSEN, Eric, «The Fable is Inverted or Donne's Aesop», en *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire*, Franz Blatt *et al.* (ed.), Librairie Gyldendal, Copenhague, 1952, pp. 1-37.

JENKINS, G. K., *Monnaies grecques*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1972.

JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, Emiliano, *El Apocalipsis. Revelación de la Gloria del Cordero*, Caparrós, Madrid, 2003.

JUÁREZ BLANQUER, Aurora – RUBIO FLORES, Antonio (ed.), *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la B. N.*, Biblioteca Universitaria de Estudios Románicos, 3, Granada, 1991.

KEEN, Maurice, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 2008.

KLEIN, Peter K., «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IX-XIIIe s.)», en *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e^-XIII^e^ siècles*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février – 3 mars, Droz, Genève, 1976, pp. 135-160.

KLEIN, Peter K., *Der ältere Beatus - Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchnalerei des 10*, Jahrhunderts, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1976.

KLEIN, Peter K., «La tradición pictórica de los Beatos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 83-115.

KLEIN, Peter K., «The Apocalypse in Medieval Art», en *The Apocalypse in the Middle Ages*, Richard K. Emmerson – Bernard McGinn (ed.), Cornell University Press, New York, 1984, pp. 159-199.

KLEIN, Peter K., *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2004.

KLEIN, Peter K., «Circulation, Popularity and Function of Illustrated Apocalypses from Late Antiquity to High Medieval Europe», en *Medieval Europe in motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 201-214.

KNESEBECK, Harald Wolter-von dem, *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2001.

KOCH, Guntram – SICHTERMANN, Hellmut, *Römische Sarkophage*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1982.

KONINGS, Johan, *La Biblia, su historia y su lectura. Una introducción*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1995.

LABBÉ, Alain, «Une théophanie équestre: le Christ à cheval de la cathédrale d'Auxerre. Théologie christocentrique et idéologie impériale», *Le cheval dans le monde médiéval*, Senefiance, 32, Publications du CUER MA, Centre Universitaire d' Etudes et de Recherches Médiévales d' Aix, Aix-en-Provence, 1992, pp. 279-299.

LÄPPLE, Alfred, *L'Apocalypse de Jean. Livre de vie pour les chrétiens*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1970.

LASSUS, Jean, «Vénus Marine», en *La mosaïque gréco-romaine*, Actes du Colloque International organicé à Paris, du 29 Août au 3 Septembre 1963, Gilbert Picard – Henri Steern (org.), Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965, pp. 175-191.

LASSUS, Jean, «La transmission des schémas dans la peinture antique et chrétienne», en *Tardo Antico e Alto Medioevo. La forma artística nel passaggio dall'antichità al Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale sul tema (Roma 4-7 aprile 1967), Accademia Nazionale dei Lincei, 1968, pp. 91-98.

LAVERGNE, Ceslas, *L'Apocalypse*, J. Gabalda et C^{ia}, Paris, 1948.

LAWRENCE, David H., *Apocalipsis*, Langre, Madrid, 2008.

LAZARIS, Stavros – CRISTINA, Amandine, «Le cheval de guerre dans l'Antiquité tardive: élevage, thérapeutique et équipements hippiques», en *Le cheval au Moyen Âge*, Élisabeth Lorans (dir.), Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2017, pp. 23-44.

LE GOFF, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona, 1999.

LE GOFF, Jacques, *Una Edad Media en imágenes*, Paidós, Barcelona, 2009.

LEROY, Alfred, *Origen del arte cristiano, desde los orígenes al año mil*, Casal I Vall, Andorra, 1958.

LEWIS, Suzanne, *Reading images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

LEWIS, Suzanne, «'Apocalapses' in Text and Image: from Translation to Transformation in fourteenth-century vernacular Apocalypses», en *Tributes to Nigel Morgan. Contexts of Medieval Art: Images, Objects & Ideas,* J. M. Luxford – M. A. Michael (ed.), Harvey Miller, Brepols, Turnhout, 2010, pp. 141-147.

LIÓN VALDERRÁBANO, Raúl, *El caballo en el arte cántabro-aquitano: estudio estilístico, hipométrico y faneróptico de las representaciones paleolíticas*, Publicaciones del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, Santander, 1971.

LLARCH, Joan, *El Apocalipsis profético de San Juan*, Martínez Roca, Barcelona, 1982.

LLORCA, Bernardino, *Historia de la Iglesia Católica. I. Edad Antigua (1-681)*, BAC, Madrid, 1950.

LOCKYER, Herbert, *Apocalipsis: el drama de los siglos*, Vida, Miami (Florida), 1982.

LÓPEZ, Gregorio, *Declaración del Apocalipsis*, Álvaro Huerga (ed.), Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1999.

LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, «Mosaico. Del *signinum* al *tessellatum*», en *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, pp. 27-42.

LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, «Mosaico. El imaginario bético. Particularidades iconográficas», en *Arte romano de la Bética. Mosaico, Pintura. Manufacturas*, Pilar León (coord.), Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2010, pp. 62-65.

LÓPEZ ROSAS, Ricardo – RICHARD GUZMÁN, Pablo, *Evangelio y Apocalipsis de San Juan*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2006.

LOZANO, Arminda, «Los sempronii de Estratonicea (Caria)», en *Indigenismo y helenización en Anatolia occidental en época helenístico-romana. La supervivencia de elementos culturales indígenas en el ámbito grecorromano*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 157-165.

MARCOS CASQUERO, Manuel A., «Creencias y supersticiones relacionadas con el color», en *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval*, XIV Jornadas de Estudios Clásicos de Castilla y León, Manuel A. Marcos Casquero (coord.), Universidad de León, León, 2000, pp. 131-172.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *La llave de la astrología*, Edicomunicación, Barcelona, 1989.

MARIÑO FERRO, Xosé Ramón, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Encuentro, Madrid, 1996.

MARQUÉS CASANOVAS, Jaime, «El códice gerundense», en *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin: Codex Gerundensis*, Urs Graf-Verlag, Olten, Lausanne, 1962, pp. 64-87.

MARQUÉS CASANOVAS, Jaime, «El Beato de Gerona», en *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, Volumen complementario de la edición facsímil del *Codex Gerundensis*, Edilán, Madrid, 1975, pp. 213-230.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Julio G., «La significación del término 'armas', los modismos lingüístico-jurídicos y su valoración en la estética medieval», en *Actas del I Simposio Nacional: las Armas en la Historia (siglos X-XIV)*, CSIC, *n. l.*, 1988, pp. 107-112.

MATTER E, Ann, «The Apocalypse in Early Medieval Exegesis», en *The Apocalypse in the Middle Ages*, Richard K. Emmerson – Bernard McGinn (ed.), Cornell University Press, New York, 1984, pp. 38-50.

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal. A Monarquía Feudal (1096-1480)*, Estampa, Lisboa, 1993.

MAYR-HARTING, Henry, *Ottonian book illumination. An historical study*, Harvey Miller Publishers, London, 1999.

MEER Frederick van der, *Apokalypse. Visions from the Book of Revelation in Western Art*, Thames and Hudson, London, 1978.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *Sobre miniatura española en la alta Edad Media. Corrientes culturales que revela*, Discurso leído ante la Real Academia de la Historia (29 de junio de 1958), Espasa-Calpe, Madrid, 1958.

MENTRÉ, Mireille, *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media (Problemas, de la forma y del espacio en la ilustración de los Beatus)*, Fray Bernardino de Sahagún, León, 1976.

MENTRÉ, Mireille, *La peinture mozarabe*, Sorbonne, Université de Paris, Paris, 1984.

MENTRÉ, Mireille, *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año Mil*, Encuentro, Madrid, 1994.

MENTRÉ, Mireille, *Illuminated manuscripts of medieval Spain*, Thames and Hudson, London, 1996.

MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Tesis doctoral, Universidad de León, León, 2010.

MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia – VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, «El estudio del libro iluminado en la Península Ibérica. Estado de la cuestión y nuevas vías de investigación», en *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 13-25.

MIRANDA, Maria Adelaide *et al.*, «A cor na Iluminura Portuguesa, uma abordagem interdisciplinar», *Varia: revista de História da Arte*, 5, 2008, pp. 228-245, en línea [consulta 23/10/2018] http://hdl.handle.net/10362/13240

MIRANDA, Maria Adelaide – MELO, Maria J., «Secrets et découvertes, en couleur, dans les manuscrits enluminés» (*L'originalité de* l'Apocalypse *de Lorvão*), en *Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts*, Maria A. Miranda – Alicia Miguélez Cavero (ed.), Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Ciudad Universitaria, Madrid, 2014, pp. 1-29, pp. 19-23.

MIRANDA, Maria Adelaide *et al*., *À descoberta da cor na iluminura medieval com o Apocalipse do Lorvão e o Livro das Aves*, Projectos de Investigação em Conservação e Restauro, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, s. a.

MIRANDA, Carlos, «Estudio iconográfico», en *Beato de Liébana: códice del Monasterio Cisterciense de San Andrés del Arroyo*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998, pp. 131-375.

MIRETE PINA, Ángel, *666. Apocalipsis I a XIII. Una profecía cumplida*, Encuentro, Madrid, 1998.

Moneda griega. La colección del Museo Casa de la Moneda, Museo Casa de la Moneda, Madrid, s. a.

MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del cristianismo*, El Acantilado, Barcelona, 2000.

MONTAGUE RHODES, James, «Estudio del manuscrito Douce 180», en *Apocalipsis. Manuscrito Douce 180*, Ediciones de Arte y Bibliofilia, Madrid, 1982.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «Las islas del sol. Sobre el mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1086)», en *A imagem do Mundo na Idade Média*, Actas do coloquio internacional, H. Godinho (org.), Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1992, pp. 41-63.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín «Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: románico, romance y roman», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez, Vol. II, Ángela Franco Mata (dir.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, *Formas elocuentes, Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Akal, Madrid, 2004.

MOUNCE, Robert H., *Comentario al libro del Apocalipsis*, Clie, Viladecavalls (Barcelona), 2007.

MUNDÓ, Anscari M. – SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976.

MUNDÓ, Anscari M., «Sobre los códices de Beato», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 107-116.

MUÑOZ LEÓN, Domingo, *Apocalipsis*, Comentarios a la Nueva Biblia de Jerusalén, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2007.

NASCIMENTO, Aires A., «Tempos e livros medievos: os antigos códices de Lorvão: do esquecimento à recuperação de tradições», *Compostellanum*, LVI, 2011, pp. 729-754

NEUSS, Wilhelm, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Verlag Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig, 1922.

NEUSS, Wilhelm, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der Altspanischen und Altchristlichen Bibel-illustration (Das problem der Beatus-handschriften)*, Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, Westfalen, 1931 [2 tomos].

NICOLLE, David, *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350. Western Europe and the Crusader States*, Greenhill Books, London, 1999.

NUÑO GONZÁLEZ, Jaime, «Estampas de la vida caballeresca: combates, duelos y ordalías en la plástica románica», en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 175-210.

OATES, David, «Más allá de las fronteras de Roma. Apogeo y decadencia del Irán sasánida», en *Historia de las civilizaciones. La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, David Talbot Rice (dir.), Labor, Madrid, 1988, pp. 28-61.

OLAGUER-FELIÚ, Fernando de, *El arte medieval hasta el año mil. Desde el establecimiento de los visigodos a la conformación del románico*, Taurus, Madrid, 1989.

OLAGUER-FELIÚ, Fernando de, *Arte medieval español hasta el año mil*, Encuentro, Madrid, 1998.

ORRIOLS, Anna, «O Beato de Girona. Outra interpretación dalgunhas imaxes», en *Rudesindus. San Rosendo. O seu tempo e o seu legado*, Xunta de Galicia, [Santiago de Compostela], 2009, pp. 132-145.

ORRIOLS, Anna, «Recuerdo y salvación. Estrategias visuales para la posteridad en retratos de ilustradores y copistas (*c.* 950-*c.* 1250)», en *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional

Medieval Europe in Motion, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 139-156.

OVIDIO, Publio, *Las Metamorfosis*, Federico C. Sainz de Robles (trad.), Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

PÄCHT, Otto, *La miniatura medieval. Una introducción*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

PANOFSKY, Erwin, *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madrid, 1998.

PASTOUREAU, Michel – SIMONNET, Dominique, *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2006.

PASTOUREAU, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Katz, Buenos Aires, 2006.

PASTOUREAU, Michel, *Azul. Historia de un color*, Paidós, Barcelona, 2010.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorvão*, Dissertação para Prof. Coordenador Inst. Politécnico, Tomar, 1998.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel – TREBOLLE BARRERA, Julio, *Historia de la Biblia*, Trotta, Madrid, 2006.

PÉREZ HIGUERA, Teresa, «Caballos y jinetes en la Edad Media: una aproximación a través de su iconografía en Al-Andalus y en los reinos hispánicos», en *Mil años del caballo en al arte hispánico,* Real Alcázar de Sevilla, 5 de abril – 17 de junio de 2001 [exposición], Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 37-57.

PERKINS, Ann, *The art of Dura-Europos*, Clarendon Press, Oxford, 1973.

PETITMENGIN, Pierre, «Le Codex Amiatinus», en *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit,* Henri-Jean Martin – Jean Vezin (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis [Paris], 1990, pp. 73-77.

PIJOÁN, José, *Arte cristiano primitivo. Arte bizantino*, Summa Artis, Historia General del Arte, Vol. VII, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.

PIKAZA IBARRONDO, Xabier, *Apocalipsis*, Verbo Divino, Pamplona, 1999.

PIMENTA, Alfredo, *Idade-Média (Problemas & Soluçoens),* Ultramar, Lisboa, 1946.

Pintures mossaràbigues del Beat de Liébana, Museu diocesà d'Urgell, Urgell (Lleida), *n. d.*

PIÑERO SAENZ, Antonio, *Teopneustia. Estudio sobre las concepciones de la inspiración en los escritos cristianos de los siglos I y II*, Tesis doctoral (extracto), Universidad Complutense, Madrid, 1974.

PIÑERO SAENZ, Antonio, *Fuentes del Cristianismo. Tradiciones primitivas sobre Jesús,* El Almendro, Córdoba, 1993.

PIÑERO SAENZ, Antonio, *Orígenes del cristianismo. Antecedentes y primeros pasos*, El Almendro, Córdoba, 1995.

PIÑERO SAENZ, Antonio, *Literatura judía en época helenística en lengua griega. Desde la versión de la Biblia al griego hasta el Nuevo Testamento*, Síntesis, Madrid, 2006.

PIÑERO SAENZ, Antonio, *Los Apocalipsis, 45 textos apocalípticos, apócrifos, judíos, cristianos y gnósticos*, Edaf, Madrid, 2007.

PLAZAOLA, Juan, *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1987.

PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos,* José J. de Olañeta (ed.), Barcelona, 1989.

PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1979.

PTOLOMEO, Claudio, *Tetrabiblos y El Centiloquio*, Blanca Hernández (trad.), Las Mil y Una Ediciones, Madrid, 1981.

QUACQUARELLI, Antonio, *Esegesi biblica e Patristica fra tardo antico ed altomedioevo*, *Vetera Christianorum*, 23, Marcello Marin (dir.), Instituto di Studi classici e cristiani Università degli Studi di Bari, Edipuglia, Bari, 1991.

QUINTANILLA, Mª Concepción, *Nobleza y caballería en la Edad Media*, Cuadernos de Historia, 17, Arco Libros, Madrid, 1996.

RABANO MAURO, *De Rerum Naturis*, Priuli – Verluca (ed.), Torino, 1994.

RAMOS, Felipe F., *Los enigmas del Apocalipsis*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1993.

REUTER, Marianne, *Metodi illustrativi nel Medioevo*, Liguori, Napoli, 1993.

REVILLA, Federico, «El beato de Seo de Urgel y las angustias de la época mozárabe», en *I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, pp. 67-87.

RICOU BARCELÓ, Emili (trad.), *Libro de Enoc*, Hacer, Barcelona, 2001.

RIPA, Cesare, *Iconología*, Juan Barja *et al.* (trad.), Akal, Madrid, 1987 [2 tomos].

RIQUER, Martín de, *Caballeros medievales y sus armas*, UNED, Madrid, 1999.

RIVIÈRE CIAVALDINI, Laurence, *Imaginaires de l'Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2007.

ROBERTS, John M., *História ilustrada do mundo. As primeiras civilizações*, Circulo de Leitores, Lisboa, 1981.

ROBERTSON, Archibald T., *Comentario al texto griego del Nuevo Testamento,* Clie, Terrasa (Barcelona), 2003.

ROCHA Jorge M. Gomes da Silva, *L'image dans le Beatus de Lorvão: figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorvão, 1189*, Tesis doctoral, Université Libre de Bruxelles, Brussels, 2008.

RODA DE LLANZA, Isabel, «Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano», en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción*, Actas de las Jornadas de Estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 al 17 de mayo de 2000, José M. Noguera Celdrán – Elena Conde Guerri (ed.), Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pp. 51-78.

RODRÍGUEZ HERRERA, Isidoro, *Antigüedad clásica y cristianismo*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1983.

RODRÍGUEZ MARÍN, Pilar, «Comentarios a las miniaturas del Beato», en *Beato de Valcavado. Estudios*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 57-76.

