

# na:ilos

Estudios  
Interdisciplinarios  
de Arqueología

LAMINA XXIV



Pintura de la piedra dolomítica de la Capilla de Santa Cruz de Cangas de Onís  
(Núm. 282 del Catálogo.)



Pintura principal de Peña Tu. (Núm. 202 del Catálogo.)

# 10

Diciembre 2023

OVIEDO

NAILOS: Estudios Interdisciplinarios de Arqueología

Número 10

Oviedo, 2023

ISSN 2340-9126

e-ISSN 2341-1074

Asociación de  
Profesionales  
Independientes de la  
Arqueología de  
Asturias











**na:los**

**Estudios**  
**Interdisciplinarios**  
**de Arqueología**



## Consejo Asesor

Xosé Lois Armada INICIPIT-CSIC	Juan José Larrea Conde Universidad del País Vasco
José Emili Aura Tortosa Universitat de València	Armando José Mariano Redentor Universidade de Coimbra
José Bettencourt Universidade Nova de Lisboa	Ana Belén Marín-Arroyo Universidad de Cantabria
Rebeca Blanco-Rotea Universidade do Minho	José María Martín Civantos Universidad de Granada
José Manuel Costa-García Universidad de Salamanca	Aitor Ruiz Redondo Université de Bordeaux
Miriam Cubas Morera Universidad de Alcalá de Henares	Ignacio Rodríguez Temiño Junta de Andalucía
Adolfo Fernández Fernández Universidad de Vigo	José Carlos Sánchez Pardo Universidade de Santiago de Compostela
Camila Gianotti Universidad de la República (Udelar)	José Luis Sanchidrián Torti Universidad de Córdoba
Fernando Igor Gutiérrez Zugasti Universidad de Cantabria	Valentín Villaverde Bonilla Universitat de València
Juan José Ibáñez Estévez Institución Milá i Fontanals, CSIC	

## Consejo Editorial

Alejandro García Álvarez-Busto Universidad de Oviedo
César García de Castro Valdés Museo Arqueológico de Asturias
María González-Pumariega Solís Gobierno del Principado de Asturias
Carlos Marín Suárez Universidad de la República, Uruguay
Andrés Menéndez Blanco Universidad de Oviedo
Sergio Ríos González Arqueólogo
Patricia Suárez Manjón Arqueóloga
José Antonio Fernández de Córdoba Pérez Secretario · Arqueólogo
Fructuoso Díaz García Director Fundación Municipal de Cultura de Siero

Portada: Reproducciones de las pinturas del Dolmen de la Santa Cruz (Benítez Mellado) y del Ídolo de Peña Tú (J. Cabré). *Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, 1921.*

Diseño y Maquetación: Miguel Noval Canga.

# nailos

Estudios  
Interdisciplinares  
de Arqueología

ISSN 2340-9126  
e-ISSN 2341-1074  
C/ Naranjo de Bulnes 2, 2º B  
33012, Oviedo  
secretario@nailos.org  
www.nailos.org

Nailos n.º 10. Diciembre 2023

© Los autores

Edita:

Asociación de Profesionales Independientes  
de la Arqueología de Asturias (APIAA).

Hotel de Asociaciones Santullano.

Avenida Joaquín Costa n.º 48.

33011. Oviedo.

apia.asturias@gmail.com

www.asociacionapiaa.com

Lugar de edición: Oviedo

Déposito legal: AS-01572-2013



CC BY-NC-ND 4.0 ES

Se permite la reproducción de los artículos, la cita y la utilización de sus contenidos siempre con la mención de la autoría y de la procedencia.

NAILOS: Estudios Interdisciplinares de Arqueología es una publicación científica de periodicidad anual, arbitrada por pares ciegos, promovida por la Asociación de Profesionales Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA)

**Bases de datos que indizan la revista** | Bielefeld Academic Search Engine (BASE); Biblioteca Nacional de España; CAPES; CARHUS Plus+ 2014; Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC); Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP); CiteFactor; Copac; Dialnet; Directory of Open Access Journals (DOAJ); Dulcinea; Elektronische Zeitschriftenbibliothek (EZB); ERIH PLUS; Geoscience e-Journals; Interclassica; ISOC; Latindex; MIAR; NewJour; REBIUN; Regesta Imperii (RI); Sherpa/Romeo; SUDOC; SUNCAT; Ulrich's-ProQuest; Worldcat; ZDB-network



### SUMARIO

Editorial	10-11
<b>ARTÍCULOS</b>	
<i>Cuestiones iconográficas a propósito de la placa inferior de la Arqueta de las Ágatas de la Catedral de Oviedo</i> César García de Castro Valdés	15-53
<i>Consideraciones históricas sobre el empleo de cajones flotables en la construcción de puertos. Dos mil años de ingeniería portuaria (23 a. C.-mediados del siglo XX)</i> Elías Carrocera Fernández y Luis Blanco Vázquez	55-83
<i>Arte rupestre prehistórico de Asturias: una historia con cien años de gestión (Parte I). Del descubrimiento del Pindal al descubrimiento de Tito Bustillo (1908-1968)</i> María Glez-Pumariega Solís, Miguel Polledo González y Fructuoso Díaz García	85-117
<i>El conde de la Vega del Sella (1870-1941) a través de su correspondencia personal: Algunas novedades documentales</i> Fructuoso Díaz García y Miguel Polledo González	119-175
<i>El papel de los arqueólogos y la Administración en la pérdida de patrimonio arqueológico. Una reflexión desde el caso de la provincia de Bizkaia (País Vasco, España)</i> José Luis Ibarra Álvarez	177-211
<b>NOTAS</b>	
<i>Sobre las ideas preconcebidas en Prehistoria</i> Georges Sauvet	214-227
<i>Aproximación al vidrio prerromano y romano de Peña Castro (La Ercina, León)</i> Francisco Javier Marcos Herrán	228-237
<i>La resistencia de Ait Baamaran frente a Marruecos y Francia en 1917. Reconocimiento del territorio y lugares de la Batalla de Igalfen</i> Luis Blanco Vázquez y Muhammad Derbal	238-255
<b>RECENSIONES</b>	258-278
–	
Informe editorial del año 2023	280-281
Guía para autores	284-285

### SUMMARY

Editorial	10-11
<b>ARTICLES</b>	
<i>Iconographical questions referred to the bottom plaque of the Agate Chest of the Oviedo Cathedral</i> César García de Castro Valdés	15-53
<i>Historical considerations about the use of floating caissons in the construction of ports. Two thousand years of port engineering (23 BC-half of the 20th century)</i> Elías Carrocera Fernández y Luis Blanco Vázquez	55-83
<i>Prehistoric rock art in Asturias: a history with a hundred years of management (Part I). From the discovery of El Pindal cave to the discovery of Tito Bustillo cave (1908-1968)</i> María Glez-Pumariega Solís, Miguel Polledo González y Fructuoso Díaz García	85-117
<i>The Count of Vega del Sella (1970-1941) through his personal correspondence: Some documentary news</i> Fructuoso Díaz García y Miguel Polledo González	119-175
<i>The role of archaeologists and the administration in the loss of archaeological heritage. A reflection from the case of the province of Biskay (Basque Country, Spain)</i> José Luis Ibarra Álvarez	177-211
<b>NOTES</b>	
<i>About preconceptions in Prehistory</i> Georges Sauvet	214-227
<i>Approximation to the pre-Roman and Roman glass of Peña Castro (La Ercina, León)</i> Francisco Javier Marcos Herrán	228-237
<i>The resistance of Ait Baamaran against Morocco and France in 1917. Reconnaissance of the territory and places of the Battle of Igalfen</i> Luis Blanco Vázquez y Muhammad Derbal	238-255
<b>REVIEWS</b>	258-278
–	
Editorial Report 2023	280-281
Guide for authors	285

## Editorial

El número 10 de NAILOS. Estudios interdisciplinares de Arqueología culmina una década de labor editorial al servicio de la ciencia arqueológica promovida por parte de la Asociación de Profesionales Independientes de la Arqueología de Asturias (APIAA). Si sumamos a esta revista la colección hermana de Anejos de Nailos, añadimos otros siete volúmenes lo que ofrece un total notable de divulgación científica financiada por los arqueólogos profesionales que ejercen su labor en Asturias. Pocas instituciones académicas o científicas pueden mostrar un trabajo similar.

Este tomo se inicia con un estudio iconográfico de la placa inferior de la arqueta de las Ágatas, una de las joyas del tesoro de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. A partir del análisis detallado del hecho material de la representación simbólica, además de diversas cuestiones litúrgicas y teológicas, se avanza en la contextualización de esta pieza entre sus paralelos e influencias. Se trata de un ejemplo de análisis arqueológico aplicado a piezas y ámbitos tradicionalmente en manos de la Historia del Arte.

El segundo artículo se centra en el estudio diacrónico de la técnica de los cajones flotables para la construcción de puertos desde la antigüedad hasta el siglo XX. El cambio de materiales constructivos y máquinas actualizó el proceso ingenieril a lo largo del tiempo, mientras se mantenía el concepto fundamental que explica el éxito de esta forma de edificación portuaria. No es habitual encontrar autores capaces de dominar diferentes ámbitos cronológicos para mostrar este tipo de evoluciones.

La tercera aportación tiene carácter historiográfico y narra la sucesión de descubrimientos de yacimientos con arte rupestre en Asturias, la evolución de la investigación y de su gestión. Constituye la primera parte de esta historia y cubre desde el hallazgo de la cueva de El Pindal (1908) hasta el de Tito Bustillo (1968). Destaca el manejo de fuentes documentales y de archivo para reconstruir este proceso con todo el detalle posible.

A continuación, se hace un repaso de la correspondencia personal del conde de la Vega del Sella, una parte de la cual es conocida, pero otra ha estado inédita hasta este momento. La catalogación de misivas se acompaña de un comentario que la contextualiza en el que sobresale la erudición en el detalle.

El apartado de artículos se cierra con un estudio de caso en la provincia de Vizcaya sobre el papel de los arqueólogos y la administración pública. Su objetivo es revelar la necesidad de un cumplimiento estricto de la obligación de entrega de materiales y memorias por parte de los diferentes profesionales que se dedican a la praxis de la Arqueología. Este ejercicio de crítica —autocrítica— revela la madurez que alcanza poco a poco esta ciencia, objetivamente joven frente a otras disciplinas.

El apartado de notas se abre con un ensayo de carácter epistemológico centrado en el estudio del arte rupestre. Se presentan ocho prejuicios presentes y habituales entre los especialistas dedicados a esta vertiente de la investigación arqueológica. Un texto de esta naturaleza nos recuerda la falta de hondura que preside la actividad científica y, aunque se centre en el campo del arte rupestre, puede y debería ampliarse a todos los demás ámbitos del conocimiento.

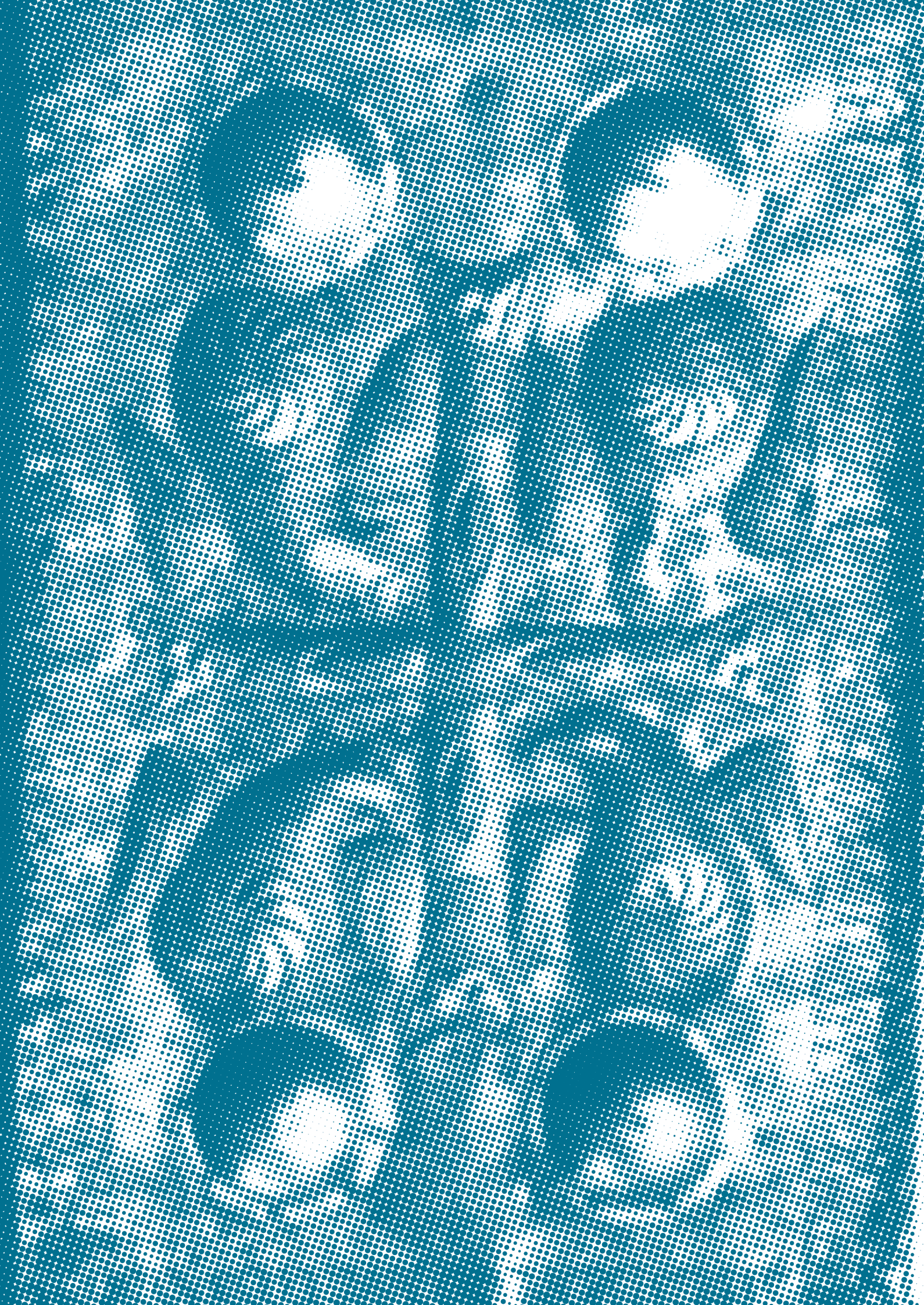
La segunda nota se centra en el estudio de dos fragmentos de vidrio procedentes de las excavaciones realizadas entre 2015 y 2017 en Peña Castro (La Ercina, León). Son materiales de un alto valor diagnóstico, de forma que se aportan nuevas muestras al caudal de información en la materia.

La última nota versa sobre el escenario y los restos relacionados con la resistencia de Ait Baamaran frente a Marruecos y Francia en 1917, contexto material de la batalla de Igalfen. Se trata de un estudio de detalle que documenta y pone en valor varios puntos y elementos materiales en un territorio que hoy forma parte de nuestro vecino africano. En algún caso, esta publicación será el último testimonio que nos permitirá conocerlos puesto que se encuentran en proceso de silenciado y desaparición.

El apartado de reseñas se inicia con dos obituarios dedicados a dos arqueólogos profesionales fallecidos recientemente. Gema Elvira Adán Álvarez (1963-2022) fue pionera en la práctica de la arqueología profesional en Asturias. Desarrolló una variada actividad de investigación científica, un amplio magisterio a nuevos profesionales de esta disciplina y una continua labor en la defensa y puesta en valor del patrimonio cultural material en Asturias. Vicente Rodríguez Otero (1953-2023) llevó a cabo una intensa labor investigadora en el campo de la Prehistoria y el arte rupestre. Ejerció también la profesión libre y fue el primer arqueólogo contratado por el Principado de Asturias para la supervisión y gestión de esta actividad reglada. A estos recuerdos les siguen dos críticas a dos exposiciones temporales celebradas en 2024, mientras trabajábamos en la corrección y maquetación del presente volumen.

El Consejo Editorial de NAILOS acordó en su última reunión elaborar un estudio bibliométrico sobre nuestra revista en el contexto sobre las publicaciones científicas periódicas en España, con motivo del cumplimiento del décimo aniversario. Confiamos en poder ofrecerlo en el próximo número o, si su extensión es suficiente, como un anejo. Mientras tanto, mantenemos abierta la recepción de nuevos manuscritos y trabajamos en el próximo número. 🌸







## Cuestiones iconográficas a propósito de la placa inferior de la Arqueta de las Ágatas de la Catedral de Oviedo

Iconographical questions referred to the bottom plaque of the Agate Chest of the Oviedo Cathedral

César García de Castro Valdés<sup>1</sup>

Recibido: 27-08-2023 / Revisado: 30-09-2023 / Aceptado: 10-10-2023

### Resumen

La Arqueta de las Ágatas de la catedral de Oviedo es la tercera gran joya altomedieval de su tesoro. La solera de la caja está revestida con una lámina de plata en la que figura la inscripción de donación con su fecha (910) y una escena repujada compuesta por la Cruz gemada escatológica y los cuatro Vivientes apocalípticos en posición centrípeta en torno a ella. En este trabajo se indaga en esta particular iconografía, se atiende al contexto de su producción, y se rastrea su trasfondo bíblico, litúrgico y teológico, apuntando a la razón de su inserción en la arqueta.

