



ESCUELA DE DOCTORADO  
INTERNACIONAL DE LA USC

Manuel  
Aneiros Loureiro

Tesis doctoral

APORTACIONES AL ESTUDIO  
DE LA ICONOGRAFÍA DEL  
BEATO DE LORVÃO: LAS  
ILUSTRACIONES DEL FOLIO  
108V

Santiago de Compostela, 2024

TESIS DOCTORAL

**APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA  
ICONOGRAFÍA DEL BEATO DE LORVÃO:  
LAS ILUSTRACIONES DEL FOLIO 108V**

Autor

Manuel Aneiros Loureiro

Directores: Dr. José Carracedo Fraga / Dr<sup>a</sup> Marta Cendón Fernández

Tutor: Dr. David Chao Castro

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE**

SANTIAGO DE COMPOSTELA

## Agradecimientos

El presente estudio no se puede considerar enteramente finalizado sin antes reconocer y encomiar el apoyo y el buen consejo de aquellas personas a quienes va destinado, con todo cariño, respeto y admiración, este breve escrito de agradecimiento. Otrora fueron mis profesores y ahora se constituyen en pilares fundamentales que afianzan la venturosa conclusión de este trabajo. Su aquiescencia para dirigir y tutorizar esta tesis me hace deudor de sus acertados consejos y orientaciones, que, además, es necesario trasladar en el tiempo y que no quede solo para dar cumplimiento a este manifiesto.

*In illo tempore*, cuando retomaba los estudios universitarios después de un largo periodo vacuo en el ámbito ilustrado, tuve la fortuna de poder participar como discente en sus aulas de docencia, entre otras actividades académicas que hemos compartido. Desde entonces, los que hoy considero mis profesores y amigos, han formado parte, de una forma u otra, del devenir en mis estudios en el mundo del arte medieval, consiguiendo que disfrutara de innumerables e instructivas horas henchidas de erudición y sabiduría.

Por ende, quiero agradecer al Dr. José Carracedo Fraga su rigurosa e inestimable ayuda para solventar todo tipo de dificultades que han surgido –y otras, que mis limitados conocimientos no han detectado– en el campo de la codicología y de la filología, tanto clásica como hispánica.

A la Dr<sup>a</sup> Marta Cendón Fernández por sus acertados consejos y orientaciones en la historia del arte medieval, en general, y en el de la iconografía, en particular, además de sus auspicios para llevar a buen término los proyectos emprendidos.

Al Dr. David Chao Castro por sus precisas y exhaustivas sugerencias sobre el desarrollo de los estudios de arte, además de resolver innumerables situaciones que me han facilitado la vida universitaria.

Finalmente, quiero expresar, además, *in aeternum* a todos ellos, mi gratitud por la confianza que han puesto en los proyectos planteados y por estar ahí en el momento en que he necesitado de su consejo y asistencia.

## RESUMEN

Uno de los principales interrogantes que se plantean al estudiar el Beato de Lorvão reside en determinar la autoría de las ilustraciones que componen su programa iconográfico. Algunos investigadores atribuyen a Egeas dicho trabajo, motivados por el hecho de que el mismo escriba ratifica en el colofón de la obra la copia de la parte textual del manuscrito. Sin embargo, las numerosas discrepancias que se observan entre el texto y las imágenes, así como la distinta calidad técnica entre algunas de ellas, cuestionan la participación del escriba en la sección plástica del códice y parecen evidenciar, al mismo tiempo, la intervención de diversas manos ejecutoras. Además, en la parte ilustrada del beato laurbanense se aprecian influencias estilísticas que parecen tener distinta procedencia y que sugieren, en algunos casos, modelos peninsulares y, en otros, transpirenaicos. Por este motivo, se han llevado a cabo estudios para tratar de localizar un posible arquetipo que haya servido como referente a los ilustradores del beato portugués, aunque no se han obtenido resultados satisfactorios.

El motivo de este trabajo es, por consiguiente, el estudio de las ilustraciones del Beato de Lorvão con la finalidad de tratar de elucidar tan complejo problema. Para ello, se enfoca el tema desde un punto de vista diferente, centrando la atención sobre las miniaturas del folio 108v, en concreto, y extendiendo el estudio a otras ilustraciones del códice y a otros códices medievales. La investigación se realiza, además, sobre las imágenes *per se*, su carácter denotativo y su estética implícita, examinando el tema a la luz del formalismo iconográfico, del método fenomenológico y de teorías de la Gestalt.

Palabras clave: Beato de Lorvão, *Apocalipse do Lorvão*, beatos, iconografía apocalíptica, iconografía medieval, miniaturas, análisis iconográfico, estética implícita.

## RESUMO

Un dos principais interrogantes que se expoñen ao estudar o Beato de Lorvão reside en determinar a autoría das ilustracións que compoñen o seu programa iconográfico. Algúns investigadores atribúen a Egeas devandito traballo, motivados polo feito de que o mesmo escriba ratifica no colofón da obra a copia da parte textual do manuscrito. Con todo, as numerosas discrepancias que se observan entre o texto e as imaxes, así como a distinta calidade técnica entre algunhas delas, cuestionan a participación do escriba na sección plástica do códice e parecen evidenciar, ao mesmo tempo, a intervención de diversas mans executoras. Ademais, na parte ilustrada do beato laurbanense aprécianse influencias estilísticas que parecen ter distinta procedencia e que suxiren, nalgúns casos, modelos peninsulares e, noutros, transpirenaicos. Por este motivo, leváronse a cabo estudos para tratar de localizar un posible arquetipo que servise como referente aos ilustradores do beato portugués, aínda que non se obtiveron resultados satisfactorios.

O motivo deste traballo é, por conseguinte, o estudo das ilustracións do Beato de Lorvão coa finalidade de tratar de elucidar tan complexo problema. Para iso, enfocase o tema desde un punto de vista diferente, centrando a atención sobre as miniaturas do folio 108v, en concreto, e estendendo o estudo a outras ilustracións do códice e a outros códices medievais. A investigación realizase, ademais, sobre as imaxes *per se*, o seu carácter denotativo e a súa estética implícita, examinando o tema á luz do formalismo iconográfico, do método fenomenolóxico e de teorías da Gestalt.

Palabras chave: Beato de Lorvão, *Apocalipse do Lorvão*, beatos, iconografía apocalíptica, iconografía medieval, miniaturas, análise iconográfica, estética implícita.

## ABSTRACT

One of the main questions that arise when studying the Beatus of Lorvão is to determine the authorship of the illustrations that make up its iconographic program. Some researchers attribute this work to Egeas, motivated by the fact that the same scribe confirms in the colophon of the work the copy of the textual part of the manuscript. However, the numerous discrepancies observed between the text and the images, as well as the different technical quality between some of them, question the participation of the scribe in the plastic section of the code and seem to show, at the same time, the intervention of various hands. In addition, in the illustrated part of the Beatus from Lorvão, stylistic influences can be seen that seem to have different origins and that suggest, in some cases, peninsular models and, in others, trans-Pyrenean ones. For this reason, studies have been carried out to try to locate a possible archetype that may have served as a reference to the illustrators of the Portuguese beatus, although satisfactory results have not been obtained.

The purpose of this work is, therefore, to study the illustrations of the Beatus of Lorvão in order to try to elucidate such a complex problem. To do so, the subject is approached from a different point of view, focusing attention on the miniatures of folio 108v, in particular, and extending the study to other illustrations of the codex and to other medieval codices. The research is also carried out on the images *per se*, their denotative character and their implicit aesthetics, examining the subject in the light of iconographic formalism, the phenomenological method and Gestalt theories.

Keywords: Beatus of Lorvão, *Apocalypse of Lorvão*, beatus, apocalyptic iconography, medieval iconography, miniatures, iconographic analysis, implicit aesthetics.

*Iam liber est scriptus.*

*Qui scripsit sit benedictus.*

*ERA:M:CC:XX.VII.*

*Ego Egeas, qui hunc librum scripsi, si in aliquibus  
a recto tramite exivi, delinquenti indulgeat*

*Karitas, que omnia superat. Amen.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
<b>1.- ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	17
<b>2.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	36
<b>3.- LAS ILUSTRACIONES</b> .....	40
<b>3.1.- DISTRIBUCIÓN DEL ESPACIO</b> .....	44
<b>3.1.1.- Entre texto e imágenes</b> .....	44
<b>3.1.2.- Entre las imágenes: las líneas pautadas</b> .....	45
<b>3.2.- ORDEN DE ELABORACIÓN: UNA POSIBILIDAD</b> .....	48
<b>3.3.- LA AMORFÍA DE LA CUARTA FIGURA</b> .....	50
<b>4.- PORMENORES ICONOGRÁFICOS</b> .....	53
<b>4.1.- LOS JINETES</b> .....	53
<b>4.1.1.- La cabeza</b> .....	54
4.1.1.1.- El cabello.....	56
4.1.1.2.- El rostro.....	58
<b>4.1.2.- Las manos</b> .....	59
<b>4.1.3.- La indumentaria</b> .....	61
<b>4.1.4.- Los acicates</b> .....	63
<b>4.1.5.- Los atributos</b> .....	64
4.1.5.1.- El arco.....	64
4.1.5.2.- Las espadas.....	64
4.1.5.3.- El astil.....	66

<b>4.2.- <i>ILLE QUI CORONAM IMPONIT</i></b> .....	66
<b>4.3.- LOS CABALLOS</b> .....	70
<b>4.3.1.- Los cuartos traseros</b> .....	71
<b>4.3.2.- Los arneses</b> .....	73
4.3.2.1.- La brida (bocado y riendas).....	73
4.3.2.2.- La silla.....	75
4.3.2.3.- La pechera.....	75
4.3.2.4.- El estribo.....	76
<b>CONCLUSIONES</b> .....	80
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	91
<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b> .....	95
<b>ILUSTRACIONES</b> .....	110

## INTRODUCCIÓN

Uno de los principales interrogantes que se plantean a los investigadores al estudiar el Beato de Lorvão estriba en determinar, de forma fehaciente, la autoría de las ilustraciones que componen su programa iconográfico. Su estilo figurativo, poco común en los manuscritos portugueses de la época, y además en el *corpus* de los beatos, dificulta la posibilidad de obtener unos resultados concluyentes<sup>1</sup>. El Beato de Lorvão es también identificado como Apocalipse do Lorvão o Beato de Lisboa, por ser la capital portuguesa donde se encuentra depositado en la actualidad, y es el único beato portugués conocido que presenta un programa iconográfico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En los *stemmata* de las tradiciones textual y pictórica de los beatos de Wilhelm Neuss, Peter K. Klein y John Williams, el Beato de Lorvão se identifica con la denominación L; *vid.* 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 con el *stemma*, véase el tomo I de esta obra, pp. 61 y 111; Peter K. Klein, *Der ältere Beatus - Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1976, pp. 653 y 655; John Williams, *The illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol. I, Harvey Miller, London, 1994, pp. 22-27, esta cita corresponde, además, a la localización de los *stemmata* propuestos por Neuss, Klein y Williams; 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, pp. 87 y 96; 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.

<sup>2</sup> Arquivo Nacional Torre do Tombo, ref. CF160, *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 et daté de 1189*, unpublished doctoral dissertation, Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres – Histoire, Arts et Archéologie, Bruxelles, 2008, p. 81. En esta obra Rocha señala la referencia antigua del depósito del códice, la actual, al 17/11/2024, es: PT/TT/MSML/B/44, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa, en línea: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4381091> [última consulta, 17/11/2024]. Sobre las copias portuguesas de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, Alicia Miguélez constata que, aparte del ejemplar de Lorvão, existe otro manuscrito en el Monasterio de Alcobaça fechado a finales del s. XII o comienzos del XIII, aunque no está iluminado; la autora refiere, además, que se tiene conocimiento de otra posible –aunque dudosa– copia que está desaparecida (Alicia Miguélez Cavero, «A iconografia da redenção no Beato de Lorvão», en *Redenção e Escatologia, Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, vol. I, Idade Média, Tomo 2, Samuel Dimas – Renato Epifânio – Luís Lóia (coord.), Nota de Rodapé Edições, 2015, pp. 263-280, pp. 269-270).

Por el contrario, a la hora de establecer la identidad del copista no existe ninguna duda; su nombre, ocupación y fecha de conclusión del trabajo se inserta dentro de un párrafo en el colofón de la obra (f. 219v): Egeas, escriba, 1189. Por este motivo, numerosos autores señalan también a este personaje –Egeas– como artífice de las ilustraciones, aunque el amanuense no indica ninguna referencia en este sentido<sup>3</sup>.

En cuanto a la elaboración y composición de las partes textual y plástica del manuscrito, la situación se agrava al comprobar cómo en algunas páginas el contorno de los bordes que enmarcan las imágenes se superpone sobre el texto, lo que probaría que el escrito fue realizado con anterioridad a la incorporación plástica. Aunque este hecho solamente verificaría que la parte realizada con posterioridad al texto fue el marco de la ilustración, no la ilustración misma; lo que añadiría otro problema en cuanto a la simultaneidad del trazado del marco y de la miniatura. En consecuencia, se adiciona la posibilidad de que el escrito, las miniaturas y los bordes de estas no sean de la misma autoría y, además, no fueran realizadas en una única intervención. Más aún, en ocasiones la ilustración se presenta de forma irregular y el texto da la impresión de que se adapta a ella. Esta particularidad sugiere que la escritura y la iluminación se realizaron de forma simultánea; o bien, el escrito se agregó con posterioridad a la imagen, aunque parece improbable<sup>4</sup>.

Por otra parte, también se observan casos en los que las láminas resultan ser un fiel reflejo del pasaje bíblico o de la interpretación exegética y, en otros, por el contrario, la falta de coherencia entre texto y representación sugiere que el iluminador desconocía o no había leído el episodio correspondiente<sup>5</sup>. En este sentido, en el f. 108v destacan varias incongruencias evidentes, como son: el intercambio de los colores de los caballos segundo y cuarto, el tercer jinete blande una espada en lugar de una balanza y el cuarto jinete porta

---

<sup>3</sup> Egry señala como un posible aspecto indicativo de que texto e ilustraciones fueron realizadas por la misma persona el hecho de que las tintas negras y rojas –del texto y de las ilustraciones– son de la misma procedencia (Egry, *Um estudo de O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972, p. 33); si bien, esta circunstancia sólo probaría que eran las tintas utilizadas habitualmente en el *scriptorium*. Sobre este tema, *vid.* J. Cardoso Gonçalves, «Apocalipse de Lorvão», *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, vol. III, Lisboa, 1937, pp. 85-110, p. 87.

<sup>4</sup> El orden de elaboración de los códices medievales iluminados comenzaba por el texto, dejando los espacios correspondientes para las ilustraciones, que se añadían con posterioridad (Christopher de Hamel, *Copistas e iluminadores*, Akal, Madrid, 1999, pp. 48-49). Además, los *Comentarios* 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).

<sup>5</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 57.

un astil rematado en cruz. En esta última imagen se aprecia, además, la ausencia del Hades que cita el pasaje bíblico. Todos estos errores parecen inconcebibles si el autor del texto y de las imágenes fuere la misma persona; máxime cuando el escrito –que se puede leer en la parte izquierda de la página– detalla de forma explícita la iconografía de las ilustraciones correspondientes. Así pues, cabe preguntarse si las imágenes contienen, tal vez, un trasfondo independiente del texto, comentándose a sí mismas y no a la leyenda anexa a la que deberían aludir<sup>6</sup>. Esta situación implica, por lo tanto, que la contingencia de copista e ilustrador reunidos en una misma persona no tiene razón de ser.

Con todo, y debido a que determinadas imágenes difieren en calidad y estilo en relación con la plástica general de la obra, en la actualidad se sostiene la hipótesis de que en la elaboración del programa iconográfico del Beato de Lorvão han participado varios artistas<sup>7</sup>. Peter Klein señala, al respecto, que la autoría de la parte iluminada del código portugués es una cuestión que está todavía por resolver, y sentencia: «las ilustraciones del Apocalipsis de Lorvão plantean la urgente necesidad de realizar un análisis iconográfico sistemático de las miniaturas»<sup>8</sup>.

Como se contempla, la cuestión está pendiente de un análisis integral, lo que anima a revisar de forma exhaustiva la iconografía del manuscrito. En este sentido, y en el conjunto

---

<sup>6</sup> Sobre el aspecto de la percepción figurativa, *vid.* Lucia Santaella – Winfried Nöth, *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Gyersa, Barcelona, 2003, p. 45.

<sup>7</sup> Un caso similar al que se plantea en el Beato de Lorvão sobre la participación de varios artistas se manifestó al abordar el estudio de las miniaturas del Beato de Saint-Sever, en el que Françoise Avril advierte sobre el hecho de que pocas veces se ha prestado atención a este tema, atribuyendo las ilustraciones a un solo artista. Avril considera que en el manuscrito francés hay pruebas concluyentes de la participación de, al menos, dos miniaturistas, afirmando que una prueba la proporciona la imagen que representa la glorificación de Dios y el cordero por los Cuatro Vivientes (Ap 7, 11-13). En esta imagen, los retoques más o menos discretos delatan la intervención de un tercer iluminador, entre otros aspectos estilísticos, (Françoise Avril, «Quelques considérations sur l'exécution matérielle des enluminures de l'Apocalypse de Saint-Sever», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Grupo de Estudios Beato de Liébana, tomo II, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 261-271). La expresión, 'los retoques más o menos discretos' que señala el autor refiriéndose al número de ilustradores, también será una fórmula recurrente en lo que concierne a nuestra investigación, como se verá.

<sup>8</sup> Peter K. Klein, *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2004, p. 11. En esta obra, el investigador alemán señala los trabajos de Anne de Egly (*op. cit.*) y Horacio Augusto Peixeiro, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorvão*, Dissertação para Prof. Coordenador Inst. Politécnico, Tomar, 1998. Sobre la consulta de estas obras, debemos señalar que se ha podido acceder al estudio de Anne de Egly; sin embargo, el trabajo de Augusto Peixeiro se encuentra, lamentablemente, desaparecido de la biblioteca del Instituto Politécnico de Tomar, como así consta en su base de datos. El 30 de noviembre de 2022 nos hemos puesto en contacto con la dirección de dicha biblioteca a través de correo electrónico y nos informan de que tampoco existe copia digital de la referida obra.

de las investigaciones realizadas hasta la fecha sobre el Beato de Lorvão, autores como Wilhelm Neuss, Peter Klein, John Williams, Anne de Egry, Horácio A. Peixeiro, Jorge da Silva Rocha, Ana de Oliveira Días, Alicia Miguélez Cavero, Maria Adelaide Miranda o Ana Suárez González, entre otros, han llegado a diversas conclusiones, por lo que sus estudios sobre el tema serán tomados como referentes a la hora de desarrollar el presente trabajo<sup>9</sup>.

Al realizar cualquier estudio iconográfico de las miniaturas de los beatos se tiene por costumbre centrar la investigación en tratar de localizar, a través de los *stemmata* pictóricos, el prototipo que pudo haber servido de modelo para la realización de la obra, buscando, además, paralelismos con otros beatos y con otros códices de la época. Sin embargo, como ya se ha señalado, aunque tendremos en cuenta estas opciones, nuestra intención es partir de las propias miniaturas del manuscrito y de la estética implícita en las mismas, que los autores han depositado en ellas de forma consciente o inconsciente.

En consecuencia, la finalidad de esta tesis consiste en tratar de elucidar determinados interrogantes que plantea la iconografía del Beato de Lorvão, como son: por una parte, verificar la posible pluralidad de artistas ejecutantes de la obra y, por otra, constatar el grado de la formación técnica de los miniaturistas, además de la eventual utilización de recursos y modelos estilísticos de naturaleza foránea al monasterio laurbanense.

Todo ello se estudiará enfocando el análisis de las ilustraciones desde una nueva perspectiva, actuando directamente sobre las propias imágenes y la información que en ellas subyace, lo que puede ofrecer referencias sobre los artífices de las obras. Particularidades como correcciones, superposiciones, seguridad e inseguridad en el trazado, reiteración de fragmentos en ilustraciones diferentes, estética de la forma y otros elementos, que surgen de la mente y de la mano de los miniaturistas, pueden ser de gran valor a la hora de estudiar la naturaleza humana de los autores<sup>10</sup>. En el apartado sobre metodología se desarrollarán estos aspectos con detalle.

---

<sup>9</sup> En el apartado sobre el estado de la cuestión se desarrollarán las aportaciones de estos y otros autores al tema que nos ocupa.

<sup>10</sup> Sobre este tema, *vid.* Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 121. Asimismo, creemos conveniente señalar que, a la fecha del depósito de esta tesis, no tenemos conocimiento de que se haya realizado algún estudio sistemático sobre el programa iconográfico del Beato de Lorvão de características similares a las que proponemos en el presente trabajo.

Por esta razón, atendiendo al concepto fenomenológico de ἐποχή<sup>11</sup>, se reservará cautelarmente el juicio establecido por anteriores investigaciones sobre la cuestión, al mismo tiempo que se tendrán en cuenta y se reconsiderarán –dado el caso– todo tipo de soluciones propuestas hasta el momento.

Con relación a las características sobre el objeto de estudio, conviene señalar que la plástica del Beato de Lorvão cuenta con un aspecto significativo que facilita la investigación; una cualidad citada por la mayoría de los autores, aunque presumimos que todavía no se le ha concedido la importancia que requiere. Nos referimos, en concreto, al dibujo de las imágenes, es decir, a las líneas de contorno y dintorno y a los trazos que conforman las figuras, que parecen realizadas al estilo de las ilustraciones de las historietas modernas. Consideramos esta característica de la iconografía del códice portugués de vital importancia, porque puede ser examinada, además, a la manera de un estudio caligráfico, permitiendo, con ello, obtener información relevante sobre la mano ejecutora. Se sabe que un análisis exhaustivo de la miniatura y el estudio de las formas puede brindar valiosa información sobre la obra y la idiosincrasia de su autor; además, el estudio de las imágenes y la psicología de sus autores, concebidos como investigación científica, son materias que están entrelazadas desde hace tiempo<sup>12</sup>.

Con respecto a este asunto, algunos autores, como Silva Rocha, ya observaron la importancia y el protagonismo de los trazos en el programa iconográfico del Beato de Lorvão; el autor portugués señala al respecto: «la línea acentúa el dibujo que se afirma como un lenguaje visual privilegiado»<sup>13</sup>. En efecto, el método que los artistas han utilizado –primando el dibujo sobre la pintura<sup>14</sup>– ofrece, como decimos, la posibilidad de realizar un

---

<sup>11</sup> Aludimos aquí al concepto ἐποχή propuesto por la fenomenología de Edmund Husserl.

<sup>12</sup> Julian Hochberg, «La representación de objetos y personas», en *Arte, Percepción y Realidad*, Maurice Mandelbaum (comp.), Paidós, Madrid, 2011, pp. 67-126, p. 67. Como ejemplo de este tipo de estudio podemos referir que la forma de dibujar el signo de interrogación con unas características propias de la abadía de Saint-Denis, pudo ofrecer información valiosa acerca de los autores de las ilustraciones (Jean Glenisson (dir.), *Le livre au Moyen Age*, Brepols, Turnhout, 1988, p. 48). Sobre el concepto de análisis iconográfico, *vid.* Lucía Lahoz, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Síntesis, Madrid, 2022, pp. 19-23.

<sup>13</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 728.

<sup>14</sup> El entorno de trabajo de un iluminador medieval debía parecerse más a un laboratorio de alquimista que a un estudio de pintura (Franco Brunello, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975, p. 154). Sin embargo, parece que este escenario no fue el caso de Lorvão; la falta de medios para realizar composiciones iconográficas complejas, que se observan en el manuscrito portugués, –especialmente en la aplicación del color– apunta a que el equipo de ilustradores no disponía de material suficiente.

análisis detallado de las miniaturas y, por lo tanto, la oportunidad de elucidar, entre otros aspectos, el grado de maestría de sus autores<sup>15</sup>.

Las ilustraciones del Beato de Lorvão fueron elaboradas con pluma fina, omitiendo sombreados y líneas secundarias que pudieran sugerir volumen o formas tridimensionales<sup>16</sup>; sin embargo, algunos trazos que se observan en determinadas miniaturas parecen sugerir la intencionalidad de querer insinuar el carácter volumétrico de la figura, como se observa, por ejemplo, en la línea que remarca el torso, bajo el brazo izquierdo, en el jinete C del f. 108v (*vid. infra*).

De hecho, se observan, por una parte, trazos firmes y seguros, sentido de la estética y proporcionalidad en la ejecución de la obra, debido, tal vez, a dibujantes con depurada técnica o mayor experiencia<sup>17</sup>. Sin embargo, por otra parte, se aprecian correcciones, superposiciones de líneas o errores en los dibujos, lo que invita a pensar que han sido realizados por artistas menos hábiles o con poca experiencia<sup>18</sup>.

Con relación al *corpus* iconográfico del manuscrito portugués, cabe señalar que somos conscientes de la dificultad que supondría completar, de forma satisfactoria, un trabajo de las características propuestas en el caso de que fuese aplicado a todas y cada una de las miniaturas del códice. Por esta razón, se ha resuelto centrar el estudio en unas imágenes determinadas y, en concreto, en aquellos detalles de dichas imágenes que llamaron nuestra

---

<sup>15</sup> Sobre la importancia de la línea en el estudio la iconografía, *vid.* Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1988, p. 26; Wolfgang Köhler, «Algunos aspectos de la psicología de la Gestalt», en *Psicología de la forma*, W. Köhler – K. Koffka – F. Sander, Paidós, Buenos Aires, 1973, pp. 7-42, pp. 17-18; sobre este tema, *vid.*, además, Wolfgang Köhler, *Psicología de la forma: su tarea y últimas experiencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

<sup>16</sup> Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 36.

<sup>17</sup> La calidad de la actividad expresiva es fundamental a la hora de determinar las cualidades artísticas – además de la actitud del espíritu – de los ejecutantes de las obras (Benedetto Croce, *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*, Ágora, Málaga, 1997, p. 157). Estos aspectos, como se verá, serán de gran relevancia en el desarrollo de este trabajo. Sobre esta cuestión, *vid.*, además, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 40.

<sup>18</sup> A propósito de este tema, algunos autores como Alicia Miguélez observan la problemática que plantea el papel del artista a la hora de representar los motivos iconográficos. Factores como la capacidad técnica, el conocimiento –o desconocimiento– del tema, modelos y fórmulas iconográficas tomados como referentes, además de su propia intencionalidad, deben tenerse en cuenta, ya que podrían llevarnos a una malinterpretación de las imágenes (Alicia Miguélez Cavero, «La descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos», *De Arte*, 9, Universidad de León, León, 2010, pp. 25-36, p. 33).

atención<sup>19</sup>. No obstante, el estudio se hará extensible al resto del códice –y a otros manuscritos de la época– con la finalidad de localizar afinidades y paralelismos iconográficos. Consideramos que este enfoque en la investigación nos ofrecerá una visión específica y precisa –objetiva-deductiva– de la realidad del problema, que puede servir de punto de partida para futuras investigaciones. De modo que, para llevar a cabo este trabajo, se han seleccionado las cuatro miniaturas representadas en el folio 108v<sup>20</sup>, que escenifican los versículos del Apocalipsis de Juan 6, 1-8, episodio conocido también como los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis*<sup>21</sup>.

Atendiendo a las observaciones precedentes, esta tesis debe ser considerada, por lo tanto, como un estudio de carácter exploratorio y multidisciplinar, en el que confluirán elementos artísticos, estéticos y psicológicos. Estimamos que esta fórmula es válida y apropiada para conseguir la finalidad que nos hemos propuesto.

Por último, con relación a las fuentes utilizadas para el desarrollo de la investigación, es preciso señalar que nos hemos encontrado con dificultades para consultar *in situ* el manuscrito original del Beato de Lorvão, debido a la imposibilidad de visitar la biblioteca del Arquivo Nacional Torre do Tombo en Lisboa que, como ya se ha indicado, es el lugar en el que se encuentra depositado en la actualidad. Para solventar este contratiempo se utilizarán, como fuentes principales, un facsímil del códice, que forma parte de la exposición permanente de beatos de la Torre del Infantado, en Potes (Cantabria)<sup>22</sup> [Fig. 1] y, además, la

---

<sup>19</sup> Las ilustraciones marginales, el mapamundi, las letras capitulares y cualquier otro tipo de ornamentación que no se corresponda con la representación del programa apocalíptico no se tendrán en cuenta y quedan al margen de esta investigación.

<sup>20</sup> El motivo de elegir estas imágenes y no otras para la realización de esta tesis surge del hecho de que este grupo iconográfico ya fue referido como un interesante elemento de estudio en un trabajo anterior; *vid.* Manuel Aneiros Loureiro, *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*, Tesis doctoral, USC, Santiago de Compostela, 2019, pp. 176-178; accesible en: <https://minerva.usc.es/bitstreams/5e0ea46b-41ef-4f7b-b918-378286f3fdb0/download> [consulta, 01/12/2024]. En aquel momento se realizó un somero análisis sobre las miniaturas del folio 108v del Beato de Lorvão que, por otra parte, era lo que se pretendía. Sin embargo, tras revisitar con detenimiento las cuatro ilustraciones quedó en evidencia que el asunto podía ofrecer mucha más información de la que se apreciaba en una primera inspección. Por este motivo, se pensó en abrir una nueva línea de investigación sobre el tema.

<sup>21</sup> En adelante, *CJAp*, cuando se haga referencia al grupo de imágenes de este códice o de cualquier otro que represente el pasaje bíblico Ap 6, 1-8.

<sup>22</sup> Beato de Liébana: *códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2003, ejemplar nº 34 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria) [Como se ha referido, el manuscrito original de este facsímil se encuentra depositado en el Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa]. En relación con la consulta de este documento queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento

versión digitalizada del documento original que está disponible en línea en la página de la biblioteca del Archivo Nacional Torre do Tombo<sup>23</sup> [Fig. 2]. Estimamos que con estos documentos apógrafos, que son copias fidedignas del manuscrito original y registros de reconocida solvencia, se resuelve la carencia de la fuente primaria. Asimismo, consideramos que las citadas fuentes son apropiadas y que cumplen con los requisitos necesarios para llevar a cabo la investigación de acuerdo con el enfoque de esta tesis.

---

a doña Pilar Gómez Bahamonde –directora del Centro de Estudios Lebaniegos don Desiderio Gómez Señas en el momento en que hemos visitado la exposición– por su amabilidad y atención y por las facilidades que nos ha brindado para realizar la consulta de la obra. Asimismo, extendemos nuestro reconocimiento al personal de dicha institución por su deferencia y cordialidad.

<sup>23</sup> En línea: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4381091> [consulta, 13/05/2024].

## 1.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el capítulo introductorio planteamos uno de los principales problemas que afectan al estudio de la sección plástica del Beato de Lorvão; además, se ha adelantado una sinopsis sobre los posibles objetos de análisis relacionados con dicho beato y un potencial planteamiento válido para el desarrollo de este trabajo. Ahora bien, con la finalidad de enfocar los objetivos con precisión y proponer una metodología adecuada, consideramos responsable y necesario realizar a continuación una exploración exhaustiva sobre los estudios más destacados que se han llevado a cabo hasta el momento sobre el manuscrito laurbanense. Esto evitará la incursión en una posible línea de investigación similar a la que, tal vez, hubiera sido ya propuesta o realizada por otros investigadores, además de ayudar a centrar los objetivos definitivos y facilitar la planificación del programa metodológico.

En un primer reconocimiento se puede comprobar que los trabajos de investigación llevados a cabo sobre la iconografía del Beato de Lorvão son numerosos. Desde los estudios realizados por Wilhelm Neuss, en los que el historiador alemán llamaba la atención acerca de algunos errores de interpretación<sup>24</sup>, los hallazgos de elementos plásticos imprecisos o –supuestamente– incorrectos se han sucedido con frecuencia<sup>25</sup>. Peter Klein, John Williams<sup>26</sup>,

---

<sup>24</sup> Uno de los errores que señala Neuss, y que atañe especialmente a nuestra investigación, se encuentra localizado en el atributo del tercer jinete (f. 108v): el miniaturista coloca una espada en su mano en lugar de una balanza: «Durch einen Irrtum hat in L auch der dritte Reiter ein Schwert» [El tercer jinete en L por error también tiene una espada] (Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes* ..., p. 155). Neuss considera que esta incoherencia es un error iconográfico. Por su parte, Anne de Egry también percibe la evidente falta de concordancia del tercer jinete con el escrito 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 (Egry, *Um estudo de O Apocalipse*..., p. 115); *vid.*, además, Cardoso, «Apocalipse de Lorvão»..., p. 102.

<sup>25</sup> Sobre este tipo de errores, algunos investigadores, como Adelaide Miranda, apuntan que determinadas anomalías presentes en el códice de Lorvão 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); sobre este tema, *vid.*, además, J. Santiago Palacios Ontalva, «Cultura visual e iconografía de la Reconquista. Imágenes de poder y cruzada», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nº 17, 2011, pp. 303-362, p. 328.

<sup>26</sup> Las investigaciones de Peter Klein y John Williams señalan un desarrollo evolutivo en los programas iconográficos de los beatos basado en la sucesiva incorporación de determinadas imágenes. La aportación

Anne de Egry o Jorge da Silva Rocha, entre otros, también revelan erratas e inexactitudes en el programa iconográfico del beato portugués. En este apartado se revisarán, por lo tanto, las conclusiones más acreditadas a las que se ha llegado hasta el momento acerca de la autoría del Beato de Lorvão, prestando especial atención a las resoluciones vinculantes con la finalidad de este trabajo.

En lo que se refiere a la parte escrita, como ya se ha señalado, una sentencia ubicada en el colofón de la obra (f. 219v) ofrece información precisa sobre el copista:

*Iam liber est scriptus.*

*Qui scripsit sit benedictus.*

*ERA:M:CC:XX.VII.*

*Ego Egeas, qui hunc librum scripsi, si in aliquibus*

*a recto tramite exivi, delinquenti indulgeat*

*Karitas, que omnia superat. Amen.*<sup>27</sup>

El refrendo resulta sumamente clarificador por cuanto identifica al autor del trabajo, su oficio y la fecha de conclusión del escrito<sup>28</sup>. Además, el amanuense ratifica –hasta cuatro veces– únicamente la autoría del texto. Como se lee, tres de las cuatro alusiones a la escritura que señala el redactor del colofón son obvias, la cuarta se deduce de la preocupación que expresa a la hora de seguir fielmente el relato que le ha servido de modelo. El amanuense, refiriéndose a su escrito, se acoge a la indulgencia divina si cometió algún error de forma involuntaria. No es extraña esta manifestación de humildad por parte del escriba, máxime cuando el mismo Apocalipsis incluye una advertencia sobre este tema: «Y si alguno quita

---

personal de Klein consiste en analizar la tradición pictórica independientemente de la tradición textual (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, p. 52).

<sup>27</sup> «El libro ya está escrito. Bendito sea el que lo escribió. Era [hispanica] MCCXXVII, [= 1189 d. C.]. Si yo Egeas, que ahora he escrito el libro, me he desviado en algo del camino recto, que la Caridad que está sobre todas las cosas me excuse mis faltas. Amén.».

<sup>28</sup> El testimonio respetuoso y satisfecho de Egeas refiere la costumbre que tenían los copistas de servirse de diversas expresiones para reflejar su estado de ánimo al finalizar el trabajo; sobre este tema, *vid.* Elisa Ruiz García, *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Rupérez, Madrid, 2002, p. 249; acerca de este colofón, en concreto, *vid.* Cardoso, «Apocalipse de Lorvão»..., p. 86; Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 58 y 91; Nelson Correia Borges, *Arte Monástica em Lorvão: sombras e realidade: das origens a 1737*, vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002, p. 96; Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 97-98; Klein, *Beato de Liébana...*, p. 23.

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)<sup>29</sup>. Debe observarse que esta exhortación del libro de la Revelación se refiere concretamente a la palabra, es decir, a la transmisión oral o escrita de la voluntad divina, nunca a las imágenes que escenifiquen el episodio, evidentemente.

Más aun, era vital que el texto del *Comentario* de Beato no contuviese errores, ya que en sus inicios estuvo destinado a la lectura privada de los monjes y se acepta que su uso correspondía a la *lectio divina*<sup>30</sup>. Es comprensible, por lo tanto, que Egeas tuviese la precaución de requerir la caridad divina ante cualquier errata o equivocación en el proceso de elaboración de la escritura. Sin embargo, en cuanto al contenido plástico no se aprecian rastros ni alusiones que indiquen si el manuscrito contenía elementos iconográficos en el momento de la firma.

Adicionalmente, otros factores defienden la figura de Egeas como único copista, como son el hecho de que el texto fue escrito sin interrupción y que en la grafía de la escritura se observa uniformidad a lo largo de todo el documento. El carácter regular y homogéneo del trazado de los caracteres apuntan a una sola mano ejecutora, que estaría acostumbrada, además, al trabajo de *scriptorium*<sup>31</sup>.

Por otra parte, sobre la coordinación entre escriba e ilustrador se sabe que en la elaboración de los códices medievales la ornamentación se llevaba a cabo después del escrito, de modo que el copista dejaba superficies destinadas a las ilustraciones, lo que requería una cuidadosa distribución del espacio<sup>32</sup>. Al mismo tiempo, el escriba colocaba, a

---

<sup>29</sup> Vid. Aneiros, *Lectura iconográfica del versículo...*, p. 120.

<sup>30</sup> Klein, *Beato de Liébana...*, p. 47.

<sup>31</sup> Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 32; *vid.*, además, Williams, *De illustrated Beatus...*, p. 31; Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 88. Por añadidura, Silva Rocha apunta que el tipo de letra utilizado en el códice de Lorvão es un modelo de transición entre carolina y gótica, aunque cabe destacar la presencia de escritura visigoda en las dos primeras líneas del manuscrito y en los extremos de algunas líneas a lo largo de la obra. El investigador portugués atribuye estas irregularidades a que el copista Egeas se dejó influenciar en algún momento por la grafía del códice más antiguo que estaba utilizando como modelo. Sobre este tema, *vid.*, además, Klein, *Beato de Liébana...*, p. 23.