ROJAS GÁLVEZ, Ignacio, *Los símbolos del Apocalipsis*, Facultad de Teología, Granada, 2011.

ROMERO POSE, Eugenio, «Gregorio de Elvira en el "Comentario al Apocalipsis" de S. Beato de Liébana», *Burgense*, 20/1 (separata), 1979, pp. 289-305.

ROMERO POSE, Eugenio, «Una nueva edición del Comentario al Apocalipsis de S. Beato de Liébana (Su importancia para la reconstrucción del Comentario de Ticonio)», *Bollettino dei Classici* (estratto), Accademia Nazionale dei Lincei [Roma], 1980, pp. 221-231.

ROMERO POSE, Eugenio, «Interpretación patrística de los ángeles del Apocalipsis», en *Miscelánea auriense en honor de monseñor D. Angel Temiño Saiz obispo de Orense*, Diputación Provincial, Orense, 1985, pp. 115-127.

ROMERO POSE, Eugenio, «La importancia de los "Comentarios de Beato" en la historia de la literatura cristiana», *Compostellanum*, XXXIII, 1988, pp. 53-92.

ROMERO POSE, Eugenio, «La tradición textual del Comentario a Daniel de San Jerónimo en los Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana (En torno a la tradición jeronimiana

hispánica)», *Plenitudo Temporis*, Bibliotheca Salmanticensis, Estudios 249, Jorge J. Fernández Sangrador – Santiago Guijarro Oporto (coord.), Universidad Pontificia, Salamanca, 2002, pp. 495-516.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso, «A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revição», *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*, IX-XI, Porto, 2010-2012, pp. 285-302.

ROSELL, Manuel, *Reglas y Observaciones para entender las Santas Escrituras, especialmente el Libro del Apocalipsis escrito por San Juan*, Imprenta Real, Madrid, 1798.

ROURA I GÜIBAS, Gabriel, «Notas para el estudio del Beato de Girona», en *Beato de Liébana: códice de Girona*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 2004, pp. 13-17.

RUBIO TOVAR, Joaquín, *El vocabulario de la traducción en la Edad Media*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2011.

RUSSELL, David S., *The Method & Message of Jewish Apocalyptic 200 BC – AD 100*, SCM Press, London, 1964.

RUTTER, N. Keith, «La moneta greca. Magna Grecia e Sicilia», en *La moneta greca e romana*, Francesco Panvini Rosati (ed.), L'erma di Bretschneider, Roma, 2000, pp. 45-60.

SALGUERO, José, *Biblia comentada*, Texto de la Nácar-Colunga, VII, BAC, Madrid, 1965.

SALOMONSON, J. W., *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, Imprimiere Nationale, La Haye, 1965.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.), *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Aillaud e Bertrand, Lisboa, 1929.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Akal, Madrid, 2014.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, «El ejército y la guerra en el reino asturleonés 718-1037», en *Ordinamenti militari in Occidente nell'alto Medioevo*, 30 marzo – 5 aprile 1967, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, tomo primo, Spoleto, 1968, pp. 292-428.

SANTOS, Demetrio, *Introducción a la historia de la astrología*, Teorema, Barcelona, 1986.

SANTOS YANGUAS, Narciso, *Cristianismo e Imperio Romano durante el siglo I*, Clásicas, Madrid, 1991.

SANTOYO, Julio-César, *La traducción medieval en la Península Ibérica (siglos III-XV)*, Universidad de León, León, 2009.

SARTRE, Maurice, *El oriente romano. Provincias y sociedades provinciales del Mediterráneo oriental, de Augusto a los Severos (31 a. de C. - 235 d. de C.)*, Akal, Madrid, 1994.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

SCHICK, Eduard, *El Apocalipsis*, El Nuevo Testamento y su mensaje, 23, Wolfgang Trilling (dir.), Herder, Barcelona, 1974.

SCHLUNK, Helmut, «El arte asturiano en torno al 800», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 135-164.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Apocalipsis: visión de un mundo justo*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1997.

SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del Arte Medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Encuentro, Madrid, 2012.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Ángeles, *La iconografía del beato de Fernando I: aproximación al estudio iconográfico de los Beatos*, II, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1987.

SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, Mª de los Ángeles, «El problema del nimbo en los Beatos mozárabes», *Anales de la Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 9-19.

SERNA GONZÁLEZ, Clemente de la (dir.), *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Abadía de Silos, Burgos, 1990.

SEZNEC, Jean, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1983.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Instituto de Estudios Riojanos, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1984.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, «Una nueva interpretación de las imágenes que ilustran el Apocalipsis 12, 1-18 en los Beatos», en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*,

Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, Vol. III, Ángela Franco Mata (dir.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, pp. 275-281.

SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, «La iluminación de códices en el *scriptorium* benedictino: San Millán de la Cogolla (1050-1200)», en *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, José Á. García de Cortázar – Ramón Teja Casuso (coord.), Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2007, pp. 191-216.

SMITH, David J., «Mosaics», en *A handbook of roman art*. *A survey of the visual arts of the roman world*, Martin Henig (ed.), Phaidon, Oxford, 1983, pp. 116-138.

SMITH, David J., «El mosaico», en *El arte romano. Una revisión de las artes visuales del mundo romano*, Martin Henig (ed.), Destino, Barcelona, 1985, pp. 134-161.

SNYDER, James, «The reconstruction of an early christian cycle of illustrations for the book of Revelation. The Trier Apocalypse», *Vigiliae Christianae*, 18, 3, Amsterdam, 1964.

SOLER del CAMPO, Álvaro, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y Al-Ándalus (siglos XII-XIV)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1991.

SOLER del CAMPO, Álvaro, «El equipamiento militar en el medievo» en *La guerra en la Edad Media*, XVII Semana de Estudios Medievales (Nájera), José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2007, pp. 147-190.

SOUSA CONGOSTO, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Istmo, Madrid, 2007.

SPERTI, Luigi, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Giorgio Bretschneider (ed.), Roma, 1988.

SPURGEON, Thomas M. – BALDWIN, W. (ed.), *Nuevo Testamento según el manuscrito escurialense I-I-6. Desde el Evangelio de San Marcos hasta el Apocalipsis*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXII, Madrid, 1970.

STIERLIN, Henri, *La vérité sur l'Apocalypse. Essai de reconstitution des textes originels*, Buchel/Chastel, Paris, 1972.

STIERLIN, Henri, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

STRECKER, Georg – SCHNELLE, Udo, *Introducción a la exégesis del Nuevo Testamento*, Sígueme, Salamanca, 1997.

STUCKRAD, Kocku von, *Astrología. Una historia desde los inicios hasta nuestros días*, Herder, Barcelona, 2005.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, *Fragmentos de Libros. Bibliotecas de Fragmentos (en torno al Beato del A. H. P. de Zamora)*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora, 2003.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, «Beatos: la historia interminable», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Maurilio Pérez (coord.), Universidad de León, León, 2010, pp. 71-121.

SUETONIO TRANQUILO, Cayo, *Los doce césares*, Jaime Arnal (trad.), Iberia, Barcelona, 1985.

SUREDA, Joan, *La pintura románica en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

SWEDENBORG, Emanuel, *The Apocalypse revealed,* Swedenborg Foundation, New York, 1984.

TADDEI, Carlotta, «Sarcofago di Publius Vettius Sabinus», en *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Mario D'Onofrio (ed.), Viella, Roma, 2003, pp. 82-84.

TALBOR RICE, David, *Arte di Bisanzio*, Sansoni, Firenze, 1959.

TORIBIO CUADRADO, José F., *Apocalipsis: estética y teología*, Editrice Pontificio Istituto Biblico, Roma, 2007.

TORRES, Diego de, *Cartilla Eclesiástica de Computos*, Antonio Marin (ed.), Madrid, 1727.

TREBOLLE BARRERA, Julio, *La Biblia judía y la Biblia cristiana*, Trotta, Madrid, 1993.

TREVIJANO ETCHEVERRÍA, Ramón, «El "Apocalipsis" de Pablo (2 Cor 12, 1-4) y sus primeras interpretaciones», *Compostellanum. En Camino hacia la gloria* (Miscelánea en honor de Mons. Eugenio Romero Pose), 1999, pp. 180-211.

TUYA, Manuel de – SALGUERO, José, *Introducción a la Biblia*, BAC, Madrid, 1967.

URBÁN, Ángel, «Sobre la versión griega de los LXX y el griego del Nuevo Testamento», en *El viaje lingüístico de la Biblia*, José Martínez Delgado (ed.), Universidad de Granada, Granada, 2011, pp. 67-91.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, «Clientes y promotores en la asimilación de modelos andalusíes en la Edad Media», en *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Simposio Internacional, Actas, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007, pp. 17-42.

VANNI, Ugo, *Apocalipsis. Una asamblea litúrgica interpreta la historia*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1982.

VANNI, Ugo, *Lectura del Apocalipsis: hermenéutica, exégesis, teología*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2005.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, «La Biblia en el reino astur-leonés», en *La Bibbia nell'alto Medioevo*, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1963, pp. 17-280.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, «Beato y el ambiente cultural de su época», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, tomo I, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 33-51.

VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim, *História de Portugal. Estado, Pátria e Nação (1080-1415)*, Vol. I, Verbo, Póvoa de Varzim, 1977.

VERNET, André, *La Bible au Moyen Âge. Bibliographie*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1989.

VIDAL MANZANARES, César, *El judeo-cristianismo palestino en el siglo I: de Pentecostés a Jamnia*, Trotta, Madrid, 1995.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Ensayos de historiografía. La historiografía griega bajo el Imperio Romano: Flavio Arriano y Flavio Josefo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

VIVES, José, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, CSIC, Barcelona, 1963.

WALKER, Rose, «Eating the sweet and bitter book. The ingestion of text during liturgical change in late eleventh-century castile», en *Medieval Europe in Motion: la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*, Segunda edición del Congreso Internacional *Medieval Europe in Motion*, Lisboa, 2015, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (ed.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 101-112.

WALMESLEY, Charles, *Historia general de la Iglesia Christiana desde su nacimiento hasta su último estado de triunfante en el cielo, sacada principalmente del Apocalipsis de S. Juan*, Gómez Fuentenebro y Compañía (ed.), Madrid, 1805.

WANNENMACHER, Julia E., «Dragon, Antichrist, Millennium: Joachim of Fiore and the opening of the seals», en *L'Apocalisse nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009, a cura di Rossana E. Guglielmetti, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2011, pp. 235-239.

WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

WEITZMANN, Kurt – BERNABÒ, Massimo, *The byzantine octateuchs*, Princeton University, New Jersey, 1999 [2 tomos].

WEITZMANN, Kurt, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints, London, 1980.

WEITZMANN, Kurt, *Art in the Medieval West and its contacts with Byzantium*, Variorum Reprints, London, 1982.

WEITZMANN, Kurt, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de los textos*, Nerea, Madrid, 1990.

WERCKMEISTER, Otto-Karl, «Santo Domingo de Silos, 1 de julio de 1109. El beato musical», en *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Simposio Internacional, Actas, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007, pp. 89-114.

WEST, Delno C. – ZIMDARS-SWARTZ, Sandra, *Joaquín de Fiore: una visión espiritual de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

WIKENHAUSER, Alfred, *El Apocalipsis de San Juan*, Herder, Barcelona, 1969.

WILLIAMS, John, «La ilustración de los Comentarios de Beato», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1980, pp. 9-15.

WILLIAMS, John, «Le beatus de Saint-Sever état des questions», en *Saint-Sever millénaire de l'abbaye*, Colloque international 25, 26 et 27 mai 1985, Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de La Gascogne, *n. l.*, 1985, pp. 251-263.

WILLIAMS, John, «Las pinturas del Comentario», en *Los Beatos*, Catálogo de la exposición Junio-Septiembre 1986, Biblioteca Nacional, Luis Revenga (ed.), Madrid, 1986, pp. 19-21.

WILLIAMS, John, *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Casariego, Madrid, 1987.

WILLIAMS, John, «Las ilustraciones del Beato de Burgo de Osma», en *El Beato de Osma. Estudios*, Vicent García (ed.), Valencia, 1992, pp. 109-150.

WILLIAMS, John, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, Harvey Miller, London, 1994-2003 [5 tomos].

WILLIAMS, John, «Orígenes de las miniaturas de la Biblia de San Isidoro» en *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, Universidad de León, León, 1999, pp. 143-156.

WILLIAMS, John, «Maius y la revolución pictórica del Beato», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Maurilio Pérez (coord.), Universidad de León, León, 2010, pp. 17-34.

WINCKELMANN, Johann J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Folio, Barcelona, 2002.

YARZA LUACES, Joaquín, *Iconografía de la miniatura castellano leonesa de los siglos XI y XII*, Tesis doctoral, Extracto, Universidad Complutense, Madrid, 1973, s. p.

YARZA LUACES, Joaquín, «Diablo e infierno en la miniatura de los beatos», en *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de*

Liébana, tomo II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 229-258.

YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Cátedra, Madrid, 1981.

YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media*, Alhambra, Madrid, 1982.

YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987.

YARZA LUACES, Joaquín, «La fascinación del viaje a Oriente y el arte medieval», en *II ciclo de conferencias sobre Historia del Arte*, Colegio Universitario de Orense (org.), Orense, 1988, pp. 3-34.

YARZA LUACES, Joaquín, *Beato de Liébana: manuscritos iluminados*, M. Moleiro Editor, Barcelona, 1998.

YARZA LUACES, Joaquín, «La memoria del pergamino: tareas y producción de códices iluminados en el *scriptorium* monástico», en *Monasterios románicos y producción artística*, José Ángel García de Cortázar (coord.), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), 2003, pp. 187-212.

YARZA LUACES, Joaquín, «La miniatura en los reinos peninsulares medievales», en *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Joaquín Yarza Luaces (ed.), Nausícaä, Murcia, 2007, pp. 25-94.

ZANKER, Paul – EWALD, Björn C., *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*, Oxford University press, Oxford, 2012.

ZENGER, Erich, «Notas para la práctica de la exégesis bíblica», en *Introducción a los métodos de la exégesis bíblica*, Josef Schreiner (dir.), Herder, Barcelona, 1974, pp. 109-112.

ZOTZ, Thomas, «El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas», en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI, Madrid, 2006, pp. 165-210.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

IMÁGENES

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Fig. 1.- Tercer jinete del Apocalipsis (pintura al fresco, s. XII), iglesia de Sant Quirze de Pedret

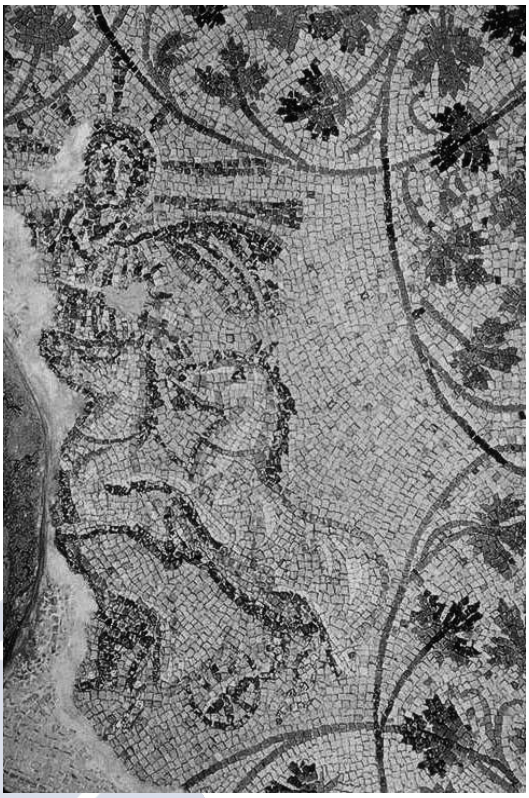


Fig. 2.- Cristo como *Sol Invictus* (mosaico, s. III) Tumba de los Julios (Vaticano)

Fig. 3.- Cristo como timonel dirigiendo la nave de la Iglesia, en la que los cuatro evangelistas son los remeros (fragmento de sarcófago, s. IV), Museo Pio Cristiano (Roma)

Fig. 4.- Vulcano, Plutón, Baco y Mercurio
(*De Rerum Naturis*, Rabano Mauro, 1022-1023)
cod. Casin. 132 (f. 388), *Archivio dell'Abbazia* (Montecasino)

Fig. 5.- Horologion de Andrónico de Ciro
o Torre de los vientos (s. I a.C.)
Ágora (Atenas)

Fig. 6.- Baños de Neptuno (mosaico del salón central, *ca.* 139), Ostia Antica (Roma)