**Palabras clave:** Arqueta de las Ágatas; Catedral de Oviedo; Reino de Asturias; orfebrería; Alta Edad Media; iconografía bíblica

### Abstract

The Agate Chest of Oviedo Cathedral is the third great early medieval jewel in its treasure. The bottom of the box is covered with a silver sheet on which appears the grant inscription with its date (910) and an embossed scene composed of the eschatological Gemstone Cross and the four apocalyptic Living Creatures in a centripetal position around it. This work focuses on this particular iconography, looks at the context of its production, and traces its biblical, liturgical and theological background, pointing to the reason for its setting in the chest.

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i PID2019-105829GB-I00: *Sedes memoriae 2: Memorias de cultos y las artes del altar en las catedrales medievales hispanas: Oviedo, Pamplona, Roda, Zaragoza, Mallorca, Vic, Barcelona, Girona, Tarragona*. Agradezco la asistencia de Javier Castaño González en la transcripción al español y correcta ortografía de las palabras hebreas transliteradas a otras lenguas occidentales.

**Keywords:** Agate Chest; Oviedo's cathedral; Asturian Kingdom; Jewellery; Early Middle Ages; Biblical iconography.

*Lex depingendi, lex arbitrandi*

## 1. Introducción

La denominada Caja o Arqueta de las Ágatas conservada en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo es la tercera gran joya altomedieval que compone su tesoro sacro. Fue donada a San Salvador de Oviedo en 910 por el príncipe Fruela, futuro rey Fruela II de Asturias y León, hijo de Alfonso III y Jimena, y su esposa Nunilo Jimena. Se trata de un contenedor para un Evangelionario, función que explica tanto sus amplias dimensiones —que configuran un espacio interior de 38,4 x 23,3 x 6,6 cm— como su rico equipamiento de pedrería. La arqueta consiste en una caja paralelepípedica cerrada con una tapa troncopiramidal, completamente recubierta de láminas de oro repujadas con noventa y nueve ágatas engastadas y otros doscientos veinticuatro cabujones en total (García de Castro Valdés 2014)<sup>2</sup> (Figura 1).

Aplicada al panel inferior de la caja mediante ciento veintitrés clavos que recorren los cuatro bordes exteriores y se distribuyen con cierta simetría en los huecos dejados libres por la decoración y la inscripción, se encuentra una lámina de plata de 0,7 mm de espesor, de tamaño ligeramente inferior al del panel que recubre: 414 x 262 mm (Manzanares 1972:19). Se trata de la única pieza de plata empleada en el revestimiento metálico de la arqueta: los restantes lados de la caja y toda la tapa están cubiertas por láminas de oro en la que se engasta la pedrería.

Al contrario que las láminas de oro, que resultaron bárbaramente arrancadas y deformadas en el asalto padecido por la Cámara Santa el 10 de agosto de 1977, la placa base pasó desapercibida para el ladrón, o no despertó su interés, lo que la preservó de daños. La labor de restauración se limitó «a poner unos pequeños clavitos de plata que se habían desprendido» (Álvarez de Benito 2002:400)<sup>3</sup>. No consta en la documentación publicada de la restauración que se hayan hecho análisis metalográficos de la lámina de plata, contrariamente a lo ocurrido con las de oro de las tres joyas.

2 Tras esta publicación no ha habido mayor aportación al análisis de la pieza. La descripción que sigue reproduce básicamente la publicada en este trabajo, pp. 202-206. Considero de utilidad para el lector esta reiteración, pues le facilitará la comprensión del estudio iconográfico sin tener que recurrir a la localización de la publicación original.

3 Es apreciable el golpe que afecta al rostro del león, por comparación con el estado intacto atestiguado por la fotografía del Arxiu Mas, C-25266, fechada en 1918. Sin embargo, podemos concretar que tal lesión responde al efecto de la voladura de 1934, pues se aprecia en la fotografía de X. Miserachs publicada en Bonet Correa (1987<sup>2</sup>:230-231), que reproduce la primera edición de 1967, siendo anterior, por tanto, al asalto de 1977. Debido a los brillos de las series fotográficas disponibles, no es aconsejable asignar a uno u otro evento violento las abolladuras que muestran los pies hemisféricos.



Figura 1. Arqueta de las Ágatas, catedral de Oviedo, vista frontal. Foto: CGCV.

El contorno exterior de la lámina (Figura 2) está recorrido por la inscripción dotacional, distribuida en una única línea a lo largo del perímetro rectangular. Colocada la caja en posición vertical, la lectura se inicia en la esquina superior izquierda, y se desenvuelve en sentido horario. El tenor sigue de manera estrechísima la inscripción dotacional de la Cruz de la Victoria, donada a la misma catedral de Oviedo en 908 por Alfonso III y su esposa Jimena, padres de Fruela.

+ susceptvm placide maneat hoc in ho<no>re d<e>i/  
quod offerunt famuli xp<ist>i froila et nvnilo cognomento scemena. hoc opus perfectvm  
et conces/  
svm est s<an>c<t>o salvatori ovetensis. quisquis/  
avferre hoc donaria n<o>s<tr>a presvmseri[t] fulmine divino intereat ipse: operatvm est  
era d cccc xla viiia (hedera)  
(García de Castro Valdés 2014:207-209).



Figura 2. Placa base de la Arqueta de las Ágatas, Foto: ARXIU Mas, neg. 25266 (Archivo Consejería de Cultura, Política Llingüística y Deporte del Principado de Asturias).

El centro de la lámina está ocupado por una cruz latina de brazos rectos y remate en horquilla expandida, con las dos protuberancias angulares redondeadas. Cada brazo está articulado en tres tramos. El tramo interior, rectangular, es liso y está ocupado por un motivo ovalado, dividido según el eje mayor en dos mitades por un vástago liso. Las mitades resultantes están cubiertas por líneas oblicuas paralelas, a modo de uves encajadas. El tramo intermedio, cuadrado, está dividido según las diagonales en cuatro cuartos, rellenos con líneas oblicuas paralelas dentro de cada campo y perpendiculares los campos entre sí. Los lados de separación con los dos tramos anejos están destacados mediante sendas molduras rectas, de las que la del brazo superior está decorada por rasgos torsos. Por último, el tramo exterior conforma el remate bilobulado, estando rehundido internamente su contorno. En el campo central figuran realizados tres bultos circulares, configurado un triángulo con el ápice apuntado hacia el interior del brazo.

Finalmente, en el cruce de los cuatro brazos se sitúa un cuadrado idéntico al de los tramos intermedios de estos. Paradójicamente, el contorno externo de la cruz no está delimitado por ninguna moldura, sino simplemente por línea incisa.

Numerológicamente, la cruz se configura como una asociación de cuatro espacios en el crucero, veinticuatro en los brazos ( $[4 \times 4] + [4 \times 2]$ ) y 12 en los remates de estos, todo ello determinado por las referencias apocalípticas: cuatro Evangelios —el Cristo tetramórfico en



el centro<sup>4</sup>—, los veinticuatro Ancianos en los brazos —la Iglesia de la adoración perpetua—, doce Apóstoles en los extremos —la catolicidad eclesial—. A la vez, el número total de apliques, cuarenta, repartidos diez en cada brazo, incluido el correspondiente del crucero es igualmente significativo: es el producto del Decálogo por los Evangelios, la Ley por la Gracia. Pero también los apliques de los cuatro brazos, prescindiendo del crucero, tienen sentido por sí mismos: treinta y seis, la suma de la Iglesia de los Patriarcas, los Profetas y los Apóstoles. Esta ordenación es un eco parcial y limitado de la que articula estructuralmente la pedrería del anverso de la Cruz de la Victoria (García de Castro Valdés 2016:48-49, 55). Formalmente, la división en campos triangulares según las diagonales de los cuadrados remite también a la distribución de los campos esmaltados en la cruz interior del anverso de la misma joya.

El trazado de la cruz no es exactamente paralelo respecto a los dos ejes de la lámina. Mientras el mástil es paralelo al eje central vertical, el travesaño se encuentra ligeramente inclinado hacia la parte inferior izquierda. Esta circunstancia ha determinado la colocación de los cuatro restantes motivos figurativos de la pieza, el Tetramorfos.

En los cuatro cuadrantes definidos por la cruz, y con palpable posterioridad a ella, se disponen los cuatro Vivientes de la visión de Ezequiel (1, 5-24). Su diseño sitúa las cuatro cabezas en el interior de los ángulos, lo que produce que en la contemplación normal de la placa los dos seres superiores estén invertidos cabeza abajo. Esta composición es conocida en el repertorio hispánico<sup>5</sup>: la razón es que el esquema básico deriva de una Adoración o *Maiestas* circular, en la que todos los adorantes se ordenan hacia el Cordero o el Pantocrátor, en este caso sustituido por la cruz parusíaca. En el cuadrante superior izquierdo se sitúa el león, en el superior derecho, el hombre, en el inferior izquierdo el toro, y en el inferior derecho el águila. Por tanto, la serie en sentido horario es león-hombre-águila-toro. Todos miran hacia el centro de la cruz, resultando de ello que los seres superiores y los inferiores están afrontados en torno al eje definido por el mástil.

La estructura de las representaciones es muy similar en los cuatro casos. Sobre ruedas de nueve, diez u once radios curvos dextrógiros —en tres casos, salvo el águila, que asienta sobre rueda sinistrógira— con una corona exterior rellena con las habituales series de líneas oblicuas paralelas en campos triangulares perpendiculares entre sí, asientan los bustos de los cuatro Vivientes. Los rostros están

4 La más clara manifestación plástica de este concepto de Cristo tetramórfico se encuentra en la cubierta antigua del Evangelionario de Lindau (Nueva York, John Pierpont Morgan Library), de fines del VIII: en torno al gran cabujón central, definido como *Ihesus Christus Dominus Noster*, se ordenan en los arranques de los cuatro brazos cuatro bustos cristológicos, mirando al centro.

5 Por ejemplo, Beato de Liébana, *Comentario al Apocalipsis* de San Miguel de Escalada (Nueva York, John Pierpont Morgan Library, Ms 644), fol. 87; Id., *Comentario al Apocalipsis* de San Salvador de Tábara (Gerona, Museu de la catedral, 7/11), fol. 258v-259 (Williams 1994-2003, II:pl. 46, 385). Las representaciones continentales ordenan mayoritariamente los símbolos erguidos, sea cual sea su ubicación en la composición de la que forman parte.

representados de perfil salvo ojos, orejas y cuernos. Solamente el león muestra fauces abiertas, con los dientes incisivos sobre la lengua. Cuello y arranque del pecho están cubiertos por tramas ornamentales a modo de recubrimiento escamoso, de plumas en el águila, guedejas rizadas en el león, campo puntillado inciso en el toro, y túnica ondulada con cuello y escote ribeteado con puntos en el hombre. Yuxtapuestas y sin enlace orgánico alguno con los bustos se adosan las alas. En los casos de los tres animales, cada ala se inserta a altura distinta en el hombro correspondiente, con patente intención de alcanzar tangencialmente a ambos brazos de la cruz. Por el contrario, el hombre dispone su par de alas inserto a la misma altura de los hombros, por lo que se mantienen paralelos al travesaño de la cruz. Este tratamiento diferente de la figura del hombre se extiende al diseño de las alas. Todas son plenamente ornamentales y constan de dos partes. En los tres animales, el hombro está formado por un campo curvo, compuesto por una —en el caso del toro— o dos —en águila y león— bandas externas punteadas separadas por una interior lisa, mientras que en el hombre el hombro está formado por un semicírculo relleno con escamas<sup>6</sup> y cerrado por abajo por una banda punteada, figurando las plumas coberteras. La parte inferior del ala consta de cuatro o cinco bandas paralelas rellenas de líneas oblicuas paralelas<sup>7</sup>, representando las plumas remeras. Es posible que las series de puntos se refieran a los ojos que rellenaban las alas de los Vivientes, al modo, por ejemplo como lo hacen los óvalos encadenados en las plumas remeras de las alas de los *seraphim* en el frontal del altar de Ratchis en Cividale (Chinellato 2016:40-41 y 162-163).

Técnicamente, todas las figuras están repujadas, aplicándose el grabado lineal sobre los volúmenes resaltados, tanto para delimitar los campos como para rellenar las superficies interiores. El grabado de los trazos paralelos incisivos en los campos de la Cruz y los cuerpos de los Vivientes —en la llanta de la rueda y las plumas remeras de las alas— es diferente, lo que corrobora su factura por mano y en momento distintos<sup>8</sup>.

Al igual que en el caso de la placa carolingia temprana esmaltada que se sitúa en el ápice de la tapa de la caja (Elbern 2008; García de Castro Valdés 2014), se trata de una lámina adventicia, de menores dimensiones que la caja y evidentemente reaprovechada (Figura 3). Es patente que la inscripción es posterior a la represen-

6 El tema decorativo del campo de escamas es frecuente en la platería carolingia. Se emplea en el relleno de los campos de la píxide de Ribe (Copenhague, Nationalmuseet) y en varias representaciones de alas de ángeles en encuadernaciones (Evangelario de Lorsch, Londres, Victoria and Albert Museum; Psalterio de Corbie, Amiens, Bibliothèque Louis Aragon), miniaturas (Psalterio de Stuttgart, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek) o dípticos ebúrneos (David y Gregorio Magno, Monza, Tesoro del Duomo). Wamers (1991:132, n.º 102 y 103).

7 El motivo es muy semejante a la solución empleada en el relleno de las alas de los Símbolos de los Evangelistas de la cubierta del relicario de libro denominado *Soiscél Molaisse* (Dublín, National Museum of Ireland), datado entre 1001-1011, técnica y motivos comunes en la metalistería irlandesa del IX, cf. Harbison (1998:261-262 y Taf. 141).

8 En el caso de la cruz, cada trazo es independiente y toca a las dos líneas que delimitan el campo. En los Vivientes, sobre todo en el león y el toro, parece advertirse un espacio de respeto frente a uno de los márgenes del campo.

tación de Cruz y Tetramorfos. Allí donde las representaciones figurativas entran en contacto con las letras, se aprecia con toda claridad que las letras se adaptan al contorno de las figuras, al de las alas en particular. Así sucede con las N, S y A de NOSTRA, que adaptan sus astiles al ala izquierda del toro de San Lucas, con la S de IPSE, que queda cortada por el ala derecha del león de San Marcos, y con la E de la misma palabra que monta sobre ella<sup>9</sup>. La técnica epigráfica es la incisión simple utilizando un cincel de punta biselada, cuya acción deja un surco punteado que contrasta llamativamente con las líneas incisivas continuas del resto de la lámina. Es un rasgo más a favor de la tesis que sostenemos del aprovechamiento de la pieza y su adaptación a la caja.

Los pies semicilíndricos ocultan mínimamente la figuración, pisando las circunferencias de las ruedas helicoidales: son adventicios también. Los clavitos que los fijan a la madera son iguales que los utilizados para la lámina de plata, lo que permite proponer su coetaneidad, tanto cronológica como funcional: fueron colocados una vez que se fijó la lámina para evitar el desgaste de la superficie repujada por el roce con cualquier otro plano de apoyo.

Esta técnica y el hecho de haber utilizado una lámina preexistente para colocar la inscripción diferencian absolutamente la Arqueta de las Ágatas de las precedentes joyas asturianas. En efecto, en las tres cruces de los Ángeles (808), de Santiago (874) y de la Victoria (908), el texto dotacional está compuesto por letras y signos de puntuación recortados en lámina de oro y soldados uno a uno a la plancha del revestimiento de la joya. Por su parte, los textos de la arqueta de la catedral de Astorga (900-910), donación de Alfonso III a San Genadio, obispo de Astorga (899-920)<sup>10</sup>, están formados por letras repujadas que forman parte de la lámina en la que se insertan.

En conclusión, del análisis material de la lámina se deduce el siguiente proceso productivo:

1. Preparación de la plancha, incisión y repujado de la cruz.
2. Incisión y repujado de los cuatro Vivientes.
3. Incisión de la inscripción.
4. Colocación de los cuatro pies.

