



**SOBRE LAS VARIACIONES DEL COLOR DEL SOL Y DE LA LUNA
EN LA APERTURA DEL SEXTO SELLO (AP. 6, 12-17) EN LOS
COMMENTARIA IN APOCALYPSIN DE BEATO DE LIÉBANA¹**

**ON THE VARIATIONS OF THE COLOUR OF THE SUN AND THE
MOON AT THE OPENING OF THE SIXTH SEAL (AP. 6, 12-17) IN
THE COMMENTARIA IN APOCALYPSIN BY BEATO DE LIÉBANA**

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

JENNIFER SOLIVAN ROBLES
Universidad de Puerto Rico

Recibido: 09/10/2023 / Aceptado: 14/12/2023

RESUMEN

El último texto del corpus bíblico destaca por el intenso cromatismo del relato, en consonancia con las condiciones que imponía la lectura pública prevista por su autor; esa precisión descriptiva enfatizaba su veracidad y su efectismo entre los oyentes. Asimismo, las copias conservadas con el comentario del lebaniego han resaltado, precisamente, por el gran desarrollo de sus ciclos ilustrativos. El objetivo principal del estudio es analizar la alusión al color negro del sol y al rojo de la luna, plenas de sentido para el autor del escrito, quizá también para Beato y para quienes tradujeron visualmente la secuencia en las primeras copias; ahora bien, teniendo en cuenta los desplazamientos,

¹ El estudio forma parte del Proyecto identitario de la Universidad San Pablo-CEU: *El Apocalipsis: un universo de color. Del texto a la imagen (I). El negro: color significado, color representado.* APOCOLOR (MPFI21LG).

distorsiones y actualizaciones de cada versión, se analiza esa “textura del tiempo” donde se manifiesta las variaciones en la recepción de la obra.

Palabras clave: Beato de Liébana; cromatismo; color negro; Apocalipsis.

ABSTRACT

The last text of the biblical corpus stands out for the intense chromaticism of the account, in keeping with the conditions imposed by the public reading envisaged by its author; this descriptive precision emphasised its veracity and its effectiveness among the listeners. Likewise, the copies preserved with the commentary by lebaniego have stood out precisely because of the great development of their illustrative cycles. The main aim of this study is to analyse the allusion to the black colour of the sun and the red of the moon, which made perfect sense to the author of the text, perhaps also to *Beatus* and to those who visually translated the sequence in the first copies; however, taking into account the displacements, distortions and updates of each version, we analyse this "texture of time" where the variations in the reception of the work are manifested.

Keywords: Beato de Liébana; chromaticism; black colour; Apocalypse.

Apenas restan unos años para superar el siglo y medio de estudios modernos sobre los códices que contienen los *Commentaria in Apocalypsin* elaborados por Beato, el más distinguido entre los presbíteros lebaniegos. El temprano interés por la singular obra se debe a la pasión bibliófila de los eruditos de final del xix, no tanto, o no sólo, en el ámbito íntimo y personal, sino en su compromiso por las nacientes instituciones públicas que dirigieron. Así, durante la dirección de Leopold Delisle de la biblioteca nacional francesa se incrementaron los fondos hispanos altomedievales, exiguos en aquel tiempo, pero representados por la copia conocida como *Beato de Navarra* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Nouv. Acq. Lat.* 1366)²; a pesar de que fue realizada a final del siglo

² Dado que la mayor parte de los testimonios mencionados cuentan con una digitalización completa en los respectivos repositorios institucionales -para este caso, en BNF-Gallica- se remite a ellos para la consulta de las imágenes de buena resolución, excusando así su reproducción en blanco y negro en este artículo.

XII, la incorporación al fondo obedece al interés por el texto y las imágenes, ya presentes en sus anaqueles a través de la versión de Saint-Sever (Paris, BNF, *Lat.* 8878)³ y la procedente de la colección de Didot (Paris, BNF, *Nouv. Acq. Lat.* 2290)⁴. Delisle realiza una primera inspección detallada de estos tres volúmenes y recoge el elenco de manuscritos del que se tenía noticia ya por aquel tiempo; toma como base las identificadas en la edición del Padre Flórez en el siglo XVIII⁵.

Naturalmente, el texto despertó un interés particular por cuanto ofrecía un testimonio notorio contra las ideas adopcionistas representadas por el obispo Elipando de Toledo; pero también sus imágenes, dado que el fascinante repertorio apocalíptico atrajo a los modernos lectores, convirtiéndose en el paradigma de la mixtura ibérica entre lo cristiano y lo musulmán. El primitivismo de las escenas, su intenso cromatismo, que domina los folios y las dobles páginas, y, particularmente, las formas arabizadas los revistieron del aire exótico tanpreciado para la mirada decimonónica:

Les constructions représentées sont donc de style arabe ou du moins hispano-arabe. D'autres souvenirs rappellent également les conquérants musulmans de l'Espagne. Les cavaliers, dans l'Apocalypse, n'ont rien, ni dans le costume, ni dans l'armement, de nos guerriers de l'époque chevaleresque. Au contraire, ils sont toujours montés à la manière arabe, « à la jineta », sur des selles très hautes. Arabes aussi sont les harnachements ; on y voit pendre des ornements de métal qui ont la forme du croissant⁶.

El interés de los eruditos españoles tardó unos años en manifestarse, en buena medida a causa de la dispersión de los ejemplares, varios, incluso, fuera del territorio; quizá una muestra de la falta de aprecio sea su escasa presencia en las Exposiciones Históricas de 1892, donde únicamente participó la copia del Burgo de Osma⁷. La llegada del nuevo siglo comenzará con la intensa labor desempeñada por Manuel Gómez Moreno a propósito de la producción artística altomedieval y por Jesús Domínguez Bordona en las primeras catalogaciones

3 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional BNF-Gallica.

4 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional BNF-Gallica. DELISLE, L. "Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus conservés à la Bibliothèque Nationale et dans le Cabinet de M. Didot", en *Melanges de Paleographie et de Bibliographie*, Paris, Champion Librarie 1880, pp. 117-148

5 FLÓREZ, E. *Sancti Beati presbyteri hispani Liebanensis in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria...* Madrid, imp. Joaquín Ibarra, 1770.