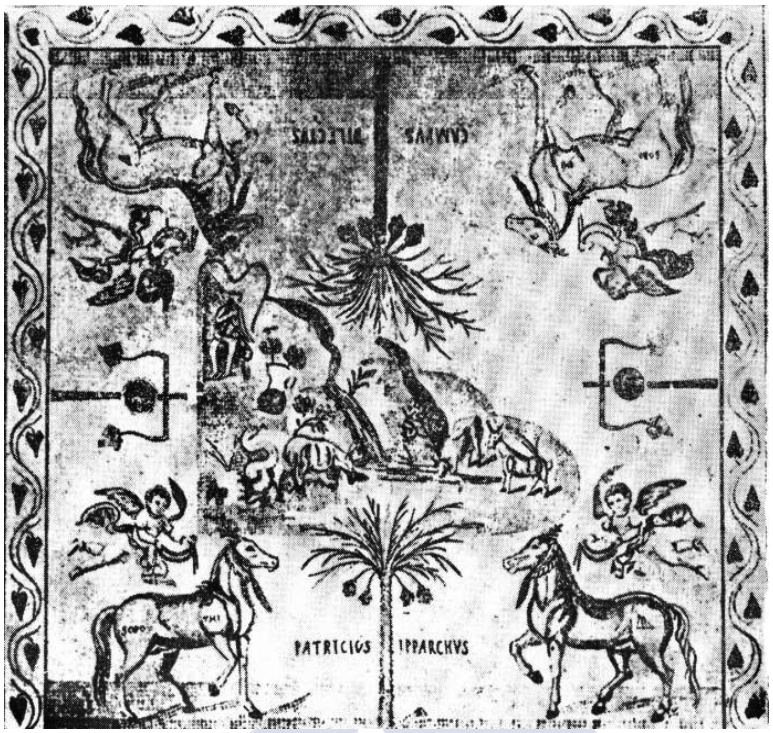


Fig. 7.- Caballos distribuidos en los cuatro ángulos de una superficie cuadrangular (reproducción de mosaico, *ex.* s. II), Museo de Sousse (Túnez)

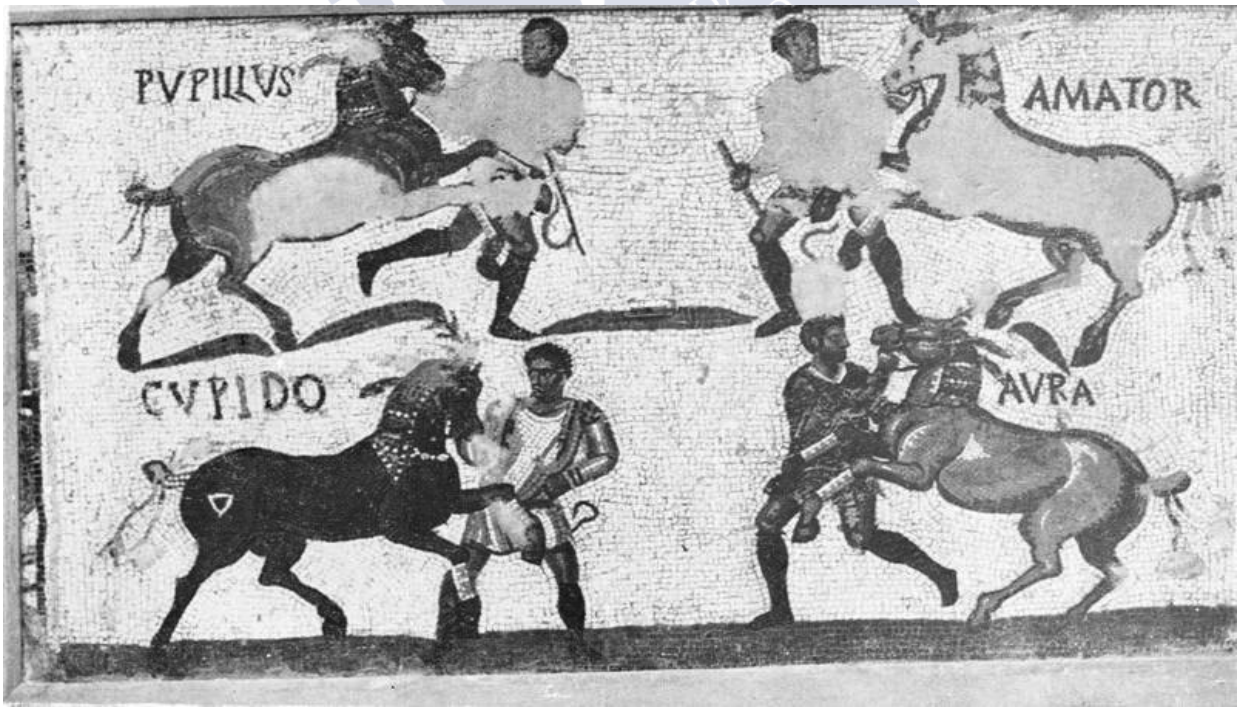


Fig. 8.- Adiestramiento de caballos (mosaico, s. III), Museo de Sousse (Túnez)

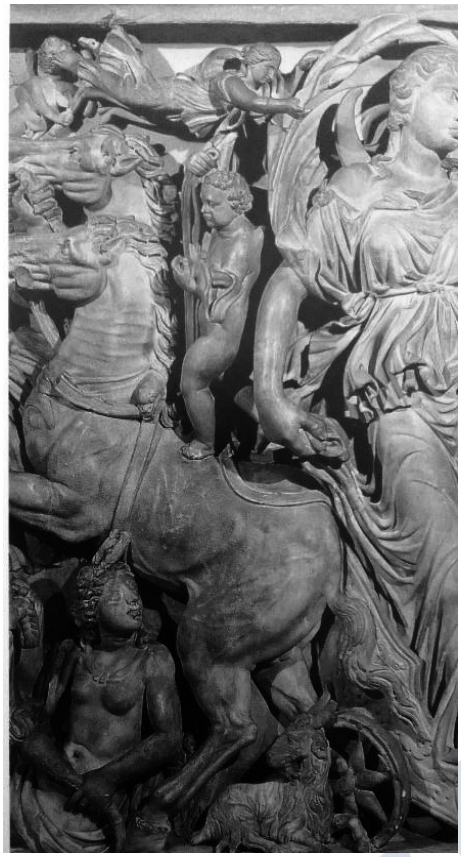


Fig. 9.- *Putto* sobre caballo
(sarcófago, *ca.* 230), El sueño de Endimión
Galería Doria Panphilj (Roma)

Fig. 10.- *Putto* sobre caballo (sarcófago, *ca.* 240)
El sueño de Endimión, Museo del Louvre (París)

Fig. 11.- Castores sobre caballo (mosaico, s. IV)
Mosaico de los Caballos (Cartago)

Fig. 12.- Figura sobre caballo (mosaico, s. IV)
Mosaico de los Caballos (Cartago)

Fig. 13.- Dioniso sobre lomo de burro
(tetradracma, *ca.* 460-420 a.C.), Mende (Macedonia)

Fig. 14.- Dioniso sobre lomo de burro
(tetradracma, 430 a.C.), Mende (Macedonia)

Fig. 15.- Sileno en su camello, cortejo dionisíaco (mosaico, *n. d.*)
Museo Nacional del Bardo, El Djem (Túnez)

Fig. 16.- Nereida sobre hipocampo (mosaico, s. IV)
Casa de los Mosaicos, Eretria (Grecia)

Fig. 17.- Nereidas sobre centauros marinos (sarcófago, s. II)
Museo Nazionale Romano (Roma)

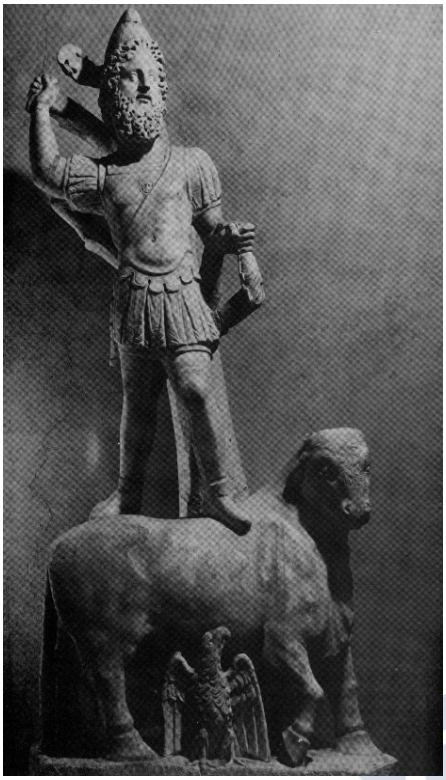


Fig. 18.- Júpiter Doliqueno (mármol fino, s. II)
Museos Capitolinos (Roma)

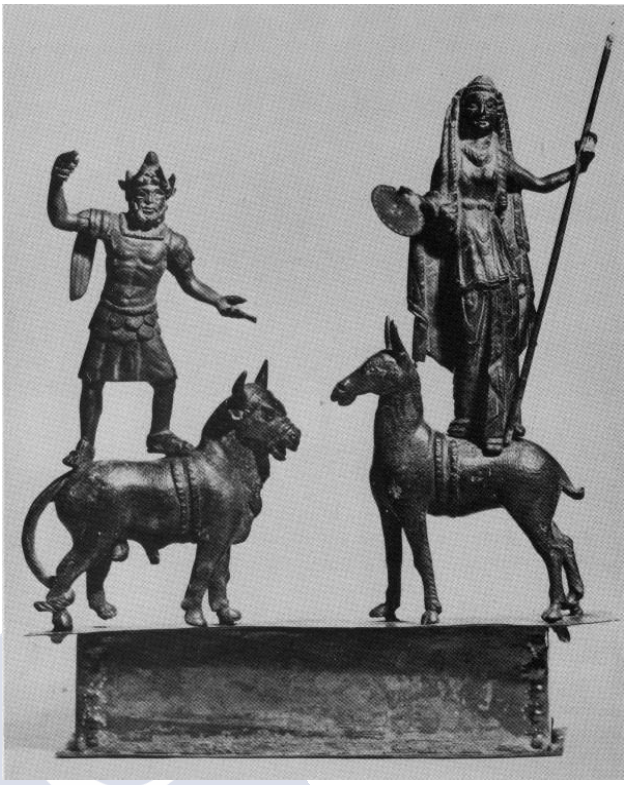


Fig. 19.- Júpiter Doliqueno y Juno (bronce, s. III)
Museos Capitolinos (Roma)

Fig. 20.- Júpiter Doliqueno sobre un toro y Juno sobre una cierva (relieve en mármol, s. II)
Museos Capitolinos (Roma)

Fig. 21.- Manasés y el toro (s. XII)
cod. 7 (f. 256v), Biblioteca Nacional (Atenas)

Fig. 22.- Mujer sobre la bestia
Beato de Burgo de Osma [O] (1086) (f. 142v)

Fig. 23.- Mujer sobre la bestia
Beato de Manchester [M] (1175) (f. 175r)

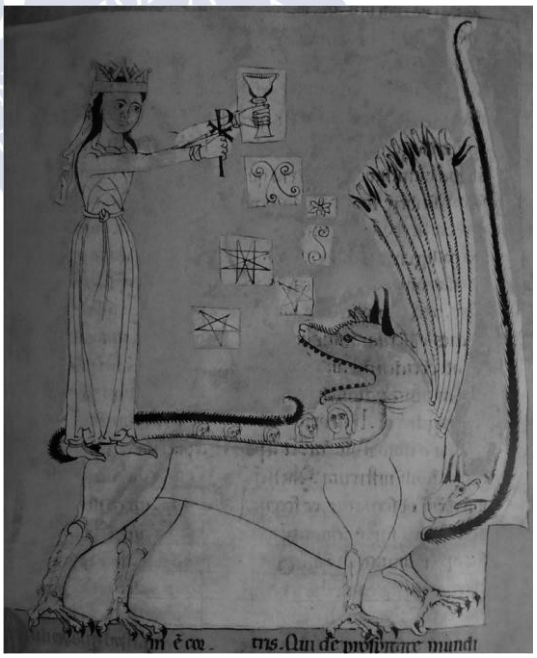


Fig. 24.- Mujer sobre la bestia
Beato de Lorvão [L] (1189) (f. 43r)

Fig. 25.- Los *CJAp*, *Ottheinrich-Bibel* (*ca.* 1530)
Bayerische Staatsbibliothek, cod. sim. 367 (f. 288r) (Múnich)

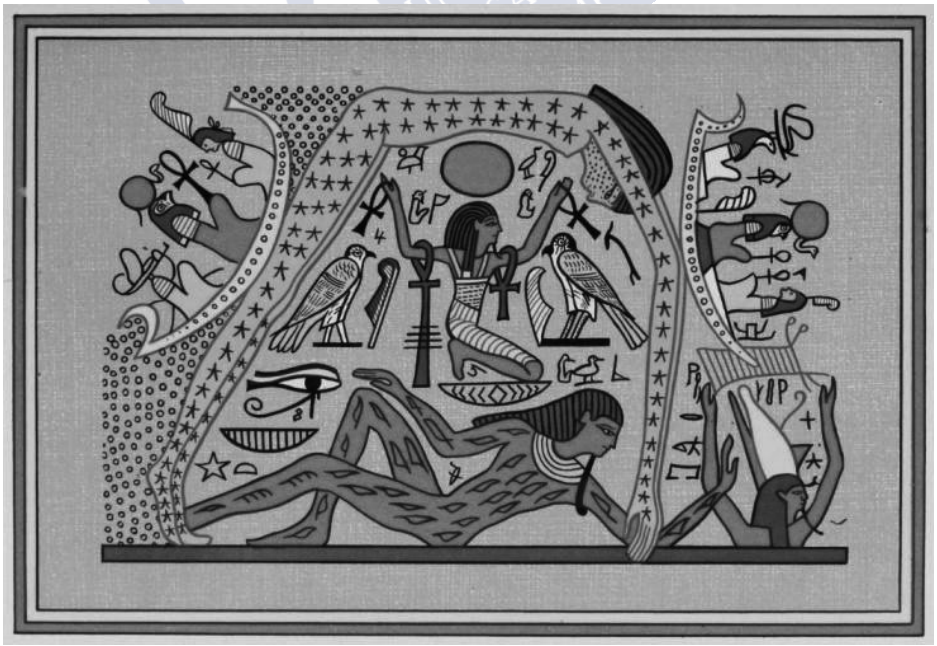


Fig. 26.- La diosa Nut egipcia (*ca.* 500 a.C.)
(copia de una ilustración de E. A.Wallis Budge, 1904)

Fig. 27.- *Caelus* presidiendo el programa iconográfico del
pectoral de la estatua de *Augusto Prima Porta* (mármol, s. I), Museos Vaticanos

Fig. 28.- Cristo entronizado entre Pedro y Pablo; bajo sus pies la figura de *Caelus*
Sarcófago de *Iunius Bassus* (detalle) (s. IV), *Museo del tesoro di San Pietro* (Roma)

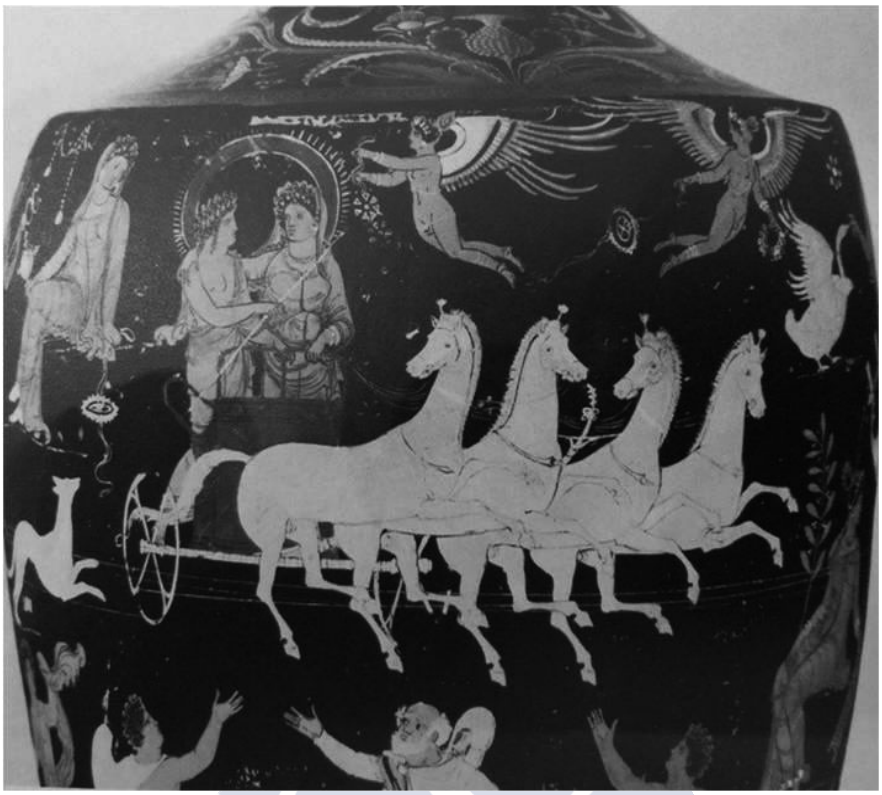


Fig. 29.- Eos raptando a un joven (lekitos de figuras rojas, *ca.* 350-340 a.C.)
Apulia (Magna Grecia)

Fig. 30.- Selene (crátera de volutas, s. IV a.C.)
Apulia (Magna Grecia)

Fig. 31.- *Tazza Farnese* (ágata sardónica, s. II a.C.)
Museo Nazionale Archeologico (Nápoles)

Fig. 32.- *Gens Aemilia*, denario (44 a.C.) (anverso / reverso) (*n. l.*)

Fig. 33.- *Aeternitas* (*ca.* 150 d.C.), denario de Antonino Pio (reverso) (*n. l.*)

Fig. 34.- *Aeternitas* (*ca.* 150 d.C.), sestercio de Faustina la Mayor (reverso) (*n. l.*)