<sup>32</sup> Por otra parte, en lo que se refiere al periodo de tiempo que media entre la escritura del texto y la plasmación del programa iconográfico en los folios, Egry observa que la superposición de algunas ilustraciones al escrito, y el recorte de los marcos de determinadas imágenes para adaptarlos a la parte escrita, confirman que el texto fue escrito antes que las figuraciones. Sin embargo, en algunos casos las ilustraciones tienen forma irregular y el texto parece adaptarse a ellas, por lo que da la impresión de que el escrito y las iluminaciones se realizaron al mismo tiempo, a veces comenzando por el texto y a veces por la ilustración. Esta disposición presupondría que escriba e iluminador fuesen la misma persona (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, pp. 32-33). Sobre la

veces, en los sectores donde deberían ir las ilustraciones, breves reseñas con instrucciones para su elaboración, si el artista no tenía a mano un modelo. Estos apuntes serían borrados o eliminados una vez que el ilustrador realizara su trabajo<sup>33</sup>. La interpretación errónea de las anotaciones –si las hubiere– también podría explicar los numerosos ‘errores iconográficos’ detectados en el códice portugués. Desconocemos si se ha realizado algún análisis sobre el manuscrito original del Beato de Lorvão que tuviera como finalidad localizar vestigios de este tipo de comentarios.

Si nos remitimos a los testimonios refrendados, se puede argumentar, por lo tanto, que Egeas es el único copista del libro, tal y como él mismo lo ratifica<sup>34</sup>. Además, tal como se transmite la información todo parece indicar que el amanuense se atiene únicamente al escrito, como ya se ha referido, por lo que la autoría de la parte iluminada del manuscrito permanece en el campo de la incertidumbre. Este condicionante no excluye, por supuesto, la eventualidad de que Egeas pudiera participar, de una u otra forma, en la elaboración de la sección plástica del libro; tal vez dibujando algunas ilustraciones, o bien como colaborador, asesor o supervisor de los miniaturistas, aunque estas circunstancias también parecen poco probables. Una prueba de ello es que el amanuense concluye su obra, como se ha visto, recurriendo a la caridad divina ante cualquier error. Por esta razón, si hubiese intervenido en la sección plástica del códice –ya fuese de forma activa o como colaborador, asesor o supervisor del manuscrito– cabe suponer que prestaría especial atención al cuidado de las imágenes representadas para evitar los errores manifiestos ya comentados entre el texto y las ilustraciones. Williams ya apuntaba el reparo que sustentaba Neuss sobre esta eventualidad, dando a entender que el escriba del códice no era al mismo tiempo el iluminador<sup>35</sup>. Por su parte, Klein opina que si Egeas fuese el autor de las ilustraciones posiblemente también lo

---

importancia de la *impaginatio* en la iconografía medieval, *vid.* Alicia Miguélez Cavero, «La *impaginatio* como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún», en *Impaginatio en las inscripciones medievales*, Vicente García Lobo – M<sup>a</sup> Encarnación Martín López (coord.), Universidad de León, León, 2011, pp. 71-97.

<sup>33</sup> Hamel, *Copistas e iluminadores...*, pp. 48-49.

<sup>34</sup> Es cierto que, en ocasiones, en la elaboración de códices trabajaban al unísono dos copistas, un maestro y un discípulo (Hamel, *Copistas e iluminadores...*, p. 39); si bien esta opción no debe descartarse no se aprecia viable en el caso que nos ocupa.

<sup>35</sup> Williams, *The illustrated Beatus...* vol. V, p. 31.

habría indicado en el colofón del libro, como así hicieron Maius y Obeco en las conclusiones de los beatos Morgan de Nueva York y de Valladolid, respectivamente<sup>36</sup>.

Lo cierto es que, el hecho de que Egeas se identifique como copista no implica necesariamente que realizara también funciones de ilustrador. Además, en el manuscrito no se encuentra testimonio alguno que nos informe sobre la intervención del amanuense en la sección iluminada del libro. Por otra parte, así como el colofón señala a Egeas como indiscutible autor del escrito, el Beato de Lorvão no contiene ningún apunte textual que pueda ser útil a la hora de identificar al autor –o autores– de las ilustraciones.

En consecuencia, todo parece indicar que cuando se redactó la sentencia que identifica a Egeas como autor del texto, el libro quedaba escrito, tal como así se indica, pero no iluminado. Por añadidura, otros factores, como la calidad de algunos dibujos<sup>37</sup>, indican que no todas las ilustraciones parecen provenir de la misma mano y es preciso suponer, cuando menos, la presencia de dos artistas<sup>38</sup>. En el f. 112r, por ejemplo, se observan dos figuras de aspecto humano en actitud similar [Fig. 6], aunque se evidencia que la imagen del recuadro superior parece haber sido realizada por un ilustrador más experimentado que la del recuadro inferior.

---

<sup>36</sup> La nota que el escribano Maius redacta en el colofón del Beato de San Miguel de la Escalada (Pierpont Morgan Library de Nueva York, ms. 644) confirma su autoría también sobre la sección plástica del manuscrito: «Para embellecerlo he pintado una serie de miniaturas para las maravillosas palabras de sus *storiae*, para que los prudentes teman la llegada del juicio futuro», Klein, *Beato de Liébana...*, p. 23. En cuanto al Beato de Valladolid, el copista e ilustrador Obeco también se reseña a sí mismo en el colofón de la obra: «Indigno Obeco, humilde pero obediente, realiza y pinta con dedicación», *vid.* Williams, *The illustrated Beatus...*, vol. II, p. 38. Por otra parte, el Beato de Girona también contiene una referencia a la posible ilustradora En y a Emeterius: «Pintora y sierva de Dios. Emeterius monje y presbítero», aunque el calificativo de ‘pintora’ que se aplica a la religiosa no está exento de dudas sobre la naturaleza de su ocupación en la materialización de la obra (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, p. 27). Sobre este tema, *vid.*, además, Víctor J. Monserrat, «Los artrópodos en Los Beatos», *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, nº 54, junio de 2014, pp. 469–503, p. 480. La información técnica que se ofrece de los beatos procede de: 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. 347-379 y Anscari M. Mundó – Manuel Sánchez Mariana, *El Comentario de Beato al Apocalipsis, catálogo de los códices*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976.

<sup>37</sup> En referencia a la mediocridad del aspecto artístico de algunas ilustraciones, Nelson Correia apunta que las apreciaciones que se han hecho de la iconografía del Beato de Lorvão son, en general, despectivas: «insignificância estética, trabalho bastante rude, arte extremamente infantil, artista medíocre, pobreza de colorido», en comparación con otros códices del *scriptorium* de Lorvão (Correia, *Arte Monástica em Lorvão...*, p. 97).

<sup>38</sup> Klein, *Beato de Liébana...*, p. 24.

En este contexto, Klein llega a la conclusión de que las ilustraciones del Beato de Lorvão no fueron obra de Egeas, sino de dos miniaturistas de capacidad desigual, uno con más talento que el otro, «un artista menos hábil, probablemente iletrado, que hizo la mayor parte de las ilustraciones, y a menudo alteró su significado como consecuencia de errores de comprensión»<sup>39</sup>. Con este dictamen, el historiador del arte alemán parece unificar la habilidad manual del artista y sus conocimientos teológicos en una misma persona. En nuestra opinión, estas dos cualidades pueden repercutir en el trabajo del ilustrador de diversas formas y creemos que, si se tratase de un artista poco hábil e iletrado, seguramente tendría a su lado un maestro corrector. En realidad, los numerosos ‘errores de interpretación’ que se observan en el programa iconográfico del Beato de Lorvão, como denuncian numerosos autores, pudieran estar motivados por otra causa diferente a la falta de conocimiento teológico de los ilustradores, al menos en algunos casos.

Sobre la participación de varios artistas, Silva Rocha apunta que la pureza de algunas líneas solo es posible lograrla con un diseño elaborado previamente sobre el folio<sup>40</sup>, lo que avalaría la intervención de diversas manos en el dibujo de una misma figura. En este sentido, queremos adelantar que en algunas de las representaciones que incluyen arcos o clipeos se observa la superposición de las líneas de las manos de los ángeles sustentadores sobre la estructura geométrica y, en cambio, en otras no. Dicha particularidad hace pensar que en el primer caso los dibujos han sido realizados por dos artistas diferentes, que no han tenido en cuenta la escena en su contexto, y en el segundo caso por uno solo. Esta cuestión se abordará al tiempo de analizar la corona del primer jinete del f. 108v, que presenta una configuración de características similares.

El tema de la iconografía poco convincente del beato portugués trae a colación la postura de algunos investigadores sobre los motivos por los que numerosos códices medievales, especialmente normandos, presentan ilustraciones de baja calidad técnica. A partir del siglo XI, las comunidades monásticas de esa zona geográfica consideraron que todos los

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>40</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 728. En el diseño de algunas miniaturas medievales era costumbre realizar previamente bocetos del dibujo (Brunello, *De arte illuminandi...*, p. 154). Sobre este tema, traemos a colación el cuaderno de Villard de Honnecourt que contiene dibujos ejecutados a pluma y tinta sobre hojas de pergamino siguiendo a veces un trazado previo con punzón y estilete (Jean Leymarie – Geneviève Monnier – Bernice Rose, *Historia de un arte. El Dibujo*, Carroggio, Barcelona, 1998, s. p.). Este aspecto se desarrollará más adelante, al tiempo de estudiar la anatomía de los caballos (*vid. infra*).

manuscritos podían ser iluminados o decorados. Por este motivo, muchos escribas, no expertos en dibujo, tuvieron que probar fortuna en las artes plásticas, que antes estaban reservadas a artistas especializados<sup>41</sup>. En nuestro caso, esta circunstancia podría explicar la evidente diferencia técnica que se observa entre algunas miniaturas del Beato de Lorvão, si el equipo de iluminadores –o alguno de sus miembros– procediera de una escuela normanda (*vid. infra*). En este sentido, cabe añadir que se sabe de iluminadores normandos que viajaban con frecuencia a Inglaterra<sup>42</sup>; además, también es posible que algunos copistas normandos que trabajaron en Inglaterra escribiendo libros tampoco fueran monjes, sino más bien clérigos o laicos<sup>43</sup>.

Sobre las cualidades artísticas del iluminador inexperto que colaboró en el trabajo iconográfico del Beato de Lorvão se contemplan diversas apreciaciones: Egry considera que se trataría de un artista con dificultades para elaborar grandes composiciones y representar el movimiento humano; Klein señala que carecería de educación y conocimientos teológicos, llevándolo a cometer malentendidos; y Yarza Luaces se extraña de que en una época extraordinaria de la iluminación portuguesa se represente una iconografía tan simple<sup>44</sup>. De todas formas, también cabe la posibilidad de que algún miembro de la comunidad del propio *scriptorium* de Lorvão, sin conocimientos técnicos específicos, pero con buena disposición para las artes plásticas, fuese requerido como aprendiz para participar en la obra<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> Charles R. Dodwell, *Painting in Europe: 800 to 1200*, Penguin Books, London, 1971, p. 89.

<sup>42</sup> Cuando se observan semejanzas entre obras alejadas geográficamente, existen, al menos, tres posibles explicaciones. La primera es que el mismo artista hubiese viajado desde un lugar al otro. La segunda que alguien que conociese el trabajo del autor originario (tal vez un aprendiz u otro artista) hubiese viajado al lugar en que se realizó la segunda obra. La tercera sería que fue el dibujo quien viajó mediante un esbozo en pergamino, apunte o libro de modelos, o cualquier otro tipo de soporte (Térence Le Deschault De Monredon, «Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística», en *Entre la letra y el pincel: el artista medieval, leyenda, identidad y estatus*, Manuel Antonio Castiñeiras González (ed.), Círculo Rojo, Almería, 2017, pp. 121-134, p. 130); *vid.*, además, Moshe Barasch, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 77-82.

<sup>43</sup> Michael Gullick, «Manuscrits et copistes normands en Angleterre (XIe – XIIe siècles)» en *Manuscrits et enluminures dans le monde normand (XIe – XVe siècles)*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Actes publiés sous la direction de Pierre Bouet et Monique Dosdat, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2005, pp.83-94, p. 89.

<sup>44</sup> Cf. Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 787; *vid.*, además, Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 39; Klein, *Beato de Liébana...*, p. 119; Joaquín Yarza Luaces, *Beato de Liébana, manuscritos iluminados*, Moleiro Editor, Barcelona, 1998, p. 272.

<sup>45</sup> Sobre los errores por motivos de comprensión, Silva Rocha apunta que gran parte de las representaciones de Lorvão están inspiradas en el texto del comentario, al contrario que la mayoría del resto del *corpus* de los beatos, que tienen en cuenta tanto el texto bíblico como el exegético. De ahí el motivo por lo que en el códice laurbanense se observan numerosos errores iconográficos, debido, tal vez, a la dificultad de los ilustradores de interpretar el texto correspondiente (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 248 y 710). La consideración del

Sin embargo, algunas ilustraciones del códice de Lorvão denotan un conocimiento excelente del pasaje bíblico –lo que delataría la presencia de un dibujante letrado–, como observa Klein sobre la ilustración del f. 146r, en la que un ángel reposa el pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra, referido en Ap 10, 2<sup>46</sup> [Fig. 3]. O bien, la imagen del f. 210r en la que se representan los dos árboles principales del Paraíso: el Árbol de la vida y el Árbol de Conocimiento, según Ge 2, 8-9<sup>47</sup> [Fig. 4].

Asimismo, en la plástica del Beato de Lorvão se atienden con mucho detalle escenas que no hacen referencia a los pasajes bíblicos, sino a los usos y costumbres de los trabajos con animales de carga, como se observa en los caballos y en algunas bestias de montar que van provistos de herraduras; si bien no todos los cuadrúpedos presentan este aditamento. En el f. 120r Cristo cabalga sobre una borrica que está herrada, lo que se ve adecuado, ya que se trata de un animal de carga; sin embargo, la cría que le acompaña va sin herrar, debido a que todavía está en pleno desarrollo y no es válida para ese trabajo [Fig. 5].

Si admitimos, entonces, la posibilidad de que el programa iconográfico del Beato de Lorvão es obra de varios ilustradores, cabe ahora preguntarse por su número y procedencia; salvo que el *scriptorium* de Lorvão dispusiese de un equipo de iluminadores, lo que parece improbable<sup>48</sup>.

---

escritor portugués tiene sentido pues a finales del s. XII los códices ya no eran realizados únicamente por monjes, sino también por laicos a quienes se les solicita, principalmente, trabajos de decoración e iluminación (Jacques Lemaire, *Introduction à la codicologie*, Institut d'Etudes Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 21).

<sup>46</sup> Klein, *Beato de Liébana...*, p. 90. El pasaje bíblico correspondiente, reza: «En su mano tenía un librito abierto. Puso el pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra» (*Biblia de Jerusalén*, Descleé de Brouwer, Bilbao, 1969, p. 1649).

<sup>47</sup> En Génesis 2, 8-9 se cita la existencia de dos árboles que fueron colocados por Dios en el centro del Jardín de Edén: el Árbol de la Vida y el Árbol del Conocimiento; aunque el primero suele pasar desapercibido, por la circunstancia de que fue del segundo del que Adán y Eva comieron el fruto prohibido (Gen 3, 1-6). Egry describe la escena del f. 210r de esta forma: «Também ao fundo à esquerda, corre o Rio da Vida com uma grande árvore de cada lado, é a representação da Árvore da Vida» (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 117). En el mismo sentido se manifiesta Klein al comentar la ilustración de ese mismo folio: «se representa el río de la vida como una franja de agua negra, flanqueada por dos plantas estilizadas, el árbol de la vida a ambos lados del río» (Klein, *Beato de Liébana...*, p. 138). Ninguno de los dos autores observa que los dos árboles son de naturaleza distinta. En nuestra opinión, las dos plantas del f. 210r del Beato de Lorvão, que se ven a ambos lados del río, no aluden solamente al Árbol de la Vida, sino a los dos árboles más importantes que Dios puso en el Paraíso, citados anteriormente. Es importante destacar que el beato Morgan presenta esta misma composición, por lo que se deduce que el miniaturista que realizó dicha imagen, tanto en Lorvão como en Morgan, poseía unos conocimientos bíblicos excelentes.

<sup>48</sup> Aunque el Beato de Lorvão no ofrece ninguna información sobre el *scriptorium* en el que fue elaborado, la mayoría de los investigadores coinciden en que se llevó a cabo en el mismo monasterio, debido a la similitud

Abundando en este tema, tampoco debe descartarse la posibilidad de que, además de los ilustradores, puedan surgir otros personajes como la figura del entintador. En algunas ilustraciones que requieren relleno de negro, como pueden ser las uñas de las garras de las bestias, se observa el descuido del responsable de realizar dicha tarea que ha dejado algunas de ellas sin pintar [Fig. 12 G]. Además, en otras imágenes se han rellenado por medio del color zonas que corresponderían a los trazos de algunas líneas negras que fueron omitidas por el dibujante (*vid. infra*).

Por lo tanto, si nos atenemos a los resultados de las investigaciones realizadas hasta el momento, se puede inferir que en el trabajo de iluminación del códice laurbanense participaron varios artistas y, posiblemente, de carácter foráneo<sup>49</sup>. En relación con este tema debe agregarse que el monasterio de Lorvão no permanece aislado; además, presta y cede códices a otras bibliotecas. La década de 1180 fue un período particularmente activo en su *scriptorium*<sup>50</sup>.

En vista de los antecedentes expuestos, surge la hipótesis de que, tal vez, un taller de iluminadores visitó el monasterio portugués en algún momento tras la escritura del manuscrito realizada por Egeas<sup>51</sup>. Esta posibilidad refuerza la hipótesis, ya sugerida, de que Egeas, como copista del texto de Beato, no tuviese conexión alguna con los autores de las ilustraciones; así se explicarían los numerosos errores que las imágenes muestran en relación con el escrito y que el amanuense, si estuviese presente, no hubiese consentido.

---

que presenta con otros códices de su biblioteca, como el Libro de las Aves y otros manuscritos fechados entre 1183 y 1184, de los que se conoce con certeza su procedencia (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 77). Sobre este tema, *vid.*, además, Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, pp. 29-31. Algunos autores consideran la posibilidad de que, cuando menos, dos miniaturistas del Libro de las Aves –uno de ellos más talentoso en las artes plásticas que el otro– participaron en el *Comentario al Apocalipsis* (Rémy Cordonnier, «Des interactions entre scriptoria portugais au XIIe siècle», *Artis, Revista de História da Arte*, n° 7, Lisboa, 2009, pp. 2-13, p. 7).

<sup>49</sup> En este sentido, Miranda señala la posible intervención de artistas ajenos al monasterio para la iluminación de algunos códices de Lorvão, como el *Comentario al Apocalipsis* y el *Libro de las Aves*: «Não é de excluir, porém, que o programa de qualquer dos códices tenha sido desenvolvido por artista estranho à comunidade monástica local» (Maria Adelaide Miranda, «A iluminura românica em Portugal», en *A Iluminura em Portugal. Identidades e influências*, Catálogo da Exposição, 26 de abril a 30 de Junho '99, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999, pp. 168-170, p. 168).

<sup>50</sup> Aires Augusto Nascimento, «Tempos e livros medievos: os antigos códices de Lorvão, do esquecimento à recuperação de tradições», *Compostellanum*, LVI, 2011, pp. 729-754, pp. 750-751. Sobre la circulación de manuscritos en la Península Ibérica, *vid.*, además, Manuel C. Díaz y Díaz, «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIIIe au XIe siècle (à suivre)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 12e année (n° 47), Juillet-septembre 1969, pp. 219-241.

<sup>51</sup> Se sabe que los manuscritos miniados circulaban a través de la península ibérica y, además, los copistas e iluminadores eran enviados de un lugar a otro (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 31).

Complementariamente, queda entonces por elucidar el periodo de tiempo que medió entre el trabajo del escriba y el de los ilustradores<sup>52</sup>.

En este sentido, es conveniente destacar que entre la escritura y la iluminación de un códice era frecuente que pasase un lapso<sup>53</sup>. Recuérdese que otros códices, como el ms. Ripoll 78 del Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona, también denotan la intervención de distintas manos en momentos diferentes; en este caso, la primera mano es del s. XII y la segunda entre el s. XII y principios del s. XIII<sup>54</sup>. Además, con el transcurrir del tiempo se introducen nuevas fórmulas iconográficas, lo que tiene como consecuencia que se creen nuevos arquetipos y las diferencias entre algunas copias sean profundas<sup>55</sup>. En el caso que nos ocupa se comprueba, por ejemplo, que algunas representaciones del Beato de Lorvão presentan diversas tipologías sobre un mismo tema. Tal es el caso de la figura de Cristo laureado con el nimbo crucífero en el que pueden observarse distintas modalidades, que podrían identificar influencias y artistas distintos [Fig. 12 H].

Otra cuestión que preocupa a los investigadores, y que podría aclarar algunas dudas sobre la autoría del programa iconográfico del Beato de Lorvão, es localizar –si es que lo hubo– el ejemplar que pudo haber servido de modelo a los iluminadores. Cabe decir que la plástica del beato portugués no encuentra parangón estético con ningún otro beato ni con otros códices de la época<sup>56</sup>. Sin embargo, en la tradición pictórica, el beato portugués se

---

<sup>52</sup> Como en el caso del Beato de Silos que fue copiado en 1091, pero ilustrado dos décadas más tarde (Williams, «Maius y la revolución pictórica...», p. 20); *vid.*, además, Vicki Warren, *Las iluminaciones del Apocalipsis: Gonzalo de Berceo y el Beato de Silos*, Universidad Complutense, Madrid, 2014, p. 82 [Tesis doctoral] en línea: <https://docta.ucm.es/entities/publication/3b392ace-6cf3-4c8e-ae99-3dcaa0de735b> [consulta, 08/02/2024]. O el de San Millán de la Cogolla (*ex. s. XI*) que ha sido copiado e ilustrado en momentos distintos, y en el que 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).

<sup>53</sup> Kurt Weitzmann, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 140-141.

<sup>54</sup> Antonio García y García, «Notas para un censo de los códices canónicos extrapeninsulares pregregorianos de la Península Ibérica» en *Coloquio sobre circulación y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 35-60, p. 46.

<sup>55</sup> Manuel Marcos Aldón, «Notas comparativas de códices griegos occidentales», en *Grapheion. Códices, manuscritos e imágenes. Estudios filológicos e históricos*, Juan Pedro Monferrer Sala – Manuel Marcos Aldón (eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2003, pp. 76-113, p. 110.

<sup>56</sup> Maria Adelaide Miranda – José Custódio Vieira da Silva, *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995, p. 94. De hecho, Neuss se sorprende de encontrar en pleno s. XII un lugar al que se trabaje de una forma tan infantil y primitiva (*cf.* Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 9). Por su parte, Silva Rocha observa que la singularidad artística de la obra pictórica del Beato de Lorvão también contrasta con la calidad de otros programas iconográficos realizados en los *scriptoria* de Santa Cruz de Coimbra

relaciona, principalmente, con los beatos de Burgo de Osma<sup>57</sup>, Ginebra<sup>58</sup> y con el fragmento de Cirueña; en este caso, en la representación de la apertura del quinto sello<sup>59</sup>. El paralelismo que presentan Lorvão y Cirueña en esta imagen ha hecho pensar a los investigadores en una fuente de inspiración o un arquetipo común<sup>60</sup> [Figs. 6-7].

En general, el *corpus* de las miniaturas de los beatos muestra un estilo artístico característico, que lo distingue de otras escuelas y técnicas contemporáneas. Para localizar su origen, Neuss ya propuso la necesidad de remontarse a un prototipo que se encontraría en la época del propio Beato, y que hubiese servido, además, de pauta continuada en la tradición

---

y de Santa María de Alcobaça (Rocha, *L'Image dans le Beatus...* p. 792); sobre este tema, *vid.*, además, Klein, *Beato de Liébana...*, p. 28. Y Williams, observa: “si Egeas fue el responsable de la iluminación del códice, adoptó un enfoque rudimentario en algunas ilustraciones”. El investigador admite desconocer, asimismo, como llegó el modelo iconográfico a Lorvão (John Williams, *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Therese Martin (ed.), Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017, p. 58).

<sup>57</sup> Al igual que en el Beato de Osma también se aprecia la ausencia del Hades que, como expresa el texto bíblico, sigue al cuarto jinete (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*, II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 229-258, p. 244). Sobre los paralelismos existentes entre el beato laurbanense y el oxomense, *vid.* Soledad de Silva y Verástegui, «Los Beatos», *Cuadernos de Arte Español. Historia 16*, Madrid, 1993, pp. 23-24; John Williams, «Introducción», en *El Beato de Osma. Estudios*, Vicent García editores, Valencia, 1992, pp. 15-34, p. 20; John Williams, «Las ilustraciones del Beato de Burgo de Osma», en *El Beato de Osma. Estudios*, Vicent García editores, Valencia, 1992, pp. 109-150; Williams, *Visions of the End...*, p. 129; 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*, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 201-214, p. 208; Hermenegildo García-Aráez Ferrer, *La miniatura en los códices de Beato de Liébana (Su tradición pictórica)*, Alvi, Madrid, 1992, p. 69.

<sup>58</sup> Los manuscritos citados en este párrafo pertenecen a la rama I de la tradición pictórica de los beatos y parecen mostrar la supervivencia de una tradición anterior, que se podría vincular con el arquetipo de los beatos (Miguélez, «A iconografia da redenção...», pp. 271 y 278); *vid.*, además, Nascimento, «Tempos e libros medievos...», p. 735.

<sup>59</sup> El fragmento de Cirueña consta de un solo folio en el que se representa la única imagen que se conserva de este beato.

<sup>60</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 256, 257 y 327. En Lorvão, la apertura del quinto sello (las almas bajo el altar) corresponde al f. 112r. Sobre este tema, *vid.*, además, Peter K. Klein, «The role of prototypes and models in the transmission of medieval picture cycles: the case of the beatus manuscripts», en *The use of models in medieval book painting*, Monika E. Müller (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2014, pp. 1-28, pp. 9-10 y Soledad de Silva Verástegui, «Los Beatos en La Rioja», *Príncipe de Viana*, 55 (202), 1994, pp. 249-272, p. 251. Sobre este tema, Silva Rocha apunta, además, que la originalidad del manuscrito portugués pudiera justificarse por la existencia de un modelo que haya sido utilizado en otras ocasiones y que, si todavía existe, aún no ha sido descubierto (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 57); sin embargo, en otro apartado, el historiador portugués afirma que los modelos iconográficos del ilustrador de Lorvão fueron indudablemente sugeridos por modelos disponibles en el *scriptorium* y por el propio repertorio visual del artista (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 740).

artística del género<sup>61</sup>. Por su parte, Klein considera que los artistas no copiaron directamente de otro códice o, cuando menos, de un códice en buen estado y correctamente iluminado. En un comentario sobre el f. 193r del manuscrito de Lorvão –que hace referencia a la caída de Babilonia y las lamentaciones de sus seguidores–, el investigador alemán señala un error en las ilustraciones de la franja inferior –en la que se observan seis figuras de pie y aspecto humano–, de esta forma: «Manifestando su aflicción, los seguidores apoyan la barbilla en la mano, un motivo que entendió mal el miniaturista del Beato de Lorvão, pues omitió la mano y sustituyó el codo por una pieza de tela»<sup>62</sup> [Fig. 8]. La expresión, ‘un motivo que entendió mal’, que utiliza el historiador del arte alemán, parece dar a entender que el ilustrador de Lorvão no tenía ante sí un modelo lo suficientemente diáfano como para confundir una mano apoyada en la barbilla con un trozo de tela o, tal vez, la imagen ya estaba representada de esta forma en la miniatura que sirvió de modelo. Al mismo tiempo, también cabe la posibilidad de que el ejemplar estuviese parcialmente dañado o borrado, aunque esta opción es difícil de aceptar ya que se trata de seis figuras en la misma posición y alguna de ellas es probable que estuviese claramente representada.

Por último, pudiera darse el caso de que la fuente del miniaturista fuese oral o textual y, por lo tanto, de dudosa interpretación, lo que induciría a cometer el error antedicho al no disponer de una información más clarificadora<sup>63</sup>. En este sentido, creemos que las opciones

---

<sup>61</sup> Beato de Liébana, *Obras completas*, Edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray – Alberto del Campo – Leslie G. Freeman, Estudio Teológico de San Ildefonso, BAC, Madrid, 1995, pp. XXIX-XXXI. Klein, en su estudio sobre el tema, ha tratado de reconstruir la forma original de la rama I del programa iconográfico de los beatos y, por lo tanto, el arquetipo (Klein, *Beato de Liébana...*, p. 119). Aunque, también se acepta la tesis de que el ciclo de ilustraciones es, en su origen, totalmente independiente del *Comentario* original, pudiendo tratarse de un ciclo de miniaturas del Apocalipsis, anterior a Beato, y sin conexión alguna con el monje de Liébana (Henri Stierlin, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1983, pp. 206-211). Por su parte, Egry concluye que, en el caso del Beato de Lorvão y después de haber consultado copias anteriores a los beatos (y naturalmente los propios beatos), la búsqueda de un prototipo que haya servido de modelo a los ilustradores de Lorvão ha resultado infructuosa (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, pp. 12 y 21).

<sup>62</sup> Klein, *Beato de Liébana...*, p. 121. La manifestación corporal a la que se refiere Klein era de uso frecuente en la época para expresar situaciones de dolor o aflicción, por lo que resulta curioso que la representación de Lorvão se atribuya a una deficiente interpretación del miniaturista. Sobre la costumbre de aplicar este tipo de fórmulas corporales en el Medievo, *vid.* Ernst H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp. 71-72.

<sup>63</sup> Otro error de características similares, citado, asimismo, por Klein, y que también sugiere la posibilidad de que el artista haya utilizado una fuente diferente a la gráfica, la observa el investigador alemán en la ilustración del f. 195r –el ángel con la piedra de molino–: «... el ilustrador del Beato de Lorvão interpretó erróneamente la piedra de molino como una copa en forma de cuenco, de modo que representa al ángel derramando el contenido de la copa en el mar, con lo que la ilustración pierde todo sentido» (Klein, *Beato de*

de la transmisión oral y textual no deberían descartarse si la fuente poseedora de la imagen original no pudiese ser desplazada de su lugar de depósito, ya sea códice, monumento pétreo o escena cotidiana. En este caso, la observación de las ilustraciones por un iletrado, que transmitiría posteriormente de forma oral a un iluminador, daría lugar a la creación de una nueva composición plástica que mantendría un formato semejante al observado, aunque las imágenes podían estar cargadas de numerosos errores e irregularidades.

Por otra parte, algunas miniaturas del Beato de Lorvão presentan formas que parecen provenir de modelos iconográficos ajenos al entorno de los beatos, como ocurre con el modelo de estribo del jinete del f. 115r, que se analizará más adelante en su apartado correspondiente. Por su singularidad estilística el Beato de Lorvão se diferencia de las restantes copias del *corpus* de los beatos, presentando pormenores iconográficos únicos en el campo de los beatos ilustrados que incluyen soluciones propias en algunas representaciones<sup>64</sup>.

Se observan igualmente técnicas recogidas de otros códices, recursos de los propios artistas o bien modelos del natural. En lo que respecta a modelos estilísticos del entorno local podemos mencionar algunos trabajos agrícolas, como la representación de la siega y la vendimia en el f. 172v. En esa escena la vid cultivada en altura en una estructura en forma de pérgola soportada por viga y pilares se puede ver en la actualidad en algunas zonas del norte de Portugal. Igualmente, las cestas trenzadas y el sombrero del segador parecen haber sido recogidos de modelos de la región de Coimbra<sup>65</sup>. Además, resultan llamativos otros detalles, como el hocino de mango largo para las ramas más altas y el sombrero de paja del segador, ya citado, que se utiliza en pleno mes de julio y que no llevan los vendimiadores en septiembre<sup>66</sup>.

---

*Liébana...*, p. 121). La expresión 'interpretó erróneamente' parece dar a entender que el modelo de referencia no estaba suficientemente claro y, al tratarse de una ilustración tan sencilla, parece que el dibujante no tenía el modelo de referencia a la vista, por lo que es posible que su fuente de información fuese de otra naturaleza distinta a la gráfica.

<sup>64</sup> Ana de Oliveira Días, «A ciência numérica no imaginario medieval: o exemplo das ilustrações do Beato de São Mamede de Lorvão», en *O Imaginário Medieval*, Carlos Guardado da Silva (coord.), Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Torres Vedras, 2014, pp. 81-100, p. 86. Al mismo tiempo, se sabe que en s. XII los modelos europeos se imponen en todos los reinos peninsulares, incluido Portugal (Joaquín Yarza Luaces, «La Miniatura Románica en España. Estado de la Cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U. A. M.), vol. II, 1990, pp. 9-25, p. 20)

<sup>65</sup> Vid. Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 491.

<sup>66</sup> Mirsa Acevedo Molina, «Las labores de las viñas a través de las imágenes de Beatos y calendarios hispánicos entre los siglos X y XIII», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, nº 2, julio-diciembre 2012, pp.

Del entorno local derivan también acciones procesales o acontecimientos históricos. Precisamente una de las características de la iconografía del Beato de Lorvão es el elevado número de escenas de ejecuciones y de condenas de reos con el cepo, inspiradas, sin duda, en el funcionamiento de la justicia de la época<sup>67</sup>. Por otra parte, algunos investigadores apuntan hacia la posibilidad de que determinadas ilustraciones del Beato de Lorvão pudieran reflejar hechos históricos de la época, como la proclamación de Afonso Henriques como primer rey de Portugal, y la batalla de Ourique, relacionando estos acontecimientos con las ilustraciones del f. 108v<sup>68</sup>.

Todas estas posibilidades pondrían en disentimiento –al menos en algunos casos– el hecho de que los miniaturistas copiaban directamente de un modelo ya elaborado, lo que haría necesaria una revisión de los *stemma* pictóricos. Dentro de este contexto, Alicia Miguélez observa que los artistas también pudieron utilizar plantillas y modelos que copiaban de imágenes que veían en sus viajes a través de las diversas rutas de peregrinación<sup>69</sup>. Del mismo modo, Egry apunta que algunas configuraciones plásticas similares que se observan en diferentes imágenes de códices distintos, sin conexión aparente

---

31-54, p. 43. Sobre este tema, *vid.*, además, Júlio Dantas, «Iluminura proto-mudèjar portuguesa. O Apocalypse de Lorvão», *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, serie II, vol. I, Lisboa, 1920, pp. 182-186 [mención de Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 45]. Con relación a las ilustraciones sobre actos cotidianos traemos a colación una cita de Gombrich acerca del talento que poseen algunos artistas para copiar imágenes del natural: «muchos dibujantes deficientes en su surtido de esquemas pueden dibujar bien copiando otro dibujo, pero son incapaces de dibujar del natural» (Ernst. H. Gombrich, *Arte e ilusão. Estudo sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid, 2002, p. 126; Gombrich cita a F. C. Ayer). Si esta máxima se aplica a la escena de la siega y la vendimia como una copia del natural, puede deducirse que el ilustrador era ducho en su trabajo.

<sup>67</sup> José Mattoso (dir.), *História de Portugal. A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Estampa, Lisboa, 1993, p. 239; *vid.*, además, Correia, *Arte Monástica em Lorvão...*, p. 96.

<sup>68</sup> *Vid.* Alfredo Pimenta, *Idade-Média (Problemas & Soluções)*, Ultramar, Lisboa, 1946, p. 131; 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 las ilustraciones del f. 108v, Serrão señala: «Cavaleiros de D. Afonso Henriques, no Apocalypse de Lorvão, folha 108 (Torre do Tombo)». Sobre este tema, *vid.*, además, Albino Forjaz de Sampaio (dir.), *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada*, volumen primeiro, Aillaud e Bertranz, París-Lisboa, 1929-1932, pp. 27-33; Aneiros, *Lectura iconográfica del versículo...*, p. 177.

<sup>69</sup> Alicia Miguélez Cavero, «Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana», *Medievalista* [Online], 8, 2010, s. p., en línea: <http://journals.openedition.org/medievalista/474>; DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.474> [consulta, 14/12/2023]. Sobre este tema, *vid.*, además, Miguélez, «La descontextualización de los gestos...», p. 30; Alicia Miguélez Cavero, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, Universidad de León, León, 2007, p. 61.

entre sí, pudieran provenir de plantillas o patrones de modelos que circulaban entre los iluminadores<sup>70</sup>.

A propósito de esta cuestión, Miranda<sup>71</sup> y Egry<sup>72</sup>, entre otros, también destacan la contribución de modelos propios de las escuelas francesas de aquella época en el repertorio de la iconografía del beato laurbanense<sup>73</sup>; lo que también es razonable, máxime cuando el códice portugués pertenece al grupo de los beatos tardíos<sup>74</sup>. Además, parece constatado que

---

<sup>70</sup> Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 35. Además, se desconoce la cantidad de tratados del s. XII, escritos por laicos o eclesiásticos, que pudieran incluir plantillas o patrones sobre la forma de realizar miniaturas y que, lamentablemente, se hayan perdido (Brunello, *De arte illuminandi...*, p. 30). Sobre este tema, *vid.*, además, Robert W. Scheller, *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 – 1470)*, Amsterdam, 1994.

<sup>71</sup> «El Beato de Lorbão corresponde al grupo de los beatos tardíos con influencias claras de las ilustraciones francesas [...] los personajes son alargados y delicados en la línea que recuerda la ilustración francesa de la época y a los personajes de los pórticos de las iglesias de peregrinación» (Miranda, *História da Arte Portuguesa...*, pp. 93-94). Sobre los grandes tímpanos franceses del s. XII, Christie observa que la belleza de las formas, el campo cerrado y el sistema jerárquico someten y concentran la observación, por lo que, «las visiones teofánicas son captadas por la mirada y cautivan la atención del espectador» (Yves Christe, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Droz, Genève, 1969, p. 13). Todo ello invita a pensar que algunos ilustradores, ante la observación de esos tímpanos intentarían, de alguna forma, tomar apuntes para sus propias creaciones. Sobre este tema, *vid.*, además, Lahoz, *La imagen y su contexto...*, pp. 134-143.

<sup>72</sup> «La onda de la ropa de los bajos agitada por el viento indica a las figuras en movimiento o que acaban de llegar, un diseño muy frecuente en ilustraciones francesas de la época» (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 131).

<sup>73</sup> Los clérigos españoles del s. XII estaban familiarizados con las escuelas francesas que, en ese momento, se encontraban en resurgimiento; lo que no resulta extraño, debido a que desde la irrupción cluniacense algunos maestros galos se afincaron en los claustros españoles (Antonio Viñayo González, «El scriptorium medieval del monasterio de San Isidoro de León y sus conexiones europeas», en *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 209-238, p. 231). Sobre los contactos ultrapirenaicos entre los reinos y los monasterios altomedievales, *vid.*, además, José Julio Martín Barba, «La cruz de Oviedo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 15, 2016, pp. 27-50, pp. 36-37; 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, 2016, pp. 111-141, p. 140.