6 DURRIEU, P., "Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et la beauté de leur exécution", en *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 54, Paris 1893, p. 288.

7 *Bosquejo de la Exposición Histórico-europea en el día de su apertura*, Madrid, Imp. R. Velasco, 1892, p. 40.

exhaustivas⁸. Sus estudios señeros para la historia del arte y de la miniatura en la península contribuirán a la definición y consolidación de los Beatos en el imaginario hispano. En aquel tiempo, comenzó la transformación de esa percepción exótica de raigambre árabe que proyectaba la mirada francesa hacia una imagen distintiva del primitivo cristianismo peninsular, una visión concordante con el contexto ideológico que durante las décadas centrales del siglo XX dominó el relato historiográfico y cultural en España.

Esta sumarisíma visión sobre la irrupción de la obra de Beato en el panorama intelectual resulta necesaria para comprender cómo en los años sesenta y setenta las principales aportaciones fueron realizadas por hispanistas europeos y americanos. No tanto por aportar un sucinto panorama historiográfico, sino para comprender el sobresaliente estado de la cuestión con el que contamos en la actualidad y, particularmente, para ponderar la relevancia del enfoque metodológico defendido en los estudios sobre manuscritos iluminados ya en aquellas décadas. Precisamente, esa vanguardia explica la riqueza del conocimiento actual sobre la obra, superando cualitativamente otros títulos igualmente señeros de la literatura medieval peninsular. El impacto historiográfico del fenómeno provocó una transformación en los estudios hispanos: buena muestra es la renovada mirada que proyectaron los trabajos de Joaquín Yarza y Ana Domínguez, entre otros. Sin embargo, a pesar de los buenos frutos que ha dado su magisterio, todavía hoy la historia de la miniatura en España carece de un análisis sistemático y de conjunto equiparable al de otros territorios del continente; lo que dificulta ponderar con tino su dimensión.

Así las cosas, el objetivo de esta aproximación consiste en esclarecer un elemento concreto –la representación del sol y la luna– de una escena también determinada –la apertura del sexto sello (Ap. 6, 12-17)–. Pudiera resultar un detalle nimio si se coteja con la magnitud del repertorio ilustrativo de la obra; empero, el interés radica en el valor simbólico que el autor del Apocalipsis confiere a los adjetivos cromáticos en el texto y, en consecuencia, nuestra indagación busca constatar si tal valor persistía y se revelaba visualmente en la obra de Beato. Con tal fin, partimos de la base que proporcionan los estudios sobre la recepción de las obras, escritas y visuales, en sus diversas temporalidades, asumiendo que cada copia o traducción inventa, desplaza y distorsiona, en tanto que queda tamizada

⁸ GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919; GÓMEZ MORENO, M., “Artes suntuarias mozárabes”, en *Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. III (El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe), Madrid, 1951, pp. 394-406. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo, Madrid, Casa Miquel Rius, 1929; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *La miniatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1930.

por las condiciones de cada momento⁹. Por lo tanto, las consideraciones que presentamos contribuyen a matizar el conocimiento sobre la tradición pictórica del corpus ilustrado, teniendo presente que cada códice es “una creación dotada de caracteres propios y, por tanto, debe ser juzgado y examinado de manera integral e individualizada”, de tal forma que sea posible dilucidar las singularidades de las copias y localizarlas en la tradición literaria y pictórica¹⁰.

En definitiva, se trata de percibir la “textura del tiempo”¹¹ de la secuencia apocalíptica para comprobar cómo la primitiva intención que llevó a Juan a especificar que, en un cierto momento, el sol se tornará negro fue resignificándose en cada copia, desde sus traducciones latinas al comentario de Beato y, de ahí, en cada testimonio que se realizó hasta el siglo XIII. Por lo tanto, no se plantea un análisis del uso y de las funciones que cumple el color en el conjunto de la obra, de lo que ya se han ocupado otros estudios¹², sino de focalizar la atención en un caso concreto en el que valorar si el color significado concuerda con el representado.

9 Sobre esta problemática se han ocupado varios autores desde diversas disciplinas; para la historia del libro, de la lectura y de las artes visuales los planteamientos que subyacen en este trabajo son los desarrollados por Roger Chartier, Pierre Bayard o Umberto Eco. BAYARD, P., *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama, 2008 (ed. esp.); CHARTIER, R., *El mundo como representación: estudios sobre Historia Cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999; ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1984 (ed. esp.).

10 RUIZ GARCÍA, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002 p. 352.

11 MOXEY, K., *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil, 2015 (ed. esp.), pp. 88-92.

12 La extensión y la naturaleza de este estudio impide recoger toda la bibliografía existente sobre los diferentes aspectos relacionados con los Beatos, dispersa en estudios monográficos, artículos, fichas de catálogos o estudios en las ediciones facsimilares. La razón no sólo tiene que ver con la cantidad, sino particularmente con la dificultad de incorporar valoraciones críticas sobre los resultados; por lo tanto, en adelante referiremos a los materiales que directamente están relacionadas con el asunto tratado o aquello de referencia sobre la materia. En relación con el cromatismo pueden consultarse los estudios clásicos de MENTRE, M., “Espace et couleurs dans les Beatus du Xe siècle”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, n.º. 14, 1983, pp. 7-23; MENTRE, M., “L’utilization des couleurs dans la miniature mozarabe”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 417-427; BOLMAN, E. S. “The Meanings of Color in Beatus Manuscripts”, *Gesta*, vol. 38, n.º 7, 1999, pp. 22-34. Más recientemente puede consultarse CONSIGLIERI, N. M., “El color como construcción cultural y simbólica. Nuevas perspectivas historiográficas sobre la cromaticidad en los Beatos hispánicos (ss. XI-XIII)”, *Fundación (Fundación para la Historia de España - Argentina)*, n.º. 12, 2014-2015, pp. 143-152.

1. LOS COLORES DE LA SECUENCIA DEL APOCALIPSIS 6, 12-17

Durante la última década, Lourdes García Ureña ha analizado el valor simbólico de las referencias cromáticas en los textos bíblicos, con particular atención al último de ellos, donde el autor se apoya hasta en treinta y dos ocasiones “*to make the reality much more vivid and the description more effective, as the real world is constantly submerged in colour*”¹³. Así, el detalle en las descripciones, plagadas de símiles y comparaciones, dotaban de veracidad el testimonio joánico¹⁴. Un recurso efectivo y efectista para una audiencia variada, más amplia, aquella que imagina a través de lo que escucha, en contraste con otra más reducida que es la que contempla las imágenes del códice y que, en su caso, reforzaban su impronta en los lugares de la memoria¹⁵.

La secuencia apocalíptica en la que se describen las consecuencias que desencadena la apertura de los siete sellos (Ap. 6-7) compone uno de los episodios más representativos del recurso al color para enfatizar la atmósfera de terror. Con tal fin, el relato queda “*dominated by shades of red, black and yellowish-green, but also one of triumph, through the use of White*”¹⁶. Concretamente el pasaje cuya representación visual nos interesa, la apertura del sexto sello, una de las traducciones españolas actuales lo narra de la siguiente manera:

Y cuando el Cordero abrió el sexto sello, vi que se produjo un violento terremoto. El sol se puso negro como ropa de luto y la luna quedó como ensangrentada; los astros del cielo cayeron sobre la tierra, como caen los higos verdes cuando la higuera es sacudida por un fuerte viento. El cielo se replegó como un pergamino que se enrolla, y todas las montañas y las islas fueron arrancadas de sus sitios. Los reyes y los grandes de la tierra, los jefes militares, los ricos y los poderosos, los esclavos y los hombres libres, todos se escondieron en las cavernas y entre las rocas y las montañas, y decían a las montañas y a las rocas: «Caigan sobre nosotros, y ocúltenos de la mirada de aquel que está sentado en el trono y de la ira del Cordero». Porque ha

13 GARCÍA UREÑA, L., “Colour Adjectives in the New Testament”, *New Testament Studies*, n° 61 (2), 2015, p. 232.

14 *Ibidem*, p. 233.

15 Sobre la función de las imágenes y su recepción en el manuscrito medieval, varios autores se han ocupado de abonar una honda reflexión; buena parte de ellos confluyen en OROFINO, G., “‘Leer’ las miniaturas medievales”, en Castelnovo, E. y Sergi, G. (coords). *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 311-333.

16 GARCÍA UREÑA, L., “The Book of Revelation: A Chromatic Story”, en Yarbro Collins, A. (ed.), *New Perspectives on the book of Revelation*, Leuven–Paris–Bristol, Peeters, 2017, p. 407.

llegado el gran Día de su ira, y ¿quién podrá resistir? (Ap. 6, 12-17)¹⁷.

García Ureña ha destacado la intensidad cromática de la secuencia, plena de matices, compuesta por las referencias al sol que se torna negro, intensificado por el símil con la ropa de luto (*cilicius*), el color rojo sangre que emana de la luna, el verde amarillento de la higuera y el color marrón al que remite la mención al rollo de pergamino¹⁸. Además, la autora pone énfasis en que no se trata de un mero recurso que busca ensombrecer la escena, sino que persigue transmitir una sensación de devastación total: “*in only an instant the natural colours of the celestial bodies (the yellow of the sun, the white of the moon and stars) and the sky (blue) take on a series of terrifying hues: black, red, yellowish-green and brown*”¹⁹. Estas observaciones las realiza sobre la versión griega del texto joánico y, por lo tanto, atañen a los primeros momentos de circulación de la obra; en el momento que se producen las primeras traducciones, comienzan los desplazamientos y distorsiones de las nuevas recepciones. Un ejemplo significativo de ello es lo que ocurre con la variante introducida a propósito del color negro, cuyo vocablo griego alude a una prenda de carácter penitente realizada con pelo de cabra; mientras que en la versión vulgata fue traducido por *cilicius*, que conserva el matiz mortificador del término, finalmente, acaba derivando a ropa de luto en la citada traducción argentina de los años noventa²⁰.

Es importante advertir esta circunstancia porque la traducción en imágenes y en colores de lo escrito está expuesta a transformaciones semejantes, pues queda afectada por los condicionantes que imponen, no sólo la cultura visual de cada tiempo, sino también los recursos, los gustos del promotor, los materiales y la habilidad de los artífices. Otto Pächt advertía cómo el “legado ilustrativo también sufre corrupción, deformaciones por incapacidad o falta de pericia del copista, malinterpretaciones del original, ya que hasta la copia más pasiva implica una interpretación involuntaria”²¹; a lo que se suma, por supuesto, las alteraciones intencionadas que introduce el ilustrador por considerar las formas o los símbolos más actualizados o adecuados al contexto en que lo ejecuta.

17 *Biblia*, (tr, argentina), Libreria Editrice Vaticana (1990); disponible en la web oficial de la Santa Sede.

18 *Ibidem* p. 408.

19 *Idem*.

20 Naturalmente en estas breves notas queda simplificado el fenómeno y sus valores, por ello remitimos al trabajo de García Ureña donde desarrolla en profundidad la situación; el último al respecto GARCÍA UREÑA, L., “Darkness or Blackness? A Semantic Study of חשך (Joel 3:4)”, *Journal of Biblical Literature*, n° 142 (1), pp. 111-127. No obstante, la elección del fragmento bíblico incorporado en este trabajo, difundido por la Santa Sede en su sitio web oficial, persigue evidenciar la variación de matices que conllevan las traducciones, incluso en las más cotidianas.

21 PÄCHT, O., *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 24-25.

2. LA FIGURACIÓN DEL SUCESO Y SU RELACIÓN CON LA TRADICIÓN PICTÓRICA

El pasaje se encuentra representado en trece de los veintitrés códices localizados en la actualidad, según se constata en la magna obra de John Williams²². En su mayoría, mantienen un esquema similar: el tercio superior se reserva al trono de Dios, inscrito en una mandorla, flanqueado por un grupo de ángeles y, en varias ocasiones, acompañado de un grupo de varones; a continuación, el sol, la luna y las estrellas cadentes y, en la parte inferior, cobijados entre las montañas, los personajes que se esconden de la vista y de la ira del Cordero.

Siguiendo el orden cronológico dado a los manuscritos que contienen esta ilustración, las soluciones adoptadas para la representación del sol y la luna ofrecen las siguientes particularidades. El testimonio custodiado en la Morgan Library (Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 644, f. 112r) (Figs. 1 y 2)²³ presenta al astro mayor coloreado de negro y perfilado con una serie de pequeños rayos anaranjados; del mismo tono se inscribió en su interior el vocablo que lo identifica. Para la luna, se optó por un naranja oscuro que sugiere su transformación en la tonalidad sanguínea. La copia procedente del monasterio de Nuestra Señora de Valcavado (Valladolid, Biblioteca de la Universidad, MS 433, f. 98v)²⁴ mantiene una composición muy similar a la anterior, pero esta vez el sol está pintado de azul oscuro; la decoración afiligranada que evoca los destellos se asemeja a un motivo floral, habitual en las representaciones estelares. El rojo oscuro es el elegido para teñir la luna. El tercer ejemplar es el conocido como *Beato de Gerona* (Girona, Tesoro de la Catedral de Girona, Núm. Inv. 7 (11), f. 131v) y fue realizado en el mismo entorno artístico que los anteriores: el Reino de León, hacia el último cuarto del siglo X. En este códice, el sol está coloreado de naranja, con una especie de sombreado tosco que evoca la oscuridad imaginada en la lectura del texto. La luna está representada con un creciente invertido de rojo sobre fondo negro. El siguiente testimonio, manteniendo la sucesión cronológica, lo ofrece el códice de la Seu d'Urgell (Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, Núm. Inv. 501, f. 108v) que opta por sendas circunferencias, negra y roja.

22 La identificación se ha realizado a través de la información proporcionada por la magna obra WILLIAMS, J., *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres, Harvey Miller, 2002. Asimismo, para el acceso a algunas descripciones de los códices que no están digitalizados ha resultado de gran utilidad SALIS, E., *L'iconografia apocalittica nei Beatos IX-XIII secolo*, tesis doctoral, Università degli Studi di Cagliari, 2016.

23 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional The Morgan Library & Museum.

24 Digitalización completa disponible en el repositorio documental de la Universidad de Valladolid.



Figura 1 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Beato Morgan), Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 644, f. 112r. © The Morgan Library & Museum

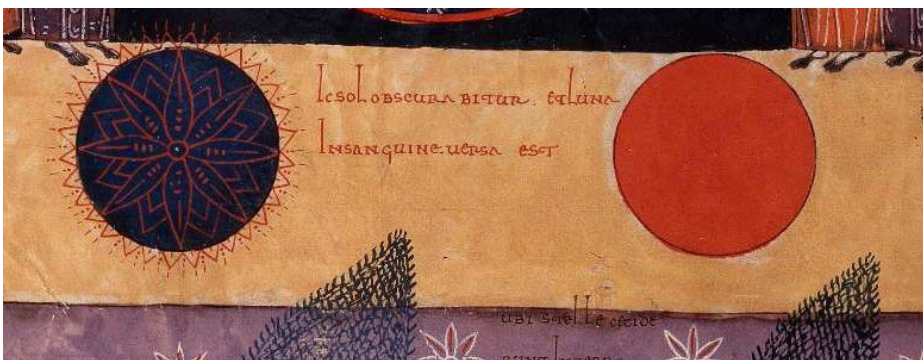


Figura 2 Detalle de los astros (Nueva York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 644, f. 112r)

Andando el siglo, aparece la copia promovida por los reyes Fernando I y Sancha de León (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. VITR/14/2, f. 141v) (Figs. 3 y 4)²⁵; su regia procedencia explica la suntuosidad, la cuidada caligrafía y el refinamiento del repertorio. El iluminador optó por la misma solución que en el *Beato de Morgan* y de Valcavado, coloreando de azul oscuro la imagen del sol y completando el diseño con una sutil línea roja que delinea los rayos y la delicada figura floral de su interior. La luna mantiene la solución habitual, de rojo. Le sigue el códice *de Saint-Sever* (París, BNF, Ms. lat. 8878, f. 116r) (Figs. 5 y 6), que se considera el testimonio más cercano al arquetipo textual y cuya creación se sitúa en el entorno de los Pirineos. Asimismo, la propia secuencia figurativa de la apertura del sello resulta la más fiel a la narración escrita, pues el cielo azul se enrolla a modo de pergamino dejando paso al color marrón; las estrellas han comenzado a caer, apagadas y de color blanco, en contraste con las que todavía resplandecen doradas sobre la lámina celeste. En cambio, mayor licencia se ha tomado en la representación de los astros donde ha recurrido a la personificación de las imágenes, con un aire clasicista: los rayos rojos se convierten en pétalos de flor que rodean el rostro masculino, mientras que una figura femenina inserta en un círculo purpúreo de tonalidad oscura muestra el creciente lunar entre su ensortijado cabello. Finalmente, el códice del Burgo de Osma (Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, f. 89r) cierra el siglo, en su caso la esfera solar se encuentra sin colorear²⁶ se identifica por la inscripción interior, mientras que la luna reafirma el recurso al rojo.

25 Digitalización completa disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

26 Por diversas razones, no hemos tenido acceso a una reproducción de calidad, si bien, las noticias la hemos podido comprobar en la pormenorizada descripción del trabajo de Elisabetta Salis.



Figura 3 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Códice de Fernando I y Dña. Sancha) Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/14/2, f. 141v. ©Biblioteca Nacional de España



Figura 4 Detalle de los astros (Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/14/2, f. 141v)

Inaugura la serie de copias del siglo XII el *Beato de Silos* (Londres, British Library, Ms. Add. 11695, f. 108r)²⁷ acudiendo de nuevo al esquema de los dos círculos: el negro para el sol y el anaranjado para la luna, con la habitual representación floral que anima la composición interior. Le sigue la copia conservada en Turín y cuyo origen se ha situado en el territorio catalán (Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn.I.I.I., f. 101r); las dos esferas, separadas por un grupo de estrellas, aparecen en color anaranjado, para el sol completa y para la luna combinado con el rojo. Durante las últimas décadas de la centuria se materializaron las copias de Manchester (Manchester, John Rylands University Library, Ms lat 8, f. 109r) (Figs. 7 y 8)²⁸ y Lorrvão (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, f. 115r) (Figs. 9 y 10)²⁹, ambas con soluciones diversas, si bien se trata de las composiciones más simplificadas del conjunto: la primera presenta los dos círculos, uno en marrón y otro en rojo, mientras que el códice portugués recurre al negro y al rojo, respectivamente.

27 Digitalización completa disponible en el sitio web de la British Library.

28 Digitalización completa disponible en el repositorio de la Universidad de Manchester.

29 Digitalización completa en el repositorio institucional del Arquivo Nacional da Torre do Tombo.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Latin 8878

Figura 5 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana, (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8878) © Bibliothèque Nationale de France



Figura 6 Detalle de los astros, (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 8878) © Bibliothèque Nationale de France



Figura 7 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Manchester, John Rylands University Library, Ms lat. 8, f. 109r). © University of Manchester



Figura 8 Detalle de los astros (Manchester, John Rylands University Library, Ms lat 8, f. 109r). © University of Manchester



Figura 9 *Commentaria in Apocalypsin*, Beato de Liébana (Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, f. 187r). © www.e-codices.ch

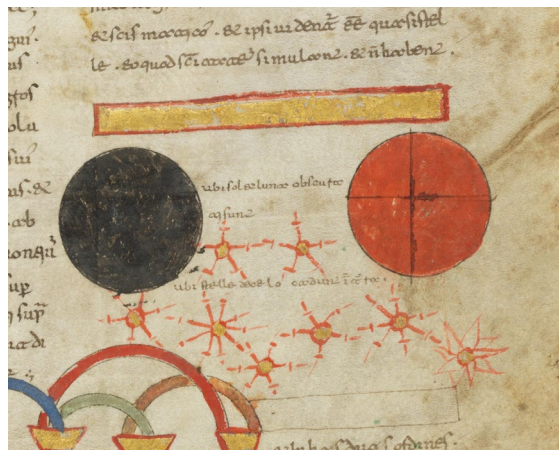


Figura 10 Detalle de los astros (Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, f. 187r). © www.e-codices.ch

Por último, el testimonio más tardío (s. XIII), también de los que conservan la secuencia del sexto sello, es el conocido como *Beato de las Huelgas* (Nueva York, The Morgan Library & Museum, M. 429, f. 74v). Cinco siglos después de la configuración de la escena, los elementos esenciales se mantienen, si bien se percibe un mayor dominio del relato escrito sobre el visual, de acuerdo con los nuevos usos del libro. En esta ocasión, el iluminador optó por otra solución, ciertamente habitual, siendo la figura solar mayoritariamente roja muestra rayos de color negro; para el creciente lunar retoma el modelo de Gerona, donde reserva el rojo para el astro y el negro para el resto de la superficie de la esfera.

Las trece opciones reflejan la diversidad de soluciones figurativas ofrecidas por sendos talleres; además de la representación de los astros en sí misma, lo que interesa en este trabajo es la variedad cromática que presentan, de una sorprendente flexibilidad si se contrasta con su valor simbólico dentro del relato joánico advertido por García Ureña. Además, el enjambre que transmite la descripción de los testimonios siguiendo un orden cronológico es intencionado, pues busca evidenciar que la evolución lineal tradicional no responde a las formas y los medios de transmisión, es decir, el paso del tiempo no es un factor que degenera ni perfecciona los repertorios. Justamente, en contraste con ello, resulta esclarecedora la interpretación de los datos al cotejarlo con el *stemma* de la tradición pictórica, una herramienta cuya implementación en los estudios todavía carece del hábito necesario³⁰. En este sentido, el estado del conocimiento sobre los *Beatos* marca una diferencia notable con respecto al resto de obras hispanas, puesto que, gracias a la incursión de los hispanistas foráneos, se aplicaron novedosos enfoques metodológicos en los años setenta que conviene poner en valor, no sólo por el mérito en la primicia, sino por lo oportuno de su aplicación y la fortuna de los resultados.

El fervor historiográfico hacia la obra del lebaniego se tradujo en la celebración de un simposio dedicado en exclusiva al estudio de la obra; sus actas son un ejemplo paradigmático del quehacer más clásico de la investigación. Reverbera continuamente la erudición de las voces que concitó el encuentro, tanto en las ponencias, como en sus agudos enfrentamientos dialécticos. Se manifiesta una visión integral e integrada del libro que en la actualidad sería calificada de interdisciplinar y agudamente novedosa pues, entre otras herramientas, incorpora el

30 Sobre su pertinencia se mostró partidaria, entre otras, FACHECHI, G. M., "I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo", *Rivista di Storia della Miniatura*, n.º 5 2000, p. 17; de su utilidad ha dado buena cuenta los avances en otras obras JIMÉNEZ LÓPEZ, J., *Materializar un manuscrito en la Italia del Trecento. El Comentario a las Tragedias de Séneca de Nicholas Trevet (Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.

análisis cuantitativo de grandes cantidades de datos, de acuerdo a las coordenadas numéricas de aquel tiempo. Buen ejemplo es la contribución de Peter K. Klein en la que, por primera vez, elabora un análisis de correlación sobre el repertorio ilustrado de los códices con el fin de determinar el *stemma* de la tradición pictórica de la obra, elaborado de manera independiente y no trasvasando las consideraciones del *stemma* del texto³¹. La ilustre audiencia recibió con cierto escepticismo la aplicación del método estadístico, sin embargo, la solvencia de las conclusiones –vigentes, en buena medida– dan probada cuenta de su acierto. El hispanista alemán descartó la preeminencia de la copia de Saint Sever en tanto que versión más cercana al arquetipo, según había defendido hasta ese momento Wilhelm Neuss. Así, concluye que la primera redacción (776) no contaba con un repertorio ilustrativo, será unos años más tarde cuando éste se incorpore (784), siguiendo el modelo de la que denomina “primera redacción pictórica”³². La situación de la copia de Saint Sever la resuelve reconociendo una combinación de modelos, «uno de la fase más reciente de la primera redacción pictórica (semejante a la ilustración de su hermano textual el Beato madrileño A¹) y, por otra parte, un modelo pictórico de la familia II»³³.

Al trasvasar al *stemma* confeccionado por Klein la información sobre el color elegido para representar el astro solar en la apertura del sello la madeja se clarifica. Los testimonios que utilizan el negro (*Beato de la Morgan Library*, de la Seu d’Ugell y de Silos) y el azul muy oscuro (*Beato de Valcavado y de Fernando I y Sancha*) pertenecen en su totalidad a la rama IIa; mientras que los que optan por las tonalidades anaranjadas o terrosas corresponden con la rama IIb. Únicamente dos ejemplares ajenos a esta familia cuentan con la representación de la escena y son los de Saint Sever y de Lorrvão; el primero, reafirmando la conexión con la segunda familia advertida por Klein, presenta el disco solar de color rojo, mientras que el portugués lo mantiene negro³⁴.

31 Klein pone especial énfasis en advertir que no se trata de aplicar los datos sobre las imágenes al *stemma codicum* del texto, para marcar las diferencias con la propuesta previa realizado por Wilhelm Neuss. Sobre todo ello véase KLEIN, P. K., “La tradición pictórica de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. 1, Madrid, Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia, 1978-1980, pp. 85-90.

32 Consideramos muy oportuna la fórmula, por cuanto revela la naturaleza de la creación ilustrativa, equiparable a la textual; ambas componen el *textus*, la trama dispuesta en el folio. RONCONI, F., “La manuscriptologie et ses méthodes”, *International Itinerant Paleographic School-IIPS*, n° 30, 2017, [sin páginas] <<https://iips.hypotheses.org/37>> [Consultado: 22 agosto 2023].

33 *Ibidem* p. 95.

34 Las primeras noticias las proporcionaron Hochuli Dubuis y Isabelle Jeger en 2009, Yves Christe en 2010 y finalmente Klein desarrolla un estudio pormenorizado en KLEIN, P. K., “Remarques sur le manuscrit béneventin de Beatus récemment découvert à Genève », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 56, n.º 221, 2013, pp. 3-38.

Una mención aparte merece el caso de los fragmentos del *Comentario* conservados en la Biblioteca de Ginebra (Ginebra, Bibliothèque de Genève, Ms. Lat. 357, f. 187r)³⁵; a pesar de su reciente incorporación al corpus en el año 2007, el profesor alemán ha podido verificar que se trata de un códice de procedencia beneventana y adscrito a la familia I; también en lo que respecta al repertorio ilustrativo, pues es ajeno a las composiciones posteriores a la muerte del autor. Además, presenta un repertorio ilustrativo con singularísimas particularidades que lo vinculan con ámbitos culturales ajenos a lo hispano, justamente por su materialización más allá de las fronteras peninsulares. En el pormenorizado análisis que ofrece Klein también se detiene en la secuencia del sexto sello, que califica de bizarra, pues ciertamente no sigue ninguna fórmula conocida de este episodio; carece, por ejemplo, de la imagen de Cristo en la Gloria y sitúa en el interior de una torre arquería a los gobernantes terrestres que se protegen de la caída de las estrellas³⁶. Sin embargo, es de nuestro interés la representación de los astros, ajustada a la literalidad del texto, pues se colorean en negro y rojo respectivamente. La diversidad de soluciones que presentan los tres testimonios que contienen la escena en la familia I (Osma, Lorrvão y Ginebra), pone de manifiesto la indefinición característica del programa ilustrativo inicial; ahora bien, justamente la presencia de dos volúmenes con el sol ennegrecido, permite proponer varias razones. Por un lado, que los artífices de este temprano grupo fueran conocedores del valor simbólico del color para la transmisión del relato apocalíptico o, al menos, para el creador de las imágenes que, por otra parte, dada su sencillez, es perfectamente compatible con que fueran ejecutadas por el propio copista conocedor de la indicación³⁷. Asimismo, se debe considerar el trasvase iconográfico que se produjo a través de códices ilustrados del Apocalipsis; no obstante, el debate sobre las fuentes visuales que configuraron los primeros testimonios ha sido una constante en los estudios sobre la obra de Beato, algo que todavía continúa sin resolver³⁸.

35 Digitalización completa disponible en el repositorio institucional e-codices. <https://www.e-codices.unifr.ch/fr>.

36 *Ibidem*, p. 30. El autor se centra en la particularidad que ofrece este elemento arquitectónico y sus posibles relaciones con otras fuentes visuales. Williams asume las consideraciones y las integra en WILLIAMS, J., *Visions of the end in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus* (ed. T. Martin), Amsterdam, University Press, 2017 (ed. esp. 2020).

37 El reparto de tareas entre los artífices es variable en función de las necesidades y las exigencias de cada volumen. Sobre ello consúltese ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003 (1ª ed. eng. 1992).

38 WILLIAMS, J. *Los Beatos ilustrados en la España medieval* (ed. F. Regueras Grande), Madrid, Orbis medievalis, 2020, pp. 33-35.

3. RAZONES PARA UNA VARIACIÓN

La confirmación de la correspondencia cromática de los astros con las ramas de la tradición pictórica resulta esclarecedora, en tanto en cuanto se pueden aplicar las consideraciones conocidas que afectan al proceso de elaboración de un códice de esta naturaleza. El procedimiento más frecuente para este tipo de obras literarias que presentan un repertorio tan específico era la copia a partir de un modelo previo, de modo que, como ocurre con el texto, la “redacción pictórica” se basa en la reproducción visual de un modelo³⁹. Esta práctica da entrada en cada ejemplar a nuevos cambios voluntarios e involuntarios, además de persistir, corregir o amplificar los precedentes, dado que el equipo de iluminación no necesariamente conoce el contenido textual, mucho menos los matices de significado que pudiera albergar. Para evitar esta situación, en aquellas obras que buscan un rigor o un cuidado especial, bien por su función o por su promotor, se encarga a un individuo la organización y supervisión del proyecto, que puede coincidir o no con alguno de los diferentes artífices que participan. Toda esta casuística hace que, una vez se ha introducido la variante que en este caso es cromática, incluso a modo de errata, las copias derivadas del modelo la mantendrán si ningún conocedor del texto repara en el detalle; es decir, una vez que se modificó el color al sol en la rama IIb, difícilmente se podía volver al negro de no conocer la importancia simbólica dada por Juan.

Naturalmente, con las noticias existentes resulta aventurado presentar certezas sobre las razones que motivaron la coloración anaranjada en los códices de la rama IIb; ahora bien, a nuestro juicio, contamos con un indicio razonable para suponer que tiene que ver con un elemento paratextual, ajeno a la redacción de los autores literarios de sendas obras –tanto el Apocalipsis, como el comentario–. Uno de los elementos que caracteriza la representación pictórica medieval es el aditamento de *tituli* o breves anotaciones dirigidas a identificar, matizar, aclarar, ampliar o incluso transformar el significado de las imágenes. Constituyen apoyos visuales de carácter textual para los espectadores y, además, su brevedad y concisión permite ampliar la audiencia ya que no impone un obstáculo sustancial a aquellas personas con un grado de alfabetización medio o bajo.

Las inscripciones introducidas en el repertorio ilustrativo de los Beatos constituyen un enigma: se desconoce la autoría de la fórmula escrita, si bien se pueden imputar al ideólogo, al copista o ilustrador de las primeras versiones, ya que en su mayoría utilizan una fórmula muy semejante. No obstante, se aprecian cambios mínimos que revelan su condición subalterna y, en consecuencia,

39 ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali...* op. cit. pp. 87-88.

susceptible de ser abreviado o eliminado con mayor libertad en función de las exigencias y recursos del promotor.

Con ciertas variantes ortográficas y gramaticales, la fórmula más repetida dentro de la secuencia que nos ocupa es la reproducida en el *Beato de la Morgan Library*: «*hic sol obscurabitur et luna sanguine versa est*» (Ms. 644, f. 112r). La apostilla, en realidad, simplifica el fenómeno apocalíptico, pues omite la referencia cromática y la sustituye por la acción de oscurecerse, de tal modo que da entrada a la variación del color y, con ello, a la alteración del valor simbólico dado por Juan. Según hemos constatado, esto ocurre en los testimonios de la rama IIb, la más alejada del arquetipo y que goza de particularidades propias en su “redacción pictórica”. Esta circunstancia no revela un hecho anecdótico, mas al contrario, supone un indicio de la pérdida de efectividad entre la audiencia del recurso cromático del autor del Apocalipsis a finales del siglo IX, quizá no en el plano de una lectura erudita del texto, pero sí en la de sus imágenes⁴⁰.

En contraste con esta circunstancia se encuentra la rama IIa que corresponde con la segunda redacción pictórica señalada por Klein, puesto que la traducción visual se ajusta a la descripción textual. No en vano, el *Beato Morgan*, el más antiguo de todos los ejemplares conservados con la secuencia ilustrada, utiliza el color negro. Dentro de este conjunto todavía es oportuno realizar una precisión a propósito de las imágenes de los códices de Valcavado y de Fernando I y Sancha; ambos presentan el disco solar en una tonalidad azul oscura muy próxima al negro. A nuestro juicio, esta solución no reviste especial interés puesto que pertenece a un espectro cromático cercano que permite imputar la variación a una licencia artística del artífice; ambos están vinculados con un contexto de lujo y aparato que ofrece la oportunidad de introducir modificaciones con el fin de enriquecer el resultado final.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Ha sido una constante en el presente texto la manifestación de la incertidumbre que impone la interpretación histórica sobre la recepción, en este caso, de la lectura y redacción de un episodio apocalíptico, justamente, buscando evidenciar la inconmensurabilidad del objetivo. Asumimos que todo método, in-

40 En ningún caso se debe considerar que la lectura figurativa resulta secundaria en relación a la textual; de hecho, en aquellas con un dominio pleno del folio por el ciclo ilustrativo, la obra se da antes a ver que a leer. Justamente, la propia acción física de apertura se presenta al lector como una revelación, según advertía Jeffrey Hamburger, nada más propio para la obra que nos ocupa. Véase HAMBURGER, J., *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Age*, Dijon, Le preses du Réel, 2010, p. 49

cluso toda descripción, se encuentra tamizado por nuestra propia mirada individual que se ha forjado en un contexto cultural de relación con los libros antiguos, las imágenes y los textos muy determinado; lejano, en cualquier caso, de las múltiples percepciones de quienes se han acercado a estos códices con anterioridad⁴¹. Así, no es posible proporcionar “la interpretación” o “la lectura” sobre la pareja astral que realizaba un supuesto lector ideal del *Comentario*, puesto que incluso la de cada individuo varió a lo largo de sus relecturas; si acaso, y con dificultad, se podría acercar a la del lebaniego⁴². En efecto, existen abundantes indicios sobre la intencionalidad joánica de recurrir al espectro cromático para enfatizar la transmisión del discurso; de hecho, tal y como se ha apuntado, reafirma el efecto de realidad y acentúa los factores sensoriales. Ahora bien, cada nueva copia da entrada a las variaciones en su redacción: la textual, más mecánica y limitada, la pictórica, más libre y creativa. De manera magistral, Serafín Moralejo demostró la múltiple direccionalidad que se da entre los textos y las imágenes, abriendo la posibilidad a un intercambio mutuo de significados, contrario a esa visión general que prioriza el escrito sobre lo figurado⁴³.

Así pues, la variación cromática que se constata en los códices de la rama IIb, alejados del matiz textual y, por lo tanto, de su expresión simbólica, no necesariamente obliga a descartar que tal percepción hubiera quedado sin efecto, pero sí revela, al menos, cierta flexibilidad para admitir su traducción visual. Al mismo tiempo, la influencia del *titulus* en el cambio de coloración pone de manifiesto el valor de los elementos subalternos, no sólo como apoyos a la lectura de las imágenes sino, en esta ocasión, también en su transmisión; naturalmente, el color anaranjado o terroso era pertinente para el «oscurecimiento» del amarillo solar a ojos del pintor.

Esta cata en la transmisión pictórica del *Comentario al Apocalipsis* da pie a desarrollar un análisis más ambicioso de la secuencia ilustrada completa. Tal empresa requiere, desde luego, una minuciosa inspección que tome como fundamento un enfoque metodológico solvente y aplicado de manera sistemática; a nuestro juicio, el planteamiento pasa por recuperar en buena medida la pers-

41 Esta reflexión está inspirada, entre otros, en el planteamiento sobre la práctica historiográfica de MOXEY, K., “Historia, ficción, memoria. Riemenschneider y los peligros de la persuasión”, en Moxey, K. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, pp. 102-106.

42 Naturalmente, esta afirmación no es incompatible con la amplia exégesis sobre este fenómeno astral o la visión apocalíptica en su conjunto; al contrario revalida la diversidad de matices que permite su recepción.

43 MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, pp. 95-102.

pectiva cuantitativa desarrollada por Klein y la toma de conciencia del valor de traducción y de redacción que supone la creación pictórica, según se ha puesto de manifiesto. En definitiva, la continuidad del trabajo pasa por insistir en el ejercicio de constante relectura y reapropiación de los clásicos, siguiendo la recomendación de Nuncio Ordine a leer de manera lenta, reflexiva, en silencio, con tanta maldad como sensibilidad en la mirada y en el tacto; esa que las prácticas actuales más generalizadas nos han privado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003 (1ª ed. eng. 1992).
- BAYARD, P., *Cómo hablar de los libros que no se han leído*, Barcelona, Anagrama, 2008 (1ª ed. fr. 2006).
- Bosquejo de la Exposición Histórico-europea en el día de su apertura*, Madrid, Imp. R. Velasco, 1892.
- BOLMAN, E. S., "The Meanings of Color in Beatus Manuscripts", *Gesta*, vol. 38, nº 7, 1999, pp. 22-34.
- CHARTIER, R., *El mundo como representación: estudios sobre Historia Cultural*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- CONSIGLIERI, N. M., "El color como construcción cultural y simbólica. Nuevas perspectivas historiográficas sobre la cromaticidad en los Beatos hispánicos (ss. XI-XIII)", *Fundación (Fundación para la Historia de España - Argentina)*, nº. 12, 2014-2015, pp. 143-152.
- DELISLE, L., "Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus conservés à la Bibliothèque Nationale et dans le Cabinet de M. Didot", en *Melanges de Paléographie et de Bibliographie*, Paris, Champion Librarie 1880, pp. 117 -148.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Exposición de códices miniados españoles*. Catálogo, Madrid, Casa Miquel Rius, 1929.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *La miniatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1930.
- DURRIEU, P., "Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et la beauté de leur exécution", en *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 54, Paris 1893, p. 251-326.
- ECO, U., *Obra abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1984 (1ª ed. it. 1962).
- FACHECHI, G. M., "I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo", *Rivista di Storia della Miniatura*, nº 5, 2000, pp. 17-26.

- FLÓREZ, E., *Sancti Beati presbyteri hispani Liebanensis in Apocalypsin ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria...*, Madrid, imp. Joaquín Ibarra, 1770.
- GARCÍA UREÑA, L., “Colour Adjectives in the New Testament”, *New Testament Studies*, nº 61 (2), 2015, pp. 219-238.
- GARCÍA UREÑA, L., “The Book of Revelation: A Chromatic Story”, en Yarbro Collins, A. (ed.), *New Perspectives on the book of Revelation*, Leuven–Paris–Bristol, Peeters, 2017, pp. 393-416.
- GARCÍA UREÑA, L. “Darkness or Blackness? A Semantic Study of חשך (Joel 3:4)”, *Journal of Biblical Literature*, nº 142 (1), 2023, pp. 111-127.
- GÓMEZ MORENO, M., *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1919.
- GÓMEZ MORENO, M., “Artes suntuarias mozárabes”, en *Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. III (El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe), Madrid, Plus Ultra, 1951, pp. 394-406.
- HAMBURGER, J., *Ouvertures. La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Age*, Dijon, Le preses du Rèel, 2010.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, J., *Materializar un manuscrito en la Italia del Trecento. El Comentario a las Tragedias de Séneca de Nicholas Trevet (Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021.
- KLEIN, P. K., “La tradición pictórica de los Beatos”, en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del “Comentario al Apocalipsis” de Beato de Liébana*, vol. 1, Madrid, Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia, pp. 85-115.
- KLEIN, P. K., “Remarques sur le manuscrit bénéventin de Beatus récemment découvert à Genève », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 56, n.º 221, 2013, pp. 3-38.
- MARTIN, T. (ed.), *Visions of the end in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam, University Press, 2017.
- MENTRE, M., “Espace et couleurs dans les Beatus du Xe siècle”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, nº. 14, 1983, pp. 7-23.
- MENTRE, M., “L’utilization des couleurs dans la miniature mozarabe”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, pp. 417-427.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.
- MOXEY, K., “Historia, ficción, memoria. Riemenschneider y los peligros de la

- persuasión”, en Moxey, K. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, pp. 102-106 (1ª ed. eng. 1994).
- MOXEY, K., *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil, 2015 (1ª ed. eng. 2013).
- OROFINO, G., “‘Leer’ las miniaturas medievales”, en Castelnovo, E. y Sergi, G. (coords). *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: público, formas y funciones*, Madrid, Akal, 2009, pp. 311-333.
- PÄCHT, O., *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid, Alianza, 1987 (1ª ed. ger. 1952).
- RONCONI, F., “La manuscriptologie et ses méthodes”, *International Itinerant Paleographic School-IIPS*, nº 30, 2017, [sin páginas] <<https://iips.hypotheses.org/37>>
- RUIZ GARCÍA, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- SALIS, E., *L'iconografia apocalittica nei Beatos IX-XIII secolo*, tesis doctoral, Università degli Studi di Cagliari, 2016.
- WILLIAMS, J., *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse* (ed. T. Martin), 4 vols., Londres, Harvey Miller, 2002.
- WILLIAMS, J., *Los Beatos ilustrados en la España medieval* (ed. F. Regueras Grande), Madrid, Orbis medievalis, 20.

Jorge Jiménez López

Departamento Historia del Arte
 Universidad de Zaragoza
<https://orcid.org/0000-0001-9936-8291>
jorgejimenez@unizar.es

Jennifer Solivan Robles

Departamento de Humanidades
 Universidad de Puerto Rico
<https://orcid.org/0000-0003-0983-3917>
jennifer.solivan1@upr.edu