Fig. 35.- El rapto de Europa (s. I a.C.)
As de Cástulo (reverso) (Linares, Jaén)

Fig. 36.- El rapto de Europa (s. I a.C.)
As de Cástulo (reverso) (Linares, Jaén)

Fig. 37.- Neptuno (mosaico, s. II), Casa de Neptuno, Itálica (Santiponce, Sevilla)

Fig. 38.- Nereida montando sobre un tritón (mosaico, s. II), Baños de Olympia, Istmia (Grecia)

Fig. 39.- Rapto de Europa (mosaico, s. VI), Sarrin (Siria)

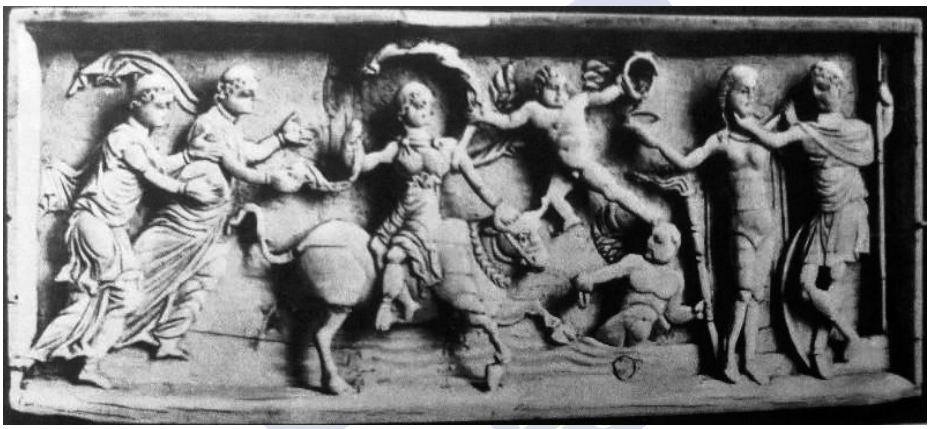


Fig. 40.- Rapto de Europa (placa de marfil bizantino, s. X)
Victoria & Albert Museum (Londres)

Fig. 41.- Poseidón y su cuadriga de caballos marinos
(sarcófago, s. II), Museos Vaticanos

Fig. 42.- Ulises y Penélope (mosaico, s. IV), Apamea (Siria)

Fig. 43 (A/B).- Figuras danzantes, corona del emperador bizantino
Constantino IX Monómaco (detalles) (*ca.* 1042), Museo Arqueológico (Budapest)

Fig. 44.- «El triunfo de Venus Marina» (mosaico, s. II)
Museo de Timgad (Argelia)

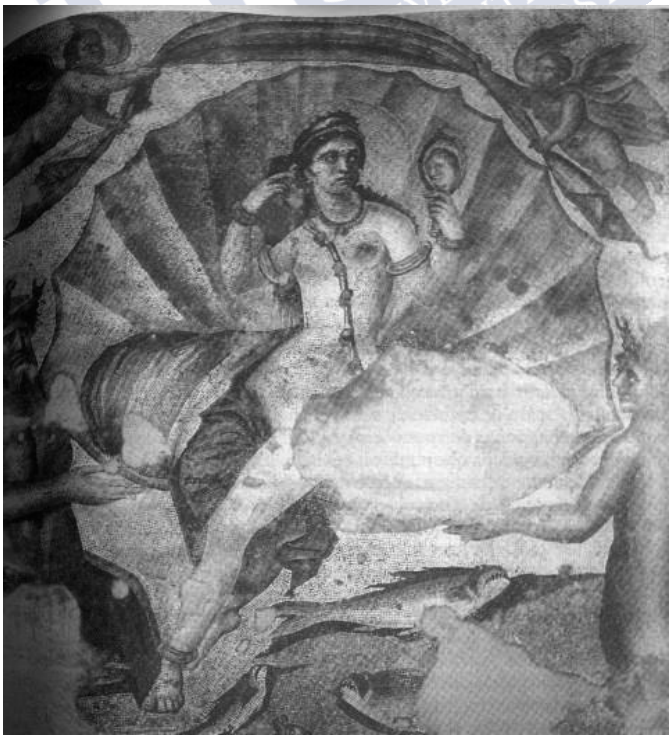


Fig. 45.- «El aseo de Venus» (mosaico, s. III), procedente de Shahba-Philippopolis
Museo de Souweida (Siria)

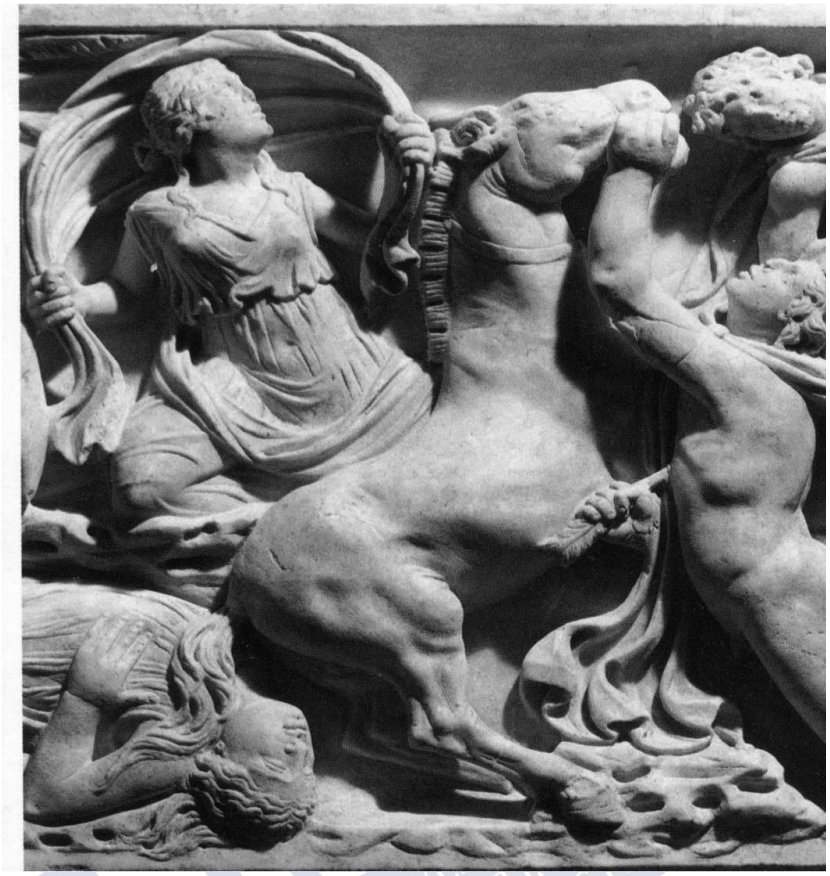


Fig. 46.- La matanza de los hijos de Niobe (sarcófago, s. II)
Museo del Louvre (París)

Fig. 47.- Selene y el sueño de Endimión (sarcófago, s. III), San Pablo Extramuros (Roma)

Fig. 48.- Separación de la luz y la oscuridad (*ca.* 1150)
Octateuco bizantino Sm. (f. 4v), cod. A. I *Evangelical School Library* (Esmirna)

Fig. 49.- Separación de la luz y la oscuridad (*ca.* 1070)
Octateuco bizantino Vat. 747 (f. 15r), cod. gr. 747 BAV (Vaticano)

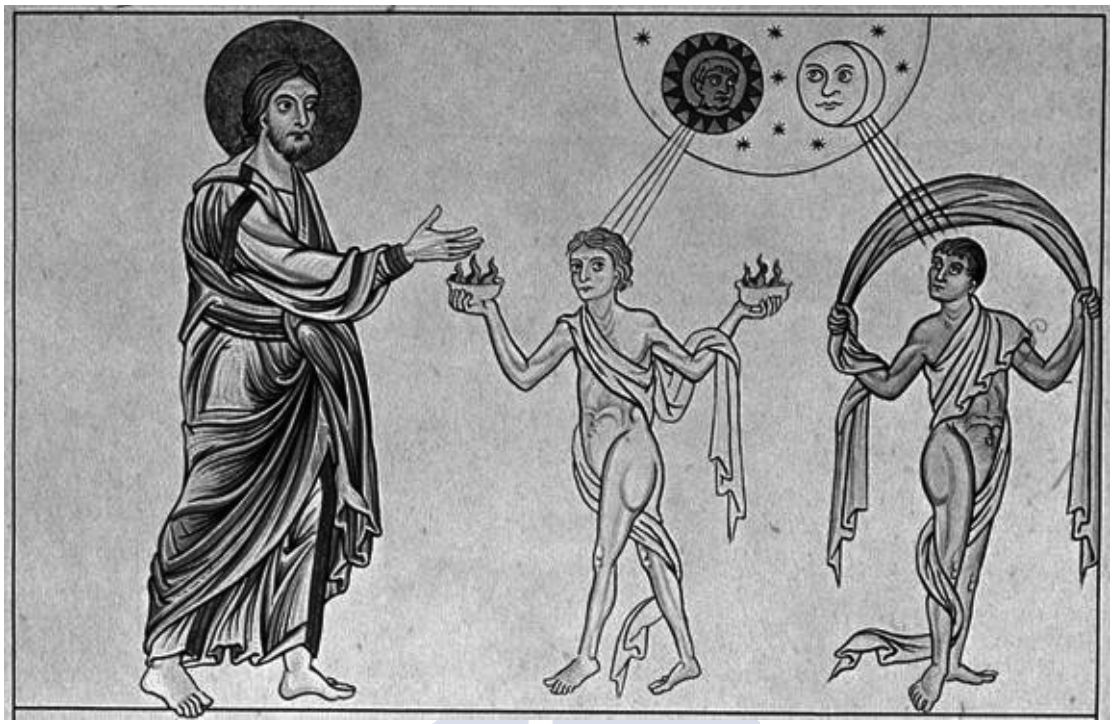


Fig. 50.- Creación del Sol y la Luna, *Hortus Deliciarum* (*ca.* 1170) (copia del original destruido en 1870, reproducción de Auguste de Bastard d'Estang entre 1832-1869, f. 8v)
Bibliothèque Nationale et Universitaire (Estrasburgo)

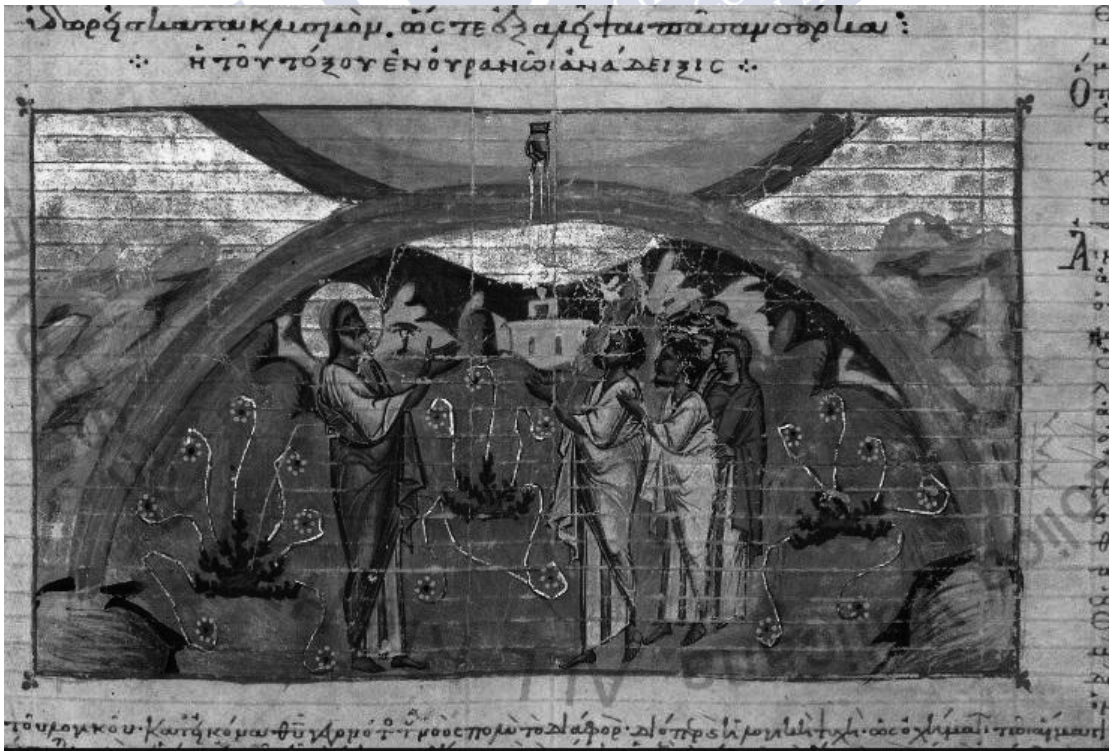


Fig. 51.- Pacto de Dios con Noé y su familia tras el diluvio (s. XI)
Manuscrito MSS_Vat.gr.747 (f. 31r) BAV (Vaticano)

Fig. 52.- Moisés y el paso del mar Rojo (*ca.* 1150)
Octateuco bizantino Ser (f. 197v), cod. 8, *Seraglio Library* (Estambul)

Fig. 53.- Moisés y el paso del mar Rojo (*ca.* 1150)
Octateuco bizantino Vat. 746 (f. 192v), cod. gr. 746 BAV (Vaticano)

Fig. 54.- David ungido por Samuel
(plato de plata de Chipre, s. VII)
The Metropolitan Museum of Art (New York)

Fig. 55.- David coronado con un tocado semejante a un gorro frigio (plato de plata de Chipre, s. VII)
The Metropolitan Museum of Art (New York)

Fig. 56.- La oración de Isaías, al que acompañan la *Noche* y el *Día* (s. IX), Salterio Gr. 139 (f. 435v)
Bibliothèque Nationale de France (París)

Fig. 57.- Venus se presenta ante Eneas (s. V)
Vergilius Romanus (f. 74v), cod. Vat. lat. 3867
Biblioteca Vaticana (Roma)

Fig. 58.- Moisés y los símbolos de los evangelistas (*ca.* 840), Biblia Grandval-Mourtier
cod. Add MS 10546 (f. 449r), *British Library* (London)

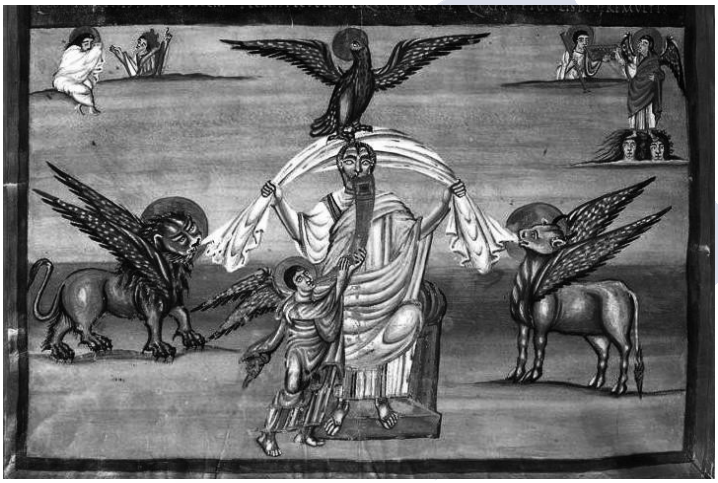


Fig. 59.- Moisés y los símbolos de los evangelistas (*ca.* 851), Biblia de Vivien (o de Carlos el Calvo)
cod. Latin 1 (f. 415v) *Bibliothèque Nationale de France* (París)

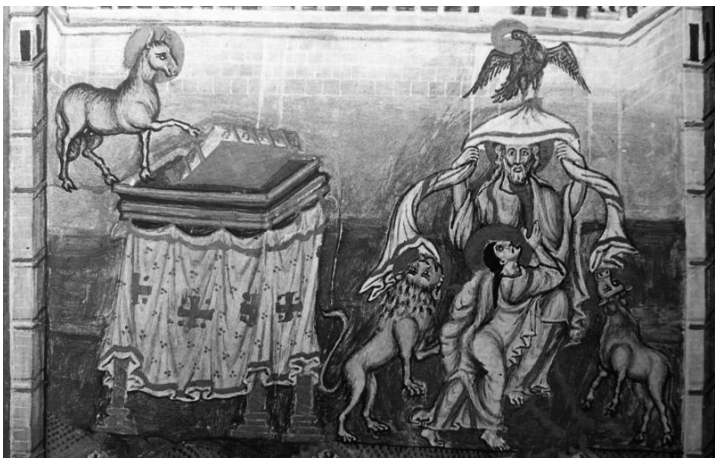


Fig. 60.- Moisés, los símbolos de los cuatro evangelistas, y el Cordero con el libro de los siete sellos (*ca.* 870)
Biblia de San Pablo Extramuros (f. 331v) *Abbazia di San Paolo fuori le Mura* (Roma)

Fig. 61.- Las mansiones lunares (ilustración persa, s. XIV)
Manuscrito Jalayrid (f. 18r) Colección Keir, Ham, Richmond (UK)

Fig. 62- El Juicio de Paris (Marcantonio Raimondi) (grabado a buril, *ca.* 1515)
Biblioteca Digital Hispánica (INVENT/42323)

