

IMÁGENES MEDIEVALES DEL FIN DE LOS TIEMPOS. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS ESCENAS ESCATOLÓGICAS DE LA CRIPTA DE SAN MAGNO EN ANAGNI

MEDIEVAL IMAGES OF THE END OF TIMES. AN ICONOGRAPHIC STUDY OF THE ESCHATOLOGICAL SCENES IN THE CRYPT OF SAINT MAGNUS IN ANAGNI

IMMAGINI MEDIEVALI DELLA FINE DEI TEMPI. STUDIO ICONOGRAFICO DELLE SCENE ESCATOLOGICHE DELLA CRIPTA DI SAN MAGNO AD ANAGNI

VÍCTOR ROJO GÓMEZ

Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU)

Facultad de Letras
Paseo de la Universidad, 5
01006 Vitoria (Álava)

vrojo002@ikasle.ehu.eus

<https://orcid.org/0009-0003-5175-3766>

El presente artículo nace de nuestro Trabajo de Fin de Grado ROJO GÓMEZ, V.: *Ciencia y religión. Aproximación iconográfica a la cripta de San Magno en Anagni*. Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, 2024. <https://addi.ehu.es/handle/10810/67480>.

RESUMEN

El objetivo perseguido en las siguientes líneas es ofrecer una aproximación a las manifestaciones artísticas de naturaleza apocalíptica desplegadas en la cripta de San Magno en Anagni. Para ello, empleamos el método iconográfico, permitiéndonos la consulta de las fuentes textuales de los pasajes, así como la puesta en relación de los tipos iconográficos con su tradición cultural convencionalizada. Con todo, las imágenes adscritas al argumento apocalíptico en Anagni presentan diferencias con sus homólogas y se erigen como casos destacables dentro del imaginario apocalíptico medieval.

ABSTRACT

The objective pursued in the following lines is to offer an approach to the artistic manifestations of an apocalyptic nature displayed in the crypt of Saint Magnus in Anagni. To this end, we employ the iconographic method, which allows us to consult the textual sources of the passages as well as to relate the iconographic types to their conventionalized cultural tradition. Nevertheless, the images associated with the apocalyptic theme in Anagni exhibit significant differences from their counterparts and stand out as remarkable cases within the medieval apocalyptic imaginary.

RIASSUNTO

L'obiettivo perseguito nelle seguenti righe è offrire un'analisi delle manifestazioni artistiche di natura apocalittica presenti nella cripta di San Magno ad Anagni. A tal fine, adottiamo il metodo iconografico, che ci consente di consultare le fonti testuali dei passi e di mettere in relazione i tipi iconografici con la loro tradizione culturale convenzionalizzata. In ogni caso, le immagini riconducibili al tema apocalittico ad Anagni presentano differenze rilevanti rispetto alle loro controparti e si distinguono come esempi di particolare rilievo nell'immaginario apocalittico medievale.

PALABRAS CLAVE

Cripta de San Magno; Anagni; Apocalipsis; arte medieval; iconografía.

KEYWORDS

Crypt of Saint Magnus; Anagni; Apocalypse; medieval art; iconography.

PAROLE CHIAVE

Cripta di San Magno; Anagni; Apocalisse; arte medievale; iconografia.

1. DESCRIPCIÓN DEL ESPACIO SACRO

Ubicada en la provincia de Frosinone, territorio adscrito a la jurisdicción del Lacio meridional, la cripta de Anagni reúne en su interior uno de los más insignes y mejor conservados conjuntos pictóricos que nos ha legado el arte medieval italiano. Se construyó de manera paralela a la Catedral de Santa María de la Anunciación entre los años 1072 y 1104, situándose finalmente bajo su ábside y sobre unas ruinas de época romana. A través de las fuentes documentales, tenemos constancia de su consagración en el año 1255, aproximadamente un siglo y medio después del inicio de su construcción y momento en el que las labores artísticas que en su interior confluyeron ya habían concluido¹. La finalidad principal del espacio, como acostumbraba a ocurrir de acuerdo con su tipología y la tradición cristiana, era la custodia y veneración de las reliquias del santo patrón de la cripta: san Magno, aunque también llegó a desempeñar el papel de lugar congregacional para los fieles donde poder orar y realizar toda clase de liturgias públicas².

El promotor de la empresa arquitectónica, constituida por la catedral y la cripta, fue Pedro de Salerno, también conocido como Pedro de Anagni. Fue un monje benedictino consagrado obispo de Anagni en 1062 y gobernante de la diócesis hasta su fallecimiento en el año 1105. Durante su mandato, la localidad anagnina fue testigo de un auténtico resurgir económico y cultural que se vio a su vez favorecido por su proximidad geográfica con Roma y los lazos que el obispo Pedro mantenía con la institución papal. Dichas circunstancias sumadas a los diversos viajes que realizó entre los años 1071 y 1096, con objeto de recaudar dinero, permitieron las condiciones idóneas para que el ambicioso proyecto del eclesiástico pudiera verse materializado³. Cabe suponer que la vinculación entre Anagni y el trono papal se fortaleció significativamente durante los posteriores siglos XII y XIII, especialmente a raíz de la elección de Gregorio IX, Alejandro IV y Bonifacio VIII como sumos pontífices de la Iglesia, todos ellos oriundos de la citada localidad italiana.

La cripta posee más de quinientos metros cuadrados compartimentados en tres naves transversales, dos altares, tres ábsides orientados al noroeste, de los cuales destaca el central por sus dimensiones, y doce robustas columnas destinadas a recoger y soportar las fuerzas

provenientes de las veintiún bóvedas que cubren el espacio. Posiblemente, el número de dichos elementos sustentantes no sea una mera casualidad y esté ligado al colegio apostólico, el cual era concebido por la religión cristiana como los doce soportes o cimientos sobre los que se erige y sustenta la Iglesia, como bien detalla el Apocalipsis. Otra hipótesis que podría explicar la presencia de este simbólico número en la cripta se fundamentaría nuevamente en el Libro de la Revelación, concretamente en la descripción que nos brinda acerca de la Jerusalén celeste y sus doce accesos; uno por cada tribu de Israel.

Las labores pictóricas, ejecutadas mediante la técnica del fresco, se extendieron a todo el conjunto bajo las directrices de tres maestros anónimos y se desarrollaron durante la primera mitad del siglo XIII⁴. Tanto bóvedas como muros quedaron profusamente decorados, propiciando así que la historiografía artística la haya llegado a calificar de Capilla Sixtina del Medievo (Fig. 1). Desde un punto de vista formal, el estilo de las pinturas fluctúa dependiendo del taller que las realizó, pero lo más llamativo es sin duda su palpable bizantinismo y su proximidad en muchos casos con el arte de la musivaria⁵. Este hecho no es de extrañar, pues a partir del siglo XI y de las restauraciones que el abad Desiderius acometió en la abadía benedictina de Montecassino, se extendió por el medio italiano una corriente artística fuertemente inspirada en las fórmulas plásticas irradiadas desde Bizancio. Además, Pedro de Salerno fue contemporáneo de Desiderius y compartió su adscripción a la misma orden monástica, circunstancia que, en conjunción con sus numerosos viajes, le pudo posibilitar la familiarización con las innovaciones artísticas que el segundo de ellos estaba promoviendo desde el centro neurálgico de la Orden de San Benito de Nursia. De esta manera, las pinturas de la cripta de Anagni, las de Sant'Angelo in Formis o las presentes en el Monasterio de Subiaco se erigen como los principales exponentes que actualmente conservamos de dicha escuela benedictina cassinense⁶.

- 1 MÜLLER, K.: "Profane knowledge, sacred insights the cosmological diagrams in the crypt of Anagni Cathedral", *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 33, 2017, p. 56.
- 2 VALERI, M. T.: "La Storia della Salvezza negli affreschi della cripta del Duomo di Anagni. Il Duomo di Anagni e il vescovo S. Pietro da Salerno", *Salesianum*, vol. 72, n.º 1, 2010, p. 382.
- 3 *Ibid.*, pp. 377-378.

- 4 El historiador Pietro Toesca fue el primero en determinar tanto la presencia de tres manos o talleres distintos en la decoración pictórica de la cripta como las particularidades estilísticas de los mismos, situando además sus trabajos entre los años 1228 y 1255. Posteriormente, Guglielmo Matthiae ofreció una nueva, aunque similar, horquilla temporal para las pinturas al fecharlas entre 1231 y 1250. *Ibid.*, pp. 384-387. No obstante, la producción artística del denominado primer Maestro o *Maestro delle Traslazioni* ha sido objeto de controversia, pues se ha llegado a pensar que pudo desarrollar sus labores artísticas en el espacio subterráneo en el siglo XII, pero debido a razones estilísticas e iconográficas ha resultado más plausible considerar que su intervención debió efectuarse a comienzos del nuevo siglo, siendo el primero de los tres talleres en acometer las obras pictóricas en la cripta. MÜLLER, K., *op. cit.*, pp. 56-57.
- 5 VALERI, M. T., *op. cit.*, pp. 385-387.
- 6 PIJOAN, J. (Dir.): *Historia del Arte*, vol. 3. Barcelona, Salvat Editores, 1970, p. 301.