<sup>74</sup> Entre el último tercio del siglo XII y mediados del XIII hay un rebrote de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana. Estos manuscritos, que eran encargados principalmente por comunidades cistercienses, reflejan las ideas filosóficas del momento. Los beatos de este periodo son conocidos como beatos tardíos (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, Madrid, 1998, pp. 457-494, p. 460). Siguiendo el orden cronológico del catálogo de John Williams, los códices reconocidos por la mayoría de los investigadores como beatos tardíos, son: Manchester (ca. 1175), San Pedro de Cardaña (ca. 1180), Lorbão (1189), Navarra (*ex. s. XII*), las Huelgas (1220), San Andrés de Arroyo (s. XIII) y Medina de Rioseco (fragmento, s. XIII) (John Williams, *The*

en el s. XII los monasterios de Braga y Coímbra recibían monjes e iluminadores franceses, como lo prueban elementos figurativos elaborados en sus *scriptoria* compuestos de un sincretismo iconográfico local y del sudoeste francés, especialmente de Moissac y Limoges<sup>75</sup>. De igual modo, otros autores, como Nascimento, constatan que en los siglos XII y XIII los monasterios portugueses eran surtidos de libros extranjeros, debido a que en las comunidades monásticas del extremo occidental de Europa se daban las condiciones necesarias para su preservación<sup>76</sup>. Asimismo, se sabe que en el s. XII los monasterios portugueses de São Mamede de Lorvão, Santa Cruz de Coimbra y Santa Maria de Alcobaça, estaban asociados a sus ‘abadías madres’ de Clairvaux y Avignon<sup>77</sup>. Adicionalmente, cabe añadir que por los caminos de Europa en el s. XII no solo circulaban los códices manuscritos, sino también los materiales para escribirlos; se sabe, por ejemplo, que el pergamino para elaborar la biblia de San Isidoro (1162) fue adquirido en Francia<sup>78</sup>. Es lógico pensar que, además del pergamino, traerían tintas y otros útiles<sup>79</sup>.

---

*illustrated Beatus...*, v. I, pp. 10, 11, 27); *vid.*, además, *Beati Liebanensis. Tractatus de Apocalipsin. Pars Prior* (CCSL CVII B), cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2012, pp. XIV-XIX.

<sup>75</sup> Maria Adelaide Miranda, «A Iluminura de Santa Cruz de Coimbra no contexto da iluminura europeia medieval», *Bibliotheca Portucalensis Ser. 2*, vol. 15/16, 2000/01, pp. 67-95, pp. 70, 74, 76 y 77. En esta referencia, y sobre el mismo tema, Adelaide cita a Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, Armand Colin, París, 1947, pp. 1-43. Sobre esta cuestión, *vid.*, además, Cardoso, «Apocalypse de Lorvão»..., pp. 93-94. También se ha intentado relacionar el Beato de Lorvão con el Beato de Saint-Sever por medio del paralelismo que parecen presentar algunos elementos de mobiliario, telas y otros objetos; aunque existen numerosas lagunas y razonables dudas sobre la posible influencia del códice francés. Sobre este tema, *vid.* Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, pp. 35, 36 y 39; 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, s. l., s. f., pp. 251-263, p. 257.

<sup>76</sup> Aires Augusto Nascimento, «Concentração, dispersão e dependências na circulação de manuscritos em Portugal, nos séculos XII e XIII», en *Coloquio sobre circulación y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 61-86, pp. 62 y 85; sobre este tema, *vid.*, además, M<sup>a</sup> Rosa García Brage (coord.), *La comunicación en los monasterios medievales. XV centenario de San Benito*, Exposición Itinerante organizada en colaboración con ANABAD, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos (ed.), Madrid, 1980, pp. 59-61.

<sup>77</sup> Maria João Melo *et. al.*, «The colour of medieval portuguese illumination: an interdisciplinary approach», *Revista de História da Arte*, série W, nº 1, 2011, pp. 153-173, p. 154.

<sup>78</sup> Viñayo, «El scriptorium medieval...», p. 218.

<sup>79</sup> Sobre este tema, *vid.* Junko Kune, «Escribanos e iluminadores en la frontera cristiano-hispana entre los siglos X y XI: la costumbre del retrato», en *El mundo de los conquistadores*, Martín F. Ríos Saloma (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad Universitaria, México D. F., 2015, pp. 839-860, p. 858.

Por otra parte, la influencia nórdica<sup>80</sup> y cisterciense<sup>81</sup> en la iconografía del beato portugués también es destacable; en este aspecto Egry señala: «El Apocalipsis de Lorvão es una obra que absorbe elementos estilísticos locales, folklóricos, manifestaciones del arte visigótico, del arte nórdico, cisterciense, pudiendo considerarse un producto del renacimiento del s. XII»<sup>82</sup>.

Por último, no debemos obviar una característica importante en la plástica del códice portugués, como es la falta de homogeneidad en el formato de los marcos de las escenas<sup>83</sup>: «el artista prueba diferentes soluciones, la improvisación es evidente y en las primeras iluminaciones el monje Egeas intenta casi todo» [sic]<sup>84</sup>. En este comentario, Silva Rocha

---

<sup>80</sup> Sobre el influjo del arte nórdico e irlandés en manuscritos peninsulares, *vid.* 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; Cardoso, «Apocalipse de Lorvão»..., p. 91; Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, I, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 223. A propósito de este tema, traemos a colación la referencia más antigua que se tiene sobre un pintor-iluminador que proviene de un manuscrito irlandés de principios del siglo IX: «dipinxit por Macregol, abad de Birr» (Stefanos Kroustallis, «Quomodo decoretur pictura librorum: materiales y técnicas de la iluminación medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, 41/2, julio-diciembre de 2011, pp. 775-802, pp. 778-780). Sobre la influencia irlandesa en el continente europeo, debe tenerse en cuenta que el arte irlandés sería una de las fuentes del arte románico y que los monjes irlandeses participaron, desde el s. VII, en el gran movimiento de cristianización de Germania (Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 103); *vid.*, además, Jacques Le Goff, «El hombre medieval» en *El hombre medieval*, Jacques Le Goff (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 9-44.

<sup>81</sup> En lo que concierne a la influencia del arte del Císter, Williams apunta que «las ilustraciones del Comentario al Apocalipsis de Lorvão no pueden vincularse al renacimiento cisterciense, ya que su implantación en Lorvão no tuvo lugar hasta principios el s. XIII» (Williams, *Visions of the End*..., p. 129). Sin embargo, esa condición no excluye que los contactos entre el monasterio laurbanense y los artistas cistercienses no existieran a finales del s. XII. En este sentido, cabe destacar que recursos estilísticos cistercienses parecen observarse también en el manuscrito de Lorvão. Sobre este tema, *vid.* Miranda, «A iluminura românica...», p. 168; Maria Alegria Fernandes Marques, «O mosteiro de Lorvão: ainda a saída dos monges e a entrada das freiras», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 11, 2011, pp. 57-74; Nora M. Gómez, *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los Beatos*, Tesis Doctoral, Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología Departamento de Arte y Musicología, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. 456.

<sup>82</sup> Egry, *Um estudo de O Apocalipse*..., p. 131.

<sup>83</sup> Asimismo, queda por determinar la autoría y el momento en que se han enmarcado las ilustraciones.

<sup>84</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus*..., p. 714. Silva Rocha parece confirmar en este comentario que los dibujos –cuando menos de los marcos– son de la autoría de Egeas, aunque, a continuación, observando cierta continuidad en algunos modelos, sugiere que no es descartable la presencia de varias manos. Esta intervención colectiva se revelaría en los detalles y no en el conjunto que es fiel a una misma orientación plástica (Rocha, *L'Image dans le Beatus*..., p. 715). Por otra parte, algunos pormenores bien elaborados y ricos en texturas, como la decoración de la almohada y el entrelazado del cuero de la cama en el f. 64r, parecen indicar maestría en su ejecución (Rocha, *L'Image dans le Beatus*..., p. 730). El autor portugués afirma, además, que no es posible desligar completamente la relación entre copista e iluminador, y se cree que el escritor elaboró el texto

apunta las diversas soluciones que se aplican a la configuración de los recuadros y el ajuste entre el espacio correspondiente al texto con el reservado para las imágenes, que solo podría ser explicado por la complicidad o identificación del ilustrador con el amanuense<sup>85</sup>. Sin embargo, ya se ha comentado que un estudio más detallado del manuscrito puede abrir paso a otras posibles soluciones.

Otro aspecto que conviene destacar sobre los recuadros de las ilustraciones del beato portugués está relacionado con la distribución de la superficie de algunos de ellos, que se encuentra dividida por segmentos sesgados, al estilo de las fórmulas utilizadas en otros códices del norte de Europa, como el *Liber Scivias* de Hildegarde de Bingen (1179) [Fig. 9 B].

En resumen, se ha visto que los estudios más destacados sobre el tema descartan que la autoría del programa iconográfico del Beato de Lorvão se deba, únicamente, al copista Egeas. Además, en la expresión plástica del beato portugués se detectan diversas manos, por lo que parece probable que el trabajo de iluminación del códice sea obra de varios artistas con distintos niveles de experiencia y habilidad técnica. En este caso, también resulta difícil de aceptar que Egeas participara, de alguna forma, en la elaboración de la plástica del manuscrito, ya fuese como colaborador, asesor o supervisor. Tomando como referente lo que el copista expresa en el colofón del libro y, además, en la cantidad de los supuestos errores iconográficos –o de interpretación– que se detectan, se incrementa la posibilidad de que Egeas no estuviese presente durante la ejecución de las imágenes y que, por lo tanto, no tuviese contacto con los ilustradores<sup>86</sup>. Todo ello explicaría los numerosos errores

---

y dibujó, tal vez al mismo tiempo, los marcos de algunas ilustraciones para completarlas más tarde (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 215).

<sup>85</sup> Sin embargo, el investigador portugués también admite que en varias ocasiones se observan reajustes en el diseño, falta de planificación o indecisión en el artista, como si estuviera buscando un método adecuado para resolver la situación en cada caso (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 109). En el apartado 4.4- *Mise en page* (pp. 109-117) de esta obra, Silva Rocha analiza variados aspectos del diseño de las ilustraciones, que son los que le sugieren los distintos juicios antes mencionados. En consecuencia, el autor luso concluye que el artista de Lorvão tendría ante sí un modelo del cual ese beato sería la única copia conocida en la actualidad, o bien, no tendría un modelo claro y completo como referente o, tal vez, fuesen fragmentos, bocetos o imágenes de la memoria vistas previamente las que sirvieron como prototipo (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 123).

<sup>86</sup> Cabe señalar que tanto benedictinos como cistercienses destinaban el *scriptorium* para el trabajo colectivo, aunque parecen haber hecho uso también de celdas individuales (Sergio Pérez Cortés, *Escribas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F., 2005, p. 88). Esta situación explicaría la existencia de algunos errores iconográficos cometidos por los aprendices, ya que, en el caso de realizar las ilustraciones en el *scriptorium* serían rápidamente subsanados bajo la atenta mirada de algún tutor o maestro.

iconográficos que se observan con relación al texto. En nuestra opinión, por lo tanto, los artistas habrían realizado el trabajo iconográfico con total libertad, tal vez tomando como referencia otro códice, apuntes al margen del mismo manuscrito<sup>87</sup>, anotaciones del propio taller o la memoria de los artistas<sup>88</sup>, entre otras posibilidades<sup>89</sup>. Esta situación podría implicar, además, que, tal vez, se trataba de pintores legos y no letrados. Recuérdese que en el folio 108v del Beato de Lorvão, que es el motivo de este trabajo, están plasmados –y en la misma página– tanto el texto que debe ser representado como las imágenes correspondientes. Los ilustradores solamente tendrían que leer el escrito que se encuentra en el lado izquierdo del folio para representar las imágenes en el lado derecho; sin embargo, las diferencias entre ambas expresiones son notorias. Los artistas, o no han leído el texto, o bien, si lo han leído decidieron otra cosa. De todas formas, el modelo compositivo de las cuatro figuras presupone que el escrito no fue leído o entendido y, además, parece haber sido realizado por varios ilustradores, como se verá más adelante. Resulta difícil de concebir cómo la comunidad religiosa, conocedora de los textos en latín, permitiera, o no tuviera en cuenta, las numerosas anomalías iconográficas que presenta el Beato de Lorvão; esto es, siempre y cuando la comunidad religiosa fuese conocedora del trabajo que estaban realizando los ilustradores.

---

<sup>87</sup> A veces, en el margen cercano al espacio que el amanuense dejaba para la posterior colocación de la miniatura, el copista, o el jefe del taller, añadía una nota con indicaciones sobre el motivo que había que pintar (Lemaire, *Introduction à la codicologie...*, p. 188). Estos apuntes se borrarían posteriormente y solo sería posible detectarlos analizando el manuscrito original con métodos especializados.

<sup>88</sup> Las imágenes que se conservan en la memoria sirven para contribuir a la percepción y a veces los objetos se ven de acuerdo con el aspecto que se espera de ellos (Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976, pp. 77 y 81). Esta circunstancia puede provocar que una imagen observada en un momento, retenida en la memoria y, más tarde, representada o transmitida de alguna forma modifique su configuración de manera sustancial.

<sup>89</sup> A veces los pintores de códices no tenían referencia directa con el texto objeto de representación o se inventaban una nueva escena, por lo que es necesario plantearse cuál fue el texto de referencia (Weitzmann, *El rollo y el códice...*, pp. 112, 113, 119, 120). Sobre la libertad de expresión de los ilustradores en los beatos, vid. Herbert L. Kessler, *Experiencing Medieval Art*, University of Toronto Press, Toronto, 2019, p. 131. En este sentido, también debemos recordar que muchos talleres medievales dependían exclusivamente de la enseñanza oral y las tradiciones se transmitían mediante la copia directa de los modelos que el maestro proporcionaba (Barasch, *Teorías del arte...*, p. 69).

## 2.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Como se ha referido, la finalidad de este trabajo consiste en aportar nuevos conocimientos al estudio de la iconografía del Beato de Lorvão. El objetivo principal es, en concreto, determinar si la autoría del programa iconográfico del beato portugués se debe a un solo miniaturista o a un taller de ilustradores, tal vez, itinerante<sup>90</sup>, y, en su caso, tratar de identificar el número de miembros y su posible procedencia. Otras cuestiones serán elucidar si medió tiempo entre la escritura del códice y el proceso de iluminación, y si las imágenes y los encuadres de estas fueron realizadas simultáneamente y por el mismo equipo de trabajo.

Para ello, se establecerá el tema de estudio en el grupo de las ilustraciones contenidas en el folio 108v, de las que se analizarán, además, algunos elementos en concreto, como los rostros y las manos de los jinetes, su ropaje y atributos o parte de la anatomía y arneses de los caballos, entre otros<sup>91</sup>. Adicionalmente, la exploración se ampliará al resto de las ilustraciones del códice –y de otros códices de la época–, en busca de contrastes y paralelismos, con la finalidad de localizar similitudes que puedan aportar nuevos testimonios a nuestro propósito. Por lo tanto, tras la recapitulación efectuada en el capítulo anterior sobre los antecedentes y las conclusiones a las que han llegado otros investigadores, en este apartado se razonará y justificará el planteamiento metodológico.

Al tiempo de analizar cualquier imagen debe tenerse en cuenta la impresión personal que el artista deposita en ella en el momento de su ejecución, que puede ser detectada por medio de los errores de trazado, las omisiones, las superposiciones o las correcciones, entre

---

<sup>90</sup> La elaboración de los códices podía correr a cargo de los miembros de la comunidad religiosa, aunque el programa iconográfico necesitaba del carácter más profesionalizado de iluminadores que a menudo eran itinerantes (Therese Martin – John Williams †, «Women's Spaces —Real and Imagined— in the Illustrated Beatus Commentaries», *Arenal*, 25-2, julio-diciembre 2018, pp. 357-396, p. 363).

<sup>91</sup> En cualquier análisis iconográfico, los gestos de las imágenes que expresan una determinada acción o el pliegue de los vestidos, las facciones o la posición de las manos, entre otros, son elementos que pueden aportar valiosa información sobre los autores de las miniaturas (Ruiz, *Introducción a la codicología...*, p. 284); *vid.*, además, Sebastià Serrano, *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos*, Montesinos Editor, Barcelona, 1981, p. 93. En este contexto, Wölfflin señala, por ejemplo, cómo al realizar un estudio comparativo entre la Virgen de Breslau y la Virgen de Dangolsheim, los recursos que se utilizan para expresar los pliegues de la ropa denotan la calidad artística, al mismo tiempo que la impronta típica de los ejecutantes (Heinrich Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1988, pp. 85-86).

otros distintivos. Se considerarán, además, otros aspectos del documento que se contemplan sustanciales para este trabajo, como puede ser la disposición espacial de los elementos o las líneas pautadas –de gran relevancia para nuestro cometido– que, además, se observan sin dificultad en varios casos. Asimismo, debe recordarse que la parte escrita del folio 108v no forma parte de esta investigación, aunque se podrá aludir a ella cuando sea preciso aclarar conceptos o exposiciones.

Estos pormenores, que se observan en numerosas ilustraciones del Beato de Lorvão, reflejan, además el grado de atención, previsión y cálculo que ha puesto el autor a la hora de elaborar el dibujo, lo que denota también su grado de experiencia y maestría. A propósito de esta cuestión, Wölfflin señala que «en toda obra de arte se puede distinguir una forma externa y una forma interna; la forma externa es inmediatamente expresiva y la forma interna es el medio por el cual se realiza la obra de arte»<sup>92</sup>. En nuestra opinión, la forma interna que refiere el historiador del arte suizo equivale y, por lo tanto, representa, de alguna manera, la naturaleza psicológica del autor de la obra.

Por este motivo, queremos incidir en el hecho de que las imágenes serán analizadas a través de la exploración formal de sus elementos plásticos, realizando una lectura denotativa de estas<sup>93</sup>; *de facto*, el proceso estará sustentado por la información que ofrecen las miniaturas por sí mismas a través de la forma, el diseño, la estética y el trazado de líneas y dibujos<sup>94</sup>. Así pues, como se ha referido anteriormente, el planteamiento de la investigación se abordará desde una perspectiva multidisciplinar, en la que concurrirán componentes

---

<sup>92</sup> Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia...*, p. 13. Para una buena percepción y comprensión de las ilustraciones, el análisis formal y estético se realizará a la luz de las investigaciones sobre arte de Heinrich Wölfflin. En cuanto al tratamiento de los pormenores –que serán fundamentales para nuestra investigación– se tendrán en cuenta, además, las aportaciones de Giovanni Morelli al estudio de las obras de arte: «las improntas de los grandes maestros quedan patentes en detalles de manos y orejas de figuras humanas, que se observa no solo en sus cuadros sino también en figuras tomadas del natural» (Giovanni Morelli, *Italian painters. Critical studies of their works*, John Murray, London, 1892, p. 77).

<sup>93</sup> Es conocido que las imágenes tratadas fuera de contexto no pueden ser interpretadas correctamente; sin embargo, en nuestro caso, al tratarse del estudio en concreto de las ilustraciones *per se*, el análisis formal cumple escrupulosamente su función. Sobre este tema, *vid.* Manuel Antonio Castiñeiras González, *Introducción al Método Iconográfico*, Tórculo Ediciones, Santiago de Compostela, 1997, pp. 73-78 y 104.

<sup>94</sup> Como se expresa, la investigación se realizará sobre la condición denotativa de las miniaturas; el estudio de las cualidades connotativas no se plantea en el presente trabajo, aunque en algún momento se pueda hacer referencia a las mismas. Sobre las distintas fórmulas aplicables al análisis y tratamiento de las imágenes, *vid.* Roberto Aparici *et al.*, *La imagen. Análisis y representación de la realidad*, Gedisa, Barcelona, 2006, pp. 293-303.

artísticos<sup>95</sup>, estéticos y psicológicos<sup>96</sup>, con la intención de estudiar la idiosincrasia de los autores de las miniaturas desde un nuevo punto de vista. La investigación se complementará con la observación de los elementos de estudio a la luz de la estética implícita en las ilustraciones, del método fenomenológico<sup>97</sup> y de la psicología de la Gestalt<sup>98</sup>.

Con la aplicación de la metodología propuesta se espera dar respuesta a diversos objetivos, entre los que destacan: por una parte, educir información acerca de la autoría de las ilustraciones, con lo que se pretende determinar si se trata de un solo iluminador o de un grupo de ilustradores y, en consecuencia, el nivel artístico de sus miembros; por otra parte, explorar las posibles conexiones estilísticas de los elementos analizados con otras

---

<sup>95</sup> En cuanto a la información que contienen las imágenes de cualquier arte figurativo, es conocido el hecho de que la revisión las obras de arte puede descubrir nuevos significados hasta el momento desconocidos o que se han dado al olvido (cf., Federico Zeri, *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*, Tusquets Editores, Barcelona, 1989, p. 12). Asimismo, debe tenerse en cuenta que una expresión puede ser correctamente percibida y, sin embargo, las deducciones que de ella se infieren ser erróneas; además, las imágenes sólo son comprensibles cuando el que las hace y el que las contempla comparten un conjunto de convenciones (Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 68 y 134), por lo que es fundamental considerar el acto de la comunicación interpersonal entre los realizadores de las ilustraciones, en su tiempo, y los lectores de estas en la actualidad (Jordi Pericot, *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*, Ariel, Barcelona, 1987, p. 63). Sobre este tema, vid., además, Serrano, *La semiótica: una introducción...*, p. 38; Santaella, *Imagen. Comunicación, semiótica...*, p. 47.

<sup>96</sup> En la historia del arte existen problemas que requieren de estudios psicológicos si se pretenden obtener explicaciones esclarecedoras. A propósito de esta cuestión, destacamos la opinión de algunos investigadores: Winckelmann defiende la idea de que a través de las obras de arte se transparenta el espíritu o carácter de los pueblos (tomado de Joaquín Lorda Iñarra, *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991, pp. 80, 82 y 181); Wilhelm Wundt manifiesta la necesidad de una psicología del arte destinada a establecer la relación entre los artistas y el mundo que les rodea (tomado de Wölfflin, *Reflexiones sobre la historia...*, p. 12); Fiedler declara que el estudio de las obras de arte –además de un juicio artístico– debe revelar su contenido espiritual. En su opinión, la actividad del artista es inútil y superficial en tanto que no se introduzca un valor emocional o significativo a la obra, por lo tanto, es preciso investigar en los procesos más ocultos de la naturaleza humana (Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1991, pp. 56, 63, 146 y 253); Gombrich, señala: «Tenemos que ir a lo concreto y analizar desde el inicio, en términos psicológicos, lo que efectivamente se involucra en el proceso de la formación y la lectura de las imágenes» (Gombrich, *Arte e ilusión...*, p. 21).

<sup>97</sup> La fenomenología aboga por la duda metódica como el primer paso de todo trabajo científico (Robert F. Creegan, «Fenomenología», en *Sistemas de psicología. Fenomenología, Psicología de la Gestalt, Psicología del Individuo*, J. F. Brown et al. (eds.), Paidós, Buenos Aires, 1966, pp. 35-42, p. 35). Asimismo, toda expresión no solo manifiesta algo sobre sí misma, sino que, además, puede contener algo acerca de algo (Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas*, Revista de Occidente S. A., Madrid, 1976, pp. 248-258).

<sup>98</sup> Por otra parte, la corriente filosófico-psicológica de la Gestalt, generada en el área cultural alemana a finales del siglo XIX, contribuyó con trascendentales aportaciones al estudio de la percepción visual (Enrique Domínguez Perela, *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*, Editorial Complutense, Madrid, 1993, p. 77).

representaciones medievales, con el propósito de encontrar la posible relación entre los autores de las ilustraciones del Beato de Lorvão y talleres o *scriptoria* de otras zonas geográficas europeas<sup>99</sup>.

Consideramos que un análisis de estas características puede revelar aspectos hasta ahora desconocidos sobre el problema que plantean las miniaturas del manuscrito portugués, facilitando, al mismo tiempo, la posibilidad de penetrar en la naturaleza humana y psicológica de los iluminadores<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Localizar paralelismos entre la forma que tienen los artistas de Lorvão de resolver ciertos elementos de los dibujos con otros pertenecientes a otras obras de la época, pero de diferentes lugares geográficos, puede abrir una nueva línea de investigación sobre el tema: «El artista que copia tenderá siempre a construir la imagen utilizando los esquemas que ha aprendido a manejar» (Gombrich, *Arte e ilusión...*, p. 309).

<sup>100</sup> A la luz de la semiología del arte la obra autónoma no funciona solamente como artística, sino también como expresiva del estado de ánimo, de la idea o del sentimiento del artífice. En realidad, cada componente del trabajo realizado tiene su propio valor comunicativo (Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Edición crítica de Jordi Llovet, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 37-38). En el caso que nos compete, los trazos, retoques o correcciones de las miniaturas son elementos de vital importancia, que reflejan la idiosincrasia de los iluminadores: «a través de determinados elementos que se observan en las pinturas es posible penetrar en el alma misma del maestro» (Morelli, *Italian painters. Critical studies...*, p. 74). En este sentido, Caligor, refiriendo la prueba de Karen Machover sobre el dibujo de una persona, señala que la psicóloga americana dedujo, a través de elementos gráficos, tales como las líneas rectas, las curvas, las imperfecciones, o conclusiones de líneas, que en los dibujos había aspectos estructurales relativamente persistentes, que reflejaban los elementos básicos de la personalidad (Leopoldo Caligor, *Nueva interpretación psicológica de dibujos de la figura humana*, Kapelusz, Buenos Aires, 1960, p. 6). Sobre el concepto de imagen en la historia del arte, *vid.* Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Buenos Aires, 2007, pp. 18-29.

### 3.- LAS ILUSTRACIONES

A la vista del folio 108v se aprecian dos grupos de expresión bien diferenciados: uno es de carácter textual y el otro gráfico<sup>101</sup>. Ambos conjuntos están distribuidos en sendas columnas, sin filete de separación central, y ocupan la mayor parte de la superficie de la página. El escrito se desarrolla en la mitad izquierda y el grupo figurativo en la mitad derecha. Asimismo, y a excepción de las líneas pautadas y el sello que identifica el lugar de depósito del códice, no se aprecia ningún otro signo de decoración marginal o complementaria<sup>102</sup>. El texto es uniforme y está distribuido en treinta líneas, de las cuales veintisiete se han expresado en tinta negra y las tres últimas en tinta roja<sup>103</sup>. La última línea está fuera de las 29 líneas de la caja de escritura para dar cabida al final del *titulus*. El fondo del folio es neutro<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> El folio 108v contiene cuatro ilustraciones que representan a cuatro jinetes que cabalgan sobre sus correspondientes monturas; aunque en la imagen superior se añade, además, un personaje que coloca una corona sobre la cabeza del jinete. La figura de este individuo se tratará en una sección aparte.

<sup>102</sup> Las líneas pautadas se observan con mayor intensidad en la zona central de la página y están espaciadas entre ellas, según Klein, *ca.* 10 mm (Klein, *Beato de Liébana...*, p. 16). En nuestra medición observamos el espaciado en *ca.* 9 mm; aunque esta diferencia no es relevante a la hora de efectuar los cálculos. Las distancias que manejamos se aplican de forma proporcional y no como medidas absolutas. Por su parte, el sello, que se encuentra en la parte baja, entre el texto y las ilustraciones y a unos 5 cm del borde inferior, reza: ARCH. NAC. DA TORRE DO TOMBO.

<sup>103</sup> El espacio ocupado por el escrito en su totalidad es de 295 mm de alto por 85 mm en su parte más ancha. Téngase en cuenta que la longitud de las líneas del texto no es uniforme; comienzan alineadas en vertical en el margen izquierdo y se adaptan, de forma irregular, a la medida de las palabras en el lado derecho. La línea número treinta solo contiene la última palabra de la frase de la línea anterior *Explanatio d'equo albo* y es una excepción sobre el reparto general de líneas en el manuscrito. El texto en las páginas del códice se organiza en dos columnas de veintinueve líneas cada una, siendo, además, escrito sin interrupción; *vid.* Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 82; Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 32; Klein, *Beato de Liébana...*, p. 15.

<sup>104</sup> Las cuatro ilustraciones se representan sobre un fondo plano, sin ninguna idea de profundidad. Esta característica de expresar la iconografía en un espacio aplanado y bidimensional se mantiene en todo el códice, salvo algunas excepciones que se manifiestan especialmente en superposiciones de figuras y sugerencia de volumen en elementos arquitectónicos (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 726). Debe tenerse en cuenta que el tratamiento de las figuras trazadas sobre un plano en campo abierto, esto es, sin fondo ni encuadre, está considerado como el procedimiento más antiguo (Ruiz, *Introducción a la codicología...*, p. 283). De hecho, los retratos romanos ya empleaban fondos neutros, es decir, homogéneos, que refuerzan el protagonismo de la figura representada (Domínguez, *Conducta estética y sistema...*, p. 84).

La sección plástica, está compuesta por cuatro ilustraciones colocadas en disposición vertical<sup>105</sup> que representan a cuatro jinetes montados sobre sus respectivos caballos y portando, además, sendos atributos<sup>106</sup>. El primer jinete agarra con su mano izquierda un arco de guerra y lo tensa con la mano derecha en actitud de disparo; el arma está cargada con su correspondiente flecha. Sobre la grupa del caballo se observa, además, un personaje que coloca, con sus dos manos, una corona sobre la cabeza del arquero<sup>107</sup>. Una representación de características similares a la figura A se localiza en el f. 115r, con la salvedad de que, en este caso, el jinete ya ha disparado su flecha y atravesado con ella a un personaje que se encuentra en la esquina superior derecha del folio<sup>108</sup> [Fig. 11 B].

El segundo y el tercer jinete presentan, entre sí, una configuración semejante: cada uno de ellos blande una espada con la mano derecha en actitud de ataque y con la izquierda sujeta

---

<sup>105</sup> En lo que se refiere a la disposición vertical de las cuatro ilustraciones, se observa que, de los trece beatos conocidos que contienen la representación gráfica de Ap 6, 1-8, únicamente los códices de Lorvão y Osma presentan la colocación de las imágenes de esta forma. Los otros beatos distribuyen las cuatro imágenes en configuración cuadriforme; *vid.* Aneiros, *Lectura iconográfica del versículo...*, pp. 142-143 y 272-296. Sobre la estructura de los *CJAp* en los beatos de Osma y Lorvão, *vid.*, además, Rocha, *L'image dans le Beatus...*, p. 75. La similitud en la distribución de las miniaturas de los *CJAp* en los manuscritos de Lorvão y Osma ha hecho pensar a algunos investigadores en la existencia de una fuente común (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 246-247). En este sentido, Klein también comenta que la colocación de los jinetes de esta forma recuerda la composición del Apocalipsis carolingio de Tréveris (Klein, *Beato de Liébana...*, p. 74), aunque esta comparación se observa un tanto apurada. En realidad, la disposición en vertical de estas cuatro figuras en el Beato de Lorvão no debería implicar que hayan sido copiadas del Beato de Osma, máxime, cuando este tipo de disposición es frecuente en el manuscrito portugués y, además, como señalan algunos autores, era costumbre de la época (*cf.* François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Le Léopard D'or, París, 1982, pp. 82-87).

<sup>106</sup> En adelante, las cuatro ilustraciones del folio 108v podrán ser denominadas indistintamente, de arriba abajo, de la siguiente forma: primera figura o superior (fig. A); segunda figura (fig. B); tercera figura (fig. C); cuarta figura o inferior (fig. D). Asimismo, los jinetes y los caballos correspondientes a cada ilustración, con todos sus aditamentos, seguirán la misma designación.

<sup>107</sup> A la vista de la imagen superior que, como se cita, incluye dos personajes: el jinete y un individuo que coloca una corona sobre su cabeza, queremos puntualizar que, al hacer referencia a los cuatro jinetes, se considerará que se trata solamente de los caballistas y sus monturas correspondientes, a menos que se indique lo contrario. Asimismo, la figura del coronador se estudiará aparte, pero se indicará su participación donde corresponda. La colocación del personaje coronador no ofrece una definición clara sobre su posición en el espacio, presentándose a la vista en dos tercios de lo que sería su tamaño completo, omitiéndose la parte inferior de la figura. Por este motivo, no se puede apreciar con certeza si la intención del ilustrador era representar a este individuo sobre la grupa del caballo o, por el contrario, detrás de él (*vid. supra*). Conviene añadir, además, que el primer jinete es el único que porta una corona, los otros tres van nimbados.

<sup>108</sup> Silva Rocha llama la atención sobre el arquero del f. 115r en cuanto al detalle, la elegancia y la precisión de las líneas, que muestran una habilidad extraordinaria por parte del artista. El autor portugués observa, además, que la similitud entre los jinetes arqueros de los folios 108v y 115r destaca especialmente por la indumentaria y sugiere la posibilidad de que el artista de Lorvão copiara de un beato anterior no conocido (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 266-269).

las riendas del caballo. El cuarto jinete sostiene con su mano izquierda, y el brazo extendido hacia el frente, un astil, colocado en posición vertical y rematado por una cruz de cuyos brazos penden los símbolos A y Ω definidos en rojo<sup>109</sup>; con la diestra ase las riendas del caballo. Las cuatro figuras cabalgan hacia la derecha de la lámina, en el mismo sentido que el resto de las representaciones de équidos del códice (f. 115r, f. 172v, f. 198r), excepto en el caso de la borrica y su cría (f. 120r) que caminan hacia la izquierda<sup>110</sup> [Fig. 5].

Por su parte, los jinetes no presentan coloración alguna, pero los caballos se ven de distintas tonalidades: el primero no ha sido pintado y se considera, por lo tanto, de color blanco; el segundo, amarillo; el tercero, negro; y el cuarto, rojo. Estos cuatro colores se corresponden con las tonalidades de los *CJA*p, aunque en el folio no están pintados en el orden en el que aparecen en el texto bíblico que, además, se puede leer en el lado izquierdo de la página; la configuración correcta sería: blanco, rojo, negro y amarillo. Este es uno de los motivos por los que se puede considerar que el dibujante –o dibujantes– de las ilustraciones del f. 108v no entendieron o leyeron el texto contiguo, o bien, hicieron caso omiso o no tuvieron contacto –a la hora de realizar los dibujos– con ningún erudito que les indicara lo que debían representar<sup>111</sup>.

De las cuatro ilustraciones, la superior es la única enmarcada en un cuadrado formado por una delgada línea negra, que denota haber sido trazada con posterioridad a la realización de la figura insertada en su interior. Este efecto se aprecia al paso de la línea de cierre por la punta de la flecha y el pabellón auditivo izquierdo del caballo. De todas formas, el hecho de que la fig. A se encuentre enmarcada no implica necesariamente la intencionalidad del iluminador de hacerla destacar sobre las otras tres; sin embargo, también cabe señalar que una línea que se cierra sobre sí misma implica la clasificación del espacio en dos zonas bien

---

<sup>109</sup> Sobre este modelo de cruz y su simbolismo en la iconografía medieval, *vid.* Martín, «La cruz de Oviedo...», pp. 29 y 34.

<sup>110</sup> En la cultura europea, cualquier tipo de imagen se lee de izquierda a derecha, por lo que el movimiento pictórico hacia la derecha se percibe como más grácil. Por el contrario, un jinete cabalgando de derecha a izquierda de la página, aparentará estar venciendo una mayor resistencia y, por lo tanto, yendo más despacio (Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 49).

<sup>111</sup> Martins se refiere a estas imágenes como «quatro cavaleiros cujas montadas eram de cor diversa» (Mário Martins (S. J.), *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Edições Brotéria, Lisboa, 1975, p. 205).

diferenciadas: una interior, que asume una entidad protagonista, y otra exterior, que representa el entorno<sup>112</sup>. El fondo de la zona encuadrada está pintado de rojo<sup>113</sup>.

A su vez, los trazos que conforman las cuatro figuras están, en general, bien definidos y presentan, además, una intensidad uniforme, lo que en algunos aspectos da una cierta sensación volumétrica, como se puede apreciar en los bajos de los faldones de los jinetes<sup>114</sup>.

En el folio se observan, además del escrito y las ilustraciones, fragmentos de las líneas pautadas y la estampación de un sello. Las líneas pautadas serán relevantes en el proceso de esta investigación y sobre ellas trataremos más adelante. El sello no se tendrá en cuenta, ya que es de impresión moderna. Asimismo, tampoco se consideran significativos otros elementos como rugosidades, roturas o manchas, propios del material, o componentes que pudieran haber sido adquiridos por el folio a través del uso o del tiempo.

Aunque la información codicológica del manuscrito no es representativa para esta investigación, si acaso lo son las dimensiones del folio en estudio: 340 mm de alto por 247 mm de ancho, como la mayor parte de los folios del manuscrito, según observa Klein<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Vid. Domínguez, *Conducta estética y sistema...*, p. 175. Con los anteriores planteamientos no se puede acreditar si el artista que realizó la figura y el enmarque fue la misma persona o, por el contrario, fueron artistas distintos. Tampoco es posible determinar el tiempo transcurrido entre el dibujo de la imagen y la aplicación del encuadre. Numerosas figuras del manuscrito se encuentran enmarcadas de forma semejante; el hecho de encuadrar las figuras parece ser una constante en el Beato de Lorvão.

<sup>113</sup> En algunas ilustraciones se observa la pintura del fondo sin completar, como si el trabajo quedara inconcluso (f. 17r, f. 208v, f. 209r) o se detuviera repentinamente sin motivo aparente (f. 198r).

<sup>114</sup> En una imagen de diseño plano, una eficiente composición de trazos uniformes y superposiciones bien definidas puede aportar un aspecto volumétrico a las formas (John Torreano, *Dibujar lo que vemos. La percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*, Blume, Barcelona, 2008, p. 32).