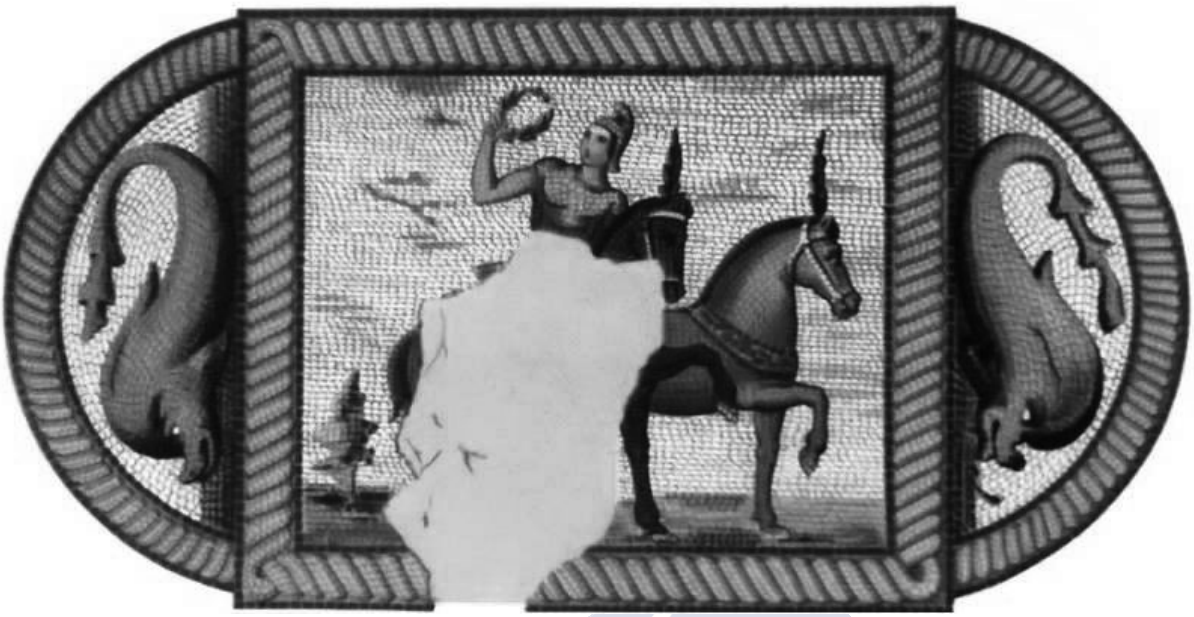


Fig. 63.- Auriga con la corona del triunfo en la mano conduciendo una biga (cromolitografía, *n. d.*)
Conjunto de mosaicos denominado *El Grande*, Itálica (Santiponce, Sevilla)

Fig. 64.- Auriga con la corona del triunfo en la mano conduciendo una cuadriga (cromolitografía, *n. d.*)
Conjunto de mosaicos denominado *El Grande*, Itálica (Santiponce, Sevilla)

Fig. 65.- *Victoria* (pintura al fresco, *n. d.*)
procedente de Dura Europos
Museo Nacional de Damasco

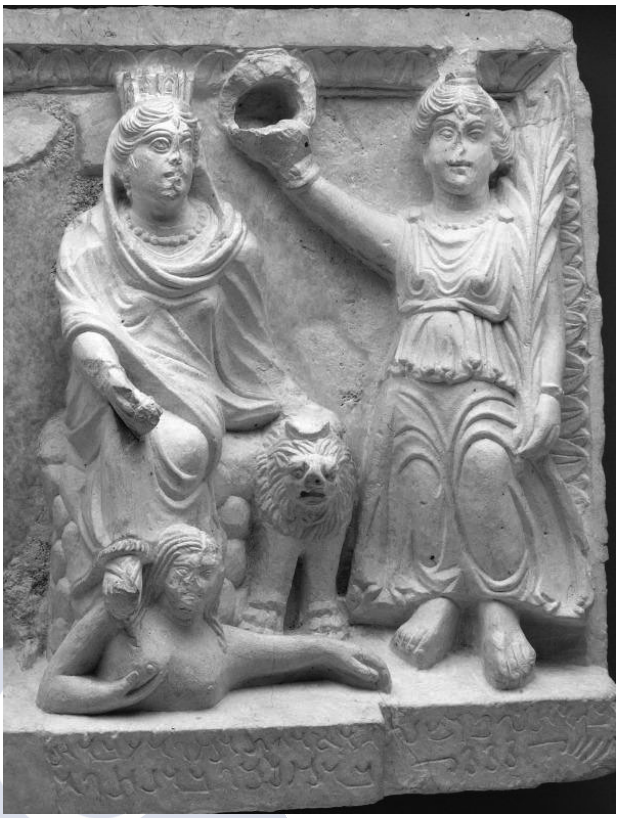


Fig. 66.- *Tyche* de Palmira (relieve, *ca.* 159)
Yale University Art Gallery

Fig. 67.- Asadu y Sadai (relieve, s. I-II), procedente de Dura Europos, Museo Nacional de Damasco

Fig. 68.- Júpiter Doliqueno coronado por la *Victoria* (relieve, *n. d.*)
Ungarisches Nationalmuseum (Budapest)

Fig. 69.- Sarcófago de *Publius Vettius Sabinus* (detalle, s. III), Museo Lapidario Estense (Modena)

Fig. 70.- La Fe ofrece la corona de la victoria a los mártires (*ca.* 900). *Psychomachia*, cod. 264 *Burgerbibliothek* (Berna)

Fig. 71.- *Gemma Augustea* (camafeo, detalle, s. I) *Kunsthistorisches Museum* (Viena)

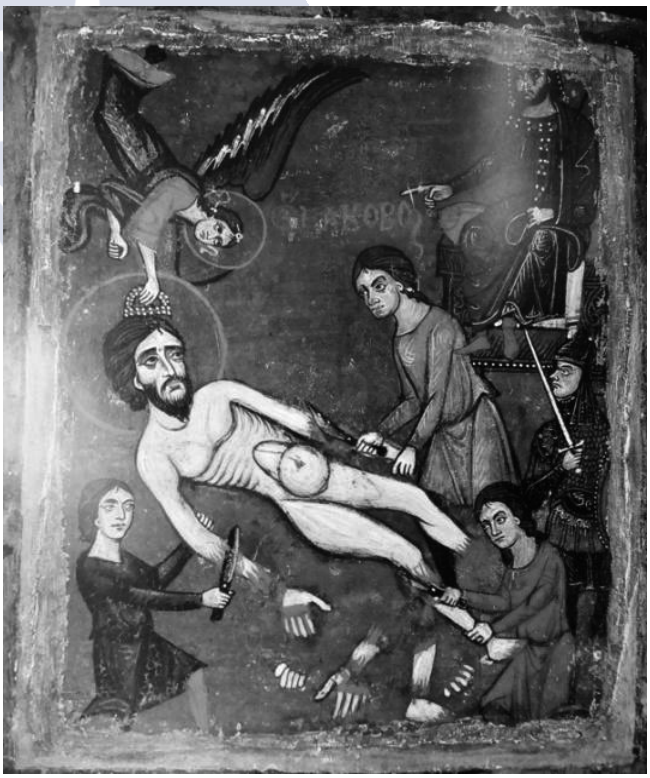


Fig. 72.- Martirio de San Jacobo el persa (icono, s. XII-XIII), Monasterio de Santa Catalina (Sinaí)

Fig. 73.- Faetón cae del carro del Sol (sarcófago, detalle, *ca.* 160), Galería Uffizi (Florencia)

Fig. 74.- Júpiter y las ranas (grabado, 1566) (Fábulas de Esopo, Virgil Solis)
Royal Library (Copenhague)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

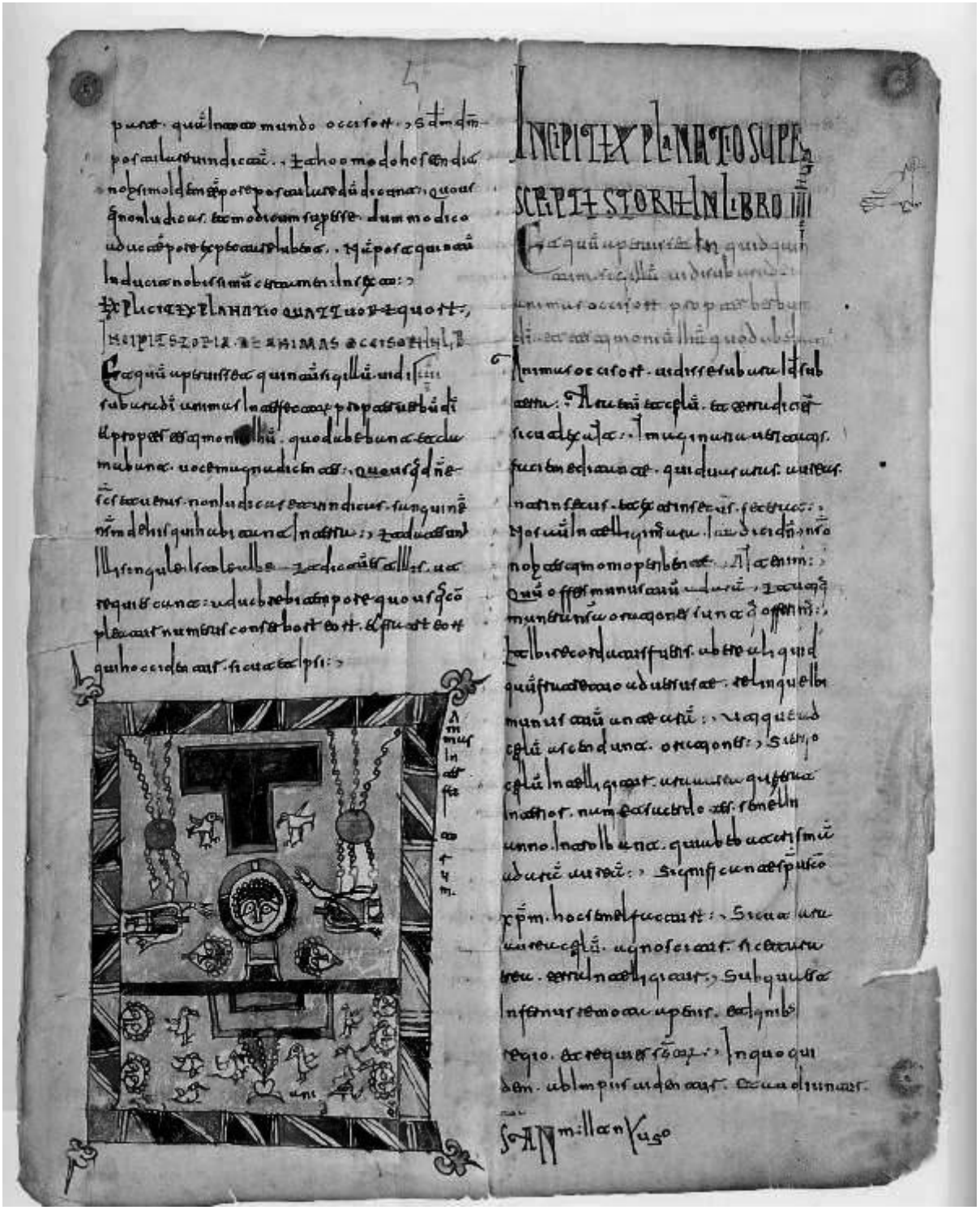


Fig. 75.- Folio de Cirueña (s. IX-X), Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo de Silos (frag. 4)

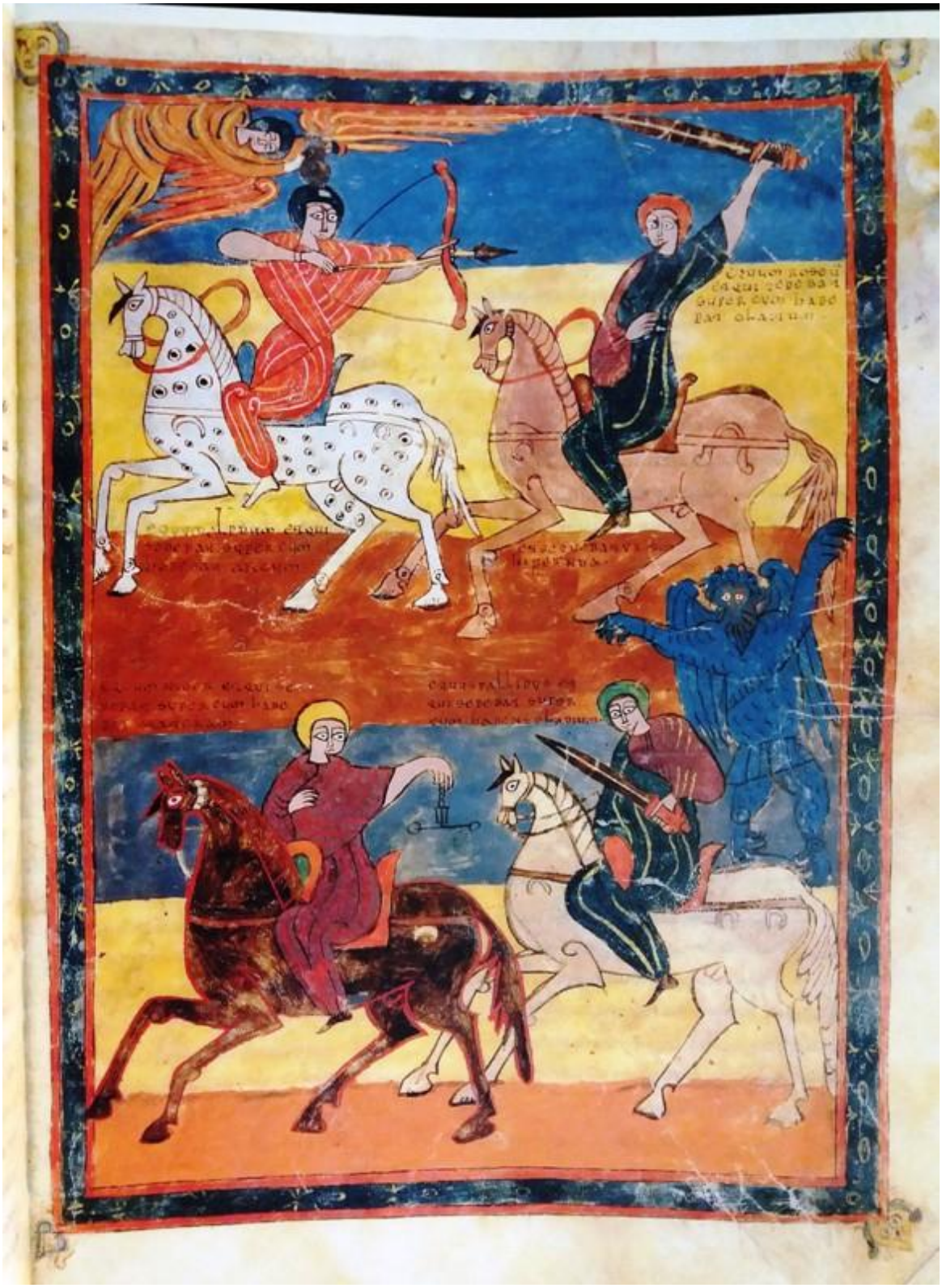


Fig. 76A.- Ap 6, 1-8, beato de Valcavado [V] (970) (f. 93r)
(edición facsimilar) Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

