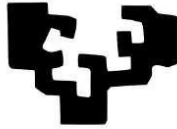


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

CIENCIA Y RELIGIÓN.
APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA A LA CRIPTA DE
SAN MAGNO EN ANAGNI

Alumno: Víctor Rojo Gómez

Trabajo de Fin de Grado

Grado: Historia del Arte

Curso académico: 2022-2023

Tutor: Jesús María González de Zárate

Departamento: Historia del Arte y Música

A mi familia, especialmente a María Ángeles López y Juan Ángel de la Torre

Resumen

La cripta de Anagni es, en todo su esplendor, una de las manifestaciones artísticas bajomedievales más impresionantes a la vez que curiosas de la península itálica. Con sus veintiún bóvedas y tres ábsides decorados profusamente a base de coloridos frescos, constituye una clara muestra de la confluencia entre lo sacro y lo profano para dar lugar a un discurso visual único, original y sin parangón.

Construida entre los siglos XI y XII para acoger y custodiar las reliquias de san Magno, el patrón de la misma, es un testimonio paradigmático que expresa perfectamente, por medio de la plástica, el auge económico que la localidad italiana experimentó en dicha horquilla temporal. Todo ello se traduce en la admirable calidad de las propias pinturas destinadas a revestir el espacio, al mismo tiempo que pone de relevancia la permeabilidad de las corrientes artísticas imperantes y los constantes intercambios entre Oriente y Occidente, siendo en muchos casos el arte occidental deudor del mundo bizantino.

El programa iconográfico es verdaderamente complejo y aúna tanto los dos tiempos bíblicos como postulados de grandes personalidades vinculadas a la Antigüedad para así desarrollar un mensaje, vertebrado a partir únicamente de imágenes, que invitan al espectador a trazar un recorrido por la Historia del hombre: desde su Creación hasta el final de los tiempos, como bien establece el Apocalipsis.

A través del método iconográfico aplicado al estudio de las bóvedas de la cripta, se pretende indagar más acerca de los tipos iconográficos que aquí se dan cita y por extensión, en el arte medieval italiano, reparando con todo ello en su origen, manera de representación y, siempre que sea posible, citar otras manifestaciones artísticas donde figuren los motivos que están siendo analizados con el objetivo de ofrecer al lector un hilo conductor temporal que le permita apreciar los cambios iconográficos que éstos han ido experimentando como consecuencia directa del transcurso de los siglos.

Índice

1. Introducción.....	2
2. Origen y descripción del espacio sacro.....	4
2.1. De los maestros pintores y el programa iconográfico de la cripta.....	6
2.2. Banda I.....	10
2.3. Banda III y ábside central.....	21
3. El ciclo científico.....	40
3.1. De la astrología.....	41
3.2. Disco de la vida y cuerpos celestes.....	43
3.3. El friso marino.....	45
3.4. De la medicina y filosofía: Hipócrates, Galeno y Platón.....	46
3.5. Microcosmos.....	49
3.6. El tetramorfos.....	52
4. Conclusiones.....	54
5. Bibliografía.....	56
5.1. Webgrafía.....	58

1. Introducción

Durante mi formación en el grado universitario de Historia del Arte en la Universidad del País Vasco me ha llamado especialmente la atención el método iconográfico en cuanto al sentido de la imagen así como los tipos iconográficos que se manifiestan en el arte medieval. De ahí que tanto mi argumento como los objetivos planteados para el presente trabajo de fin de grado hayan sido una aproximación iconográfica a las bóvedas de la cripta románica de san Magno, ubicada bajo la iglesia de santa María de la Anunciación en la localidad italiana de Anagni, fechada su construcción entre los siglos XI y XII y decorada posteriormente a base de pinturas murales durante la primera mitad del XIII aproximadamente.

Mi análisis versará principalmente sobre los temas iconográficos de naturaleza bíblica localizados en la primera y tercera banda del espacio subterráneo, incluyendo el ábside central, los cuales responden a argumentos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. No obstante, el conjunto artístico-pictórico se centra en dos argumentos: por un lado, el citado tema religioso y por otro, el aspecto médico-astroológico-filosófico en las figuras de Empédocles, Platón, Hipócrates, Aristóteles y Galeno entre otros, ofreciendo un estudio del hombre en base a la Creación desde una óptica profana y el desarrollo entre los dos tiempos bíblicos.

Para desarrollar el presente trabajo he seguido el camino que tanto mi tutor como sus relaciones con la Universidad Sapienza de Roma me han establecido, lo que me ha permitido llegar al estudio y análisis de los frescos bajomedievales de Anagni. En este sentido, debo mencionar y agradecer la amabilidad y predisposición del profesor y catedrático en Historia del Arte, Valentino Pace, habiéndome llegado a facilitar incluso la bibliografía específica y los estudios más sobresalientes realizados sobre la cripta hasta la fecha.

En lo relativo a la cuestión metodológica, he realizado mi TFG atendiendo a los métodos iconográfico y bibliográfico. El primero de ellos consta de describir, identificar y clasificar en el tiempo las imágenes consideradas y el objetivo planteado a través del mismo me ha posibilitado analizar las iconografías bíblicas que se dan cita en el espacio subterráneo así como los tipos iconográficos del arte cristiano en particular, teniendo como punto de referencia la obra del francés Louis Rèau, pionero en este campo. Sin embargo, debido a las

limitaciones que conlleva un trabajo de este tipo, he tenido que ajustarme al reducido espacio del que dispongo por lo que el contenido desarrollado a lo largo de las siguientes páginas debe considerarse, como bien he señalado al comienzo del trabajo, una aproximación al estudio iconográfico de la cripta de Anagni.

Por otro lado, he seguido el método bibliográfico basado exclusivamente en la consulta de fuentes escritas, considerando las más relevantes en cuanto a la comprensión del tema escogido las facilitadas por el profesor Valentino Pace. En primer lugar, el capítulo de Alessandro Bianchi dentro de la obra titulada *Il restauro della cripta* por las descripciones tan precisas que me ha brindado acerca de las bóvedas y que tan valiosas me han resultado para desarrollar el posterior análisis de las mismas, incluyendo además las interesantes interpretaciones postuladas por el investigador Lorenzo Capelletti.

En segundo lugar, debo destacar también el texto de Antonella Mazzon en *Un Universo di simboli* dedicado a la recopilación de las diversas inscripciones que acompañan a cada uno de los frescos y que tan importantes resultan a la hora de revelar el sentido de éstos. La obra de Mazzon es indispensable para el estudio de las pinturas de Anagni debido a que muchas de las inscripciones hoy día se han vuelto totalmente ilegibles y otra gran cantidad de ellas presentan dificultades a la hora de descifrarlas a través de meras fotografías.

2. Origen y descripción del espacio sacro

La cripta de Anagni, en su totalidad, constituye uno de los ejemplos de arte medieval más fascinantes y mejor conservados de Italia. Geográficamente, forma parte del municipio con el mismo nombre que a su vez pertenece a la provincia de Frosinone, territorio ubicado en la jurisdicción del Lacio meridional, y de manera popular es conocida bajo el apodo de ciudad de los Papas debido a que Anagni durante la Baja Edad Media dio cuatro pontífices a Roma: Inocencio III, Alejandro IV, Gregorio IX y Bonifacio VIII (**Fig. 1**).



Fig. 1: Localización geográfica de Anagni en la península itálica.

Fue construida entre los años 1072 y 1104 sobre unas ruinas romanas al mismo tiempo que lo hacía la catedral de santa María de la Anunciación, situándose bajo el ábside de la misma. A través de las fuentes, se tiene constancia de su consagración en 1255, es decir, aproximadamente un siglo y medio más tarde desde el inicio de su construcción¹, siendo su finalidad la configuración de un espacio destinado a custodiar las reliquias de santos locales como el propio san Magno, de ahí su nombre, al mismo tiempo que desempeñaba la función de lugar congregacional para los propios fieles donde poder orar pero también realizar toda clase de liturgias públicas².

¹ MÜLLER, Kathrin. “Profane knowledge, sacred insights the cosmological diagrams in the crypt of Anagni Cathedral”, *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 33, 2017, p. 56.

² VALERI, Maria Teresa. “La Storia della Salvezza negli affreschi della cripta del Duomo di Anagni. Il Duomo di Anagni e il vescovo S. Pietro da Salerno”, *Salesianum*, n.º 1, vol. 72, 2010, p. 382.

El promotor del complejo arquitectónico religioso fue el obispo Pedro de Salerno, también conocido como Pedro de Anagni; un monje benedictino del siglo XI consagrado posteriormente obispo de la citada localidad en 1062 y gobernante de la diócesis hasta la fecha de su muerte en el año 1105. Durante su mandato, Anagni experimentó un extraordinario resurgimiento económico y cultural potenciado a su vez por la proximidad geográfica respecto a Roma y los lazos sociales que el obispo Pedro mantenía con el trono papal. Todo ello, junto a los viajes que realizó entre 1071 y 1096, permitieron al eclesiástico recaudar la cantidad de dinero necesaria para dar forma a su ambicioso proyecto³.

El espacio sacro posee más de quinientos metros cuadrados compartimentados en tres naves transversales, dos altares, tres ábsides orientados al noroeste, destacando el central por sus dimensiones y doce robustas columnas encargadas de recoger las fuerzas provenientes de las veintiún bóvedas⁴. El número de los elementos sustentantes posiblemente no sea una mera casualidad y esté estrechamente vinculado al colegio apostólico, concebido éste por la religión cristiana como los doce soportes o cimientos sobre los cuales se erige y sustenta la Iglesia (Apoc, 21, 14). Otra hipótesis que explicaría la presencia de este significativo número en la cripta se fundamentaría en la descripción que el libro del Apocalipsis realiza sobre la Jerusalén celeste en relación a sus doce accesos (Apoc, 21, 12) (**Fig. 2**).

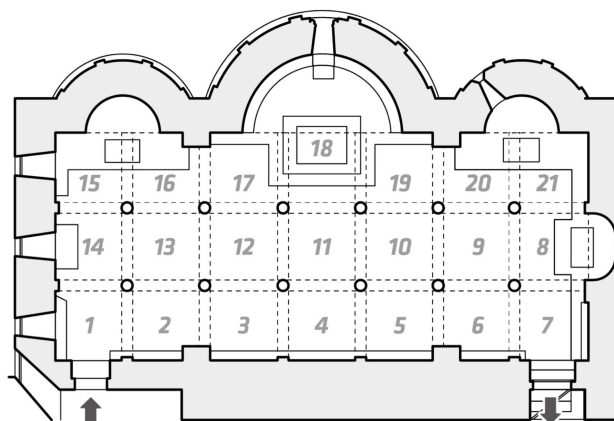


Fig. 2: Planta de la cripta de Anagni.

³ *Ibid.*, pp. 377 y 378.

⁴ LUJÁN, Asun. “La cripta más sorprendente de Italia está en la «Ciudad de los Papas»”. En: *Viajes National Geographic* [en línea]. https://viajes.nationalgeographic.com/es/a/cripta-mas-sorprendente-italia-esta-ciudad-papas_17824 (consultado el 23/11/2022).

2.1. De los maestros pintores y el programa iconográfico de la cripta

Tanto las bóvedas como los muros fueron suntuosamente decorados mediante la técnica del fresco y por ello, en numerosas ocasiones, se ha llegado a hablar de la cripta anagnina como la Capilla Sixtina del Medievo. La monografía publicada por Pietro Toesca en 1902 es determinante para el estudio de las pinturas ya que el ilustre historiador fue el primero en poner de manifiesto la presencia de tres maestros anónimos encargados de llevar a cabo la decoración pictórica del espacio entre 1228 y 1255 así como también en destacar sus características estilísticas⁵ (Fig. 3).

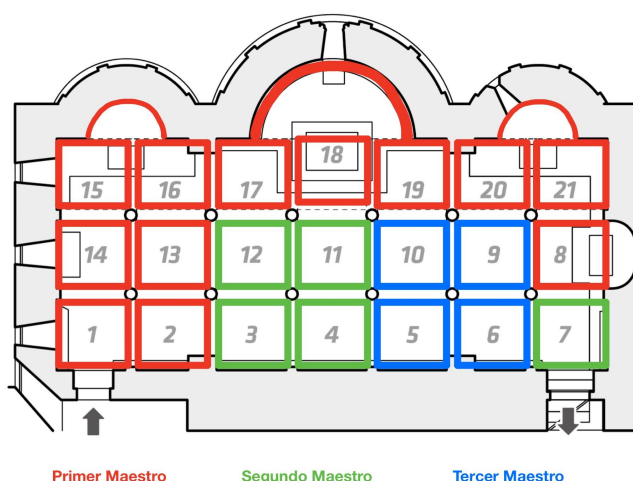


Fig. 3: Muestra visual de las bóvedas trabajadas por cada uno de los tres maestros en la cripta de Anagni.

Guglielmo Matthiae en su exhaustivo ensayo sobre la cripta de 1966, estableció una cronología diferente para los frescos, datándolos entre los años 1231 y 1250 aproximadamente. Según él, dicho periodo de tiempo supuso un momento realmente favorable para Anagni gracias a los pontificados de Gregorio IX, Inocencio IV y Alejandro IV, consagrando este último la cripta el ocho de agosto de 1255⁶.

No obstante, aunque ambas horquillas temporales ligeramente distintas parecen hacer coincidir a los estudiosos en cuanto a la cronología del segundo y tercer Maestro, la datación del primero ha suscitado cierta polémica, llegando incluso a situar su producción artística en

⁵ VALERI, Maria T., *op. cit.*, p. 384.

⁶ *Ibid.*, pp. 384 y 387.

el siglo XII, casi cien años anterior al resto de los frescos. Sin embargo, por razones tanto estilísticas como iconográficas, parece más plausible fechar su actividad a comienzos del siglo XIII, siendo así el primero de los tres artífices en desarrollar su labor artística en la cripta⁷.

En el lenguaje pictórico del denominado primer Maestro o *Maestro delle Traslazioni* destacan una serie de rasgos estilísticos en los que se basó Toesca para considerarlo un heredero del arte románico de los siglos XI y XII, poniéndole además en correspondencia con las pinturas del ábside de san Silvestro en Tívoli. Algo muy característico de este taller es la singular manera de representar la fisonomía de los personajes ancianos a través de proporciones corporales delgadas, largas barbas, bigotes blancos y un extraordinario detallismo en el tratamiento de los ropajes. Asimismo, usa repetidamente una paleta cromática de colores intensos que aportan luminosidad a sus composiciones y en algunas de éstas dispone una serie de complejas arquitecturas en los fondos con el objetivo de dar sensación de espacio al espectador⁸.

El estilo del segundo Maestro, también conocido como *Maestro Ornatista*, le llevó a Toesca a ponerlo en directa relación con la corriente bizantina presente también en el ábside de san Pablo Extramuros en Roma gracias a la llegada de distintos artistas venecianos entre 1220 y 1240. En sus frescos el exquisito gusto por la ornamentación es evidente así como el uso de colores cálidos y vivos para resaltar a los personajes o la utilización de botones rojos para acentuar la redondez de las mejillas y de alguna manera lograr animar los rostros. En relación a los fondos arquitectónicos, se ha llegado a decir que este taller hace uso de ellos a modo de pretexto para demostrar su maestría decorativa, llegando incluso a anular el protagonismo de las escenas representadas⁹.

Al tercer Maestro o *Maestro d'Anagni*, Toesca, basándose en sus rasgos estilísticos, lo adscribió a la tradición del helenismo bizantino además de reconocerlo como precursor del estilo italo-gótico propio de Cavallini. Por otro lado y a diferencia de los otros dos talleres, el tercer Maestro no muestra la misma preocupación por la representación arquitectónica espacial sino que se centra en las figuras. Éstas se caracterizan por sus originales juegos de

⁷ MÜLLER, Kathrin., *op. cit.*, pp. 56 y 57.

⁸ VALERI, Maria T., *op. cit.*, p. 385.

⁹ *Ibid.*, p. 386.

claroscuros y las acentuadas líneas curvas que las configuran aportando de ese modo una sensación de inestabilidad a toda la composición¹⁰.

Con todo ello y considerando especialmente las manifestaciones artísticas ejecutadas por el segundo y tercer Maestro, la cripta de Anagni supone uno de los principales ejemplos italianos de la escuela benedictina, formada a raíz de las obras de restauración de la abadía de Montecassino, justificando así el palpable bizantinismo expresado a través de los propios frescos¹¹.

Los motivos iconográficos que se dan cita en la misma son de una complejidad verdaderamente reseñable resaltando de este modo la unicidad del conjunto pictórico medieval. El mensaje principal narrado a través de las bóvedas, se corresponde con la Historia de la Salvación, desde la Creación del hombre hasta el final de los tiempos, pasando por relatos y personajes bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, un discurso visual semejante al que expone el oratorio anexo a la cripta dedicado a santo Tomás Becket. Dicha particularidad ha llevado a algunos estudiosos como Gianfranco Ravasi, a establecer una relación análoga desde el punto de vista iconológico con el legado artístico que Miguel Ángel dejó en la Capilla Sixtina¹² (Figs. 4 y 5).

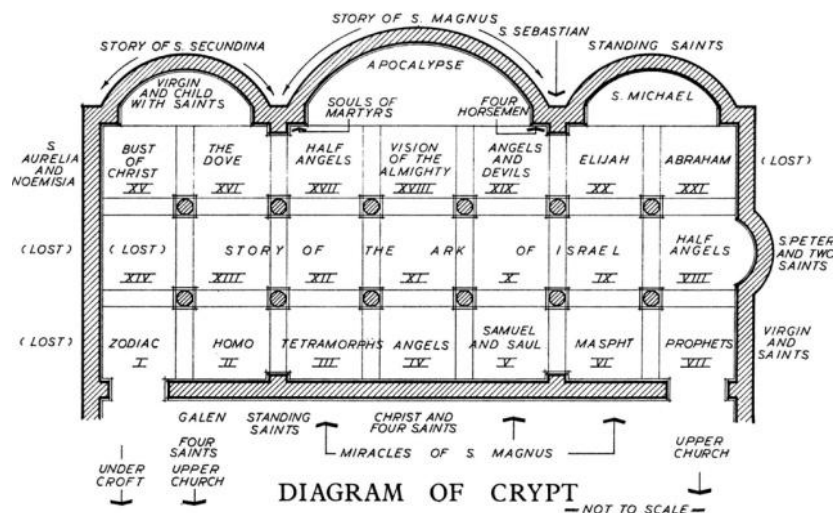


Fig. 4: Programa iconográfico completo de la cripta de Anagni.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 386 y 387.

¹¹ PIJOAN, J. (dir.). *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat Editores, vol. 3, 1970, p. 301.

¹² VALERI, Maria T., *op. cit.*, p. 397.

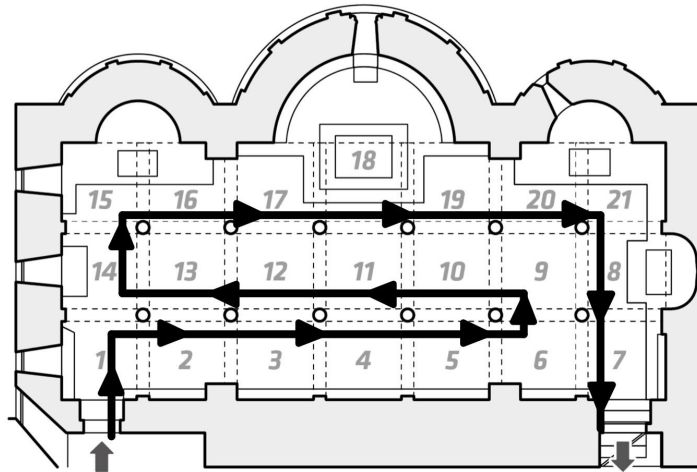


Fig. 5: Secuencia de presentación de los frescos de la cripta de Anagni.

La obra pictórica de las cubiertas y los ábsides se completa con las escenas emplazadas en los muros del espacio destinados a albergar sobre todo ciclos hagiográficos y representaciones hieráticas de los propios santos, algunos de ellos locales como el venerado san Magno¹³, aunque también pueden distinguirse otra clase de singulares composiciones de naturaleza puramente profana.

Siguiendo una distribución transversal de la cripta, en los dos siguientes subapartados se procederá a describir, identificar y clasificar mediante el método iconográfico la temática presente en las bóvedas de las bandas resultantes a excepción de la segunda, para de ese modo ofrecer una amplia visión del espacio sagrado incluyendo además un comentario concerniente a los frescos dispuestos en el ábside central. Asimismo, se destinará el estudio del ciclo científico, encargado de recoger un singular planteamiento de la Creación del Cosmos y el hombre (bóvedas I, II y III) a un tercer apartado, con el objetivo de abordar su respectivo análisis de una manera más completa y exhaustiva.

¹³ *Ibid.*, p. 384.

2.2. Banda I (Fig. 6)

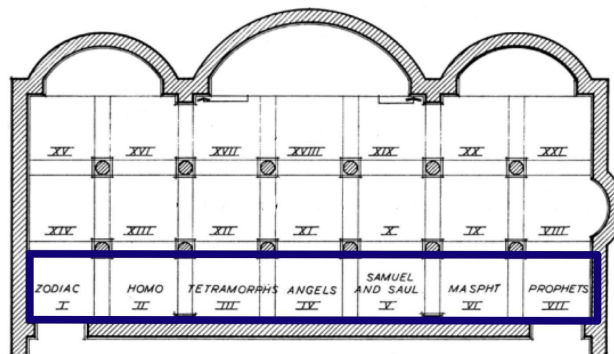


Fig. 6: Banda I con sus respectivos temas iconográficos (bóvedas I-VII).

La primera de las bandas (bóvedas I-VII) por la rica y variada temática que ofrece es probablemente la más compleja de todas. En sus tres primeras bóvedas y en los muros adyacentes a éstas, queda plasmada la Creación del Cosmos y la del hombre desde un punto de vista médico-astroológico-filosófico a través de la presencia de los zodiacos, la analogía microcosmos-macrocosmos, las figuras de los clásicos Hipócrates y Galeno o el diagrama de los elementos de Platón¹⁴. Todo este planteamiento tan sugestivo, denominado como el ciclo científico de Anagni, concluye con la bóveda III por medio de la representación del tetramorfos (**Fig. 7**).

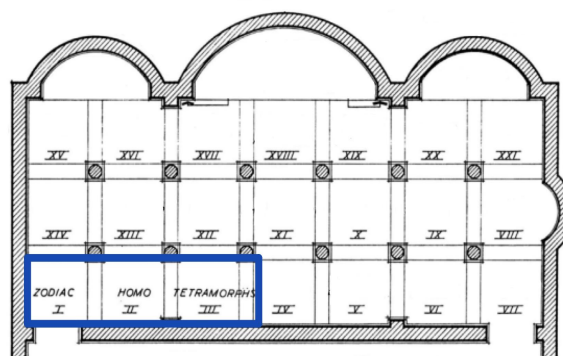


Fig. 7: El ciclo científico de la cripta de Anagni.

¹⁴ “Cripta de San Magnus”. En: *Museo de la catedral de Anagni* [en línea]. <https://www.cattedraledianagni.it/museo/percorso/cripta-san-magno> (consultado el 17/11/2022).

Las pinturas de estas primeras bóvedas son las encargadas de inaugurar el ciclo pictórico de la cripta por su proximidad a la entrada, no obstante, se debe tener en cuenta que en su origen, el acceso a ésta sólo podía efectuarse desde el exterior, a través de un corredor emplazado entre la propia cripta y una antigua cámara en forma de túnel bajo la nave occidental de la iglesia superior como bien demostró Saverio Urcioli y por ello, los actuales puntos de entrada con toda probabilidad, daten de un periodo posterior¹⁵.

Comenzando con la bóveda IV, en ella aparecen cuatro figuras identificadas como ángeles debido a sus características fisonómicas localizadas en los cuatro puntos de apoyo de la propia cubierta. Mediante los brazos extendidos y siguiendo el eje diagonal de los cuerpos, sujetan la cruz *gemma* o cruz áurea inscrita en un gran clipeo central siendo de ese modo este último el elemento más destacable de la composición (**Fig. 8**).



Fig. 8: Bóveda IV. Cuatro ángeles sosteniendo un clipeo con la cruz áurea inscrita.

El origen de este motivo iconográfico se remonta a los primeros años del cristianismo cuando la crucifixión de Cristo se evitaba a toda costa por considerarse un castigo vinculado a los peores malhechores y por consiguiente, una manera indigna de representar a la divinidad. Como consecuencia de ello, se configuró todo un lenguaje basado en símbolos con el objetivo de transmitir la idea de la Redención así como el triunfo de Cristo sobre la muerte, siendo la cruz *gemma* uno de los ideogramas que mayor trascendencia experimentó a

¹⁵ MÜLLER, Kathrin., *op. cit.*, p. 57.

posteriori¹⁶. Casi con total seguridad, su punto álgido de difusión se advirtió en el Medievo donde pudo verse además favorecido por las corrientes estéticas imperantes del momento que apostaban por una desmesurada suntuosidad dentro del ámbito eclesiástico, encajando así perfectamente debido a la cercana apariencia que la suntuosa cruz presenta con las producciones de los orfebres.

Algunos de los ejemplos más destacados dentro del ámbito artístico en relación a dicho símbolo cristiano y cuya cronología es anterior, se encuentran en Roma o Rávena (san Apolinar en Classe y santa Pudenciana), presentando además ambas manifestaciones plásticas un lenguaje formal y estilístico gestado en la tradición bizantina del mismo modo que ocurre en Anagni (**Fig. 9**).



Fig. 9: Mosaico absidal de la basílica de santa Pudenciana en Roma, 390 d. C.

Los espacios resultantes entre los cuatro ángeles se decoran con motivos vegetales entrelazados alrededor de un eje central, conformando así un esquema verdaderamente simétrico a ojos del espectador. Según Cappelletti, la bóveda debe ser entendida como una representación de la cúpula celeste encargada de custodiar el sepulcro de san Magno, situado en un primer momento bajo la misma¹⁷.

¹⁶ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “La Crucifixión”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 4, vol. 2, 2010, p. 29, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf> (consultado el 19/12/2022).

¹⁷ BIANCHI, Alessandro. “I Dipinti”. En: BIANCHI, Alessandro (dir.). *Il restauro della cripta di Anagni*. Roma: Artemide Edizioni, 2003, p. 100.

La bóveda V se resuelve en una composición cuatripartita con cuatro bandas diagonales emergentes, simulando las aristas de la propia bóveda y decoradas majestuosamente con flores y otra serie de elementos vegetales, algunos de ellos dispuestos en forma de espiral. Tanto las bandas como los cuatro jarrones de las esquinas y de los cuales surgen éstas, han sido ejecutados mediante el uso y la alternancia de dos colores únicamente: el rojo y el blanco (Fig. 10).



Fig. 10: Bóveda V. Últimos pasajes del subciclo veterotestamentario del profeta Samuel y el rey Saúl.

En el punto donde convergen las cuatro franjas, se encuentra inscrito en una mandorla cuadrilobulada la figura de Cristo bendiciendo a la manera iconográfica que dictamina la tradición bizantina; con su respectivo nimbo crucífero y flanqueado por las iniciales griegas de su nombre “IC” y “XC” , tratándose por tanto de un Pantocrátor y no un Cristo en Majestad occidental. En el mundo oriental dicha tipología se disponía en los remates de las cúpulas o ábsides desde los cuales, la divinidad podía dominar a los doce apóstoles o a los cuatro evangelistas como bien ocurre en los mosaicos de santa Sofía de Kiev, en los de Dafni o en los de san Lucas de Fócida, tres de los más bellos ejemplos de este motivo específicamente bizantino¹⁸.

¹⁸ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, T. 1, vol. 2, 1996, pp. 43 y 44.

Los cuatro campos triangulares en los que se divide la bóveda albergan las últimas fases de la historia bíblica del profeta Samuel y el primer rey de Israel Saúl, ambos identificados gracias a las inscripciones que los acompañan donde figuran sus respectivos nombres. Un aspecto a destacar, el cual se repite a lo largo de varias bóvedas, es el tipo nimbo que acompaña al profeta y es que los personajes veterotestamentarios suelen presentar un característico nimbo poligonal y no circular como sí ocurre en Anagni.

La primera de las escenas, ubicada en el lado septentrional, narra el momento en el que el pueblo de Israel le exige un rey a Samuel para que les gobierne (1Sam, 8, 19-20). Una de las figuras presentes en la composición sostiene la cartela de la cual, las dos últimas líneas son todavía legibles con la inscripción “RE GEM” (el rey) escrita en ellas¹⁹.

Siguiendo un sentido de lectura antihorario, la siguiente escena invita a presenciar el encuentro entre Samuel y Saúl en las puertas de la ciudad una vez Dios había preseleccionado al futuro rey de su pueblo y ordenado a Samuel su posterior unción (1Sam, 9, 18-19). Ambos portan dos cartelas aunque hoy día su lectura resulta prácticamente imposible pudiendo distinguir aún así las palabras: “UBI EST DOMUS VIDENTIS” (dónde está la casa del vidente) en el caso de Saúl y “EGO SUM VIDENS” (el vidente soy yo) en el de Samuel. La tercera escena se ha identificado como el banquete al que Samuel invitó a Saúl junto a su sirviente y donde comieron acompañados de una treintena de invitados (1Sam, 9, 22-24). Se trata precisamente del momento en el que el cocinero le sirve la porción de comida a Saúl que previamente Samuel había guardado expresamente para el futuro monarca²⁰.

El último recuadro se corresponde con el acontecimiento culmen de la narración: la unción de Saúl por Samuel. Este último aparece vertiendo el aceite del cuerno de la unción sobre la cabeza de Saúl, acto mediante el cual lo consagra el primer rey de Israel (1Sam, 10). Acerca del pasaje veterotestamentario de la unción de Saúl, hay fuentes que constatan la presencia de dicha temática en períodos anteriores al de los frescos de Anagni como es el caso de la Biblia de san Pablo Extramuros de Roma del siglo IX o posteriores como la miniatura del Boccaccio de Juan sin Miedo conservada en la Biblia del Arsenal de París²¹.

¹⁹ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 104.

²⁰ *Ibid.*

²¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, T. 1, vol. 1, 1995, p. 297.

En la bóveda VI figura uno de los momentos más gloriosos del Primer Libro de Samuel: la batalla de Mispá (1Sam, 7, 10-12). En dicho conflicto el pueblo israelita derrotó a los filisteos gracias al cordero que Samuel sacrificó en honor a Dios, propiciando de esa manera la intervención divina (1Sam, 7, 9-10). El profeta, representado de manera homóloga a la bóveda anterior y con su respectivo nimbo circular ocre, aparece situado entre dos colinas las cuales, atendiendo a lo narrado en el Antiguo Testamento y a las inscripciones que presentan “MASPHT” (Mispá) y “BETHAR” (Betcar), se han identificado como los dos lugares donde tuvo lugar la contienda. De hecho, en la segunda de ellas, atados a lo que Toesca interpretó como un trofeo de guerra, se encuentran dos prisioneros desnudos haciendo alusión seguramente a la propia derrota del pueblo filisteo²².

El pasaje bíblico se desarrolla de manera continua, sin particiones decorativas ni geométricas, adquiriendo así un sentido narrativo circular articulado en torno a un motivo central de carácter vegetal que parece evocar un majestuoso rosetón. En los tres ángulos visibles de la bóveda se han dispuesto motivos ornamentales, siguiendo todos ellos un mismo esquema compositivo configurado a partir de la representación de un jarrón en la parte central acompañado por dos aves de canon realmente alargado que se adaptan perfectamente al espacio triangular del que disponen (**Fig. 11**).



Fig. 11: Bóveda VI. La batalla de Mispá.

²² BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 108.

Samuel porta en su mano un bloque rectangular con la inscripción “LAPIS AIUTORII” (piedra del socorro) encima del mismo y una cartela que contiene la siguiente frase en latín: “DIXITQUE HUC USQUE AUXILIATUS EST NOBIS DOMINUS”²³ (hasta aquí nos ha socorrido el Señor) (1Sam, 7, 12). Según el libro veterotestamentario de Samuel, el bloque rectangular que sujeta el profeta se corresponde con la piedra que él mismo colocó con el objetivo de delimitar geográficamente el espacio donde se produjo el acontecimiento victorioso para el pueblo israelita, indicando a su vez hasta qué zona concretamente habían sido socorridos por Dios.

El investigador Lorenzo Cappelletti hace especial hincapié en que dentro del ciclo relativo al Antiguo Testamento, iniciado en la bóveda XIV y finalizado en la V, tanto esta bóveda (bóveda VI) como la anterior (bóveda IX) y la posterior (bóveda V), no formarían parte del pasaje dedicado al Arca de la Alianza que culmina en la bóveda X²⁴. De este modo, se puede afirmar fehacientemente la existencia de dos subciclos dentro del veterotestamentario cuya única diferencia radica en sus dos protagonistas (el Arca de la Alianza y el profeta Samuel) dado que la fuente escrita relativa al Antiguo Testamento consultada en ambos casos es la misma: el Primer Libro de Samuel (**Fig. 12**).

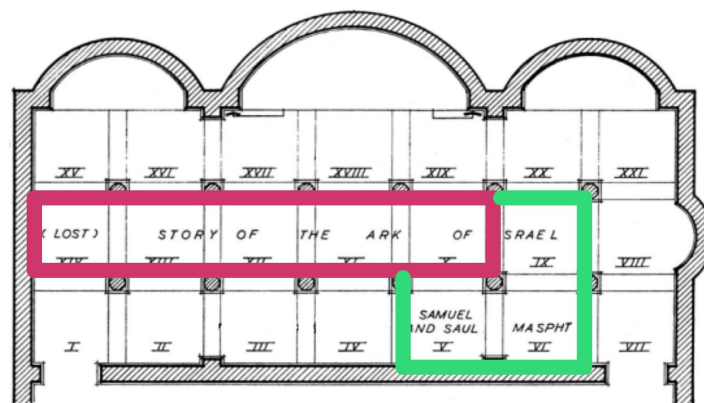


Fig. 12: El ciclo veterotestamentario de la cripta de Anagni y los dos subciclos en los que se divide. Ambos exigen un orden de lectura inverso al establecido por la numeración de las bóvedas.

²³ MAZZON, Antonella. “I testi epigrafici”. En: GIAMMARIA, Gioacchino (ed.). *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*. Roma: Viella, 2001, p. 107.

²⁴ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 108.

La última de las bóvedas de la primera banda, la número VII, queda dividida por una cruz griega en cuyos brazos se despliega un repertorio ornamental compuesto por tallos vegetales entrelazados, hojas de acanto y flores. En el centro de la cruz se encuentra el motivo del cordero de Dios o *Agnus Dei* inscrito en un clipeo, sosteniendo con una de las patas delanteras la cruz y rematado con un nimbo crucífero. Este tipo iconográfico constituyó una de las maneras más comúnmente empleadas para representar la presencia divina en el arte cristiano primitivo y posteriormente en la Edad Media con gran aceptación, simbolizando al mismo tiempo tanto la Crucifixión como la Resurrección. Por ello, aunque este no sea el caso, en muchas ocasiones el cordero aparece vertiendo su sangre en un cáliz y portando la bandera o estandarte de la Resurrección²⁵ (Fig. 13).



Fig. 13: Bóveda VII. Daniel, Isaías, David y Salomón escoltando al *Agnus Dei*.

El origen para el cordero de Dios se remonta a la tradición romana donde se designaba con este nombre (*Agnus Dei*) a los medallones de cera bendecidos por el arcediano el día de la Octava de Pascua, los cuales tenían grabada la figura de un cordero portando la cruz-estandarte y se depositaban en un lugar decente hasta el séptimo día de la semana, momento en el que eran entregados, después de la comunión de la misa, al pueblo pero principalmente a los recién bautizados²⁶. Dichos medallones eran meras imitaciones de las *bullae* romanas, unos discos de oro que llevaban al cuello los jóvenes romanos, y su

²⁵ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 35.

²⁶ MARTIGNY, Joseph A. *Diccionario de antigüedades cristianas*. Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra. Impresores de la Real Casa, 1894, p. 30.

persistente promoción parece indicar una férrea oposición por parte de la Iglesia hacia el ambiente supersticioso que envolvía a los citados amuletos paganos²⁷.

El ejemplar más antiguo de este motivo cristiano era el que figuraba entre los obsequios que san Gregorio el Grande envió a Teodolinda, la reina de los lombardos. Posteriormente y con el cristianismo plenamente asentado, los *Agnus Dei* se convirtieron en objetos de gran veneración, llegando incluso a envolverse en suntuosas telas o guardarse en pequeños relicarios de oro y plata²⁸.

Dos manifestaciones artísticas medievales cercanas al Cordero de Dios de la cripta anagnina, iconográficamente hablando, se encuentran por un lado, en el ábside de santa María de Tahull sobre el altar siguiendo un eje vertical y por otro, en los mosaicos de la Capilla del Santísimo Sacramento de Torcello. Esta última representación del *Agnus Dei* resulta realmente interesante por el esquema compositivo que sigue, el cual Anagni en su bóveda IV reproduce de manera casi idéntica si se toman como indiscutibles puntos de referencia los cuatro ángeles tenantes (**Fig. 14**).



Fig. 14: Mosaico con el *Agnus Dei* en la capilla del Santísimo Sacramento de la basílica de santa María Asunta en Torcello, siglo XI.

²⁷ HERRADÓN FIGUEROA, María A. “Cera y devoción. Los agnusdei en la colección del Museo Nacional de Antropología”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, n.º 1, vol. 54, 1999, pp. 213 y 214.

²⁸ MARTIGNY, Joseph A., *op. cit.*, p. 30.

En lo relativo a las fuentes escritas para este símbolo cristiano, deben tenerse en consideración tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento debido a la existencia de pasajes en ambas obras literarias donde la vinculación entre la figura del Salvador y el animal sacrificial es evidente²⁹. En la primera parte de la Biblia, importantes personalidades como Moisés o Isaías son un claro ejemplo de ello viéndose además sus vaticinios ratificados por el texto neotestamentario comúnmente conocido como cuarto evangelio atribuido a san Juan³⁰.

Los cuatro espacios resultantes localizados en las esquinas de la bóveda se completan con las figuras de dos profetas y dos reyes de Israel: Daniel, Isaías, David y Salomón, concebidos a su vez todos ellos desde un punto de vista teológico como evidentes prefiguraciones de Cristo. Los reyes aparecen coronados y con nimbo circular azul, en vez de poligonal, mientras que los profetas poseen únicamente el peculiar nimbo circular siendo además el de Daniel de diferente tonalidad. Han podido ser identificados gracias a los nombres que figuran junto a cada uno de ellos, presentando además en sus manos una serie de filacterias con inscripciones que hacen alusión a pasajes de las sagradas escrituras cuya autoría les es atribuida³¹.

El profeta Isaías va acompañado de la inscripción: “ECCE VIRGO IN UTERO CONCIPIET ET PARIET FILIUM”³² (la virgen está embarazada y dará a luz un hijo) (Is, 7, 14). Estas palabras se corresponden con una de las tres profecías de Isaías gracias a las cuales, adoptó un papel decisivo en el arte cristiano medieval puesto que eran entendidas como predicciones de la Anunciación, el Nacimiento de Cristo y la virginidad de María³³. Precisamente, según los padres de la Iglesia, María estaba leyendo dicho versículo de Isaías cuando se le apareció el arcángel Gabriel, quedando de esta manera la figura del profeta estrechamente vinculada a la de la Virgen³⁴.

La representación más antigua del personaje veterotestamentario se encuentra en las pinturas de las catacumbas de Priscila en Roma datadas del siglo II, y no es mera casualidad que

²⁹ CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena. “El Agnus Dei”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 4, vol. 2, 2010, pp. 1 y 2, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Agnus%20Dei.pdf> (consultado el 13/02/2023).

³⁰ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 35.

³¹ BIANCHI, Alessandro., op. cit., p. 116.

³² MAZZON, Antonella., op. cit., p. 108.

³³ CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998, pp. 53 y 54.

³⁴ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, op. cit., p. 421.

aparezca de pie frente a la figura de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos. De época medieval y más concretamente del siglo XII, se tiene constancia de una escultura ubicada en la portada de la catedral de Cremona en cuya filacteria figura una inscripción grabada alusiva al mismo versículo bíblico que presentaba el profeta Isaías de Anagni³⁵.

El segundo rey de Israel, David, se ha representado coronado y con la siguiente inscripción en la filacteria a través de la cual, hace alusión a uno de sus característicos salmos: “MATER SION DICET HOMO ET FILIUS / FACTUS EST IN EA ET IPSE FUNDAVIT EAM ALTISSIMUS”³⁶ (así se hablará de Sión: este, y también aquél, han nacido en ella y el Altísimo en persona la ha fundado) (Sal, 87, 5). En la Edad Media y el Renacimiento, la figura de David adoptó dos vías de representación totalmente opuestas: como un joven imberbe vencedor de Goliat o bien como un señor de avanzada edad, barbudo, rey salmista y acompañado de un arpa o cítara. Sin embargo, el único atributo regio que presenta en Anagni es la corona. Por ello y reparando en su disposición, se podría entender en este caso la figura del rey David como profeta al igual que Isaías, tipología en la que suele aparecer extendiendo una filacteria como bien se aprecia en una de las vidrieras del siglo XIII de la catedral de Augsburgo o en el pozo de los profetas realizado por el escultor gótico Claus Sluter para el claustro del monasterio cartujo en Dijon³⁷.

El rey Salomón también presenta corona al igual que su padre David, y en su respectiva filacteria figura un pasaje de su popularmente conocida obra literaria: el Cantar de los Cantares. La inscripción dice así: “ECCE ISTE VENIT SALIENS IN MONTIBUS TRANSILIENS COLLES”³⁸ (ahí viene, saltando por las montañas, brincando por las colinas) (Cn, 2, 8). Se tiene constancia de otros ejemplos de época medieval en los que aparece Salomón como puede ser la estatua-columna de la catedral de Chartres en donde también sostiene una filacteria o la escultura reconstruida de la fachada norte de la catedral de Estrasburgo donde se pone de manifiesto su naturaleza regia³⁹.

El último de los cuatro personajes representados, el profeta Daniel, imberbe y de aspecto juvenil con el nimbo de tonalidad ocre, sujeta una cartela con las siguientes letras: “CUM

³⁵ *Ibid.*

³⁶ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 107.

³⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, *op. cit.*, pp. 301 y 302.

³⁸ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 107.

³⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, *op. cit.*, p. 336.

VENERIT SANTUS SANTORUM⁴⁰ (cuando vino el santo de los santos) (Dan, 9, 24). En este sentido, en el Pórtico de la Gloria compostelano del siglo XII, el Maestro Mateo esculpió al profeta de manera similar al de Anagni si se repara en los rasgos fisionómicos que le alejan de cualquier indicio de vejez además de poseer un rótulo desenvuelto cuyo contenido facilita su identificación.

2.3. Banda III y ábside central (Fig. 15)

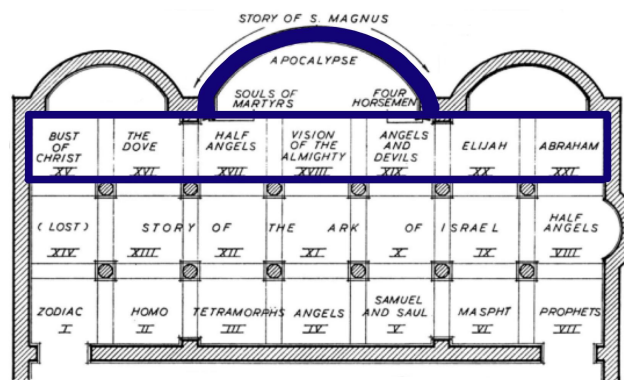


Fig. 15: Banda III y ábside central con sus respectivos temas iconográficos (bóvedas XV-XXI).

La tercera y última banda al igual que la primera ofrece una extraordinaria diversidad temática dejando además entrever a través de la presencia de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo una sólida defensa del dogma que más polémica ha suscitado en la fe cristiana: la Santísima Trinidad. Por otra parte, la representación del Apocalipsis constituye el pasaje más destacable del conjunto pictórico tanto por el significativo emplazamiento que ocupa dentro de la configuración espacial de la cripta como por la cantidad de frescos destinados a ilustrarlo, incluyendo además el propio ábside central encargado de culminar el programa artístico de Anagni⁴¹.

La primera de las bóvedas de la tercera banda, la número XV, contiene a Cristo nimbado y bendiciendo en el medallón central acompañado por los símbolos de los cuatro evangelistas o tetramorfos: san Juan (águila), san Marcos (león), san Mateo (ángel-hombre) y san Lucas

⁴⁰ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 108.

⁴¹ “Cripta de San Magnus”, *op. cit.*

(buey-toro). Las representaciones de éstos se intercalan con jarrones portadores de racimos de uvas, un motivo ornamental que ya figuraba en bóvedas anteriores (bóveda X). El área blanca de la bóveda lo recorre una cinta dorada que crea sinuosas formas a su paso y los cuatro extremos se completan de nuevo con jarrones y esbeltos pájaros enfrentados sobre fondos ocres decorados con motivos vegetales entrelazados⁴² (**Fig. 16**).



Fig. 16: Bóveda XV. Cristo bendiciendo acompañado por el tetramorfos.

Se conoce como tetramorfos al conjunto de cuatro seres que normalmente acompañan al Trono de Dios y que generalmente se relacionan con las representación de los cuatro evangelistas⁴³. Forman parte de la propia corte celeste al denominarlos Ezequiel en sus escritos como querubines y su principal función es glorificar, alabar y dar gracias al todopoderoso, una función que comparten con otras criaturas o seres como los veinticuatro ancianos o los serafines⁴⁴. Asimismo, se vinculan directamente con la segunda venida de Dios, también conocida como Apocalipsis, un pasaje que casualmente está ilustrado sobre los muros y bóvedas de la cripta a escasos metros de esta representación.

La principal fuente escrita para el citado motivo iconográfico se corresponde con la visión de san Juan narrada en el pasaje bíblico del Apocalipsis (Ap, 4, 6). En ella describe al

⁴² BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 134.

⁴³ CIRLOT, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992, p. 438.

⁴⁴ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “El Tetramorfo”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 5, vol. 3, 2011, p. 61, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8-%20Tetramorfo.pdf> (consultado el 05/02/2023).

tetramorfos como seres independientes dotados de seis alas, cubiertos de ojos y con apariencia respectiva de león, buey, ángel y águila. No obstante, este fragmento del Apocalipsis pudo inspirarse de algún modo en una de las visiones del profeta Ezequiel donde sostenía que estos seres eran idénticos y polimórficos (Ez, 1, 5-10). Una tercera fuente aunque de menor repercusión en lo relativo a la iconografía del tetramorfos es la que ofrece Daniel ya que posee gran similitud con los dos relatos anteriores pues las describe como cuatro bestias policéfalas y aladas (Dan, 7, 3-7). La diferencia radica en los cuatro animales que menciona que nada tienen que ver con los comúnmente representados: un león, un oso, un leopardo y un animal de diez cuernos⁴⁵.

La asociación entre el tetramorfos y los evangelistas fue obra de los comentarios de Ireneo y sobre todo de san Jerónimo (siglos II y IV). Este último se basó en las primeras palabras de cada evangelio para establecer dicha correlación y fue precisamente su obra literaria la que mayor trascendencia experimentó en el ámbito de las artes visuales⁴⁶. En lo relativo a su representación por medio de la plástica, algunas de las manifestaciones artísticas más antiguas del citado motivo iconográfico datan ya del siglo V como es el caso del tetramorfos que figura en la cúpula estrellada encargada de coronar el crucero del Mausoleo de Gala Placidia en Rávena.

Según Cappelletti, en esta bóveda no se quiso representar a Cristo bendiciendo flanqueado por los símbolos de los cuatro evangelistas sino más bien el misterio, anunciado en los evangelios, del Verbo de Dios entendiendo así a Jesús como la reencarnación de la palabra eterna de Dios en la Tierra y por extensión, la representación de Dios ante los creyentes (Jn, 1, 14).

Por todo ello, el tetramorfos en este caso no debe entenderse como la mera representación de los evangelistas sino como los cuatro aspectos o atributos de Cristo encarnado que dictaminó san Gregorio en el siglo VI. En primer lugar y una vez bajado del cielo, se asoció con la naturaleza humana, en segundo lugar, fue víctima de su humildad como el becerro, posteriormente, resucitó equiparándose así al león⁴⁷ (aunque hay autores que la semejanza

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 62 y 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 711.

entre el felino y Cristo la ven en el terror infundido por éste a sus enemigos⁴⁸) y finalmente, tras haber devuelto a la vida su cuerpo, ascendió al cielo como una veloz águila⁴⁹.

En la bóveda XVI se encuentra la Etimasia inscrita en un medallón central, rodeada por cuatro ángeles tenantes y dominada por el cristograma junto a las letras griegas alfa y omega remitiendo así a la idea de Cristo como principio y fin de las cosas (Ap, 1, 8). Sobre el trono, suntuosamente decorado, se dispone una paloma nimbada de cuyo pico sobresalen filamentos dorados y en los tres vértices de la bóveda se han representado lámparas colgantes circulares sobre áreas cromáticas blancas (**Fig. 17**).



Fig. 17: Bóveda XVI. Etimasia.

La Etimasia o trono venerable es un motivo iconográfico arraigado en la tradición bizantina por lo que su presencia en el arte occidental es realmente puntual y se debe a la llegada de influencias orientales. Lo que viene a representar es la preparación del trono del Juicio Final durante la Segunda Parusía, instalado desde el día de la Ascensión, que espera al Juez supremo quien se encargará de juzgar tanto a los vivos como a los muertos⁵⁰ (Ap, 25, 31-46). Su representación iconográfica varía con facilidad como bien se puede apreciar en la Etimasia de Torcello datada entre los siglos XI y XII si se compara con la presente en los

⁴⁸ MARTIGNY, Joseph A., *op. cit.*, p. 313.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, *op. cit.*, p. 755.

mosaicos de la catedral de Monreale realizada en el siglo XII aproximadamente. Ambas siguen un esquema totalmente diferente a pesar de ser manifestaciones artísticas casi coetáneas. La Etimasia de Anagni difiere principalmente de los dos ejemplos anteriores por la incorporación del crismón y la ausencia tanto de las *Arma Christi* en el caso siciliano como de los arcángeles Miguel y Gabriel junto a Adán y Eva genuflexos en el esquema veneciano (Fig. 18).



Fig. 18: Mosaico con la Etimasia en la catedral de Monreale, siglo XII.

Llegado este punto resulta conveniente ahondar en la iconografía del Espíritu Santo y es que las maneras de representarlo son diversas: adoptando apariencia humana, como lenguas de fuego o en forma de paloma blanca. La paloma sustituyó al fuego y puede que dicha elección fuese determinada por el papel que juega el propio ave en el culto de Venus y en el de la Astarté siria. Además, atendiendo a las sagradas escrituras, san Marcos en su evangelio anotó que el Espíritu Santo descendió de los cielos como una paloma (Mc, 1, 9-11). Esto no significa necesariamente que el propio Espíritu Santo hubiese adoptado forma de paloma sino más bien que su vuelo se asemejaba con el de esta ave. No obstante, Lucas fue más preciso y describió su forma corporal poniéndola en directa correspondencia con la de una paloma (Lc, 3, 22), tratándose por tanto de una sobrecarga de la versión primitiva que los artistas adoptaron rápidamente para después reproducirla de manera plástica hasta la saciedad⁵¹.

⁵¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, op. cit., pp. 34 y 35.

En lo relativo al crismón que se deja entrever detrás del trono, éste constituye uno de los símbolos por excelencia del arte paleocristiano. Generalmente formado por las primeras letras del nombre de Cristo en griego (*ji* y *ro*), ha quedado asociado desde sus orígenes a la visión que tuvo el emperador Constantino en la batalla del Puente Milvio contra Majencio fechada en el año 312. Con anterioridad a su incorporación dentro del imaginario visual cristiano, cabe destacar que la fórmula X+P fue empleada en numerosas ocasiones por los paganos para abreviar determinadas palabras⁵².

Entre los monogramas con el nombre de Cristo desarrollados durante los primeros siglos del cristianismo, se han distinguido tres variantes principales: desde el siglo III, la combinación de I+X así como también la asociación de *ji* y *ro* (X+P). A estas dos fórmulas se suma una tercera denominada el monograma cruciforme o cruz monogramática (T+P) surgido en el siglo IV. De todas ellas, el monograma que hace uso de las letras griegas *ji* y *ro* (X+P) será el más habitual de encontrar en la práctica artística medieval⁵³.

En el caso de Anagni, el crismón sigue esta última fórmula, conjugando por ello las primeras letras del nombre de Cristo de una manera bastante llamativa e incluyendo a ambos lados del motivo cristiano las representaciones de la primera y última letras del alfabeto griego (alfa y el omega) que remiten a la idea de Cristo como principio y fin de las cosas⁵⁴ (Ap, 1, 8). La costumbre de incorporar estas dos letras griegas junto al monograma de Cristo parece tener su origen en el siglo V y más concretamente en la cruz monogramática de cuyo travesaño quedaban suspendidas a través de pequeñas cadenas, limitándose este esquema a piezas de cierta elegancia⁵⁵. El crismón de Anagni muestra el mencionado travesaño del que se descuelgan el alfa y el omega, simulando de esta manera un complejo y singular esquema configurado a partir de la unión entre una cruz y una X, una peculiaridad que le asemeja en cierta medida con el crismón encargado de presidir la portada románica de la catedral de Jaca.

Con todo ello, se puede afirmar que la Etimasia de Anagni a través de su novedosa e interesante composición sugiere y consolida una férrea defensa de la Santísima Trinidad. Así

⁵² GARCÍA GARCÍA, Francisco de A. “El Crismón”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 3, vol. 2, 2010, p. 23, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-5.%20Crism%C3%B3n.pdf> (consultado el 20/02/2023).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 33.

⁵⁵ MARTIGNY, Joseph A., op. cit., p. 506.

el Espíritu Santo representado por la paloma, Dios Padre por el Trono y Dios Hijo por el cristograma y los filamentos luminosos que sobresalen del pico del ave, suprimiendo por tanto cualquier referencia al martirio del Salvador, al contrario de lo que ocurre en la Etimasia siciliana, donde sí figuran.

La bóveda XVII está dividida en cuatro zonas bien diferenciadas por una cruz cuyos brazos han sido decorados a base de motivos florales superpuestos en sentido vertical y horizontal. En su parte central e inscrito en un medallón se encuentra un crismón idéntico al que figuraba en la bóveda anterior y en los cuatro extremos de la cruz se han dispuesto lo que a simple vista parecen ser rosas de los vientos indicando los puntos cardinales⁵⁶. A su vez, en cada uno de los cuatro espacios resultantes figuran cuatro serafines con las seis alas repletas de ojos, apoyados sobre ruedas y rodeados de estrellas doradas (**Fig. 19**).



Fig. 19: Bóveda XVII. Cuatro serafines.

Los serafines constituyen una de las clases más altas de ángeles junto a los querubines dentro de la denominada jerarquía celestial y por ello son los más cercanos a Dios, siendo así testigos de las manifestaciones y perfecciones de éste⁵⁷. Su nombre viene a significar incendiarios o que enardecen al poseer en su interior un fuego abrasador y purificador

⁵⁶ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 150.

⁵⁷ MARTÍN, Teodoro H. (coord.). *Pseudo Dionisio Areopagita. Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, pp. 124 y 126.

semejante al de la divinidad y capaz de destruir todo aquello que produzca oscuridad o tinieblas⁵⁸. Están estrechamente vinculados al Arca Santa puesto que son los encargados de custodiarlo, además de conformar sus alas replegadas la tapa del mismo⁵⁹.

En lo relativo a su iconografía, es necesario reparar en la visión de Isaías quien destacó algunas de sus características principales y distintivas frente a los querubines como el poseer seis alas oceladas en vez de cuatro (Is, 6, 2). Otra particularidad de éstos radica en el color y es que los serafines se identifican con el rojo (fuego) mientras que los querubines se distinguen por sus tonalidades azuladas (cielo)⁶⁰ como bien puede advertirse en la *Coronación de la Virgen* de Quarton realizada en 1453 para la cartuja de Villeneuve en Aviñón o en la exquisita *Virgen de la leche* que el miniaturista francés Jean Fouquet pintó en el siglo XV para el díptico de Melun (**Fig. 20**).



Fig. 20: *Virgen de la leche*, Jean Fouquet, hacia 1450 aproximadamente.

Esta bóveda según Cappelletti, incide en el misterio relacionado con el Espíritu Santo de la difusión del Evangelio en las cuatro esquinas de la Tierra, expresado en este caso a través de lo que podría denominarse como el carro de Yahvé⁶¹ (Ez, 1). En este sentido y debido al esquema iconográfico empleado, semejante al de Anagni, se deben traer a colación las

⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, op. cit., p. 64.

⁶⁰ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “Los ángeles”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 1, vol. 1, 2009, p. 2, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> (consultado el 22/04/2023).

⁶¹ BIANCHI, Alessandro., op. cit., p. 150.

pinturas parietales del ábside de santa María d'Àneu ejecutadas por el Maestro de Pedret entre los siglos XI y XII, las cuales forman parte de la colección del MNAC en la actualidad (Fig. 21).



Fig. 21: Pinturas murales del ábside de santa María d'Àneu, Maestro de Pedret, siglos XI y XII.

La bóveda XVIII se localiza en la parte central de la tercera banda y queda perfectamente alineada con el ábside mayor entablado así un constante diálogo con éste si se considera la temática representada en ambos casos: el Apocalipsis. En la presente bóveda figura la primera de las tres teofanías a través de las cuales Dios se revela a Juan en la forma de Hijo de hombre, tratándose en este caso de la denominada visión de los siete candelabros y las siete estrellas (Ap, 1, 9-16). La expresión de Hijo de hombre que Juan emplea en el Apocalipsis (Ap, 1, 13) tiene su origen en los textos del profeta Daniel (Dan, 7, 13-14) tratándose de un sinónimo en clave poética de la palabra “hombre” y siendo, al mismo tiempo, el título por el cual Cristo se designa a sí mismo en numerosas ocasiones a lo largo del Nuevo Testamento⁶².

El centro de la composición lo ocupa la representación del Hijo de hombre: un personaje de largos cabellos blancos, con el nimbo crucífero, flanqueado por las letras alfa y omega (Ap,

⁶² RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 14.

1, 8), con una túnica larga ceñida en el pecho por un cinturón de oro, una espada en la boca, siete estrellas en la mano derecha y las llaves de la vida y la muerte en la izquierda⁶³ (Fig. 22).



Fig. 22: Bóveda XVIII. Primera teofanía de Dios ante san Juan. Visión de los siete candelabros y las siete estrellas.

Asimismo, se apoya sobre un arco iris y queda encerrado dentro de una mandorla multicolor decorada con estrellas. En la parte superior suspendidos entre las nubes se encuentran los ángeles de las siete Iglesias que vuelven las manos hacia él (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia y Laodicea). Bajo los seres celestes figuran en hilera los siete candelabros encendidos y en última instancia la representación arquitectónica de las siete Iglesias de manera esquemática junto a san Juan, anciano y nimbado, que abre sus brazos en actitud declamatoria hacia el divino acontecimiento⁶⁴.

Todos estos símbolos que conforman la visión de san Juan en la isla de Patmos se han tomado del Antiguo Testamento. El hombre con cabellos como la nieve recuerda en gran medida al Anciano de muchos días descrito en la visión de Daniel, la espada en la boca (a veces dos puntas de espada, una apuntando a los réprobos y otra señalando a los elegidos que suele transformarse en una flor de lis) simbolizando el poder de la palabra o del Verbo divino

⁶³ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 152.

⁶⁴ *Ibid.*

procede de Isaías que profetizó: “él ha vuelto mi boca semejante a una espada aguda”, los siete candelabros que no dejan de ser una reminiscencia del candelabro de siete brazos perteneciente al templo de Salomón o el cinturón de oro que llevaban los sumos sacerdotes⁶⁵.

El Apocalipsis es sin duda el pasaje bíblico más representado en las artes a pesar de presentar insuperables dificultades a la hora de extrapolarlo desde la literatura al ámbito plástico. Por ello, en la historia de su ilustración desempeñaron un papel fundamental los beatos cuyo origen se remonta a la Alta Edad Media. Su principal representante fue el monje Beato de Liébana quien, en el siglo VIII, debido tanto a la dificultad de comprensión que presentaba dicho pasaje neotestamentario como a la controversia que estaban suscitando el adopcionismo y la invasión árabe en la península ibérica, redactó lo que sería una de las obras literarias más influyentes de todo el Medievo dando lugar a verdaderas joyas miniadas: los beatos ilustrados⁶⁶.

Estos últimos se encargaron de mostrar visualmente a los artífices el pasaje del Apocalipsis para después poder reproducirlo con la máxima exactitud posible, siendo por tanto unas fuentes primordiales para la práctica artística medieval⁶⁷. Otro de los grandes hitos para la difusión así como la pervivencia del motivo iconográfico del Apocalipsis se dio ya en época moderna de la mano del genio y grabador Alberto Durero a través de sus catorce xilografías del citado pasaje, alcanzando éstas una trascendencia posterior inigualable. De hecho, fue tal su importancia que la historia de la ilustración del Apocalipsis se puede dividir justamente en dos periodos diferenciados: antes y después de Durero⁶⁸. Así, por medio de los beatos altomedievales y de Durero, se puede confeccionar un interesante hilo conductor temporal que permite advertir los cambios tanto iconográficos como estilísticos que los propios pasajes apocalípticos han ido sufriendo como consecuencia del devenir de los siglos

En la cripta de Anagni el Apocalipsis no sólo se manifiesta en el ábside central y en la presente bóveda sino que se completa con la siguiente bóveda (XIX), con las dos escenas emplazadas en los muros que flanquean el ábside y con las representaciones figurativas dispuestas en los dos arcos subyacentes a las bóvedas XVIII y XIX. Uno de los frescos más

⁶⁵ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., pp. 708 y 709.

⁶⁶ GARRIDO RAMOS, Beatriz. “Beato de Liébana y los Comentarios al Apocalipsis de San Juan”, *Historias del Orbis Terrarum*, vol. 7, 2014, pp. 58 y 59.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 693.

cercanos al hemiciclo y situado en el lado izquierdo del mismo, ilustra la apertura del quinto sello y la consiguiente aparición de los santos mártires pidiendo justicia alrededor del altar donde se alza el cordero divino respaldado por Cristo con sus atributos más corrientes como el alfa y el omega (Ap, 1, 8) o el nimbo crucífero, y todo ello contemplado por un ángel turiferario desde la esquina superior derecha⁶⁹. Entre los dos grupos de santos mártires se lee la siguiente inscripción: “VINDICA DOMINE SANGUINEM NOSTRUM”⁷⁰ (venga nuestra sangre Señor) (Ap, 6, 10) (**Fig. 23**).



Fig. 23: Fresco bajo la bóveda XVII. Apertura del quinto sello y santos mártires pidiendo justicia.

Por otro lado, en el arco contiguo a esta escena apocalíptica y ubicado bajo la bóveda número XVII, se encuentra el siguiente momento de la narración bíblica: el ángel del sexto sello. En su boca no sostiene una mera trompeta sino que Cappelletti ha querido ver aquí la representación de la larga caña causante del fuerte viento que hizo caer los astros del cielo⁷¹ como bien puede apreciarse en la parte central del arco donde una serie de estrellas parecen descender de dos semicírculos superpuestos, uno negro y otro rojizo, pudiendo hacer alusión éstos a las tonalidades que adquirieron el sol y la luna cuando el sexto sello fue abierto⁷² (Ap, 6, 12-13) (**Fig. 24**).

⁶⁹ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 154.

⁷⁰ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 110.

⁷¹ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 151.

⁷² VANNI, Ugo. *Apocalipsis*. Estella: EVD, 1998, p. 26.



Fig. 24: Fresco bajo la bóveda XVII. Ángel del sexto sello.

La bóveda XIX está dividida en cuatro campos triangulares por dos bandas cruzadas decoradas a base de motivos florales entrelazados y jarrones con uvas en sus partes inferiores. En el punto donde ambas convergen y coincidiendo con el centro de la bóveda, se encuentra un cruz griega *gemma* o áurea inscrita en un disco. Cada uno de los espacios triangulares acoge en su ángulo inferior izquierdo la representación esquemática de flores y vegetación acompañadas por pavos reales mientras que el resto de la composición queda dominada por ángeles nimbados sosteniendo a cuatro figuras semidesnudas, con cuernos y alas⁷³ (**Fig. 25**).



Fig. 25: Bóveda XIX. Espera a la apertura del séptimo sello. Ángeles reteniendo a los vientos.

⁷³ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 166.

En esta bóveda se narra uno de los momentos previos a la apertura del séptimo sello en el que los cuatro ángeles del Eufrates habían recibido la orden de retener a los cuatro vientos hasta que terminase la unción de los elegidos⁷⁴ (Ap, 7, 1). Los vientos en este caso se han personificado por medio de las figuras semidesnudas anteriormente mencionadas de aspecto demoníaco.

En el arco que sustenta la bóveda figura un ángel sosteniendo una cruz con el alfa y el omega suspendidos del travesaño y la *ro* presente en el eje vertical de la misma, es decir, el sello del Dios viviente⁷⁵ (Ap, 7, 2). El cometido de dicho ser celeste era detener a los cuatro ángeles a quienes se les había ordenado dañar tanto la tierra como el mar y en la cartela que porta consigo mismo se dispondría un fragmento extraído de la narración bíblica, sin embargo, la película pictórica ha sufrido irreparables daños y su lectura total es prácticamente imposible. Se trata por tanto del siguiente hecho narrado en el Apocalipsis tras la retención de los cuatro vientos, siendo de ese modo la continuación de lo representado en la propia bóveda que soporta (**Fig. 26**).

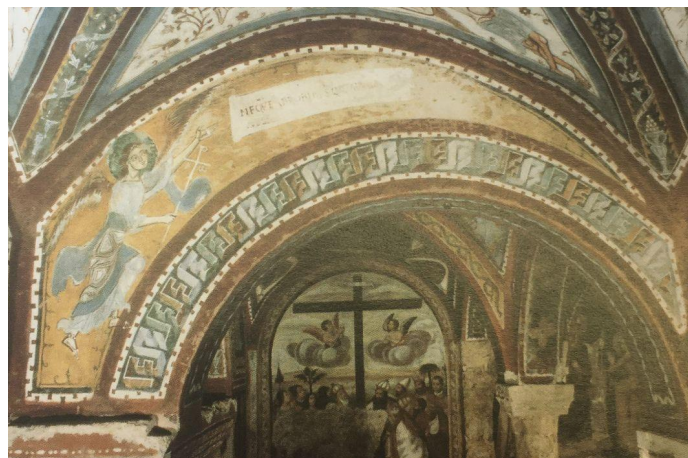


Fig. 26: Fresco bajo la bóveda XIX. Ángel de Oriente portando el sello del Dios viviente.

En el muro adyacente al arco, del mismo modo que ocurría en el otro extremo del ábside, también se encuentra un fresco perteneciente al ciclo apocalíptico. En este caso es la representación de los cuatro jinetes surgidos de la apertura de los cuatro primeros sellos⁷⁶ (Ap, 6, 1-8). El primero de ellos, calificado como vencedor, monta un caballo blanco

⁷⁴ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., pp. 726 y 727.

⁷⁵ BIANCHI, Alessandro., op. cit., p. 166.

⁷⁶ BIANCHI, Alessandro., op. cit., p. 163.

vinculado con la idea del triunfo y su atributo más característico es el arco⁷⁷. Es habitual que un ángel planee encima de él y lo corone, pero en este caso se le ha colocado un nimbo, y a diferencia de los siguientes tres jinetes, es el único que no encarna una plaga en particular. Por todo ello, los exegetas medievales establecieron una relación análoga entre este primer jinete y la figura de Cristo cabalgando sobre el victorioso progreso del Evangelio⁷⁸ (**Fig. 27**).



Fig. 27: Fresco bajo la bóveda XIX. Cuatro jinetes del Apocalipsis.

El segundo jinete, Guerra, monta un caballo rojo como el fuego y la sangre y su respectivo atributo es una espada. El Hambre se identifica por cabalgar sobre un caballo negro y en vez de un arma porta una balanza porque en tiempos de hambruna se debe pesar el trigo y la cebada. Por último, el cuarto jinete, Muerte o Peste, monta un caballo de tonalidad amarillenta o verdosa, un color ciertamente cadavérico. El orden de aparición de los últimos tres jinetes encarnando a las tres plagas es lógico puesto que la hambruna es consecuencia de la guerra, y las epidemias se desencadenaban a partir de la guerra y la hambruna⁷⁹.

La penúltima de las bóvedas de la banda III es la número XX y representa dos pasajes tomados del Primer y Segundo libro de los Reyes protagonizados por Elías y Eliseo. El primero se desarrolla en la esquina inferior izquierda de la bóveda donde se ve al profeta Elías, identificado gracias a una inscripción situada encima de él, inscrito en una almendra y

⁷⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 717.

⁷⁸ ANEIROS LOUREIRO, Manuel. “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan (Ap 6, 1-8): de la teopneustia piadosa a una visión no teándrica de la exégesis”, *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, 2017, p. 30.

⁷⁹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, op. cit., p. 718.

siendo alimentado por un cuervo⁸⁰ tras recibir la orden del Señor de refugiarse cerca de un torrente durante un prolongado periodo de sequía; bebía del arroyo cercano y comía gracias a las aves (1Re, 17, 6). Elías es, después de Moisés, la segunda figura más importante del Antiguo Testamento y su nombre hace referencia al hecho de consagrar su vida a la lucha por Yahvé contra Baal. Su culto se extendió por Oriente, especialmente en Grecia, donde numerosas capillas emplazadas en las cumbres montañosas fueron puestas bajo su advocación debido a la asociación etimológica popular de su nombre con el de su homónimo Helios, llegando a convertirse por tanto en el patrón de los lugares altos como san Miguel⁸¹. En Occidente, el culto a Elías también alcanzó cierta relevancia, encontrando su apoyo más sólido en la orden de los carmelitas quienes le consideran el fundador de la misma⁸² (**Fig. 28**).



Fig. 28: Bóveda XX. Elías y Eliseo.

El segundo acontecimiento bíblico tiene lugar en el centro de la bóveda dentro de un gran medallón donde figura Elías, de nuevo identificado por medio de una inscripción, sobre un carro tirado por varios caballos y sosteniendo en su mano derecha un manto que entrega a Eliseo⁸³. Este último se encuentra en la esquina superior izquierda de la bóveda, nimbado y con las manos extendidas hacia Elías y la cuadriga pronunciando las siguientes palabras escritas en torno a su cabeza y brazos: “PATER PATER MI, CURRUS ISRAEL ET AURIGA

⁸⁰ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 168.

⁸¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, *op. cit.*, p. 401.

⁸² *Ibid.*, pp. 401 y 402.

⁸³ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 168.

EIUS”⁸⁴ (Padre mío, Padre mío, carro de Israel y su caballería) (2Re, 2, 11-12). La entrega del manto a Eliseo se produce cuando Elías asciende al cielo, constituyendo un acto mágico y a la vez simbólico dado que a través del mencionado gesto, el profeta estaba considerando a Eliseo su sucesor y discípulo⁸⁵. En el sentido etimológico de la palabra, la entrega del manto es realmente una transmisión de poder por investidura⁸⁶. Asimismo, otros autores como san Juan Crisóstomo sostenían que dicho acto se trataba por el contrario, de la prefiguración de los poderes concedidos por Cristo a sus apóstoles como puede ser la entrega de las llaves a san Pedro⁸⁷.

El espacio restante de la bóveda queda decorado a base de entrelazados vegetales sobre fondos ocres y la alternancia de elaborados motivos, dispuestos sobre áreas blancas unidas al disco central, como aves con floridas ramas sostenidas por el pico o recipientes con uvas, adornados con paños anudados en sus extremos y suspendidos de sinuosas formas que una vez más remiten al mundo vegetal.

La última de las bóvedas de la tercera banda se corresponde con la número XXI. En cada uno de sus ángulos se han representado cuatro majestuosos pavos reales en una perspectiva completamente frontal y flanqueados por motivos vegetales. En el centro de la bóveda se dispone un cuadrado inscrito en un rombo y en cada uno de los cuatro espacios triangulares resultantes de dicha composición figuran de nuevo pavos reales de perfil y afrontados custodiando vasijas con racimos de uvas. Con ello, la ilustración del pasaje bíblico queda reducida al espacio cuadrangular encargado de centrar la composición y donde se representa la bendición de Abraham por parte de Melquisedec⁸⁸ (Gn, 14, 18) (**Fig. 29**).

⁸⁴ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 111.

⁸⁵ CARMONA MUELA, Juan., *op. cit.*, p. 52.

⁸⁶ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, *op. cit.*, p. 414.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 170.



Fig. 29: Bóveda XXI. Abraham y Melquisedec.

Ambos personajes se disponen a los lados de lo que parece simular una mesa de altar cubierta por un baldaquino y sobre ellos quedan escritos sus respectivos nombres. Melquisedec, con el peculiar nimbo circular y ataviado con suntuosos ropajes sacerdotales ofrece un cáliz a Abraham, también con el característico nimbo circular y vestido como un guerrero con sus respectivos atributos, que sostiene en su mano al mismo tiempo otra especie de recipiente⁸⁹. Melquisedec era el gran sacerdote de Salem y según la Biblia, cuando se encontró con Abraham, éste le presentó el pan y el vino a la vez que Abraham le ofrecía el diezmo de su botín⁹⁰. En ese doble gesto la escolástica medieval distinguió dos símbolos, por un lado la prefiguración de la Epifanía en el ofrecimiento del diezmo a Melquisedec, y por otro lado, la prefiguración de la Santa Cena a través del sacrificio de Melquisedec consagrando el pan y el vino⁹¹.

A ojos de Cappelletti, el patriarca llevaría en sus manos un pisside, el copón que atesora la forma sagrada y con todo ello, la intención de esta bóveda sería mostrar la participación del propio Abraham en el sacrificio del sacerdote así como su consiguiente bendición, capacitándole posteriormente para ser padre de muchos pueblos como le promete Dios (Gn,

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ CARMONA MUELA, Juan., *op. cit.*, pp. 42 y 43.

⁹¹ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo...*, *op. cit.*, p. 159.

15, 1-6), hecho que precisamente se ha querido ver plasmado en la bóveda adyacente: la número VIII⁹² (Fig. 30).



Fig. 30: Bóveda VIII. Cuatro ángeles con estrellas y el crismón.

Finalmente, en lo relativo al ábside central, éste resulta quizá el más interesante de los tres por su programa pictórico. Como ya se ha mencionado anteriormente, está estrechamente ligado a las bóvedas emplazadas frente a él y a los frescos murales que reproducen pasajes del Apocalipsis debido a que el tema representado en la bóveda de horno se corresponde con la tercera teofanía de Dios ante san Juan (Ap, 5). En el centro de la composición e inscrito en un clipeo se alza el cordero apocalíptico con un libro que dice: “ECCE VICIT LEO DE TRIBU DE IUDA RADIX DOMINI APERIRE LIBRUM”⁹³ (Ganó el león de la tribu de Judá, la raíz del Señor para abrir el libro). El animal sacrificial aparece nimbado y con siete ojos y cuernos haciendo alusión según la simbología cristiana a la omnipotencia y omnisciencia divinas y por añadidura, a los siete dones del Espíritu Santo. Alrededor de él planean los cuatro vivientes también nimbados y con las alas ojeadas y bajo éstos los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, cubiertos con vestiduras blancas, coronados y elevándose de sus copas, como el humo de los incensarios, las oraciones de los justos⁹⁴.

Esta representación como bien se ha comentado al comienzo del presente subapartado, supone el punto más álgido del ciclo apocalíptico de Anagni, creando en este hemiciclo

⁹² BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 170.

⁹³ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 110.

⁹⁴ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo...*, *op. cit.*, pp. 712 y 713.

central una imponente así como interesante visión escenográfica del temido pasaje. Para concluir con la decoración pictórica del ábside mayor, en el medio cilindro se dispone al igual que en el ábside de santa Secundina, un ciclo hagiográfico dedicado en este caso al santo patrón de la cripta y evangelizador de Anagni: san Magno⁹⁵ (**Fig. 31**).



Fig. 31: Ábside central. Tercera teofanía apocalíptica de Dios ante san Juan y ciclo hagiográfico de san Magno.

3. El ciclo científico

A lo largo de este último apartado se desarrollará el ciclo científico de Anagni cuyo planteamiento constituye un alegato a favor de las teorías astrológicas, filosóficas y médicas gestadas en la Antigüedad así como un extraordinario canto al número cuatro. La coordinación semántica de todo el aparato y sus diversas lecturas cruzadas proponen una versión desacralizadora de la génesis bíblica del mundo material y del ser humano que minimiza el papel del Dios Creador⁹⁶ al mismo tiempo que introduce y contextualiza el resto del programa pictórico de la cripta que culmina dramáticamente en el Apocalipsis (**Fig. 7**).

⁹⁵ “Cripta de San Magnus”., *op. cit.*

⁹⁶ HAUKNES, Marius B. “Painting against Time: Spectatorship and Visual Entanglement in the Anagni Crypt”, *The Art Bulletin*, vol. 103, 2021, pp. 18 y 19.

No obstante, debido a las características formales del presente trabajo, resulta prácticamente imposible abordar y exponer una visión en conjunto del discurso que ponen de manifiesto las tres primeras bóvedas de la cripta debido a su destacable complejidad, incluyendo además las escenas complementarias localizadas en los muros adyacentes. Como consecuencia de ello, se limitará a comentarlas de manera individual para así poder ofrecer una aproximación lo más completa y sencilla posible que toma como eje vertebrador las investigaciones de Mario Hauknes y Martina Bagnoli.

3.1. De la astrología

Sobre la actual puerta de acceso al espacio subterráneo se dispone la luneta astrológica que a pesar de haberse desvanecido gran parte de su película pictórica y las inscripciones haberse tornado ilegibles, se pueden llegar a distinguir los contornos básicos de la composición: cuatro figuras entronizadas y ataviadas a la manera de antiguos filósofos, flanqueando un personaje de mayor tamaño, nimbado y con un libro en su mano izquierda. Las cuatro figuras laterales se han identificado como grandes autoridades no cristianas en el campo de la astrología y los códices serían por tanto sus obras literarias más relevantes⁹⁷ (**Fig. 32**).



Fig. 32: Luneta astrológica. Cuatro astrólogos y posible autoridad eclesiástica en la parte central.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

La figura central es la que presenta un mayor grado de interés y al mismo tiempo complicación a la hora de determinar su identidad. Parece que lleva una vestidura propiamente litúrgica que lo identifica como un eclesiástico, posiblemente se trate de un obispo⁹⁸ pero su mal estado de conservación dificulta esta tarea descriptiva. No obstante, se conserva una composición literaria de Gautier de Metz redactada hacia el siglo XIII y titulada *L'Image du monde* en donde figura una miniatura que ilustra los planteamientos cosmogónicos del momento basados en el *Imago Mundi* de Honorio de Autun. Lo interesante, sin embargo, es la imagen que corona la composición: un señor entronizado, nimbado que sujeta un libro con la mano izquierda. El esquema iconográfico es bastante similar si se compara con el de Anagni y su semejanza se vuelve más evidente cuando se repara en el motivo iconográfico de la bóveda adyacente: un diagrama cósmico (**Fig. 33**).



Fig. 33: Miniatura del poema *L'Image du Monde* de Gautier de Metz, siglo XIII.

Los espectadores, al igual que sucede en el siguiente tramo del espacio subterráneo, debían asociar dicha luneta con la imagen visual que se manifiesta en la bóveda contigua, dando de ese modo un sentido unitario al discurso que se pretendía elaborar por medio de las mismas. En su conjunto, la escena deja entrever la postura benévola de la Iglesia hacia la astrología donde más que herejes, los cuatro personajes aparecen como los interlocutores intelectuales paganos de la figura central⁹⁹, vinculada de un modo u otro esta última con la propia religión cristiana.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

3.2. Disco de la vida y cuerpos celestes

En la primera bóveda de la cripta se encuentra el diagrama zodiacal, entendiendo la palabra zodiaco como el conjunto de constelaciones dispuestas a lo largo de la eclíptica y cuyo origen se remonta a tiempos de los babilonios siendo posteriormente modificado por la civilización griega¹⁰⁰. Cada uno de los signos zodiacales se coloca en áreas trapezoidales configurando a su vez una banda circular que inicia lo que en origen fue un diagrama basado en formas concéntricas cuya parte central no se ha conservado en la actualidad (**Fig. 34**).



Fig. 34: Bóveda I. Disco de la vida y cuerpos celestes o mapa terrestre.

El sentido de lectura del zodiaco en Anagni comienza con la figura del carnero respetando de ese modo una convención aceptada desde los tiempos de Ptolomeo que señalaba el equinoccio primaveral como el comienzo del año al mismo tiempo que los astrónomos del mundo cristiano aceptaban la creación del cosmos bajo el signo de aries, de esta manera la unión entre el tiempo y el espacio quedaba consolidada¹⁰¹.

¹⁰⁰ SAYÁNS GÓMEZ, Francisco. “El planisferio zodiacal medieval. Concepto y forma”, *NORBA*, n.º 37, vol. 37, pp. 51 y 52.

¹⁰¹ BAGNOLI, Martina. “Le fonti e i documenti per l’indagine iconografica”. En: GIAMMARRIA, Gioacchino (ed.). *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*. Roma: Viella, 2001, p. 85.

Por otro lado, aunque la parte central de la composición se haya perdido, los estudios de Hauknes y Bagnoli arrojan luz sobre este hecho al tratar de hipotetizar sobre lo que en un principio estuvo ahí representado. El primero de los investigadores sostiene que se trataría de un diagrama planetario geocéntrico acorde a los postulados astrológicos de la época, sin embargo, Bagnoli tras haber comparado el ejemplo italiano con otros casi coetáneos, dedujo que el centro del zodiaco anagnino contendría la representación de un mapa de la Tierra como sucedía en el manual escolar inglés de finales del XII conservado en las Walters Art Galleries de Baltimore¹⁰² (Fig. 35).

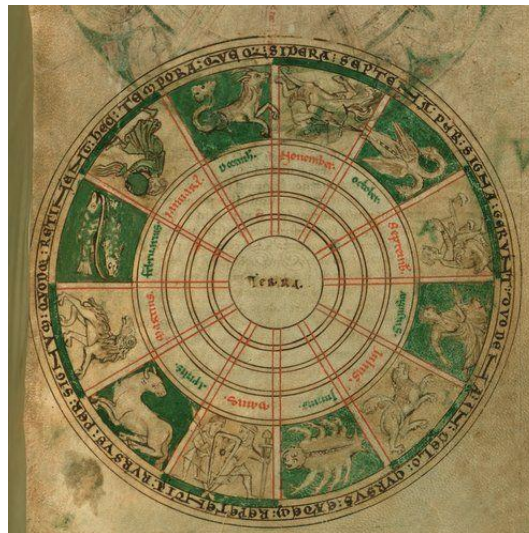


Fig. 35: Miniatura de un manual escolar inglés, siglo XII, Walters Art Galleries de Baltimore.

Con todo ello, la bóveda I de Anagni debe ser interpretada como una ilustración espacio-temporal que enmarca y contextualiza la actividad humana desarrollada a lo largo del resto del programa pictórico de forma que los signos zodiacales quedaban asociados con los meses y por ende con el año (paso del tiempo) así como los planetas o la tierra con el espacio (cosmos). Los cuerpos celestes entrarían dentro de este planteamiento espacial del ser humano debido a las teorías escatológicas fundamentadas primeramente en Platón y posteriormente en Macrobio acerca del destino celeste de las almas¹⁰³.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 85 y 86.

¹⁰³ PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio. “El viaje sidéreo de las almas. Origen y fortuna de un tema clásico en Occidente”, *Fortunatae*, n.º 5, 1993, pp. 108 y 114, <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13141> (consultado el 02/05/2023).

3.3. El friso marino

El discurso visual del primer tramo de la cripta se complementa con el paisaje acuático contenido dentro del arco que separa la bóveda del zodiaco de la del microcosmos. Este friso marino que exhibe, sin simetría alguna, toda clase de criaturas desde sirenas seductoras hasta monstruos acuáticos, sugiere una interpretación basada en el Génesis (Gn, 1, 7) donde se menciona la separación de las aguas superiores de las inferiores, entendidas estas últimas según los exegetas medievales como las aguas del vicio y como los residuos del abismo primigenio donde la realización del orden por medio de los actos de la Creación no había tenido todavía lugar¹⁰⁴ (**Fig. 36**).



Fig. 36: Arco comprendido entre las bóvedas I y II. Paisaje acuático.

La escena acuática de Anagni es por tanto, una representación visual de uno de los conceptos centrales en la teoría medieval de la Creación: el del caos. En este sentido, tanto el Génesis como el *Timeo* de Platón, a través de la figura del Demiurgo este último, coinciden en que el cosmos había sido creado por una divinidad *artifex* a partir de una situación negativa de caos. De acuerdo con el pensamiento teológico cristiano, el caos nunca fue eliminado por completo, permaneciendo así en el mundo a través del pecado y suponiendo además una

¹⁰⁴ HAUKNES, Marius B., *op. cit.*, pp. 20 y 21.

constante amenaza para el orden cósmico. Aún así, el término también poseía connotaciones positivas debido a su importancia cosmogónica y es que el caos que precedió a la Creación se entendía como materia sin forma pero madura y con potencial creativo del cual los cuatro elementos habían sido separados¹⁰⁵.

3.4. De la medicina y filosofía: Hipócrates, Galeno y Platón

Al igual que su luneta compañera, la luneta médica representa una disciplina ilustrada en la bóveda adyacente a través de retratos de sus practicantes autorizados: Hipócrates (460 - 370 a.C.) y Galeno (129 - 216 d.C.) en este caso. Hipócrates fue una gran personalidad griega dentro del campo de la medicina considerado hoy en día el padre de la misma mientras que Galeno, médico griego en tiempos del Imperio romano, trascendió por su labor como agente difusor en Occidente de las teorías hipocráticas a través de sus comentarios a los tratados del primero de ellos como el de *De Natura Hominis*, texto del que derivan las inscripciones que les acompañan en la escena¹⁰⁶ (Fig. 37).



Fig. 37: Luneta médica. Hipócrates y Galeno.

Ambos se encuentran en una especie de caverna junto a pergaminos y frascos de medicamentos mostrando un esquema iconográfico similar al de los astrólogos no cristianos

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶ BAGNOLI, Martina., *op. cit.*, p. 83.

de la luneta contigua, evidenciando así el carácter intelectual de los mismos enraizado en el aura de la Antigüedad. La escena evoca un momento de discurso entre los dos personajes; Hipócrates “IPOCRAS”, a la derecha e identificado gracias a la inscripción superior, parece estar explicando algún aspecto del aprendizaje médico a su homólogo romano, de nuevo con una inscripción identificatoria “GALIENUS”, quien a su vez presta especial atención y exhibe lo apuntado en el códice junto a él¹⁰⁷.

Los textos de los códices que acompañan a los doctores son de especial importancia a la hora de entender y averiguar el significado de la escena y su integración dentro del ciclo científico anagnino. El de Galeno muestra la siguiente inscripción: “MUNDI PRESENTIS SERIES MANET EX ELEMENTIS”¹⁰⁸ (lo que está en este mundo resulta de la concatenación de los elementos) y el de Hipócrates dice así: “EX HIS FORMANTUR QUE SUNT QUECUMQUE CHREANTUR”¹⁰⁹ (de ellos se forman todas las cosas creadas).

De esta manera, el axioma enunciado por medio de la luneta médica es la composición elemental del mundo material incluyendo además al ser humano, un planteamiento que precisamente se manifiesta en la bóveda II. Dicho argumento queda insertado perfectamente dentro del discurso que daba comienzo en el anterior tramo de la cripta, desempeñando así la función de puente semántico entre las ilustraciones de las dos primeras bóvedas¹¹⁰, un vínculo que se refuerza además por medio de la aparición de la luna dentro de la cueva de los médicos dado que alude a la dimensión astrológica de la medicina.

La óptica filosófica en el ciclo científico se introduce a través del diagrama de los elementos situado en el pilar contiguo a la luneta de los dos doctores, formando un complemento visual de la misma al subrayar el potencial combinatorio de los cuatro elementos. Éstos aparecen inscritos en cuatro discos blancos superpuestos en sentido vertical en el lado izquierdo del panel: “IGNIS” (fuego), “AER” (aire), “AQUA” (agua) y “TERRA” (tierra). La otra columna, situada a la derecha y formada a partir de seis discos más pequeños, explica a través de finas líneas asociativas las propiedades físicas de cada uno de los elementos: “ACUTUS”

¹⁰⁷ HAUKNES, Marius B., *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁸ MAZZON, Antonella., *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ HAUKNES, Marius B., *op. cit.*, pp. 18 y 19.

(agudo), “SUBTILIS” (sutil), “MOBILIS” (móvil), “OBTUSA” (obtuso), “CORPULENTA” (corpulento) e “INMOBILIS (inmóvil)¹¹¹ (Fig. 38).



Fig. 38: Pilar adyacente a la luneta médica. Diagrama de los elementos y sus propiedades físicas.

El diagrama, conocido como sicigia elemental, deriva de la cosmología platónica y busca transmitir el equilibrio de la naturaleza. Con su formato rectangular, el fresco organiza los elementos según su ubicación natural atendiendo a su densidad de masa, siendo el fuego el más ligero y la tierra el más pesado. Ambos, según explica el *Timeo*, fueron los elementos primarios cuyas propiedades irreconciliables habían necesitado la generación de los dos elementos intermedios para poder cerrar la brecha entre ambos. Por ello, el agua y el aire se colocaron entre el fuego y la tierra, uniéndose a estos últimos con la ayuda de proporciones matemáticas, las cuales se traducen en los números romanos que acompañan a cada uno de los cuatro elementos: 8 ($2 \times 2 \times 2$), 12 ($2 \times 2 \times 3$), 18 ($3 \times 3 \times 2$) y 27 ($3 \times 3 \times 3$)¹¹². Dicho sistema de duplicaciones y triplicaciones se encuentra posteriormente en el Renacimiento bajo el nombre de lambda platónica poniendo de manifiesto las relaciones armónicas entre los números 1, 2, 3, 4, 8, 9 y 27.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹² *Ibid.*

3.5. Microcosmos

La bóveda del microcosmos expande la teoría elemental de la Creación del mundo material formulada por los antiguos doctores y la extrapola en este caso al ámbito antropológico, concibiendo así al ser humano como un verdadero universo complejo y equilibrado (macrocosmos) pero a menor escala (microcosmos) supeditado a su vez al influjo cósmico¹¹³. Del mismo modo que ocurría en la anterior bóveda, aquí también se han empleado formas concéntricas para ilustrar dicho término filosófico, basándose en un primer momento en los diagramas isidorianos, aunque el de Anagni finalmente acaba diferenciándose de éstos debido tanto a su carácter didáctico-figurativo como a la disposición de los círculos concéntricos en torno a un motivo central sin cruzarse entre sí y la inclusión de las edades del hombre¹¹⁴ (Figs. 39 y 40).



Fig. 39: Bóveda II. Microcosmos.

¹¹³ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía medieval*. San Sebastián: ETOR, 1988, p. 27.

¹¹⁴ BAGNOLI, Martina., *op. cit.*, p. 83.



Fig. 40: Diagrama isidoriano en el manuscrito *De Rerum Natura*, siglo VII, Biblioteca Nacional de París.

Seis bandas concéntricas envuelven la figura del “HOMO” (ser humano) presentando el siguiente orden desde la parte externa hacia la interna al mismo tiempo configuran el homenaje al número cuatro que anteriormente se apuntaba: los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre y los cuatro fluidos humorales. Asimismo, en cada eje axial de las bandas de los elementos y las estaciones se disponen las letras que en conjunto forman la palabra latina “MUNDUS” (mundo), mientras que en las bandas más internas junto a las edades y los fluidos humorales figuran las siguientes inscripciones: “MICROCOSMUS ID EST MINOR MUNDUS”¹¹⁵ (el microcosmos es un mundo menor) y “MINOREM MUNDUM SI EADEM FORMANT ELEMENTA”¹¹⁶ (así los elementos forman el microcosmos).

De esta manera, el microcosmos de Anagni constituye una ilustración de las teorías antiguas acerca de la Creación elemental donde convergen los postulados formulados por grandes personalidades como Empédocles, Hipócrates, Aristóteles y Galeno, vigentes en el Medievo gracias a la labor de recopilación y difusión llevada a cabo por la mística alemana Hildegarda de Bingen, donde la interrelación entre los elementos, las estaciones, las edades del hombre y los fluidos humorales se torna visible gracias al sentido de lectura circular que exige el propio diagrama, desempeñando además los colores una crucial función visual que ayuda a distinguir una parte más cálida de otra más fría. Como consecuencia de ello, la niñez y la sangre se relacionan con el aire y la primavera (tanto cálidos como húmedos), la adolescencia con la bilis amarilla, el fuego y el verano (tanto cálidos como secos), la madurez y la bilis

¹¹⁵ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁶ *Ibid.*

negra con la tierra y el otoño (tanto fríos como secos) y por último, la vejez y la flema con el agua y el invierno (tanto fríos como húmedos)¹¹⁷.

En su conjunto, la bóveda entrelaza complejamente la idea de un microcosmos basado en el equilibrio y caracterizado por la Creación y armonía elemental así como por las diferentes nociones intrínsecas de cambio que van desde las fluctuaciones estacionales y humorales hasta las transmutaciones biológicas vinculadas al envejecimiento del cuerpo humano¹¹⁸.

Asimismo, si se superponen las dos primeras bóvedas se obtiene una nueva lectura de las mismas, evocando el curioso motivo pictórico conocido como el Hombre del Zodiaco (*Homo Signorum*). Su cometido es mostrar y trazar las conexiones melotésicas entre los miembros del cuerpo y los signos zodiacales¹¹⁹. En este aspecto, se puede advertir claramente la huella semántica del astrónomo y matemático Albumasar del siglo IX y su influencia en el ámbito médico-astrológico medieval (**Fig. 41**).



Fig. 41: Miniatura del *Homo Signorum*, *Liber Astronomiae*, Guido Bonatti, 1380-1399.

¹¹⁷ HAUKNES, Marius B., *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

3.6. El tetramorfos

La bóveda III se divide, por medio de una cruz con profusa decoración vegetal y un medallón central con un motivo floral inscrito, en cuatro áreas diferentes ocupadas por criaturas policéfalas cuyas alas están ojeadas. Se han identificado como el tetramorfos si se repara en la descripción que el profeta Ezequiel hace de éste en su primera visión (Ez, 1, 6), siendo por tanto nuevamente una reminiscencia al número cuatro.

Sin embargo, en este caso en particular, el tetramorfos no debe ser entendido como la representación de los cuatro evangelistas sino como una ilustración del alma del hombre, la cual es cuádruple según toda una serie de autores tanto antiguos como medievales, aunque también puede interpretarse como una curiosa visualización de los cuatro elementos o causas primordiales¹²⁰. Con todo ello, esta bóveda es la encargada de concluir el ciclo científico de Anagni para dar paso a los pasajes bíblicos veterotestamentarios del profeta Samuel y el rey Saúl. (Fig. 42).



Fig. 42: Bóveda III. Tetramorfos.

¹²⁰ BIANCHI, Alessandro., *op. cit.*, p. 96.

4. Conclusiones

El conjunto pictórico de la cripta de Anagni, realizado a comienzos del siglo XIII por tres maestros o talleres diferentes, supone con todo su esplendor, colorido y las constantes referencias filosóficas, astrológicas y médicas, concentradas especialmente en las primeras tres bóvedas, una clara respuesta a los postulados de aquellos historiadores quienes conciben la Edad Media como un periodo oscuro y de ruptura con la tradición clásica anterior.

En este sentido, resulta indispensable traer a colación al historiador neerlandés Johan Huizinga y a su obra literaria por antonomasia, *El otoño de la Edad Media*, ya que a través de la misma pone de manifiesto la discutida continuidad que realmente se dio entre la Edad Antigua y el Renacimiento, situando al Medioevo como puente conector entre ambos y acabando de esa manera con las leyendas negras que siempre han girado en torno a este último periodo histórico.

El ciclo científico, condensado en las tres primeras bóvedas del espacio sagrado, presenta una teoría de la Creación desde un punto de vista aparentemente ortodoxo, no obstante, tras su análisis se han podido constatar algunas referencias relativas a la religión traducidas en la plástica artística por medio de la posible autoridad eclesiástica presente en la luneta astrológica o la inclusión del paisaje acuático aludiendo a la separación de las aguas relatada en el libro veterotestamentario del Génesis.

Por su originalidad y naturaleza temática, se ha de destacar dentro del citado ciclo la idea del microcosmos expresada en la segunda bóveda. Dicha teoría cristalizó en la Antigüedad, en la Edad Media se fundamentó y difundió gracias a la labor llevada a cabo por Hildegarda de Bingen en pleno siglo XII y posteriormente, entrada ya la Época Moderna, a través del Humanismo y la filosofía neoplatónica con la que comulgaba. Asimismo, resulta innegable la influencia de los diagramas que Isidoro de Sevilla empleó en el siglo VII para ilustrar la citada idea griega, aunque el caso anagnino pone de manifiesto una innovación y complejidad notable respecto a estos primeros resaltando por todo ello su unicidad dentro del conjunto.

Tras la aproximación iconográfica a las bóvedas de la cripta italiana, no sólo se han podido comprobar las palpables influencias orientales que presentaban los tres talleres o maestros,

evidenciando de ese modo la permeabilidad del arte medieval italiano con respecto al mundo bizantino y sus consiguientes intercambios tanto culturales como artísticos, sino que también, desde un punto de vista iconológico y reparando en el valor semántico de las propias imágenes, el discurso visual de Anagni incluyendo además el oratorio dedicado a santo Tomás Becket, anexo a la cripta, se puede poner en directa correspondencia con el que Miguel Ángel ideó y plasmó en la Sixtina: la historia del hombre desde la Creación hasta el final de los tiempos.

Ambos espacios poseen temas en común como la presencia de los profetas, la Creación desde una óptica bíblica en el caso del oratorio o la inclusión de los recurrentes temas apocalípticos: la apertura de los siete sellos en Anagni y el Juicio Final en la *Capella Magna*. Como consecuencia de ello, se podría hipotetizar acerca de una posible inspiración de Miguel Ángel en el conjunto pictórico medieval italiano, lo que le encaminó hacia la configuración de una de sus obras por excelencia, considerada en la actualidad un hito dentro de la Historia del Arte.

Por otro lado, la simbología de los números es una cuestión realmente presente en la cripta, expresada en primer lugar por medio de las doce columnas encargadas de sustentar la cabecera de la iglesia superior, aludiendo así a los doce apóstoles o a la propia Jerusalén celeste si se atiende a la descripción que las sagradas escrituras ofrecen de ésta en relación a su número de puertas. Y en segundo lugar, como ya se ha visto en el ciclo científico comandado por los grandes astrólogos y médicos, éste constituye un constante canto al número cuatro a través de las estaciones, los fluidos humorales, las edades del hombre y los elementos concentrados y plasmados especialmente en la bóveda del microcosmos de manera magistral. El singular ciclo concluye con la bóveda III donde figura el tetramorfos, apareciendo de ese modo nuevamente una clara alusión al repetido número cuatro.

Finalmente, el presente trabajo académico me ha servido realmente para conocer y profundizar más en el campo de la iconografía, una interesante rama de la Historia del Arte que los profesores de este grado universitario me han descubierto y a los cuales les estoy verdadera y eternamente agradecido.

5. Bibliografía

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

BAGNOLI, Martina. “Le fonti e i documenti per l’indagine iconografica”. En: GIAMMARIA, Gioacchino (ed.). *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*. Roma: Viella, 2001, pp. 71-87.

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

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena. “El Agnus Dei”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 4, vol. 2, 2010, pp. 1-7, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Agnus%20Dei.pdf> (consultado el 13/02/2023).

CIRLOT, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de A. “El Crismón”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 3, vol. 2, 2010, pp. 21-31, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-5.%20Crism%C3%B3n.pdf> (consultado el 20/02/2023).

GARRIDO RAMOS, Beatriz. “Beato de Liébana y los Comentarios al Apocalipsis de San Juan”, *Historias del Orbis Terrarum*, vol. 7, 2014, pp. 50-76.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “Los ángeles”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 1, vol. 1, 2009, pp. 1-9, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> (consultado el 22/04/2023).

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. “El Tetramorfo”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 5, vol. 3, 2011, pp. 61-73, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf> (consultado el 05/02/2023).

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

HERRADÓN FIGUEROA, María A. “Cera y devoción. Los agnusdei en la colección del Museo Nacional de Antropología”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, n.º 1, vol. 54, 1999, pp. 207-237.

MARTIGNY, Joseph A. *Diccionario de antigüedades cristianas*. Madrid: Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra. Impresores de la Real Casa, 1894.

MARTÍN, Teodoro H. (coord.). *Pseudo Dionisio Areopagita. Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

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

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

PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio. “El viaje sidéreo de las almas. Origen y fortuna de un tema clásico en Occidente”, *Fortunatae*, n.º 5, 1993, pp. 101-124, <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13141> (consultado el 02/05/2023).

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

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, T. 1, vol. 1, 1995.

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

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. “La Crucifixión”, *Revista digital de iconografía medieval*, n.º 4, vol. 2, 2010, pp. 29-40, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf> (consultado el 19/12/2022).

SAYÁNS GÓMEZ, Francisco. “El planisferio zodiacal medieval. Concepto y forma”, *NORBA*, n.º 37, vol. 37, pp. 49-70.

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

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

VANNI, Ugo. *Apocalipsis*. Estella: EVD, 1998.

5.1. Webgrafía

“Cripta de San Magnus”. En: *Museo de la catedral de Anagni* [en línea]. <https://www.cattedraledianagni.it/museo/percorso/cripta-san-magno> (consultado el 17/11/2022).

LUJÁN, Asun. “La cripta más sorprendente de Italia está en la «Ciudad de los Papas»”. En: *Viajes National Geographic* [en línea].

https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/cripta-mas-sorprendente-italia-esta-ciudad-papas_17824 (consultado el 23/11/2022).

Para el análisis y lectura de toda escena de naturaleza bíblica se ha consultado la Biblia en línea ofrecida por la Santa Sede: https://www.vatican.va/archive/ESL0506/_INDEX.HTM.