Resulta evidente que solamente las fases 3 y 4 están en directa relación con la confección de la Arqueta. Las dos anteriores la preceden. No podemos saber si la decisión de reutilizar la plancha como solera de la caja implicó el añadido

<sup>9</sup> Cuesta Fernández y Díaz Caneja (1958:9) y Noack-Haley (1993:145, n 2,) apuntan la posterioridad de la inscripción respecto a las representaciones figurativas.

<sup>10</sup> La fecha de la caja deriva de la superposición entre las fechas del pontificado de Genadio, según Quintana Prieto (1968:67-216) y la de la muerte de Alfonso III (910).

de los Vivientes, como necesario complemento iconográfico de la cruz, o fue el hecho de estar dotada ya de él el que motivó su reutilización.

Al estar prácticamente sin roturar los múltiples campos de estudio que ofrece esta lámina, procede sistematizar los puntos de vista, con el fin de que su análisis inicial y su posterior recapitulación permitan una comprensión sintética de su forma y contenido.



Figura 3. Cubierta con la placa franca de la Arqueta de las Ágatas. Foto: CGCV.

## 2. Iconografía

Desde el punto de vista iconográfico, es moneda común la referencia a paralelos «en la miniatura mozárabe», sin mayor precisión. Afortunadamente, la mucha bibliografía disponible sobre esta materia y el corpus de las ilustraciones de códices de los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana permiten avanzar en la cuestión (Mentré 1984; Williams 1987; Williams 1997-2003; Yarza 1998).

### 2.1. La cruz

Se trata de una cruz latina —aunque de escaso desarrollo del mástil en relación con el travesaño— con remates bilobulados en cada brazo, carente de medallón central. Su articulación interior responde a la traducción de una *crux gemmata*, con



un gran engaste ovalado en cada brazo, cinco grandes engastes cuadrados —que pueden ser interpretados igualmente como campos esmaltados— y agrupaciones de tres bultos circulares en los campos interiores de los remates. Todo ello configura un equipamiento de pedrería conformado por 4 + 12, al que se suman los cuatro campos cuadrados y el central (1 + 4). El ritmo de dentro afuera es 1-4-4-12, muy significativo en cuanto a su potencialidad simbólica<sup>11</sup>. La ausencia de medallón central, los remates bilobulados, los cuatro cuadrados en brazos y centro, y los óvalos de los brazos hacen derivar iconográficamente, sin duda alguna, esta cruz de la que preside el nivel superior de los hastiales orientales y occidentales del interior del templo ovetense de Santullano (Figura 4), frente a la opinión de Schlunk, quien, advirtiendo y reconociendo el paralelo, se niega a admitir la posibilidad de tal derivación directa, inclinándose por suponer un prototipo común, que sitúa en la catedral del Salvador<sup>12</sup>. En ambos casos se trata de una cruz gemada, reproducción de la gran cruz revestida de oro y pedrería erigida por Teodosio II en 420 en el patio situado entre el *Martyrion* y la rotonda de la Anástasis en el complejo jerosolimitano del Santo Sepulcro, justamente sobre la roca del Gólgota<sup>13</sup>. El tipo fue utilizado, en paralelo con el de la cruz griega patada con medallón central de la Cruz de los Ángeles, en diversas placas epigráficas dispersas por el reino de Asturias —Foncalada de Oviedo (ante 842) (Figura 5), Santa María de Naranco (848), Castillo-fortaleza de Oviedo (875) (Figura 6), San Salvador de Valdediós (893) (Figura 7), San Martín de Salas (951) (Figura 8), San Miguel de Teberga (1048), Santa María de Leorio (1051), en Asturias; San Salvador de Destriana y Santa Cruz de Montes, en León; Santa María de Wamba, en Valladolid; Torres de Oeste, Catoira, y San Martín de Churio, en La Coruña; San Adrián de Amiadoso, en Ourense; San Salvador de Samos, e incluso la cabecera del sarcófago de Santa María de Zolle, Guntín, en Lugo (Figura 9)— (García de Castro Valdés 2013). No hay duda de la interpretación como cruz parusíaca, pues los remates bilobulados corresponden a las protuberancias redondeadas de los extremos de la *Chi* atestiguadas por la visio *Constantini* la víspera del Puente Milvio, que fueron reflejadas sistemáticamente en cuantas representaciones plásticas del Signo del Hijo del Hombre (Mt 24, 30) fueron

11 Son múltiples las referencias que en contexto cristológico —garantizado por la aplicación sobre el signo cruciforme— pueden señalarse. La más evidente es la siguiente: Cristo-Evangelios-direcciones cardinales-Colegio apostólico, lo que conduce a una interpretación del *Signum crucis* en clave redentora y eclesiológica, un pleno *Signum salutis*.

12 Schlunk y Berenguer (1957:31 y 67, láms. 3, 4, 8, 12, 13, 18.2). La opinión de Schlunk se encuentra probablemente mediatizada por su particular concepción estanca del arte asturiano, rígidamente dividido en tres períodos (Alfonso II, Ramiro I y Alfonso III), cf. Schlunk (1947), lo que dificultaba apreciar la continuidad entre los tres supuestos estadios, y por la aplicación mecánica de la metodología de la *Quellenforschung*. De hecho, no hay vinculación alguna entre un tipo iconográfico determinado de la cruz y monarca o período alguno del reino de Asturias: el tipo de la cruz de los Ángeles, encargada por Alfonso II, es el escogido como exlibris por Alfonso III y multitud de abades y clérigos de alto rango del siglo X, mientras que el templo de Santullano, promovido por el mismo Alfonso II emplea la cruz latina de extremos bilobulados, que erróneamente se hace coincidir con el tipo de la Cruz de la Victoria, obra de Alfonso III. Sobre las pinturas de Santullano y su sentido, García de Castro Valdés (2015).

13 Cf. Theophanes, *Chronographia*, Migne PG, 108, cols. 233-234: Θεοδόσιος ὁ εὐσεβῆς βασιλεὺς (...) τὸν σταυρὸν χρυσοῦν διάλιθον ποιῆσαι πρὸς τὸ παγῆναι ἐν τῷ ἁγίῳ Κρανίῳ. Krüger (2000:51 y 123); Díez Fernández (2004:152-153).



Figura 4. Santullano (Oviedo). Cruz gemada del hastial oriental del transepto. Según Magín Berenguer 1957.

realizadas a lo largo de la Antigüedad Tardía y Edad Media (García de Castro Valdés 2009:382-383).

## 2.2. Las imágenes de los Vivientes veterotestamentarios/apocalípticos<sup>14</sup>

Representaciones iconográficamente idénticas a las de esta plancha han sido empleados en las representaciones de los Cuatro Vivientes en las ilustraciones correspondientes a los siguientes pasajes del Apocalipsis.

### Ap. IV, 6-8: Visión del Cordero

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, realizado en San Salvador de Tábara para San Miguel de Escalada (Nueva York, John Pierpont Morgan Library, Ms 644), f. 87, obra de Magius, fechado en 926 (Mundó y Sánchez Mariana 1976:40), 940-945 (Williams 1994:II, 27), o 962 (Díaz y Díaz 1976-80:I,168-173; 1983:336-338; Sepúlveda González 1993-1994)<sup>15</sup>. Cuatro Vivientes antropomorfos afrontados al Cordero, dispuestos en cruz, con las cabezas invertidas, con libros en las manos, en serie horaria águila-león-hombre-toro. Mantienen las alas plegadas. Asientan sobre ruedas sinistróginas de cuatro radios con círculos en los campos, con corona exterior. Todos miran a la izquierda menos el hombre, que mira al frente.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, encargado por Fernando I y Sancha de León (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr 14-2), f. 205, obra de Facundo, datado en 1047 (Williams 1998:III, fig. 269). Cuatro Vivientes antropomorfos afrontados al Cordero, dispuestos en cruz, con las cabezas invertidas, con libros

<sup>14</sup> Las transcripciones de las leyendas se han tomado de Williams (1994-2003, passim).

<sup>15</sup> Hasta 2002 se dispone de la actualización del catálogo de manuscritos del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana en Suárez González (2003:435-439).

en las manos, en serie horaria águila-león-hombre-toro. Mantienen las alas plegadas. Asientan sobre ruedas sinistróginas de cuatro radios con círculos en los campos, con corona exterior. Todos miran a la izquierda menos el hombre, que mira al frente.

#### Ap. VI, 1-8: Apertura del Cuarto Sello. Los Cuatro Jinetes

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, de San Salvador de Tábara (Gerona, Museu de la Catedral, 7/11), obra de Ende y Emeterius, fechado en 975, f. 126 (Williams 1994:fig. 317)<sup>16</sup>. Los cuatro animales antropomorfos

Figura 5. Foncalada (Oviedo). Cruz del hastial oriental.  
Foto: CGCV.



Figura 6. Castillo de Oviedo. Inscripción fundacional.  
Foto: CGCV.



<sup>16</sup> En el mismo códice, f. 2, la escena del Cristo en majestad inserta el Tetramorfos a estilo europeo en los cuatro ángulos de la mandorla losángica, con hombre en el ángulo superior derecho, seguido en sentido horario por águila, toro y león (Williams 1994:fig. 260). Lo mismo sucede con las ilustraciones de los evangelistas y sus ángeles, composiciones bajo arco presididas por los Símbolos (Williams 1994:fig. 262 a 267).



Figura 7. San Salvador de Valdediós (Villaviciosa). Cruz del hastial occidental. Foto: CGCV.

Figura 8. San Martín de Salas (Salas). Cruz gemada. Foto: CGCV.

Figura 9. Sarcófago de Santa María de Zolle (Guntín, Lugo). Museo de Lugo. Foto: CGCV.



con alas desplegadas guían del brazo al Vidente. La serie se articula en león-hombre-toro-águila. El león muestra al arquero jinete sobre caballo blanco, el hombre al lancero jinete sobre caballo rojo, el toro al jinete con balanza sobre caballo negro, y el águila al jinete sobre el caballo pálido de la muerte. Asientan respectivamente sobre rueda dextrógira de cuatro radios con los cuadrantes rellenos de ondas concéntricas, roseta octapétala, roseta octapétala, y rueda sinistrógira de cuatro radios con ondas concéntricas, todas sin corona externa.

El ejemplar del *Comentario* elaborado en San Andrés de Arroyo ca. 1210-1220 (París, Bibliothèque nationale de France), manifiesta la huella del motivo en el fol. 70v (Yarza Luaces: 1998:274-275 y 290).

Ap. VII: 1-3: Los ángeles sujetan los vientos

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, del monasterio de Valcavado (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms 433), f. 101, debido a Obeco, finalizado en 970 (Williams 1994: II, fig. 173). Ángel descendente sobre rueda de llanta dentada y círculo interior ocupado por una hexapétala empuñando una cruz procesional con astil. Leyenda: «*angelus ascendens ab ortu solis habens signum domini*».
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, encargado por Fernando I y Sancha de León (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr 14-2), f. 145 (Williams 1998:III, fig. 275). Ángel descendente sobre rueda de llanta dentada y círculo interior ocupado por una estrella de ocho puntas con radios prolongados empuñando una cruz procesional con astil. Leyenda: «*angelus ascendens ab ortu solis habens signum dei*».

Ap. VII: 4-12: El sellado de los elegidos

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, leonés (Seu d'Urgell, Museu Diocesà, n.º inv 501), f. 112v-113, finalizado ca. 1000 (Williams 1998: III, fig. 33-34). Vivientes en torno al Cordero en círculo, convergentes a él, en serie hombre-toro-águila-león, con cartelas o libros en los brazos. Leyenda: «*ubi sancti tenent palmas et dicent benedictio et gloria et sapientia et gratiarum actio et honore et potestas et virtus deo nostro in secula seculorum/ isti sunt filiorum israel signa —centum quadraginta milia— ex om*».
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, encargado por Fernando I y Sancha de León (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr 14-2), f. 147v-148 (Williams 1998:III, fig. 273-274). Los Vivientes con libros en las manos se agolpan a los pies del Cordero inserto en círculo, dos a dos, hombre

y león a la izquierda, toro y águila a la derecha. Sobre ruedas de cuatro radios sinistrógiros, con círculos en los cuadrantes. Leyenda: «*angelus et quattuor animalia prociderunt super facies suas in conspectu agni / ubi sancti tenent palmas et dicent benedictio et gloria et sapientia et gratiarum actio et honore et potestas et virtus deo nostro in secula seculorum amen / isti sunt filiorum israhel signati centum quadragenta quattuot milia ex homni gente de tribu et lingua*».

Ap. XIV: 1-5: El Cordero sobre el monte Sión y los célibes

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, realizado para San Miguel de Escalada, f. 174v (Williams 1994:II, fig. 71). Con la leyenda «*Quattuor animalia*». Los Vivientes antropomorfos, hombre-león-toro-águila, llevan libros en las manos, y asientan sobre ruedas de cuatro radios sinistrógiros, con puntos en los cuadrantes, sin corona externa. Presiden con las alas desplegadas el centro de la banda superior del folio, sobre la escena del Cordero elevado sobre el Monte Sión y rodeado de dieciséis citaristas en representación de los 144.000 célibes. León y toro se muestran afrontados entre sí, mientras el hombre y el águila dan la espalda a sus respectivas parejas, los cuatro flanqueados por doce personajes en dos grupos de seis.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, monasterio de Valcavado (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms 433), f. 145v (Williams 1994:II, fig. 197). Con la leyenda «*Seniores et quattuor animalia*». Composición idéntica a la anterior, hombre-león-toro-águila. Los Vivientes antropomorfos, con libros en las manos, presiden con las alas desplegadas el centro de la banda superior del folio, afrontados entre sí león y toro, mientras el hombre y el águila dan la espalda a sus respectivas parejas. El hombre y el león reposan sobre ruedas dextrógiros de siete radios, el toro y el águila, sobre ruedas sinistrógiros de cinco radios, con puntos en los cuadrantes y con corona externa.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, de San Salvador de Tábara (Gerona, Museu de la Catedral, 7/11), ff. 189v-190r (Williams 1994:II, fig. 349). Tetramorfos completo, con la serie hombre-león-toro-águila presidiendo la banda superior del folio, insertos en un espacio semicircular. En esta ocasión los vivientes responden a representaciones naturalistas, sin ruedas y con libros asociados: son claramente símbolos de los evangelistas.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, encargado por Fernando I y Sancha de León (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr 14-2), f. 205 (Williams 1998: III, fig. 303; Yarza Luaces 1998:180-181). Idéntica a las anteriores,

hombre-león-toro-águila. Los Vivientes antropomorfos, con libros en las manos, presiden con las alas desplegadas el centro de la banda superior del folio, rodeados de los *seniores* en número de diez. León y toro están afrontados entre sí, mientras el hombre y el águila dan la espalda a sus respectivas parejas. El hombre y el león reposan sobre ruedas sinistrógiras de cuatro radios, el toro y el águila, sobre ruedas sinistrógiras de ocho radios, con puntos en los cuadrantes y sin corona externa. Bajo ellos, el Cordero sobre el monte Sión, integrado por veintiocho lóbulos<sup>17</sup>, rodeado por catorce citaristas.

Un eco iconográfico de los Vivientes altomedievales en esta escena se encuentra en el ejemplar del Comentario conservado en la John Rylands Library de Manchester, obra de fines del XII y elaborada probablemente en San Pedro de Cardeña (fol. 113) (Yarza Luaces 1998:255-256).

#### Ap. XV, 7: Los ángeles de las siete plagas salen del Templo

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, de San Salvador de Tábara para San Miguel de Escalada, f. 183v (Williams 1994:II, fig. 76). Leyenda «*Hii sunt septem angeli portantes fialas*». Un águila antropomorfa, con brazos sobre rueda sinistrógira de cuatro radios con puntos en los cuadrantes y sin corona externa desciende de la puerta abierta del templo.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, monasterio de Valcavado, f. 151v (Williams 1994:II, fig. 198). Leyenda «*Iste animal dedit angelis septem fialas. Hii sunt septem angeli portantes fialas aureas*». Águila antropomorfa descendente con brazos sobre rueda dextrógira de cuatro radios y con corona externa punteada.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, San Salvador de Tábara (Gerona), f. 198 (Williams 1994:II, fig. 354). Leyenda «*Iste animal dedit angelis septem fialas*». Águila antropomorfa descendente con brazos sobre rueda dextrógira de cuatro radios y con corona externa lisa.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, leonés (Seu d'Urgell, Museu Diocesà, n.º inv 501), f. 159 (Williams 1998: III, fig. 60). Leyenda: «*templum apertum / iste animal dedit angelis septem fialas / hii sunt septem angeli portantes fialas aureas*». Águila antropomorfa descendente con brazos sobre rueda dextrógira.

<sup>17</sup> Número perfecto donde los haya, pues supone el producto de  $4 \times 7$  (los Evangelios x los dones del Espíritu), porque su contracción da 10, porque es la suma de los primeros 7 números, y porque es la suma de sus divisores. Además, corresponde al número de codos de la longitud de las cortinas del Tabernáculo (Ex 26, 2), lo que supone la medida de su cierre (Meier y Suntrup 1987:689-692).

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, encargado por Fernando I y Sancha de León, f. 213 (Willimas 1998:III, fig. 307). Leyenda «*templum apertum / iste animal dedit angelis septem fialas / hii sunt septem angeli portantes filas aureas*». Águila antropomorfa descendente con brazos sobre rueda sinistrógira de cuatro radios, puntos en los cuadrantes y corona externa punteada.

El texto del Apocalipsis indica solamente *unum ex quattuor animalibus* como protagonista de la entrega de las siete copas —signo del Evangelio en interpretación de Beato (*Commentarii in Apocalypsin*, VII-4; ed. y trad. González Echegaray et al. 1995:536)— a los ángeles que salen del templo. Los autores hispánicos han escogido unánimemente la imagen del águila joánica.

#### Ap. XIX, 1-10: La multitud celestial adora a Dios

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, monasterio de Valcavado, f. 171 (Williams: 1994:II, fig. 215). Leyenda: «*Ubi quattuor animalia et seniores adorant tronum*». La serie hombre-león-toro-águila flanquea al Pantocrátor sin mandorla, en la banda superior del folio. Inclinaos, sin libro en las manos y con las alas desplegadas, reposan sobre ruedas sinistrógiras de cuatro y ocho radios, sin corona externa.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, San Salvador de Tábara (Gerona), f. 219v (Williams 1994:II, fig. 367). La serie hombre-león-toro-águila rodea la mandorla, dirigiendo la vista hacia el Pantocrátor. Las figuras antropomorfas de los extremos mantienen las alas plegadas, al contrario que las interiores, que las despliegan enmarcando la mandorla. Asientan respectivamente sobre roseta octapétala, rueda sinistrógira de cuatro radios con los cuadrantes rellenos de ondas concéntricas, rueda sinistrógira de cuatro radios con ondas concéntricas, y roseta octapétala, con corona externa.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, leonés (Seu d'Urgell, Museu Diocesà, n.º inv 501), f. 177 (Williams 1998: III, fig. 74). La serie hombre-león-toro-águila rodea la mandorla, dirigiendo la vista hacia el Pantocrátor. Las figuras antropomorfas de los extremos mantienen las alas plegadas, al contrario que las interiores, que despliegan una de ellas hacia arriba. Asientan sobre ruedas formadas por tres o cuatro círculos concéntricos, con una corona interior formada por trazos curvos paralelos.
- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, encargado por Fernando I y Sancha de León, f. 238 (Williams 1998:III, fig. 325). Leyenda: «*Ubi quattuor animalia et seniores adorant tronum*». La serie hombre-león-toro-águila flanquea al Pantocrátor sin mandorla. Inclinaos, sin libro y con las alas



desplegadas, reposan sobre ruedas sinistróginas de cuatro y ocho radios, sin corona externa.

Daniel, VII, 2: Visión de las Cuatro Bestias y del Hijo del Hombre

- *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, San Salvador de Tábara (Gerona), f. 258v-259 (Williams 1994:II, fig. 385). Las figuras antropomorfas de los cuatro vientos soplan desde las cuatro esquinas del folio cabalgando sobre ruedas sinistróginas de dieciocho radios sin corona externa.

Al margen de las ilustraciones del comentario al texto apocalíptico y al libro de Daniel, la misma iconografía ha sido empleada en otros textos iluminados, como la *Maiestas Christi* que abre el comentario de San Gregorio Magno al libro de Job (Williams 1987: 61 y lám. 8a). Se trata de la simple traslación de la imagen apocalíptica a un nuevo contexto exegético.

- *Moralia in Job* (Madrid, BN, Cod. 80), f. 2, obra de Florencio de Valeránica, fechado en 945. Cristo en majestad con los Vivientes antropomorfos al pie de la mandorla. La serie hombre-león-toro-águila se articula en parejas afrontadas con libros. Asientan sobre ruedas sinistróginas de seis radios, con círculos en cada campo y con corona exterior. Mantienen las alas desplegadas.

La lámina ovetense ordena el Tetramorfos según la serie horaria león-hombre-águila-toro, frente a las representaciones miniadas hispánicas, que mayoritariamente ofrecen la serie hombre-león-toro-águila<sup>18</sup>, a pesar de que el texto apocalíptico (Ap 4, 6-11) enuncia la serie león-toro-hombre-águila. El modo continental adoptó mayoritariamente la serie hombre-águila-toro-león.

De los casos recogidos en las páginas precedentes se concluye que el tipo de Viviente sobre rueda aparece en dos clases de escenas. En primer lugar, en las teofanías o adoraciones de Dios y el Cordero en su gloria: la Visión del Cordero; el sellado de los elegidos; la apertura del Cuarto Sello; la visión de los Cuatro Jinetes; la sujeción de los vientos; el Cordero sobre el monte Sión y los célibes; la multitud celestial adora a Dios; la Visión de las Cuatro Bestias y del Hijo del Hombre. Queda al margen, en segundo lugar, una misión angélica: la salida del Templo de los ángeles de las siete plagas.

En la primera clase, es lógica la utilización de este tipo iconográfico, habida cuenta del trasfondo de las visiones veterotestamentarias de Isaías y Ezequiel que subyacen al Apocalipsis neotestamentario. Las dos primeras escenas forman parte

<sup>18</sup> Comparten esta serie las escenas de la Adoración del Cordero de los ejemplares de Escalada, Tábara, Valcavado y Fernando I y Sancha, la Adoración final de Tábara, Valcavado y Fernando I y Sancha, y la *Maiestas* de los *Moralia in Job* de Valeránica. Se separan de ella la Adoración del Cordero de Escalada (A-L-H-T) y de Tábara (L-H-T-A).

de la gran teofanía inicial, Ap 4-7, que abre el Juicio. Pero en el segundo, se trata de una identificación especial del ángel con los Vivientes, puesto que solamente una pequeña parte de las representaciones angélicas del Comentario de Beato adopta este tipo. El propio texto aporta la explicación: en Ap 15, 1, la entrega de las fialas a los siete ángeles se realiza excepcionalmente por medio de uno de los Vivientes: «*Et unum de quattuor animalium dedit septem angelis septem phialas aureas, plenas iracundiae Dei viventis in saecula seculorum*». Todas las demás misiones septenarias se realizan directamente por medio de ángeles, no de los Vivientes.

Los Vivientes protagonizan la apertura de los cuatro primeros sellos. Cada uno anuncia uno de los cuatro caballos. El primer viviente anuncia el envío del Espíritu; el segundo, la guerra; el tercero, el hambre; el cuarto, la muerte. Se desata con ello la lucha interna de la Iglesia, entre los partidarios del Espíritu y los del Diablo (Beato de Liébana, *Commentarii in Apocalypsin*, IV-1; ed. cit.:346-355)<sup>19</sup>.

Del repertorio de temas en el que figuran los Cuatro Vivientes pueden extraerse algunas conclusiones. Los que carecen de libro o rollo asociado son utilizados a la vez para representar a los Vivientes en escenas de majestad o adoración, correspondientes al tenor literal del texto bíblico, pero también como representaciones angélicas y de los cuatro vientos<sup>20</sup>. Esta polivalencia iconográfica debe ser explicada.

El *Comentario a Daniel* de San Jerónimo —asociado editorialmente al de Beato sobre el Apocalipsis desde al menos mediados del IX (Williams 1994:I, 26)— ofrece la pista para explicar esta asimilación iconográfica: *Quattuor ventos caeli, quattuor arbitror angelicas potestates quibus principalia regna commissa sunt, iuxta illud quod in Deuteronomium [Cántico de Moisés, 32, 8-9] legimus* (Jerónimo, *Comentario a Ezequiel. Comentario a Daniel*; ed. y trad. Riesco Álvarez 2006:622-624). El pasaje del Pentateuco al que alude el comentarista se refiere a la división de los pueblos a partir de los hijos de Adán. La tradición exegética hebrea, recogida por la patrística (Peterson 1982:51-53)<sup>21</sup>, dedujo que a cada pueblo se le adjudicó un ángel protector, que en la visión de Daniel lucha por su respectivo pueblo y, en consecuencia, son la causa de los conflictos en la Tierra: *Quattuor autem venti qui pugnabant in mari magno, ideo venti caeli esse dicuntur: quia unusquisque angelus facit pro eo regno quod sibi creditum est* (Jerónimo, *Comentario a Daniel*, ed. y trad. cit.:624). La excepción, es, lógicamente,

19 El enfoque procede de la eclesiología africana, desarrollada desde Tertuliano a Agustín, pasando por Cipriano, los donatistas —especialmente Ticonio— y Optato de Milevi (Romero Pose 2008b:183-199; 2008c:279-325; 2008d:515-532).

20 Raff (1978-79:102-103 y n. 252) repara en la iconografía del ejemplar del Comentario de Beato de Tàbara-Gerona (fol. 258v-259r), pero solamente señala que se encuentran también en las representaciones de los Símbolos de los Evangelistas, sin caer en la cuenta de su sentido.

21 El tema angélico en los versículos citados del Deuteronomio es consecuencia de la versión de la Septuaginta, que traduce: ὅτε διμερίζεν ὁ ὕψιστος ἔθνη, ὡς διέσπειρεν υἱὸς Ἀδάμ, ἔστησεν ὅρια ἔθνῶν κατὰ ἀριθμὸν ἀγγέλων Θεοῦ (ed. Rahlfs 1952<sup>2</sup>:347) donde el texto hebreo seguido por la Vulgata dice: *Quando dividebat Altissimus gentes, quando separabat filios Adam, constituit terminos populorum juxta numerum filiorum Israel*. En la mística judía de la Merkabá, III Enoch desarrolla ampliamente la angelología, describiendo los príncipes de los setenta o setenta y dos pueblos (Gn 10) (Schäfer 1991:123-124).

el pueblo de Israel, que pertenece exclusivamente a Dios, concepción que en la interpretación cristiana fue transferida a la Iglesia, pueblo de Dios. Nuevamente es la identificación exegetica la que determina la asimilación iconográfica: el tipo del viviente de Ezequiel, Daniel y Apocalipsis se utiliza sin reparo alguno para representar a los ángeles.

Por su parte, el Comentario de Beato permite sugerir más claves interpretativas de esta asimilación. En el párrafo inicial de la ya aludida *Explanatio quattuor animalium* (Lib III-3), se lee que el comienzo del evangelio de Marcos cita el versículo de Malaquías (3, 1): *Ecce mitto angelum meum, qui perspiciet, vel praeparavit ante faciem tuam*, seguido de Isaías (40, 3): *Parate viam Domino, rectas facite semitas Dei nostri*. El comentario de Beato apunta que ambas citas poseen su justificación etimológica: Malaquías significa *angelus*, e Isaías, *salus Domini* (ed. cit.:292-294)<sup>22</sup>. En consecuencia, el evangelio, mensaje definitivo que conduce a la salvación, puede ser identificado perfectamente con el ángel, enviado o mensajero de Dios. No resulta difícil concluir que sus representaciones iconográficas puedan coincidir: la figura del Evangelista se traslada sin problema a la figura del ángel. Confirmaría este hecho la angelología apocalíptica desarrollada por Peterson: el Trisagio eterno no es cantado por los serafines, sino por los Vivientes, que personifican a los coros angélicos, y cuya descripción incorpora mezclados rasgos de los *Seraphim* de Isaías y los *Cherubim* de Ezequiel (Peterson 1957:30-36)<sup>23</sup>. A la vez, no es difícil asociar a los *Cherubim* con los Vivientes, dado que el propio Salmo 98 (99), 1, los identifica: *Dominus regnavit; irascantur populi; qui sedet super cherubim; moveatur terra*. Lo mismo sucede con el propio texto de Ezequiel en la segunda visión de la gloria divina (Ez, 10, 1-22), que asimila a los Vivientes con los *cherubim*<sup>24</sup>. No cabe dudar por ello de esta identidad entre los *cherubim* y las bestias (*hayyot*) que sostienen

22 Los textos originales en Vulg. rezan respectivamente: *Ecce ego mitto angelum meum, et praeparabit viam ante faciem meam* (Mal, 3, 1); *Vox clamantis in deserto: Parate viam Domini, rectas facite in solitudine semitas Dei nostri* (Is, 40, 3). Sobre el Sanctus como canto angélico y el rastreo de sus orígenes en la literatura apócrifa veterotestamentaria y las fuentes litúrgicas griegas, semíticas (sirias, egipcias, etiópicas) y caucásicas (georgianas, armenias), Taft (1991:281-308; 1992:83-121); Spinks (2002?); Winkler (2002).

23 Ciertamente, tanto Vulg (*quattuor animalia*) como el texto griego de Ap. 4, 6 (τέσσαρα ζῶα) hablan de animales o vivientes, y no de ángeles ante el trono. El tema enlaza con la participación angélica en la liturgia de la Iglesia terrestre, desarrollada por el mismo autor (Peterson 1957:76-92). Apoyan esta identificación entre ángeles y Vivientes numerosos textos sirios y etiopes, litúrgicos e himnicos, cf. Winkler (2002:101-103, 140 y 146-157). Lamentablemente, la casi total ausencia de ilustraciones evangélicas —no existen en la Biblia ovetense de Danila, de ca. 812, ni en la de la catedral leonesa de 920, ni en la de San Isidoro de León de 960— en la miniatura altomedieval hispánica impide comprobar si una de las pericopas más citadas por la patrística, desde Tertuliano y Optato de Milevi, para fundamentar bíblicamente la acción divina en el bautismo (Jn, 5, 4, la piscina de Bersebá, cuyas aguas agita un ángel) disponía de un tipo de imagen de ángel emparentado con el de los vivientes apocalípticos. Cf. Ratzinger (2012:164-165).

24 Spinks (2001?:22) señala, apoyándose en W. Eichrodt, que el autor de Ez 10 «was attempting to combine the ark sanctuary of the Temple with the Throne of Yahweh of chapter 1», anotando también diversas opiniones exegeticas que vinculan la descripción de Ez 10 con el *propitiatorium* (*ilasterion; kapporet*) custodiado por los *cherubim*.

la *merkabá*<sup>25</sup>, asociación que ya se produjo en la liturgia judía de la *Qedušša*, al fundirse las visiones de Isaías (invocación del *Sanctus* a cargo de los *seraphim*) y Ezequiel (invocación del *Benedictus* a cargo de los Vivientes, identificados con los *cherubim*) (Winkler 2002:151-157).

En cuanto a la identidad iconográfica con los cuatro vientos, la raíz remonta a Ireneo de Lyon (*Adv. Haer.*, IV, 20, 10-11), quien relaciona las visiones de Ezequiel y Apocalipsis en términos cosmológicos: los Vivientes-Evangelistas son las cuatro regiones del mundo, los cuatro vientos y la Iglesia expandida por toda la tierra a partir del Verbo que envía un evangelio cuatrimorfo (tetramorfos) (Esmeijer 1978:48).

### 2.3. Estudio de conjunto de la composición

La bibliografía y la discusión exegética sobre el sentido de estas imágenes son abundantísimas. Existe consenso en afirmar que la consagración de la asociación definitiva de los Vivientes de la visión de Ezequiel con los Evangelistas y su desarrollo exegético se debe a Gregorio Magno, quien, además de establecer la correspondencia señalada, apunta que los Evangelistas equivalen al número de los perfectos, pues todos los perfectos aprendieron en los Evangelios «la rectitud de su perfección». Y, del mismo modo, los Vivientes significan el mismo Cristo, cabeza de todos los perfectos, pues simbolizan los misterios de su vida (Hombre-Encarnación, Toro-Pasión, León-Resurrección y Águila-Ascensión) (*Homilía 2*, 15-17; *Homilía 4*, 1-2; ed. y trad. Gallardo 2009<sup>2</sup>:257 y 269-270). Con ello se explicita el sentido de la disposición de los rostros de los Vivientes en cada uno de ellos, hombre y león a la derecha, toro a la izquierda y águila en la parte superior (Ap. 1, 10): a la diestra se encuentran los misterios gozosos —la Encarnación y la Resurrección—, en tanto que a la siniestra el misterio doloroso —la Pasión—, sobrevolando el conjunto la Ascensión. En la misma serie de homilias, Gregorio Magno, recogiendo la exégesis de San Ambrosio sobre los ríos del Paraíso, relaciona los Vivientes con las cuatro Virtudes, fundamento exegético de las frecuentes páginas ilustradas con la *quadriga virtutum* en torno al *Agnus Dei* (Esmeijer 1978: 48 y 52). Es de sobra conocida la enorme difusión de las obras de este pontífice en la Hispania altomedieval, por lo que es segura la vigencia de su exégesis (Díaz y Díaz 1983:202-203), que fue recogida al pie de la letra por el *Comentario* de Beato al texto apocalíptico. Por la combinación de texto e imágenes, y el seguro origen asturleonés de ambos componentes, es este un documento precioso para averiguar el sentido concreto de estas representaciones en los siglos IX al XI.

25 Resultan de interés las reflexiones de Nees (1987:185-188) sobre la presencia de *cherubim* en la majestad del Evangelionario de Gundohinus, donde apunta las posibles conexiones con el trasfondo bíblico de esta imagen, el Arca de la Alianza. Por lo demás, la frondosa angelología presente en la amplia literatura visionaria de la mística de la *merkabá*, cf. Schäfer (1991:20-36 —*Hejalot Rabbati*—, 60-65 —*Hejalot Zutarti*—, 77-82 —*Maasé Merkabá*—, 98-102 —*Merkabá Rabba*— y 123-128 —*III Enoch*—) no parece haberse transferido a la cristiana, de apoyo estrictamente bíblico.

La primera mención del tema en el Comentario lebaniego aparece en la llamada por E. Flórez en su edición del texto *Summa dicendorum*, o resumen introductorio de todo el comentario. Los vivientes, identificados con los evangelistas, en la serie hombre-león-toro-águila, encarnan respectivamente la razón, la fortaleza, el sacrificio y la contemplación, concluyendo: *haec quattuor animalia unum sunt, quod est Ecclesia (Commentarii in Apocalypsin, Introductio, 4, Incipit explanatio; ed. cit.:I, 38)*. Sin embargo, en el libro III-3, comentando Ap 4, 6-11 y Ap 5, 1-14, y manteniendo la identificación con los evangelistas, establece la serie león-toro-hombre-águila, en función de la precedencia de Marcos, que inicia su evangelio presentando al Precursor. Se trata de la exégesis más amplia dedicada por Beato al tema del Tetramorfos, en la que explica cada uno de los rasgos iconográficos. A lo que nos afecta, los párrafos más significativos son los siguientes: *Hic thronus Ecclesia est, supra quam Christus sedere dicitur. Et haec animalia, quae dicitur in medio throni, et in circuitu throni, eadem esse animalia, id est, in medio Ecclesiae Evangelia, et per circuitum ostendit mixta esse, et unum omnia*. Pues efectivamente, y a continuación, los caracteres típicos de cada viviente, que se aplican a Cristo —y a su vez componen los misterios cristológicos—, son igualmente aplicados a la Iglesia: fortaleza (león), sacrificio (toro), razón (hombre) y contemplación (águila) y a cada uno de los elegidos, que reproduce en su vida la de Cristo (ed. cit.:292-319; Gregorio Magno, *Homilía 4, 1; ed. y trad. cit.:270*).

Se puede apreciar una divergencia patente entre la descripción del texto y la gráfica: los Vivientes del Comentario —y, por tanto, de Ezequiel y del Apocalipsis— poseen seis alas, frente a las solas dos que constan en las ilustraciones. Estas, sin embargo, contactan entre sí, en clara correspondencia con la exégesis de Gregorio Magno, transcrita por Beato<sup>26</sup>: de los dos pares de alas de cada animal, las superiores —símbolo del amor y la esperanza— se elevan al cielo y contactan entre sí con las del viviente vecino, mientras que las dos inferiores —imágenes del temor y la penitencia— cubren los cuerpos: *quia per amorem et spem unum est quod desiderant, sed per timorem et poenitentiam diversum est quod deplorant* (ed. cit.:306; Gregorio Magno, *Homilía 4, 5; ed. y trad. cit.:272-273*). La rueda en la que se sientan los vivientes es la Escritura; *Quid autem rota, nisi sanctam Scripturam significat, quae ex omni parte ad auditorum mentes volvitur, et nullo erroris angulo a praedicationis suae viae retinetur? (...) Hoc totum una rota est, et una Scriptura est, et una iussio est, et una Ecclesia est, et unus Dominus est, et una fides est, et unum baptisma est* (ed. cit.:288, 320, 540; Gregorio Magno, *Homilía 6, 1; ed. y trad. cit.:284*). Y, conjugando la exégesis de Ezequiel con la joánica, acomete el estudio de las cuatro ruedas, las ruedas concéntricas y las ruedas multiformes: las cuatro ruedas o las cuatro partes de cada rueda son los dos Testamentos en sus cuatro componentes: Ley-

<sup>26</sup> La utilización de las Homilias sobre Ezequiel de Gregorio Magno por parte de Beato ha sido puesta de manifiesto por cuantos filólogos se han ocupado de las fuentes del monje de Liébana. Romero Pose (2008a:621-624).

Profetas-Evangelios-Actas y dichos apostólicos, que, a su vez, se anuncian a las cuatro partes del mundo: *Testimonium Iesu catholicae confessionis est mira professio: testimonium enim Iesu spiritus prophetiae per Legem et Prophetas, et per Evangelium, et Apostolos: spiritus enim prophetiae veritas, iudicium, et iustitia est, quae in catholicae fidei plenitudine continetur* (ed. cit.:328 y 600; Gregorio Magno, *Homilía* 6, 10-12; ed. y trad. cit.:284-275).

Verosímilmente radica en este fundamento la división en cuadrantes mediante radios curvos que presentan muchas de las ruedas de los vivientes de la miniatura hispánica, como hemos visto. Y aún más, el texto de Ezequiel: *Et aspectus rotarum, et opus earum quasi visio maris*, permite interpretar como imágenes de las ondas u olas marinas, los abundantes radios sinistrógiros o dextrógiros que pueblan los círculos de las ruedas. De la metáfora marina, Beato se remite a la imagen del madero salvífico, la Cruz anunciada por la Escritura cuádruple, a su vez identificada con el mar (ed. cit.:328; Gregorio Magno, *Homilía* 6, 13; ed. y trad. cit.:89-290)<sup>27</sup>. Y, refiriéndose al ciclo de las copas (Ap, XVI, 1-3), sintetiza toda la virtualidad simbólica de las ruedas: *Hoc totum [Scriptura] una rota est, et una Scriptura est, et una iussio est, et una Ecclesia est, et unus Dominus est, et una fides, et unum baptisma est: sed una vita non est, et una praedicatio non est, quia diversi diversa sentiendo, diversis coloribus quasi tinctura diversa fuscantur*. Sin caer en la sobreinterpretación, puede verse en la última frase una alusión a la policromía de las ruedas, referida a las múltiples intelecciones de la escritura, por los doctos y espirituales, para los que las ruedas giran hacia arriba (*modo sursum*), y por los ignorantes y literales, para los que lo hacen hacia abajo (*modo deorsum*) (Beato de Liébana, *Commentarii in Apocalypsin*, VIII-1; ed. cit.:540).

El marco de la exégesis beatiana es eclesiológico (Romero Pose 2008a: 629-630) como corresponde a la tradición africana de la que depende en buena parte (Ticonio), tanto textual como iconográficamente (Williams 1994:I, 34-36): la visión del trono de Dios, con los vivientes y los ancianos es la Iglesia, es decir, la cabeza (Cristo entronizado) y los miembros (los ancianos), todos unidos por el mensaje (los evangelios)<sup>28</sup>.

27 Nótese que esta interpretación del mar como Escritura diverge por completo de la exégesis patristica tradicional del episodio de Ulises atado al mástil, en el que el mar es el mundo y la barca, la Iglesia guiada por la cruz de Cristo formada por mástil y verga (Rahner 2003:340-352).

28 Beato de Liébana, *Comentarii in Apocalypsin*, ed. cit.:296. La identidad de los Ancianos y los Vivientes tiene un fundamento aritmético: las 6 alas de cada Viviente multiplicado por su número -4- arroja el producto de los Ancianos: 24. Y este número suma a Patriarcas y Profetas, que anunciaron en el pasado la Trinidad, como la proclamarán los Ancianos por toda la eternidad futura, ed. cit., 298. Del mismo modo, el número 24 equipara los libros del Antiguo Testamento con los Ancianos que cierran el Nuevo, ed. cit.:316. En este caso, Beato asume el canon veterotestamentario definido por Isidoro en *Etym*, VI, 1, 5-9: *Hi sunt quinque libri Moysi [...]. Secundus ordo est prophetarum, in quo continentur libri octo [...]. Tertius Hagiographorum, id est sancta scribentium, in quo sunt libri novem [...]. Quidam autem Ruth et Cinoth, quod latine dicitur Lamentatio Ieremiae, Hagiographis adiciunt et viginti* (Oroz Reta y Marcos Casquero (eds.) 1993<sup>2</sup>:I, 566-568).



La asociación de los Vivientes con la Cruz de la Parusía supone una considerable innovación iconográfica, ya que no existe paralelo en el corpus de la ilustración libraria hispánica. La Cruz exaltada, muy frecuente en los códices miniados altomedievales hispánicos, adopta sistemáticamente los tipos iconográficos de cruz bajo arco, heredado igualmente de Santullano, cruz enmarcada, o cruz aislada, con candeleros y A y  $\Omega$  pendientes<sup>29</sup>. Nunca se presenta rodeada por el Tetramorfos, aunque sí se asocia a él en algunos casos<sup>30</sup>. En el comentario de Beato se encuentran indicios hermenéuticos, pero no definitivos. *Per evangelium vero lignum crucis aperte ostenditur, ubi ipsa Domini passio per prophetas est declarata (...) Nobis ergo qui ad aeternam patriam tendimus, Scriptura sacra per quattuor suas facies mare est quod crucem adnuntiat, qui nos ad terram viventium ligno portat* (ed. cit.:328). En efecto, la Escritura anuncia la cruz, el escenario de la Pasión del Señor, por el que se accede a la tierra de los vivos. Pero el fundamento de la asociación iconográfica es más profundo, íntimamente cristológico, tal y como había sido expuesto por Gregorio Magno, como ya se ha visto. Cristo se despliega en los cuatro símbolos: *Ipse enim unigenitus Dei filius veraciter factus est homo. Ipse in sacrificio nostrae redemptionis dignatus est mori ut vitulus. Ipse per virtutem sue fortitudinis resurrexit ut leo. Leo vero apertis oculis dormiré perhibetur. Quia in ipsa nocte qua ex humanitate redemptor noster dormiré potuit, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit. Ipse etiam post resurrectionem suam ascendens in caelos, in superioribus elevatur, ut Aquila* (ed. cit.:300).

Podemos, en consecuencia, concluir que la placa de Oviedo asocia iconográficamente los Vivientes apocalípticos al signo de la Parusía, y con ello la alabanza permanente del Sanctus a la Segunda Venida de Cristo. A la vez, la alusión al Sanctus evoca la Eucaristía, manifiestamente presente en la placa superior, con la potente cruz de rubíes. Se nos ofrecen dos vías para rastrear la génesis de esta asociación.

29 Cf. Williams (1994:II, pl.100): Beato de Távara para San Miguel de Escalada, f. 219; pl. 151: Beato de Valcavado, f. 1v; pl. 222: Beato de Valcavado, f. 180; pl. 259: Beato de Távara (Gerona), f. 1v. Fernández Pajares (1969:281-304) y Cid Priego (2002:I, 57-69), han efectuado un recorrido por las representaciones de cruces en la miniatura altomedieval hispánica. Recogen los siguientes ejemplos: *Etymologiae* de San Isidoro (Escorial, P.I.7) f. 6r, propiedad de Alfonso III, de fines del IX; Biblia de la Catedral de León (Ms.1), obra de Juan y Vimara en 920, f. 1r; *De Virginitate Beatae Mariae* de San Ildefonso (Escorial, a.II.9), de 954, f. 1; *Homiliae* de Smaragdo (Catedral de Córdoba), de mediados del X; *Collectio canonum hispana* (Codex Albeldensis, Escorial d.I.2), Vigila, 976, f. 18v; *Collectio canonum hispana* (Codex Aemilianensis, Escorial d.I.1), Velasco, 998, f. 16v; *Liber scintillarum* de Álvaro de Córdoba (Real Academia de la Historia, cód. 26), inicios del X, f.; *Codex miscellaneus* (Escorial &I.3), 1047, f.; *Antiphonarium legionense* (Catedral de León, ms. 8), 1062, f.; *Liber commicus* (Real Academia de la Historia), 1073; Beato de San Millán de la Cogolla (Real Academia de la Historia, cód. 33), fines del siglo X, f.; Beato de Fernando I y Sancho (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vtr. 14.2), Facundo, 1047, f. 6v. Cf. Böse (2019:56 y Abb. 100) para la cruz con la Maiestas del Agnus Dei en la página de colofón del citado Codex Aemilianensis, Escorial d.I.1, fol. 454r. En p. 63 recoge ejemplos continentales de cruces monumentales a página completa, en códices procedentes de Luxueil, Tegernsee o Freising datados en el VIII. Y en pp. 64-67 comenta el sentido escatológico de esta iconografía.

30 En el Beato de Távara-Gerona (fol.1v), las cabezas del águila (*Ioanes*) y el león (*Lvcas*) afrontan el pie del mástil de una cruz parusíaca acompañada por las *arma Christi*, Williams (1994:II, 52, il. 259); en el Beato de San Millán (fol. 1v), los extremos de cada brazo soportan una figura, de izquierda a derecha y en sentido horario: león-águila-hombre-toro, estando el medallón central ocupado por el *Agnus Dei*.

Por un lado, la teología judeocristiana desarrolló un repertorio imaginario para representar la exaltación de Cristo resucitado y/o ascendido en la que se rastrean las bases de la posterior iconografía medieval. Así, consta el traslado desde el sepulcro sobre ángeles de escala cósmica (*Evangelio de Pedro*, X, 39-40), o el ascenso sobre hombros de ángeles (*Ascensión de Isaías*, III, 17). Esta imaginería, a juicio de los conocedores de esta tradición teológica, apunta a la *merkabá* judía, el carro celeste conducido por ángeles, tal y como se expresa en la visión inicial de Ezequiel (1, 4-26) y en la mística derivada de esta visión —el ascenso a través de las siete moradas divinas o *hejalot* a los pies del trono o carro de Dios—<sup>31</sup>. En la liturgia judía ello tiene su reflejo en la plegaria *Qedušša* —bendición recurrente en la liturgia judía (Spinks 2002<sup>2</sup>:39-40)—, de la que deriva el *Sanctus* de la anáfora cristiana<sup>32</sup>. La gloria del ascenso en cuerpo resucitado a través de los siete cielos acompañado por ángeles se convirtió en tema habitual de los comentarios patrísticos a la Ascensión, recogiendo la herencia judeocristiana, desde Justino a Orígenes, Gregorio Nacianceno, Ambrosio y Gregorio de Nisa (Daniélou 2004:320-323).

Por otro, la investigación sobre la introducción del *Sanctus* en la plegaria eucarística y su sentido arroja resultados convergentes. La alabanza eterna en el cielo se incluye en el ámbito de la consagración eucarística, cuando Cristo se hace presente sacramentalmente. En otras palabras, el trisagio se convierte en el acompañante necesario de la teofanía litúrgica, la Eucaristía. Los primeros indicios de su introducción constan en la literatura apócrifa veterotestamentaria. El denominado *Testamento de Adán* o *Libro de Adán*, fechado en el siglo III, atestigua ya la conversión cristológica de la alabanza angélica (Spinks 2002<sup>2</sup>:30. Winkler 2002:39-41, 141)<sup>33</sup>. Influjos litúrgicos del *Sanctus* cristiano se han reconocido en las versiones coptas y árabe del *Testamento de Isaac*, de fecha indeterminada, y en *La Escala de Jacob*, conservado en versión eslava, de los siglos I-II (Winkler 2002:53-61,

31 Cf. Scholem (2012<sup>4</sup>:61-100, y esp. 65-68) para la fecha en los siglos V-VI de los primeros textos completos de la mística de la *merkabá*. Schäfer (1991:7-8), relativiza el esfuerzo por datar estos textos, habida cuenta de su larga y compleja transmisión, y de la imposibilidad de segregar componentes temporalmente secuenciados en los grandes complejos textuales (1991:146-153). Evidentemente cae fuera del interés y competencia de este trabajo discutir sobre el análisis interno del texto profético, en especial sobre las relaciones entre los capítulos 1 y 10 de Ezequiel.

32 Daniélou (2004:313-314) señala que Peterson (1982<sup>3</sup> [1947]:254-270) ya había indicado el paralelo de esta imaginería con la visión de la Iglesia exaltada en el Pastor de Hermas. Para el *Ev. de Pedro*, Santos Otero (ed.) (1988<sup>6</sup>:383-384). Cf. también Winkler (2002:144-174). Spinks (2002<sup>2</sup>:111-116, esp. 114), revisa las diferentes teorías sobre el origen del *Sanctus* y su introducción en la anáfora cristiana, relativizando las posibilidades de rastrear su origen en las plegarias judías, tanto en las que acompañan las comidas como las del oficio sinagoga, aun cuando admite que la interrelación entre los grupos judíos entre los que se desarrolló la mística de la *merkabá*, los que redactaron las *qeduššot* y algunos grupos cristianos sirios pudo inspirar a estos para introducir el canto del *sanctus* en su anáfora. No obstante, no descarta la capacidad creativa de los liturgistas cristianos a partir de un intenso conocimiento de la Biblia y de los textos de alabanza por la Creación (Ex, 20, 11; Neh, 9, 6; Ps, 104, 24; Ps, 146, 6; Jn, 1, 9; Act, 4, 24; Col, 1, 16) interrelacionados por la exégesis.

33 Otros apócrifos veterotestamentarios recogen el trisagio, pero sin contexto cristológico: *Testamento de Abraham* (siglos I-II, versiones griega, etiope y rumana), Winkler (2002:47-51).



62-67; Spinks 2002<sup>2</sup>:30-32). A partir del siglo IV parece generalizarse su presencia en todas las anáforas, a partir de su centro de difusión siro-palestino (Spinks 2002<sup>2</sup>:81).

En cuanto a la dirección de la alabanza, si al Padre o al Hijo, o trinitarias, las diversas liturgias difieren. En el mismo Nuevo Testamento (Jn 12, 41) el evangelista aplica Is 6, 10 a la vida del propio Jesús y reflexiona sobre el contexto de la visión de la gloria divina —asimilada a la de Jesús— por parte del profeta (Spinks 2002<sup>2</sup>:46 y 119)-120)<sup>34</sup>. El multiforme desarrollo litúrgico posterior ofrece tal variedad que es preciso sintetizar el panorama en tres grupos. Conforman el primero las anáforas con *Sanctus* cristológico. Está integrado por la anáfora etíope de los Apóstoles y las demás fórmulas de esta familia litúrgica (Spinks 2002<sup>2</sup>:141-144). Lo mismo se predica de la anáfora siria oriental (o anáfora de los Apóstoles, Addai y Mari) (Winkler 2002:137-146; Spinks 2002<sup>2</sup>:60), del testimonio homilético del capadocio Asterio el Sofista, de mediados del IV, de la anáfora copta de San Gregorio Nazianceno, y de los himnos de Efrén el Sirio (Spinks 2002<sup>2</sup>:67-68, 71-72, 79). El significado cristológico se refuerza por el hecho, común a las anáforas etíopes y sirias, de que las palabras de la institución se inserten entre el *Sanctus* y el *Benedictus*, se acompañen en ocasiones del Hosanna y contengan en el caso etíope explícitas alusiones a la Encarnación (Winkler 2002:89-92, 128, 139-143, 168). Comparten la dedicatoria cristológica los textos hispánicos y galicanos (Spinks 2002<sup>2</sup>:100), así como el *Sanctus* incorporado en los *Troparia* de la Gran Entrada de las misas orientales —sirias, georgianas y armenias—, manifiesto en su asociación con el Ps 23. Por su parte, el ritual armenio asocia el *Sanctus* al Bautismo de Cristo adoptando, en consecuencia, carácter cristológico (Winkler 2002:199-202 y 218-233).

Un segundo grupo está integrado por la liturgia de Jerusalén en el siglo IV, en tanto en cuanto puede ser adivinada a través de las *Catequesis* de Cirilo, y la anáfora de Santiago, tanto en la versión griega como en la siríaca, así como la mayor parte de las fórmulas alejandrinas, coptas y griegas: dirigen la alabanza al Padre, en un contexto de alabanza cósmica al Creador (Spinks 2002<sup>2</sup>:64-67, 90-91).

Por último, no faltan intenciones trinitarias, como las que se aprecian en la versión griega de la liturgia de San Basilio (Spinks 2002<sup>2</sup>:70)<sup>35</sup>, la amplia serie de anáforas antioquenas, incluidas las atribuidas a San Juan Crisóstomo y las *Constituciones Apostólicas* (Spinks 2002<sup>2</sup>:76-78)<sup>36</sup>, los *Acta Iohannis* sirios, o en el oficio nocturno siromaronita de Epifanía (Bautismo de Cristo), el *canon* romano y el ambrosiano (2002<sup>2</sup>:97-98), y el *Cherubikon* bizantino (Winkler 2002:234-241). Igualmente, se observa unanimidad trinitaria en la triple invocación del rito de la precomunión oriental *sancta sanctis* (Winkler 2002:249-264).

34 Este es el fundamento de la interpolación de la alusión al “cielo” o “los cielos” en el segundo verso del trisagio.

35 La versión corta, alejandrina, de esta liturgia dirige el *Sanctus* al Padre (Spinks 2002<sup>2</sup>:69).

36 Las fórmulas sirias posteriores, de los siglos V y VI, atestiguadas por las homilías de Narsés de Edesa, y las anáforas de Nestorio y Teodoro de Mopsuestia, manifiestan una interpretación trinitaria (Narsés y Teodoro) o dirigida al Padre (Nestorio) (Spinks 2002<sup>2</sup>:79-81).

En el caso de la placa ovetense que nos ocupa, la coherencia con el sentir cristológico de la liturgia hispánica es evidente: los Vivientes aclaman, rodeándolo, el Signo del Hijo del Hombre (Mt 24, 30-31).

Es preciso tener en cuenta que ya en la teología veterotestamentaria la alabanza del *qadoš* (*sanctus*) se complementa con la expresión del *kabôd* (*gloria*): en palabras de Spinks, «*there is a balance between the Holy transcendent God, who is immanent in the world in his glory*» (Spinks 2002<sup>2</sup>:19). Ello se hace aún más explícito en el análisis de la mística judía de la *merkabá*, a propósito del mantenimiento de la gloria de Dios (*šejiná*) en el mundo tras el pecado de la pareja primigenia (Schäfer 1991:120-122). En efecto, el viaje celestial —fundamento de todos los apocalipsis— es prueba del puente existente desde el hombre hasta la transcendencia de Dios y de que el encuentro es posible para el hombre, que supera en este aspecto a los mismos ángeles de la corte celestial. Pero, a la vez, la imposibilidad de medir a Dios, de describirlo en términos humanos, acentúa su transcendencia: «*Er is "gleichsam" wie ein Mensch und doch verborgen*». Solo a través de su nombre se hace accesible (Schäfer 1991:144-146; cita en 145). En la placa de Oviedo el nombre se sustituye por el Signo del Hijo del Hombre, por la Cruz parusíaca, objeto de alabanza por parte de las más altas jerarquías angélicas que, pese a ello, no llegan a obtener la asimilación con lo divino que proporciona la Encarnación del Verbo y su definitiva glorificación tras su Resurrección. Es este un paralelo conceptual evidente con la cristología hispánica, manifiesta en la polémica adopcionista, en la que la clave del conflicto radica en si la filiación divina de Cristo es compartible (tesis de Elipando) o no (tesis de Beato y Eterio), en su misma naturaleza, por todos los bautizados en su nombre (Cavadini 1993:24-71).

Sentado lo precedente, cabe preguntarse por el sentido de la cruz parusíaca reverenciada por los Vivientes, sin ninguna asociación iconográfica con los evangelios: los seres no portan ni se apoyan en libros ni en rótulos, no se han previsto títulos que los identifiquen con los evangelistas. Todo lo contrario acontece en las *Maiestates* carolingias del IX, donde la norma es la presencia explícita de los Símbolos de los Evangelistas, con el libro en las manos, o el nombre o la inicial yuxtapuestos (Voyer 2018:figs. 5a, 6, 8b; Esmeijer 1978:50-53). No se trata tampoco del signo sacrificial de la redención, para lo cual le faltan todos los elementos necesarios: la cruz sobre el Gólgota, el Crucificado, las *arma Christi*<sup>37</sup>. En consecuencia, la imagen no alude a la Encarnación (Dios en la Historia, la cruz y el evangelio), sino que remite al presente metafísico de Dios, en el que se unen la Adoración perpetua ante su trono y su llegada escatológica en el Signo glorioso, aboliendo el tiempo.

No es de extrañar, en consecuencia, que la selección de textos de Beato haga especial hincapié en la eclesiología, más allá de la difusión de la Palabra.

37 Que acompañan la Cruz que abre el Comentario de Beato de Tábara-Gerona, fol.1v (Böse 2019:129-131).



Figura 10. Solera de la arqueta de San Genadio de Astorga. Foto: Derechos reservados. Diócesis de Astorga.

La iconografía de los Vivientes en la rama IIa de su Comentario apoya cuanto venimos concluyendo: no hay libros asociados a los Vivientes, luego no hay intención exegética en sentido evangélico.

### 3. Contexto

Como hemos visto, la lámina consiste en un rectángulo en cuyo perímetro se dispone la inscripción de donación, que hace las funciones de marco perimetral de la composición. En el interior se sitúa la gran cruz y los cuatro Vivientes apocalípticos. Una plancha parecida constituye la solera de la arqueta de San Genadio de Astorga (Figura 10). Carente de marco, en su centro figura una cruz latina de

brazos rectos y estrechos, con remates bilobulados, carente de medallón central y de pedrería<sup>38</sup>. A y  $\Omega$  penden de sendos cordones trenzados de doble cabo de los brazos laterales, a los que se fijan en el canto superior candeleros trifoliados. No hay, ni hubo, Tetramorfos. Se trata de una composición estructurada en torno al cuatro (Esmeijer 1978:47; Kessler 1994; Elbern 2003b; Kitzinger 2018), característica de las *maiestates* carolingias, las denominadas cruces de Jerusalén y las grandes páginas-tapiz cruciformes.

Los paralelos compositivos e iconográficos más cercanos a este tipo de piezas se encuentran la propia orfebrería altomedieval, en aquellos tipos de objetos de similar formato. En primer lugar, las encuadernaciones de códices de lujo, aplicadas a evangelarios: cubiertas del Evangelionario de Teodelinda, de principios del VII (Monza, Basilica de San Giovanni Baptista) (Steenbock 1965:78-80, Abb. 18-19); cubierta de códice, de la primera mitad del X (Londres, Victoria and Albert Museum, 528-1893) (Steenbock 1965:103-104, Abb. 41); cubiertas del evangelionario de San Gauzelino, del segundo tercio del X (Nancy, Trésor de la cathédrale) (Steenbock 1965:105-107, Abb. 44-45); la denominada «Pace» de Chiavenna (Chiavenna, chiesa de San Lorenzo), del XI (Steenbock 1965:145-147, Abb. 81); cubierta del Evangelionario de Helmarshausen, ca. 1100 (Tréveris, Domschatz) (Steenbock 1965:171-173, Abb. 107); cubierta del anverso del Evangelionario de San Lebuino, del siglo XI (Utrecht, Museum Catharijneconvent) (Steenbock 1965:179-181, Abb. 118); y cubierta del anverso del Evangelionario de Mondsee, del siglo XI (Baltimore, The Walters Art Museum) (Steenbock 1965:181-183, Abb. 119).

En las mismas encuadernaciones se encuentran paralelos para la disposición perimetral de la inscripción, sea cual sea su contenido textual. Podemos citar la cubierta del reverso del Evangelionario de Santa María in Via Lata, de fines del IX o hacia 960 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana) (Ganz 2015:85, Abb. 16-17); el reverso de la cubierta del Evangelionario de Bernward de Hildesheim, 993-1022 (Hildesheim, Domschatz) (Steenbock 1965:158-160, Abb. 92); las dos cubiertas del *Liber Aureus* de Prüm, 1101-1106 (Tréveris, Stadtbibliothek) (Steenbock 1965:173-174, Abb. 108-109); la cubierta del reverso del Evangelionario de Mondsee; y la cubierta de un Evangelionario de Werden, de la segunda mitad del XII (Chantilly, Musée Condé) (Steenbock 1965:194, Abb. 134).

38 La lámina ha sido fijada mediante clavitos al panel inferior y presenta importantes huellas de desgarros. Clavitos de igual tamaño se sitúan también en los cuatro extremos de los brazos y el centro de la cruz, sobre el brazo superior y en el contorno de este. Otros cuatro de mayor tamaño se encuentran en los cuatro ángulos que determina el cruce de mástil y travesaño. En las cuatro esquinas destacan los contornos recortados de otros tantos círculos con su orla de clavos en derredor. Los círculos superiores mantienen la circunferencia intacta, mientras que los inferiores presentan huellas de desgarros y levantamientos, que no han alterado, aparentemente, la situación de los clavos. Con lo descrito, me parece probable que lo que vemos actualmente en la plancha es el resultado de su expolio. La exhibición de los clavos sobre la cruz y rodeándola no puede haber sido intencional. Igualmente, los círculos calados de las esquinas no tienen sentido, salvo como adaptación a un relieve preexistente, quizás los pies de madera del panel de base. De haber habido engastes o apliques de cualquier clase, se colocan normalmente sobre la lámina de base, mediante un modo cualquiera de sujeción, y su misión suele ser ocultar la clavazón subyacente.

La temática crucífera es frecuente también en otro género de productos orfebrísticos, relativamente cercano, morfológica e iconológicamente, a las encuadernaciones de evangeliarios: las estaurotecas mediobizantinas, que aplican una placa con cruz gemada o vegetal en la base o reverso de la caja, como la estauroteca Fieschi Morgan (Matthews 1997:74), la de la Procuraduría de San Marco en Venecia (Anderson 1997:79), la del Gosudarstvennyj Ermitaž/Museo del Ermitage de Sankt Petersburg (Katsarelias 1997:79-80), la de la catedral de Limburgo (Diözesanmuseum und Domschatz) (Effenberger 1993:I, 149-150), o la tapa del Musée du Louvre (Cutler y Spieser 1996:344, ill. 271-272), así como otras piezas emparentadas como el relicario de la cruz de Enrique II (Munich, Residenz, Schatzkammer) (Fillitz 1993:180-181), el pequeño relicario de Santa Radegunda (Poitiers, Sainte-Croix), del siglo VI (Haseloff 1990:20, Abb. 19), o el ya citado *Soiscél Molaisse*. Precisamente dos de estas estaurotecas, portadas por ángeles, figuran asociadas a la representación de la Ascensión de Cristo en la placa correspondiente del conjunto de Sagolašéni del siglo XI (Tiflis, Sakartvelos erovnuli muzeumi/Museo Nacional de Georgia), que formó probablemente parte de un *Dodekaorton*. Los ángeles exhiben las dos estaurotecas crucíferas sobre la mandorla de Cristo elevado por otros dos ángeles (Aminarachvili 1971:98 y lám. 54; Velmans 2002:92-93). La imagen posee una potencia explicativa decisiva en el contexto que venimos exponiendo: la escena del final de la vida terrena de Cristo, que abre su retorno glorioso al Padre, anuncia el retorno metahistórico definitivo, pues los ángeles exhiben por partida doble el signo de Su Parusía, ejemplificado en sendas estaurotecas, que contienen el testimonio terrestre, inmanente, de su paso por el mundo, la madera del instrumento de la Redención.

Compositivamente, la imagen creada por el orfebre ovetense es transposición de una *Maestas*, en donde Cristo en gloria o el *Agnus Dei* adorados por los Vivientes han sido sustituidos por la Cruz de la segunda venida. El lugar el marco perimetral está ocupado por la inscripción de donación.

Ya hemos hecho alusión a la ausencia de una imagen así en el corpus hispánico. Procede rastrear su presencia a lo largo del ámbito continental e insular altomedieval en los campos iconográficos vinculados al tema.

El paralelo más obvio está en las grandes páginas-tapiz cristológicas de los evangeliarios insulares, ornamentadas con grandes cruces con los símbolos de los Evangelistas en su derredor, inequívocamente designados por sus nombres. La primera cronológicamente corresponde al Evangelionario de Durrow —*Book of Durrow*— (Dublín, Trinity College Library), fol. 2r, datado en torno al 700 o años inmediatamente posteriores, que desarrolla la serie hombre-águila-toro-león alrededor de una cruz de brazos expandidos cubierta por entrelazos. Como en los restantes ejemplos insulares, los símbolos de los Evangelistas se representan en pie y no afrontados convergiendo por la cabeza al centro de la cruz (Meehan 1996:15). Sigue la página equivalente del Evangelionario de Lichfield —*Lichfield*





Figura 11.  
 Capilla  
 arzobispal de  
 San Andrés,  
 Rávena.  
 Bóveda.  
 Foto: CGCV

Figura 12.  
 Capilla de San  
 Zenón,  
 Santa Prassede,  
 Roma. Bóveda.  
 Foto: CGCV.

*Gospels*— (Lichfield, Cathedral Library), fol. 219, ligeramente posterior, quizás de la segunda década del VIII (Henderson 1987:43-44 y 129); el Evangelionario de Tréveris —*Trierer Evangeliar*— (Tréveris, Dombibliothek), fol. IV, de principios del VIII (Henderson 1987:90-91); el Evangelionario de Essen —*Essener Evangeliar*— (Essen, Domschatzkammer), fol. 29v, fechado en torno al 800; el Evangelionario de Kells —*Book of Kells*— (Dublin, Trinity College Library), fols. 27v, 129v y 290v (Werkmeister 1967:151-152, 162-170)<sup>39</sup>, sobre cuya fecha no existe consenso más que en situarlo en torno a 800 (Henderson 1987:152; Meehan 1994:8, 38, 40, 91); cerrando la secuencia el Evangelionario de Macdurnan —*Macdurnan Gospels*— (Londres, Lambeth Palace), fol. IV, de fines del IX (Henderson 1987:47; Harbison 1998:218, Taf. 133). Esta composición, que resultó sustituida por las *Maiestates Domini* desde las décadas centrales del IX (Poilpré 2005)<sup>40</sup>, aunque se contara con precedentes anteriores en un siglo, como el Evangelionario de Gundohinus (Autun, Bibliothèque Municipale), fol. 12v, del 754 (Nees 1987:131-188, pl. 18), pudo ser inspirada por las conocidas como «cruces de la hipótesis» (*hypothesis kanonos tes tôn evangeliôn symphônias*), presentes en manuscritos de arquetipo ravenaico presentes tanto en el ámbito latino como en el griego. Se trata de imágenes que contienen la cruz inscrita en corona circular a modo de guirnalda laureada, en cuyos puntos cardinales se sitúan los retratos o símbolos de los evangelistas<sup>41</sup>.

Ahora bien, la dirección centrípeta de los Vivientes respecto de la cruz central remite a las composiciones soportadas por los intradoses de bóvedas de arista en cuyos sectores se han representado ángeles volcados al motivo central que ocupa la clave. El mismo recurso se emplea en cúpulas con nervios diagonales marcados. Los ejemplos son numerosos y podemos citar la capilla de San Andrés del palacio arzobispal de Rávena (inicios del VI) (Figura 11), la capilla de San Zenón en Santa Prassede, Roma (817-824) (Figura 12), la bóveda del tramo presbiteral ante el ábside de la catedral de Cefalú (s. XII) o la cúpula de la tribuna occidental de la catedral de Gurk (s. XIII).

39 El tema de la X acompañada de Vivientes pervive en la miniatura otoniana, aun cuando modificado por la presencia recurrente del *Agnus Dei* en el medallón central y determinado iconológicamente por la figura de la Iglesia que recoge con un cáliz la sangre que mana del Cordero: Sacramentario de Fulda (Göttingen, Universitätsbibliothek, cod. theol. 231, fol. 11v), datado ca. 980 (Palazzo 1994:fig. 26); Evangelionario festivo, o Libro de Perícopas de Aschaffenburg (Aschaffenburg, Hofbibliothek Ms. 2, fol. 1v), ca. 970, (Palazzo 1994:fig. 136). Cf. Mayr-Harting (1999<sup>2</sup>:II, 148-150, pl. IX), quien no entra en el contenido de la representación.

40 Algún manuscrito posterior conservó la composición crucífera con el Cordero central y los Vivientes-evangelistas en los cuadrantes: Evangelionario de Saint-Amand (¿?) (Valenciennes, Bibliothèque municipale), de fines del IX: Porcher (1968:186).

41 Nees (1987:155-161). Los códices más importantes son dos evangelios procedentes del Monte Athos (Lavra A.23), fol. 7v, y Rávena (Viena, Österreichische Nationalbibliothek MS 847), fol. 1r (Nees 1987:figs. 56 y 57), que sitúan las respectivas imágenes antes de las tablas de cánones. La leyenda griega figura explícitamente en la imagen correspondiente del Evangelionario de Rossano (Rossano, Biblioteca capitolare), fol. 5r, del siglo VI (Nees 1987:fig. 58). Para Elbern (1998:43-44 y 51, Abb. 13), estas cruces se integran iconológicamente en la serie de cruces portadoras de la Vida, a la que hacen referencia los tallos que brotan del pie, pudiendo la del códice del Monte Athos poseer connotaciones trinitarias (Elbern 2003a:15, Abb. 4). No podemos entrar en el tema de la cruz inserta en círculo, dominante en la escultura insular atlántica de la Alta Edad Media. Cf. Harbison (1992:I, 349-351) y Henderson y Henderson (2004:137-145).

## 4. Cronología

Resulta de la mayor importancia para el establecimiento del origen de este tipo iconográfico la fecha que aporta esta placa. Es anterior a 910, fecha en la que fue reutilizada en la Arqueta ovetense, y posterior a 908, fecha en la que se compuso la inscripción de la Cruz de la Victoria, de la que depende estrechamente. Por lo mismo antecede en al menos diez años a la Biblia de León (Catedral de León, cód. 6), obra de Juan y Vímara finalizada en el monasterio de Santa María y San Martín de Albares, en 920, de la que se conserva exclusivamente el segundo volumen. Sus fol. 202, 209, 211 y 214 contienen los retratos de los respectivos evangelistas<sup>42</sup>, compuestos los tres primeros por su símbolo sostenido por un ángel encerrado en un gran círculo, en cuyos extremos diagonales se localizan círculos menores, a los que afluyen peces, círculos que resultan cortados por el central, con la particularidad de que en Mateo y Lucas la circunferencia exterior contiene una leyenda imprecatoria al lector. El retrato de Juan consiste, por el contrario, en un águila sobre motivo floral. La misma divergencia ofrecen las páginas de cánones eusebianos del mismo código bíblico (fols. 149-155), con imágenes de Mateo, Marcos y Lucas (Williams 1987:láms. 3 y 4). En todas ellas faltan la rueda y las alas. Se prueba así la coexistencia de tradiciones iconográficas dispares para la representación del Tetramorfos en el reino asturleonés en torno al 900. En su frontera oriental, la Biblia de San Millán (Madrid, Real Academia de la Historia, cód. 20), que se fecha en la primera mitad del X, presenta imágenes de los evangelistas (Mateo, Marcos y Juan) en las tablas de cánones (fols. 146-151) (Silva y de Verástegui 1984:206, lám. 30)<sup>43</sup>, con tipos ajenos por completo a los de la familia IIa del Comentario al Apocalipsis de Beato, y más próximos estilísticamente a los de la Biblia leonesa del 920 (Menéndez Pidal 1958:48), a la vez que su escritura atestigua origen mozárabe trasplantado al norte, probablemente en el norte de Burgos (Díaz y Díaz 1991<sup>2</sup>:223-227; Ruiz García 1997:157-168). Corroborar este aspecto, ampliando su ámbito de validez a la península ibérica, el hecho de que las representaciones de los símbolos de los evangelistas en la Biblia Hispalense (fol. 278), rematada en su versión original ca. 900 en Sevilla (Williams 1987:lám. 5), responden a cabezas animales naturalistas, tan alejadas de las imágenes leonesas de Juan y Vímara, como de las series incluidas en los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato del siglo X.

42 Suárez González (2011:195-196) ha determinado que los dos cuadernos n.º 27 y 28, comprendiendo los fols. 202-217, que contienen los retratos de los evangelistas y cuatro de las cinco suscripciones del diácono Juan, forman una unidad codicológica diferenciada, tanto por su técnica de preparación como por la ordenación interna del código, pues carecen de firmas. De hecho, se insertan entre los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles, rompiendo su continuidad, incorporando diversos tratados extrabíblicos. Podemos pensar, en consecuencia, que nos hallamos ante elementos adventicios, preexistentes al proyecto codicológico de la Biblia.

43 Se aprecia igualmente la divergencia iconográfica en la representación del tetramorfos en la imagen de la *Maiestas Domini* en el gran código conciliar Vigilano o Albeldense (El Escorial, d.I.2) y en la *Maiestas Agni* de su copia Emilianense (El Escorial, D.I.1) (Silva y de Verástegui 1984:218-220 y lám. VI; 220-222 y lám. VII).



Del mismo modo, la placa ovetense antecede en casi cuarenta años a la primera aparición conocida del tema en la miniatura, que corresponde a los *Moralia in Job* de Florencio de Valeránica, del 945 (Williams 1987:61; Williams 1994:I, 80)<sup>44</sup>. En los *Comentarios al Apocalipsis* de Beato de Liébana, todos los códices que contienen este tipo iconográfico pertenecen a la denominada familia II en sus ramas a y b, cuyo arquetipo pictórico se sitúa a fines del IX o ya en el X (Neuß 1931; Díaz y Díaz 1976-80:165-191; Klein 1976; Klein 1976-80:I, 85-106; Williams 1994:I, 26; Williams, 1994:II, 15; Silva y de Verástegui 1984:108-119). Al estar ausente del códice pictórico más antiguo (Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 14-1), que se fecha a mediados del X (Klein 1976; Díaz y Díaz 1991<sup>2</sup>:227-229) perteneciente a la familia riojana (Díaz y Díaz 1991<sup>2</sup>:207-209; Silva y de Verástegui 1984:112-119), es necesario situar su creación en el arquetipo de la familia IIa, integrada por los códices de Tábara-Escalada (¿926?, ¿945?, ¿962?), Seu d'Urgell (975-1000), Fernando I y Sancha (1047) y Silos (1109), y IIb, formado por los códices de Tábara-Valladolid (970) y Tábara-Gerona (975). Ambas familias reproducen respectivamente las denominadas «tercera redacción» y «tercera redacción revisada» del texto del Comentario (Díaz y Díaz 1976-80:87).

Ahora bien, la placa ovetense señala con una antelación de casi medio siglo la aparición del motivo plenamente formado, lo que arroja pistas sobre la génesis del mismo. En efecto, las ilustraciones de Florencio de Valeránica, Magio de Tábara y sus sucesores presentan las alas unidas al cuerpo de los vivientes mediante un largo tendón curvo, especialmente visible cuando están desplegadas, y las plumas remeras ampliamente separadas (Williams 1994:I, 80 y pl. 4-5, 6, 15, 16, 18, 19, 20; fig. 31b, 41, 44, 52; Williams III:pl. 15, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33-34, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265). Es el mismo tipo de ala representado en los ángeles repujados y el águila joánica en la tapa de la arqueta de la catedral de Astorga. En la placa ovetense, por el contrario, las alas están adheridas al cuerpo y las plumas remeras prietas. Los cuerpos de los Vivientes-Evangelistas de la miniatura hispánica alcanzan mayor desarrollo anatómico, al contar con brazos que sujetan los libros evangélicos, representándose el trono completo, mientras que en la placa de Oviedo los cuerpos están reducidos a meros bustos alados, sin miembros ni atributos. Estas diferencias permiten afirmar que no se puede postular relación de filiación iconográfica entre el motivo de Oviedo y el prototipo de la miniatura hispánica. Ni este es desarrollo de aquel, ni aquel es explicable como reducción simplificadora de este.

En el precedente repertorio figurativo asturiano, el tema de los Símbolos de los Evangelistas aparece en las basas del templo de San Miguel de Lliño, en el monte Naranco, Oviedo, datada entre 842 y 850 (García de Castro Valdés 1995:304-308). Las representaciones, con cabeza zoomorfa y cuerpo humano, se sientan en pupitres de escriba. No aparece el tipo de busto sobre rueda helicoidal. Estilísticamente, no

44 Sorprende que Williams cite como antecedente del tipo hispánico de los Vivientes la Caja de Astorga y no la placa de la Arqueta de las Ágatas de Oviedo.

existe el menor parecido formal entre estas figuras y los motivos de la placa, por lo que no se pueden postular como antecedente de estos.

Ha sido reconocido que las imágenes del arquetipo pictórico de los Comentarios al Apocalipsis de Beato carecieron de marco, característica mantenida en la Biblia leonesa del 960 (Williams 1994:I, 55). La generalización del marco, la aparición de las iniciales de entrelazos y la introducción de las bandas coloreadas como fondo de las imágenes y escenas tuvieron lugar con la aparición de la familia II de los manuscritos beatianos, en el segundo cuarto del X (Williams 1994:I, 76).

Recapitulando cuanto venimos anotando, podemos armar la siguiente hipótesis. En las últimas dos décadas del reinado de Alfonso III, en torno al 900, se desarrolló en los medios artísticos asturianos la iconografía de ilustración de la Gloria apocalíptica, en especial de los Vivientes. El tipo dominante, resultado de este esfuerzo creativo, radicalmente separado de la iconografía de los evangelistas inmediatamente precedente y del tipo continental de Viviente, es el busto alado sobre rueda. En Oviedo, su primera aparición tuvo lugar en la Arqueta de las Ágatas y se aplicó a una cruz parusíaca, en lo que no tuvo descendencia y quedó como testimonio de la cristología más genuinamente asturiana, volcada a la escatología. Coetáneamente, el motivo, con variables de consideración, se empleó en la Arqueta de San Genadio. Un par de generaciones más tarde, hacia 940, los pintores responsables de la revolución leonesa de la ilustración del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana recogieron el tipo y lo aplicaron con profusión en las composiciones de alabanza y angélicas del libro. El éxito de estos modelos se extendió a todo el siglo XI, hasta que la llegada de los modos estilísticos continentales románicos los suplantó.

## 5. Conclusión

La arqueta astorgana presenta en la tapa el tema de la Adoración del Cordero. Este, rotulado AGNVS DEI y crucífero, domina el panel superior. En el panel delantero están el toro y el águila, rotulados como LVCAS y IOHAN. Afrontados y con las alas desplegadas, asienta el toro sobre dos ruedas entrelazadas de ocho radios, dextrógira la izquierda y sinistrógira la derecha, y sostiene el libro en el brazo derecho. El águila, por el contrario, es representación puramente zoomorfa, sin ruedas ni libro. El panel trasero ha desaparecido, pero acogió sin duda alguna las figuras del hombre y del león, con sus títulos respectivos. No podemos saber si su tipo iconográfico pertenecía al hispánico (cabeza animal en cuerpo humano) o al continental (animal completo). En los paneles laterales se sitúan dos figuras angélicas frontales con alas desplegadas y traje talar, rotuladas ANGELVS a la izquierda y GABRIHEL a la derecha.

La presencia de ambos ángeles en los extremos de la tapa responde sin duda a la voluntad de recrear el Arca de la Alianza, asimilando el centro de la tapa al

*propitiatorium* u *operculum* del arca hebrea, flanqueado por dos querubines (Éx, 25, 17-22). En efecto, el lugar de aspersión de la sangre del sacrificio en el día de la Expiación (*Yom Kipur*, Lev, 16, 11-15), el centro del arca, está ocupado por el Cordero apocalíptico, al que se remiten los dos ángeles con las alas desplegadas, que no son sino imagen de los dos Testamentos, que concuerdan mutua y recíprocamente, pues «lo que el uno promete, el otro lo exhibe», en palabras de Gregorio Magno (*Homilias sobre la profecía de Ezequiel*, 6, 15, ed. y trad. cit., 290-291). Tal interpretación es la que explícitamente sostiene Beato en el libro III del Comentario al Apocalipsis: *Quid enim per propitiatorium, nisi ipse Redemptor humani generis designatur (...) Quid vero per duo cherubim, qui plenitudo scientiae dicuntur, nisi utraque Testamenta signata sunt?* (ed. cit., 330). Por estas características no cabe asociar esta caja a los paralelos iconográficos de la placa ovetense, como es opinión común<sup>45</sup>. Sí comparten ambas cajas el sentido iconológico en su remate superior: frente a la figuración astorgana, la pieza reaprovechada en Oviedo manifiesta el tema mediante la poderosa cruz —cuatro grandes engastes de rubíes en los extremos en torno al cristal de roca central unidos por trazos de celdillas de esmaltes rojos, que circundan la pieza en su perímetro y articulan sus divisiones internas—. Las dos asumen el papel sustitutorio de la Antigua Alianza por la Nueva: la sangre del macho cabrío es sustituida por la de Cristo, mediador entre Dios y los hombres.

En conclusión, la placa de la base constituye el segundo elemento decididamente cristológico de la Arqueta: alude a la Divinidad de Cristo, en tanto que la placa de cubierta lo hace a su Humanidad. Nada más adecuado para ser aplicado a la base de caja del evangeliario de Oviedo, en correspondencia perfecta con la placa situada en la cúspide de la tapa. En ambas naturalezas de Jesucristo se sustenta la Iglesia, cuya imagen pretende ser la Arqueta de las Ágatas, articulada por las series septenarias y duodenarias de los tallos vegetales que arman y recorren las superficies de caja y tapa, por las que se crea la Iglesia: siete dones del Espíritu, siete diáconos, doce Patriarcas, doce Profetas y doce Apóstoles (García de Castro Valdés 2014:193-196). Pues la Iglesia de los Patriarcas y Profetas miraba al cielo en la noche, teniendo la vista fija en Dios, antes de Su Encarnación —*hec fecit semper patriarcharum et prophetarum Ecclesia antequam incarnata esset divinitas*—. Cuando brilló el sol de justicia y amaneció el día, eligió a los Apóstoles *et in haec quattuor animalia omnem Ecclesiam congregavit* (Beato de Liébana, *Comentarii in Apocalypsin*, ed. cit., 298). La arqueta contiene la Palabra —el *Verbum*—, la Nueva Alianza, sellada por la sangre del nuevo *propitiatorium*, y se apoya sobre el Hijo, que recibe la eterna alabanza de la corte celestial anticipando la culminación del tiempo. ☁

45 En este sentido, el trabajo de Sepúlveda González (1989:153-156) presenta el inconveniente de construir una interpretación iconográfica de la caja astorgana sin tener en cuenta la más que probable presencia de los restantes miembros del Tetramorfos, retirados en el siglo XVIII cuando se colocó la placa identificatoria del contenido relicario de la caja en el momento. Las asociaciones allí expuestas entre Gabriel (Lucas) y Águila (Juan) quedan así invalidadas, pues en la dotación original figuraban los cuatro Vivientes. En otro orden de cosas, asimila sin mayor prueba al ángel sin nombre de la tapa a Miguel, cuando es patente que si no tiene nombre es porque no corresponde a tal arcángel.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ DE BENITO, Carlos (2002). «Proceso de restauración. 3. Caja de las Ágatas», *La restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa de Oviedo, 1977-1997, I*. Estudios. Oviedo: Universidad de Oviedo-Cajastur, I, 399-438.
- AMINARACHVILI, Chalva (1971). *L'art des ciseleurs géorgiens*. Praga-París: Gründ.
- ANDERSON, Jeffrey C. (1997). «Staurotheke». En: EVANS, HELEN C. y WIXOM, W. D. (eds.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, 843-1261* (Cat. Exp. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, n.º 37, 79.
- BONET CORREA, Antonio (1987<sup>2</sup>). *Arte prerrománico asturiano*. Barcelona: Polígrafa.
- BÖSE, Kristin (2019). *Von den Rändern gedacht: Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der Iberischen Halbinsel*. Viena-Colonia-Weimar: Böhlau.
- CAVADINI, John C. (1993). *The last Christology of the West. Adoptionism in Spain and Gaul 785-820*, Filadelfia: Pennsylvania University Press.
- CHINELLATO, Laura (2016). *Arte longobarda in Friuli. L'ara di Ratchis a Cividale. La ricerca e la riscoperta delle policromie*. Udine: Forum.
- CID PRIEGO, Carlos (2002). «Las joyas prerrománicas asturianas de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo consideradas y estudiadas en la cultura a través de los siglos», *La restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa de Oviedo, 1977-1997, I*, Estudios. Oviedo: Universidad de Oviedo-Cajastur, 9-201.
- CUESTA FERNÁNDEZ, José y DÍAZ CANEJA, Moisés (1958). «El arca de las ágatas», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 42: 3-16.
- CUTLER, Anthony y SPIESER, Jean-Marie (1996). *Byzance médiévale 700-1204*. París: Gallimard.
- DANIÉLOU, Jean (2004) [1958]. *Teología del judeocristianismo*. Madrid: Encuentro.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio (1976-1980). «La tradición del texto en los comentarios al Apocalipsis», *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*. Madrid: Joyas Bibliográficas, I, 168-173.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio (1983). *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio (1991<sup>2</sup>). *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, Florentino (2004). *El Calvario y la cueva de Adán. El resultado de las últimas excavaciones en la basílica del Santo Sepulcro*. Estella: Verbo Divino.
- EFFENBERGER, Arne (1993). «Byzantinische Kunstwerke im Besitz deutscher Kaiser, Bischöfe und Klöster im Zeitalter der Ottonen». En: BRANDT, Michael y EGGBRECHT, Arne (eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Cat. Exposición Hildesheim), Hildesheim-Maguncia: Philipp von Zabern, I, 145-159.
- ELBERN, Victor H. (2008) [1961]. «Un fragmento de relicario franco en Oviedo, la bolsa de Enger en Berlín y su contexto». En: SCHLUNK, Helmut y ELBERN, Victor H., *Estudios sobre la orfebrería del reino de Asturias*. Oviedo: Principado de Asturias-KRKEediciones, 178-208.
- ELBERN, Victor H. (1998) [1971]. «Zierseiten in Handschriften des frühen Mittelalters als Zeichen sakraler Abgrenzung», En: SKUBISZEWSKI, Piotr (ed.), *Fructus operis. Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten*. Ratisbona: Schnell und Steiner, 42-64.
- ELBERN, Victor H. (2003a) [1955]. «Die Dreifaltigkeitsministur im Book of Durrow». En: FRITZ, Johann Michael (ed.), *Fructus operis. Beiträge zur liturgischen Kunst des frühen Mittelalters*. Ratisbona: Schnell und Steiner, 121-156.
- ELBERN, Victor H. (2003b) [1999]. «Crucis edita forma. Gestalt und Bedeutung des sogenannten Jerusalemer Kreuzes». En: FRITZ, Johann Michael (ed.), *Fructus operis. Beiträge zur liturgischen Kunst des frühen Mittelalters*. Ratisbona: Schnell und Steiner, 157-178.

- ESMEIJER, Anne C. (1978). *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*. Amsterdam: Van Gorcum.
- FERNÁNDEZ PAJARES, José María (1969). «La Cruz de los Ángeles en la miniatura española», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 67: 281-304.
- FILLITZ, Hermann (1993). «Ottonische Goldschmiedekunst», En: BRANDT, Michael y EGGBRECHT, Arne (eds.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen (Cat. Expositio Hildesheim)*, Hildesheim-Maguncia: Philipp von Zabern, I, 173-190.
- GALLARDO, Paulino (trad.) (2009<sup>2</sup>). *Obras de San Gregorio Magno. Regla pastoral. Homilias sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilias sobre los Evangelios*. Madrid: Editorial Católica.
- GANZ, David (2015). *Buch-gewänder. Prachteinbänder im Mittelalter*. Berlín: Reimer.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (1995). *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2009). «Génesis y tipología de la cruz gemada en Occidente». En: FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier, y GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (eds): *Poder y simbología en Europa, siglos VIII-X (Actas del Symposium Internacional, Oviedo, 22-27 de septiembre 2008)*, *Territorio, Sociedad y Poder, Anexos*, 2. Gijón: Trea, 371-400.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2013). «Some questions on function and iconography of the Cross in the Asturian Kingdom». En: NÍ GHRÁDÁIG, Jennifer, MULLINS, Juliette y HAWTREE, Richard (eds.): *Envisioning Christ on the Cross in the Early Medieval West*, Dublín: Four Courts Press, 103-124.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2014). «La Arqueta de las Ágatas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo», *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*, 24 (VII Jornadas Complutenses de Arte medieval. *Splendor*. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica): 173-226.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2015). «Las arquitecturas pintadas de Santullano (Oviedo): sobre monaquismo, aniconismo, adopcionismo y otros ismos», *Codex Aquilarensis*, 31: 13-46.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (2016). «La Cruz de la Victoria de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo como ejemplo de la confección de relicarios en el reino de Asturias», *Codex Aquilarensis*, 32: 27-56.
- HARBISON, Peter (1992). *The High Crosses of Ireland. An iconographical and photographic Survey*. Bonn: Rudolf Habelt.
- HARBISON, Peter (1998). *Die Kunst des Mittelalters in Irland*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- HASELOFF, Günther (1990). *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*. Marburgo: Hitzeroth.
- HENDERSON, George (1987). *From Durrow to Kells. The Insular Gospel Books 650-800*. Londres: Thames and Hudson.
- HENDERSON, George y HENDERSON, Isabel (2004). *The Art of the Picts. Sculpture and Metalwork in Early Medieval Scotland*. Londres: Thames and Hudson.
- KATSARELIAS, Dimitrios G. (1997). «Staurotheke», En: EVANS, Helen C. y WIXOM, William D. (eds.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, 843-1261 (Cat. Exp. The Metropolitan Museum of Art, New York)*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, n.º 38, 79-80.
- KESSLER, Herbert L. (1994). «“Facies bibliothecae revelata”: Carolingian art as spiritual seeing», *Testo e immagine nell'Alto Medioevo. Settimane di studio del CISAM, XLI*. Spoleto: CISAM, II, 533-585.
- KITZINGER, Beatrice (2018). *The Cross, the Gospels and the Works of Art in the Carolingian Age*. Cambridge (Massachusetts); Cambridge University Press.
- KLEIN, Peter J. (1976). *Der ältere Beatus-Kodex Vit. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*. Hildesheim-New York: Georg Olms.
- KLEIN, Peter J. (1976-80). «La tradición pictórica de los Beatos», *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*. Madrid: Joyas bibliográficas, I, 85-106.



- KRÜGER, Jürgen (2000). *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte, Gestalt, Bedeutung*. Ratisbona: Schnell und Steiner.
- MANZANARES RODRÍGUEZ, Joaquín (1972). *Las joyas de la Cámara Santa, valores permanentes de Oviedo*. Oviedo: Tabularium Artis Asturiensis.
- MATTHEWS, Thomas F. (1997). «The Fieschi Morgan Staurotheke». En: EVANS, Helen C. y WIXOM, William D. (eds.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, 843-1261* (Cat. Exp. The Metropolitan Museum of Art, New York), Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, n.º 34, 74.
- MAYR-HARTING, Henry (1999<sup>2</sup>). *Ottonian Book Illumination. An historical Study*. Londres: Harvey Miller.
- MEEHAN, Bernard (1994). *The Book of Kells. An illustrated Introduction to the Manuscript in the Trinity College Dublin*. Londres: Thames and Hudson.
- MEEHAN, Bernard (1996). *The Book of Durrow. A medieval masterpiece at Trinity College Dublin*. Dublín: Roberts Rinehart Publishers.
- MEIER, Heinz y SUNTRUP, Rudolf (1987). *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*. Munich: Wilhelm Fink.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1958). *Sobre la miniatura española en la Alta Edad Media. Corrientes culturales que revela. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- MENTRÉ, Mireille (1984). *La peinture mozárabe*. París: Presses Universitaires de France.
- MUNDÓ, Anscario M. y SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976). *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de sus códices*, Madrid: Biblioteca Nacional.
- NEES, Lawrence (1987). *The Gundohinus Gospels*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- NEUß, Wilhelm (1931). *Die Apokalypse des heiligen Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration (Das Problem der Beatus-Handschriften)*. Münster: Aschendorff.
- NOACK-HALEY, Sabine (1993). «Agate Casket», *The Art of Medieval Spain, 500-1200*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 143-145.
- OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (eds.) (1993<sup>2</sup>). *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. Madrid: Editorial Católica.
- PALAZZO, Éric (1994). *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*. Münster: Aschendorff.
- PETERSON, Erik (1957) [1955<sup>2</sup>]. *El libro de los Ángeles*. Madrid: Rialp.
- PETERSON, Erik (1982<sup>2</sup>) [1959]. «Das Problem des Nationalismus im alten Christentum», *Frühkirche, Judentum und Gnosis. Studien und Untersuchungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 51-63.
- PETERSON, Erik (1982<sup>3</sup>) [1947]. «Beiträge zur Interpretation der Visionen im Pastor Hermae», *Frühkirche, Judentum und Gnosis. Studien und Untersuchungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 254-270.
- POILPRÉ, Anne-Orange (2005). *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident (V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle)*. París: Cerf.
- PORCHER, Jean (1968). «Los manuscritos pintados carolingios». En: HUBERT, Jean, PORCHER, Jean y VOLBACH, Wolfgang Fritz, *El Imperio carolingio*. Madrid: Aguilar, 70-202.
- QUINTANA PRIETO, Augusto (1968). *El obispado de Astorga en los siglos IX y X*. Astorga: Archivo Diocesano de Astorga.
- RAFF, Thomas (1978-1979). «Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen», *Aachener Kunstblätter*, 48: 71-218.
- RAHLFS, Alfred (1952<sup>5</sup>). *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- RAHNER, Hugo (2003) [1945]. *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Barcelona: Herder.
- RATZINGER, Joseph (2012) [1954]. *Pueblo y casa de Dios en la doctrina de San Agustín sobre la Iglesia*. Madrid: Encuentro.
- RIESCO ÁLVAREZ, Hipólito-B. (ed. y trad.) (2006). *San Jerónimo. Obras completas, Vb: Comentario a Ezequiel. Comentario a Daniel*, Madrid: Editorial Católica.
- ROMERO POSE, Eugenio (2008a). «La importancia de los Comentarios de Beato en la historia de la literatura cristiana», *Estudios sobre el Donatismo, Ticonio y Beato de Liébana*. Madrid: Universidad San Dámaso, 603-648.

- ROMERO POSE, Eugenio (2008b). «Ticonio en la historia y la literatura del Norte de África», *Estudios sobre el Donatismo, Ticonio y Beato de Liébana*. Madrid: Universidad San Dámaso, 163-199.
- ROMERO POSE, Eugenio (2008c). «Ecclesia in Filio Hominis. Exégesis ticoniana de Ap 1, 13-16», *Estudios sobre el Donatismo, Ticonio y Beato de Liébana*. Madrid: Universidad San Dámaso, 279-325.
- ROMERO POSE, Eugenio (2008d). «Civitas como figura eclesial en Ticonio», *Estudios sobre el Donatismo, Ticonio y Beato de Liébana*. Madrid: Universidad San Dámaso, 515-532.
- RUIZ GARCÍA, Elena (1997). *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.) (1988<sup>a</sup>). *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Editorial Católica.
- SCHÄFER, Peter (1991). *Der verborgene und offenbare Gott. Hauptthemen der frühen jüdischen Mystik*. Tübinga: Mohr Siebeck.
- SCHLUNK, Helmut (1947). «Arte visigodo. Arte asturiano», *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, II, 327-416.
- SCHLUNK, Helmut y BERENQUER, Magín (1991<sup>2</sup>) [1957]. *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Oviedo: Principado de Asturias.
- SCHOLEM, Gershom (2012<sup>a</sup>) [1941]. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1989). «El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las Ágatas», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2-3, 148-158.
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, María de los Ángeles (1993-94). «La fecha del Beato de Magio: año 1000 de la era, 350 de la hégira, 962 de Cristo», *Anales de Historia del Arte*, 4 (Homenaje a José María de Azcárate Ristori): 677-684.
- SILVA Y DE VERÁSTEGUI, Soledad (1984). *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*. Pamplona-Logroño. Institución Príncipe de Viana-Instituto de Estudios Riojanos.
- SPINKS, Bryan D. (2002<sup>2</sup>). *The Sanctus in the eucharistic prayer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEENBOCK, Frauke (1965). *Die kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*. Berlín: Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana (2003). «El Beato del Archivo Histórico Provincial de Zamora», *Hispania Sacra*, 55: 433-477.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana (2011). «La Biblia Visigótica de la Catedral de León (Códice 6): primeros apuntes para un estudio arqueológico», *Estudios Humanísticos. Historia*, 10: 179-196.
- TAFT, Robert F. (1991-1992). «The Interpolation of the Sanctus into the Anaphora: When and Where?», *Orientalia Christiana Periodica*, 57: 281-308; 58: 83-121.
- TAFT, Robert F. (2004<sup>a</sup>). *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites. (A History of the Liturgy of St. John Chrysostom, II)*. Roma: Pontificio Istituto Orientale.
- VELMANS, Tania (2002). «La periferia oriental del mundo bizantino», En: VELMANS, Tania (ed.), *El mundo del icono. Desde los orígenes a la caída de Bizancio*. Madrid: San Pablo, 85-108.
- VOYER, Cécile (2018). *Orner la Parole de Dieu, le livre d'Évangiles et son décor (800-1030)*. Paris, Arsenal, ms. 592. Paris: Garnier.
- WAMERS, Egon (1991). «Pyxides imaginatae. Zur Ikonographie und Funktion karolingischer Silberbecher», *Germania*, 69.1: 97-152.
- WERKMEISTER, Otto Karl (1967). *Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität*. Berlín: Walter de Gruyter.
- WILLIAMS, John (1987). *La miniatura española en la Alta Edad Media*. Madrid: Casariego.
- WILLIAMS, John (1994-2003). *The Illustrated Beatus. A Corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, I: Introduction; II: The 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> Centuries; III: The 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> Centuries; IV: The 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries; V: The 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries. Londres: Harvey Miller/Turnhout: Brepols.
- WINKLER, Gabrielle (2002). *Das Sanctus. Über den Ursprung und die Anfänge des Sanctus und sein Fortleben*. Roma: Pontificio Istituto Orientale.
- YARZA LUACES, Joaquín (1998). *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*. Barcelona: Manuel Moleiro.