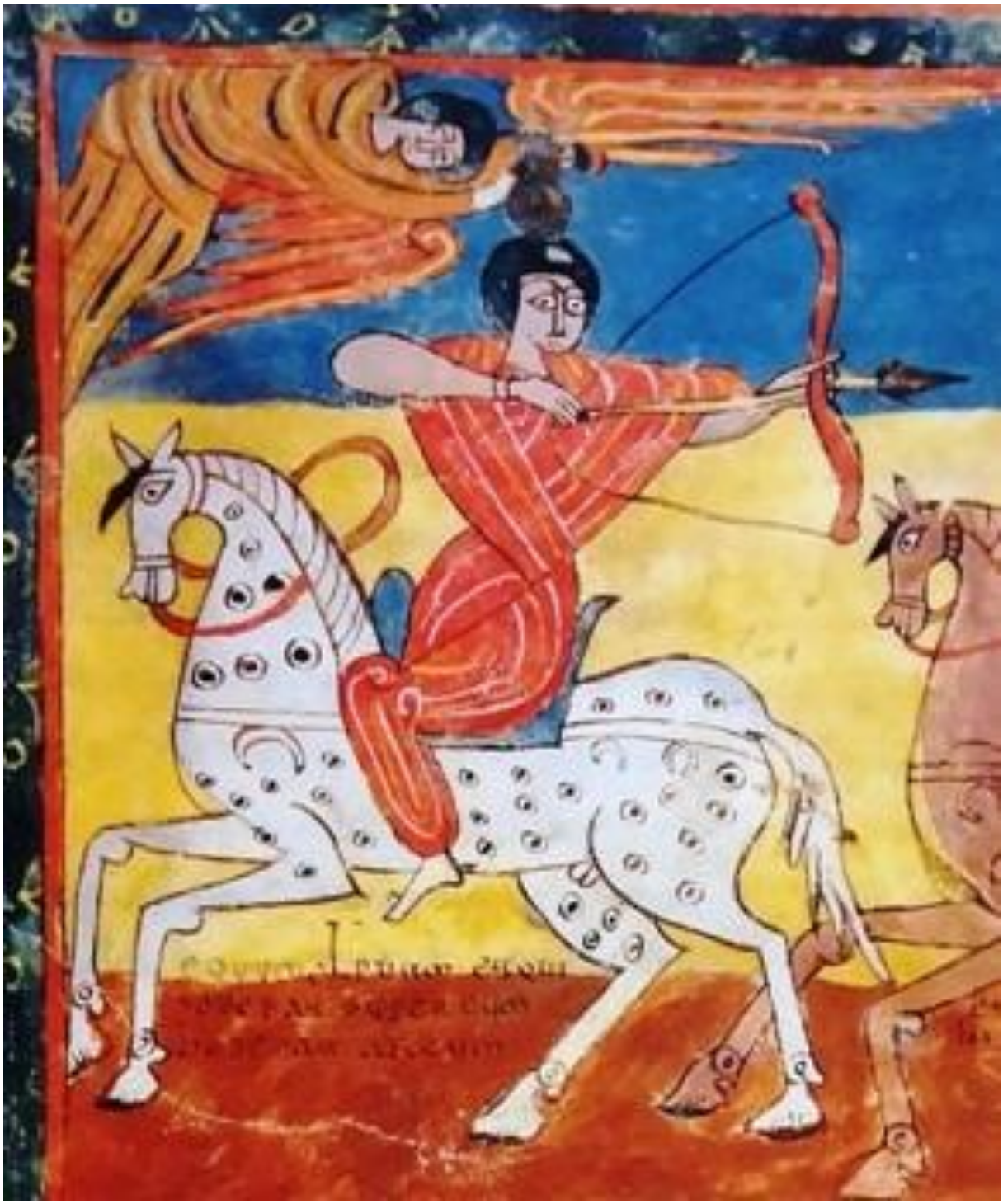


Fig. 76B.- Ap 6, 2, beato de Valcavado [V] (970) (f. 93r)
(edición facsimilar) Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 77A.- Ap 6, 1-8, beato de Girona [G] (975) (s. p.)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

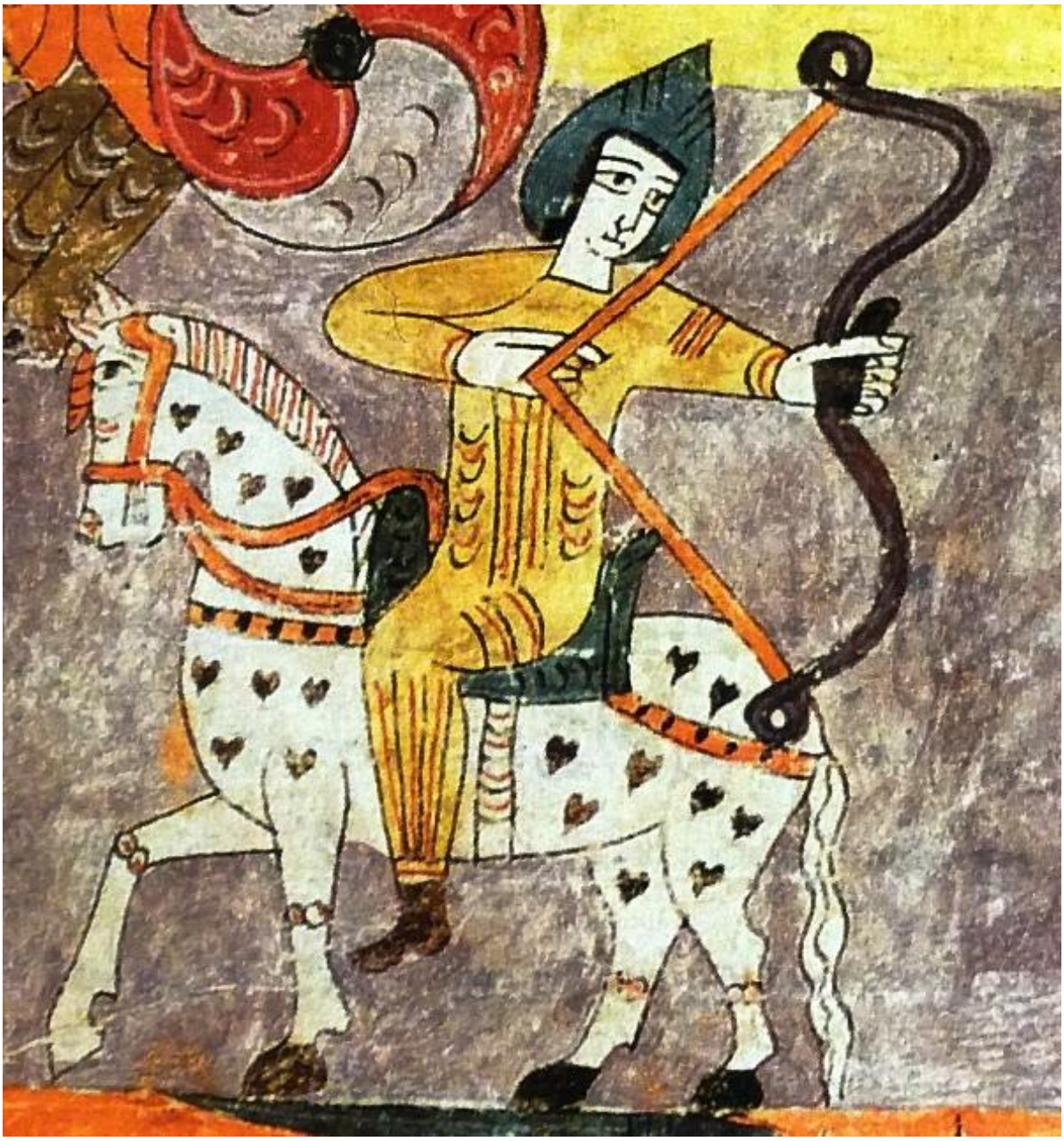


Fig. 77B.- Ap 6, 2, beato de Girona [G] (975) (s. p.)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

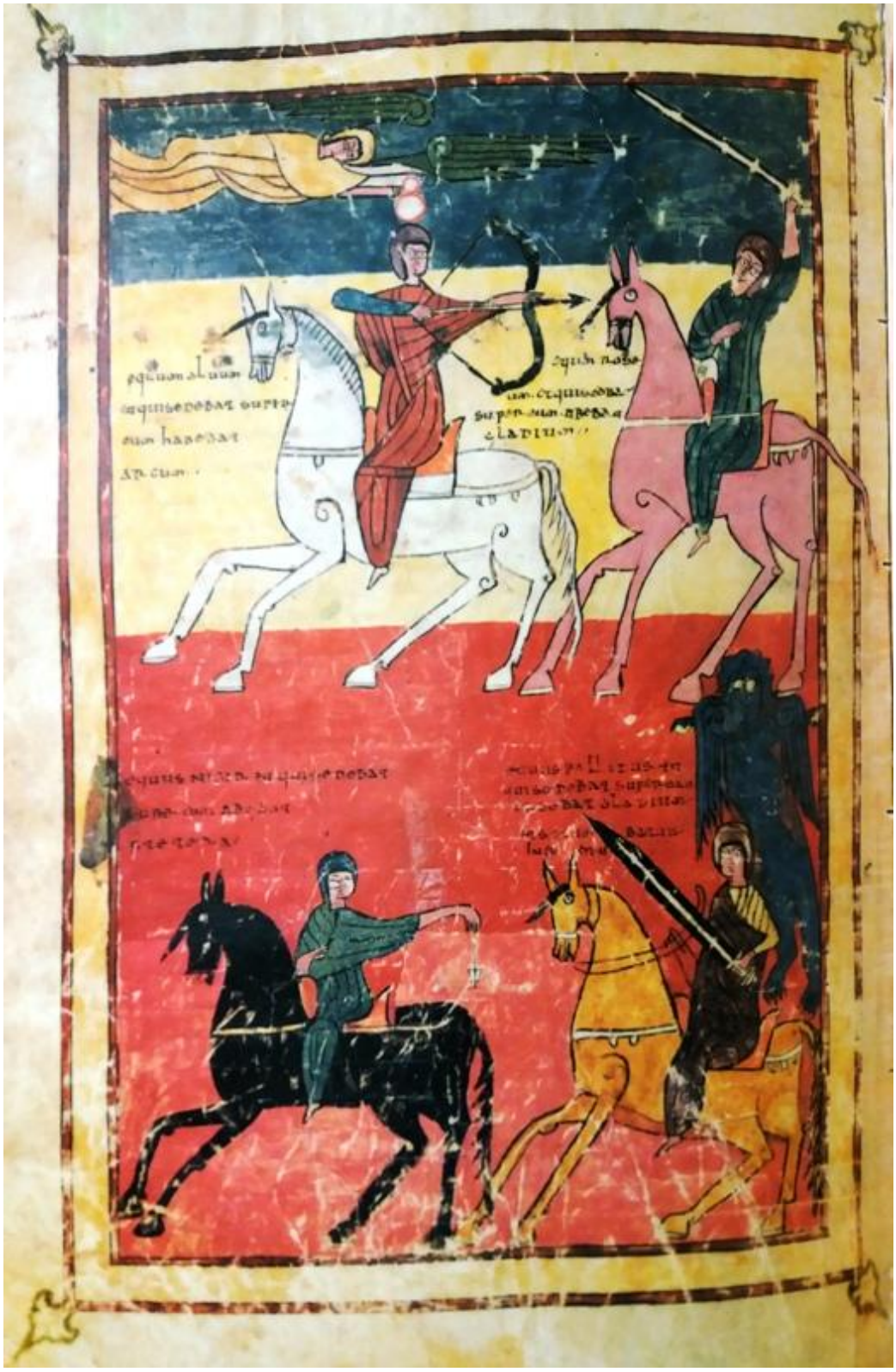


Fig. 78A.- Ap 6, 1-8, beato *Urgellensis* [U] (*ex*. s. X) (f. 103v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

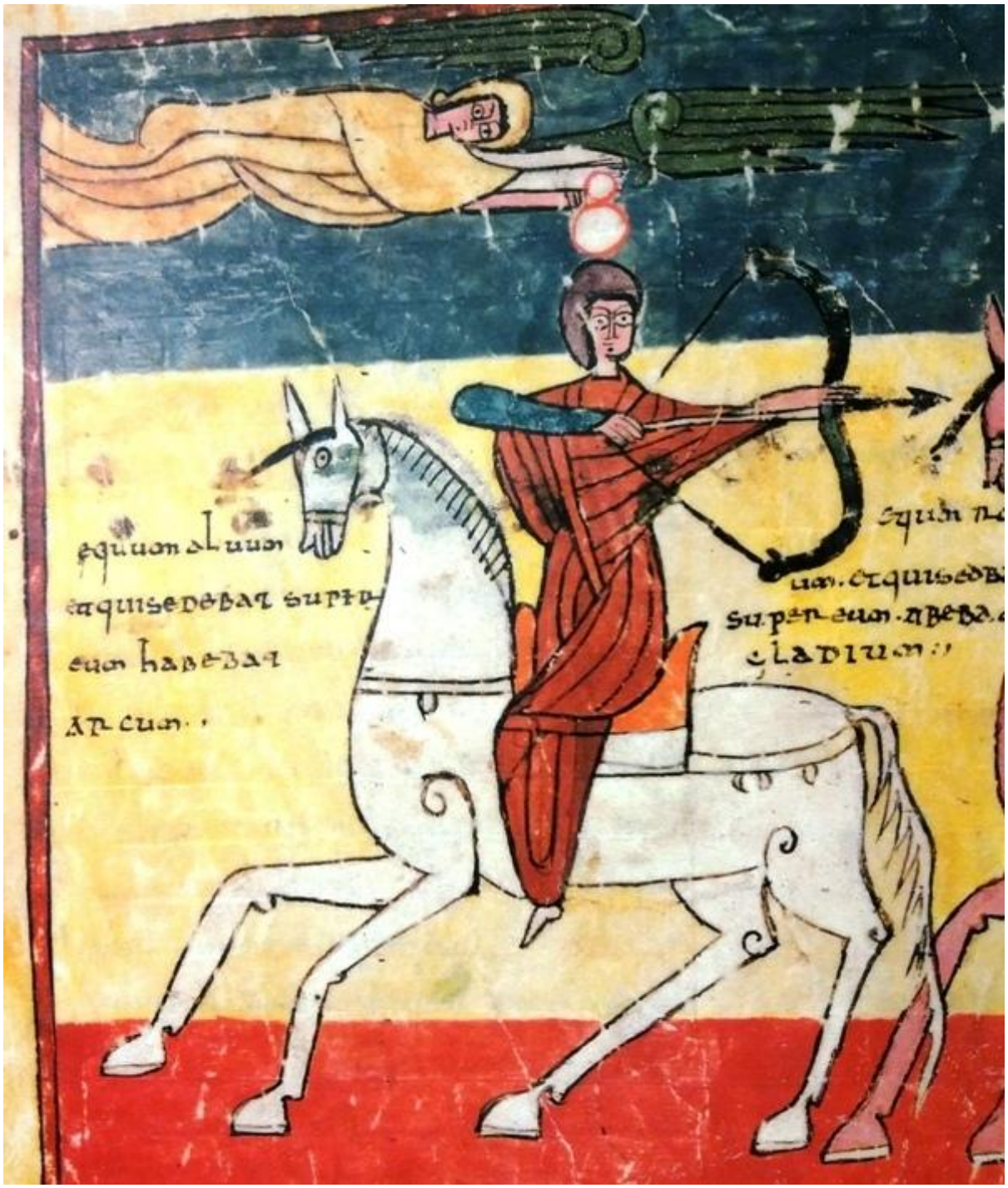


Fig. 78B.- Ap 6, 2, beato *Urgellensis* [U] (*ex*. s. X) (f. 103v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 79A.- Ap 6, 1-8, beato de Fernando I y doña Sancha [F] (1047) (f. 133r) (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 79B.- Ap 6, 2, beato de Fernando I y doña Sancha [F] (1047) (f. 133r)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 80A.- Ap 6, 1-8, beato de Saint-Sever [St] (*m*. s. XI) (f. 108v/109r) (edición facsimilar)
Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 80B.- Ap 6, 2, beato de Saint-Sever [St] (*m*. s. XI) (f. 108v/109r)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 81A.- Ap 6, 1-8, beato de Ginebra [Gb] (s. XI) (f. 183v) (edición facsimilar)
Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 81B.- Ap 6, 2, beato de Ginebra [Gb] (s. XI) (f. 183v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 81C.- Ap 6, 2, beato de Ginebra [Gb] (s. XI) (f. 183v, detalle)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 82A.- Ap 6, 1-8, beato de Burgo de Osma [O] (1086) (f. 85v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 82B.- Ap 6, 2, beato de Burgo de Osma [O] (1086) (f. 85v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 83A.- Ap 6, 1-8, beato de Turín [T] (*in.* s. XII) (f. 96v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 83B.- Ap 6, 2, beato de Turín [T] (*in.* s. XII) (f. 96v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

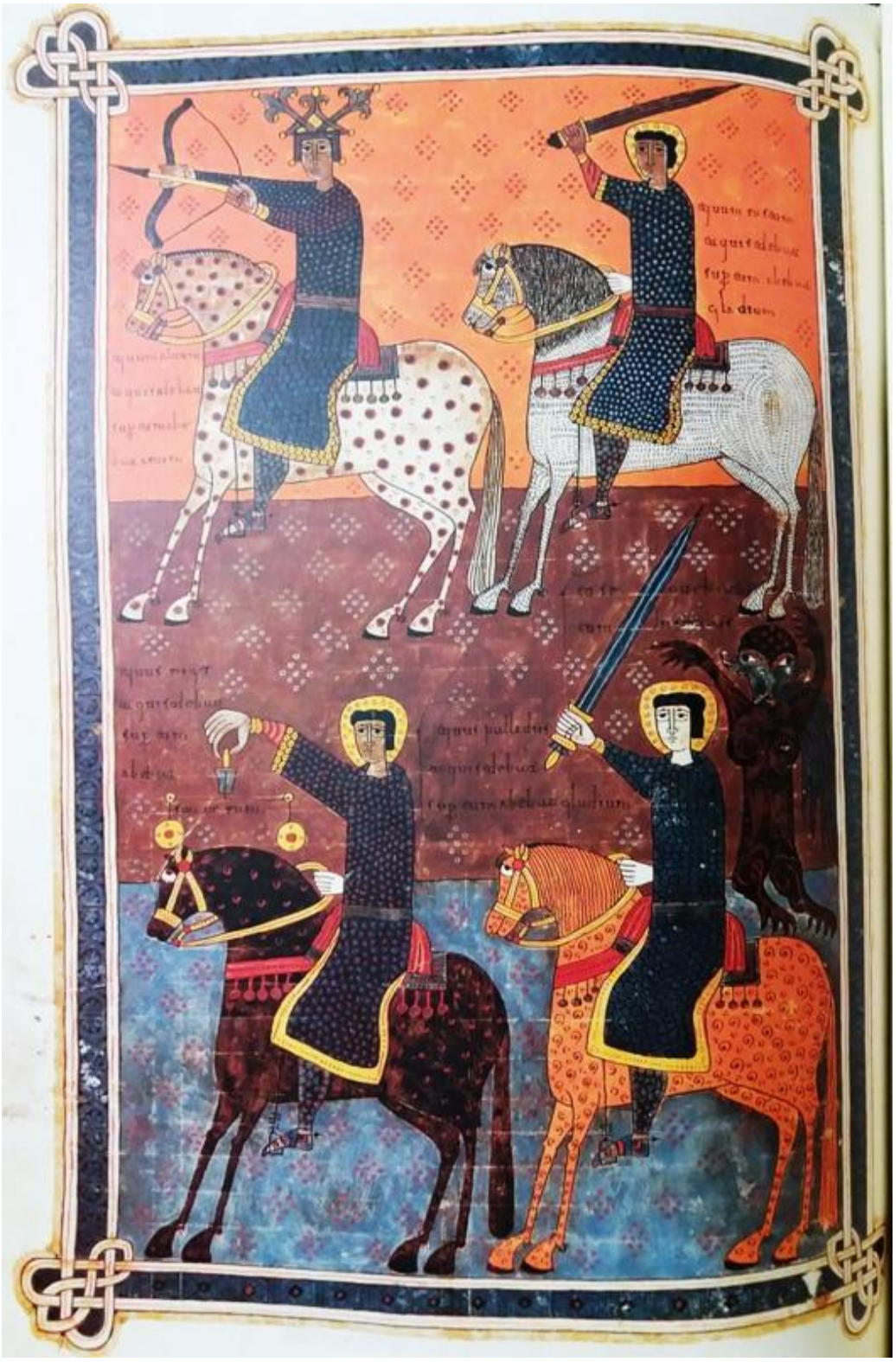


Fig. 84A.- Ap 6, 1-8, beato de Silos [S] (fecha ilustraciones 1109) (f. 102v) (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