<sup>115</sup> Klein, *Beato de Liébana...*, p. 15. Los códices de grandes proporciones fueron dominantes en la Europa occidental desde la Alta Edad Media hasta el s. XII (Gigetta Dalli Regoli, *Il gesto e la mano*, Leo S. Olschki (ed.), Città di Castello, 2000, p. 51). En este contexto, cabe señalar que el tamaño de los folios del Beato de Lorvão tampoco es uniforme y, además, algunos han sido drásticamente cercenados; en consecuencia, las mediciones varían de unos investigadores a otros. Para Silva Rocha se encuentran entre 350 y 340 mm para el largo y entre 250 y 240 mm para el ancho (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 81). En el catálogo para la exposición *Portugal en el medievo: de los monasterios a la monarquía*, se indica: 345/245 mm (*Portugal en el medievo: de los monasterios a la monarquía*, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura (ed.), Sala de Exposiciones de la Fundación Banco Central Hispano, 25 mayo / 26 julio, Madrid, 1992, p. 96). Los datos que ofrece Egry, son: 342/245 mm (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 32). Por último, el tamaño del códice, según la versión digitalizada que expone en línea el Archivo Nacional Torre do Tombo se corresponde con 351/264 mm; vid. en línea: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381091> [consulta, 09/06/2024]. Sobre los datos codicológicos del códice, vid. Klein, *Beato de Liébana...*, p. 15-16; Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p.32; Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 81-87. Para información complementaria sobre la descripción del f. 108v, vid. Klein, *Beato de Liébana...*, pp. 74-76; Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, pp. 246-254.

### 3.1.- DISTRIBUCIÓN DEL ESPACIO

En cuanto a la distribución de los objetos señalados sobre la superficie del folio, debemos distinguir dos aspectos: por una parte, la correspondencia que existe entre el área ocupada por la parte textual y la habilitada para el desarrollo del complejo pictórico y, por otra parte, la organización y el reparto del espacio asignado a cada una de las cuatro figuras dentro del conjunto iconográfico<sup>116</sup>.

#### 3.1.1.- Entre texto e imágenes

En lo que concierne a la relación del espacio entre el texto y las imágenes, resulta evidente que existe una notable diferencia ocupacional y se aprecia falta de armonía compositiva entre el escrito y el grupo figurativo. Esta disparidad deja entrever que algunas de las ilustraciones han sido colocadas en el lugar que ocupan sin haber realizado un cálculo previo de proporcionalidad<sup>117</sup>. En consecuencia, las imágenes C y D son de menor tamaño que las A y B y da la impresión, además, de que las dos inferiores fueron adaptadas a un espacio reducido<sup>118</sup>. Esta contingencia motiva que partes de las figuras C y D invadan zonas vacías de las miniaturas inmediatamente superiores, de tal forma que la parte superior de la ilustración C (cabeza del jinete y extremo de la espada) se coloca en el hueco que ofrecen los cuartos del caballo B y, por otra parte, la cabeza del jinete D invade el vacío que queda entre los cuartos del caballo C; además, el astil que sujeta el jinete D discurre a lo largo de un espacio libre a la altura de los cuartos delanteros del caballo C. Estas observaciones indican que las miniaturas A y B fueron realizadas con anterioridad a las C y D; de lo que también se deduce que el distribuidor del espacio no tuvo en cuenta, en un principio, que el número de figuraciones objeto de representación en el f. 108v deberían ser cuatro.

---

<sup>116</sup> En el modelo que tomamos como referencia, el grupo de ilustraciones ocupa una superficie de 32 cm de alto por 8,5 cm de ancho en su parte superior y 7,5 cm en la parte inferior. El espacio ocupado por el texto es de 28,5 por 8,5 cm. Silva Rocha señala que el ajuste del espacio de estas imágenes en el Beato de Lorvão contradice el principio de economía observado en los otros beatos; solamente el fragmento de Silos presenta la misma configuración (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 84); *vid.*, además, Klein, *Beato de Liébana...*, p. 16.

<sup>117</sup> Este hecho disiente de la tesis recogida por san Agustín sobre la estética antigua, según la cual la belleza consiste en la armonía, que, a su vez, se corresponde con la adecuada proporción de las partes. Sobre este tema y la estética de la proporción, *vid.*, Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 1990, p. 51; Bruyne, *La estética de la Edad...*, pp. 32-33.

<sup>118</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 116.

En este sentido, Silva Rocha observa que los tres jinetes del f. 198r, colocados igualmente en posición vertical, tienen su origen en el f. 108v. El escritor portugués destaca que en el f. 198r el artista decidió eliminar el cuarto caballo, que causaba un problema de espacio, y colocar solamente tres<sup>119</sup>. En nuestra opinión, creemos que la situación pudo plantearse de otro modo: si el distribuidor de los jinetes de los folios 108v y 198r fue la misma persona, previó, en principio, tres figuras para cada folio y tras una revisión del texto se decidió incluir una cuarta figura en el f. 108v, como así parece demostrar la disposición de los caballos de ambos folios con relación a las líneas pautadas, que se verá más adelante. Además, el investigador luso parece dar por hecho que el programa iconográfico del códice de Lorvão se elaboró al mismo tiempo que la escritura, aunque no tuvo por qué ser así, exactamente.

### 3.1.2.- Entre las imágenes: las líneas pautadas

Para llevar a cabo el estudio de la organización y distribución del espacio de las cuatro figuras dentro del conjunto iconográfico disponemos de unos elementos de referencia que ofrecen valiosa información: las líneas pautadas<sup>120</sup> [Fig. 9 A]. En efecto, se observa que las herraduras de los caballos de las tres figuras superiores descansan sobre una línea pautada; lo que parece constituir una señal de que el ilustrador tomó las marcas –que ya estaban dispuestas en el folio– como referencia para colocar el dibujo<sup>121</sup>. Sin embargo, los espacios pautados que ocupan las cuatro imágenes no son todos iguales<sup>122</sup>: la fig. A se asienta en 9 ½ espacios; la B en 10; la C se desarrolla en 8 ½ y la D en 7 espacios. A esta última medición deben añadirse dos espacios más correspondientes al astil que porta el jinete y que invade

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, pp. 627-628.

<sup>120</sup> El estudio en concreto de la codicología del manuscrito, que incluiría el trazado de las líneas pautadas, no forma parte de este trabajo; de todas formas, se tendrá en cuenta la disposición de dichas líneas, máxime cuando son fundamentales para referenciar la posición de las figuras en estudio. Sobre este tema, *vid.* Gemma Avenoza, «Codicología: estudio material del libro medieval», en *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*, Gemma Avenoza – Laura Fernández Fernández – M. Lourdes Soriano Robles (eds.), Silex Universidad, Madrid, 2019, pp. 57-130, pp. 89-94. Para una mejor visualización de las líneas pautadas se ha ajustado el brillo, el contraste y el color de las imágenes de referencia a través del programa Microsoft Office Picture Manager.

<sup>121</sup> En la imagen D no se ha tenido en cuenta este hecho al no observarse en esa zona ninguna línea pautada de referencia, lo que indicaría, una vez más, que la cuarta ilustración ha sido encajada de una forma arbitraria en el espacio disponible.

<sup>122</sup> Las medidas se han tomado sobre el folio que utilizamos como referencia, y sobre el que se ha tratado anteriormente.

una zona libre a la altura de la imagen anterior. La medida total de la figura ocupa 9 espacios, calculada hasta el extremo de la cruz; sin embargo, el astil se encuentra por completo en el espacio libre de la ilustración superior. Se aprecia, por lo tanto, que no se ha tenido en cuenta el pautado y se incrustó la imagen en el espacio disponible.

Asimismo, entre las figuras A y B el artista dejó libre la superficie correspondiente al espaciado entre dos líneas pautadas<sup>123</sup>, por lo que la distribución entre las imágenes A y B resulta armoniosa; sin embargo, la figura C no guarda este equilibrio y comienza inmediatamente en el borde del estribo del jinete de B, por lo que invade la zona vacía a los pies del caballo. Finalmente, la figura D muestra falta de proporcionalidad con las otras tres.

Tal como se observan las ilustraciones, y a la vista de las mediciones efectuadas, todo parece indicar que el distribuidor del espacio diseñó, en primera instancia, el reparto de la superficie con la intención de representar un número menor de figuras de las que ahora están. La sensación que crea, a la vista de esta distribución, es que el organizador de la composición ecuestre tenía en mente representar tres figuras y no cuatro, como señalamos. Ahora bien, comparando la distribución del f. 108v con otras configuraciones semejantes del manuscrito que contienen escenas similares a la del f. 108v –como son, f. 144r y f. 198r– no se aprecia el efecto del f. 108v y las ilustraciones están distribuidas de forma proporcional al espacio disponible [Fig. 10]. Resulta obvio, por lo tanto, que, en estos casos, se tuvieron en cuenta desde un principio los límites de la superficie utilizable para poder distribuir proporcionalmente los dibujos: cuatro de ellos en el primer caso y tres en el segundo. En el f. 198r, concretamente, las figuras ocupan nueve espacios cada una, a excepción de la última, que, motivada por el paso a galope tendido del caballo, necesita solamente siete<sup>124</sup>. De hecho, si se contrastan estas tres disposiciones se observa que en el f. 108v se ha forzado la configuración para encajar las cuatro figuras en el espacio disponible.

Con todo, atendiendo a las observaciones precedentes se plantea la siguiente cuestión: si en el f. 108v, en lugar de cuatro imágenes se hubieran dispuesto solamente tres, la superficie ocupada por el grupo ecuestre quedaría perfectamente distribuida. La adjudicación de nueve espacios para el desarrollo de cada figura, y uno de margen entre cada una de ellas,

---

<sup>123</sup> La punta de la espada del segundo jinete ocupa parte de ese espacio.

<sup>124</sup> Estas observaciones discrepan de la opinión de Egry, cuando afirma que «o ilustrador deixou algumas colunas em branco quando considerou o espaço insuficiente para a ilustração» (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 32). En el f. 108v el espacio era insuficiente y las ilustraciones se incrustaron en el espacio disponible; puede que el motivo de dejar columnas en blanco obedezca a otra causa.

haría que las ilustraciones se conformasen en un total de veintinueve espacios, los mismos que ocupa el texto que las acompaña. En estas condiciones, el escrito y el grupo iconográfico formarían un conjunto armonioso, al ser asignado a cada una de las tres imágenes un espacio equivalente. Se ha realizado una prueba comparativa tomando como modelo las dimensiones de la imagen B y duplicados de esta. Se han eliminado las ilustraciones A, C y D, y en su lugar se colocaron dos duplicados de B, tomando como referencia las líneas pautadas correspondientes. A la vista de esta imagen, se aprecia que, si en el f. 108v se colocaran tres figuras semejantes en tamaño a la ilustración B, la composición resultaría armoniosa, tanto con relación al texto como entre el mismo grupo ecuestre [Fig. 11 A].

Empero, como se aprecia, es posible que el diseñador del f. 108v cometiera un error de cálculo a la hora de distribuir el espacio disponible, por lo que todo ello plantea nuevas incógnitas acerca de la adjudicación del reparto del espacio, del número de ilustraciones que había que dibujar, de la autoría de estas, de la ejecución del marco de la figura A y la plasmación de los colores<sup>125</sup>, entre otras.

---

<sup>125</sup> En cuanto al tema del color, al margen de lo que se ha señalado, no lo consideramos relevante para este trabajo, máxime cuando se trata de rellenos cromáticos que pudieron haber sido realizados por los mismos dibujantes o por otros artistas, conjuntamente al trazado de las ilustraciones o bien con posterioridad. Al mismo tiempo, no debe descartarse la posibilidad de que exista un margen de tiempo considerable entre unas operaciones y otras. Además, las técnicas pictóricas del códice de Lorvão ya han sido estudiadas en profundidad por algunos investigadores, como Catarina Miguel o Alicia Miguélez, entre otros. Sobre este tema, *vid.* Catarina Miguel *et al.*, «A study on red lead degradation in a medieval manuscript Lorvão Apocalypse (1189)» *Journal of Raman spectroscopy*, vol. 40, n.º. 12, December 2009, pp. 1966-1973; 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 (eds.), Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Ciudad Universitaria, Madrid, 2014, pp. 1-29; 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. Con estas investigaciones se ha descubierto, por ejemplo, un avanzado estado de degradación del minio que, con el paso de los siglos, fue creando manchas cada vez más oscuras. Estudios como estos permitieron dilucidar la interpretación errónea de estas manchas que anteriores investigadores habían atribuido a connotaciones negativas realizadas por los propios pintores (Alicia Miguélez Cavero – 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*, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), CSIC, Madrid, 2018, pp.13-28, p. 20).

### 3.2.- ORDEN DE ELABORACIÓN: UNA POSIBILIDAD

Como ya se ha referido, el texto del código está escrito a doble columna en 29 líneas, que se colocan sobre otras tantas marcas que sirven de pauta<sup>126</sup>. En el f. 108v, los caballos de las miniaturas A, B y C asientan sus herraduras sobre las líneas pautadas de la siguiente forma: el caballo A sobre la 9ª línea; el caballo B sobre la 19ª; y el caballo C sobre la 26ª<sup>127</sup>. Se observa, asimismo, que entre las dos ilustraciones superiores (A y B) media un espacio, que está ocupado por el extremo de la espada del segundo jinete.

Ahora bien, reconsiderando la proposición, que se ha visto, de que en el folio 108v el distribuidor del espacio hubiera pensado en representar tres figuras en lugar de cuatro –lo que ocuparía la misma superficie que el texto vecino, al estilo del folio 198r, ya referido–, la segunda figura se situaría en el centro de la composición. Al realizar las mediciones correspondientes, se observa que las herraduras del caballo B se colocan en la línea pautada 19ª; es decir, a dos tercios de la altura del espacio que se hubiera destinado para tres ilustraciones. Teniendo en cuenta que se necesitan dos espacios de separación entre las tres figuras (uno entre A y B y el otro entre B y C), la distribución de tres figuras colocadas de esta forma da como resultado la ocupación de una superficie de 29 líneas [Fig. 11 A].

Por otra parte, es conocido que en los códigos medievales las ilustraciones se dibujaban desde arriba hacia abajo, por lo que, en un primer momento, podría pensarse que la imagen del arquero sería la dibujada en primer lugar<sup>128</sup>. En este sentido, parece claro que las figuras A y B fueron las primeras en ser plasmadas en el folio, aunque existe la duda sobre cuál de ellas se colocó primero. De todas formas, aspectos de ambas figuras pueden ayudar a dilucidar esta incertidumbre, en especial algunos relacionados con la anatomía de los animales.

En primer lugar, se observa que la línea que demarca el muslo del caballo de la figura B fue realizado con firmeza, con un trazo convincente y seguro, lo que sugiere la intervención

---

<sup>126</sup> En el f. 108v, según se ha indicado, el texto se representa en el lado izquierdo de la página en una columna de 29 líneas, con un anexo que incluye una palabra de la frase anterior. Esta última línea no se tendrá en cuenta a la hora de realizar el reparto proporcional. Al mismo tiempo, cada línea pautada se corresponde con una línea de texto sobre la cual se asienta el escrito, y las enumeraremos de arriba hacia abajo.

<sup>127</sup> La miniatura inferior ya se ha visto que se elabora de forma libre sobre la superficie disponible.

<sup>128</sup> El hecho de realizar un dibujo desde la parte superior de la página hacia abajo sin evaluar la escala hace correr el riesgo de quedarse sin espacio disponible para la conclusión completa de la obra (Torreano, *Dibujar lo que vemos...*, p. 15). Aunque este no parece ser el caso que nos ocupa, como se ve, ya que las ilustraciones A y B son del mismo tamaño, en contraste con las C y D las cuales disminuyen de tamaño con relación a las superiores ante la necesidad de ser adaptadas al espacio disponible.

de una mano diestra en el dibujo<sup>129</sup>. Por el contrario, el muslo del caballo A se aprecia tembloroso e inseguro, propio de un ilustrador copista y menos experto que el anterior [Fig. 12 A]. En segundo lugar, la grupa del caballo A se aprecia más plana con relación a la grupa del caballo B, lo que provoca, a su vez, un efecto desproporcionado con relación al resto de la anatomía del animal. En el équido B la grupa se ve armoniosa. Todo ello hace pensar que la figura del caballo B fue realizada por un ilustrador más experimentado y hábil que el dibujante del caballo A.

Además de los aspectos señalados, entre las figuras A y B se aprecian otros detalles que indican la posibilidad de que ambas imágenes pudieran haber sido realizadas por distintos ilustradores, como son: la posición de las riendas con relación al bocado del caballo y la pechera de los animales. Sobre estos dos aspectos trataremos en el apartado sobre los arneses.

A la vista de estos detalles, cabe señalar la posibilidad de que un maestro dibujante realizara en primera instancia la imagen B –que serviría como referente– para endosar, seguidamente, la continuidad del trabajo a un dibujante menos hábil o a un aprendiz. Es decir, la finalidad de la actividad era colocar dos figuras más, una arriba (A) y otra abajo (C), a partir de B y siguiendo este modelo. Por lo tanto, si consentimos en afirmar que la primera figura en ser dibujada fue la B, la siguiente, probablemente pudo haber sido la A.

Más tarde, cuando las imágenes A y B ya se habían estampado sobre el folio, alguien reparó en un detalle: en el folio 108v deberían representarse cuatro jinetes a caballo y no tres, como estaba previsto. Esta observación invalidaba el trabajo del distribuidor del espacio para tres figuras y explicaría, además, el motivo por el que se aprecia una considerable diferencia entre los grupos de figuras A/B y C/D. Estas dos últimas parecen haber sido realizadas en el espacio que quedaba disponible tras la observación del número de ilustraciones que había que representar, como ya se ha observado. En los dos dibujos superiores se aprecia una buena organización; sin embargo, en los dos inferiores se percibe que la tarea ha sido apurada en la superficie disponible del folio, llegando el cuarto caballo, incluso, hasta el extremo de la página.

Como se viene observando, todo parece indicar que el distribuidor del espacio realizó su trabajo en función de tres ilustraciones; ese distribuidor bien pudo ser el mismo maestro ilustrador, que también colocaría la primera miniatura en ser pintada en el centro (B) y que

---

<sup>129</sup> Posiblemente por un maestro o experto ilustrador, que haría, tal vez, otros dibujos guía en el programa iconográfico del manuscrito.

serviría, además, de modelo para la realización de las otras dos, como se ha explicado. En consecuencia, la ilustración B parece haber sido realizada en primer lugar y, además, por un artista técnicamente capacitado. Por su parte, el autor de la figura C parece haber tomado algunos referentes de la imagen B, como se aprecia en la cola de los caballos, las espadas, el brazo izquierdo de los jinetes y los muslos de los cuartos traseros de los caballos, principalmente. En cuanto a la miniatura D, da la impresión de que pudo haber sido realizada en última instancia por otro dibujante menos hábil que los ilustradores de B, A y C<sup>130</sup>.

Como resultado, y a la luz de estas observaciones, presumimos que el orden de elaboración de las cuatro figuras fue el siguiente: la figura B se ha dibujado en primer lugar; a continuación, la figura A, luego la C y, por último, la D. Es importante destacar, además, que son precisamente estas dos miniaturas inferiores –al margen del color– las que presentan los errores iconográficos que se observan en el grupo pictórico con relación al texto bíblico<sup>131</sup>. Por el contrario, las dos ilustraciones superiores (A y B) concuerdan perfectamente con el escrito que se encuentra en la parte izquierda del folio.

Una nueva duda que surge sobre la elaboración de las cuatro figuras del f. 108v consiste en saber el periodo de tiempo transcurrido entre el inicio y la conclusión del trabajo. Presumiblemente, las figuras B y A fueron realizadas una a continuación de la otra; sin embargo, no estamos seguros de que las imágenes C y D fueran dibujadas inmediatamente después.

### **3.3.- LA AMORFIA DE LA CUARTA FIGURA**

La cuarta figura se distingue de las otras tres por su desproporcionalidad y falta de armonía en el dibujo y la composición, destacando, en particular, la estética exigua que se aprecia en la grupa y la longitud del lomo del caballo, aunque la figura del jinete conserva, en estilo, una apariencia similar a los jinetes de las figuras superiores. En lo que se refiere a la calidad

---

<sup>130</sup> Ya queda dicho que consideramos que la figura A fue dibujada a continuación de la B y, además, algunos aspectos parecen indicar, como se verá, que en su elaboración participó otro artista.

<sup>131</sup> Acerca de los atributos propios de una determinada imagen, Castiñeiras señala que son elementos indicativos de la identidad, la historia, el poder o el papel de la figura a la cual van asociados; son una parte fundamental de la representación, puesto que sin ellos las figuras alteran su significado (Castiñeiras, *Introducción al Método...*, pp. 52-53). Según esta premisa, y a nuestro entender, el autor –o autores– de las figuras C y D no cometieron ningún error, tanto de expresión como de interpretación. Es posible que la presencia de los atributos anómalos que acompañan a dichas figuras se deba a otra cuestión, que, por el momento, se desconoce.

del trazado de algunas imágenes del códice de Lorvão, Silva Rocha apunta que se aprecian deformidades; tal es el caso del ángel representado en el folio 138r, en el que la elegancia del cuerpo contrasta con la posición de las piernas que se cruzan de una forma extraña<sup>132</sup>. Al mismo tiempo, en otras ilustraciones se observan partes, pertenecientes a una misma imagen, que contrastan con el resto de la figura y se distinguen debido a la poca calidad de la ejecución. En esta ocasión es el ángel del f. 139r que, según Silva Rocha, destaca por el dibujo ordenado y preciso del cuerpo alargado en una posición correcta y esbelta a excepción de los pies<sup>133</sup>. Estas apreciaciones de Silva Rocha invitan a pensar que en el taller de ilustradores pudiera haber artistas aventajados que dibujaran las partes más destacadas de las figuras, dejando a los aprendices que completaran el trabajo. Sin embargo, otras figuraciones alcanzan un nivel de ejecución admirable, como se aprecia en las imágenes de Juan y el ángel en el f. 64r, en las que el artista consigue acentuar la elegancia y espiritualidad<sup>134</sup> [Fig. 12 E]. Aun, dentro de una misma escena se observan imágenes con distantes niveles de ejecución, como en el f. 140v en el que destaca una figura humana que parece haber sido realizada por un aprendiz, en contraste con la imagen del ángel que se aprecia más esbelta [Fig. 12 F]. Esta disparidad en la calidad de la ejecución entre unas imágenes y otras, y dentro de una misma composición, sugiere la presencia de distintas manos en la ejecución de las obras que, además, podían estar especializadas en el dibujo de cabezas, cuerpos, manos, pies, telas y otros elementos, como se ha señalado.

Otra anomalía que podemos destacar en la figura D es que faltan las marcas de los clavos de la corona del casco del cuarto delantero izquierdo del caballo, las cuales se observan en los otros tres cuartos del animal y en los cascos de los caballos A y B<sup>135</sup>. También se aprecia la ausencia del pabellón auditivo izquierdo del caballo, que un pintor suplió con una pincelada en rojo; probablemente el artista que dio color a las figuras se percató de esta omisión y la suplió. Este hecho denota la presencia de entintadores-pintores que realizaron

---

<sup>132</sup> Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 317. Sobre este tema, *vid.*, además, João Aranda Brandão, *A codificação da figura humana no Apocalipse do Lorvão: imagem como linguagem*, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2002.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>135</sup> Otro error por omisión se localiza en f. 135r: a la trompeta del último ángel le falta la malla que se observa en los otros seis. Sobre los ángeles trompeteros del Beato de Lorvão, *vid.* Rosario Álvarez, «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1993, pp. 201-218, p. 204.

su trabajo con posterioridad al dibujo de las miniaturas. Si dibujo y pintura fueran ejecutados simultáneamente, no sería complicado para el artista trazar el pabellón auditivo del caballo con tinta negra. En otras ilustraciones del códice también se observan este tipo de anomalías, como en el f. 198r, en el que el entintador ha completado el filete del bocado y la rienda del lado izquierdo del segundo caballo, que el dibujante no había terminado [Fig. 23]. Más adelante volveremos sobre este tema.

## 4.- PORMENORES ICONOGRÁFICOS

Como se ha visto, los pormenores que contienen las ilustraciones del f. 108v son numerosos y, además, su estudio es factible de ser enfocado desde diversos puntos de vista. Todos ellos son válidos como objetivos de análisis iconográfico. Sin embargo, debido al carácter exploratorio de esta tesis y a la imposibilidad de realizar el estudio sobre el manuscrito original, se presenta el inconveniente de no poder analizar aquellos objetos de dudosa observación. Por este motivo, se ha resuelto establecer el análisis en los componentes y aspectos que se aprecian manifiestos y fidedignos en las fuentes que tomamos como referencia y que se han señalado al principio de este trabajo. Así pues, en este apartado se estudiarán aquellos elementos diáfanos, que se pueden observar con nitidez, y que consideramos sustanciales para el estudio del tema que nos ocupa.

### 4.1.- LOS JINETES

Los cuatro jinetes se observan colocados de forma correcta sobre sus monturas, aunque presentan características diferentes, motivadas, especialmente, por el uso de sus atributos, como se ha visto: el jinete A tensa un arco de flechas con la mano derecha y lo sujeta con la izquierda, el B y el C blanden, con la mano derecha, su correspondiente espada y el C sostiene un astil con su mano izquierda. El torso de los jinetes B y C se presenta de frente al espectador, al estilo de la iconografía egipcia<sup>136</sup>. La tensión que ejercen las piernas de los cuatro caballistas sobre los estribos varía de la primera a la última figura y la flexibilidad de los miembros inferiores se acentúa en orden descendente: el jinete A mantiene una posición tensa y rígida sobre la montura, como queriendo afirmar su postura al momento de tensar el arco; por el contrario, el jinete D se observa mucho más relajado. Todo parece indicar que

---

<sup>136</sup> Aunque el aspecto del torso de estos jinetes puede estar justificado por su posición en el acto de blandir la espada, no deja de recordarnos una cita de Gombrich sobre algunas representaciones de este tipo: «El artista primitivo, como el niño, tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil y los lagartos vistos desde arriba» (Gombrich, *Arte e ilusión...*, p. 19).

los miniaturistas han querido imbuir la percepción de una situación prognóstica a las ilustraciones<sup>137</sup>.

Una configuración digna de mención es la forma que los ilustradores utilizan para representar el brazo izquierdo en los jinetes B y C, similar a los observados en algunos códices europeos de la época, como el Evangelionario de Chartres o el *Vita et miracula sancti Leonardi, Confessoris* [Fig. 16 B].

Otro detalle que cabe destacar se aprecia en el costado izquierdo del torso del jinete C, en el que se observa una doble línea que recuerda a la famosa “línea de Apeles”, realizada, posiblemente, con la intención de dar un carácter volumétrico a la figura. En otras ilustraciones del manuscrito también se observan lo que parecen ser unas líneas suplementarias, casi paralelas y cercanas a la principal; como en el f. 17r, las finas líneas que surcan a través de la parte de abajo del brazo izquierdo de Cristo; o en el f. 182r la parte inferior de la bestia está remarcada con una segunda línea paralela a la principal; de igual modo que en la figura superior del f. 59r. Asimismo, en el f. 115r el lomo, la grupa y los cuartos traseros del caballo también están remarcados con una línea complementaria que, probablemente, fueran realizadas con la misma intención que las anteriores<sup>138</sup> [Fig. 11 C].

#### 4.1.1.- La cabeza

Sobre el estudio de las cabezas humanas se tendrá en cuenta la posición y la forma de la cabeza, los apéndices auriculares, el cabello y el rostro con los elementos que lo configuran. La alteración del trazado regular de algún elemento del rostro –ya sea de forma intencionada o no– puede ofrecer valiosa información<sup>139</sup>. Asimismo, no se tendrá en consideración el halo que circunda las cabezas de los jinetes B, C y D, un elemento, por otra parte, muy común en las imágenes del códice; además, no ofrece información sustancial sobre lo que se pretende analizar.

---

<sup>137</sup> Sobre la coincidencia adelantada o carácter prognóstico de la percepción, Gombrich propone como modelo la relación entre el jinete y su montura. El jinete se esfuerza por acomodarse al ritmo del caballo, anticipándose a sus movimientos para crear una perfecta sincronía (Lorda, *Gombrich: una teoría...*, p. 435).

<sup>138</sup> Sobre este tema, *vid.* Ernst H. Gombrich, *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 45-46; Víctor Nieto Alcaide, *La línea de Apeles y la obra maestra* (discurso del académico electo Víctor Nieto Alcaide, leído en la recepción pública, el día 1 de junio de 2003 y contestación del académico Francisco Calvo Serraller), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ed.), Madrid, 2003, pp. 13-19.

<sup>139</sup> Sobre este tema, *vid.* Garnier, *Le langage de l'image...*, pp. 133-140.

La cabeza, en las figuras humanas en el folio 108v, se representa en una posición de  $\frac{3}{4}$  con vista hacia el espectador, como en la mayoría de las cabezas de personajes antropomorfos del códice; es cierto que, a lo largo del manuscrito también se observan cabezas vistas de frente y de perfil y, entre estas, algunas cortadas por el marco [Fig. 13 D]. Por otra parte, se ha constatado en otras figuras del manuscrito que, en ocasiones, las cabezas humanas no respetan la proporcionalidad con el resto del cuerpo; unas veces son demasiado grandes y otras demasiado pequeñas, dando la impresión de que pudo haber un iluminador para las cabezas y otro para el resto de la figura<sup>140</sup> [Fig. 13 F].

La posición de la cabeza en los jinetes A y B se arquea hacia atrás, manteniendo ambas cabezas un grado de inclinación semejante con relación al cuerpo del jinete. Por su parte, la cabeza del jinete C se aprecia visiblemente inclinada hacia adelante en una postura antinatural y forzada, que no concuerda con el paso en parada del caballo<sup>141</sup>. La posición de la cabeza del jinete D destaca por su verticalidad natural con relación al cuerpo.

Además, los jinetes B, C y D llevan nimbo y el jinete A y el personaje que le coloca la corona no lo llevan. Los nimbos son frecuentes en la iconografía del Beato de Lorvão y la mayoría están sin colorear, aunque hay excepciones. Por otra parte, el nimbo –no crucífero– es un atributo considerado tradicionalmente como símbolo de santidad<sup>142</sup>; sin embargo, en los beatos pierde su significado al extenderse a toda clase de personajes, confundándose a veces con el pelo o dando lugar a formular varias hipótesis<sup>143</sup>.

A mayor abundamiento sobre la posición de las cabezas en otros personajes del manuscrito, queremos señalar que el f. 119v del Beato de Lorvão contiene una ilustración formada por seis filas de personajes representados de medio cuerpo. En el margen derecho de la imagen se observa la cabeza de tres figuras que asoman por el marco y, en el margen

---

<sup>140</sup> Sobre este tema, *vid.* Jean-Claude Schmitt, «O corpo e o gesto na civilização medieval», en *O corpo e o gesto na civilização medieval*, Actas do Encontro (11-13 de Novembro de 2003), Ana Silva Buesco – João Silva de Sousa – Maria Adelaide Miranda (coord.), Colibri, Lisboa, 2006, pp. 17-38, p. 28; *vid.*, además, Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1990.

<sup>141</sup> Sobre los pasos de los caballos, *vid. infra*. Las posturas ecuestres de estos jinetes recuerdan, en opinión de Oliveira Días, a técnicas de equitación observadas en miniaturas del norte de Europa (Ana de Oliveira Días, «The Iberian peninsula and the trans-Pyrenean world: assessing cultural change through the representations of dress and horsemanship in manuscript illumination», *Anuario de Estudios Medievales*, 50/2, julio-diciembre de 2020, pp. 799-825, p. 812).

<sup>142</sup> Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, París, 2008, p. 252.

<sup>143</sup> M<sup>a</sup> 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. 9.

izquierdo, las de dos, al estilo de algunos manuscritos del norte de Francia a finales del s. XII [Fig. 13 D]. Sobre este tipo de inclusión de las imágenes en la escena, Aliferis apunta: «Los personajes cortados por el marco, cuando forman parte de un grupo, según el principio de *et cetera*, poco común en la iluminación francesa de la época [final s. XII, comienzo del XIII] se encuentran con frecuencia en el arte inglés»<sup>144</sup>.

#### 4.1.1.1.- El cabello

El cabello en los jinetes A y B presenta una configuración semejante en su trazado, apreciándose las marcas de las ondas capilares, que, además, ocupan un espacio destacado sobre la cabeza<sup>145</sup>. El diseño es similar en ambas figuras, aunque el jinete B presenta una melena más extensa en su parte posterior<sup>146</sup>. Por el contrario, el pelo de los jinetes C y D es liso y los cabellos ocupan poco espacio sobre la cabeza del jinete<sup>147</sup>. Así, se observa que el cabello de los jinetes A y B sigue un mismo patrón y, por el contrario, el de los jinetes C y D otro modelo distinto, lo que podría ser un indicativo de la presencia de dos ilustradores diferentes. En algunas ilustraciones del manuscrito se presenta una situación antinómica en este aspecto; así, en el f. 118r, por ejemplo, tres de los cuatro ángeles que sujetan los vientos presentan el cabello marcado con ondas y, en cambio, el cuarto lo tiene liso [Fig. 19 C]. La causa de esta anomalía puede ser debida a varios factores: una acción voluntaria del artista, un descuido en el trabajo, el relevo o sustitución del ilustrador que estaba desarrollando la escena, el olvido debido a una postergación en el trabajo o la participación de diversos miniaturistas en la recreación de la lámina, entre otras.

---

<sup>144</sup> Laurence Terrier Aliferis, «The models of the illuminators in the early gothic period» en *The use of models in medieval book painting*, Monika E. Müller (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2014, pp. 29-56, p. 44.

<sup>145</sup> A lo largo de las miniaturas del códice se aprecian figuras que presentan los cabellos de diferentes formas: trenzados (f. 12v, f. 17r), largas melenas (f. 148v) –algunas de ellas pintadas de negro (f. 150v)– o encaracolados (f. 149v, f. 171r, f. 193r, f. 201r). También se observan algunos personajes con una prominente calvicie (f. 172v, f. 182r, *vid. infra*).

<sup>146</sup> El hecho de que el jinete A presente un cabello más corto en la parte posterior de la cabeza se debe, posiblemente, a la posición del brazo derecho de la figura que sujeta la cuerda del arco en tensión; la falta de espacio impide realizar un dibujo más extenso.

<sup>147</sup> Por esta razón, tal vez, la masa capilar de A y B se aprecia más voluminosa en relación con las figuras C y D, como consecuencia de la necesidad de aportar espacio para efectuar el dibujo de las ondas.

El cabello del personaje coronador del jinete A sigue un patrón similar al de los jinetes C y D<sup>148</sup>. En el *corpus* de las imágenes del Beato de Lorvão se observan los tres tipos fundamentales de cabello: liso, ondulado y rizado que están acentuados, a veces, con diversos matices, como mechones o alopecia [Fig. 13 E 2]. Asimismo, algunas figuras podrían delatar la impronta de su autor por medio de determinados pormenores, como puede ser la caída de un mechón de cabello sobre la frente. En el Beato de Lorvão se observan varias ilustraciones con este detalle, que varía ligeramente de unas figuras a otras [Fig. 13 E]. Por su parte, el cabello rizado o encaracolado implica habitualmente connotaciones negativas y en el Beato de Lorvão se localizan numerosas figuras con esta característica capilar; aunque, también existen dudas al respecto<sup>149</sup>. Un estudio en profundidad sobre este aspecto en todo el programa iconográfico del manuscrito podría aportar valiosa información sobre sus autores.

---

<sup>148</sup> En el Beato de Lorvão se representan diversas fórmulas capilares, destacando algunas que parecen verdaderas caricaturas (*vid. supra*). En este sentido, Silva Rocha refiere uno de estos casos en particular en la composición de la siega y la vendimia (f. 172v). El investigador portugués considera que pudiera hacer referencia a la personificación de un miembro de la congregación ocupado en las labores de campo del monasterio. Se trata de un personaje de cabello negro y calvo en la parte superior de la cabeza que calza zapatos blancos, mientras que los de los demás son negros (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 491). Silva Rocha observa que este mismo personaje parece repetirse en el f. 182r, tal vez con la intención de individualizarlo, como sucede con la personificación de la fisonomía del falso profeta en otros códices, entre los que se encuentran los de Turín o las Huelgas (Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 559). De todas formas, el hecho de destacar la calvicie del trabajador también podría implicar connotaciones satíricas, también observadas en algunos elementos de otros códices de la época. Así, a finales del s. XII, el códice iluminado que contiene un manuscrito de Pietro de Evoli y que celebra el triunfo del emperador Hohenstauffen, Enrique VI, sobre Tancredo en la lucha por el poder sobre el reino de Sicilia en los años comprendidos entre 1190 y 1194, presenta una imagen satírica de este último personaje destacando su baja estatura y su nobleza de cuna discutible (Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes*, Debate, Barcelona, 2003, p. 200). Por otra parte, también cabe la posibilidad de que algunas imágenes ya individuales, ya repetidas, representen, además, miembros del equipo de trabajo, pudiéndose encontrar, tal vez, entre ellas la caricatura de alguno de los ilustradores, al estilo del folio final del Beato de Tábara, aunque, en este caso de forma caricaturesca. Sobre este tema, *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*, Alicia Miguélez Caveró – Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 139-156; Palacios, «Cultura visual e iconografía...», p. 328; Carlos Cid Priego, «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño*, nº 8, 1989, pp. 7-33, pp. 7 y 10.

<sup>149</sup> A propósito de este tema, traemos a colación un apunte de Yarza Luaces, que observa: «Así como los caracolillos y tirabuzones de un pelo rizado identifican a personajes malignos, el pelo liso identifica a personajes benéficos, pero no siempre» (Yarza, «Diablo e infierno...», p. 236).

#### 4.1.1.2.- El rostro

Como ya se ha señalado, al representarse la cabeza de los personajes en una posición de  $\frac{3}{4}$  con vista hacia el espectador, las facciones del rostro son claramente visibles en su totalidad. Queda oculto, solamente, uno de los pabellones auditivos, que puede ser el derecho o el izquierdo, según la figura mire hacia la izquierda o a la derecha del cuadro.

Es necesario señalar que sobre las expresiones faciales conviene observar si el aspecto representa el estado de reposo del individuo con un carácter fisionómico determinado o si, por el contrario, se trata de una expresión momentánea que deforma temporalmente su estado de reposo, como un *rictus*, por ejemplo<sup>150</sup>. En este sentido, Klein llama la atención sobre la importancia que denotan los rostros de los personajes a la hora de valorar la participación de varios ilustradores en el programa iconográfico del Beato de Lorvão «La calidad del dibujo de ciertos detalles, como los rostros, varía considerablemente y en tal grado, que es preciso suponer la presencia de dos artistas, uno con más talento que el otro»<sup>151</sup>.

Los rostros de los personajes que se observan en el f. 108v presentan una configuración normal y ninguno de ellos destaca por su expresividad, al contrario de lo que sucede con otros personajes del códice, como uno de los condenados en el infierno (f. 17r) en el que se observan lágrimas discurriendo por sus mejillas<sup>152</sup>. En los otros personajes de este mismo grupo se aprecian expresiones que simulan pena, tristeza, tal vez envidia, y que bien pudieran ser caricaturas de personajes reales o, tal vez, reflejos de las pasiones del alma [Fig. 13 A]. Asimismo, otros personajes del códice combinan, en sus expresiones faciales, aspectos emotivos con rasgos caricaturescos<sup>153</sup> [Fig. 13 B].

En lo que concierne a las expresiones de las figuras del f. 108v, se observa un aspecto significativo en el rostro del jinete B, que lo distingue de los otros personajes del folio: un

---

<sup>150</sup> Hochberg, «La representación de objetos...», p. 105.

<sup>151</sup> Klein, *Beato de Liébana...*, p. 24.

<sup>152</sup> Miguélez, «A iconografia da redenção...», p. 272; *vid.*, además, Alicia Miguélez Cavero, «El lenguaje gestual en el arte románico. Aportaciones para una Historia de las Emociones», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico, imágenes y contextos*, Iñaki Bazán Díaz *et al.* (coord.), Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 109-138.

<sup>153</sup> Algunos miniaturistas del periodo románico son conocidos por los aspectos que presentan determinadas ilustraciones. Los artistas dejaron, además de su firma, su propia imagen en los folios. (Enrico Castelnuovo, «El artista», en *El hombre medieval*, Jacques Le Goff (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 221-252, pp. 233-234). No sería de extrañar que en el Beato de Lorvão alguno de los rostros que parecen caricaturas representaran, tal vez, a un ilustrador o a un compañero de trabajo o algún miembro del monasterio, como ya se ha sugerido.

pequeño hoyuelo en la barbilla que se ilustra por medio de un punto sobre el que se conforma un semicírculo, al estilo del icono de la fermata –o calderón– en la notación musical<sup>154</sup>. En consecuencia, se realizó una exploración sobre el resto de las imágenes del manuscrito y se han detectado hoyuelos en la barbilla de algunos personajes, entre los que destacan: f. 49r, f. 59r, f. 108v, f. 115r, f. 146r, f. 172v, f. 199r, f. 207r [Fig. 13 C]. Como en el caso anterior del mechón de pelo sobre la frente, pudiera considerarse que el hoyuelo en la barbilla también sea la impronta particular de un artista; sin embargo, no todos los hoyuelos presentan una estética semejante. De hecho, algunos de factura tosca parecen copias de otros mejor realizados.

En cuanto a otros detalles del rostro, se observa que para la confección de la ceja izquierda<sup>155</sup> y el apéndice nasal se ha utilizado el mismo recurso en todas las figuras de la página: una línea sinuosa y continua. Aunque, en el jinete B se aprecia una ruptura en la persistencia del trazo, que recuerda la ley de la continuidad o de la pregnancia de las teorías de la Gestalt que también se observa en otra figura del manuscrito y sobre la que trataremos más adelante<sup>156</sup>. En este sentido, parece que los iluminadores del Beato de Lorvão prestaron especial atención en reflejar en el semblante de algunos de sus personajes, por medio de la forma de las cejas, los rasgos de las emociones y la personalidad. Aunque en los rostros de las figuras de f. 108v no se aprecia, en otras ilustraciones del manuscrito este aspecto destaca por su evidente expresividad (f. 14v, f. 59r) [Fig. 13 B].

#### 4.1.2.- Las manos

En el folio 108v se observan cinco pares de manos, que están realizando distintas funciones y que corresponden a los personajes del grupo pictórico: los cuatro jinetes y el coronador. Debido a que dichos apéndices realizan distintos cometidos, la configuración del

---

<sup>154</sup> Egry apunta sobre esta observación lo que denomina «uma covinha no queixo», aunque lo hace en alusión a otras figuras de porte elegante del manuscrito, no al jinete al que nos referimos (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 37).

<sup>155</sup> Las cejas de los personajes pueden ser auténticos indicadores de la emoción o la pasión de la expresión humana (Ernst H. Gombrich, «La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», en *Arte, Percepción y Realidad*, Maurice Mandelbaum (comp.), Paidós, Madrid, 2011, pp. 13-66, p. 17). Por ejemplo, una ceja alzada nos parece tensa porque la percibimos como una desviación de la posición normal conocida (Arnheim, *Hacia una psicología...*, p. 69). Sobre la relación entre el carácter, la constitución física y las expresiones del rostro, *vid.* Gombrich, *La imagen y el ojo...*, pp. 119-121.

<sup>156</sup> Retomaremos este tema al tratar de la relación pie-estribo del jinete de la figura del f. 115r. Se da la circunstancia, además, de que este personaje y el jinete B del f. 108v presentan un hoyuelo en la barbilla.

dibujo también es diferente según los casos y cabe destacar algunos aspectos significativos; salvo en los jinetes B y C, cuyos gestos son similares al estar blandiendo una espada con la mano derecha y asiendo las riendas del caballo con la izquierda en ambos casos.

Todas las manos constan de sus correspondientes cinco dedos. Hacemos esta llamada de atención sobre el número de apéndices dactilares porque, tras haber realizado una exploración del manuscrito, se han detectado figuras que presentan aplasia en sus extremidades superiores, en las que se omite –presumiblemente, de forma voluntaria por el ilustrador– el dedo pulgar [Fig. 14]. La mayoría de estas imágenes pertenecen a figuras de cautivos o de individuos que tienen –o parecen tener– limitada su libertad. Este hecho trae al recuerdo el pasaje del Antiguo Testamento Jc 1, 6-7, en el que reza: «Y Adoni-Sédeq decía: “Setenta reyes, con los pulgares de manos y pies cortados, andaban recogiendo migajas bajo mi mesa”»<sup>157</sup> Obsérvese, además, que en el f. 86r solo la imagen de Cristo presenta dedos pulgares, en las figuras de los otros personajes se han omitido. Al mismo tiempo, las manos de los individuos que se ven sin pulgares se presentan en estado de flacidez. La falta de pulgares afecta a todas las imágenes en ambas manos; sin embargo, se advierte una excepción en el f. 153v, en el que la figura cautiva muestra una mano atrapada sin pulgar; aunque, la mano que levanta, y que tiene liberada, presenta claramente ese apéndice dactilar<sup>158</sup>.

Retomando el análisis de las manos de los personajes del f. 108v, observamos que se encuentran en desigual posición motivada por la función que están realizando; sin embargo, la mano izquierda del jinete A (que ase el arco) y la mano izquierda del jinete D (que sujeta el astil) presentan una actitud y configuración similar [Fig. 15 A]. Ambas extremidades se encuentran ejecutando una acción que requiere de la misma disposición, por lo que la imagen que ofrecen es similar: se presentan con la palma vuelta hacia el espectador y cierran el puño sujetando un objeto, que es, aparentemente, de forma tubular en ambos casos. Al realizar un análisis comparativo entre estas dos manos se aprecia que, en cuanto a las articulaciones, la del jinete A está elaborada con mucho detalle, destacando el dedo corazón, habitualmente

---

<sup>157</sup> *Biblia de Jerusalén...*, p. 249.

<sup>158</sup> Sobre la iconografía de personajes cautivos, *vid.* Miguélez, *Actitudes gestuales en la iconografía...*, p. 125. Por otra parte, ya se ha comentado sobre el aspecto pueril que presenta la estética general del manuscrito. En los dibujos infantiles, los niños dibujan manos o pies con tantos dedos como sea necesario para un buen lucimiento, sin importar su número (Arnheim, *El pensamiento visual...*, p. 208); aunque este no es el caso que nos ocupa. La omisión del dedo pulgar en el Beato de Lorvão posiblemente obedezca a otro motivo.

de mayor longitud entre las manos humanas, y remarcando las uñas en todos los dedos. Otras figuras del códice también muestran marcadas las uñas de las manos (f. 17r, f. 64r, f. 112r) y, en algunos casos, también de los pies (f. 12v, f. 17r, f. 49r, f. 59r, f. 120r). La forma en que se resuelve en cada caso el diseño de las uñas también podría aportar información sobre la participación de un artista determinado [Fig. 15 C]. Por el contrario, la mano izquierda del cuarto jinete se aprecia ejecutada con un dibujo más tosco, propio de un dibujante menos capacitado o con poco interés en la ejecución de la obra. Asimismo, es digno de observar la falta de proporcionalidad de los brazos correspondientes a estas manos en relación con los cuerpos de los individuos.

Estas observaciones han invitado a pensar que, quizás, otras figuras del manuscrito presenten algunos elementos en la misma posición y realizando acciones semejantes, lo que podría aportar información relevante sobre los autores de las miniaturas [Fig. 15 B]. Sería interesante desarrollar un estudio sistemático de las diferentes tipologías que se observan en todo el manuscrito en cuanto a los pormenores de las ilustraciones, aunque este trabajo excede las pretensiones de esta tesis.

Por otra parte, la mano derecha en los jinetes B y C ase una espada. Ambas manos se aprecian semejantes, en la misma posición y realizan una acción similar. En las dos se observan uñas en los dedos, de la siguiente forma: en la mano del jinete B, en los dedos pulgar, medio, anular y meñique; y en la mano del jinete C en el pulgar y, presumiblemente, también en el índice. Asimismo, la mano del jinete B muestra la flexión de las falanges mediante diferentes alturas en la posición de los dedos, además de unas pequeñas sombras en la zona de flexión. Sin embargo, en la mano del jinete B se omite las diferentes alturas en la representación de los dedos, lo que imprime a la mano una configuración trapezoidal [Fig. 16 A].

#### **4.1.3.- La indumentaria**

En cuanto a la vestimenta de los jinetes, se observa un evidente contraste entre los tres primeros y el cuarto, que presentan unas franjas horizontales sobre su torso y unos faldones, que bien pudieran aludir a su condición de hombres de armas. La indumentaria del cuarto jinete ofrece el torso liso y se omite el faldón, dando la impresión de que viste una túnica

tar. Podría tratarse, pues, de un personaje eclesiástico, como así indica su atributo<sup>159</sup>. Además, los jinetes primero, segundo y tercero portan armas; el cuarto un símbolo de la cristiandad. Este jinete no se corresponde ni con el texto bíblico ni con otras ilustraciones de los beatos que aluden a esta misma escena y es preciso entender los códigos de comunicación de la época, como la indumentaria o los atributos de las figuras, para identificar a personajes en concreto<sup>160</sup>. Igualmente, pudiera tratarse de un personaje humano o celestial; recuérdese que en la época de las cruzadas era costumbre que sucedieran ciertos prodigios, como el de que tanto ángeles como santos bajasen a la tierra para luchar junto a los cristianos<sup>161</sup>.

En todas las figuras humanas del folio se observan, además, una especie de adornos a la altura de las muñecas, los cuales se definen por medio de un par de trazos sencillos y parecen ajorcas; sin embargo, en el cuarto jinete este complemento en su mano derecha es doble. La mayoría de las figuras del códice laurbanense muestran este tipo de complemento, tanto en personajes celestiales como terrenales y, aun, en la imagen de Cristo. En algunos casos parecen ser dobleces de la manga y en otros ajorcas o adornos; además, a veces se presentan sencillos y, en otros casos, dobles.

En cuanto al calzado no se aprecian particularidades específicas; los cuatro caballistas calzan un modelo similar, de estilo gótico, terminado en punta<sup>162</sup>. Sin embargo, otros aspectos con relación a la forma del dibujo del calzado y los estribos sobre los que van

---

<sup>159</sup> A propósito de este tema, traemos a colación un comentario de Morinière: «A lo largo de los siglos XII y XIII, la Iglesia se esfuerza en proponer a los laicos unas vías específicas para llevar a cabo una vida cristiana. [...] El monje soldado obra y entrega su vida para santificarse y alcanzar la recompensa eterna, como lo refleja su hábito: manto blanco, signo de pureza, inocencia y castidad; cruz de tela roja que simboliza el martirio» (Claude Benoit Morinière, «Los primeros soldados de Cristo, según la Leyenda Áurea de J. de Voragine», en *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, María Dolores Burdeus *et al.* (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2000, pp. 385-394, p. 389). Sobre la vestimenta de los personajes del Beato de Lorvão, Oliveira Días añade que, si bien el códice portugués conserva los modelos plásticos más arcaicos dentro de la tradición pictórica de los beatos, muestra, al mismo tiempo, que sus realizadores se preocuparon en modernizar la indumentaria de los personajes y de algunos otros elementos allí representados (Oliveira, «The Iberian península...», p. 806).

<sup>160</sup> Cid, «Retratos y autorretratos...», p. 10.

<sup>161</sup> Franco Cardini, «El guerrero y el caballero» en *El hombre medieval*, Jacques Le Goff (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 83-120, p. 94. Sobre este tema, *vid.*, además, 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.

<sup>162</sup> Sobre este tema, *vid.* Ernst H. Gombrich, *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gill, Barcelona, 1980, p. 259.

apoyados pueden ofrecer valiosa información. Este tema se tratará con detalle en el apartado sobre los estribos.

#### 4.1.4.- Los acicates

Al realizar el estudio de los acicates se parte se la convicción de que fueron elaborados al mismo tiempo que el resto de las imágenes a las que pertenecen, y que no se han colocado con posterioridad. Entre las miniaturas medievales se observan, a veces, incongruencias atemporales entre figuras y complementos como es el caso de la representación de los *CJAp* del *Apocalipsis Valenciennes*, en la que, en pleno s. IX aparecen espuelas estrelladas en lugar de acicates, teniendo en cuenta que estos son más antiguos que aquellas<sup>163</sup> [Fig. 20 B].

Los cuatro jinetes presentan acicates, al igual que otras figuras del manuscrito que cabalgan<sup>164</sup> [Fig. 10]. Los acicates de los jinetes primero y segundo se aprecian de forma romboide, a diferencia de los acicates de los jinetes tercero y cuarto que se ven de forma triangular. Además, el acicate y la sujeción, en el jinete B conforman una estética armoniosa con el talón y el pie del caballista; por el contrario, el acicate de A se observa más tosco. Lo que aporta un nuevo argumento sobre la posibilidad de que la figura dibujada en primer lugar fuese la B, a continuación, la A (que sería copiada de la anterior) y, finalmente las imágenes C y D, que correrían a cargo de otro dibujante (*vid. supra*). Como se ha venido observando, en la elaboración de las cuatro ilustraciones del folio 108v posiblemente hayan intervenido distintas manos, por lo que consideramos que su ejecución podría deberse a un grupo de

---

<sup>163</sup> Sobre este tema, *vid.* Marta Cendón Fernández, «La imagen póstuma del caballero en la Castilla bajomedieval: metonimias de su condición», *Revista Signum*, vol. 18, n. 1, 2017, pp. 60-87, p. 82.

<sup>164</sup> Aunque no se trate de espuelas propiamente dichas, el hecho de que los jinetes porten acicates podría otorgarles la categoría de caballeros, ya que este complemento era un elemento fundamental en el mundo de la caballería; *vid.* Cardini, «El guerrero y el caballero...», p. 100. En este caso, debe tenerse en cuenta que las órdenes de caballería eran instituciones sujetas a cooptación, es decir, que sus nuevos miembros eran elegidos según criterios específicos, que podrían ir desde la fuerza física hasta la espiritualidad más elevada (Jean Markale, *Lanzarote y la caballería artúrica*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 2001, p. 176). Sobre este tema, *vid.*, además, 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<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècle)*, Ghislaine Fournès – Elvezio Canonica (eds.), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, pp. 261-283. Ahora bien, los jinetes del f. 108v deberían representar a los *CJAp*, como es preceptivo por el texto contiguo; sin embargo, es posible que los ilustradores del Beato de Lorvão tuvieran la intención de personificar en ellos a cuatro caballeros de la época. Sobre este tema, *vid.* José Mattoso, *Ricos-homens, infanções e cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Guimarães & C.<sup>a</sup> editores, Lisboa, 1982, pp. 186-192.

iluminadores, unos más cualificados que otros, entre los que destacaría, evidentemente, un maestro<sup>165</sup> [Fig. 17].

#### 4.1.5.- Los atributos

Como se ha visto, cada uno de los cuatro jinetes porta su correspondiente atributo: un arco de flechas el jinete A, una espada el jinete B, una espada el jinete C y un astil rematado en cruz el jinete D. Los atributos de A y B se corresponden con el texto bíblico; sin embargo, los atributos de C y D no se ajustan en absoluto a la disposición del mensaje escrito. Esto ha creado grandes conflictos entre los investigadores y todavía no se ha encontrado una explicación al fenómeno. De todas formas, esta anomalía iconográfica, analizada desde otro punto de vista, puede aportar valiosa información en lo que concierne a nuestra investigación.

##### 4.1.5.1.- El arco

El arco que tensa el primer jinete es un arco configurado por una doble curvatura, un formato que lo hace más compacto y es propio de las regiones orientales<sup>166</sup>. En el Beato de Lorvão se observa, además, en el f. 115r, otro arco de flechas de características similares, manejado igualmente por otro jinete arquero, aunque en esta ocasión el jinete realiza una acción diferente: en el f. 108v el arquero está pronto al disparo y, en cambio, en el f. 115r la flecha ya ha sido disparada. Las saetas, en ambos casos, son similares.

##### 4.1.5.2.- Las espadas

Se observan dos espadas en el folio: una en la mano derecha del jinete B y otra en la mano derecha del jinete C. Las armas, por su configuración, parecen pertenecer a un mismo modelo y se componen de: pomo, empuñadura, guarda y hoja; esta última incluye, además, una acanaladura que va desde la guarda hasta el comienzo de la punta [Fig. 16 A]. Sin embargo, entre estas dos espadas también se aprecian algunas diferencias: las líneas que definen la empuñadura, el filo, la acanaladura y la punta son más estéticas y armoniosas en

---

<sup>165</sup> «Los copistas nunca pueden tener el mismo carácter o estilo que el maestro, los detalles con que se detecta a un artista se les escapan y quedan plasmados en la obra sin ser conscientes de ello» (Morelli, *Italian painters. Critical studies...*, p. 75).

<sup>166</sup> André Grabar, *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, Variorum Reprints, London, 1980, p. 679 y ss.; *vid.*, además, Aneiros, *Lectura iconográfica del versículo...*, p. 166.

B que en C; la mano que sostiene la espada y el puño de la indumentaria del jinete B presentan un trazo más elegante y definido que los mismos detalles en el jinete C. Además, el ángulo de ataque de la espada y la proporcionalidad entre el arma y la figura humana son más armoniosos en B que en C. Todo parece indicar, por lo tanto, que, cuando menos, las espadas y las manos correspondientes que las sostienen han sido realizadas por personas distintas y, además, con diferente nivel técnico. Asimismo, da la impresión de que el dibujante C parece que tomó como referente el dibujo B, aunque denota menos maestría que el autor de su presunta fuente.

Por otra parte, el pomo de la espada del jinete B presenta una pequeña oquedad en su interior, que pudiera señalar un orificio para introducir una cadena, o bien, un recipiente conteniendo reliquias, como era costumbre en el Medievo: «Sobre el cerrojo descarga dos golpes muy fuertes con el pomo, en el que hay reliquias del cuerpo de San Lázaro y del de San Juan y del vestido de Santa María»<sup>167</sup>. Sin embargo, en el f. 149v se observa una espada de características similares a la del jinete B (en manos de un personaje que decapita a otros dos) en cuya empuñadura también se muestra una pequeña marca central. Todos los indicadores apuntan a que la figura que blande esta espada es de naturaleza maligna, por lo que, cuando menos en este caso, la oquedad del pomo no sería congruente que representara un depositario de reliquias. Esta marca también pudiera estar relacionada con alguna de las fórmulas que durante todo el siglo XII diferenciaban cuidadosamente los elementos que identificaban a los caballeros *nobiles* de los que no pasaban de *milites*, o bien, sobre el hecho de legitimar a las personas laicas en el orden de los combatientes<sup>168</sup>. En el pomo de la espada del jinete C no se aprecia este detalle. Esta opción también podría explicar el motivo por lo que uno de los jinetes blande una espada con ese distintivo en el pomo y el otro no tal vez se tratase de individuos pertenecientes a comunidades diferentes. Todas las espadas que se observan en el manuscrito muestran ese distintivo en el pomo, a excepción de la espada del jinete C del f. 108v que no se representa [Fig. 16 A 2].

---

<sup>167</sup> Carlos Alvar, *Roldan en Zaragoza (Poema épico provenzal)*, Diputación Provincial, Zaragoza, 1978, p. 58.

<sup>168</sup> Georges Duby, *A Sociedade Cavaleiresca*, Telma Costa (trad.), Editorial Teorema, Lisboa, 1989, pp. 37 y 44. Sobre este tema, *vid.*, además, Manuel Aneiros Loureiro, «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis del beato de Lorvão: observaciones acerca de algunos pormenores iconográficos», *Románico*, 34, 2022, pp. 18-23, p. 22.

#### 4.1.5.3.- El astil

El jinete de la figura D sostiene un astil en posición vertical con su mano izquierda. El instrumento se asienta en la cerviz del caballo y remata en una cruz griega, que incluye una circunferencia central –con un punto– de donde parten los brazos de los que penden el A y el  $\Omega$ <sup>169</sup>. La cruz está dibujada en negro, como el resto de las figuras del folio; sin embargo, el A y el  $\Omega$  están pintadas de rojo –igual que el color del caballo– y no están delimitadas por ninguna línea negra, lo que es un indicativo de que las letras fueron colocadas por el entintador y no por el dibujante. En las ilustraciones del f. 108v se observan tres fragmentos que deberían ser trazados por los dibujantes, pero fueron resueltos por el entintador, y son: la parte superior del faldón del coronador (*vid. infra*), el pabellón auditivo izquierdo del caballo D (*vid. infra*) y los símbolos A y  $\Omega$  de la cruz que referimos [Fig. 18].

#### 4.2.- *ILLE QUI CORONAM IMPONIT*

Como se ha visto, la imagen del personaje que coloca la corona al primer jinete no ofrece una definición clara sobre la ubicación que ocupa con relación al caballo. La figura se presenta al estilo del ‘plano americano’ cinematográfico, con una vista de dos tercios de lo que sería su tamaño completo, faltando la parte inferior de la misma. Esta configuración crea dudas sobre la intención del ilustrador, si quería representar a este individuo sobre la grupa del caballo o, por el contrario, detrás de él en un intento de simular dos planos distintos. Como resulta evidente, con esta disposición no es posible determinar si la figura portaría calzado o no, para poder determinar si su naturaleza es celestial o terrenal<sup>170</sup>. Tampoco se aprecian otros elementos que puedan facilitar su estudio en este sentido, como las alas o el

---

<sup>169</sup> Esta configuración recuerda a la imagen de la Cruz de Oviedo. Se sabe que en este modelo de cruz se inspiraron los iluminadores de manuscritos a partir de comienzos del s. IX (José María Fernández Pajares, «La Cruz de los Ángeles en la miniatura española», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 67, 1969, pp. 281-304, p. 304).

<sup>170</sup> Cuando los ángeles son representados como varones adolescentes van siempre descalzos, al modo de los personajes divinos de los que son la corte (Irene González Hernando, «Los ángeles», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 1-9, p. 4). Sobre este tema, Egry apunta que las figuras calzadas y sin alas no suelen ser ángeles. La diferencia estriba en los pies cubiertos con zapatos en punta y el cabello encaracolado para algunos humanos malos, en contraposición a los pies descalzos y el cabello liso para las figuras celestiales. (Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, pp. 36-37); *vid.*, además, Rocha, *L'Image dans le Beatus...*, p. 300.

nimbo<sup>171</sup>. Además, su indumentaria es lisa y solamente realiza el acto de colocar la corona sobre el jinete con ambas manos.

De todas formas, se observan otros detalles que pueden ayudar a la investigación. En la parte posterior del faldón, a la altura de la cintura, se aprecia como el trazo de la línea negra que debería demarcar esa zona parece interrumpido. En los documentos de los que disponemos no se puede observar con claridad si esa parte del faldón ha sido omitida de forma descuidada, se ha realizado con un trazo imperceptible, o bien, la pintura negra que la delimitaba se ha deteriorado con el paso del tiempo. Lo cierto es que, a través de los instrumentos ópticos que se han utilizado, se ve interrumpida y casi desaparecida en parte<sup>172</sup>. Se aprecia, asimismo, que el artista encargado de pintar de rojo el fondo del cuadro ha tenido sumo cuidado en colorear esa zona siguiendo la parte de la línea que falta, por lo que la interrupción del trazo negro es casi imperceptible en un primer análisis<sup>173</sup> [Fig. 18].

Por otra parte, el coronador y la corona parecen haber sido agregados con posterioridad a la realización del resto de la ilustración y consideramos que forman parte de un mismo dibujo. Además, se aprecia que se han efectuado simultáneamente, dibujándose en primer lugar la figura humana y a continuación la corona, como se aprecia por la superposición de trazos en la mano derecha del personaje que ase la corona. En cuanto a este tipo de líneas superpuestas, también se observan otras en distintas ilustraciones del códice, como en f. 90r y f. 118r, lo que indica que el dibujante de las primeras no ha tenido en cuenta el trazado de las segundas. En f. 118r las figuras de los ángeles fueron realizadas con posterioridad al trazado de la circunferencia en el que apoyan sus pies, como se observa en que las dos figuras superiores apoyan los extremos de los dedos de los pies sobre el borde de la circunferencia y, en cambio, las dos inferiores se superponen. Esta irregularidad puede ser debida a una negligencia del dibujante —en caso de que fuese el autor de la imagen completa—, o bien que hubiese dos dibujantes y el primero [el de la circunferencia] no tuviese en cuenta el dibujo que debía realizar, a continuación, otro artista [el de los ángeles]. Y todavía podemos

---

<sup>171</sup> Las alas y el nimbo son elementos que, juntos o por separado, forman parte habitualmente de las figuras angelicales del Beato de Lorvão. Sobre la cuestión del nimbo, *vid.* Baschet, *L'iconographie médiévale...*, p. 252; Sepúlveda, «El problema del nimbo...», p. 9.

<sup>172</sup> Los instrumentos ópticos utilizados, son: lupa filatélica clásica (2x), lupa de relojero (3x) y lupa del teléfono móvil Samsung Galaxy A13 modelo SM-A137F/DNS.

<sup>173</sup> Para poder realizar un análisis exhaustivo y diáfano de este efecto sería imprescindible consultar el manuscrito original depositado en Torre do Tombo (Lisboa), como se ha señalado.

imaginar que los dos ángeles superiores fueron realizados por un ilustrador y los dos inferiores por otro distinto. Algunos ejemplos más en los que se aprecia que las manos han sido dibujadas después de los círculos, son: f. 90r, f. 118r, f. 209r y f. 217r; sin embargo, en f. 169r, f. 196v, f. 202v, f. 203v es evidente que las manos y el clípeo se realizaron al mismo tiempo [Fig. 19 B].

Sobre este particular podemos añadir, como ya se ha referido, que la figura A ocupa  $9\frac{1}{2}$  espacios de líneas pautadas; sin embargo, si se elimina la corona, el espacio que ocupa el resto de la imagen se corresponde con 9 líneas, que es la medida del modelo B, como también se ha visto.

En cuanto a la estructura de la corona, está conformada por una línea sencilla en la que su trazado se superpone a las líneas de la cabeza y al pelo del jinete, semejando una transparencia por lo que se aprecia el cabello a través del aro<sup>174</sup>. Esta particularidad señala, de forma inequívoca, que la corona fue dibujada con posterioridad a la cabeza del jinete. Ese efecto de ‘transparencia’ pudiera hacer referencia a un intento del dibujante para recrear el acto, o la sensación de movimiento, de colocar la corona sobre la cabeza del jinete. Aunque dicha hipótesis podría dar una explicación a esta imagen no resolvería el problema de las superposiciones de líneas que se observan en otras imágenes del manuscrito, como en clípeos, circunferencias y arcos, principalmente. Por otra parte, este efecto también pudiera hacer referencia a una ‘corona invisible’, aunque, en este caso, tendría que ser colocada, tal vez, directamente por una *Dextera Dei* y no por una figura humana sin identificación alguna. Los efectos de la superposición de líneas, que no tienen en consideración aquellos elementos que van en primer y segundo plano, suelen presentarse en dibujantes inexpertos o en dibujos participativos, en los que un artista traza las figuras más importantes o complejas y otro artista menos hábil completa la ilustración. Por el contrario, en otras representaciones, como se ha visto, las líneas que delimitan las figuras que sostienen los clípeos no se superponen unas sobre otras, lo que señala el orden de elaboración de la miniatura. En estos casos, posiblemente haya sido realizada por un solo artista, o bien, que los artistas trabajaron en estrecha colaboración para decidir en cada momento que líneas deben ir en primer plano y

---

<sup>174</sup> «Resulta obvio que, a causa de la impenetrabilidad visual de la materia, lo que está delante tapa a lo que está detrás. Este hecho, sometido a los rigores de geometrización, se convierte en uno de los fundamentos de algunos sistemas de representación» (Domínguez, *Conducta estética y sistema...*, p. 106). Evidentemente, el dibujante de la corona no tuvo en cuenta el efecto de traslapo, que se aprecia en las otras coronas que contiene el manuscrito.

cuales en segundo<sup>175</sup>. Cabe añadir, que el manuscrito contiene otras coronas regias de formato semejantes y diseño diferente; sin embargo, todas ellas muestran el aro con una configuración maciza y opaca y se ciñen perfectamente a las cabezas de sus portadores<sup>176</sup>. De las cinco coronas regias que contiene el manuscrito, las localizadas en el f. 115r y el f. 186v presentan la misma tipología [Fig. 19 A].

Otro detalle para tener en cuenta sobre el dibujo de este personaje es que se aprecian unas pequeñas líneas bajo la axila del brazo derecho, que indicarían la flexión o rugosidad de la tela. Las figuras de los jinetes no presentan este aspecto y resuelven las dobleces de esta zona de otra forma<sup>177</sup>.

En cuanto a la identidad del personaje, ya se ha señalado que fue objeto de estudio por parte de Neuss, el cual mostraba su sorpresa al ver que el primer jinete del Apocalipsis estaba siendo coronado por «un ángel sin alas»<sup>178</sup>. Sin embargo, la apreciación del historiador

---

<sup>175</sup> Sobre este tema, *vid.* Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 318.

<sup>176</sup> Aneiros, «Los Cuatro Jinetes...», p. 20.

<sup>177</sup> Este tipo de líneas bajo las axilas son frecuentes y se encuentran en numerosos personajes del manuscrito.

<sup>178</sup> Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes ...*, p. 155 (*vid. supra*). El escritor alemán realiza este comentario al relacionar este personaje con los ángeles coronadores de los beatos de Valcavado [o de la Universidad de Valladolid (V)] (970), de Seu d'Urgell [o Urgellensis] (*ex. s. X*) (U) y de Fernando I y doña Sancha (1047) (F), *vid.* Aneiros, *Lectura iconográfica del versículo...* p. 176. Tradicionalmente se ha entendido –y, consecuentemente, trasladado a la iconografía– que la corona era colocada por un ángel o, en su defecto, una *Dextera Dei*; sin embargo, en el Libro de la Revelación, o Apocalipsis de Juan (Ap 6, 2), no se hace mención alguna a la naturaleza del coronador [tomamos como referencia la edición crítica de Gryson]:

καὶ εἶδον, καὶ ἶδον ἵππος λευκός, καὶ ὁ καθήμενος ἐπ' αὐτὸν (αὐτῷ) ἔχων τόξον καὶ ἐδόθη αὐτῷ στέφανος καὶ ἐξῆλθεν νικῶν καὶ ἵνα νικήσῃ.

*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 / exhibit) vincens (victor) ut (et) vinceret (evinceret / vinceret).*

(«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, pp. 299-300).

Sobre las características e iconografía de los ángeles, *vid.* Rafael García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Encuentro, Madrid, 2016, pp. 56, 79, 101, 102; Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Teodoro H. Martín (ed.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990, pp. 181, 184; Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica. La teología mística. Epístolas*, Estudio filológico-lingüístico con traducción directa y notas de Pablo A. Cavallero, Losada, Buenos Aires, 2008, p. 49; Pseudo Dionisio Areopagita, *Sobre la jerarquía celeste*, Alberto Juárez Carbajal (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020, pp. 93, 139, 141, 149, 201.

alemán sobre el valor connotativo de esta figura debería ser revisado y creemos que merece un estudio aparte<sup>179</sup>.

### 4.3.- LOS CABALLOS

Al igual que la cabeza y el pelo en los jinetes A y B parecen realizadas por el mismo ilustrador y, por el contrario, la cabeza y el cabello en C y D por otro distinto, como se ha visto, el dibujo de los caballos parece seguir un patrón similar. Este efecto se aprecia en la representación de algunos detalles, como el cerdamen de las bestias. Ciertamente, las crines en los équidos A y B se ven largas y frondosas, cayendo sobre el cuello del animal; por el contrario, en C y D se aprecian claramente entresacadas. Al mismo tiempo, el pecho del caballo B presenta una forma grácil y elegante; sin embargo, en los caballos A, C y D se aprecia más voluminoso y prominente [Fig. 20 A]. Otro pormenor que añadir a este conjunto de paralelismos es el hecho de que el extremo de los cuartos delanteros de los cuatro caballos está conformado por la cerneja, el cuartillo, la corona y el casco con las herraduras claveteadas; sin embargo, en los caballos A y B se aprecia, además, una pequeña protuberancia, que pudiera delatar la presencia del menudillo [Fig. 12 D]. Finalmente, en los caballos A y B no se observa el sexo (a menos que sean yeguas) y, en cambio, en C y D se aprecia claramente que son machos. Con relación a los detalles de la anatomía de los caballos y a los modelos iconográficos que los ilustradores podían tomar como referente, no tendrían grandes dificultades en procurar modelos del natural, en el caso de que el códice de Lorvão fuese iluminado en el *scriptorium* del propio monasterio. Soares de Sousa señala que se tiene

---

<sup>179</sup> Acerca de la diferencia que algunos investigadores observan entre santos –portadores de nimbos y calzados– y ángeles –provistos de alas, con nimbos y descalzos– en el Beato de Lorvão, Matoso ofrece una explicación clarificadora cuando describe la escena del f. 120r, señalando que la imagen del Cordero y dos figuras se encuentran en la parte superior encuadradas en un nicho sustentado por dos ángeles y dos santos (Mattoso, *História de Portugal...*, p. 256). Ya se ha referido que la interpretación de las imágenes no forma parte de este trabajo, aunque consideramos de interés abrir un paréntesis sobre la prudencia a la hora de identificar a ciertos personajes. En este sentido, traemos a colación un apunte de Panofsky sobre las dudas interpretativas en algunos elementos iconográficos. El historiador alemán observa que una obra de Francesco Maffei (s. XVII), en la que se representa a una joven mujer con una espada en su mano derecha y en su izquierda una bandeja con la cabeza de un hombre decapitado había sido interpretada como Salomé con la cabeza de Juan el Bautista; pero, Salomé no decapitó a Juan el Bautista con sus propias manos. Asimismo, el Antiguo Testamento contiene la historia de Judit, que le cortó la cabeza a Holofernes con una espada, aunque no recogió su cabeza en una bandeja, sino que fue colocada en un saco. Buscando antecedentes pictóricos, en el s. XVI en Alemania y en el norte de Italia se encuentran imágenes de Judit con bandeja (Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, pp. 21-22).

constancia de documentos que atestiguan importantes donaciones de équidos a la comunidad<sup>180</sup>.

Por otra parte, los cuatro animales están representados en posturas distintas. Destaca la posición en parada del caballo C, que contrasta con los pasos de los otros tres équidos y, además, con la actitud del jinete. Este detalle ya fue advertido por Gonçalves y otros investigadores: «os cavalos mal avançam; o cavalo negro está, até, parado»<sup>181</sup>. Esta configuración del paso del caballo C presenta paralelismo con la misma figura en el Apocalipsis *Valenciennes* [Fig. 20 B].

#### 4.3.1.- Los cuartos traseros

El trazado de los cuartos traseros de los caballos ofrece interesantes oportunidades de análisis, especialmente el derecho que se observa en su totalidad. En este sentido, merece especial atención el dibujo de las líneas sobre dos partes fundamentales: el trazo que delimita el muslo y la fórmula que el artista ha decidido utilizar para resolver el diseño del corvejón en cada caso<sup>182</sup>.

Como ya hemos adelantado, la línea que delimita el muslo del cuarto trasero derecho del caballo B, que se extiende desde el muslo hasta el corvejón, presenta un trazo firme y seguro, lo que denota una mano diestra en el dibujo; sin embargo, la misma línea en el caballo A se observa realizada con inseguridad, lo que evidencia la falta de pericia por parte del dibujante o que, tal vez, siguió un patrón dibujado previamente en el folio o una plantilla colocada sobre él<sup>183</sup> [Fig. 12 A]. También, en los caballos C y D se aprecia vacilación en la firmeza del trazo al resolver la misma parte del animal. Lo cierto es que el dibujo de los cuartos

---

<sup>180</sup> «Em todos eles aparecem referências a gado cavalari, seja cavalos, éguas, mulos ou burros. Embora as menções aos animais surjam sempre no plural, não é possível precisar quantos seriam. Não deixa, de qualquer maneira, de representar um número considerável de equídeos que o Mosteiro de São Mamede de Lorvão ia recebendo» (Afonso Soares de Sousa, «O Cavalo na Idade Média Portuguesa», *Medievalista*, N.º 32, Julho - Dezembro 2022, pp. 171-216, p. 182).

<sup>181</sup> Cardoso, «Apocalipse de Lorvão»..., p. 103. Sobre los pasos de los caballos, *vid.* Miguel Abad Gavín, *El caballo en la historia de España*, Ediciones Universidad de León, León, 1999, p. 31.

<sup>182</sup> Se sabe que los artistas de la época podían usar plantillas y escantillones para realizar algunos trabajos. En este sentido, es interesante observar cómo algunos trazos en distintas figuras –como los cuartos traseros de los caballos– presentan ángulos de curvatura muy semejantes, que serían difíciles de conseguir en un dibujo realizado a mano alzada. Sobre este tema, *vid.* Villard de Honnecourt, *Cuaderno (siglo XIII): a partir del manuscrito conservado en la biblioteca Nacional de París (n.19093)*, Alain Erlande-Brandenburg *et al.* (comps.), Akal, Torrejón de Ardoz, 1991, pp. 48-50.

<sup>183</sup> Este tema se ha tratado en el apartado “Orden de elaboración: una posibilidad” (*vid. supra*).

traseros de los animales C y D distan mucho de la excelencia de los dos anteriores [Fig. 12 B].

Decididamente, el trazo que delimita el muslo del caballo B se aprecia realizado con un pulso más firme y seguro que las mismas líneas en los otros tres équidos<sup>184</sup>. No cabe duda, por lo tanto, que el dibujante del caballo B posee una técnica superior a los dibujantes de los otros tres animales –cuando menos en lo que concierne al sector correspondiente al cuarto trasero derecho, que se analiza–.

En cuanto a la resolución del corvejón, también se observa una importante diferencia. En el caballo B, la línea que delimita la parte posterior de la pata, en el recorrido que va desde el muslo del animal hasta la cerneja y el espolón, parece haber sido realizada de un solo trazo, por lo que el artista ha provocado una línea alabeada a la altura del corvejón. Posteriormente, completa esta parte con un trazo curvo más fino hacia el interior de la pata del animal.

Por el contrario, el artista que dibuja el corvejón del caballo A realiza la misma operación con dos trazados distintos: el primero delimita el muslo hasta el corvejón, por lo que la caña y el corvejón parecen haber sido realizados de un solo trazo. Este aspecto en el caballo C no se aprecia al estar pintado de negro, y en el caballo D, el corvejón del animal se señala por medio de una ondulación de la línea que perfila el cuarto [Fig. 12 C].

En consecuencia, y a la vista de las presentes observaciones, todo parece indicar que en la elaboración de las miniaturas del f. 108v intervinieron, cuando menos, tres personas distintas<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Con relación a este tema, traemos a colación una comparación similar observada por Wölfflin al estudiar pinturas renacentistas. El historiador del arte suizo destaca las líneas cargadas de energía y «la fuerza impulsiva de los contornos características de Sandro Botticelli», en contraste con las formas paradas de Lorenzo di Credi. «No es la presencia de la línea lo que define el carácter del estilo lineal, sino el énfasis de su elocuencia» (Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, pp. 3 y 45, respectivamente). Somos conscientes de que Wölfflin centra sus estudios en obras del Renacimiento y el Barroco; sin embargo, consideramos que las ideas expuestas por el historiador son perfectamente extrapolables a las miniaturas medievales.

<sup>185</sup> No tenemos en cuenta en este momento al encargado de repartir el espacio ni al entintador, que pudieron ser alguno de los tres artistas citados u otros diferentes.

### 4.3.2.- Los arneses

Los arneses de los caballos son modelos al uso de la época de la escritura del códice<sup>186</sup>. El equipo de aparejos que se observan en las monturas de las ilustraciones del f. 108v está compuesto por: la brida<sup>187</sup>, la silla, la pechera y el estribo derecho<sup>188</sup>. Todos estos elementos presentan algunas particularidades por lo que despiertan nuestro interés y analizamos a continuación.

#### 4.3.2.1.- La brida (el bocado y las riendas)

Los cuatro caballos llevan bridas, que están asistidas de sus correspondientes riendas. Por un extremo van sujetas al bocado de la cabezada y por el otro rematan en distintas posiciones, como son: descansan sobre la base del cuello del caballo (en A), son asidas por la mano izquierda del jinete (en B y C) o las sostiene el caballista con su mano derecha (en D)<sup>189</sup>. En el extremo de la rienda que está próximo al jinete –que en B, C y D sobresalen del puño de este– se aprecia una pequeña acanaladura en dos casos, concretamente en B y D, que no se observa en las otras dos riendas, ni en otras ilustraciones del manuscrito que presentan este pormenor. Sin embargo, una acanaladura semejante a la de B y D se percibe al remate de una cuerda en la mano del ángel del f. 201r [Fig. 21].

En el extremo opuesto las riendas se asientan en el bocado de la brida, como se ha referido, y es en este punto en el que también se observan algunas variantes. El bocado del caballo B es diferente a los bocados de los otros tres caballos; no lleva los apéndices –presumiblemente del filete– que se ven en los bocados de los équidos A, C y D [Fig. 22], lo cual resulta, además, un formato único en todos los bocados de las bridas del manuscrito. Así, el filete del bocado en f. 115r presenta los bordes con la curvatura invertida con relación a los bordes de los filetes en f. 108v. Por otra parte, en el bocado de la bestia en f. 186v se

---

<sup>186</sup> Egry, *Um estudo de O Apocalipse...*, p. 115.

<sup>187</sup> El término ‘brida’ se utiliza para referenciar al freno del caballo en su totalidad, que está compuesto por las riendas y todo el correaje y elementos metálicos que se sujetan a la cabeza del animal. En este trabajo se examinarán dos elementos de la brida, que son, concretamente, el bocado y las riendas; el resto de las piezas de la cabezada (que también forman parte de la brida) no son relevantes para este análisis.

<sup>188</sup> La pechera y el estribo son elementos que se consideran parte del conjunto de la silla; sin embargo, debido a su importancia con relación a esta investigación, estas dos piezas serán analizadas individualmente. Por otra parte, el estribo izquierdo no se observa en ninguna de las cuatro ilustraciones.

<sup>189</sup> Ya se ha mencionado el cuidado que ponen los ilustradores al representar algunos detalles de utensilios de la época; en el caso de las bridas, se observa que todos los caballos portan este tipo de guarnición y, por el contrario, los arreos que porta el pollino que monta Cristo (f. 120r) son las riendas y un cabezal de cuadra.

observa la curvatura del filete en la misma posición que A, C y D, aunque la conexión entre riendas y bocado no se aprecia con claridad, debido a que la cabeza de la bestia ha sido borrada y está ininteligible. En f. 198r, el filete del primer caballo está invertido, el del segundo bien trazado con relación a las correas (además, el dibujante no terminó una de las riendas, que fue completada por el colorista) y en el tercero el miniaturista buscó otra solución –debido, tal vez, a la postura de la cabeza del caballo–, aunque comete el error de cruzar las correas de las riendas [Fig. 23].

Vistos estos aspectos en los diferentes dibujos, parece que los ilustradores no tenían un amplio conocimiento de la guarnición de las caballerías o, cuando menos, no se preocupaban por ello. Platón ya refería esta situación al comentar sobre el pintor que pinta a la vez las riendas y el bocado: a diferencia del jinete y del que hace arneses –pensaba Platón– el pintor no necesita tener ningún conocimiento de tales cosas<sup>190</sup>. Asimismo, en el bocado de la brida del caballo D se pueden ver los puntos de los goznes, que se aprecian también en el caballo B, pero que no llevan los caballos A y C.

Por otra parte, al observar las riendas de los cuatro caballos y su transcurso desde un extremo al otro, se comprueba como todas ellas conectan con el bocado del caballo. Sin embargo, esta conexión solamente parece haber sido dibujada de forma correcta en el caballo B: la rienda que va sujeta al bocado derecho transcurre a través del lado derecho del cuello del animal hasta llegar a la mano del jinete, y la rienda que va sujeta al bocado izquierdo pasa –oculta– por la parte izquierda del cuello del animal. Por el contrario, las riendas en el caballo A se ven cruzadas: la derecha se engarza en el lado izquierdo del bocado y la rienda izquierda se une a la parte derecha del mismo<sup>191</sup>. La unión entre las riendas y el bocado en los caballos C y D parecen seguir la misma configuración que en A, aunque es menos perceptible [Fig. 22]. Se observa, además, que, de todas las riendas visibles en el códice, la única trazada correctamente es la referida al caballo B (f. 108v); todas las demás siguen el mismo patrón de solaparse entre sí [Fig. 23].

---

<sup>190</sup> Cf., Gombrich, *Arte e ilusión...*, p. 84.

<sup>191</sup> En el bocado del caballo del jinete del f. 115r se aprecia la misma resolución que en los caballos A, C y D, es decir, las riendas se ven cruzadas.

#### 4.3.2.2.- La silla

Al igual que se ha visto anteriormente en las similitudes que presentan los pares de ilustraciones A/B y C/D<sup>192</sup>, los dibujantes de las sillas de montar también parecen haber seguido el mismo patrón: las sillas de los caballos A y B son semejantes entre sí y diferentes a las sillas C y D, las cuales también son semejantes entre sí.

Las sillas de montar de los caballos A y B presentan una forma semejante, con los arzones lisos rematados en forma de gancho y tres bandas longitudinales de adorno, de la última de las cuales penden unos flecos. En realidad, ambas sillas parecen copia una de otra, dando la impresión de que la silla del caballo B fue realizada en primer lugar y la del caballo A surge como una copia de la anterior, al apreciarse un acabado más tosco.

Las sillas de los caballos C y D también son semejantes entre sí, y diferentes a las anteriores. En este caso, los arzones son lobulados, aunque rematan, también, en forma de gancho. La silla del caballo D se adapta a la desproporcionalidad que presenta el animal, como ya se ha indicado, de tal forma que se alarga su estructura.

Otro aspecto que conviene destacar en este sentido es la cincha en las sillas de los caballos A, B y D<sup>193</sup>. Este elemento en A y B presenta una fina línea que transcurre longitudinalmente a través de la superficie; sin embargo, en C la cincha se observa completamente lisa [Fig. 24].

#### 4.3.2.3.- La pechera

La pechera en los caballos A y B se aprecia de menor longitud que en C y D, lo que es debido, evidentemente, a la conformación de la anatomía del animal, en concreto, a la superficie que ocupa el pecho<sup>194</sup>. Al mismo tiempo, este arnés se percibe de formato similar en los caballos A y B, y se ve diferente al modelo utilizado en los équidos C y D. En cuanto a su diseño, la pechera se desarrolla en los caballos A y B por medio de una cinta lisa, cuyo borde inferior se adorna en el équido A con unos suplementos en forma de diente de sierra, y en la montura B con unos aretes en forma de borla. Sin embargo, en los caballos C y D este complemento de la guarnición presenta otro formato distinto consistente en una banda

---

<sup>192</sup> Referenciamos las similitudes que presentan las cuatro figuras en la cabeza y el pelo de los jinetes y en las crines de los caballos, ya observadas.

<sup>193</sup> La cincha de la silla en el caballo C no se aprecia, a causa de la posición del faldón del jinete que cubre esa zona.

<sup>194</sup> Se ha referido este tema al tratar sobre la anatomía de los caballos (*vid. supra*).

con su borde inferior ondulado, a la que hay que añadir unas pequeñas incrustaciones verticales fijadas en el borde superior, que coinciden en verticalidad con la cresta de las ondas del borde inferior. Es decir, se aprecia un evidente paralelismo entre las pecheras de A y B, por una parte, y entre las de C y D por otra<sup>195</sup>.

También se observan algunas diferencias con relación a la forma que han tenido los ilustradores de resolver la vuelta de la pechera sobre el cuello del caballo<sup>196</sup>. En este punto, la pechera de los caballos A y C fue trazada por el dibujante contando desde el primer momento con este efecto. Sin embargo, la pechera del caballo D presenta un retoque que se estima forzado con la intención, posiblemente, de simular el mismo efecto que las dos anteriores. En la pechera del caballo B se aprecia un arreglo que fue colocado claramente con posterioridad a la realización de la figura<sup>197</sup>. Si se realiza el ensayo de eliminar visualmente dicha corrección, se observa la figura con la pechera del caballo tal como pudo haber sido concebida por el ilustrador originario en primera instancia, lo que da a entender que el retoque, posiblemente, haya sido colocado con posterioridad por una segunda persona.

Estas observaciones parecen indicar que el dibujante de la pechera del caballo A tenía un conocimiento claro de la forma en que debía realizar la curvatura del arnés<sup>198</sup> y el artista de la pechera de D solventa la curvatura con un aspecto tosco. Por su parte, el dibujante de la figura B resuelve de otra forma la situación de la vuelta de la pechera sin crear el efecto de volumen en la zona de la curvatura, pero ha sido corregida con posterioridad, tal vez, por alguno de los ilustradores de las otras figuras [Fig. 25].

#### 4.3.2.4.- El estribo

Los estribos forman parte de los arneses del caballo; sin embargo, no son instrumentos de uso del animal sino del jinete, el cual los utiliza para afincar sus pies y afianzarse sobre la montura. A tenor de esta particularidad, es importante observar la relación pie-estribo que se aprecia en el dibujo, como se ha citado, y que se estudiará a continuación.

---

<sup>195</sup> Insistimos en recordar las similitudes que presentaban entre sí algunos elementos de los pares de figuras A/B y C/D y de las que ya se ha tratado anteriormente.

<sup>196</sup> La pechera de los caballos es un elemento que se une a la silla, en su lado derecho y en su lado izquierdo, y circunvala el pecho del animal; su función consiste en impedir que la silla se deslice hacia atrás.

<sup>197</sup> Aneiros, «Los Cuatro Jinetes...», p. 22.

<sup>198</sup> En el caballo C este aspecto se resuelve de una forma similar, aunque de manera insegura.

Los cuatro jinetes montan ‘a la brida’, es decir, con estribos largos<sup>199</sup>, que se ven de factura semejante en todos los casos, aunque, también se aprecian algunas diferencias [Fig. 17 A]. Los dibujos de los estribos de las figuras A y B marcan el gozne de unión entre la base y la correa por medio de una pequeña circunferencia en la que se aprecia un punto central<sup>200</sup>. Por el contrario, las imágenes C y D destacan una circunferencia semejante, aunque sin el punto central<sup>201</sup>.

No obstante, la diferencia más importante que se observa al comparar los cuatro estribos y la relación que mantienen con el pie que se finca sobre ellos, radica en la conexión entre la planta del pie y la superficie del estribo sobre la cual se apoya. En la monta ‘a la brida’, el estribo soporta, en algunos momentos, todo el peso del jinete, por lo que la conexión pie-estribo tiene que ser perfecta. Como se puede apreciar, en la figura A este aspecto se resuelve satisfactoriamente. En la imagen B, el dibujante se vio en la necesidad de forzar la línea de la planta del pie con la finalidad de que se fijara al estribo. Sin embargo, en las ilustraciones C y D se aprecia como el dibujante dejó un pequeño espacio entre el pie y el estribo, lo que parece que no fue del todo satisfactorio en la revisión del trabajo. Alguien pudo observar este detalle y rellenó el espacio vacío con tinta negra<sup>202</sup>. Esta corrección, en la figura C se aprecia con claridad y en la D resulta más que evidente. De todas formas, queda la duda si la modificación la efectuó el propio miniaturista que dibujó las ilustraciones al momento de

---

<sup>199</sup> Existen diversas formas de monta en las caballerías, aunque las dos fundamentales, con relación a los estribos, son las conocidas como ‘a la brida’ y ‘a la jineta’. La primera utiliza unos estribos largos, que permite al jinete estirar sus piernas con la finalidad de asentarse con seguridad sobre la montura y era propia de los guerreros cristianos. La segunda se refiere a unos estribos cortos, que permite movilidad al caballista en la batalla, y era habitual de los militares orientales, que utilizaban el arco de flechas con frecuencia (Aneiros, *Lectura iconográfica del versículo...*, pp. 161-163); *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; 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 el 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.

<sup>200</sup> Los estribos se componen, fundamentalmente, de dos partes: un elemento metálico sobre el que se asientan los pies del jinete y la correa que une esta pieza a la silla. La parte metálica y la correa se conectan en un punto, que en las cuatro miniaturas del f. 108v está representado por una pequeña circunferencia que semeja un gozne metálico.

<sup>201</sup> Una observación para tener en cuenta sobre los modelos de goznes observados en otras ilustraciones del manuscrito es que el estribo del caballo que ocupa la posición central del f. 198r presenta el gozne cuadrado, a diferencia de todos los demás estribos del códice que son redondos.

<sup>202</sup> Este detalle denota la falta de experiencia en este aspecto del ilustrador de la figura C. En la imagen B se observa como el dibujante arqueó ligeramente la base del pie del jinete con la finalidad de que conectara perfectamente con la superficie del estribo.

revisar el trabajo –tal vez, por indicaciones de otro ilustrador experimentado– o, por el contrario, fue realizada por otro dibujante más entendido en la materia<sup>203</sup>.

Por su parte, el análisis de los estribos del f. 108v todavía puede ofrecer otro tipo de información, cuando se relacionan con otros estribos del manuscrito. Partiendo de la incidencia que acabamos de ver en la unión pie-estribo, tratamos de localizar alguna negligencia semejante en otras ilustraciones del manuscrito. Con todo, se comprueba que el segundo y el tercer jinete del f. 198r presentan un relleno en negro semejante al utilizado en el jinete C del f. 108v; lo que podría implicar la intervención del miniaturista del f. 108v en la realización de las ilustraciones del f. 198r o, en su defecto, un artista con capacidades técnicas similares [Fig. 17 B]. Ahora bien, en el jinete del f. 115r se aprecia un trazo que aparenta todo lo contrario: en el contacto pie-estribo no se advierte un espacio vacío, sino que, en contraste, la unión es tan precisa que el dibujante omite una parte de la línea de contacto que señala la conexión entre la planta del pie del jinete y el estribo sobre el que se asienta. El ilustrador ha resuelto la relación pie-estribo con una fórmula que, para nuestro asombro, recuerda una de las teorías de la organización perceptiva de la Gestalt, denominada ‘ley de la continuidad’ o de la pregnancia; es decir: el objeto se ve como un todo, a pesar de que las líneas no están completas<sup>204</sup> [Fig. 17 C].

Este efecto, aunque no referido al caso que nos ocupa, ya fue estudiado por Gombrich en sus investigaciones sobre el análisis iconográfico: «la interrupción de la línea puede sugerir la continuación de ésta a quien posea un conocimiento profundo sobre el tema»<sup>205</sup>. La máxima del historiador del arte austríaco nos invitó a reflexionar sobre el autor de la miniatura del f. 115r, llegando a la conclusión de que parecía poseer unos conocimientos técnicos sobre el dibujo excelentes, que contrastan con otros dibujantes del manuscrito. Por lo tanto, es posible que el ilustrador del f. 115r no participara en el desarrollo de las miniaturas del f. 108v, y los artistas del f. 108v no hayan actuado en el f. 115r.

---

<sup>203</sup> Aneiros, «Los Cuatro Jinetes...», p. 23.

<sup>204</sup> La ley de continuidad de la psicología de la Gestalt afirma que el cerebro tiende a ignorar los cambios que interrumpen una imagen para apreciar la imagen de forma continua. El cerebro tiende a completar las líneas faltantes (Beatriz Garrido-Ramos, «Teoría de la Gestalt en el Arte. Análisis y aplicación en pinturas del Antiguo Egipto en el contexto de la didáctica de la Historia del Arte», en *Investigación, innovación y transferencia del conocimiento: experiencias y nuevas metodologías en Ciencias y Humanidades*, J. A. Méndez-Martínez (coord.), Dykinson, Madrid, 2023, pp. 460-481, p. 465); *vid.*, además, Domínguez, *Conducta estética y sistema...*, p. 92.

<sup>205</sup> Gombrich, *El sentido del Orden...*, pp. 148, 149, 164.

Por otra parte, también resulta de sumo interés el estudio del modelo de estribo que utiliza el jinete del f. 115r, que presenta una discrepancia con los estribos de las figuras del f. 108v y del resto de los estribos del manuscrito (f. 198r)<sup>206</sup>. Como se observa, la diferencia radica en la base del artilugio; en el f. 115r, este útil del arnés presenta tres pequeñas protuberancias colocadas simétricamente en la parte inferior del mismo, semejantes a modelos de estribos de manuscritos ingleses de la época [Fig. 17 D]. De esta observación se deduce que el ilustrador pudo haber tenido acceso a ellos, haberlos conocido o, tal vez, reproducido de otro manuscrito. El modelo de estribo del f. 115r es único en el manuscrito de Lorvão; además, la ilustración de la que forma parte, en todo su contexto, también se ve diferente en algunos aspectos, como los señalados, con relación al resto de ilustraciones del códice. Nos referimos a la imagen binomio jinete-caballo. Este tipo de ilustraciones se localizan en f. 108v, f. 115r, y f. 198r. Aunque, en el manuscrito se observan, además, otras cabalgaduras: en f. 120r Cristo cabalga sobre un pollino, como se ha visto, en dirección contraria, curiosamente, a la observada en el resto de las cabalgaduras del códice; en f. 144r cuatro personajes, que calzan acicates, montan sobre sus correspondientes bestias, aunque estas no llevan ningún tipo de guarnición, y en f. 186v, una figura femenina monta sobre la bestia de siete cabezas. En consecuencia, a la vista de lo anteriormente expuesto sobre la figura del jinete y su montura del f. 115r, es posible que haya que añadir un miembro más al taller de iluminadores del Beato de Lorvão.

---

<sup>206</sup> Los estribos del f. 108v, salvo el detalle ya observado de la unión base-correa, parecen pertenecer todos a un mismo modelo.

## CONCLUSIONES

El inicio de esta tesis partía del interrogante que plantea la autoría del programa iconográfico del Beato de Lorvão; su estilo figurativo, poco común en la iconografía portuguesa de la época y en el *corpus* de los beatos, presenta grandes dificultades para su estudio. Por si fuera poco, el copista Egeas, que se refrenda asimismo como autor del texto en el colofón de la obra, no alude, en ningún momento a su trabajo como iluminador. Además, en el manuscrito tampoco se observa ningún tipo de información que contribuya a clarificar la autoría de las ilustraciones. Con todo, algunos investigadores consideran que Egeas fue escriba e iluminador al mismo tiempo, aunque la mayoría admite que en el desarrollo del programa iconográfico del beato portugués participaron diferentes artistas, unos con más talento que otros. Los estudiosos han llegado a esta conclusión motivados por la presencia de rasgos de diferente calidad artística en los dibujos, lo que indicaría la concurrencia de varias manos ejecutoras. Sin embargo, las investigaciones parecen detenerse en este punto y no ofrecen más información al respecto.

Cabe destacar, además, que numerosas imágenes del beato laurbanense presentan, en su relación con el texto, lo que algunos autores denominan ‘errores iconográficos’; esta condición podría ser un indicativo de que amanuense e ilustrador no fueron la misma persona. En cambio, por otra parte, algunas escenas están elaboradas de tal forma que denotan un conocimiento excelente del texto bíblico, lo que añade nuevas dificultades al estudio del fenómeno.

Ciertamente, la redacción del manuscrito de Lorvão por parte de Egeas es indudable, y cabría pensar, además, en la posibilidad de su implicación en la sección pictórica de la obra, ya fuese como dibujante de algunas miniaturas, asesor, corrector o supervisor de las escenas gráficas. No obstante, ninguna de estas circunstancias parece probable, debido a que, si así fuere, el copista, como buen conocedor del texto bíblico, no hubiese permitido que se cometiesen los numerosos errores que se contemplan entre el texto y las imágenes.

Como consecuencia de estas observaciones se deduce, por lo tanto, que Egeas finalizó la escritura; además, no se observa ninguna evidencia de que iluminara el manuscrito ni de que participara como asesor, corrector o supervisor de la obra. De todo ello puede inferirse,

igualmente, que tal vez no estuvo presente durante el trabajo de iluminación del códice y que tampoco tuvo contacto con los ilustradores. Es una posibilidad más razonada que así fuese, que no lo contrario.

Abreviando, y a la vista de los análisis efectuados, todo parece indicar que Egeas fue el copista del libro y, como era preceptivo, dejó en los folios los espacios libres correspondientes para que las ilustraciones fueran colocadas posteriormente por los ilustradores. Terminada su obra la firmó, corroborando así su autoría como amanuense. En este momento el libro estaba escrito, tal como él mismo sentencia, y quedaba, pues, a la espera de ser iluminado.

Ahora bien, no se tiene conocimiento de que el *scriptorium* de Lorvão dispusiera de un equipo de artistas especializado en las artes plásticas que pudiera llevar a cabo el trabajo de iluminación del códice, por lo que había que considerar otras posibilidades. Entre ellas destacamos que el manuscrito fue enviado a otro monasterio para efectuar ese trabajo, o bien, que en Lorvão se presentó, en algún momento, personal de otro monasterio entre cuyos miembros se encontraban iluminadores, lo que es factible. Se ha visto que las conexiones entre distintas comunidades religiosas eran relativamente frecuentes en la época y los monasterios portugueses mantenían contactos con algunas abadías francesas.

A la vista de estas inferencias se consideró, pues, explorar el tema en profundidad con la intención de poder ofrecer alguna solución razonada al problema y tratar de averiguar el número de ilustradores que participaron en la realización de la obra plástica del beato portugués y, si cabe, su posible procedencia.

Por ende, se efectuó una búsqueda de antecedentes para conocer el estado de la cuestión. De ello se pudo deducir que la mayoría de los investigadores consideran que las influencias estilísticas de la iconografía del Beato de Lorvão proceden de diversas fuentes y de distintas culturas. Además, los numerosos ‘errores iconográficos’ que se observan en el manuscrito pudieran ser el resultado de consultar códices parcialmente dañados, modelos poco diáfanos o confusos, manuscritos ajenos al entorno de los beatos, entre otras posibilidades. Y entre las influencias estilísticas, señalan los modelos de escuelas francesas de la época, el arte normando y cisterciense y también, como útiles de trabajo, la posibilidad del uso de plantillas y escantillones, que viajaban a través de los caminos de peregrinación. En algunas investigaciones, también se afronta el problema de la iconografía del Beato de Lorvão tratando de localizar un ejemplar –o una línea de ejemplares, por medio de los diversos

*stemmata*— que pudiera haber servido de modelo; aunque, los resultados no han sido del todo concluyentes.

Por nuestra parte, consideramos que, en lo que concierne a los ‘errores iconográficos’, se podrían añadir otras fuentes de inspiración, como la posibilidad de que algún monje, inhábil en las artes plásticas, pero con buena capacidad mnemotécnica, recogiera apuntes visuales de obras que se encontraban sobre pergamino o en soporte pétreo —como los grandes tímpanos catedralicios, que estaban en pleno apogeo— y que transmitiera de forma oral la experiencia a los ilustradores. Asimismo, también podría pensarse en la circulación escrita —como pequeñas notas o apuntes— de las composiciones plásticas de otros manuscritos. Estas anotaciones, al ser malinterpretadas por los ilustradores podrían dar lugar a que las imágenes estuvieran cargadas de numerosos errores. Esto explicaría el motivo por el cual algunos códices —especialmente beatos— presentan escenas pictóricas con un contenido similar, pero con una estructura y expresión plástica dispar entre sí. Un texto escueto o mal redactado, aunque mantenga en su esencia el mensaje fundamental, puede ser entendido de muy diversas formas.

En vista de la situación y de los antecedentes analizados, se convino en enfocar la investigación del problema desde un punto de vista diferente, utilizando una metodología novedosa —que no fue observada en las consultas bibliográficas previas—, centrándose en el estudio sobre las miniaturas *per se*. Es decir, las conclusiones van a estar directamente relacionadas con la información que las propias imágenes transmiten. El motivo de enfocar la investigación de esta forma se debe a que las ilustraciones del manuscrito laurbanense presentan un diseño poco común entre los códices iluminados de la época, por lo que se ofrecen a ser leídas de forma similar a las caricaturas de las historietas modernas. Los trazos de las líneas, superposiciones, correcciones, retoques y otros pormenores ofrecen la posibilidad de profundizar en la naturaleza intrínseca de los artistas tal como si de un análisis grafológico se tratase. Por lo tanto, el trabajo se aborda desde una perspectiva multidisciplinar, en la que concurren aspectos artísticos, estéticos y psicológicos, el método fenomenológico —*ἐποχή*— y teorías de la Gestalt.

Con todo, debido a la ingente cantidad de pormenores que pueden ofrecer las ilustraciones del códice, se pensó en centrar el estudio en una sección concreta del mismo, ampliando la investigación al resto de las miniaturas del volumen y a otros códices de la época. Así pues, se eligió un grupo de imágenes, en concreto: las cuatro miniaturas que

contiene el f. 108v, que representan el pasaje bíblico Ap 6, 1-8, también conocido como el episodio de los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis*. La razón principal de escoger este grupo figurativo se debe a que el texto bíblico y las imágenes a las que hace referencia se encuentran en la misma página: el escrito en su lado izquierdo y las cuatro figuras, colocadas en disposición vertical, en el lado derecho. Para una mejor definición e identificación de las cuatro ilustraciones convenimos en denominarlas de esta forma, de arriba hacia abajo: primera o superior (fig. A), segunda (fig. B), tercera (fig. C) y cuarta o inferior (fig. D).

Por lo tanto, al analizar las imágenes de estudio, la primera incidencia que se ofrece a la vista del f. 108v es la diferencia de tamaño de las ilustraciones y su anormal distribución sobre la superficie del folio. Las dos imágenes superiores, de dimensiones similares, contrastan con las dos inferiores, que se ven de menor tamaño y parece que han sido incluidas por necesidad en un espacio reducido. Con la finalidad de verificar la causa de esta presunta anomalía, se han tomado medidas de las figuras y se ha comprobado, además, su posición en la página por medio de las líneas pautadas que, en algunas zonas, con claramente visibles. Al mismo tiempo, se ha cotejado esta escena con otras dos escenas del código de características similares en la disposición (f. 144r y f. 198r) y que ofrecen una distribución armoniosa de los elementos.

Así, se ha podido comprobar que las dos imágenes superiores del f. 108v presentan un tamaño adecuado y están correctamente colocadas en cuanto a sus medidas y disposición en la página con relación a las líneas pautadas y, consecuentemente, también a las líneas de texto; sin embargo, las dos inferiores son de menor tamaño y la última está colocada de una forma arbitraria. Esta distribución parece indicar que quien proyectó la adjudicación del espacio en función de las imágenes que se iban a representar lo hizo pensando, en primera instancia, que serían tres figuras y no cuatro.

Para comprobar el efecto que produciría una distribución armoniosa, se ha realizado un ensayo utilizando el tamaño de la segunda figura como modelo y colocando, como una posible alternativa, tres ilustraciones en lugar de cuatro en la superficie del folio. El resultado fue que, de este modo, la disposición del grupo de tres figuras se ajustaba y se correspondía perfectamente con las líneas pautadas y con la superficie del texto, de la misma forma que los otros grupos de imágenes semejantes citados anteriormente.

Por su parte, la cuarta figura se diferencia de las otras tres por una evidente desproporcionalidad y descolocación espacial y presenta, al mismo tiempo, otros elementos

dignos de análisis. Se aprecia, por una parte, que el pabellón auditivo izquierdo del caballo está coloreado de rojo, pero no muestra la línea negra de contorno que el ilustrador tendría que haber dibujado en su momento, lo que indica la acción del entintador para suplir esta carencia. Asimismo, los signos A y  $\Omega$ , que penden de los brazos de la cruz que porta el jinete, fueron realizados directamente por el pintor sin concurso del dibujante. Se ha realizado una exploración de este tipo de soluciones en las ilustraciones del manuscrito y se ha visto que en algunas imágenes el entintador ha completado con rojo trazos, fragmentos y hasta líneas completas que el dibujante había omitido. Por lo tanto, al rol de dibujantes habría que añadir la figura de un entintador, que puede ser un miembro del equipo dibujante u otra persona diferente. De hecho, el entintador realizaban su trabajo con posterioridad al dibujo de la figura.

Ahora bien, es sabido que el método utilizado para desarrollar el dibujo de un grupo iconográfico de estas características se realiza de arriba hacia abajo, lo que, en nuestro caso debería ser: A, B, C y D. Sin embargo, algunos detalles sugieren que, en esta ocasión, no fue así exactamente. Ahondando en algunos pormenores, se observa que en la figura B la línea que delimita el muslo del cuarto trasero derecho del caballo –la parte que se extiende desde el maslo hasta el corvejón– fue realizada con un trazo firme y seguro y, tal vez, a mano alzada, lo que sugiere la intervención de una persona hábil en el dibujo. Por el contrario, ese mismo tramo en el caballo A se aprecia poco firme e inseguro, propio de un ilustrador con menos arte que el anterior. Otro aspecto que denota la ejecución de las figuras A y B por personas distintas es el trazado de las líneas que definen el corvejón en los cuartos traseros de los caballos. Los artistas resuelven el trazado de esta parte del animal de distinta forma: en la figura B el trazo es continuo desde el maslo hasta la cerneja y, por el contrario, en el caballo A el trazo se interrumpe a la altura del corvejón, que se forma con un nuevo rasgo.

A la vista de estas apreciaciones surge la idea de un posible método de elaboración del grupo ecuestre. Como se ha visto, si el proyecto en principio era el de dibujar tres jinetes con sus correspondientes monturas, un maestro ilustrador pudo elaborar la figura B en primer lugar que, como hemos señalado, denota una maestría superior al resto de ilustraciones. A continuación, un pupilo o aprendiz, con menos experiencia debería realizar las otras dos: una arriba y otra abajo, tomando como referencia la figura B. Ahora bien, tras haber plasmado sobre el folio la imagen superior, alguien reparó en el detalle de que en ese folio deberían ir representadas cuatro figuras y no tres, lo que dio lugar a dibujar las dos que faltaban en el

espacio que quedaba disponible. Así, todo parece indicar que la primera imagen en ser dibujada fue la B y a continuación la A; más tarde se representaron las figuras C y D por otros ilustradores.

Algunos paralelismos que se observan entre los grupos de imágenes A/B y C/D, parecen confirmar este hecho:

El cabello del jinete A presenta una configuración similar al cabello del jinete B, con trazos que semejan ondas capilares. Por su parte, el cabello en los jinetes C y D se ve liso.

Las crines de los caballos A y B se ven largas y frondosas, deslizándose sobre el cuello del animal. Por su parte, las crines de los caballos C y D se aprecian claramente entresacadas.

La línea que define el pecho en los équidos A y B sigue una trayectoria similar, esbelta y elegante. En los caballos C y D presenta un formato diferente, que se ve más voluminosa y robusta.

La pechera en los caballos A y B está formada por una banda con adornos en su borde inferior, de forma cuadrada en el caballo A y redondos en el caballo B. Las pecheras de los caballos C y D son similares entre sí, pero diferentes a las anteriores, con un ribete inferior de forma ondulada.

Las sillas de montar en los caballos A y B presentan un formato semejante: una curvatura en los arzones, unas franjas longitudinales de adorno y unos flecos colgantes. Por el contrario, las sillas de los caballos C y D también son similares entre sí, pero diferentes a las anteriores. En este caso, presentan una serie de lóbulos en los arzones, no se aprecian franjas longitudinales ni se observan flecos colgantes.

El acicate del jinete B tiene forma romboide y está bien dibujado; en el jinete A también se aprecia del mismo formato, pero mal configurado. Los acicates de los jinetes C y D son triangulares.

Por añadidura, el autor de la figura C parece que copió directamente de la imagen que tenía encima, lo que se observa particularmente en la figura del jinete.

Es importante destacar, además, que, al margen del color, son precisamente las miniaturas inferiores (C y D) las que detentan los errores iconográficos que se observan en el grupo pictórico con relación al texto bíblico. Por el contrario, las dos ilustraciones superiores (A y B) concuerdan perfectamente con el escrito que se encuentra en la parte izquierda del folio. Esta circunstancia invita a pensar que los dibujantes de las figuras A y B tenían conocimiento del texto, o bien, de las imágenes que debían representar. Sin embargo,

los artistas de las ilustraciones C y D no estaban tan seguros; al igual que el entintador que, al final colocó los colores de forma arbitraria. Esta circunstancia sugiere, asimismo, la formación del grupo pictórico, cuando menos, en dos fases: dibujos de las figuras A y B, en una primera, y dibujos de C y D, además del trabajo del entintador, en una segunda.

Otro punto que conviene tener en cuenta en el orden de elaboración de los dibujos es la imagen del coronador en la figura A; algunos detalles parecen indicar que fue colocada más tarde que la figura principal, tal vez, por alguno de los dibujantes de las dos figuras inferiores. Algunos pormenores sugieren esta posibilidad: el cabello del coronador es liso, semejante al de las figuras C y D, la corona fue dibujada con posterioridad a la figura del jinete y, además, se observa una interrupción en la línea del faldón, lo que podría denotar un descuido o, tal vez, la presencia de un ilustrador menos atento que el de la figura del jinete y la montura.

Al tiempo, el estudio de otros pormenores, como el cabello, también resultó significativo. Se ha visto que el dibujo del pelo en los jinetes A y B presenta los surcos capilares y, por el contrario, los jinetes C y D tienen el cabello liso. Extendiendo el análisis a otras figuras del manuscrito se observan distintos tipos de cabellos: lisos, ondulados y rizados y, en algunos casos, la presencia de matices, como mechones o alopecia, que sugieren que algunas representaciones han sido tratadas como meras caricaturas de personajes del entorno.

A su vez, las manos —especialmente las que se observan en posiciones semejantes— ofrecen interesantes perspectivas de estudio, como la mano izquierda en los jinetes A y D, que se presentan con la palma hacia el espectador y asen, en ambos casos, un objeto de forma tubular. Esta particularidad favorece el análisis del dibujo. Se observa que la mano del jinete A está elaborada con mucho detalle, destacando el dedo corazón, habitualmente de mayor longitud entre las manos humanas y, además, se remarcan las uñas de los dedos. La mano del jinete D presenta un diseño más tosco, propio de un dibujante menos experimentado.

Por su parte, las espadas, aunque de igual formato y configuración, muestran algunas diferencias. Ambas se componen de pomo, empuñadura, guarda y hoja; sin embargo, el pomo es diferente: en la espada del jinete B se observa lo que parece una oquedad, que puede señalar un orificio para introducir una cadena de sujeción, o bien, un pequeño depósito de reliquias, como era costumbre en la época.

En cuanto a los arneses, la conexión entre las riendas y el bocado del caballo solamente se ha dibujado de forma correcta en la ilustración B, las otras tres presentan una mala

configuración y se ven cruzadas, es decir, la rienda del lado izquierdo se une al bocado de la brida en el lado derecho y viceversa. Se ha podido observar, además, que, de todas las riendas presentes en el códice, la única trazada correctamente es la correspondiente al caballo B (f. 108v); todas las demás siguen el mismo patrón de solaparse entre sí.

Otro detalle de interés se localiza en la vuelta de la pechera sobre el cuello del caballo B, en la que se aprecia un arreglo que parece haber sido colocado con posterioridad. Este añadido, realizado posiblemente por un dibujante distinto al del resto de la figura, desluce la imagen que resultaría más armoniosa sin dicho arreglo.

Un aspecto importante para tener en cuenta sobre la pericia en el dibujo y los conocimientos acerca de las artes de la caballería viene a ser la solución que los dibujantes aplican en la conexión pie-estribo en los cuatro jinetes. Como es bien sabido, el estribo es un elemento de los arneses del caballo que el jinete utiliza para afincarse con firmeza sobre la montura. Por este motivo, la conexión entre el pie del caballista y el estribo debe ser perfecta, como se aprecia en las ilustraciones A y B; aunque en esta última parece que el dibujante se vio forzado a expresar, por medio de una línea sinuosa, dicha conexión. Sin embargo, este aspecto en los jinetes C y D adolece de naturalidad, debido a que en ambos casos el dibujante dejó un espacio vacío entre el pie y el estribo, que fue corregido posteriormente, como se observa claramente en las respectivas imágenes. Esta circunstancia se suma a las aportaciones de que las dos figuras inferiores fueron realizadas por artistas menos hábiles.

Ahora bien, en otro estribo del manuscrito también se aprecia un pormenor importante: es el correspondiente al jinete del f. 115r. En este caso, el dibujante recurre a otra fórmula para expresar el efecto de la conexión pie-estribo, que recuerda a una de las teorías de la percepción de la Gestalt, denominada ‘ley de la continuidad’ o de la pregnancia, en la que el objeto se ve como un todo a pesar de que las líneas no están completas. Esta particularidad podría señalar un nivel de conocimiento técnico y estético superior del dibujante de la imagen del f. 115r con relación a los dibujantes de las figuras del f. 108v. Asimismo, el modelo de estribo que utiliza el jinete del f. 115r es diferente a los modelos de los estribos del f. 108v, y recuerda a estribos de códices ingleses de la época; además, es un modelo único entre los estribos del beato portugués.

Atendiendo a estos pormenores, que delatan, de alguna forma, la calidad artística y los conocimientos del ilustrador, todo hace pensar que el dibujante de la figura del f. 115r no

realizó ninguna de las ilustraciones del f. 108v, lo que deriva en la posibilidad de añadir un miembro más al personal artístico que elaboró el programa iconográfico el Beato de Lorvão.

Por otra parte, en algunas miniaturas se observa una línea paralela por la parte interior a la línea de contorno de la figura, que recuerda a la famosa línea de Apeles, lo que pudiera ser un acto intencionado por parte del ejecutante de crear cierto efecto de volumen.

En cuanto a los aspectos que sugieren influencias transpirenaicas en la iconografía del Beato de Lorvão, se aprecian manifestaciones en diversas ilustraciones de códice. Al estudiar las cabezas humanas del f. 108v y su relación con otros personajes del manuscrito, se ha observado que, aunque la mayoría de las cabezas se presentan en una posición de  $\frac{3}{4}$  con vista hacia el espectador, también se encuentran cabezas vistas de frente y de perfil y, entre estas, algunas cortadas por el marco, como también se puede apreciar en algunas miniaturas europeas de principios del s. XIII. Otro aspecto para destacar es el recurso que los ilustradores han utilizado al representar el brazo izquierdo en los jinetes B y C, que se muestra similar a los de algunas figuraciones de códices europeos de la época, como el Evangelionario de Chartres y el *Vita et miracula sancti Leonardi, Confessoris*. También se detecta cierto paralelismo en la división de algunos encuadres, semejantes a los que se observan en figuraciones del norte de Europa, como *Liber Scivias* de Hildegarda de Bingen.

Resumiendo, todo hace pensar que la iluminación del manuscrito de Lorvão no fue realizada al mismo tiempo que la copia del texto, ni de forma inmediatamente posterior; una de las opciones más plausibles es que pasara un lapso entre ambos trabajos.

El error cometido en la adjudicación del espacio para colocar las imágenes del folio 108v parece indicar que el distribuidor no conocía exactamente el número de imágenes que había que representar. Más tarde, tal vez a mitad del trabajo, alguien reparó en el error y este fue subsanado de la forma que ahora se puede observar.

Los trazos, la estética y la composición de la segunda figura del f. 108v se ven de una calidad superior a los de las otras tres figuras, lo que señala la presencia en el grupo de un ilustrador mucho más cualificado. Al contrario, algunos trazos en la primera figura se ven toscos e inseguros, lo que podría indicar la presencia de otro artista que, además, tomó como referente la segunda figura.

Asimismo, las dos imágenes inferiores se distinguen de las superiores en numerosos aspectos técnicos, estéticos y de relación con el texto, lo que parece indicar la presencia de otros dibujantes que, posiblemente, no tuvieron contacto con los anteriores.

Se han detectado, pues, hasta cuatro posibles manos ejecutantes distintas en los dibujos de las ilustraciones del folio 108v: un dibujante muy bueno (fig. B), un dibujante bueno (fig. A) y dos dibujantes de menor categoría que los anteriores (figs. C y D); sin tener en cuenta el distribuidor del espacio y el entintador, que pudieron ser actuantes distintos de los anteriores.

La presencia del entintador como un individuo al margen de los ilustradores se detecta en los rellenos de color en los que faltan las líneas que delimitan las figuras y la complementación de trazos en rojo en otras figuras del códice, cuando el dibujante no completó su trabajo. En las ilustraciones del f. 108v, concretamente, se observan tres fragmentos que deberían ser trazados por los dibujantes, pero fueron resueltos por el entintador: la parte superior derecha del faldón del coronador, el pabellón auditivo izquierdo del caballo D y los símbolos A y  $\Omega$  en la cruz de la cuarta figura.

Ahora bien, al hilo de todas estas observaciones, surgen otras dudas:

- ¿Fue un taller de iluminadores el que realizó todo el programa iconográfico del Beato de Lorvão mediante un trabajo a destajo?

- ¿Fueron todas las ilustraciones realizadas en un mismo espacio de tiempo?

- ¿Fueron distintos talleres los responsables de las diferentes figuras?

- ¿El hecho de que en algunas escenas se observen figuras que contrastan notablemente en calidad con el resto de la escena puede deberse a que se han añadido posteriormente?

- ¿Algunos artistas eventuales que visitaron el monasterio en distintas ocasiones pudieron realizar algunos dibujos?

- ¿Las correcciones efectuadas, que se aprecian numerosas, fueron llevadas a cabo por los propios autores de las miniaturas, por otros miembros del equipo de trabajo o, tal vez, por otros dibujantes pasado algún tiempo?

- ¿Los encuadres de las escenas y, consecuentemente, los fondos de color fueron realizados al mismo tiempo que los dibujos o con posterioridad?

En definitiva, después de haber llegado a diversas conclusiones, todavía quedan muchas cuestiones por resolver sobre la iconografía del Beato de Lorvão en general y sobre las ilustraciones del f. 108v en particular. Estamos convencidos de que la sección plástica del códice portugués todavía retiene numerosos aspectos dignos de estudio. Las imágenes, como se ha visto, no solo hablan de ellas mismas, sino también –y mucho– de sus realizadores. Solamente es necesario aplicar las llaves correspondientes para abrir las puertas adecuadas

y descubrir los tesoros que el manuscrito laurbanense todavía guarda en su interior. Sin embargo, el carácter exploratorio de esta tesis no permite realizar un estudio más profundo sobre la materia y solamente se ha podido analizar la punta del iceberg del *corpus* iconográfico del beato portugués. De todas formas, se han sugerido nuevas líneas de investigación y se han planteado algunas incógnitas, con el propósito de desarrollar nuevas investigaciones en el futuro.

*Nil tam difficile est, quin quaerendo investigari possiet*

(Terencio, *Heautontimorumenos*, 675)

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1.- *Beato de Liébana: códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão* [Beato de Lorvão], Patrimonio, Valencia, 2003, ejemplar nº 34, f. 108v; edición facsimilar depositada en Torre del Infantado, Potes (Cantabria); el manuscrito original se encuentra en el Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa.

Fig. 2.- *Beato de Liébana: códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão* [Beato de Lorvão], f. 108v; edición digital del original depositado en el Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa; en línea:

<https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4381091> [consulta, 13/05/2024].

Fig. 3.- Beato de Lorvão, f. 146r [fragmento]: el ángel reposa el pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra (Ap 10, 5).

Fig. 4.- Beato de Lorvão, f. 210r [fragmento]: el Árbol de la vida y el Árbol del Conocimiento (Gn 2,9).

Fig. 5.- Beato de Lorvão, f. 120r [fragmento]: Cristo cabalga sobre una asna provista de herraduras, el borrico no va herrado (Mt 21,2).

Fig. 6.- Beato de Lorvão, f. 112r: la apertura del quinto sello, las almas de los mártires bajo el altar (Ap 6, 9-11).

Fig. 7.- Folio de Cirueña: la apertura del quinto sello, las almas de los mártires bajo el altar (Ap 6, 9-11); extraído de:

[https://www.turismo-prerromanico.com/home-b\\_\\_trashed-2\\_\\_trashed-2\\_\\_trashed-2-2-2/manuscritos/beato-de-ciruea-20130909121613/](https://www.turismo-prerromanico.com/home-b__trashed-2__trashed-2__trashed-2-2-2/manuscritos/beato-de-ciruea-20130909121613/) [consulta, 02/12/2023]

Fig. 8.- Beato de Lorvão, f. 193r: la caída de Babilonia y las lamentaciones de sus seguidores (Ap 18, 1-20).

Fig. 9 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [fragmento]: ejemplo de ajuste del brillo, contraste y color de las imágenes para una mejor observación de las líneas pautadas (programa utilizado Microsoft Office Picture Manager).

Fig. 9 B.- *Liber Scivias* (Hildegarda de Bingen) / Beato de Lorvão: paralelismos de la distribución del espacio dentro de un marco; imágenes *Liber Scivias*, extraídas de: Jean-

Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, Gallimard, París, 2016, pp. 395-396.

Fig. 10.- Beato de Lorvão: tabla comparativa, distribución del espacio ocupado por las ilustraciones en f. 108v, f. 144r, f. 198r.

Fig. 11 A.- Beato de Lorvão: tabla comparativa, ensayo de la distribución del espacio, f. 108v (con 4 y con 3 ilustraciones) y f. 198r.

Fig. 11 B.- Beato de Lorvão, f. 115r [fragmento]: jinete arquero.

Fig. 11 C.- Beato de Lorvão: diversos trazos que recuerdan a la famosa “línea de Apeles”.

Fig. 12 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: contraste entre el trazo de la línea del muslo y el corvejón del caballo B y el caballo A.

Fig. 12 B.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: de izquierda a derecha, cuarto trasero derecho de los caballos A, B, C, D.

Fig. 12 C.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: de izquierda a derecha, corvejón del cuarto trasero derecho de los caballos A, B, C, D.

Fig. 12 D.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: de izquierda a derecha, cuartos delanteros de los caballos A, B, C, D, en los que se observan la cerneja, el cuartillo, la corona, el casco, las herraduras y en A/B posible menudillo.

Fig. 12 E.- Beato de Lorvão, f. 138r, f. 139r, f. 64r [detalles]: cuadro comparativo de figuras de ángeles esbeltos. La postura de las extremidades inferiores del ángel de la f. 138r destaca por su malformación.

Fig. 12 F.- Beato de Lorvão, f. 140v [y detalles]: en una misma composición se observan imágenes con distintos niveles de calidad artística.

Fig. 12 G.- Beato de Lorvão [detalles]: uñas de las garras de las bestias, unas entintadas de negro y otras no.

Fig. 12 H.- Beato de Lorvão [detalles]: nimbos crucíferos.

Fig. 13 A.- Beato de Lorvão, f. 17r [fragmento]: expresiones emocionales (mismo fragmento con y sin color).

Fig. 13 B.- Beato de Lorvão [detalles]: diversas expresiones faciales y formas capilares.

Fig. 13 C.- Beato de Lorvão [detalles]: cuadro comparativo de algunas barbillas con hoyuelos.

Fig. 13 D.- Beato de Lorvão / Salterio Ingeborg (ca. 1195, Francia norte) [fragmentos]: rostros de perfil cortados por el marco; la imagen del salterio Ingeborg ha sido extraída de: <https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md10wp988m5w> [consulta, 02/12/2023].

Fig. 13 E.- Beato de Lorvão [detalles]: ejemplos de mechón de cabello sobre la frente.

Fig. 13 E 2.- Beato de Lorvão [detalles]: ejemplos de modelos de cabellos.

Fig. 13 F.- Beato de Lorvão [detalles]: ejemplos de relación tamaño cabeza-cuerpo.

Fig. 14.- Beato de Lorvão [fragmentos]: aplasia del pulgar en algunos personajes.

Fig. 15 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: mano izquierda de los jinetes A y D.

Fig. 15 B.- Beato de Lorvão [detalles]: diversas manos izquierdas asiendo objetos tubulares.

Fig. 15 C.- Beato de Lorvão [detalles]: uñas en dedos de manos y pies.

Fig. 16 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: mano derecha de los jinetes B y C, pomo y guarda de las espadas correspondientes.

Fig. 16 A 2.- Beato de Lorvão [detalles]: las espadas.

Fig. 16 B.- Beato de Lorvão / Evangelionario de Chartres / *Vita et miracula sancti Leonardi*: recurso estilístico similar del dibujo del brazo izquierdo.

Imagen del Evangelionario de Chartres (s. IX), Ms. Lat. 9386, BnF, París, fol. 146v, extraída de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8423840t/f302.image> [consulta, 03/12/2023].

Imagen de *Vita et miracula sancti Leonardi*, extraída de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525002880/f79.item> [consulta, 03/12/2023].

Referencia del documento completo: *Historiae Hierosolymitanae libri quatuor: authore Baldrico. — 2.º Anselmi, Cantuariensis, elucidarius. — 3.º Vita et miracula sancti Leonardi, Confessoris. — 4.º Quatuor causae quare Dominus natus est è Virgine. — 5.º Coena sancti Cypriani, cum praefatione Rabani Mauri* (s. XIII), Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 5134, p. 82.

Fig. 17 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: estribos y acicates de los jinetes A, B, C, D.

Fig. 17 B.- Beato de Lorvão [detalles]: estribos y acicates.

Fig. 17 C.- f. 115r [detalle]: relación pie-estribo; ley de la pregnancia (Gestalt): imagen dibujo geométrico extraída de Gombrich, *El Sentido del Orden...*, p. 65.

Fig. 17 D.- Beato de Lorvão, f. 115r [detalle] / Apocalipsis de París, f. 8v [detalle]: modelo similar de estribo. Apocalipsis de París, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 403; extraído de:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447298r/f24.item#> [consulta, 03/12/2024].

Fig. 18.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: elementos en el f. 108v resueltos por el entintador.

Fig. 19 A.- Beato de Lorvão [detalles]: coronas regias.

Fig. 19 B.- Beato de Lorvão [detalles]: ejemplos de superposición, o no, de líneas en algunas ilustraciones.

Fig. 19 C.- Beato de Lorvão, f. 118r [fragmentos]: ángeles, tres con cabellos con surcos capilares y uno con pelo liso.

Fig. 20 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: crines y pecho de los cuatro caballos.

Fig. 20 B.- Apocalipsis *Valenciennes* / Beato de Lorvão: paralelismo del paso en parada del tercer caballo. Apocalipsis *Valenciennes*, Bibliothèque municipale de Valenciennes, Ms.99 (92), f. 12v, f. 13r; imagen extraída de:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84525958/f33.item> [consulta, 03/12/2023].

Fig. 21.- Beato de Lorvão [detalles]: acanaladura en el extremo de las tres correas en las imágenes superiores, omitida en las inferiores.

Fig. 22.- Beato de Lorvão, f. 108v: bridas caballos A, B, C, D.

Fig. 23.- Beato de Lorvão [detalles]: bridas en otros cuadrúpedos del manuscrito.

Fig. 24.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: sillas caballos.

Fig. 25.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]: pecheras.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES

«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.

Apocalipe do Lorvão, referência: PT/TT/MSML/B/44, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, [referência antiga: Coleção Costa Basto, n.º 21; CF 160], Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lisboa, en línea: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4381091> [última consulta, 17/11/2024].

*Beati Liebanensis. Tractatus de Apocalipsin. Pars Prior (CCSL CVII B)*, cura et studio Roger Gryson, Brepols, Turnhout, 2012.

Beato de Liébana: *códice del Monasterio de San Mamede de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2003 [ejemplar nº 34 (edición facsimilar), Torre del Infantado, Potes (Cantabria)].

Beato de Liébana, *Obras Completas*, Edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray – Alberto del Campo – Leslie G. Freeman, Estudio Teológico de San Ildefonso, BAC, Madrid, 1995.

*Biblia de Jerusalén*, Descleé de Brouwer, Bilbao, 1969.

Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos*, Antonio Castro Zafra – Mónica Castro Zafra (trad.), Trotta, Madrid, 1999-2023.

Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica. La teología mística. Epístolas*, Estudio filológico-lingüístico con traducción directa y notas de Pablo A. Cavallero, Losada, Buenos Aires, 2008.

Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Teodoro H. Martín (ed.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1990.

Pseudo Dionisio Areopagita, *Sobre la jerarquía celeste*, Alberto Juárez Carbajal (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.

Villard de Honnecourt, *Cuaderno (siglo XIII): a partir del manuscrito conservado en la biblioteca Nacional de París (n.19093)*, Alain Erlande-Brandenburg *et al.* (comps.), Akal, Torrejón de Ardoz, 1991.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GAVÍN, Miguel, *El caballo en la historia de España*, Ediciones Universidad de León, León, 1999.
- ACEVEDO MOLINA, Mirsa, «Las labores de las viñas a través de las imágenes de Beatos y calendarios hispánicos entre los siglos X y XIII», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, nº 2, julio-diciembre 2012, pp. 31-54.
- ALVAR, Carlos, *Roldan en Zaragoza (Poema épico provenzal)*, Diputación Provincial, Zaragoza, 1978.
- ÁLVAREZ, Rosario, «La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, Universidad de La Laguna, La Laguna, 1993, pp. 201-218.
- ANEIROS LOUREIRO, Manuel, *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*, Tesis doctoral, USC, Santiago de Compostela, 2019.
- ANEIROS LOUREIRO, Manuel, «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis del beato de Lorvão: observaciones acerca de algunos pormenores iconográficos», *Románico*, 34, 2022, pp. 18-23.
- APARICI, Roberto *et al.*, *La imagen. Análisis y representación de la realidad*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- ARA GIL, Clementina Julia, «Las ilustraciones de los Beatos», en *Beato de Valcavado. Estudios*, José Manuel Ruiz Asencio (coord.), Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 51-85.
- ARANDA BRANDÃO, João, *A codificação da figura humana no Apocalipse do Lorvão: imagen como linguagem*, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976, p. 30.
- ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

- AVENOZA, Gemma, «Codicología: estudio material del libro medieval», en *La producción del libro en la Edad Media. Una visión interdisciplinar*, Gemma Avenoz – Laura Fernández Fernández – M. Lourdes Soriano Robles (eds.), Silex Universidad, Madrid, 2019, pp. 57-130.
- AVRIL, Françoise, «Quelques considérations sur l'exécution matérielle des enluminures de l'Apocalypse de Saint-Sever», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Grupo de Estudios Beato de Liébana, tomo II, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 261-271.
- 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.
- BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, París, 2008.
- BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Buenos Aires, 2007.
- BENOIT MORINIÈRE, Claude, «Los primeros soldados de Cristo, según la Leyenda Áurea de J. de Voragine», en *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, María Dolores Burdeus *et al.* (eds.), Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2000, pp. 385-394.
- BRUNELLO, Franco, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1975.
- BRUYNE, Edgar de, *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1988.
- CALIGOR, Leopoldo, *Nueva interpretación psicológica de dibujos de la figura humana*, Kapelusz, Buenos Aires, 1960.
- 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.
- CARDINI, Franco, «El guerrero y el caballero» en *El hombre medieval*, Jacques Le Goff (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 83-120.
- CARDOSO GONÇALVES, J., «Apocalipse de Lorvão», *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, vol. III, Lisboa, 1937, pp. 85-110.

- 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.
- CASTELNUOVO, Enrico, «El artista», en *El hombre medieval*, Jacques Le Goff (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 221-252.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al Método Iconográfico*, Tórculo Edicións, Santiago de Compostela, 1997.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta, «La imagen póstuma del caballero en la Castilla bajomedieval: metonimias de su condición», *Revista Signum*, vol. 18, n. 1, 2017, pp. 60-87.
- CHAO CASTRO, David, «Perfecto rey-caballero: esquemas iconográficos para los príncipes castellanos de fines del Medioevo», en *Le Miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècle)*, Ghislaine Fournès – Elvezio Canonica (eds.), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011, pp. 261-283.
- CID PRIEGO, Carlos, «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño. Revista anual de historia del arte*, nº 8, 1989, pp. 7-33.
- CORDONNIER, Rémy, «Des interactions entre scriptoria portugais au XIII<sup>e</sup> siècle», *Artis, Revista de História da Arte*, nº 7, Lisboa, pp. 2-13, 2009.
- CORREIA BORGES, Nelson, *Arte Monástica em Lorvão: sombras e realidade: das origens a 1737*, vol. I, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002.
- CREEGAN, Robert F., «Fenomenología», en *Sistemas de psicología. Fenomenología, Psicología de la Gestalt, Psicología del Individuo*, J. F. Brown et al., Paidós, Buenos Aires, 1966, pp. 35-42.
- CROCE, Benedetto, *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*, Ágora, Málaga, 1997.
- CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Droz, Genève, 1969.
- DALLI REGOLI, Gigetta, *Il gesto e la mano*, Leo S. Olschki (ed.), Città di Castello, 2000.
- DANTAS, Júlio, «Iluminura proto-mudèjar portuguesa. O Apocalypse de Lorvão», *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, serie II, vol. I, Lisboa, 1920, pp. 182-186.

- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIIIe au XIe siècle (à suivre)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 12e année (n°47), Juillet-septembre 1969, pp. 219-241.
- DODWELL, Charles R., *Painting in Europe: 800 to 1200*, Penguin Books, London, 1971.
- DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique, *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*, Editorial Complutense, Madrid, 1993.
- DUBY, Georges, *A Sociedade Cavaleiresca*, Telma Costa (trad.), Editorial Teorema, Lisboa, 1989.
- EGRY, Anne de, *Um estudo de O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972.
- 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*, Volume XL, Fordham University Press, New York, 1984.
- FERNANDES MARQUES, Maria Alegria, «O mosteiro de Lorvão: ainda a saída dos monges e a entrada das freiras», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 11, 2011, pp. 57-74.
- FERNÁNDEZ PAJARES, José María, «La Cruz de los Ángeles en la miniatura española», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 67, 1969, pp. 281-304.
- FIEDLER, Konrad, *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1991.
- GARCÍA BRAGE, M<sup>a</sup> Rosa (coord.), *La comunicación en los monasterios medievales. XV centenario de San Benito*, Exposición Itinerante organizada en colaboración con ANABAD, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos (ed.), Madrid, 1980.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 2. Los Ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Encuentro, Madrid, 2016.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, «Notas para un censo de los códices canónicos extrapeninsulares pregregorianos de la Península Ibérica» en *Coloquio sobre circulación y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 35-60.
- GARCÍA-ARÁEZ FERRER, Hermenegildo, *La miniatura en los códices de Beato de Liébana (Su tradición pictórica)*, Alvi, Madrid, 1992.

- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Le Léopard D'or, París, 1982.
- GARRIDO-RAMOS, Beatriz, «Teoría de la Gestalt en el Arte. Análisis y aplicación en pinturas del Antiguo Egipto en el contexto de la didáctica de la Historia del Arte», en *Investigación, innovación y transferencia del conocimiento: experiencias y nuevas metodologías en Ciencias y Humanidades*, J. A. Méndez-Martínez (coord.), Dykinson, Madrid, 2023, pp. 460-481.
- GLENISSON, Jean (dir.), *Le livre au Moyen Age*, Brepols, Turnhout, 1988.
- GOMBRICH, Ernst H., *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Gustavo Gill, Barcelona, 1980.
- GOMBRICH, Ernst H., *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- GOMBRICH, Ernst H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002.
- GOMBRICH, Ernst H., *Los usos de las imágenes*, Debate, Barcelona, 2003.
- GOMBRICH, Ernst H., «La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte», en *Arte, Percepción y Realidad*, Maurice Mandelbaum (comp.), Paidós, Madrid, 2011, pp. 13-66.
- 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, María del Carmen Aguilera Castro (coord.), Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, Madrid, 1998, pp. 457-494.
- GÓMEZ, Nora M., *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana. Los Beatos*, Tesis Doctoral, Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología Departamento de Arte y Musicología, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «Los ángeles», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 1-9.

- GRABAR, André, *L'art du moyen âge en Occident. Influences byzantines et orientales*, Variorum Reprints, London, 1980.
- GULLICK, Michael, «Manuscripts et copistes normands en Angleterre (XIe – XIIe siècles)» en *Manuscripts et enluminures dans le monde normand (XIe – XVe siècles)*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Actes publiés sous la direction de Pierre Bouet et Monique Dosdat, Presses universitaires de Caen, Caen, 2005, pp.83-94.
- HAMEL, Christopher de, *Copistas e iluminadores*, Akal, Madrid, 1999.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, I, Guadarrama, Madrid, 1969.
- 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, 2016, pp. 111-141.
- HOCHBERG, Julian, «La representación de objetos y personas», en *Arte, Percepción y Realidad*, Maurice Mandelbaum (comp.), Paidós, Madrid, 2011.
- HUSSERL, Edmund, *Investigaciones lógicas*, Revista de Occidente S. A., Madrid, 1976.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- KESSLER, Herbert L., *Experiencing Medieval Art*, University of Toronto Press, Toronto, 2019.
- KLEIN, Peter K., *Der ältere Beatus - Kodex Vitr. 14-1 der Bibliotheca Nacional zu Madrid, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei 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.
- KLEIN, Peter K., *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorvão*, Patrimonio, Valencia, 2004.
- KLEIN, Peter K., «The role of prototypes and models in the transmission of medieval picture cycles: the case of the beatus manuscripts», en *The use of models in medieval book painting*, Monika E. Müller (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2014, pp. 1-28.

- 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*, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 201-214.
- KÖHLER, Wolfgang, *Psicología de la forma: su tarea y últimas experiencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
- KÖHLER, Wolfgang, «Algunos aspectos de la psicología de la Gestalt», en *Psicología de la forma*, W. Köhler – K. Koffka – F. Sander, Paidós, Buenos Aires, 1973, pp. 7-42.
- KROUSTALLIS, Stefanos, «Quomodo decoretur pictura librorum: materiales y técnicas de la iluminación medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, 41/2, julio-diciembre de 2011, pp. 775-802.
- KUNE, Junko, «Escribanos e iluminadores en la frontera cristiano-hispana entre los siglos X y XI: la costumbre del retrato», en *El mundo de los conquistadores*, Martín F. Ríos Saloma (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad Universitaria, México D. F., 2015, pp. 839-860.
- LAHOZ, Lucía, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Síntesis, Madrid, 2022.
- LE DESCHAULT DE MONREDON, Térrence, «Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística», en *Entre la letra y el pincel: el artista medieval, leyenda, identidad y estatus*, Manuel Antonio Castiñeiras González (ed.), Círculo Rojo, Almería, 2017, pp. 121-134.
- LE GOFF, Jacques, «El hombre medieval» en *El hombre medieval*, Jacques Le Goff (ed.), Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 9-44.
- LE GOFF, Jacques, *La civilización del occidente medieval*, Paidós, Barcelona, 1999.
- LEMAIRE, Jacques, *Introduction à la codicologie*, Institut d'Etudes Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1989.
- LEYMARIE, Jean – MONNIER, Geneviève – ROSE, Bernice, *Historia de un arte. El Dibujo*, Carroggio, Barcelona, 1998.
- LORDA IÑARRA, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991.
- MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Armand Colin, Paris, 1947.

- MARCOS ALDÓN, Manuel, «Notas comparativas de códices griegos occidentales», en *Graphion. Códices, manuscritos e imágenes. Estudios filológicos e históricos*, Juan Pedro Monferrer Sala – Manuel Marcos Aldón (eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2003, pp. 76-113.
- MARKALE, Jean, *Lanzarote y la caballería artúrica*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 2001.
- MARTÍN BARBA, José Julio, «La cruz de Oviedo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 15, 2016, pp. 27-50.
- MARTIN, Therese – WILLIAMS, John †, «Women's Spaces —Real and Imagined— in the Illustrated Beatus Commentaries», *Arenal*, 25-2, julio-diciembre 2018, pp. 357-396.
- MARTINS, Mário (S. J.), *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Edições Brotéria, Lisboa, 1975.
- MATTOSO, José, *Ricos-homens, infanções e cavaleiros. A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Guimarães & C.<sup>a</sup> editores, Lisboa, 1982.
- MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal. A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Estampa, Lisboa, 1993.
- MELO, Maria João *et al.*, «The colour of medieval portuguese illumination: an interdisciplinary approach», *Revista de História da Arte*, série W, nº 1, 2011, pp. 153-173.
- MIGUEL, Catarina *et al.*, «A study on red lead degradation in a medieval manuscript Lorvão Apocalypse (1189)» *Journal of Raman spectroscopy*, vol. 40, no. 12, John Wiley & Sons, Chichester (UK), pp. 1966-1973.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, Universidad de León, León, 2007.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, «Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispana», *Medievalista* [Online], 8, 2010, s. p., en línea:  
 URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/474>;  
 DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.474> [consulta, 14/12/2023].
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, «La descontextualización de los gestos en el arte románico de los reinos hispanos», *De Arte*, 9, Universidad de León, León, 2010, pp. 25-36.

- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, «La *impaginatio* como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún», en *Impaginatio en las inscripciones medievales*, Vicente García Lobo – M<sup>a</sup> Encarnación Martín López (coord.), Universidad de León, León, 2011, pp. 71-97.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, «A iconografia da redenção no Beato de Lorvão», en *Redenção e Escatologia, Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, vol. I, Idade Média, Tomo 2, Samuel Dimas – Renato Epifânio – Luís Lóia (coord.), Nota de Rodapé Edições, Lisboa, 2015, pp. 263-280.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, «El lenguaje gestual en el arte románico. Aportaciones para una Historia de las Emociones», en *Arte y sexualidad en los siglos del románico, imágenes y contextos*, Iñaki Bazán Díaz *et. al.* (coord.), Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2018, pp. 109-138.
- 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*, Alicia Miguélez Caveró – Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), CSIC, Madrid, 2018, pp.13-28.
- MIRANDA, Maria Adelaide – SILVA, José Custódio Vieira da, *História da Arte Portuguesa. Época Medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1995.
- MIRANDA, Maria Adelaide, «A iluminura românica em Portugal», en *A Iluminura em Portugal. Identidades e influências*, Catálogo da Exposição, 26 de abril a 30 de Junho '99, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999, pp. 168-170.
- MIRANDA, Maria Adelaide, «A Iluminura de Santa Cruz de Coimbra no contexto da iluminura europeia medieval», *Bibliotheca Portucalensis Ser. 2*, vol. 15/16, 2000/01, pp. 67-95.
- MIRANDA, Maria Adelaide *et al.*, «A cor na Iluminura Portuguesa, uma abordagem interdisciplinar», *Varia: revista de História da Arte*, 5, 2008, pp. 228-245.
- 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 Caveró (eds.), Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Ciudad Universitaria, Madrid, 2014, pp. 1-29.

- 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.
- MONSERRAT, Víctor J., «Los artrópodos en Los Beatos», *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, nº 54, junio de 2014, pp. 469–503.
- MORELLI, Giovanni, *Italian painters. Critical studies of their works*, John Murray, London, 1892.
- MUKAROVSKY, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Edición crítica de Jordi Llovet, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MUNDÓ, Anscari M. – SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, *El Comentario de Beato al Apocalipsis, catálogo de los códices*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1976.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, «Concentração, dispersão e dependências na circulação de manuscritos em Portugal, nos séculos XII e XIII», en *Coloquio sobre circulación y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 61-86.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, «Tempos e livros medievos: os antigos códices de Lorvão, do esquecimento à recuperação de tradições», *Compostellanum*, LVI, 2011, pp. 729-754.
- NEUSS, Wilhelm, *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].
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La línea de Apeles y la obra maestra* (discurso del académico electo Víctor Nieto Alcaide, leído en la recepción pública, el día 1 de junio de 2003 y contestación del académico Francisco Calvo Serraller), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ed.), Madrid, 2003.
- OLIVEIRA DIAS, Ana de, *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.
- OLIVEIRA DIAS, Ana de, «A ciência numérica no imaginário medieval: o exemplo das ilustrações do Beato de São Mamede de Lorvão», en *O Imaginário Medieval*, Carlos Guardado da Silva (coord.), Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Torres Vedras, 2014, pp. 81-100.

- OLIVEIRA DIAS, Ana de, «The Iberian peninsula and the trans-Pyrenean world: assessing cultural change through the representations of dress and horsemanship in manuscript illumination», *Anuario de Estudios Medievales*, 50/2, julio-diciembre de 2020, pp. 799-825.
- 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*, Alicia Miguélez Cavero – Fernando Villaseñor Sebastián (eds.), CSIC, Madrid, 2018, pp. 139-156.
- PALACIOS ONTALVA, J. Santiago, «Cultura visual e iconografía de la Reconquista. Imágenes de poder y cruzada», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nº 17, 2011, pp. 303-362.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- PEIXEIRO, Horacio Augusto, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorvão*, Dissertação para Prof. Coordenador Inst. Politécnico, Tomar, 1998.
- PÉREZ CORTÉS, Sergio, *Escribas*, Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F., 2005.
- 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.
- PERICOT, Jordi, *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*, Ariel, Barcelona, 1987.
- PIMENTA, Alfredo, *Idade-Média (Problemas & Soluçoens)*, Ultramar, Lisboa, 1946.
- Portugal en el medievo: de los monasterios a la monarquía*, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura (ed.), Sala de Exposiciones de la Fundación Banco Central Hispano, 25 mayo / 26 julio, Madrid, 1992.
- ROCHA, Jorge Manuel 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 et daté de 1189*, unpublished doctoral dissertation, Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres – Histoire, Arts et Archéologie, Bruxelles, 2008.

- RUIZ GARCÍA, Elisa, *Introducción a la codicología*, Fundación Germán Sánchez Rupérez, Madrid, 2002.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.), *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada*, volumen primeiro, Aillaud e Bertrand, París-Lisboa, 1929-1932.
- SANTAELLA, Lucía – NÖTH, Winfried, *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Gyersa, Barcelona, 2003.
- SHELLER, Robert W., *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 – 1470)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1994.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Il gesto nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1990.
- SCHMITT, Jean-Claude, «O corpo e o gesto na civilização medieval», en *O corpo e o gesto na civilização medieval*, Actas do Encontro (11-13 de Novembro de 2003), Ana Silva Buesco – João Silva de Sousa – Maria Adelaide Miranda (coord.), Colibrí, Lisboa, 2006, pp. 17-38.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, París, 2016.
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> de los Ángeles, «El problema del nimbo en los Beatos mozárabes», *Anales de la Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 9-19.
- SERRANO, Sebastià, *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos*, Montesinos Editor, Barcelona, 1981.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de, «Los Beatos», *Cuadernos de Arte Español. Historia* 16, Madrid, 1993, pp. 23-24.
- SILVA VERÁSTEGUI, Soledad de, «Los Beatos en La Rioja», *Príncipe de Viana*, 55 (202), 1994, pp. 249-272.
- 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, pp. 64-66.
- SOARES DE SOUSA, Afonso, «O Cavalo na Idade Média Portuguesa», *Medievalista*, N.º 32, Julho - Dezembro 2022, pp. 171-216.
- STIERLIN, Henri, *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

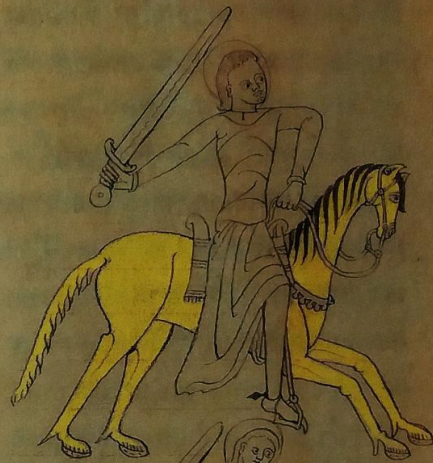
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, *Fragmentos de Libros. Bibliotecas de Fragmentos (en torno al Beato del A. H. P. de Zamora)*, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora, 2003, pp. 55-58.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 1990.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2002.
- TERRIER ALIFERIS, Laurence, «The models of the illuminators in the early gothic period» en *The use of models in medieval book painting*, Monika E. Müller (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2014, pp. 29-56.
- TORREANO, John, *Dibujar lo que vemos. La percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*, Blume, Barcelona, 2008.
- VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim, *História de Portugal. Estado, Pátria e Nação (1080-1415)*, vol. I, Verbo, Póvoa de Varzim, 1977.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, «El scriptorium medieval del monasterio de San Isidoro de León y sus conexiones europeas», en *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pp. 209-238.
- WARREN, Vicki, *Las iluminaciones del Apocalipsis: Gonzalo de Berceo y el Beato de Silos*, Universidad Complutense, Madrid, 2014 [Tesis doctoral].
- WEITZMANN, Kurt, *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Nerea, Madrid, 1990.
- 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, s. l., s. f., pp. 251-263.
- WILLIAMS, John, «Introducción», en *El Beato de Osma. Estudios*, Vicent García editores, Valencia, 1992, pp. 15-34.
- WILLIAMS, John, «Las ilustraciones del Beato de Burgo de Osma», en *El Beato de Osma. Estudios*, Vicent García editores, 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, «Maius y la revolución pictórica del Beato», en *Seis estudios sobre beatos medievales*, Maurilio Pérez (coord.), Universidad de León, León, 2010, pp. 17-34.
- WILLIAMS, John, *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Therese Martin (ed.), Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Reflexiones sobre la historia del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1988.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- 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*, II, Grupo de Estudios Beato de Liébana, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1978, pp. 229-258.
- YARZA LUACES, Joaquín, «La Miniatura Románica en España. Estado de la Cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U. A. M.), vol. II, 1990, pp. 9-25.
- YARZA LUACES, Joaquín, *Beato de Liébana, manuscritos iluminados*, Moleiro Editor, Barcelona, 1998.
- ZERI, Federico, *Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte*, Tusquets Editores, Barcelona, 1989.

## ILUSTRACIONES

unum ex .iiii. animalib' dñs sic uo-  
 cem thomtrui. Veni et uide. Et  
 ecce equus albus. et qui sedebat sup  
 eum: habens arcum. et data ē ei  
 corona et exiit uincens ut uincā.  
 Et cum apuiss; sigillum scdm: au-  
 diui scdm animal dñs. Veni et  
 uide. Et exiit alius equus roseus: et  
 sedenti sup eum: data ē ei tollere  
 pacem de tra: et ut inuicē se occi-  
 derent. et datus ē ei gladius mag-  
 nus. Et cum apuiss; tñm sigillū:  
 audiui tñm animal dñs. Veni  
 et uide. Et ecce equus niger. et qui  
 sedebat sup eum habebat in ma-  
 nu sua staterā. Et audiui uocem  
 de medio .iiii. animalū dicēti.  
 Bilibris tñci denario. Et tres bi-  
 libris ordei denario. Vinū et oleū  
 ne leserit. Et cū apuiss; quartū sigil-  
 lum: audiui qrtū animal dicens.  
 Veni et uide. Et ecce equus pallidus  
 et qui sedebat sup eum: nñ erat il-  
 li mors. Et infernū sequebat eum: et  
 data ē ei potestas sup qrtam par-  
 tē tñe et in tñcā gladio. fame et mor-  
 te: et bethis tñe. fuit ystoria.

Incipit planario in libro .iiii.  
 super equos. Explanatio d' equi  
 Galbo



unum ex .iij. animalibꝫ dñs sic uo-  
 cem thonitru. Veni et uide. Et  
 ecce equus albus. et qui sedebat sup  
 eum: habens aurum. et data ē ei  
 corona et exiit uincens ut uincat.  
 Et cum apuiss; sigillum scdm: au-  
 diui scdm animal dñs. Veni et  
 uide. Et exiit alius equus rufus: et  
 sedenti sup eum: datū ei tollere  
 pacem de tēra: et ut inuicē se occi-  
 derent. et datus ē ei gladius mag-  
 nus. Et cum apuiss; aurum sigillū:  
 audiui etiam animal dñs. Veni  
 et uide. Et ecce equus niger: et qui  
 sedebat sup eum habebat in ma-  
 nu sua staterē. Et audiui uocem  
 de medio. .iij. animalū dicētiū.  
 Bilibris tēra denario. Et tres bi-  
 libris ordei denario. Vinū et oleū  
 ne lesent. Et cū apuiss; quartū sigil-  
 lum: audiui q̄ritū animal dñs.  
 Veni et uide. Et ecce equus pallidus  
 et qui sedebat sup eum: nūc erat il-  
 li mors. Et infernū sequebatꝫ eum: et  
 data ē ei potestas sup q̄ritam par-  
 tē tēre et inuicē gladio. fame et mor-  
 te: et bestijs tēre. f. iij. ystoria.

lucas. i. q̄ritatio in libro. iij.  
 equus. i. q̄ritatio. f. iij. ystoria d' equo  
 Galbo



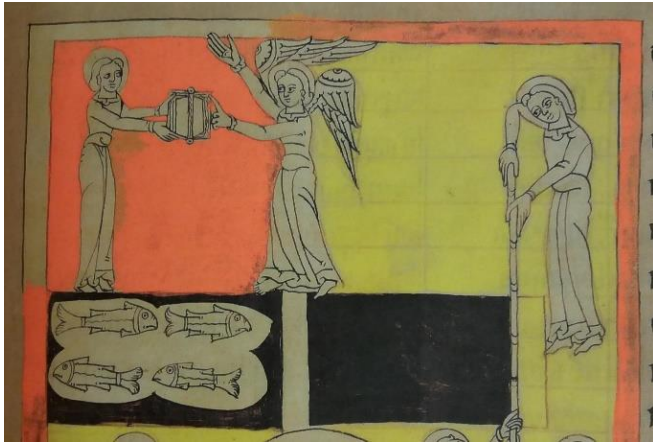


Fig. 3.- Beato de Lorvão, f. 146r  
[fragmento]

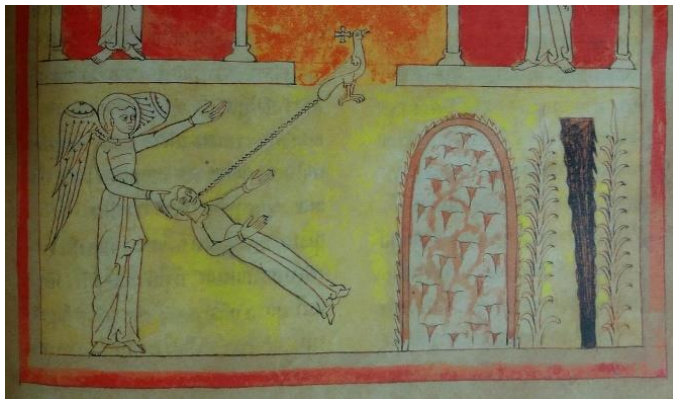


Fig. 4.- Beato de Lorvão, f. 210r  
[fragmento]

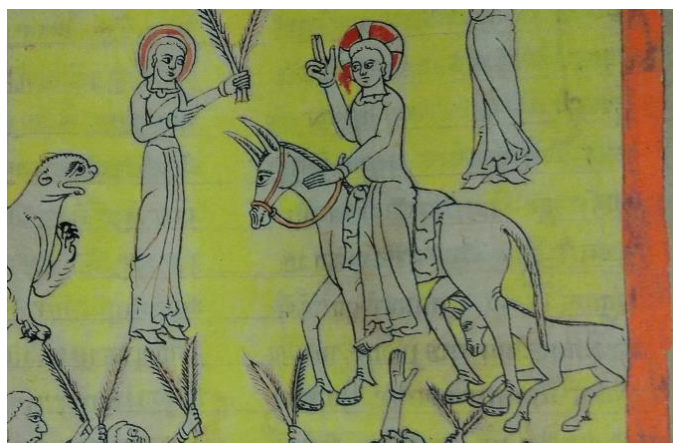


Fig. 5.- Beato de Lorvão f. 120r  
[fragmento]

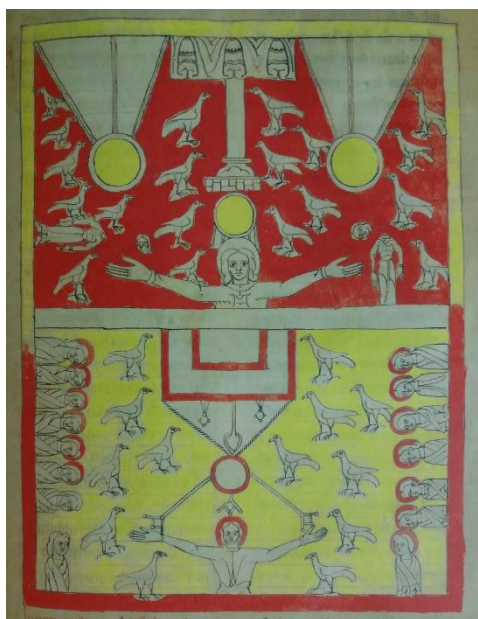


Fig. 6.- Beato de Lorvão, f. 112r [imagen]



Fig. 7.- Folio de Cirueña [imagen]



Fig. 8.- Beato de Lorvão, f. 193r [fragmento]

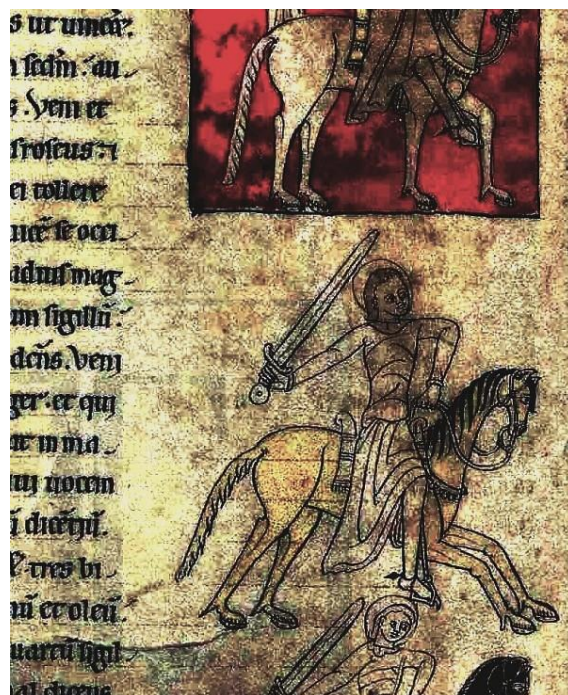
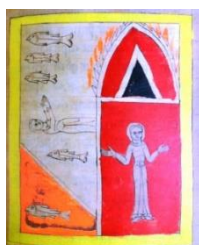


Fig. 9 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [fragmento]

Ejemplo de ajuste del brillo, contraste y color de las imágenes para una mejor observación de las líneas pautadas (programa utilizado Microsoft Office Picture Manager)



*Liber Scivias*



Beato de Lorvão  
f. 138r



*Liber Scivias*



Beato de Lorvão  
f. 181v

Fig. 9 B.- *Liber Scivias* / Beato de Lorvão

Paralelismos en la forma de distribuir el espacio dentro de un marco



f. 108v

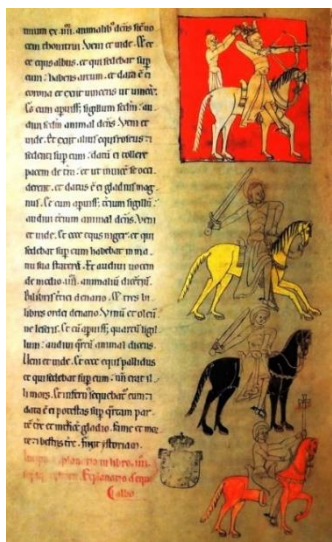


f. 144r



f. 198r

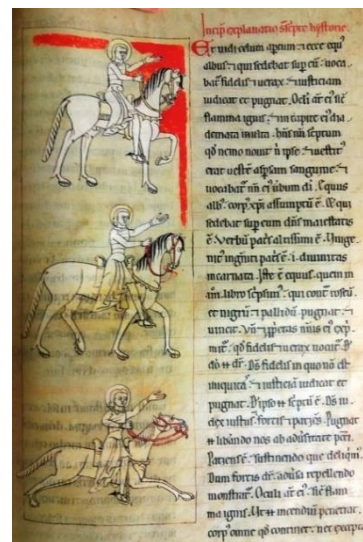
**Fig. 10.- Beato de Lorvão [tabla comparativa]**  
Distribución del espacio ocupado por las ilustraciones



f. 108v



f. 108v (composición)

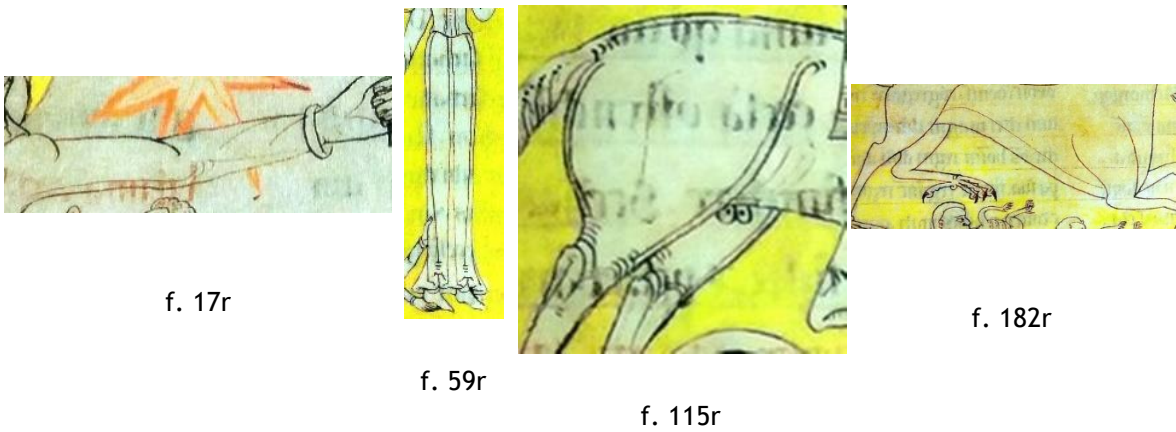


f. 198r

**Fig. 11 A.- Beato de Lorvão [tabla comparativa]**  
Ensayo de la distribución del espacio en f. 108v (con 4 y con 3 ilustraciones) y f. 198r



Fig. 11 B.- Beato de Lorvão, f. 115r [fragmento]



f. 17r

f. 59r

f. 115r

f. 182r

Fig. 11 C.- Beato de Lorvão [detalles]  
Recordando a la famosa "línea de Apeles"



Fig. B, muslo del cuarto trasero derecho



Fig. A, muslo del cuarto trasero derecho

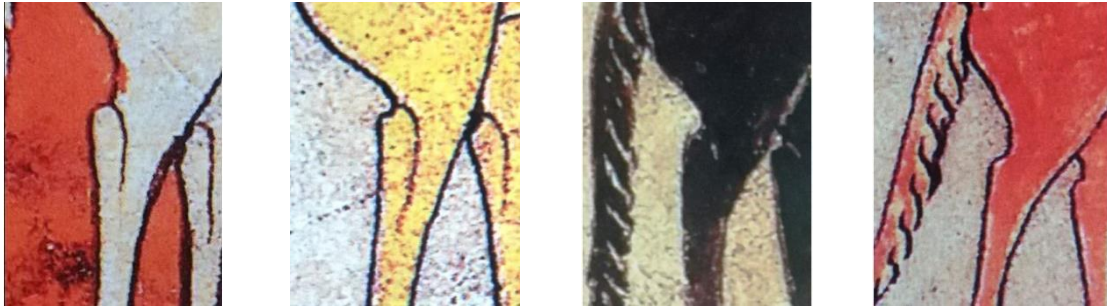
**Fig. 12 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

Contraste entre los trazos de línea del muslo y del corvejón del caballo B y el caballo A



**Fig. 12 B.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

De izquierda a derecha: cuarto trasero derecho de los caballos A, B, C, D



**Fig. 12 C.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

De izquierda a derecha: corvejón del cuarto trasero derecho de los caballos A, B, C, D



**Fig. 12 D.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

De izquierda a derecha, cuartos delanteros de los caballos A, B, C, D: cerneja, cuartillo, corona, casco, herraduras y en A/B posible menudillo



f. 138r



f. 139r

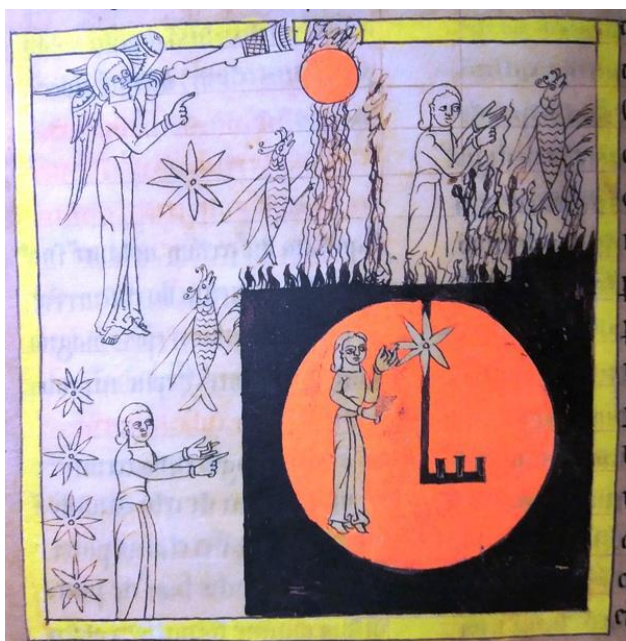


f. 64r

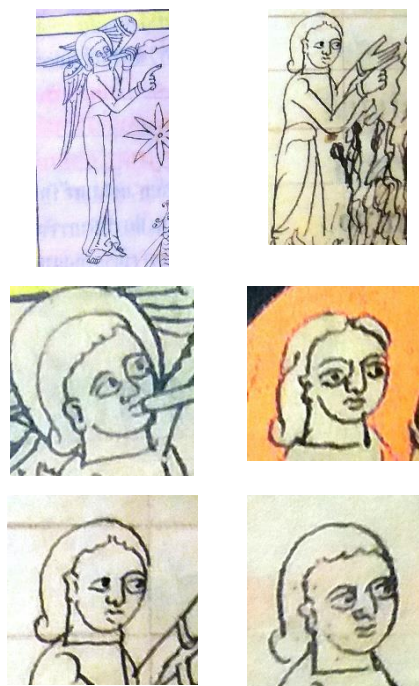
**Fig. 12 E.- Beato de Lorvão [detalles]**

Cuadro comparativo de figuras de ángeles esbeltos

La postura de las extremidades inferiores del ángel de la f. 138r destaca por su malformación

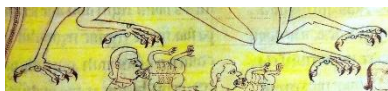


f. 140v



**Fig. 12 F.- Beato de Lorvão, f. 140v [y detalles]**

En una misma composición se observan imágenes con distintos niveles de calidad artística



f. 182r



f. 186v



f. 191r



f. 181v



f. 200r



f. 203v

**Fig. 12 G.- Beato de Lorvão [detalles]**

Uñas de las garras de las bestias, unas entintadas de negro y otras no



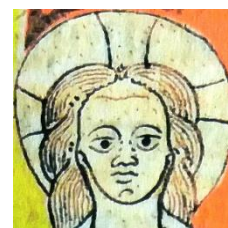
f. 12v



f. 14v



f. 17r



f. 49r



f. 86r



f. 135r



f. 172v



f. 196v



f. 207r



f. 210r



f. 217r

**Fig. 12 H.- Beato de Lorrão [detalles]**  
Nimbos crucíferos



**Fig. 13 A.- Beato de Lorrão, f. 17r [fragmento]**  
Expresiones emocionales (mismo fragmento con y sin color)



f. 14v (1)



f. 14v (2)



f. 59r



f. 64r (1)



f. 64r (2)



f. 68v



f. 80r



f. 120r



f. 138v (1)



f. 138v (2)



f. 172v (1)

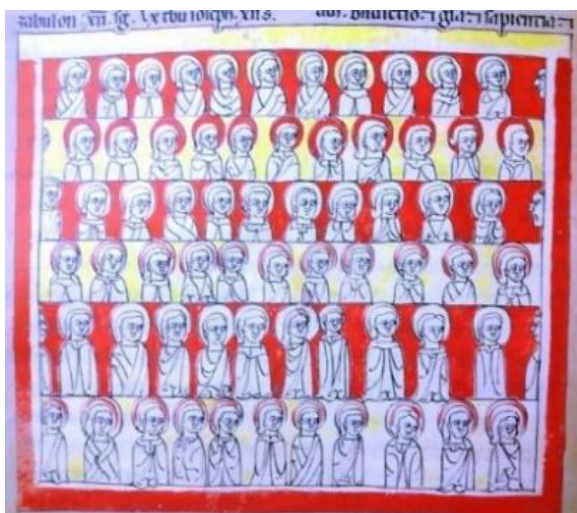


f. 172v (2)

**Fig. 13 B.- Beato de Lorvão [detalles]**  
Expresiones faciales y formas capilares



**Fig. 13 C.- Beato de Lorrvão [detalles]**  
Cuadro comparativo de algunas barbillas con hoyuelos



Beato de Lorrvão, f. 119v



Salterio Ingeborg (ca. 1195)

**Fig. 13 D.- Beato de Lorrvão / Salterio Ingeborg [fragmentos]**  
Rostros de perfil cortados por el marco



f. 80r



f. 152r



f. 198r



f. 209r

**Fig. 13 E.- Beato de Lorvão [detalles]**

Mechón del cabello



f. 12v



f. 14v



f. 17r



f. 59r



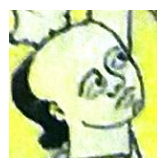
f. 150v



f. 171r



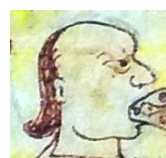
f. 193r



f. 172v (1)



f. 172v  
(2)



f. 182r

**Fig. 13 E 2.- Beato de Lorvão [detalles]**

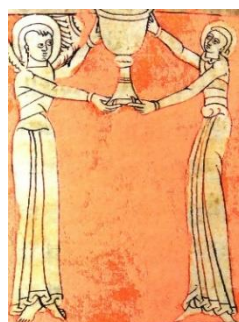
Modelos de cabelo



f. 138r (1)



f. 138r (2)



f. 185v



f. 143r



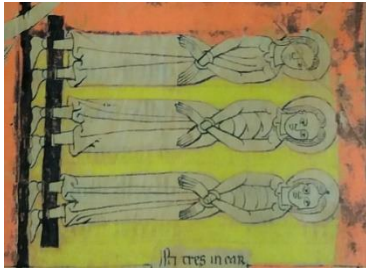
f. 144r (1)



f. 144r (2)

**Fig. 13 F.- Beato de Lorvão [detalles]**

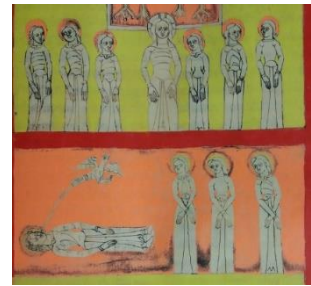
Proporcionalidad entre la cabeza y el cuerpo en algunas figuras



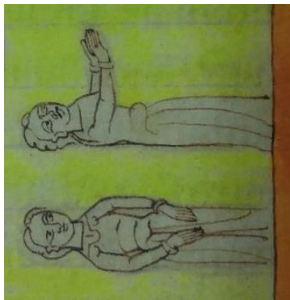
f. 54r



f. 59r



f. 86r



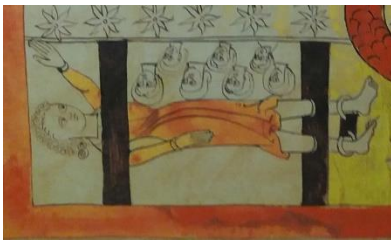
f. 138v



f. 143r



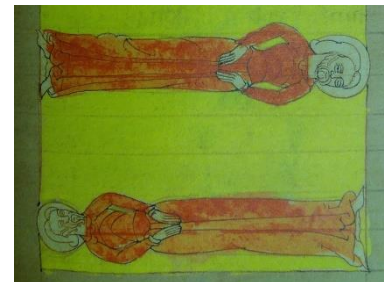
f. 149v



f. 153v



f. 201r



f. 206r

**Fig. 14.- Beato de Lorvão [fragmentos]**

Aplasia del pulgar en algunos personajes



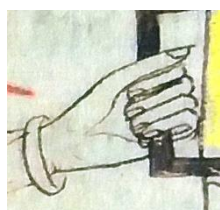
f. 108v, mano izquierda jinete A



f. 108v, mano izquierda jinete D

**Fig. 15 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

Mano izquierda de los jinetes A y D



f. 17r



f. 43r



f. 49r



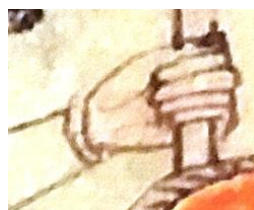
f. 54r



f. 59r



f. 108v (fig. A)



f. 108v (fig. D)



f. 115r



f. 120r (1)



f. 120r (2)



f. 172v (1)



f. 172v (2)



f. 172v (3)



f. 172v (4)



f. 201r



f. 209v

**Fig. 15 B.- Beato de Lorvão [detalles]**

Ejemplos de mano izquierda asiendo un objeto tubular



f. 17r



f. 64r



f. 112r



f. 12v

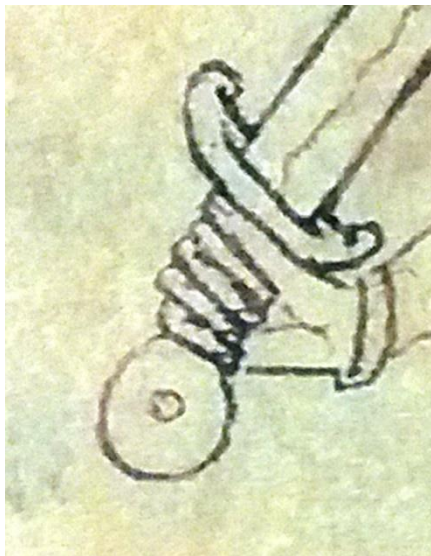


f. 17r

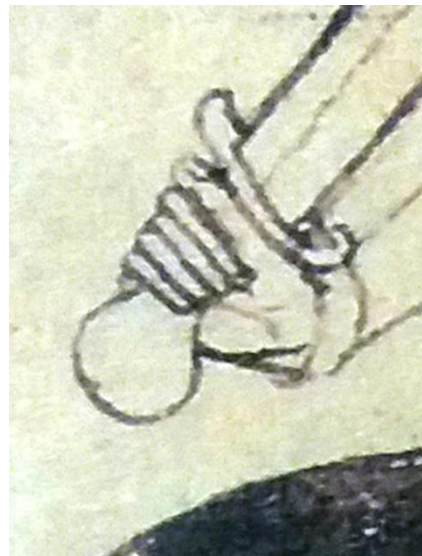


f. 49r

**Fig. 15 C.- Beato de Lorvão [detalles]**  
Uñas en dedos de manos y pies



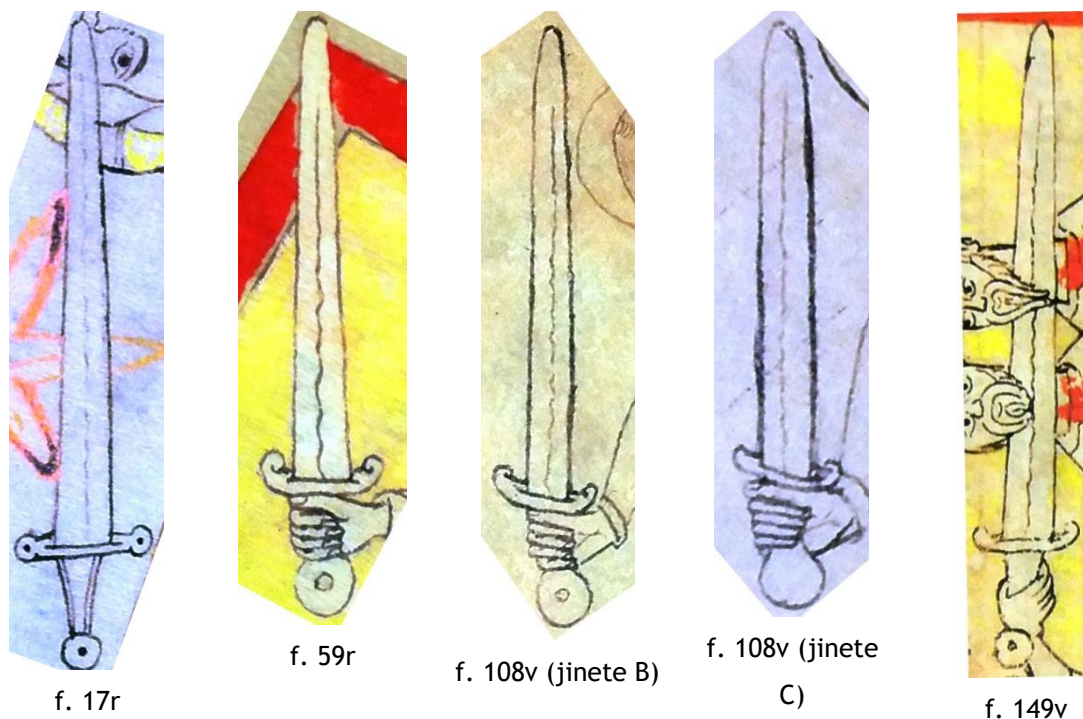
f. 108v, jinete B



f. 108v, jinete C

**Fig. 16 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

Mano derecha de los jinetes B y C, pomo y guarda de las espadas correspondientes



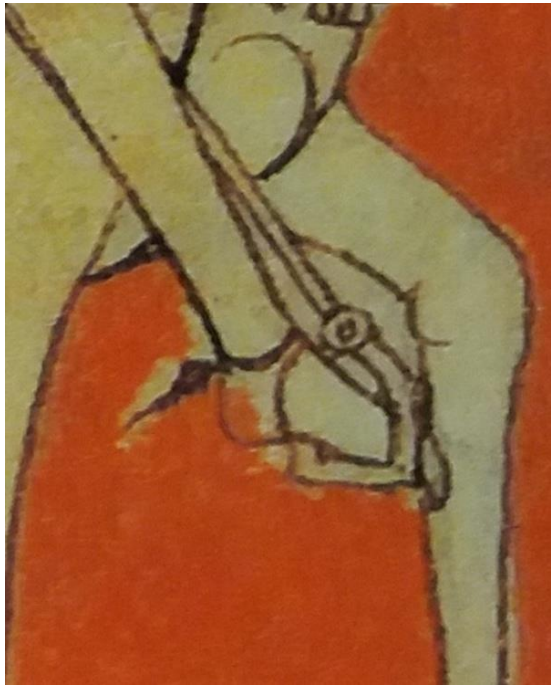
**Fig. 16 A 2.- Beato de Lorvão [detalles]**

Las espadas



**Fig. 16 B.- Beato de Lorvão / Evangelionario de Chartres / Vita et miracula sancti Leonardi**

Recurso estilístico similar del dibujo del brazo izquierdo



Estribo y acicate jinete A



Estribo y acicate jinete B



Estribo y acicate jinete C



Estribo y acicate jinete D

**Fig. 17 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**

Estribos y acicates de los jinetes A, B, C, D



f. 108v, jinete A



f. 108v, jinete B



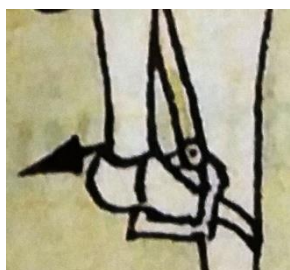
f. 108v, jinete C



f. 108v, jinete D



f. 115r



f. 198r, 1º jinete



f. 198r, 2º jinete



f. 198r, 3º jinete

Fig. 17 B.- Beato de Lorvão [detalles]

Estribos y acicates

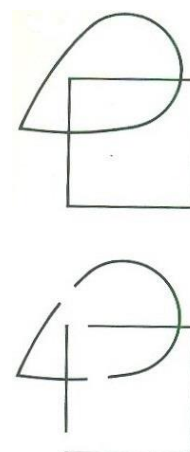


Fig. 17 C.- Beato de Lorvão, f. 115r [detalle]

Relación pie-estribo. Ley de la pregnancy (Gestalt)



Fig. 17 D.- Beato de Lorvão, f. 115r / Apocalipsis de París, f. 8v [detalles]

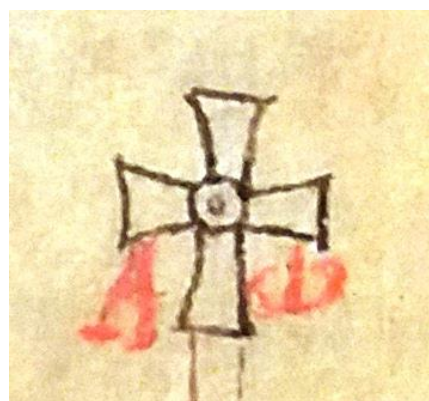
Modelo similar de estribo



f. 108v, parte del faldón del coronador, fig. A



f. 108v, pabellón auditivo izquierdo del caballo, fig. D



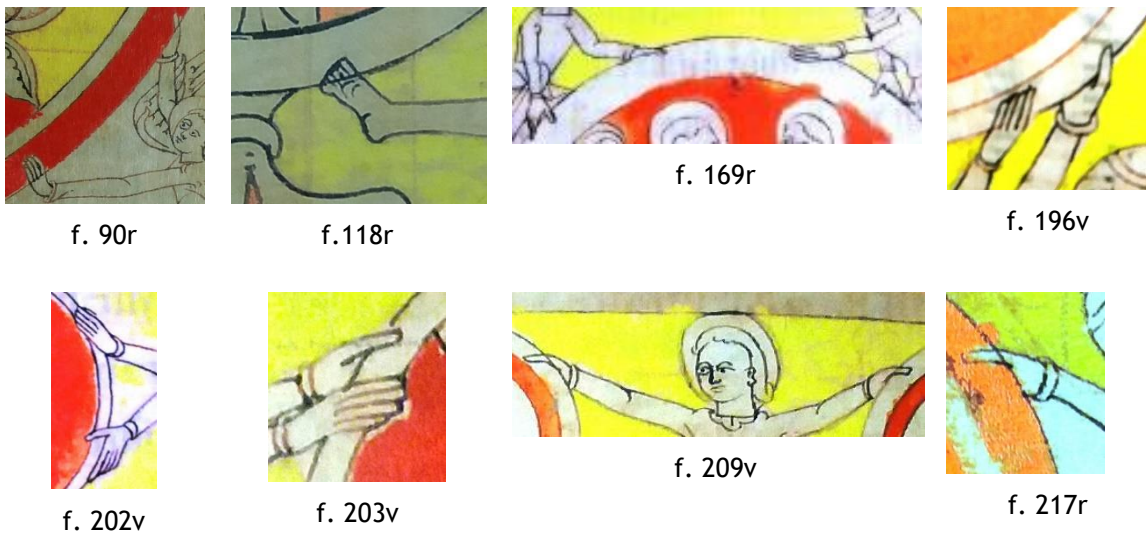
f. 108v, el A y el Ω suspendidos de los brazos de la cruz, fig. D

Fig. 18.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]

Elementos resueltos por el entintador en el f. 108v



**Fig. 19 A.- Beato de Lorvão [detalles]**  
Coronas regias

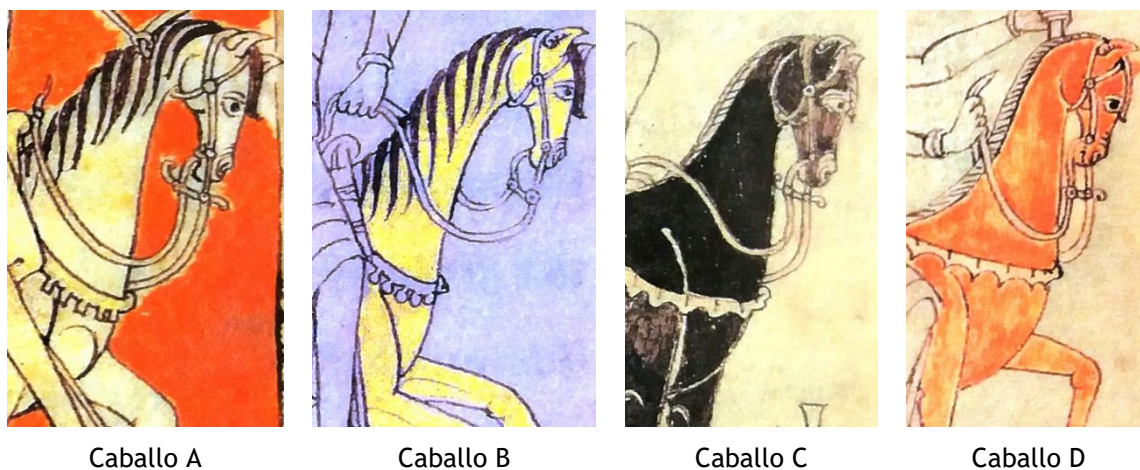


**Fig. 19 B.- Beato de Lorvão [detalles]**  
Ejemplos de superposición, o no, de líneas en algunas ilustraciones



**Fig. 19 C.- Beato de Lorvão, f. 118r [fragmentos]**

Ángeles, tres de ellos con surcos capilares en los cabellos y uno con el pelo liso



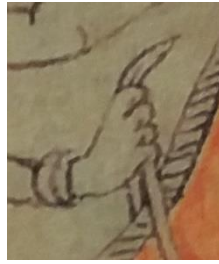
**Fig. 20 A.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**  
Crines y pecho de los cuatro caballos



**Fig. 20 B.- Apocalipsis Valenciennes / Beato de Lorvão**  
Paralelismo del paso en parada del tercer caballo



f. 108v, fig. B



f. 108v, fig. D



f. 201r



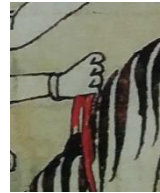
f. 108v, fig. C



f. 186v



f. 198r (1)



f. 198r (2)



f. 198r (3)

**Fig. 21.- Beato de Lorvão [detalles]**

Acanaladura en el extremo de las tres correas de las imágenes superiores,  
omitida en las inferiores



Caballo A



Caballo B



Caballo C



Caballo D

**Fig. 22.- Beato de Lorvão, f. 108v [fragmentos]**

Bridas de los caballos A, B, C, D



f. 115r



f. 198r (1)



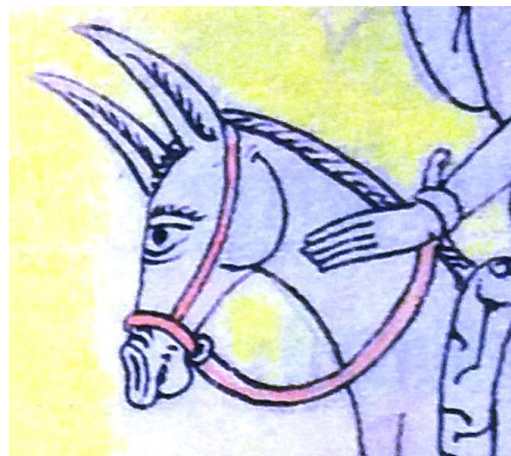
f. 198r (2)



f. 198r (3)



f. 186v [bestia]



f. 120r [borrica con cabezal de cuadra]

**Fig. 23.- Beato de Lorrvão [detalles]**

Bridas en otros cuadrúpedos del manuscrito



Fig. A



Fig. B



Fig. C



Fig. D

Fig. 24.- Beato de Lervão, f. 108v [detalles]  
Sillas de los caballos



Caballo A



Caballo B



Caballo C



Caballo D

**Fig. 25.- Beato de Lorvão, f. 108v [detalles]**  
Pecheras



Uno de los principales interrogantes que presenta el Beato de Lorvão reside en determinar la autoría de su programa iconográfico. Las numerosas discrepancias que se observan entre el texto y las imágenes, así como la distinta calidad técnica y estilística, parecen evidenciar la intervención de diversas manos ejecutoras.

El motivo de este trabajo es, por consiguiente, el estudio de las ilustraciones del Beato de Lorvão con la finalidad de tratar de elucidar el problema, centrando la atención sobre las miniaturas del folio 108v y extendiendo el estudio a otras ilustraciones del códice y a otros códices medievales.

La investigación se realiza sobre las imágenes 'per se', examinando el tema a la luz del formalismo iconográfico, del método fenomenológico y de teorías de la Gestalt.