Fig. 1: Vista general del conjunto artístico-pictórico de la cripta. (Museo de la Catedral de Anagni, imagen cedida por el Cabildo de la Catedral de Anagni, prohibida su reproducción)⁷

El programa iconográfico de la cripta es extraordinariamente diverso y constituye un factor determinante a tener presente a la hora de subrayar la singularidad de la misma. En los muros predominan las representaciones hieráticas y frontales de santos y eclesiásticos, ocasionando que nuestra atención se dirija a las bóvedas y al discurso visual que éstas vertebran: la Historia de la Salvación, desde la Creación hasta el Apocalipsis⁸. En consecuencia, encontramos confluyendo en un mismo espacio relatos y personajes extraídos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, que se complementan con imágenes de índole científica, médica y filosófica basadas en postulados de grandes personalidades de la Antigüedad. Esta última cuestión queda perfectamente recogida en la Creación que las dos primeras bóvedas de la cripta, junto a sus respectivos muros adyacentes, nos proponen. La coordinación semántica del aparato pictórico localizado en este primer tramo del espacio subterráneo y sus lecturas cruzadas ofrecen al espectador una versión desacralizadora del Génesis canónico, pues ateniéndonos a las imágenes que se dan cita, lo que se pone de relieve es una Creación del mundo material y del ser humano a partir de la concatenación de los cuatro elementos naturales, donde el papel del Dios Creador ha sido minimizado⁹.

De todo el conjunto pictórico contenido en el espacio descrito, nos centraremos en aquellas imágenes de naturaleza apocalíptica, las cuales se concentran en torno al ábside central y se disponen tanto en muros como en bóvedas. Esta zona de la cripta forma parte del marco de actuación del denominado Primer Maestro y las escenas en las que particularmente basaremos nuestro estudio iconográfico son las siguientes: los santos mártires clamando justicia, los cuatro jinetes del Apocalipsis y la visión de los siete candelabros y las siete estrellas.

⁷ Los bienes de la cripta aquí reproducidos mediante imágenes son propiedad del Cabildo de la Catedral de Anagni, quien nos ha concedido la autorización para su respectiva publicación en el presente artículo.

⁸ Desde un punto de vista iconológico y reparando en el sentido de las imágenes que se dan cita en el conjunto artístico, el discurso visual de la cripta de Anagni se ha querido relacionar con el que Miguel Ángel proyectó en la Sixtina donde también se puede trazar un recorrido a través de la historia del ser humano que culmina con el pasaje apocalíptico por excelencia: el Juicio Final. VALERI, M. T., *op. cit.*, p. 397.

⁹ HAUKNES, M. B.: "Painting against Time: Spectatorship and Visual Entanglement in the Anagni Crypt", *The Art Bulletin*, vol. 103, 2021, pp. 18-19.

2. LA ILUSTRACIÓN DEL APOCALIPSIS

El Apocalipsis, o Libro de la Revelación, es el último libro de la Biblia y se inscribe dentro del Nuevo Testamento a modo de colofón, centrándose en las cuestiones escatológicas y el fin del mundo. Desde el siglo II, la tradición paleocristiana fijó como posible fecha de su composición el último tercio del siglo I, y los textos patrísticos, afinando tal suposición, propusieron dos periodos más concretos dentro de esta centuria: uno, en tiempos de Nerón, hacia el año 67-70, después del martirio de san Pedro y san Pablo en Roma; el otro, situado entre el 90 y 96, coincidente con el reinado de Domiciano y con las nuevas persecuciones contra los cristianos. Igualmente, se han planteado hipótesis, como la formulada por Boismard, que sugieren que el último libro de la Biblia podría ser el resultado de la fusión de dos Apocalipsis redactados durante los marcos cronológicos previamente citados¹⁰. En cualquier caso, el medio cultural en el que vio la luz el Apocalipsis estuvo profundamente marcado por una feroz opresión a la comunidad cristiana, la cual se vio gravemente diezmada al mismo tiempo que manifestaba una fidelidad pétrea hacia su religión expresada a través de aquellos mártires que optaron por enfrentar a la muerte antes que abjurar de su inquebrantable fe¹¹. Desde los inicios del cristianismo, la autoría del libro recayó sobre la figura del apóstol san Juan, a quien también se le atribuye uno de los cuatro evangelios, pero no será hasta el IV Concilio de Toledo en el año 633 cuando esta paternidad literaria quede completamente esclarecida, reconociéndose así la autenticidad del Apocalipsis y a san Juan como su autor por antonomasia¹².

En el ámbito artístico, ningún otro libro de la Biblia, a excepción de los Salmos, ha sido tan frecuentemente ilustrado como el Apocalipsis, lo que ha dado lugar a un extenso corpus de obras de arte que comporta desde esculturas, pinturas y estampas, hasta piezas textiles y vitrales. Este hecho resulta exclusivamente aplicable a las artes desarrolladas en el Occidente europeo, puesto que la Iglesia de Oriente no reconoció oficialmente el Apocalipsis hasta el siglo XIV. Así, las visiones apocalípticas, tan prolíficas en la iconosfera occidental, no se introdujeron de manera sistemática en el arte del oriente cristiano hasta la caída de Constantinopla a manos de los turcos y la consiguiente eclosión del arte postbizantino¹³.

Sin embargo, rara vez encontramos temática apocalíptica en el arte cristiano primitivo anterior a Constantino, ya que el auténtico florecimiento de ésta tuvo lugar en el siglo IV, tras la victoria del cristianismo y su establecimiento como religión estatal durante el reinado de Teodosio. Ulteriormente, en el transcurso de los siglos V y VI, surgieron alrededor de Roma y Rávena toda una serie de tipos iconográficos de asunto apocalíptico, siendo el más importante de ellos la adoración de Cristo, o el Cordero, por los Veinticuatro Ancianos. Esta representación solía figurar en el arco triunfal que enmarcaba y exaltaba el ábside de las basílicas paleocristianas, tal como ocurre en San Pablo Extramuros en Roma¹⁴. Otro ejemplo significativo, aunque anterior, lo encontramos en las descripciones que el célebre poeta hispanolatino Prudencio nos brinda acerca del programa pictórico de un templo cristiano de discutida existencia, dado que no ha llegado a nosotros ningún documento o testimonio que confirme su construcción y decoración. Lo que resulta relevante de sus escritos es la descripción que realiza sobre la temática representada en el arco triunfal, donde figuraba nuevamente el Cordero de Dios inmolado acompañado de los Veinticuatro Ancianos¹⁵. Ello nos permite consolidar la idea de que tal iconografía constituía, efectivamente, una constante en la decoración de los templos cristianos desde ya finales del siglo IV.

A partir de dichas centurias, el Apocalipsis se introdujo paulatinamente en el repertorio visual e iconográfico del arte sacro y fue fuente de inspiración primordial para los artistas afincados en los países occidentales de la cristiandad, produciendo obras de exquisita factura como los beatos. Estos manuscritos iluminados de origen altomedieval supusieron un punto de inflexión dentro de la historia de la ilustración del Apocalipsis al generar una tradición ilustrativa propia que se alejaba por completo de las fórmulas empleadas en la escultura o pintura. La razón principal de dicha singularidad en las miniaturas de los beatos obedece a que su fuente textual es el *Comentario al Apocalipsis –Explanatio in Apocalypsim–* atribuido al monje Beato¹⁶. Fue presbítero y probablemente profesó la

10 RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 688.

11 STIERLIN, H.: *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 62-67.

12 DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: *Los Beatos*. Madrid, Cuadernos de Arte Español, n.º 100, 1993, p. 4.

13 RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 692-693.

14 KLEIN, P. K.: “The Apocalypse in Medieval Art”, en EMMERSON, R. K. y MCGINN, B. (eds.): *The Apocalypse in the Middle Ages*. Nueva York, Cornell University Press, 1992, pp. 159-161.

15 PRUDENCIO, A.: *Aurelio Prudencio. Obras completas en latín y castellano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 737-755.

16 RUIZ LARREA, E.: “La iconografía apocalíptica en los beatos”, en DE LA IGLESIA DUARTE, J. I. (coord.): *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval*. Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 118. El *Comentario al Apocalipsis de Beato* es datado por los especialistas en torno al año 776, lo que permite vincularlo, aunque sea de manera especulativa, no solo con la ocupación musulmana de gran parte de la península, sino también con un acontecimiento de mayor trascendencia: el inminente

vida monástica en algún monasterio de Liébana como el de San Martín, conocido con posterioridad bajo el nombre de Santo Toribio, y su reconocimiento individual es atribuible a ser uno de los principales defensores de la ortodoxia frente a la incipiente corriente adopcionista promovida por el primado de Toledo, Elipando, y el obispo Félix de Urgel¹⁷.

El componente novedoso que Beato introdujo en su obra estriba en la compilación a modo de *summa* de los comentarios que hasta su fecha se habían realizado sobre el Apocalipsis. Para ello, dividió el contenido del libro neotestamentario en sesenta y ocho secciones denominadas *storiae* encargadas de presentar el texto en su secuencia habitual¹⁸. A cada *storia* le sucede una serie de pasajes exegéticos conocidos como *explanatio*, los cuales interpretan los versículos o figuras de la *storia* en términos alegóricos o anagógicos. Entre la *storia* –texto bíblico– y la *explanatio* –comentario fundamentado en fuentes anteriores–, Beato insertó una ilustración a modo de resumen visual de la narrativa apocalíptica expuesta en las líneas anteriores, convirtiendo su obra en un collage de alegorías e interpretaciones en clave simbólica. El modelo que pudo seguir Beato para la confección de su *Comentario* está aún por determinar, pero investigadores doctos en la materia, como John Williams, postulan la posible existencia de un ejemplar ilustrado perdido basado en Ticonio como fuente de inspiración; y es que las *storiae* no solo fueron extraídas de un comentario al Apocalipsis redactado por el citado autor norafricano, sino que también preceden cada una de las ilustraciones, definiendo su contenido y funcionando como subtítulos virtuales para aquellas¹⁹.

La relación de los beatos con distintas culturas ha sido asiduamente estudiada. En este sentido, el historiador del arte español Camón Aznar llegó a considerar que las formas artísticas de sus miniaturas se sustentaban en tres elementos: una raíz ibérica, influjos

árabes y principios postcarolingios²⁰. Con todo, lo que nos interesa es resaltar el papel que las miniaturas de estos manuscritos desempeñaron en el asentamiento y consolidación de una iconografía apocalíptica única y diferente con respecto a la que comulgaban el resto de los países europeos. Además, actuaron a modo de catalizadores creativos, pues el catálogo de imágenes contenidas en los beatos trascendió hasta tal punto que fue tomado como modelo para esculpir capiteles o pintar murales en las iglesias²¹. Con la hegemonía del románico y la configuración de las portadas monumentales, la escultura se desarrolló enormemente, dando lugar a complejos ciclos pétreos de acusado carácter escenográfico donde el texto bíblico se transformaba en forma y color ante los ojos de los fieles. Como precedentes gráficos y de pareja estructura narrativa señalamos las miniaturas presentes en biblias y manuscritos iluminados de constante circulación entre los centros monásticos del momento, lo cual nos conduce a abordar el tópico del trasvase de la imagen miniada a la escultura, tal como sucedió con tantísimos tipos iconográficos en el arte medieval. De hecho, este proceso se antoja como el principal responsable de que la imagen pudiese al fin ejercer su función didáctica y moralizante, dado que era justamente la escultura monumental, y no el pergamino, la que resultaba accesible a la inmensa mayoría de la población y la encargada de advertirles sobre los peligros a los que estaban expuestos, así como a mostrarles las consecuencias de sucumbir a la tentación²².

Es en este contexto cuando el imaginario apocalíptico alcanzó su auge en las artes plásticas, con especial incidencia en la escultura y la pintura. La retórica visual hizo uso de los tipos iconográficos nacidos del Apocalipsis como vehículos transmisores de la formación que todo cristiano debía adquirir. Así, el Juicio Final, tan frecuentemente inserto en los tímpanos medievales, traducía visualmente las palabras que el oficiante pronunciaba durante la liturgia y funcionaba como recordatorio para los fieles, quienes debían tener en todo momento presente que en el final de los tiempos iban a ser juzgados en base a las acciones llevadas a cabo en vida. Algo similar ocurrirá más tarde con la implantación de los retablos como parte del mobiliario litúrgico. Éstos eran activados por medio de la palabra y la imagen, entendiéndose, por extensión, como discursos verbo-visuales estructurados

fin del mundo, el Apocalipsis en su sentido más absoluto. A pesar de la firme oposición de la Iglesia a cualquier intento de prever el desenlace de los tiempos, la tradición cristiana sostenía que dicho acontecimiento tendría lugar en el año 800. WILLIAMS, J. y MARTIN T.: *Visions of the End in Medieval Spain*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, p. 22.

17 DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S., *op. cit.*, p. 4.

18 La segmentación del texto apocalíptico en forma de *storiae* es la principal responsable de las variaciones en los tipos iconográficos de los beatos, dado que condujo a la representación fragmentada de sus elementos compositivos. En el Beato de Ginebra se aprecia esta alteración en la clásica *Maiestas Domini*, inspirada en el cuarto capítulo del Apocalipsis, que combinaba a los Veinticuatro Ancianos con el Tetramorfos, empero la división de este capítulo en dos *storiae* propició que los Veinticuatro Ancianos y los símbolos de los evangelistas quedasen representados en dos imágenes diferentes. WILLIAMS, J. y MARTIN T., *op. cit.*, p. 158.

19 *Ibid.*, pp. 22-24.

20 FRANCO, A.: “La diáspora de los apóstoles y relaciones de los beatos con el islam”, en PÉREZ, M. (coord.): *Seis estudios sobre beatos medievales*. León, Universidad de León, pp. 141-142.

21 RAMÍREZ-ALVARADO, M.: “Imágenes del fin del mundo: el Apocalipsis en las xilografías del artista alemán Alberto Dürero”, *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, n.º 36, 2013, p. 165.

22 MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, E.: “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”, *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n.º 7, 2010, p. 158.

con la primordial finalidad de proporcionar una lectura formativa al creyente, donde el mentor o predicador actuaba como figura intermediaria dentro del marco comunicativo, y en plano secundario, cumplían la función estimulante del acto contemplativo²³.

Avanzamos en nuestro recorrido diacrónico por la ilustración del Apocalipsis hasta situarnos en 1498, momento en el que, a la edad de veintiocho años, Alberto Durero abordó una de las empresas que sellaría para la posteridad su celebridad personal: la realización de catorce xilografías consagradas al Apocalipsis²⁴. Nos encontramos en una Europa de decisivas transformaciones, donde las técnicas del grabado comienzan a aplicarse a la impresión, originando una densificación iconográfica y una democratización del acceso a la información como nunca se había producido²⁵. En este ambiente tan favorecedor para la reproducibilidad de la imagen y su difusión, el reputado grabador alemán demostró satisfactoriamente su gran virtuosismo en el campo de la xilografía, consiguiendo grandes efectos de dinamismo en sus composiciones mediante una técnica cuyo acabado se acercaba a formas lineales, angulosas y secas, en contraposición al aguafuerte, un modo de expresión que se hubiera prestado mucho mejor para tal fin ilustrativo. La interpretación que Durero compuso y plasmó del Apocalipsis se dio rápidamente a conocer, eclipsando a sus predecesores y trascendiendo su impronta hasta niveles inimaginables²⁶, de modo que todos los ciclos apocalípticos posteriores, tanto alemanes como franceses, no son sino un reflejo del suyo extrapolado a otros soportes²⁷.

Autores como Max Dvorak han argumentado que las xilografías apocalípticas de Durero perseguían un interés personal del artista, buscando transmitir mediante el lenguaje de las artes el malestar social y, más aún, el religioso, que imperaba en aquellos momentos en su ciudad natal. La obra de Durero se interpretaría por tanto como una crítica directa hacia la Iglesia y sus prácticas. En contrapartida, Wilhelm Waetzoldt postuló la inexistencia de rasgos antipapales en las referidas xilografías, dada la neutralidad con la que se había representado a los miembros del clero frente a las fórmulas grotescas a las que estaban sujetos en los satíricos grabados contemporáneos²⁸. La visión del Apocalipsis de Durero fue reelaborada por Lucas Cranach el Viejo en 1541, quien fue a su vez el encargado de ilustrar la Biblia recientemente traducida por Lutero al alemán. El pintor, efectivamente, tomó como punto de partida las xilografías de Durero para la elaboración de su obra, adoptando múltiples elementos visuales de éstas, aunque adaptándolos y modelándolos según su propio contexto teológico y político. De este modo, mientras que el Apocalipsis de Durero puede asociarse con la tradición artística y cultural previa a la Reforma, la versión de Cranach está completamente impregnada de un mensaje en pro de las ideas reformistas de Lutero, donde el papado es concebido a imagen y semejanza de la ramera de Babilonia, y los turcos y los judíos son presentados como los indiscutibles enemigos del cristianismo²⁹.

La narrativa apocalíptica prosiguió suscitando interés en las siguientes centurias y fue objeto de numerosas ilustraciones. Para dar cuenta de ello, traemos a colación algunos de los Apocalipsis más destacados del siglo XX, como el ejecutado por el pintor expresionista Ernst Ludwig Kirchner hacia 1917. Su visión del Apocalipsis debe entenderse como un reflejo de la incertidumbre y la desesperación generalizadas que caracterizaron a la convulsa Europa de comienzos del siglo XX. El pesimismo social se acrecentaba y cualquier atisbo de esperanza depositada en una transformación positiva de la sociedad se desvanecía vertiginosamente conforme las tensiones y conflictos bélicos se iban agudizando. Además, el pintor se hallaba sumido en una grave crisis física y mental, que derivó en un desenfrenado consumo de drogas y alcohol. A la luz de este tormentoso contexto histórico y biográfico, la ambigüedad entre la esperanza y la destrucción que transmite el texto apocalíptico podría explicar el súbito interés del artista por el libro neotestamentario y su consiguiente interpretación visual³⁰. En la misma línea que Kirchner se sitúa el grabador

23 GARCÍA MAHÍQUES, R.: "El retablo de San Estanislao de Kostka en San Luis de los franceses de Sevilla", *Archivo español de arte*, tomo 93, n.º 371, 2020, pp. 241-242.

24 El imaginario apocalíptico gozó de una gran demanda en Alemania durante los siglos XIV y XV, debido a la creencia milenarista de que el fin del mundo ocurriría en el año 1500. Esta convicción cristiana se vio reforzada por el contexto social de la época, caracterizado por revueltas campesinas, hambrunas y crecientes críticas hacia la Iglesia, especialmente a finales del siglo XV. Tales eventos eran interpretados como alarmantes indicadores de la cercanía del Apocalipsis. Así, dentro de este crispante clima, las imágenes apocalípticas cumplían la función de preparar a los espectadores para el inminente fin de los tiempos. HARTMANN, D. A.: "The Apocalypse and Religious Propaganda: Illustrations by Albrecht Dürer and Lucas Cranach the Elder", *Marginalia*, n.º 11, 2010, p. 1.

25 RAMÍREZ-ALVARADO, M., *op. cit.*, p. 165.

26 En cuanto a la estrategia de venta que debió emplear Durero para lograr la óptima distribución de su producción artística, consistente en la contratación de vendedores ambulantes –colporteurs–, se antoja indispensable la consulta de YOON, R.: "Distribution and Sales of Dürer's Apocalypse", *Gutenberg-Jahrbuch*, vol. 85, 2010, pp. 138-142.

27 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 699.

28 HARTMANN, D. A., *op. cit.*, p. 3.

29 *Ibid.*, pp. 9-10.

30 GAEHTGENS, T. W. y FOERSCHNER, A.: "Ernst Ludwig Kirchner's Drawings of the Apocalypse", *Getty Research Journal*, n.º 6, 2014, pp. 84-85.

francés Édouard Goerg, quien, inspirado por la atmósfera de angustia y desolación que dejaron tras de sí las dos guerras mundiales y la invasión alemana de 1940, llevó a cabo uno de los más bellos ciclos apocalípticos de los tiempos modernos. Se trata de una serie de aguafuertes impregnados de un profundo carácter dramático que enfatizan en la miseria de la humanidad siendo aniquilada por las catástrofes del relato. Otros artistas dignos de mención por sus loables interpretaciones del Apocalipsis fueron: Georges de Pogedaïeff, Giorgio de Chirico y Henry de Warquier. Los tres revisitaron el mismo tema de manera casi coetánea y con una maestría excepcional, pero ofrecieron visiones totalmente diferentes con un alto componente personal que resalta su originalidad³¹.

3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LOS TIPOS APOCALÍPTICOS

3.1. Apertura del quinto sello – Santos mártires clamando justicia

La escena se emplaza en el muro izquierdo que enmarca y flanquea el ábside central de la cripta. En el núcleo de la composición, sobre un altar, se alza el Cordero divino respaldado por la figura de Cristo inserta en una mandorla. Este último, portando su inconfundible nimbo crucífero, ofrece estolas a dos grupos de seres humanos desnudos de menor tamaño y situados en un nivel inferior, quienes han sido identificados como las almas de los santos mártires. La composición se cierra con el ángel turiferario pendido del extremo superior derecho. El tema que se ha representado aquí plásticamente se corresponde con la apertura del quinto sello³² (Apoc, 6, 9-11) y la inscripción que acompaña a la imagen no deja ninguna duda al respecto: “VINDICA DOMINE SANG(U)INE(M) NOSTRUM”³³ (venga nuestra sangre Señor) (Fig. 2).

Si reparamos en la tradición cultural convencionalizada del tipo iconográfico³⁴ y nos remontamos a miniaturas del siglo IX, como las que atesora el Apocalipsis de Tréveris, observamos que son los ángeles los encargados de proporcionar a las almas de los mártires



Fig. 2: Los santos mártires clamando justicia, cripta de San Magno en Anagni. Primera mitad del siglo XIII. (Museo de la Catedral de Anagni, imagen cedida por el Cabildo de la Catedral de Anagni, prohibida su reproducción)

31 RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 705-706.

32 BIANCHI, A.: “I Dipinti”, en BIANCHI, A. (Dir.): *Il restauro della cripta di Anagni*. Roma, Artemide Edizioni, 2003, p. 154.

33 MAZZON, A.: “I testi epigrafici”, en GIAMMARIA, G. (ed.): *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*. Roma, Viella, 2001, p. 110.

34 Hablamos de tradición cultural convencionalizada al referirnos a la continuidad y variación de las imágenes a lo largo de la historia. De esta manera, la historia de un tipo iconográfico se configura como un modelo de continuidad y variación, y por extensión, de tradición cultural convencionalizada. GARCÍA MAHÍQUES, R.: *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2. Madrid, Ediciones Encuentro, 2009, p. 340.

las vestiduras blancas –o túnicas– a las que los versículos bíblicos hacen referencia. En ocasiones, los ropajes blancos se sustituyen por estolas, y así nos lo presenta el Apocalipsis de Bamberg del siglo XI o el fresco de Anagni que estamos analizando. Este hecho responde a una duda relativa al sentido con el que se empleó en el texto bíblico la palabra griega *stole*, que vendría a significar túnica o estola³⁵. También podemos encontrar casos donde la blancura de las túnicas quede opacada en virtud de unas gamas cromáticas iridiscentes, tal como lo apreciamos en la pintura del artista cretense Domenikos Theotokopoulos, conocido comúnmente como el Greco. En su óleo sobre lienzo *Visión del Apocalipsis*, pintado en 1610, los ángeles –ángeles infantes sin alas– están proveyendo a los mártires de túnicas de variados colores, predominando las amarillas y verdes. El tradicional manto blanco sí figura, pero su protagonismo es ínfimo, dadas sus escasas dimensiones, y se reduce al margen derecho de la composición, donde casi parece camuflarse con el convulso fondo.

Al desarrollar una tradición ilustrativa propia, los beatos enriquecieron a la vez que complejizaron la tradición cultural convencionalizada de muchos tipos iconográficos de estirpe apocalíptica. En consecuencia, los suntuosos manuscritos adoptaron fórmulas y patrones iconográficos alternos a la hora de representar la apertura del quinto sello. Si bien se mantuvieron ciertos elementos, aunque éstos eran resueltos por medio de distintos esquemas, como el altar en forma de “T”, otros resultaron totalmente novedosos como la introducción de aves. A veces son solo dos, en el caso del Beato de Cirueña del siglo IX, pero en otras ocasiones la cifra supera la decena, como sucede con el Beato de Saint Sever, fechado a mediados del siglo XI. La razón por la cual figuran aves en este tipo iconográfico apocalíptico en particular es su componente simbólico como representación visual de las almas de los mártires. Esta semántica ya estaba extendida en el arte paleocristiano, y prueba de ello son las aves –palomas– que, de manera recurrente, se representan picoteando racimos de uvas o bebiendo agua de cráteras como símbolo de las almas que participan de la Eucaristía³⁶.

En las imágenes concernientes a la apertura del quinto sello, podemos encontrar, igualmente, la figura de Cristo reemplazando o acompañando al Cordero, pese a que el Apocalipsis señale que el animal sacrificial es quien realmente detenta la responsabilidad de la sucesiva apertura de los siete sellos³⁷. En algunas miniaturas de los beatos llegamos

a discernir apariciones cristológicas, pero su presencia suele pasar desapercibida y corre a cargo del artista, ya que, como señalamos, el texto apocalíptico no lo menciona³⁸. En periodos posteriores, en las miniaturas inglesas y francesas del siglo XIII, cuyas formas plásticas presagian la llegada del gótico, la figura de san Juan en el margen contemplando a los ángeles vestir las almas de los mártires se convierte en una constante. A modo de ejemplos que ponen de relieve dicha particularidad, incluimos el Apocalipsis custodiado en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, el Apocalipsis del Trinity College y el Apocalipsis de Perrot de Nesle. Esta última joya miniada, perteneciente ya al siglo XIV, nos evidencia de nuevo la repetida sustitución de las túnicas blancas por estolas.

En contraposición a las imágenes reseñadas a lo largo de nuestro comentario, en Anagni no son los ángeles los que adoptan el papel de entregar las túnicas o estolas blancas a las almas de los mártires, sino que en su lugar lo hace Cristo. La peculiaridad de contemplar a Cristo como el donante de estolas convierte al fresco anagnino en un verdadero *unicum*. Tan solamente podría compararse con una miniatura extraída del Beato de Berlín, donde la *dextera dei* extiende dicho ornamento sacerdotal a un grupo de mártires desnudos, y con el Juicio Final contenido en el tímpano occidental de la antigua Catedral de San Vicente de Mácon, en cuyo registro inferior y localizado en el lado de los bienaventurados, hallamos a un Cristo haciendo entrega de una corona y una estola a un grupo de seis elegidos desnudos³⁹. La presencia de los ángeles en Anagni se reduce exclusivamente al ángel turiferario situado en la parte superior derecha de la composición. En el arte occidental, la aparición de este tipo de seres celestes, tanto de manera aislada como formando parte de ciclos narrativos bíblicos o incluso en sepulcros, se generalizó a partir del siglo XIII bajo la influencia directa del teatro litúrgico en el que los ángeles eran interpretados por los diáconos, siendo a su vez muy frecuente poder encontrarlos ataviados con capa y dalmática o portando cirios⁴⁰.

35 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 722.

36 DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984, p. 245.

37 Conviene subrayar que, en la apertura del quinto sello de Anagni, la iconografía del Cordero no se ajusta fielmente a la descrita en el texto bíblico. Según la fuente textual del pasaje, el Cordero que recibe el libro de los siete sellos y se erige como el único capaz de romperlos poseía siete cuernos y siete ojos aludiendo a los dones del Espíritu Santo: “Entonces vi un Cordero que parecía haber sido inmolado: estaba de pie entre el trono y los cuatro Seres Vivientes, en medio de los veinticuatro Ancianos. Tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete Espíritus de Dios enviados a toda la tierra” (Apoc, 5, 6).

38 RUIZ LARREA, E., *op. cit.*, p. 107.

39 CHRISTE, Y.: *L'Apocalypse de Jean*. París, Picard éditeur, 1996, p. 107.

40 GONZÁLEZ HERNANDO, I.: “Los ángeles”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 1, n.º 1, 2009, p. 4. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/los-angeles> (Consultado el 12/01/2025).

A pesar de ello, consideramos que la presencia del incensario en el pasaje apocalíptico obedece a otra causa. En su *Diccionario de Antigüedades Cristianas*, el canónigo de Belley, Joseph-Alexander Martigny, nos indica que tal atributo formaba parte de la iconografía de los ángeles en señal de su responsabilidad como intercesores y encargados de ofrecer nuestras súplicas a Dios⁴¹. Más aún, el texto apocalíptico es explícitamente claro al respecto: “Y vino otro Ángel que se ubicó junto al altar con un incensario de oro y recibió una gran cantidad de perfumes, para ofrecerlos junto con la oración de todos los santos, sobre el altar de oro que está delante del trono. Y el humo de los perfumes, junto con las oraciones de los santos, subió desde la mano del Ángel hasta la presencia de Dios” (Apoc, 8, 3-4).

El ángel turiferario de Anagni encaja a la perfección con esta narrativa y con los elementos que en ella quedan descritos, pudiendo ser plausible considerar la concomitancia de dos momentos distintos del relato apocalíptico en una misma imagen. Tal singularidad no se reduce únicamente al caso italiano. En uno de los muros laterales del ábside central de la Iglesia de Sant Quirze de Pedret, a pesar de la considerable pérdida de su película pictórica, distinguimos en su parte derecha el mismo tema apocalíptico inmortalizado plásticamente y observamos que de la mano del ángel nimbado, situado a un lado del altar, pende un incensario (Fig. 3). La conexión entre Anagni y Pedret se ve reafirmada cuando nos percatamos de que en ambos espacios las visiones de las almas de los mártires clamando justicia y los cuatro jinetes del Apocalipsis atienden a una estructura paralela. En la cripta italiana se ubican a ambos lados del ábside central, flanqueando la representación de los Veinticuatro Ancianos junto al Cordero apocalíptico desplegada en su bóveda de horno; la iglesia española, por su parte, nos presenta las dos visiones enfrentadas en los muros del interior del ábside, el cual queda presidido por la imagen de los Veinticuatro Ancianos en actitud de adoración y dispuestos alrededor de un trono donde reposa el rollo opistógrafo de los siete sellos⁴².

Con relación a la identificación de los mártires ansiosos de venganza, se ha especulado que pudieran ser víctimas directas de las persecuciones de Nerón contra los cristianos y la túnica que visten símbolo de la inmortalidad que les fue concedida hasta la llegada del Juicio Final. De conformidad con la glosa de la Biblia moralizada, portar dichas vestiduras era un signo indicador de su plena confianza en la Pasión de Cristo, que tuvo como



Fig. 3: Pinturas del ábside central de Sant Quirze de Pedret, Museo Diocesano y Comarcal de Solsona. Finales del siglo XI. (Imagen procedente del ARXIU MDSCS y cedida por el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona)

principal consecuencia la expiación de los pecados de la humanidad. Durante la Edad Media, también se llegó a asociar a los mártires asesinados con los Santos Inocentes, entre otras cosas, debido a que este pasaje apocalíptico era leído durante dicha festividad. Por otro lado, cabe interrogarse acerca de la disposición literal de los mártires bajo el altar, en lugar de alrededor del mismo, como parecería más lógico. La explicación a este hecho, según algunos comentaristas, debe rastrearse en la astrología caldea, dado que la escena tuvo lugar en una constelación de la Vía Láctea denominada Ara (altar). De igual manera, podría tratarse de una reminiscencia de la Ley mosaica, que prescribe esparcir la sangre de los toros degollados al pie del altar de los holocaustos, líquido concebido por el pueblo judío como la morada del alma. En la liturgia católica encontramos un eco significativo de

41 MARTIGNY, J. A.: *Diccionario de Antigüedades Cristianas*. Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894, p. 54.

42 CHRISTE, Y., *op. cit.*, p. 107.

esta tradición, pues es menester que la mesa eucarística se sitúe sobre las reliquias de uno o varios mártires. Bajo esta premisa, el pasaje apocalíptico concerniente a la apertura del quinto sello inspiró los ritos de consagración de las iglesias cristianas⁴³.

3.2. Apertura de los cuatro primeros sellos - Jinetes del Apocalipsis

En el lado opuesto a la imagen de las almas de los mártires exigiendo justicia, justo en el muro que delimita el espacio absidal por la derecha, encontramos la representación de cuatro jinetes a galope con variados atributos iconográficos y distribuidos en dos registros superpuestos horizontalmente. Se trata de la apertura de los cuatro primeros sellos y la consecutiva aparición de los cuatro jinetes del Apocalipsis⁴⁴ (Apoc, 6, 1-8) (Fig. 4).

El jinete surgido de la apertura del primer sello es calificado como el vencedor y el color blanco de su caballo remite a la idea de la Victoria. A diferencia de sus tres compañeros, no encarna ninguna plaga en particular. Teniendo en cuenta la descripción que nos brindan los versículos bíblicos, pocas dudas nos surgen a la hora de identificar a este individuo en la composición de la cripta de Anagni, pero la presencia del nimbo que circunda su cabeza nos suscita cierta confusión *a priori*. La tradición cultural convencionalizada del tipo iconográfico nos proporciona pistas al respecto. En la miniatura que ilustra este pasaje en el Beato de Osma del siglo XI, el jinete que monta el équido blanco ostenta un nimbo crucífero, distintivo reservado únicamente a Cristo, además de empuñar una ballesta moderna en sustitución del rudimentario arco, reflejando los avances que en época del románico se produjeron en materia de armamento⁴⁵. La presencia del nimbo en ambos casos se alinea con las interpretaciones de algunos exégetas, como san Ireneo, quien sostenía que el caballo blanco del primer jinete simbolizaba la Iglesia y que, por extensión, el arquero que lo monta personificaba al mismísimo Cristo. A raíz de la analogía establecida entre Cristo y el primer jinete del Apocalipsis, que tanta fortuna obtuvo en el curso de la Edad Media, la controversia se cernió sobre la interpretación más comúnmente aceptada de este pasaje, según la cual los cuatro seres eran, en esencia, los agentes ejecutores de la Venganza divina⁴⁶.



Fig. 4: Los cuatro jinetes del Apocalipsis, cripta de San Magno en Anagni. Primera mitad del siglo XIII. (Museo de la Catedral de Anagni, imagen cedida por el Cabildo de la Catedral de Anagni, prohibida su reproducción)

43 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 721.

44 BIANCHI, A., *op. cit.*, p. 163.

45 STIERLIN, H., *op. cit.*, p. 219.

46 RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 718-719.

La corona que normalmente ciñe la cabeza de este jinete, formando parte de su habitual iconografía y desprendiendo una semántica de autoridad, puede estar sujeta a fórmulas orientalizantes como bien apreciamos en el Beato de Facundo o en el de Valcavado, donde la corona en forma de bola que está siendo entregada por un ángel evoca las insignias reales de los sasánidas⁴⁷. El hecho de que el responsable de coronar al jinete victorioso sea un ángel podría fundamentarse en la tradición escultórica romana, concretamente en los *triumphus* que en forma de relieves se esculpían en los majestuosos arcos de triunfo. En estos solemnes desfiles pétreos acostumbraba a figurar el emperador montado sobre su carro y siendo coronado por la Victoria alada en alusión a sus triunfos militares. Así lo manifiesta uno de los relieves contenidos en el arco triunfal de Tito y así lo recogió el pintor renacentista italiano Andrea Mantegna en su serie de lienzos *Los Triunfos del César*. La xilografía de Dürero ilustrando esta visión nos muestra un ángel planeando sobre los cuatro seres galopantes, pero no corona al primero de ellos, ni siquiera porta el suntuoso objeto regio. Esto se debe a que se ha identificado con la figura de Abadón (en hebreo: lugar de destrucción) conocido a su vez como Apolión (relativo al dios griego Apolo). Era el ángel del abismo y el responsable de la plaga de langostas acaecida a partir del sonido de la quinta trompeta. En esta línea, la asociación filológica entre Apolión y Apolo es verdaderamente elocuente, pues del mismo modo que el primero de ellos provocó una plaga de acuerdo con la narrativa apocalíptica, el segundo, según la mitología griega, tenía el poder de generarlas o eliminarlas⁴⁸.

En el registro superior de la composición, junto al primero, encontramos en Anagni al segundo jinete del Apocalipsis: la personificación de la Guerra. Su caballo suele presentar un intenso color rojo, evocando el fuego y la sangre, y su atributo más característico es una gran espada⁴⁹. De los cuatro seres, es el que ha denotado una imagen más uniforme a lo largo de los siglos, manteniendo por ello una continuidad iconográfica. Tan solamente vamos a resaltar del caso que nos ocupa que el color rojo no se aplica al caballo; con casi toda probabilidad en origen sí lo estuvo, pero en su estado actual apreciamos dicho cromatismo en la piel del jinete. Esta particularidad nos permite ponerlo en relación con la posterior obra trecentista de Giotto en la Basílica de San Francisco de Asís, donde Guerra

cabalga sobre un corcel de vibrantes tonalidades rojizas que se extienden a su barbado rostro y a la mano visible que empuña la espada, la cual casi parece mimetizarse con el arma, igualmente teñida de rojo.

En el nivel inferior, a la izquierda, se sitúa el Hambre montando un caballo de tonalidades ocres⁵⁰ y con una balanza en su mano⁵¹. En este caso, la balanza no remite a la idea universal de Justicia como sí lo hace cuando acompaña a la virtud cardinal. La balanza se convierte aquí en símbolo de la hambruna porque en tiempos de escasez de alimentos se deben pesar el trigo y la cebada. El jinete también presenta alas, un rasgo que no es habitual de encontrar si atendemos a la tradición cultural convencionalizada del tipo iconográfico. A modo de hipótesis, y para tratar de entender la razón de ser de este elemento, debemos enfatizar en el significado astrológico que ha imbuido a estos cuatro jinetes, donde el color de cada caballo correspondería a un planeta: el blanco a Venus, el rojo a Marte, el negro a Saturno y el bayo o pálido a Mercurio psicopompo⁵².

Saturno es la denominación romana para el dios griego Cronos, reconocido como deidad de la agricultura y la abundancia. La hoz constituye uno de sus principales atributos iconográficos, ya que alude tanto al acto mítico de la emasculación de Urano como a su dimensión agrícola. A partir de los siglos IV y V, formando parte indispensable de su visualidad artística, se le asignó la serpiente o el dragón mordiéndose la cola (*ouroboros*) como expresión del paso del tiempo. Esta asociación de la divinidad pagana con la temporalidad podría explicar la inclusión de las alas en su iconografía, pues éstas suelen figurar en representaciones alegóricas del propio Tiempo, en relación con la fugacidad de su transcurso⁵³. Por ello, es factible suponer que el tercer jinete, tan vinculado con el

47 STIERLIN, H., *op. cit.*, p. 115.

48 CASTAÑEDA MARULANDA, W.: "Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Dürero, aspectos simbólicos y pertinencia temporal", *KEPES*, n.º 6, 2010, pp. 46-47.

49 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 717.

50 De acuerdo con los versículos apocalípticos, el caballo del tercer jinete es de color negro: "Cuando el Cordero abrió el tercer sello, oí al tercero de los Seres Vivientes que decía: «Ven». Y vi aparecer un caballo negro. Su jinete tenía una balanza en la mano" (Apoc, 6, 5).

51 Cabe señalar que, al traducirse la Biblia del griego al latín, muchas expresiones adquirieron nuevos significados. Este es el caso del sustantivo griego empleado, entre otras cosas, para designar el objeto que el tercer jinete porta en sus manos, el cual se ha traducido como "yugo" en otras menciones en el Nuevo Testamento y como "balanza" únicamente en el Apocalipsis. ANEIROUS LOUREIRO, M.: "La iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis en las miniaturas de los Beatos y su conexión con el mundo clásico", *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, n.º 23, 2016, pp. 25-29.

52 RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 717-718.

53 REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 2012, p. 29. Cesare Ripa nos dice que para representar el Tiempo se debe pintar un hombre de avanzada edad y alado, de acuerdo con el dicho *Volat irreparabile tempus* (vuela sin remedio del tiempo). También puede presentar una

El último de los jinetes del Apocalipsis, Muerte o Peste, monta un caballo bayo, de pelaje amarillento, verdoso o pálido, dependiendo de la versión de la Biblia consultada. En Anagni vemos que el cuadrúpedo que cabalga es tan pálido como el caballo del primer jinete. El texto bíblico menciona al Infierno que lo sigue y que no aparece en el fresco que nos atañe, como sí se manifiesta en forma de ser alado de azulado cromatismo en el Beato de Valcavado⁵⁵, o como un animal escupiendo fuego en el arquetipo de Giotto⁵⁶,

54 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 720.

55 La personificación del Infierno bajo la forma de un ente demoníaco o monstruoso constituye un rasgo



collection/search/336228

una representación muy ilustrativa de Muerte, pues el mismo jinete se ha transfigurado en esqueleto, de manera semejante al fresco de la Basílica de Santa Catalina de Alejandría en Galatina. La omisión de cualquier descripción concerniente a los atributos iconográficos de este ser es quizás la razón por la que en Anagni se le haya querido representar sin ninguno en particular y con los brazos extendidos en actitud declamatoria. Aun así, esta laguna textual de carácter iconográfico ha sido subsanada de diversas maneras por los artistas, quienes le han conferido el emblema habitual de la Muerte o del Infierno: una guadaña o, como bien nos lo dispone Durero, un tridente. También podemos verle empuñando una lanza⁵⁷, como es el caso de la tabla de Hans Memling, armado con una espada, de manera homóloga al segundo jinete, o sosteniendo un recipiente del que brotan llamas⁵⁸, al uso de las miniaturas del Apocalipsis propias de los círculos iluminadores ingleses del siglo XIII.

Considerando a los cuatro jinetes en su conjunto, en las líneas que prosiguen abordamos otras relaciones vinculadas al número y a los colores de los caballos, aparte de las correspondencias planetarias anteriormente expuestas. En el Antiguo Testamento descubrimos en una de las visiones de Zacarías la aparición de un grupo de équidos semejantes. La mayoría de

los investigadores coinciden en señalar que los caballos del Apocalipsis fueron tomados de esta visión del profeta relativa a los cuatro vientos. En la Antigüedad, comprobamos que ya existían elementos identificativos semejantes. Ptolomeo, por ejemplo, reconocía en el *Tetrabiblos* que eran cuatro los vientos principales encargados de recorrer la Tierra. Posteriormente, el teólogo y filósofo cristiano san Agustín añadió que el número cuatro expresaba todas las cosas temporales, ya que el cuatro coincidía con las estaciones del año. Si atendemos a los colores de los caballos, Heerbert Lawrence opina que equivaldrían a las cuatro naturalezas o temperamentos del hombre: la sanguínea (el caballo blanco), la colérica (el caballo rojo), la melancólica (el caballo negro) y la flemática (el caballo pálido-amarillento). Una conexión similar, en este caso entre los citados colores y los humores, ya había sido contemplada en la Antigüedad y más concretamente en el siglo IV a. C. El médico griego Hipócrates fue el responsable de desarrollar la teoría de los humores, que aseguraba que la salud y bienestar del cuerpo se debían a la coexistencia armoniosa de cuatro humores determinantes en la definición de los temperamentos humanos: flema (blanco), sangre (rojo), bilis negra (negro) y bilis amarilla (pálido-amarillento). Éstos estaban íntimamente relacionados con las cuatro estaciones del año: la flema (invierno), la sangre (primavera), la bilis negra (otoño) y la bilis amarilla (verano), a la vez que los cuatro colores lo estaban con los cuatro elementos, según sugirió el filósofo griego Teofrasto⁵⁹.

A lo desarrollado en las líneas anteriores sobre el recurrente número cuatro, podemos añadir su presencia en las edades biológicas del hombre: la niñez, la adolescencia, la madurez y la vejez. Curiosamente, la cripta de Anagni alberga en su bóveda II una ilustración del concepto filosófico griego del microcosmos, mediante el cual el ser humano era concebido como un universo complejo y equilibrado, pero a menor escala y supeditado al influjo cósmico⁶⁰ (Fig. 6). Gracias al sentido de lectura circular que exige este diagrama visual, compuesto a partir de círculos concéntricos alrededor de una imagen central –el ser humano–, y a la diferenciación cromática por zonas, la interrelación entre los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre y los cuatro fluidos humorales se torna visible, entonando un auténtico canto al número cuatro que se extiende a otras imágenes del espacio subterráneo, como acabamos de constatar en el pasaje concerniente a los cuatro jinetes del Apocalipsis.

habitual de la miniatura altomedieval española y puede representarse bien en el suelo, a continuación del cuarto jinete, o bien sobre el propio caballo, generalmente erguido, como se observa en el citado Beato de Valcavado o en el Beato de Fernando I y doña Sancha. Esta iconografía no se circunscribe exclusivamente al territorio peninsular y así lo pone de manifiesto el Apocalipsis de Trier de época carolingia. En el plano literario, rastreamos alusiones a esta disposición iconográfica en el *Comentario* del propio Beato, donde se nos describe dicha personificación diabólica del Infierno encaramada sobre la montura del último jinete del Apocalipsis y presta a engullir las almas de los impíos. MELERO MONEO, M. L.: “Aproximación a la iconografía del 4º jinete del Apocalipsis”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, n.º 2, 1981-1983, p. 126.

56 La imagen del Infierno como monstruo escupe fuego –ya sea a través de la figura del *gorgoneion* o las fauces del monstruo Leviatán– es frecuente en los códices miniados góticos de origen anglosajón, y se mantiene en periodos sucesivos, configurándose como el lugar donde las almas de los condenados padecen. ANEIROUS LOUREIRO, M., *op. cit.*, p. 31.

57 En un fresco procedente de Sant Esteve de Polinyà del Vallès vemos que el cuarto jinete hace uso de la lanza para combatir a figuras humanas agolpadas a los pies del caballo, las cuales están siendo aplastadas no solamente por el équido, sino también por una especie de macho cabrío y otro ser zoomorfo de discutida identificación. Éstas pueden interpretarse como las almas de los réprobos a las que Beato hace mención en su *Comentario*. En las arquivoltas derechas de la portada del Juicio de la Catedral de Tudela existe una representación pareja desde el punto de vista iconográfico, con la salvedad de la ausencia de las señaladas figuras humanas siendo abatidas, muy posiblemente eliminadas al estar inscrita la escena en un ciclo visual centrado en el argumento del Juicio Final y los distintos castigos infernales. MELERO MONEO, M. L., *op. cit.*, p. 127.

58 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 718.

59 ANEIROUS LOUREIRO, M.: “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan (Ap 6, 1-8): de la teopneustia piadosa a una visión no teándrica de la exégesis”, *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, 2017, pp. 33-34.

60 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*. San Sebastián, ETOR, 1988, p. 27.



Fig. 6: El microcosmos, cripta de San Magno en Anagni. Primera mitad del siglo XIII. (Museo de la Catedral de Anagni, imagen cedida por el Cabildo de la Catedral de Anagni, prohibida su reproducción)

3.3. Visión de los siete candelabros y las siete estrellas

Nos situamos en la bóveda XVII de la cripta. Se encuentra perfectamente alineada con el ábside y la representación contenida en su bóveda de horno, estableciendo un continuo diálogo con el mismo denominador común: la ilustración de dos de las tres teofanías narradas en el Apocalipsis. En este estudio nos limitaremos a analizar la emplazada en la presente bóveda, correspondiente con la primera de las tres teofanías mediante las que Dios se reveló a san Juan, comúnmente conocida como la visión de los siete candelabros y las siete estrellas (Apoc, 1, 10-16) (Fig. 7).

Ocupa el lugar central de la composición, inserto en una mandorla multicolor, el Hijo de hombre, una expresión tomada del profeta Daniel y título por el cual Cristo se designa a sí mismo. De acuerdo con las lenguas semíticas y dialectos arameos, es un sinónimo en clave poética de la palabra “hombre”⁶¹. Su representación iconográfica se completa por medio de la cabellera blanca, el nimbo crucífero, las letras del abecedario griego alfa y omega⁶², la túnica larga ceñida en el pecho con un cinturón de oro, la espada en la boca, las siete estrellas en la mano derecha y las llaves del Abismo y la Muerte en la izquierda⁶³. A ambos lados de la mandorla, en orden descendente del ámbito celeste al terreno, observamos dispuestos simétricamente siete ángeles nimbados en la parte superior, que vuelven sus manos hacia la divinidad; en el nivel medio, siete esbeltos candelabros; y en el inferior, siete arquitecturas junto a la figura de san Juan, también con nimbo dorado.

En muchas ocasiones, el Nuevo Testamento se impregna de símbolos y reminiscencias al Antiguo, siendo esta visión un ejemplo paradigmático de tal cuestión. El hombre con cabellos tan blancos como la nieve se convierte en antitipo del Anciano de muchos días descrito en la visión de Daniel. La espada de doble filo asomando de la boca se presenta como una metáfora visual procedente del repertorio profético de Isaías. El cinturón de oro formaba parte del característico atuendo de los sumos sacerdotes. Los siete candelabros, por su parte, evocan el candelabro de siete brazos ubicado en el templo de Salomón⁶⁴.

61 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 14.

62 La presencia de las letras inicial y final del abecedario griego nos remite al carácter omnipresente y eterno de Dios a través del tiempo, pues es el principio y fin de todas las cosas. La fuente textual correspondiente a esta idea la hallamos una vez más en el Apocalipsis: “Yo soy el Alfa y la Omega, dice el Señor Dios, el que es, el que era y el que vendrá, el Todopoderoso” (Apoc, 1, 8).

63 SMITH, M. Q.: “Anagni: An Example of Medieval Typological Decoration”, *Papers of the British School at Rome*, vol. 33, 1965, p. 24.



Fig. 7: La visión de los siete candelabros y las siete estrellas, cripta de San Magno en Anagni. Primera mitad del siglo XIII. (Museo de la Catedral de Anagni, imagen cedida por el Cabildo de la Catedral de Anagni, prohibida su reproducción)

Si atendemos al texto apocalíptico, el sentido de las siete estrellas y los siete candelabros es el siguiente: “las siete estrellas son los Ángeles de las siete Iglesias, y los siete candelabros son las siete Iglesias” (Apoc, 1, 20). En los Beatos de Escalada y Liébana, por ejemplo, los ángeles se desvanecen y su presencia queda sugerida por las siete estrellas que, si bien no están sobre la diestra divina como relata el Apocalipsis, sí se sitúan a su derecha con cierta ingravidez. Esto se debe a que en ambas miniaturas se ha optado por representar el instante en el que san Juan se desploma a los pies de Dios, quien, mediante un gesto solemne, toca la cabeza del vidente con su mano derecha. Para los artistas suponía todo un desafío concebir la mano de Dios sosteniendo simultáneamente siete estrellas mientras la posaba sobre la cabeza del apóstol. Por el contrario, creemos que en Anagni se ha querido mostrar el momento previo al desfallecimiento de Juan, capturando los primeros segundos de la visión y figurando al mismo tiempo todos los elementos contenidos en el texto apocalíptico, una coexistencia difícil de localizar en otras imágenes de este mismo tipo iconográfico. Entre ellos, destacamos las representaciones arquitectónicas de las siete iglesias de Asia, las cuales parecen emular auténticas maquetas. Esta solución contrasta con la adoptada en las miniaturas de los beatos, donde es frecuente encontrarlas plasmadas en forma de siete arcadas superpuestas horizontalmente.

La espada en la boca simboliza el poder del Verbo divino⁶⁴, la autoridad suprema de Dios para juzgar, aunque parezca que a veces se impregne de connotaciones inherentes a la lucha, como se desprende de la carta dirigida a la iglesia de Pérgamo, cuando en realidad está refiriéndose al acto simbólico de hacer uso de su palabra divina contra doctrinas y cultos condenados por el cristianismo: “Escribe al Ángel de la Iglesia de Pérgamo: El que tiene la espada de doble filo afirma: Sé que tú habitas donde está el trono de Satanás [...] Tienes además partidarios de la doctrina de los nicolaítas. Arrepíentete, o iré en seguida para combatirlos con la espada de mi boca” (Apoc, 2, 12-16).

El citado atributo podía disponerse horizontal o verticalmente. La figura de Anagni la presenta de manera horizontal, de lo contrario podría llegar a confundirse con una lengua anormalmente larga de la divinidad, solución que no gozó de reseñable fortuna artística. En una bóveda del Panteón Real de San Isidoro de León descubrimos el mismo tipo iconográfico con la espada en posición horizontal a la vez que, en dirección opuesta, se

64 RÉAU, L., *op. cit.*, p. 709.

65 *Ibid.*, p. 709.

despliega otro elemento apenas perceptible hoy en día. Se trata del desdoblamiento que sufrió la espada en el imaginario medieval tardío, particularmente en el tipo iconográfico del Juicio Final. Presidiendo el pasaje apocalíptico, Cristo Juez podía aparecer con dos puntas de espada, una amenazando a los réprobos y otra apuntando a los elegidos. A su vez, esta última podía metamorfosearse en flor de lis⁶⁶, como bien nos lo propone Pieter van der Heyden a partir de Pieter Brueghel el Viejo (Fig. 8).

Por último, dirigiremos nuestra atención a las dos llaves que el Hijo de Hombre porta en su mano izquierda, tradicionalmente identificadas como las llaves del Abismo y de la Muerte. Desde una óptica iconográfica, observamos que la adición de la doble llave se manifiesta principalmente en Anagni, marcando así una divergencia con respecto a otras representaciones artísticas del mismo tema. En el ámbito de los beatos, este tipo iconográfico es mostrado mediante la divinidad sosteniendo una llave, generalmente de tonalidad oscura. El fresco fechado en el siglo X que ilustra esta visión en el Castel Sant'Elia de Nepi insiste nuevamente en la unicidad de la llave, aunque ésta es de color blanco. Dicha variación en el tipo iconográfico de Anagni podría responder a una exégesis ambigua del pasaje apocalíptico que proclama: “Estuve muerto, pero ahora vivo para siempre y tengo la llave de la Muerte y del Abismo” (Apoc, 1, 18).

Mientras que la tradición de los beatos y otros testimonios plásticos entendieron la referencia en singular, concibiéndola como una llave única, creemos que en Anagni se interpretó en términos de dualidad, diferenciando así entre una llave de la Muerte y otra del Abismo. Sin embargo, algunos investigadores, basándose probablemente en el característico cromatismo de ambas llaves, añadieron una nueva dimensión interpretativa de las mismas, planteando la hipótesis de que podrían simbolizar, en realidad, las llaves de la Vida (blanca) y de la Muerte (roja)⁶⁷.



Fig. 8: El Juicio Final, The Metropolitan Museum of Art. Pieter van der Heyden a partir de Pieter Brueghel el Viejo, 1558. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383052>

66 *Ibid.*, p. 709.

67 BIANCHI, A., *op. cit.*, p. 152

CONCLUSIONES

El conjunto pictórico que atesora la cripta de Anagni, datado en el siglo XIII, constituye una de las más sublimes manifestaciones del arte medieval en el medio italiano. Asimismo, se presenta como testimonio visual que refuta la arraigada concepción de la Edad Media como un periodo de oscuridad y ruptura con el pasado, al tiempo que revela cómo el saber cultivado en épocas pretéritas nutrió las artes visuales en el Medievo. Prueba fehaciente de ello es su extraordinario ciclo científico y la teoría de la Creación elemental que en él se nos plantea. No deben soslayarse, en este sentido, las labores de copia y transcripción desarrolladas en los *scriptoria* de los monasterios medievales, gracias a las cuales un vasto corpus de tratados de la Antigüedad fue preservado y pudo ser leído posteriormente en tiempos del Humanismo.

En lo que respecta a las pinturas murales de la cripta aquí estudiadas e inscritas en el discurso apocalíptico, se erigen como casos excepcionales dentro del imaginario escatológico medieval. A través del método iconográfico aplicado y la puesta en relación de los tipos iconográficos con su tradición cultural convencionalizada, hemos constatado singulares divergencias y de gran relevancia con respecto a otras representaciones semejantes en los temas referidos. Entre estas particularidades, destacamos la curiosa adición de alas al tercer jinete del Apocalipsis, por su posible relación con el dios-planeta Cronos-Saturno; la inusual representación de Cristo como donante de estolas en la apertura del quinto sello, rol que convencionalmente había sido atribuido a los propios ángeles; y la presencia de dos llaves en la visión, iconográficamente completa, de los siete candelabros y las siete estrellas, cuando en la mayoría de los casos acostumbra a ser una sola. Finalmente, no podemos obviar la carga simbólica que adquiere la numerología en este contexto, especialmente en torno a los números cuatro y siete, cuya reiterada presencia en las imágenes estudiadas nos remite directamente a una dimensión semántica profunda dentro del pensamiento y la idiosincrasia de la doctrina cristiana tocante al Apocalipsis.

BIBLIOGRAFÍA

ANEIROS LOUREIRO, M.: “La iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis en las miniaturas de los Beatos y su conexión con el mundo clásico”, *Románico: Revista de arte de amigos del románico*, n.º 23, 2016, pp. 24-31.

ANEIROS LOUREIRO, M.: “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan (Ap 6, 1-8): de la teopneustia piadosa a una visión no teándrica de la exégesis”, *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, 2017, pp. 25-38.

BIANCHI, A.: “I Dipinti”, en BIANCHI, A. (Dir.): *Il restauro della cripta di Anagni*. Roma, Artemide Edizioni, 2003, pp. 79-181.

CASTAÑEDA MARULANDA, W.: “Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero, aspectos simbólicos y pertinencia temporal”, *KEPES*, n.º 6, 2010, pp. 37-60.

CHRISTE, Y.: *L'Apocalypse de Jean*. París, Picard éditeur, 1996.

DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1984.

DE SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: *Los Beatos*. Madrid, Cuadernos de Arte Español, n.º 100, 1993.

FRANCO, A.: “La diáspora de los apóstoles y relaciones de los beatos con el islam”, en PÉREZ, M. (coord.): *Seis estudios sobre beatos medievales*. León, Universidad de León, pp. 131-203.

GAEHTGENS, T. W. y FOERSCHNER, A.: “Ernst Ludwig Kirchner's Drawings of the Apocalypse”, *Getty Research Journal*, n.º 6, 2014, pp. 83-102.

GARCÍA MAHÍQUES, R.: *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, vol. 2. Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.

GARCÍA MAHÍQUES, R.: “El retablo de San Estanislao de Kostka en San Luis de los franceses de Sevilla”, *Archivo español de arte*, tomo 93, n.º 371, 2020, pp. 239-258.

GONZÁLEZ HERNANDO, I.: “Los ángeles”, *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 1, n.º 1, 2009, pp. 1-9. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/los-angeles> (Consultado el 12/01/2025).

HARTMANN, D. A.: “The Apocalypse and Religious Propaganda: Illustrations by Albrecht Dürer and Lucas Cranach the Elder”, *Marginalia*, n.º 11, 2010, pp. 1-10.

HAUKNES, M. B.: “Painting against Time: Spectatorship and Visual Entanglement in the Anagni Crypt”, *The Art Bulletin*, vol. 103, 2021, pp. 7-36.

KLEIN, P. K.: “The Apocalypse in Medieval Art”, en EMMERSON, R. K. y MCGINN, B. (eds.): *The Apocalypse in the Middle Ages*. Nueva York, Cornell University Press, 1992, pp. 159-200.

MARTIGNY, J. A.: *Diccionario de Antigüedades Cristianas*. Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, E.: “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”, *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n.º 7, 2010, pp. 137-158.

MAZZON, A.: “I testi epigrafici”, en GIAMMARIA, G. (ed.): *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*. Roma, Viella, 2001, pp. 105-113.

MELERO MONEO, M. L.: “Aproximación a la iconografía del 4º jinete del Apocalipsis”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, n.º 2, 1981-1983, pp. 125-128.

MÜLLER, K.: “Profane knowledge, sacred insights the cosmological diagrams in the crypt of Anagni Cathedral”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 33, 2017, pp. 55-72.

PIJOAN, J. (Dir.): *Historia del Arte*, vol. 3. Barcelona, Salvat Editores, 1970.

PRUDENCIO, A.: *Aurelio Prudencio. Obras completas en latín y castellano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.

RAMÍREZ-ALVARADO, M.: “Imágenes del fin del mundo: el Apocalipsis en las xilografías del artista alemán Alberto Durero”, *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, n.º 36, 2013, pp. 159-176.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

REVILLA, F.: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 2012.

RIPA, C.: *Iconología*, vol. 2. Madrid, Akal, 2007.

RUIZ LARREA, E.: “La iconografía apocalíptica en los beatos”, en DE LA IGLESIA DUARTE, J. I. (coord.): *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval*. Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 101-136.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*. San Sebastián, ETOR, 1988.

SMITH, M. Q.: “Anagni: An Example of Medieval Typological Decoration”, *Papers of the British School at Rome*, vol. 33, 1965, pp. 1-47.

STIERLIN, H.: *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Madrid, Editora Nacional, 1983.

VALERI, M. T.: “La Storia della Salvezza negli affreschi della cripta del Duomo di Anagni. Il Duomo di Anagni e il vescovo S. Pietro da Salerno”, *Salesianum*, vol. 72, n.º 1, 2010, pp. 377-411.

WILLIAMS, J. y MARTIN T.: *Visions of the End in Medieval Spain*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.

YOON, R.: “Distribution and Sales of Dürer’s Apocalypse”, *Gutenberg-Jahrbuch*, vol. 85, 2010, pp. 138-142.