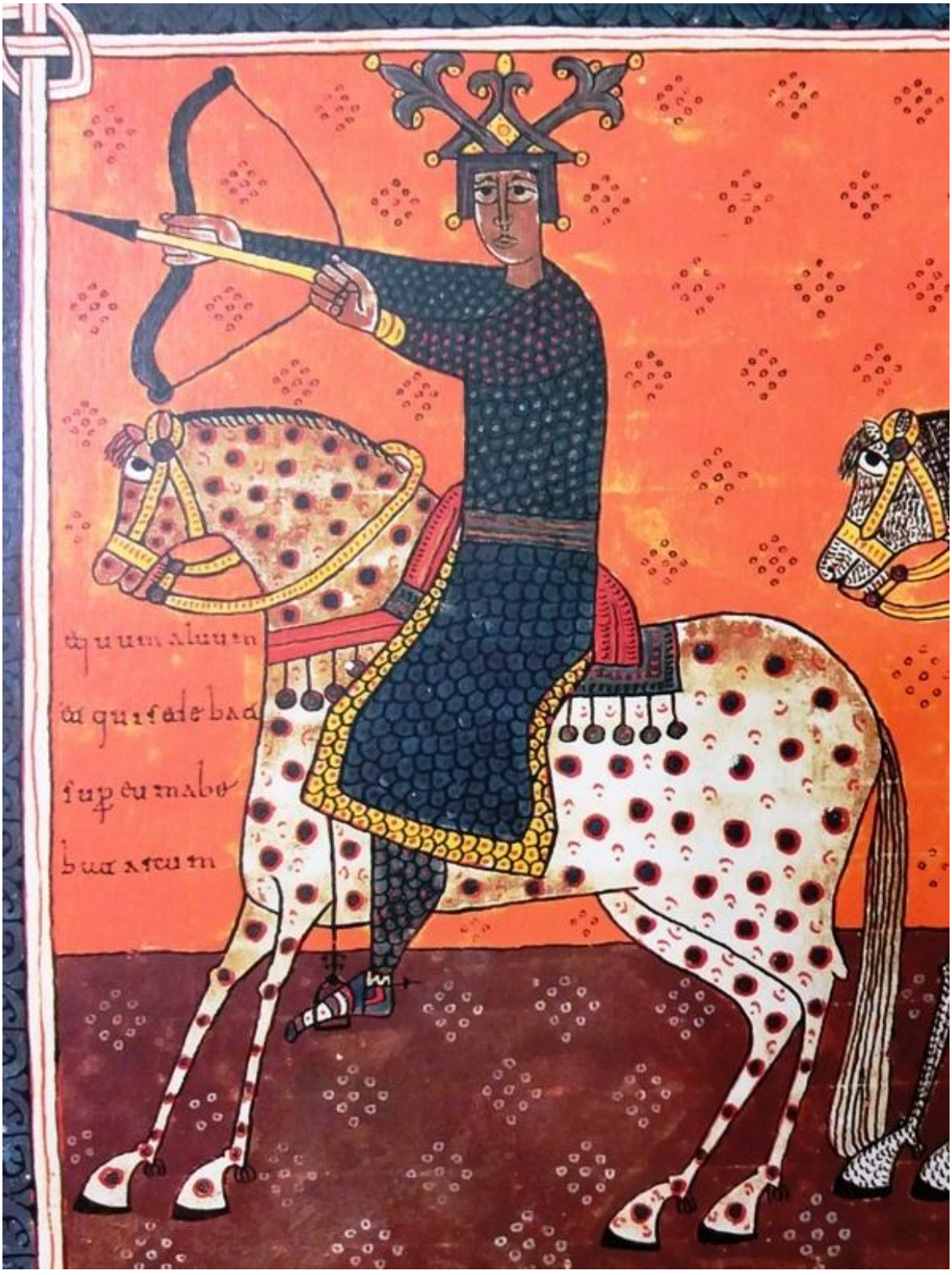


Fig. 84B.- Ap 6, 2, beato de Silos [S] (fecha ilustraciones 1109) (f. 102v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

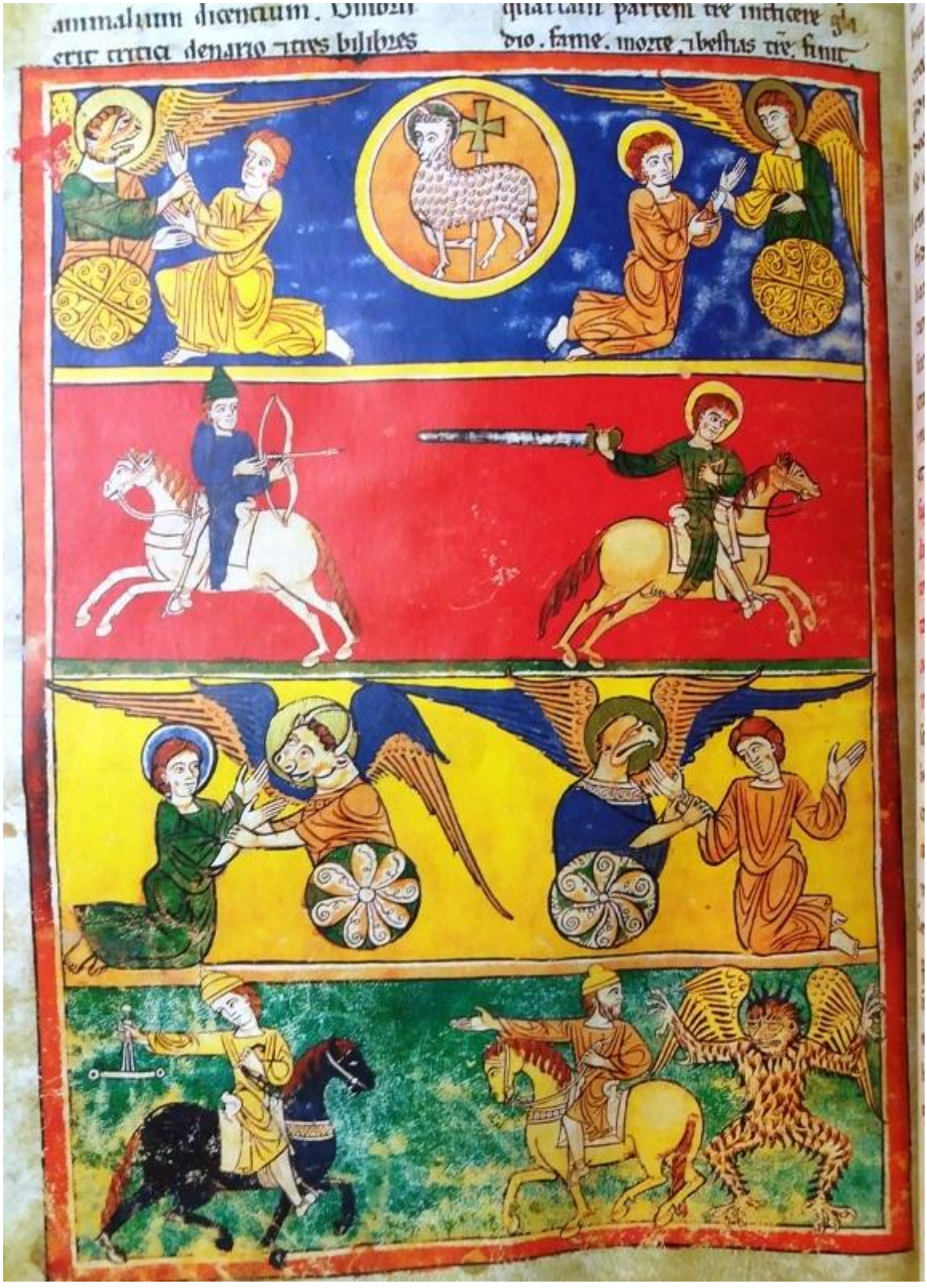


Fig. 85A.- Ap 6, 1-8, beato de Manchester [M] (1175) (f. 103v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 85B.- Ap 6, 2, beato de Manchester [M] (1175) (f. 103v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

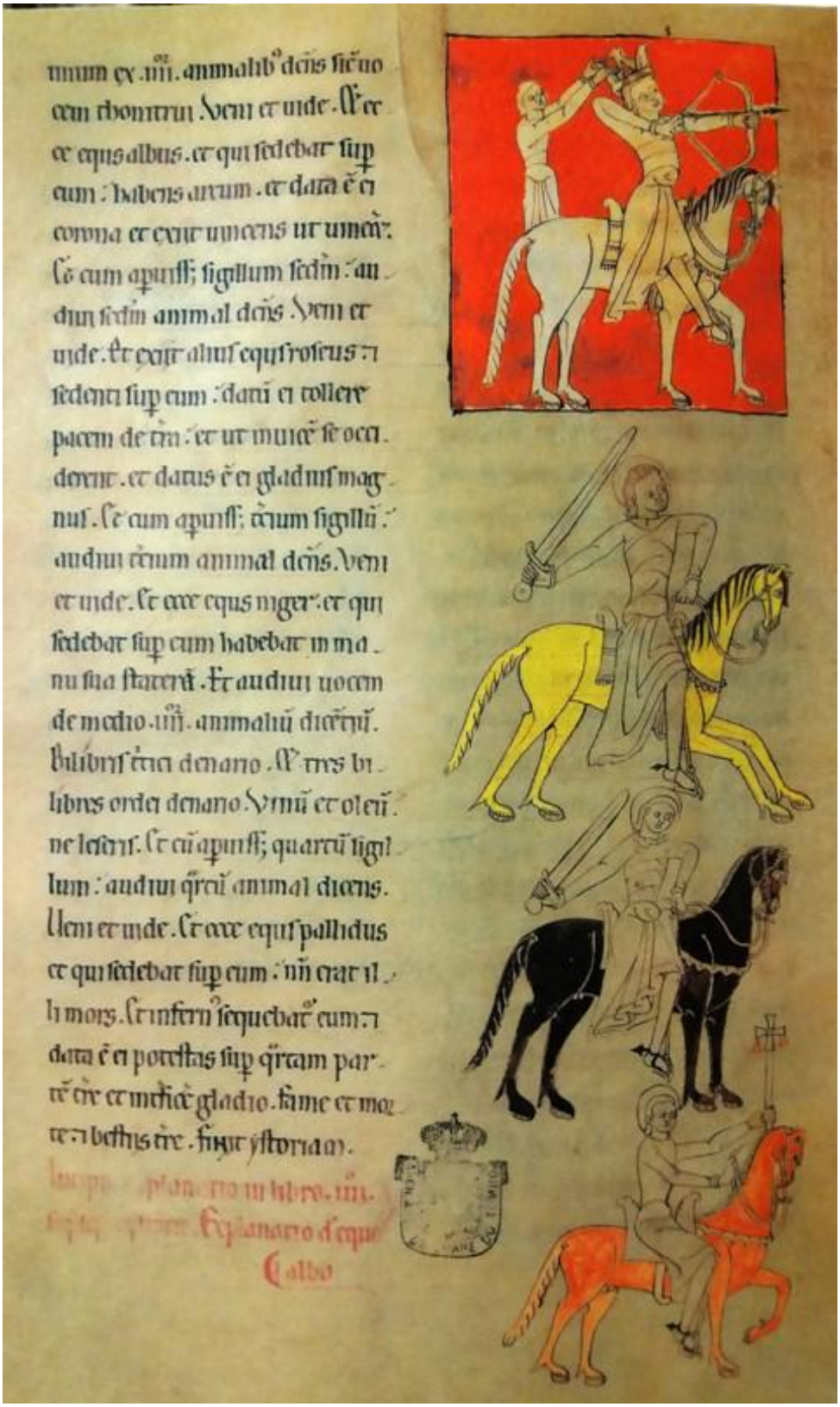


Fig. 86A.- Ap 6, 1-8, beato de Lorvão [L] (1189) (f. 108v) (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

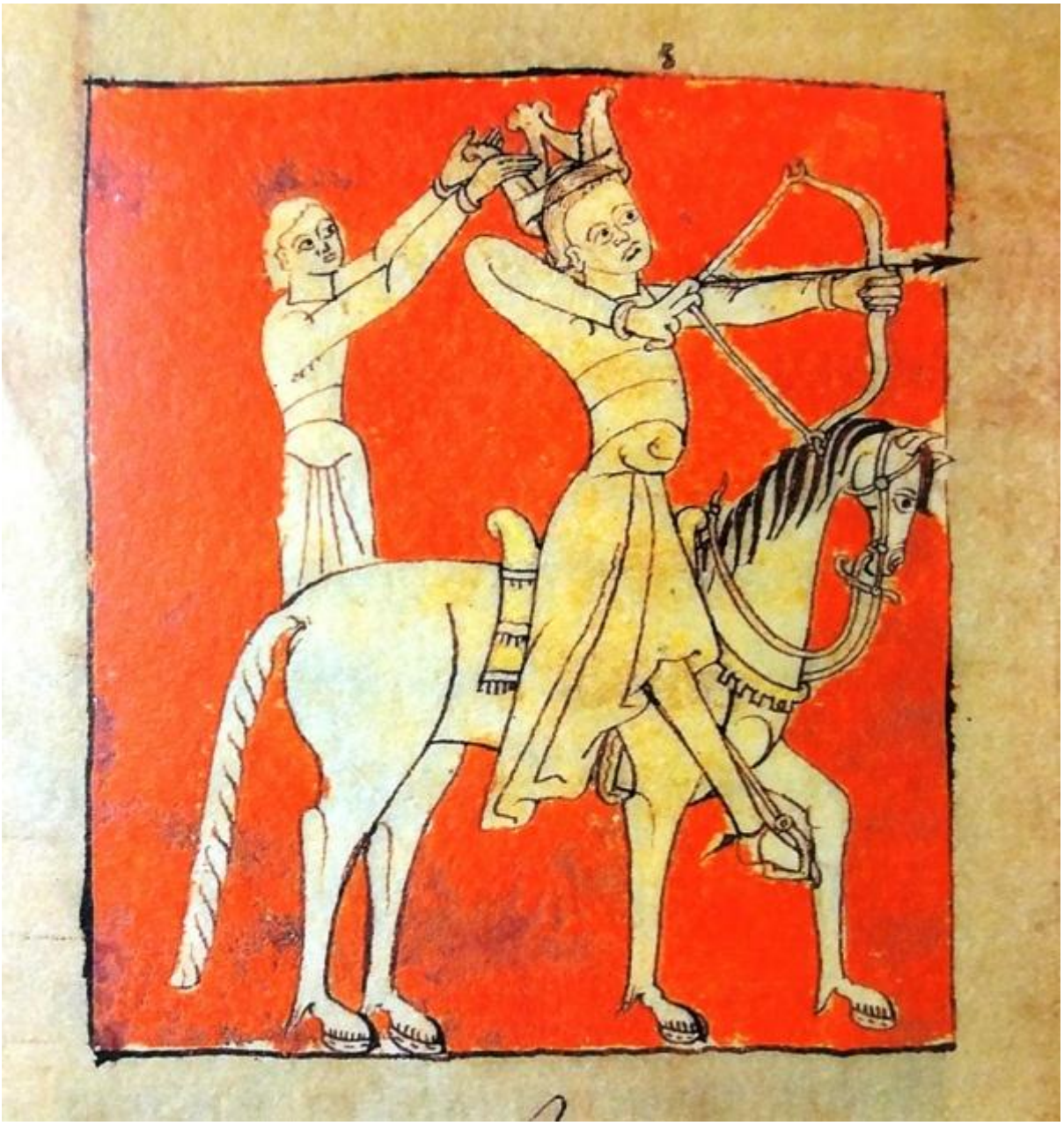


Fig. 86B.- Ap 6, 2, beato de Lorvão [L] (1189) (f. 108v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 87A.- Ap 6, 1-8, beato de las Huelgas [H] (1220) (f. 71v) (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 87B.- Ap 6, 2, beato de las Huelgas [H] (1220) (f. 71v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 88A.- Ap 6, 1-8, beato de San Andrés del Arroyo [A] (*in.* s. XIII) (f. 70v) (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 88B.- Ap 6, 2, beato de San Andrés del Arroyo [A] (*in.* s. XIII) (f. 70v)
(edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)

Fig. 89.- Escena de caza (cofre bizantino de marfil pintado de púrpura, s. X)
Tesoro de la catedral de Troyes (Francia)

Fig. 90.- Caballo de raza Knabstruper

Fig. 91.- Caballo de raza Appaloosa

Fig. 92.- Sarcófago Vulci H. 273
(s. IV-III a.C.)
Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhague)

Fig. 93.- Figurilla etrusca de amazona escita con vestido cimerio (bronce, s. VI a.C.), procedente de Santa María de Capua (Vetere, Italia)

Fig. 94.- Escena de caza ¿Cosroe II? (plato repujado, s. VI), procedente de Qazvín (Irán)

Fig. 95.- Cosroe I asiste a una batalla
Tapiz de Antinoópolis (fragmento, s. VI)
Museo de Lyon

Fig. 96.- Jinete arquero del periodo Han (ladrillo de barro, 200 a.C.-200 d.C.)
Archivo Werner Forman (05), Yang-tzu-Shan (Szechuan, China)

Fig. 97.- Escena de caza (pintura mural, s. IV), sepulcro reino Goguryeo (Manchuria)

Fig. 98.- Tercer jinete del Apocalipsis, *Expositio in Apocalypsim*, Alexander de Bremen (*ca.* 1249)
MS Mm.5.31 (f. 54/55), *Cambridge Digital Library*

Fig. 99.- Corte del emperador Justiniano (mosaico, 546), San Vital (Rávena)

Fig. 100.- Los *CJAp* (témpera sobre madera de álamo, *ca.* 1330)
Apocalipsis de Stuttgart, *Staatsgalerie* (Stuttgart)

Fig. 101.- Ap 6, 2 (*in.* s. XIII)
Codex Vaticanus Latinus 39 (f. 159r)

Fig. 102.- David y Goliat (1162)
Segunda Biblia de San Isidoro de León

Fig. 103.- Ap 6, 2 (tapiz, *ca.* 1382), Apocalipsis de Angers, Castillo de Angers (Francia)

Fig. 104A.- Primer jinete, *Apocalipsis Douce* (1250-1275) (f. 19r)

Fig. 104B.- *Apocalipsis Douce* f. 19r (detalle)

Fig. 105A.- Segundo jinete, *Apocalipsis Douce* (1250-1275) (f. 19v)

Fig. 105B.- *Apocalipsis Douce* f. 19v (detalle)

Fig. 106A.- Tercer jinete, *Apocalipsis Douce* (1250-1275) (f. 20r)

Fig. 106B.- *Apocalipsis Douce* f. 20r (detalle)

Fig. 107A.- Cuarto jinete, *Apocalipsis Douce* (1250-1275) (f. 20v)

Fig. 107B.- *Apocalipsis Douce* f. 20v (detalle)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fig. 108.- Ap 6, 2, Apocalipsis de Tréveris (*ca.* 800), cod. 31 (f. 19v), *Stadtbibliothek* (Tréveris)

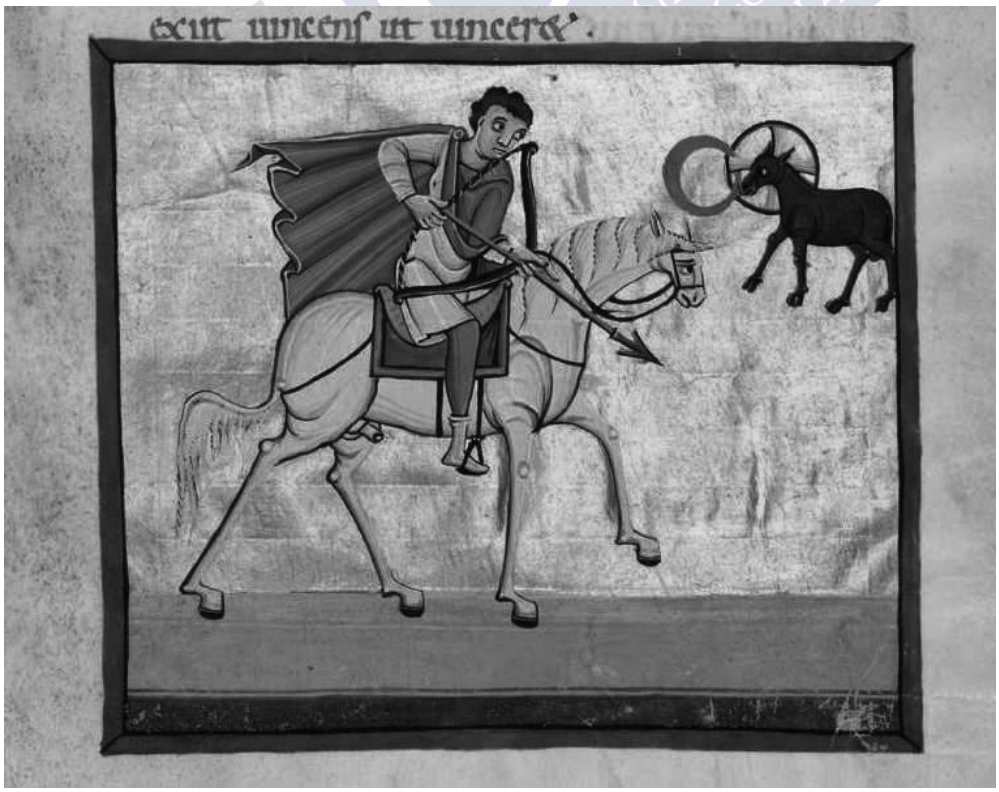


Fig. 109.- Ap 6, 2, Apocalipsis Bamberg (*ca.* 1010), Msc. Bibl. 140 (f. 14r), *Staatsbibliothek* (Bamberg)

Fig. 110.- *Victoria* (Nike) (mármol, *n. d.*), Museo Arqueológico de Éfeso

Fig. 111.- Araxdir II (relieve, 379-383)
Taq-i Bostan (Irán)

Fig. 112.- Plato de plata de Klimova (*ex.* s. III)
Museo del Hermitage, San Petersburgo

Fig. 113.- Hormuzd I
(anverso de moneda, 272-273) (*n. l.*)

Fig. 114.- Varanes I
(dibujo de anverso de moneda, 273-276) (*n. l.*)

Fig. 115.- Captura de Valeriano por Shapur I (camafeo sardónico, *ca.* 260)
National Library (París)

Fig. 116.- Los ancianos del Apocalipsis, beato de Valcavado [V] (970) (f. 76v)

Fig. 117.- Los ancianos del Apocalipsis, beato de Urgell [U] (s. X) (f. 86r)

Fig. 118.- El dragón de siete cabezas
Beato de Valcavado [V] (970) (f. 134v)

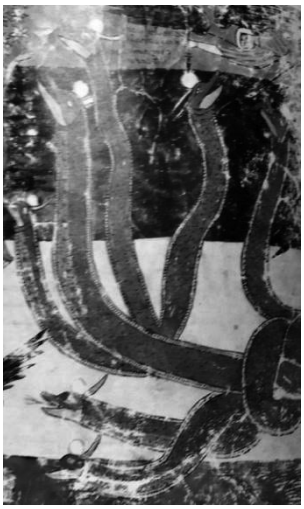


Fig. 119.- El dragón de siete cabezas
Beato de Urgell [U] (s. X) (f. 140v)

Fig. 120.- Busto de Ladjvard (s. VI-VII), procedente de Manzadaran (Irán), Museo del Louvre (París)

Fig. 121.- Busto de rey sasánida (s. VI-VII) Colección privada

Fig. 122.- Reyes visigodos, *Codex Vigilanus* (976) (f. 428)
cod. d.I.2, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Fig. 123.- Ap 6, 15, beato de Ginebra [Gb] (s. XI) (f. 187r)

Fig. 124.- La virgen María corona a Otón III (*ca.* 1000)
Sacramentario del obispo Warmund, cod. LXXXVI (f. 160v)
Biblioteca Capitolare, Ivrea (Turín)

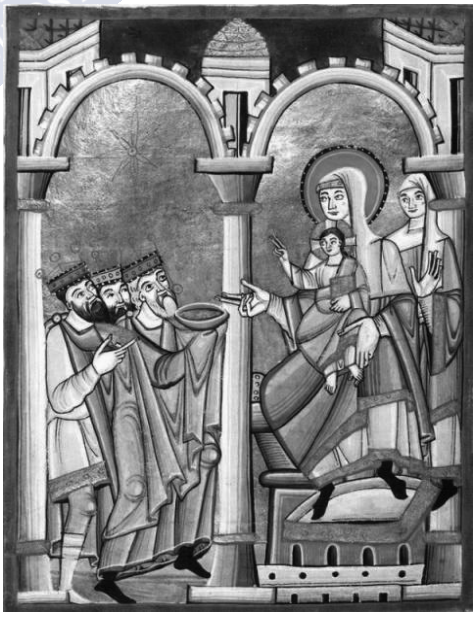


Fig. 125.- Epifanía (*ca.* 1030-1040)
Bendicionario de Regensburg (Bavaria)

Fig. 126.- Otón II recibiendo homenaje de Germania, Alamania, Francia e Italia (*ca.* 985) *Registrum Gregorii*, Ms. 14 bis, *Condé Museum* (Chantilly, Francia)

Fig. 127.- Eslovonia, Germania, Galia y Roma rinden pleitesía a Otón III (detalle) (*ca.* 997), Clm 4453 *Bayerische Staatsbibliothek* (Munich)

Fig. 128.- Balanza de brazos iguales y *statera* romana (*De Rerum Naturis*, Rabano Mauro, 1022-1023), cod. Casin. 132, *Archivio dell'Abbazia* (Montecasino)

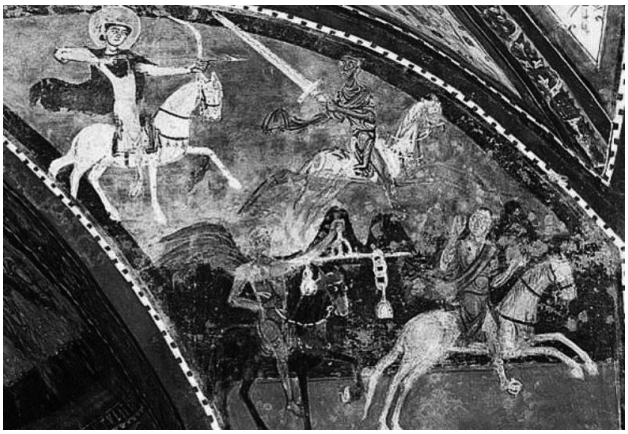


Fig. 129.- Los *CJAp* (pintura al fresco s. XI), Catedral de Anagni (cripta)

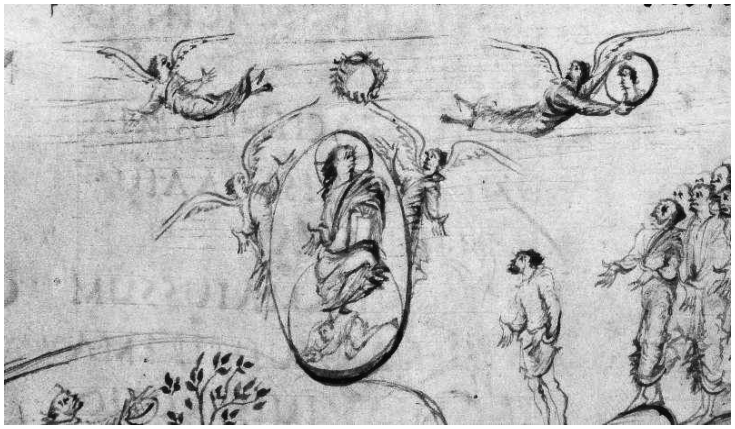


Fig. 130.- Salterio de Utrecht (s. IX), Salmo LXXI (f. 40v, detalle)
MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, *Universiteitsbibliotheek* (Utrecht)

Fig. 131.- Salterio de Utrecht (s. IX), Salmo CXIV (f. 67v, detalle)
MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, *Universiteitsbibliotheek* (Utrecht)

Fig. 132.- Salterio de Utrecht (s. IX), Salmo XX (f. 11v, detalle)
MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32, *Universiteitsbibliotheek* (Utrecht)

Fig. 133.- Resurrección de Lázaro (losa sepulcral, fragmento, s. IV?), Museo Paleocristiano Monasterio de Aquileia

Fig. 134.- Cristo con nimbo crucífero (pintura al fresco, s. VI), Catacumbas de Ponciano (Roma)

Fig. 135.- Cristo y San Menas (icono, s. VIII), procedente del Monasterio de Apolo (Bawit), Museo del Louvre (París)

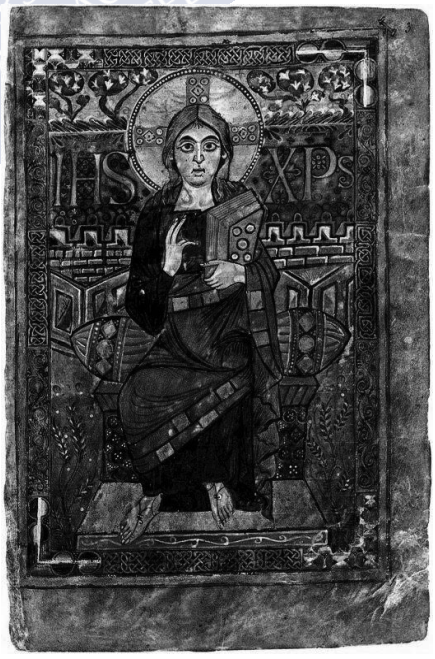
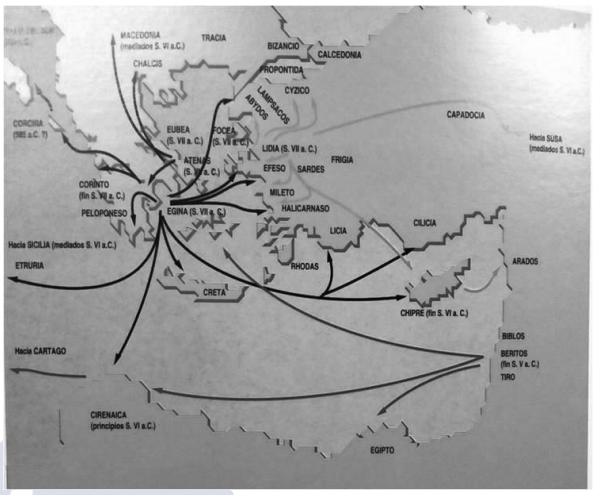


Fig. 136.- Cristo con nimbo crucífero (781-783) Evangeliario de Godescalco Biblioteca Nacional (París)

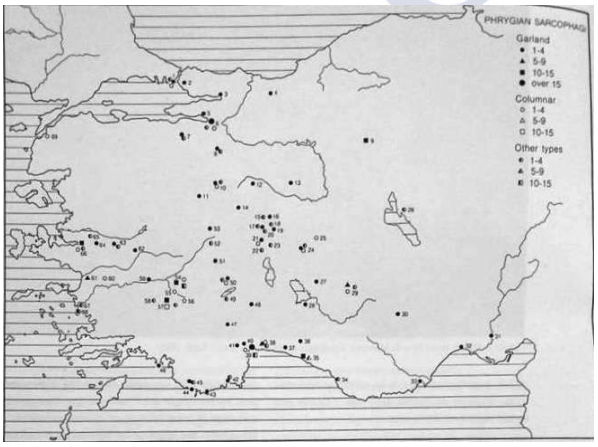
MAPAS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

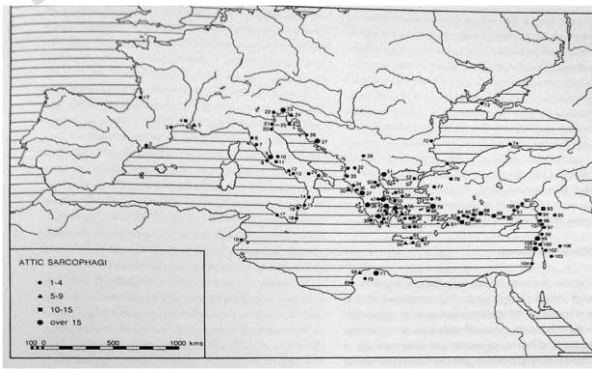
Mapa 1.- Localización de las siete iglesias del Apocalipsis



Mapa 2.-Principales focos de aparición de monedas griegas



Mapa 3.- Dispersión de sarcófagos frigios en Asia Menor



Mapa 4.- Dispersión de sarcófagos áticos en el entorno del Mediterráneo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA