

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

LA REPRESENTACIÓN ESCATOLÓGICA Y PARADISIACA A
TRAVÉS DEL MOSAICO ALTOMEDIEVAL EN RÁVENA

Autor: Lucas Rodríguez Fernández

Tutor: Dra. Patricia Andrés González

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2023

RESUMEN

Rávena, la “ciudad del mosaico”, brilla por sí misma como una de las ubicaciones más destacadas en lo relativo al mosaico. A lo largo de este texto, se prestará especial atención al estudio iconográfico de la temática escatológica, presente en los edificios más destacados de la ciudad, muchos de ellos declarados como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, que permiten hacer una mejor aproximación a la evolución del arte cristiano dentro de la propia ciudad entre los siglos V y VI, además de ser un punto fundamental para comprender buena parte del arte italiano y bizantino.

Palabras clave: Rávena, iconografía, mosaico, escatología, Apocalipsis, Juicio Final, Paraíso.

ABSTRACT

Ravenna, the “mosaic city”, shines on its own as one of the most relevant locations when it comes to mosaic. Throughout this text, it will be given a special attention to the iconographic study of the eschatological topic, present in the most prominent buildings of the city, many of them declared as World Heritage Sites by the UNESCO, which allow a better approximation to the evolution of Christian art inside the city between the 5th and 6th centuries, as well as being a fundamental point to understand an important part of Italian and Byzantine art.

Keywords: Ravenna, iconography, mosaic, eschatology, Apocalypse, Last Judgment, Paradise.

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Objetivos y metodología	3
3. Estado de la cuestión	4
4. El mosaico en Rávena: contexto histórico, técnica y descripción.....	7
5. Aproximación a la representación escatológica y paradisiaca en Rávena	9
5.1. Mausoleo de Gala Placidia	10
5.2. Baptisterio de los Ortodoxos.....	14
5.3. Baptisterio de los Arrianos	18
5.4. San Apolinar el Nuevo.....	23
5.5. Basílica de San Vital.....	27
5.6. San Michele in Africisco	34
5.7. San Apolinar en Classe	37
5.8. Estudio iconográfico	42
6. Conclusión.....	52
7. Bibliografía y recursos electrónicos	54
8. Anexos.....	61
8.1. Anexo I: Extractos bíblicos referidos en el texto.....	61
8.2. Anexo II: plantas e imágenes complementarias	67

1. Introducción

A lo largo de la historia, Rávena ha ido modificando el grado de fama y conocimiento que se tenía sobre ella. Así, durante los últimos siglos de existencia del Imperio romano de Occidente, la ciudad será concebida como una de las más importantes del Mediterráneo, especialmente cuando se establezca el puerto de Classe y la ciudad pase a ser la capital, manteniendo este estatus hasta mediados del siglo VIII con la conquista lombarda de la ciudad. A partir de este momento, la primitiva gloria irá decayendo hasta llegar a la actualidad, un momento en el que Rávena es una localidad bien conocida en Italia, pero no tanto por el público internacional, aparte de aquellos estudiosos de la historia y el arte, que saben ver en ella la relevancia que tuvo en el pasado.

Sin lugar a dudas, el reflejo de su esplendor pasado se puede apreciar a través de los múltiples monumentos que componen el paisaje urbano, declarados muchos de ellos Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, y que han sido bastante estudiados, especialmente aquellos pertenecientes al periodo del dominio bizantino, pero un elemento que falta en muchas ocasiones es la profundización en los tipos iconográficos presentes en los edificios, sin llegar a establecer demasiadas relaciones entre las imágenes conservadas en monumentos de diferentes cronologías y, en los casos menos conocidos, como la iglesia de San Michele in Africisco, encontramos una escasez de monografías dedicadas a este edificio.

Por ello, este texto se ha escrito fundamentalmente para destacar la importancia que el mosaico ravenés tiene en la historia, donde se ven tipos iconográficos únicos, muchos de ellos relacionados con el mundo escatológico, que permiten una aproximación a las creencias sobre el Más Allá del cristianismo, un tema no demasiado estudiado en Rávena, donde la atención se concentra especialmente en los paneles de Justiniano y Teodora, olvidando en ocasiones el significado y la importancia de las cuestiones escatológicas, que eran un aspecto fundamental para la sociedad de los siglos V y VI.

2. Objetivos y metodología

A la hora de redactar este Trabajo de Fin de Grado, mi objetivo era el estudio del mosaico altomedieval de Rávena, un tema elegido debido a mi estancia en dicha ciudad durante el desarrollo de mi Erasmus, aprovechando que tenía acceso directo a las obras de arte analizadas, además de una gran abundancia de documentación bibliográfica disponible sobre el tema en el campus de Rávena. Una vez visitados los monumentos y,

tras haber hecho una primera lectura acerca de la materia, me di cuenta de que no existía una aproximación específica a los tipos iconográficos escatológicos, dado que, aunque sí que se incluyen algunas referencias a este campo, lo cierto es que los estudios publicados se centran fundamentalmente en el análisis de un edificio.

Así, en primer lugar, procedí a seleccionar los edificios en los que existieran imágenes relacionadas con el ámbito paradisiaco y escatológico, incluyendo no solo los monumentos declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, sino también el ejemplo de San Michele in Africisco, iglesia construida también en Rávena y parte necesaria para la comprensión del mosaico ravenés, a pesar de que el conjunto musivo se encuentre en Berlín. Durante las varias visitas a los edificios y, tras apreciar que en muchos de ellos se custodiaban sarcófagos con escenas bastante similares a las que se presentan en los mosaicos, pensé en dedicar un epígrafe dentro del trabajo en el que se incluyeran algunas otras obras de arte de contextos cronológicos o culturales similares, presentes tanto en los textos consultados como en los lugares a los que viajé durante mi estancia en Italia.

De esta forma, a la hora del desarrollo del trabajo, en primer lugar empleé la metodología sociológica, ya que se debe de tener en cuenta el contexto en el que se realizaron las obras, que nos permite enmarcar en un momento concreto la edificación de los monumentos raveneses. Como segunda metodología, se encontraría el formalismo, que describe la técnica de realización del mosaico, un aspecto fundamental que ayuda a comprender de qué manera se elaboraban las teselas y cómo se adherían al muro. Por último, la metodología preponderante a lo largo de todo el texto es el método iconográfico, consistente en la descripción de cada una de las imágenes representadas y su identificación en relación con las fuentes escritas empleadas por los artistas para el diseño de los tipos iconográficos más importantes.

3. Estado de la cuestión

En lo que se refiere a los textos que tratan sobre el mosaico en Rávena, por norma general, el estudio se concentra en analizar todo el conjunto ornamental de cada edificio, es decir, no existen apenas monografías en las que se haga una profundización en un tipo iconográfico en concreto. Además, dado que este trabajo lo escribí empleando los recursos bibliográficos disponibles en Rávena, la mayor parte de las fuentes empleadas son italianas.

Para la investigación acerca del mosaico ravenés, la primera fuente de crucial importancia es el *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, escrito en el siglo IX por el obispo Agnello de Rávena, en el que el objetivo fundamental es recoger las obras de todos los obispos de la diócesis desde san Apolinar. Sus escritos son de especial importancia, puesto que permiten conocer cuál era el estado del aparato iconográfico en el momento de redacción del libro, además de aportar información sobre los comitentes de cada edificio.

A partir de mediados del siglo XX se puede apreciar que el estudio sobre los monumentos en Rávena comienza a crecer, pudiéndose ver escritos que describen los edificios y los tipos iconográficos, con los textos de renombrados autores como Giuseppe Bovini (*The ancient monuments of Ravenna*) o Friedrich Wilhelm Deichmann (*Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*).

Después de esta fase de investigación general, aproximadamente desde los años noventa del siglo pasado hasta el momento actual, los estudios se concentran tanto en el análisis individualizado de cada tipo iconográfico en relación con su contexto, como en la profundización en un edificio en concreto. Así, creo conveniente destacar el libro *Mosaici di Ravenna: immagine e significato* (Jutta Dresken-Weiland, 2017) que ha sido un texto irremplazable para la redacción de este trabajo, puesto que hace una síntesis de diferentes estudios precedentes acerca del tema e incluye varios ejemplos de otras obras de arte que ayudan a entender cómo evolucionan los tipos iconográficos representados en Rávena a través de paralelismos con otras piezas.

En lo relativo a los textos monográficos, encontramos un variado repertorio de libros y artículos. Así, sobre el Baptisterio de los Ortodoxos, se puede destacar *El Bautismo de Cristo* (María Rodríguez Velasco, 2016), mientras que acerca del Baptisterio de los Arrianos encontramos los textos *Architettura e decoro del complesso vescovile ariano: ipotesi ricostruttive e modelli di riferimento* (Maria Cristina Carile y Enrico Cirelli, 2015) o *'Nos vero Christiani': Evidencias de la doctrina arriano/ homea en la arquitectura ravenate de Teodorico el Grande* (Ana María Jiménez Garnica, 2021). Vinculado con estos dos edificios se encuentra la Etimasia, analizada en *Hetimasia's Throne* (Ștefan Mera, 2014) y en *Volatile Images: The Empty Throne and its Place in the Byzantine Last Judgement Iconography* (Armin Bergmeier, 2020). Continuando con el aparato iconográfico de San Apolinar el Nuevo, se deben destacar *Memorie d'eterno:*

i mosaici teodericiani in S. Apollinare Nuovo e il Codice Purpureo di Rossano (Gianni Morelli, 2000) y el texto *I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo* (Alberta Fabbri, 2007). En relación con este último edificio y con la basílica de San Vital hay que mencionar *Il Vangelo narrato dai mosaici di Ravenna nelle basiliche di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale* (Gaetano Brambilla y Annachiara Izzo, s.f.), además de *Uccelli paradisiaci e spazio sacro. Note intorno a paradisi terrestri e celesti* (Maria Cristina Carile, 2016), que se especializa en el análisis de las aves como elemento paradisiaco. En lo que se refiere a la iglesia de San Michele in Africisco, se trata de un edificio que no se ha estudiado demasiado, aunque se debe mencionar *Il mosaico absidale di San Michele in Africisco attraverso le antiche riproduzioni iconografiche* (Claudia Gramentieri, 2007) y la tesis *Reassembled Art and History: The San Michele in Africisco (Ravenna) Mosaics* (Carla Linville White, 2014). Sobre San Apolinar en Classe, uno de los artículos más reseñables es *Il programma iconográfico absidale di Sant'Apollinare in Classe fra sinopie e mosaici: antiche e nuove interpretazioni* (Clementina Rizzardi, 2017).

Para el estudio iconográfico sobre determinados tipos iconográficos han sido cruciales los siguientes textos: *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches* (Jean-Michel Spieser, 1998), *Las coronas de donación regia del tesoro de Guarrazar. La religiosidad de la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos* (José Antonio Molina Gómez, 2004), *Performing Paradise in the Early Christian Baptistery: Art, Liturgy, and the Transformation of Vision* (Nathan Stuart Dennis, 2016), *La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía* (Ana Valtierra Lacalle, 2017) y *Christ, Paradise, Trees, and the Cross in the Byzantine Art of Italy* (Mario Baghos, 2018).

Además de estas fuentes, se podrían citar muchas otras que han aportado información fundamental o han permitido añadir algunos detalles al escribir este documento, pudiéndose hacer mención, entre otras, de *Tecnica e arte del mosaico antico* (Cesare Fiori, 2018) o *Ravenna: Capitale dell'impero, crogiolo d'Europa* (Judith Herrin, 2022).

4. El mosaico en Rávena: contexto histórico, técnica y descripción

Rávena se encuentra situada en la llanura Padana y, en un origen, fue una ciudad costera construida sobre islas¹. Se sabe que, desde el siglo I a.C., el asentamiento empieza a crecer y se establecerá la flota militar en la vecina localidad de Classe². Debido a que se creía que era un enclave difícilmente conquistable, el emperador Honorio, en el año 402, trasladó la capital desde Milán hasta Rávena, puesto que la primera estaba mucho más expuesta a los ataques bárbaros³, pudiéndose apreciar que, durante el siglo V, la ciudad se enriquecerá notablemente con un palacio, la catedral y el baptisterio, además de otros monumentos, fundados en su mayor parte por Gala Placidia, la hermanastra de Honorio que, tras la muerte del último, gobernó como regente desde el 425 hasta el 437, cuando su hijo Valentiniano fue proclamado emperador, comenzando un periodo en el que Gala Placidia destacará por la construcción de edificios religiosos⁴, como la iglesia de San Juan Evangelista o el conocido como Mausoleo de Gala Placidia.

Rávena continuará siendo la capital después de la caída del Imperio romano de Occidente en el año 476, cuando Odoacro estableció en la ciudad la capital de los hérulos⁵. Esta situación finalizará en el año 493, cuando el ostrogodo Teodorico conquiste la ciudad con el permiso del emperador bizantino Zenón⁶, estableciéndose en Rávena la sede del reino ostrogodo de Italia⁷. Una característica importante de los ostrogodos es que no seguían el cristianismo aceptado por la Iglesia, sino que eran arrianos. El arrianismo es una herejía que sostiene que Cristo como Dios Hijo está sometido al Padre, que lo creó para llevar a cabo la salvación de la humanidad a través de su muerte, siendo este uno de los argumentos por los cuales el arrianismo considera que Cristo es solo hombre, puesto que la muerte es una característica ajena a la divinidad⁸. Es en este momento cuando se construirán el Baptisterio de los Arrianos y la iglesia de San Apolinar el Nuevo, dos edificios destinados al culto arriano.

Tras la subida al trono del emperador bizantino Justiniano I en el año 527, se da comienzo a una serie de campañas militares que buscaban recuperar la antigua

¹ Dall'Ara y Cereda 2014, 14; Gelichi 2000, 131.

² Dall'Ara y Cereda 2014, 16; Gelichi 2000, 115.

³ Augenti 2016, 8; Dall'Ara y Cereda 2014, 21; Gelichi 2000, 115; Herrin 2022, 34-35.

⁴ Seijo Ibáñez 2014, 495-514.

⁵ Dall'Ara y Cereda 2014, 26; Herrin 2022, 112.

⁶ Herin 2022, 127.

⁷ Dall'Ara y Cereda 2014, 26; Herrin 2022, 129.

⁸ Jiménez Garnica 2021, 276.

extensión del Imperio, conquistando aquellos terrenos en manos de los bárbaros⁹. Así, se da inicio a una guerra contra los ostrogodos de Italia entre los años 535 y 554, presenciándose la conquista de Rávena en el año 540¹⁰. Desde este momento, la ciudad estará bajo control bizantino, continuando como capital de la Prefectura de Italia, siendo esta la fase en la que se culminarán las basílicas de San Vital, San Michele in Africisco y San Apolinar in Classe¹¹.

Será a lo largo de este periodo histórico, entre los siglos V y VI, cuando se elaborarán los mosaicos estudiados en este trabajo. Lo cierto es que no sabe con certeza qué artesanos produjeron los mosaicos raveneses, aunque se ha sugerido la existencia de un taller local que produjera este tipo de obras de arte, que se encargaría también de la decoración de las *domus* de la nobleza¹², como se puede ver, por ejemplo, en el caso de la “Domus dei Tappeti di Pietra”, con mosaicos contemporáneos a los estudiados en este texto.

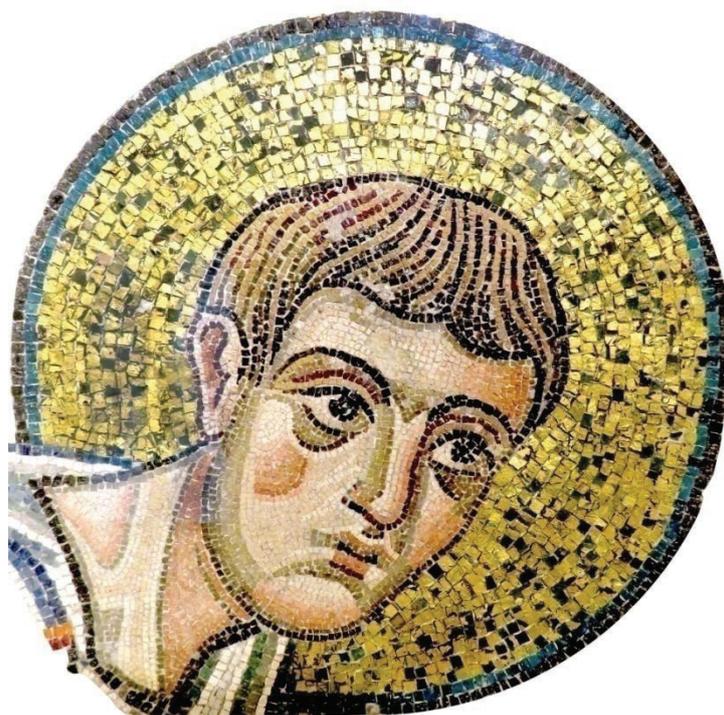


Figura 1 – S. Juan Evangelista (de la antigua catedral). Fotografía del autor.

⁹ Dall’Ara y Cereda 2014, 35; Herrin 2022, 192.

¹⁰ Herrin 2022, 196.

¹¹ Dall’Ara y Cereda 2014, 35.

¹² Carile 2016a, 53-54.

En lo que se refiere a la técnica del mosaico, esta consiste en disponer sobre el muro una primera capa de mortero fabricado con granos de arena gruesos, que permite la adhesión del segundo estrato, compuesto también de mortero, en este caso realizado con arena fina¹³. Es en esta última capa en la que se incrustan las teselas, es decir, cada una de las piezas empleadas para la composición del mosaico. La forma en la que se cortan y se disponen recibe un nombre en concreto y, en el caso de Rávena, podemos encontrar tres técnicas (Fig. 1): el *opus tessellatum*, consistente en la utilización de teselas de piedra o mármol¹⁴; el *opus vermiculatum*, donde las piezas se colocan formando filas en relación con el contorno de las figuras¹⁵; y el *opus musivum*, un procedimiento en el que se emplean sobre todo teselas realizadas en pasta vítrea, y que se utilizó especialmente en los primeros siglos de producción del arte cristiano¹⁶.

Finalmente, en relación con la coloración de las teselas, en el caso de las piezas realizadas en piedra o mármol, el color es el mismo que el de la roca empleada, mientras que para las teselas realizadas en pasta vítrea se debe recurrir a una serie de pigmentos, que suelen ser el cobre, empleado para obtener piezas de color rojo; el cobalto para las tonalidades azules; el manganeso para el púrpura; y el hierro, que produce tonalidades que van desde el marrón hasta el negro¹⁷. Un caso especial es el de las teselas de oro, compuestas por tres capas: una inferior de vidrio, una intermedia de pan de oro, y una superior de vidrio translúcido.

5. Aproximación a la representación escatológica y paradisiaca en Rávena

En este apartado se analizarán los principales monumentos con decoración en mosaico de la ciudad de Rávena, en los cuales se hallan recogidos una gran variedad de tipos iconográficos que aluden a las creencias cristianas sobre la vida después de la muerte. Para ello, se partirá de un primer análisis del monumento desde un punto de vista cronológico y arquitectónico, que continuará con el estudio del programa iconográfico relacionado con la temática anteriormente citada.

¹³ Fiori 2018, 116.

¹⁴ Fiori 2018, 46.

¹⁵ Fiori 2018, 47.

¹⁶ Fiori 2018, 48.

¹⁷ Fiori 2018, 198-199.

5.1. Mausoleo de Gala Placidia

El Mausoleo de Gala Placidia es uno de los edificios más antiguos de los conservados en Rávena. Si bien la datación de este monumento es algo controversial, se puede colocar en el segundo cuarto del siglo V¹⁸, coincidiendo con las diferentes estancias en dicha ciudad de su comitente, Gala Placidia. De acuerdo con diferentes estudiosos, como Giuseppe Bovini¹⁹, este fue el lugar de enterramiento de Gala Placidia, pero según las hipótesis de otros investigadores, entre ellos Jutta Dresken-Weiland²⁰, habría sido inhumada en Roma, puesto que esta fue la ciudad en la que falleció, si bien no se sabe con certeza el lugar en el que fue sepultada.

De acuerdo con las fuentes documentales y arqueológicas, el mausoleo no surgió como un edificio independiente, sino que formaba parte del conjunto de la iglesia de la Santa Cruz, también comisionado por Gala Placidia, localizándose este monumento en el brazo sur del nártex de la iglesia. El mausoleo en cuestión es un pequeño edificio de planta cruciforme, construido íntegramente en ladrillo que, exteriormente, tiene una cubierta a dos aguas en los brazos y a cuatro aguas en el espacio central, rematando con un elemento en forma de piña, símbolo de inmortalidad, que enlaza con la función funeraria del edificio²¹. El interior cuenta con un revestimiento que se divide en dos partes, pudiéndose ver placas de mármol en la franja inferior, mientras que la parte superior está recubierta de los mosaicos objeto de análisis en este escrito. En lo relativo a la decoración musiva del interior del edificio, es posible señalar diferentes zonas de decoración, entre ellas los lunetos, las bóvedas de cañón de los brazos y las paredes y la cúpula que cierra el espacio central.

Se puede ver que el programa iconográfico que se ha elegido está lleno de alusiones a la vida más allá de la muerte y a lo que sucederá al final de los tiempos, propias del pensamiento cristiano. A pesar de que el mausoleo cuenta también con otros interesantes motivos iconográficos, debido al tema de este trabajo, la atención se centrará únicamente en aquellas escenas cuya interpretación esté relacionada con el Paraíso y el Apocalipsis.

¹⁸ Dresken-Weiland 2017, 15.

¹⁹ Bovini s.f., 11.

²⁰ Dresken-Weiland 2017, 16.

²¹ Dresken-Weiland 2017, 16.

En primer lugar, en el luneto que se dispone sobre la puerta de acceso, se encuentra el tipo iconográfico del Buen Pastor (Fig. 2), un motivo procedente de la parábola homónima, recogida en los evangelios de Mateo²² y Lucas²³, pero cuya representación tiene sus orígenes en el paganismo, donde, ya desde los siglos III y IV, se tiende a incluir la representación de la vida pastoril en los sarcófagos, teniendo de esta forma un significado asociado al deseo de tener una vida placentera después de la muerte²⁴. A pesar de que esta imagen es bastante habitual en el ámbito funerario del mundo tardorromano, lo cierto es que la imagen presente en Rávena difiere bastante de la representación tradicional de este tema, puesto que en este mausoleo Cristo aparece representado como un emperador, con una vestimenta compuesta de una túnica dorada, complementada con un manto púrpura, estando ambos colores asociados con el rango imperial²⁵. Alrededor de la figura de Cristo se han dispuesto seis ovejas y, de entre ellas, una está siendo acariciada por Cristo, mientras que el resto se encuentran dispuestas en el fondo campestre en el que se desarrolla la escena, conformado por un paisaje rocoso del que brotan manantiales de agua, árboles y diferentes elementos vegetales que, tal y como expone Dresken-Weiland, “se debe interpretar como una alusión al Paraíso, donde está Cristo con todos aquellos salvados por su fe, identificados como las ovejas”²⁶.



Figura 2 – Luneto del Buen Pastor. Fotografía del autor.

En relación con la representación del Paraíso, se deben destacar los lunetos localizados en los brazos laterales de la cruz (Fig. 3), donde aparecen representados dos ciervos en

²² Mt 18, 12-14.

²³ Lc 15, 3-7.

²⁴ Dresken-Weiland 2017, 22.

²⁵ Bovini s.f., 13; Dresken-Weiland 2017, 23.

²⁶ Dresken-Weiland 2017, 31.

cada uno de ellos, que inclinan sus cabezas para beber el agua de una fuente y que, de acuerdo con algunas interpretaciones, sería una representación de uno de los versículos del Apocalipsis: "... Y quien tenga sed, que venga. Y quien quiera, que tome el agua de la vida gratuitamente"²⁷, además de poderse relacionar también con el pasaje de Cristo y la samaritana: "pero el que beba del agua que yo le daré nunca más tendrá sed: el agua que yo le daré se convertirá dentro de él en un surtidor de agua que salta hasta la vida eterna"²⁸, siendo en ambos casos una referencia a que Cristo es el único que puede ofrecer al creyente la vida eterna en el Cielo. De esta forma, los ciervos serían una manera de aludir al fiel que ha alcanzado la vida eterna y, por este motivo, los animales se encuentran en un ambiente repleto de elementos vegetales, que sería un recurso a través del cual es posible representar el Paraíso²⁹, donde el fiel está gozando ya de la vida eterna, representada a través del agua. Esta misma representación de los animales que beben el agua contenida en el interior de algún recipiente se encuentra también en las paredes del espacio central, concretamente a través de las palomas (Fig. 4) que, de igual modo, son una alusión al fiel que ya ha alcanzado el Cielo³⁰.



Figura 3 – Luneto de los ciervos. Fotografía del autor.

Figura 4 – Palomas bebiendo agua de una fuente. Fotografía del autor.

²⁷ Ap 22, 17.

²⁸ Jn 4, 14.

²⁹ Dresken-Weiland 2017, 44; Rizzardi 2005, 239.

³⁰ Dresken-Weiland 2017, 55; Rizzardi 2005, 239.

Por último, hay que destacar la cúpula que cubre el espacio central del edificio (Fig. 5). En esta zona se ha representado un cielo de una tonalidad azul oscuro sobre el que destacan numerosas estrellas doradas, en la parte central se dispone una cruz latina y en las cuatro pechinas que sustentan la cúpula hay cuatro bustos de un ángel, un toro, un águila y un león. La cruz es el elemento principal de este espacio y su representación sobre el cielo estrellado es, de acuerdo con las interpretaciones, una alusión al Juicio Final, puesto que se ha identificado con el signo que aparecerá cuando Cristo vuelva a la Tierra³¹, tal y como se recoge en el evangelio de Mateo: “Entonces aparecerá en el cielo el signo del Hijo del hombre...”³². Además, alrededor de la cruz se puede ver un grupo de siete estrellas, que se corresponderían con los siete ángeles que están ante Dios³³ y a los que se hace alusión en el Apocalipsis³⁴. Finalmente, hay que destacar los cuatro bustos de las pechinas, que representan un ángel, un león, un toro y un león y que, de acuerdo con lo expuesto en el Apocalipsis, son los cuatro seres vivientes que acompañan a Cristo el día del Juicio Final (Fig. 6)³⁵. Desde un punto de vista iconográfico, todos ellos aparecen sobre unas nubes de tonalidades rojizas y azuladas y cuentan con alas, tal y como aparece referenciado en el texto bíblico³⁶.

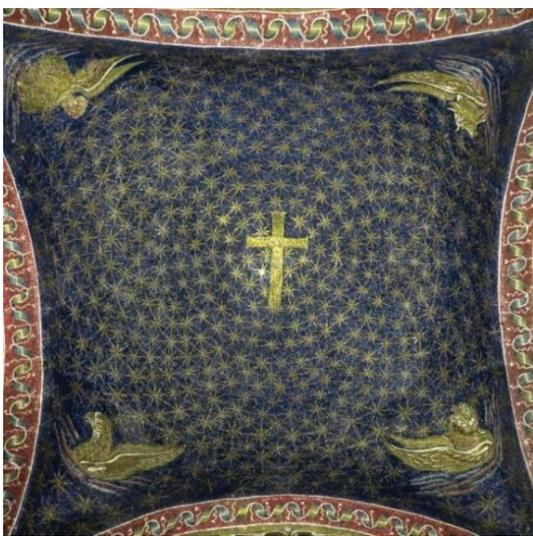


Figura 5 – Cúpula del mausoleo.
Fotografía del autor.



Figura 6 – Los cuatro seres del Apocalipsis.
Fotografía del autor.

³¹ Fabbri 2007, 32; Rizzardi 2005, 238.

³² Mt 24, 30.

³³ Fabbri 2007, 32; Rizzardi 2005, 239.

³⁴ “Y vi a los siete ángeles que están de pie delante de Dios...” (Ap 8, 2).

³⁵ Dresken-Weiland 2017, 56; Rizzardi 2005, 239.

³⁶ “Los cuatro vivientes, cada uno con seis alas...” (Ap 4, 8).

Teniendo en cuenta estas referencias escatológicas, la opinión más extendida es que en la cúpula se puede ver una representación de lo que ocurrirá en el final de los tiempos, una temática en consonancia con el ambiente funerario en el que se encuentran, que permitía recordar a aquel que accediera a su interior que Cristo volvería a juzgar al ser humano, tanto a quienes estaban enterrados en ese lugar como a aquel que los visitaba³⁷.

5.2. Baptisterio de los Ortodoxos

Dentro de los sacramentos de la Iglesia, uno de los más relevantes es el bautismo y tal es así que este rito se celebra en un espacio especialmente preparado para tal efecto, siendo el Baptisterio de los Ortodoxos de Rávena uno de los ejemplos más destacados. El edificio fue construido en torno a finales del siglo IV o principios del V, coincidiendo con el episcopado del obispo Urso, que fue de gran importancia para la primitiva comunidad cristiana local, puesto que fue el comitente del primer complejo catedralicio de la ciudad, que comprendía, entre otros edificios, la antigua catedral paleocristiana y el baptisterio que se conserva en la actualidad. Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo V, el obispo Neón, sucesor en el cargo de Urso, llevó a cabo la finalización de los trabajos de ornamentación del edificio, tal y como nos informa el obispo Agnello³⁸, pudiéndose datar los mosaicos que se conservan en la actualidad en ese momento³⁹.

Desde el punto de vista arquitectónico, el baptisterio es un edificio de planta octogonal, construido en ladrillo y caracterizado por la alternancia de exedras y paredes lisas, correspondiéndose estas últimas con los cuatro puntos cardinales. La elección de una planta octogonal tiene su explicación en la simbología del número ocho, que se interpreta como una alusión a la resurrección de Cristo⁴⁰. El conjunto aparece cubierto con una cúpula, construida mediante la técnica de los “tubos de arcilla”⁴¹, consistente en la creación de piezas cilíndricas en terracota, que cuentan en uno de sus extremos con un orificio, mientras que en el otro hay un elemento de forma cónica, pudiéndose de esta forma unir las diferentes piezas insertando el apéndice cónico en el hueco de la siguiente pieza, favoreciendo de esta forma la ligereza de la estructura. El exterior, caracterizado por dejar al descubierto la estructura en ladrillo, tiene una decoración a

³⁷ Dresken-Weiland 2017, 56-57; Fabbri 2007, 32.

³⁸ of Ravenna y Mauskopf Deliyannis 2004, 125.

³⁹ Dresken-Weiland 2017, 63; Rizzardi 2005, 327.

⁴⁰ Rizzardi 2005, 330.

⁴¹ Dresken-Weiland 2017, 213.

base de arcos ciegos en la parte superior del edificio, siendo estos el resultado de una intervención en el edificio durante el siglo XI⁴². Por otro lado, el interior cuenta con una lujosa decoración con diferentes materiales, distinguiéndose un primer nivel decorado con mosaicos; un segundo nivel en la zona de los ventanales, ornamentado con relieves en estuco y, por último, la cúpula, recubierta íntegramente con mosaico.

En lo concerniente al programa iconográfico elegido, los tipos iconográficos son muy variados, pudiéndose ver la representación de los profetas del Antiguo Testamento y escenas bíblicas como los pasajes de Daniel en el foso de los leones o Jonás y el monstruo marino en la zona decorada con estucos, mientras que en la cúpula la ornamentación se divide en dos registros externos y un medallón central. Dado que la decoración de la cúpula cuenta con referencias al Apocalipsis y al Paraíso, tema de estudio del presente trabajo, me centraré especialmente en ella, teniendo también en cuenta su relación con el espacio en el que fueron colocados, es decir, en un ambiente destinado a la celebración del bautismo.

Comenzando por la parte central del espacio, aparece representado el tipo iconográfico del Bautismo de Cristo (Fig. 7), un pasaje apropiado para el espacio en el que ha sido incluido. En este caso, haciendo un breve análisis iconográfico, se pueden observar tres figuras. En la parte central, ligeramente hacia la derecha, aparece Cristo barbado, de pie, con el agua del Jordán que le cubre hasta la cintura. A la izquierda de Cristo surge de entre las aguas una figura masculina, identificada gracias a la inscripción como la personificación del Jordán. Por último, a la derecha de Cristo se ha representado a san Juan, ataviado con un ropaje fabricado con pieles y sujetando en su mano izquierda una cruz enjoyada, que es uno de los elementos más interesantes de la representación y que establece un vínculo con el Apocalipsis. Si se compara esta imagen de san Juan Bautista con otras realizadas en fechas próximas (como por ejemplo en la cátedra de Maximiano, en un díptico de marfil de Lyon o en la cúpula del baptisterio arriano, datadas todas ellas en el siglo VI), se puede notar que en ningún caso el santo porta una cruz, sino que puede estar representado con la mano vacía o con un cayado⁴³, no pudiéndose ver la cruz como atributo del Bautista hasta el siglo XV⁴⁴. Esto ha llevado a algunos estudiosos, entre ellos a Dresken-Weiland, a interpretar esta cruz como un elemento que

⁴² Bovini s.f., 14.

⁴³ Dresken-Weiland 2017, 81.

⁴⁴ Rodríguez Velasco 2016, 7.

completa el tipo iconográfico del bautismo con la referencia a la muerte y resurrección de Jesús, lo que tendría una finalidad clara: hacer comprender al fiel que, mediante el bautismo, está consiguiendo participar en la salvación universal, pudiéndose encontrar, de esta forma, entre los salvados mencionados en el Apocalipsis⁴⁵.

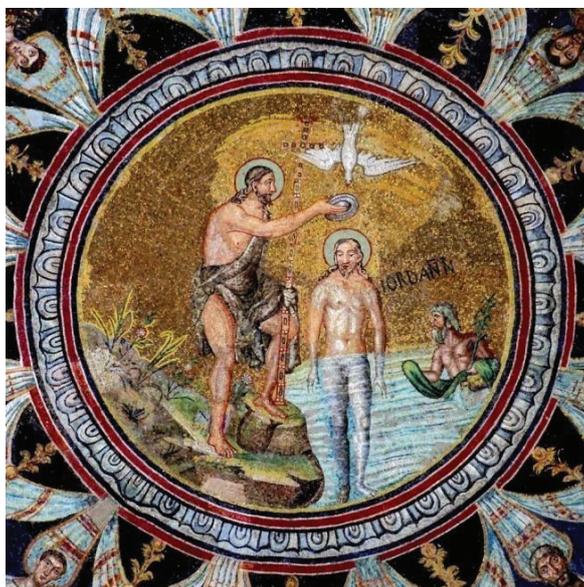


Figura 7 – Bautismo de Cristo. Fotografía del autor.

En conexión con esta escena bautismal se debe hacer alusión al registro más próximo al medallón central, que es el ocupado por el cortejo de apóstoles. Esta procesión está encabezada por los santos Pedro y Pablo (Figs. 8 y 9), identificados cada uno de ellos de una forma diferente y que será la más extendida a partir de este momento, donde Pedro se muestra como un hombre anciano, caracterizado por la barba y el pelo de color blanco, mientras que san Pablo aparece como un varón de mediana edad con una barba de color castaño⁴⁶. Ambos apóstoles se encuentran en la parte central del cortejo y preceden a sendos grupos de cinco apóstoles cada uno, caracterizados todos ellos por estar ataviados con túnica y palio de color blanco y dorado⁴⁷. De especial importancia es el hecho de que cada uno de los apóstoles cubre sus manos con el palio para sostener una corona con incrustaciones de piedras preciosas que, según señala Fabbri, sería la trasposición al ámbito divino de la ceremonia del *aurum coronarium*⁴⁸, una celebración de la Antigüedad en la que se obsequiaban coronas al emperador, que en este caso sería Cristo, presente en la escena del Bautismo. Además, conforme a lo expuesto por la

⁴⁵ Dresken-Weiland 2017, 81.

⁴⁶ Fabbri 2007, 132.

⁴⁷ Dresken-Weiland 2017, 82; Fabbri 2007, 132.

⁴⁸ Fabbri 2007, 132.

misma autora, el hecho de que el colegio apostólico esté representado sobre un campo de color verde se debería de interpretar como una referencia al jardín paradisiaco⁴⁹, por lo que, en este caso, de acuerdo con diversas lecturas, los apóstoles llevarían las coronas a Cristo en el Cielo para reconocerlo como emperador celestial⁵⁰.



Figura 8 – San Pablo.
Fotografía del autor.



Figura 9 – San Pedro.
Fotografía del autor.

Por último, el registro externo de la decoración de la cúpula se caracteriza por la representación de arquitecturas fingidas, siendo un total de ocho estructuras que se repiten a lo largo de todo el espacio, intercalándose aquellas que cobijan un libro en su interior (interpretados como los cuatro Evangelios) con aquellas que cuentan con un trono, siendo estas de especial importancia para el contenido de este texto, puesto que es un tipo iconográfico ligado al Juicio Final relatado en el Apocalipsis. Cada uno de los cuatro tronos aparece incluido dentro de un ábside y flanqueado a ambos lados por espacios abiertos en los que se incluyen elementos vegetales (Fig. 10), pudiéndose entender estos espacios como una alusión al jardín del Paraíso. En lo que respecta al trono, se muestra cubierto por una tela de color naranja, mientras que sobre el asiento hay unas vestiduras de color dorado y púrpura, los colores imperiales, que esperan al ocupante del trono, en este caso, Cristo. Gracias a estos elementos, además de la cruz representada sobre el respaldo, se puede interpretar este trono como el tipo iconográfico de la Etimasia, es decir, el trono preparado para el día del Juicio Final⁵¹. Además, se debe de tener en cuenta que las cuatro Etimasia se han colocado correspondiendo con

⁴⁹ Fabbri 2007, 132.

⁵⁰ Dresken-Weiland 2017, 82; Fabbri 2007, 132.

⁵¹ Bergmeier 2020, 86; Dresken-Weiland 2017, 96; Fabbri 2007, 133; Mera 2014, 144.

los cuatro puntos cardinales, lo cual, de acuerdo con los estudios al respecto, tiene la función de recordar al cristiano el carácter universal del Juicio Final, que se extenderá hacia todos los puntos cardinales⁵².



Figura 10 – Etimasia y jardines paradisiacos. Fotografía del autor.

De esta forma, se puede concluir que el programa iconográfico presente en la cúpula del Baptisterio Neoniano cumple, entre otras funciones, con la misión de recordar a aquel que se bautizaba que, a través del acto del bautismo, podría encontrarse entre los salvados el día del Juicio Universal, tal y como aparece recogido en el Apocalipsis, pudiendo, de esta forma, participar junto a los apóstoles en la procesión celebrada en el Paraíso y rendir homenaje a Cristo como emperador del Universo.

5.3. Baptisterio de los Arrianos

Con la elección de Rávena como capital del reino ostrogodo, se produjo la llegada a esta ciudad de un gran grupo de arrianos y la consecuente construcción de sus propios espacios de culto independientes de los ortodoxos. Es en este contexto donde se debe colocar el conocido como Baptisterio de los Arrianos, un edificio que formaba parte del complejo episcopal arriano, conformado por la catedral, el baptisterio, un atrio y el palacio episcopal⁵³. En lo que respecta al baptisterio, generalmente se data entre los años 493 y 526⁵⁴, que son las fechas en las que Teodorico se encontraba en Rávena,

⁵² Bergmeier 2020, 99; Deichmann 1969, 137; Dresken-Weiland 2017, 100.

⁵³ Para un estudio en profundidad de este complejo episcopal, dirigirse a: Carile y Cirelli 2015, 97-121.

⁵⁴ Bovini s.f., 16; Carile y Cirelli 2015, 97.

aunque no se sabe con certeza si el monarca fue el comitente de la construcción del edificio o si, por el contrario, su creación se debe a un obispo arriano⁵⁵.

Focalizando la atención en el baptisterio, se trata de un edificio construido en ladrillo que, al igual que el Baptisterio Neoniano, del que recibe una importante influencia, cuenta con una planta octogonal con cuatro ábsides, orientados hacia los puntos cardinales, siendo el oriental el que se caracteriza por una mayor profundidad, puesto que sería el lugar desde donde el obispo presidiría la celebración del bautismo⁵⁶. Este núcleo del baptisterio, de acuerdo con las fuentes arqueológicas, estaría rodeado completamente por un deambulatorio, dejando libre únicamente la zona del ábside oriental por su mayor profundidad⁵⁷. En lo que se refiere al interior del edificio, en un origen las paredes deberían haber estado recubiertas con mármoles y con mosaicos, que compondrían diferentes escenas que se han perdido, pudiéndose sugerir que, entre esas decoraciones en mosaico, se encontrarían diferentes arquitecturas fingidas como las que se encuentran en el baptisterio ortodoxo, una hipótesis respaldada por la existencia de dibujos preparatorios con forma de capiteles y por una gran cantidad de teselas encontradas en las labores de restauración de comienzos del siglo pasado⁵⁸. De esta forma, la ornamentación de la cúpula del baptisterio arriano sería bastante similar a la del edificio ortodoxo, contando, de igual manera, con un medallón central con el tipo iconográfico del Bautismo de Cristo, un primer registro con la procesión de apóstoles y, por último, un segundo registro con la representación de arquitecturas fingidas que, en el caso del edificio arriano, se encontraría en la parte alta del muro y no en la propia cúpula.

En este edificio, al igual que en lo referente al Baptisterio de los Ortodoxos, se han incluido una serie de tipos iconográficos que hacen referencia, por un lado, al bautismo, relacionándose de esta forma con la función del edificio, pero, por otro lado, se puede establecer una referencia al Juicio Final en la procesión de apóstoles dispuesta en el registro alrededor del medallón central.

En lo que concierne al tipo iconográfico del Bautismo de Cristo (Fig. 11), en el baptisterio arriano no se hace una referencia directa a la salvación de la humanidad por

⁵⁵ Dresken-Weiland 2017, 103.

⁵⁶ Dresken-Weiland 2017, 103.

⁵⁷ Bovini s.f., 16; Carile y Cireli 2015, 105; Dresken-Weiland 2017, 103.

⁵⁸ Dresken-Weiland 2017, 108.

Cristo, como sí ocurre en el caso del baptisterio ortodoxo a través de la cruz recubierta de gemas, sino que, en este caso, de acuerdo con algunas interpretaciones, la imagen de Cristo quiere transmitir el pensamiento arriano que sostiene que Dios Hijo es eminentemente un hombre y, de acuerdo con Jiménez Garnica, para poder expresar esta idea, el artista incide especialmente en dos elementos que permitirían reconocer a Cristo como un ser humano: el ombligo y los genitales⁵⁹. Aunque esta opinión no está extendida entre todos los investigadores, lo cierto es que el tipo iconográfico del Bautismo de Cristo representado en el baptisterio arriano es uno de los elementos que ha permitido a los estudiosos llegar a la conclusión de que la cruz presente en el Baptisterio de los Ortodoxos es una referencia a la redención de Cristo y no un atributo del Bautista.

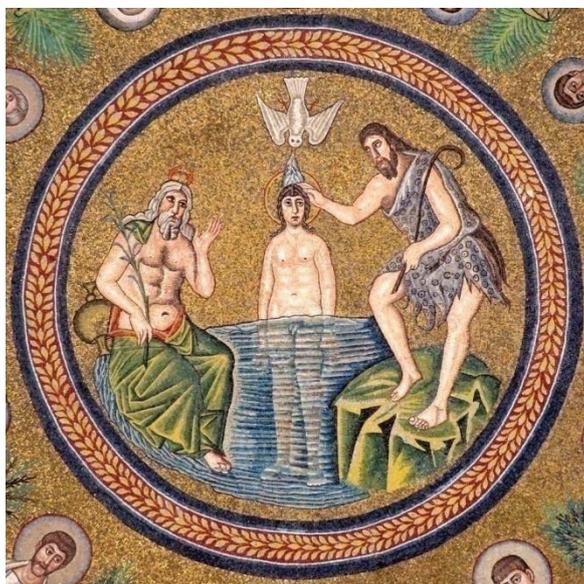


Figura 11 – Bautismo de Cristo. Fotografía del autor.

Entrando ya en lo relativo a una representación que enlaza con el Apocalipsis y el Juicio Final, se debe hacer alusión al registro que rodea el medallón central, un espacio con forma anular en el que, paralelamente a lo que sucede en el baptisterio ortodoxo, se halla presente un cortejo de apóstoles, encabezados también por los santos Pedro y Pablo, dirigiéndose todos ellos en dos grupos de seis apóstoles cada uno hacia un trono localizado en la parte oriental del edificio.

En lo que se refiere a los apóstoles, se puede apreciar que los únicos que son perfectamente identificables a través de sus atributos son san Pedro y san Pablo (Fig.

⁵⁹ Jiménez Garnica 2021, 286.

13), que portan las llaves y los rollos de las escrituras respectivamente, mientras que el resto del colegio apostólico ha sido representado sosteniendo una corona en sus manos, del mismo modo que en el baptisterio ortodoxo⁶⁰. Todos los apóstoles aparecen vestidos con túnica y palio de color blanco y están de pie sobre un suelo verde, una alusión al verdor del jardín del Paraíso y, por tanto, no se encuentran en el ámbito terrenal, un hecho que se ilustra a través del fondo dorado que busca hacer comprender al espectador que esa escena está teniendo lugar en el espacio celestial⁶¹ (Fig. 12). Además, para reforzar la identificación del ambiente en el que se encuentran los apóstoles como el Paraíso, el creador del programa iconográfico decidió incluir palmeras con frutos que, tal y como señala Jiménez Garnica, “ubican a esos justos en el espacio del reino de Dios”⁶².



Figura 12 – Detalle de los apóstoles donde se ve el jardín paradisiaco y las palmeras. Fotografía del autor.

Como ya se ha señalado anteriormente, el destino de la procesión de los apóstoles es un trono bastante similar a los que se encuentran en el Baptisterio Neoniano, clasificándose todos ellos dentro del tipo iconográfico de la Etimasia (Fig. 13), es decir, el trono vacío que alude a la ausencia de Cristo y que será ocupado por Él durante la Parusía⁶³. En este caso, el trono se ha representado con un reposapiés decorado con perlas y piedras preciosas y un revestimiento que cubre el trono, sobre el cual se dispone un cojín

⁶⁰ Bovini, s.f., 17; Dresken-Weiland 2017, 112; Fabbri 2007, 171.

⁶¹ Dresken-Weiland 2017, 82.

⁶² Jiménez Garnica 2021, 284.

⁶³ Dresken-Weiland 2017, 112.

púrpura que se apoya en un tejido de color blanco. Como rasgo diferenciador de esta Etimasia respecto a las del Baptisterio de los Ortodoxos, en este ejemplo es posible apreciar que, sobre el trono, hay una cruz recubierta de joyas que da la sensación de que flota sobre él, siendo esta una característica que, de acuerdo con Armin Bergmeier, se puede identificar como un elemento que alude al Juicio Final⁶⁴, en concreto el signo del Hijo del hombre que aparecerá al final de los tiempos recogido en el Evangelio de Mateo⁶⁵. Además, hay que destacar que, sobre el brazo horizontal de la cruz, cuelga un paño de color granate que, según lo expuesto por algunos estudiosos, sería un elemento propio del repertorio arriano y que funcionaría como un recordatorio de la naturaleza humana de Cristo, puesto que sufrió y murió en la cruz⁶⁶, dos argumentos en los que se basaban los arrianos para declarar la única naturaleza humana de Cristo.



Figura 13 – Santos Pedro y Pablo junto a la Etimasia. Fotografía del autor.

De esta forma, se puede llegar a la conclusión de que el programa iconográfico dispuesto en el Baptisterio de los Arrianos busca aludir, de igual forma que en su homólogo ortodoxo, a la posibilidad de encontrarse entre los justos tras el Juicio Final a través del bautismo, añadiendo algunos elementos que buscan insistir en la doctrina arriana, además de permitir al fiel tener una aproximación al jardín paradisiaco que le esperaba en caso de encontrarse entre los salvados.

⁶⁴ Bergmeier 2020, 94-95.

⁶⁵ Mt 24, 30.

⁶⁶ Fabbri 2007, 34-35; Jiménez Garnica 2021, 286.

5.4. San Apolinar el Nuevo

Después del establecimiento de Rávena como capital del reino ostrogodo de Italia, encabezado por Teodorico, se edificó en la ciudad el palacio real y, junto a él, el monarca ordenó construir una basílica que sirviera como su propia capilla palatina, siendo este el origen del templo actual⁶⁷. En lo que respecta a la historia del edificio, habitualmente se data su construcción entre los años 493/494 y 526⁶⁸, coincidiendo de esta forma con el periodo en el que reinó Teodorico. En ese momento, el edificio se dedicó al Salvador y se utilizó para el culto arriano, pero, con la posterior conquista bizantina de la ciudad del año 540, la basílica fue consagrada al culto ortodoxo, dedicándose entonces a San Martín como “*Malleus Haereticorum*”, es decir, como un santo venerado por haber hecho frente a las herejías⁶⁹, una denominación que testimonia el pensamiento antiarriano extendido entre los cristianos ortodoxos. Los cambios en la denominación del edificio no terminan aquí, sino que, a mediados del siglo IX, por temor a un posible ataque de los piratas, la basílica fue elegida como el lugar donde custodiar las reliquias de san Apolinar, veneradas anteriormente en la localidad de Classe, donde se encontraba el primitivo sarcófago del santo obispo, razón por la cual la iglesia pasó a ser conocida como San Apolinar el Nuevo⁷⁰.

En lo que se refiere a la planta de este edificio, se trata de una basílica con tres naves, de las cuales la central es de mayor altura que las laterales, permitiendo así la iluminación del interior. Las naves se separan entre sí mediante columnas de mármol proconnesio, trabajado en Constantinopla y enviado desde allí hasta Rávena para la construcción del edificio⁷¹. Para completar la lujosa ornamentación del interior, en las paredes de la nave central se dispuso una decoración realizada en mosaico, que se extiende desde los pies hasta la cabecera del templo. Desde el punto de vista de los temas representados, en el lado del Evangelio discurre, en la parte baja, una procesión de santas, precedidas por los Reyes Magos, que se dirige desde el puerto de Classe hacia la Virgen entronizada con Cristo en brazos, acompañados ambos por ángeles; en el registro central, correspondiéndose con el nivel de los ventanales, se encuentra una serie de figuras masculinas, interpretadas generalmente como profetas y, por último, en la zona superior, son visibles diferentes escenas de la vida pública de Cristo. Por otra parte, en

⁶⁷ Dresken-Weiland 2017, 117; Rizzardi 2005, 352.

⁶⁸ Brambilla e Izzo s.f., 19; Dresken-Weiland 2017, 117; Rizzardi 2005, 351.

⁶⁹ Brambilla e Izzo s.f., 16-17; Bovini s.f., 17; Dresken-Weiland 2017, 117; Rizzardi 2005, 352-353.

⁷⁰ Brambilla e Izzo s.f., 17; Bovini s.f., 18; Dresken-Weiland 2017, 117; Rizzardi 2005, 353.

⁷¹ Dresken-Weiland 2017, 117; Rizzardi 2005, 353.

lo relativo a la ornamentación del lado de la Epístola, en el registro inferior se ve un cortejo de santos, que avanzan hacia Cristo entronizado y flanqueado por ángeles, partiendo esta comitiva desde la ciudad de Rávena, donde destaca el palacio de Teodorico; en el espacio intermedio se repite la misma representación de los personajes masculinos que se ven en el lado septentrional y, finalmente, en la parte superior, una serie de escenas de la Pasión de Cristo⁷². Dentro de esta amplia y variada decoración musiva, se reflejan diferentes pasajes extraídos de la Biblia, además de las procesiones de santas y mártires, pudiéndose establecer, en algunos casos, vínculos con el Apocalipsis y con el Paraíso.

El primero de los tipos iconográficos que hace referencia al Apocalipsis es la representación de la parábola de la separación de las cabras de las ovejas (Fig. 14), situada en el registro superior del lado del Evangelio, donde aparecen recogidas diferentes escenas de la vida pública de Cristo. Es un pasaje que, aunque se narra en el Evangelio de Mateo⁷³, hace alusión al Juicio Final narrado en el Apocalipsis. En el Libro de las Revelaciones el juicio aparece recogido de una forma diferente⁷⁴ pero, para una sociedad en su mayor parte iletrada, recurrir a la tradición pastoral, conocida por el grueso de la población, era la forma más clara y visual para aludir al final de los tiempos. Sobre un fondo dorado aparece Cristo en la parte central, funcionando como eje de simetría en torno al cual se articulan el resto de personajes que componen la imagen. Cristo se ha representado como un emperador impartiendo justicia⁷⁵, vestido con ropajes de color púrpura, con un nimbo cruciforme alrededor de su rostro que, en este caso, nos lo muestra como un hombre imberbe, mientras aparece sentado sobre una gran roca, que sustituye al trono en el que habitualmente se sienta⁷⁶. A su derecha se ve un ángel con alas y ropajes de color rojo, que levanta su mano derecha a la altura del pecho, mientras que, delante de él, se disponen tres ovejas que, en este caso, simbolizan a los salvados. Por otra parte, a la izquierda de Cristo se ha incluido un ángel completamente azul, con el mismo gesto que el ángel rojo, pero acompañando a un grupo de tres cabras, los animales elegidos en la parábola para aludir a los condenados

⁷² Para un análisis más detallado, dirigirse a: Bovini s.f., 18-20; Dresken Weiland 2017, 122-203; Rizzardi 2005, 354.

⁷³ Mt 25, 31-46.

⁷⁴ Ap 20, 7-15.

⁷⁵ Morelli 2000, 40.

⁷⁶ Brambilla e Izzo s.f., 24; Dresken-Weiland 2017, 133; Fabbri 2007, 153.

al Infierno⁷⁷. Un aspecto interesante es la representación de los ángeles de diferentes colores, puesto que, en época altomedieval, cada color se asocia a una serie de conceptos, facilitando así la comprensión del mensaje que se quiere transmitir. En este caso, el ángel que acompaña a los justos se caracteriza por el color rojo que, de acuerdo con los estudiosos, se asociaba con el bien porque representaba la luz, mientras que, por otro lado, el ángel que se encuentra junto a los condenados lleva ropajes azulados, una tonalidad que se asociaba con la oscuridad y, por tanto, con el mal⁷⁸. Otro rasgo interesante, que señala Dresken-Weiland, es la notable diferencia entre los rostros de los ángeles: mientras que el “ángel bueno” tiene una cara seria y no destaca especialmente por sus rasgos faciales, el “ángel malo” es más atractivo físicamente y esboza una sonrisa seductora, una característica que, de acuerdo con la interpretación que la investigadora hace sobre los textos de los teólogos paleocristianos, “la belleza y la fascinación estaban asociadas con el vicio”⁷⁹. De esta forma, a través de esta imagen se estaría dando a conocer a la población en qué consistiría el Juicio Final y qué les permitiría alcanzar el Paraíso, en este caso, el alejamiento de los vicios.



Figura 14 – Separación de las cabras de las ovejas. Fotografía del autor.

⁷⁷ Brambilla e Izzo s.f., 33; Dresken-Weiland 2017, 133; Fabbri 2007, 153.

⁷⁸ Brambilla e Izzo s.f., 33; Dresken-Weiland 2017, 133; Morelli 2000, 40; Fabbri 2007, 153.

⁷⁹ Dresken-Weiland 2017, 133.

Tras haber comprendido el Juicio Universal y sus consecuencias, se debía proporcionar al fiel una imagen del Paraíso, además de otorgarle una serie de modelos a seguir que lo ayudasen a no alejarse de la moralidad cristiana y, con tal propósito, el planificador del programa iconográfico eligió representar sendas procesiones de santas y santos en los registros inferiores de las paredes de la nave central. Partiendo de las características comunes, se puede apreciar que los personajes representados se muestran de pie, dirigiéndose hacia la zona del ábside, situados ambos grupos en una pradera de color verde, caracterizada por contar con flores y estando todos los personajes separados entre sí mediante palmeras con dátiles que, de acuerdo con Jiménez Garnica, son los “símbolos del justo”⁸⁰ y que permitirían comprender que los santos y santas se encuentran en el Paraíso, un espacio representado de manera muy similar en la procesión de apóstoles del Baptisterio de los Arrianos. Además, tanto los hombres como las mujeres portan coronas en las manos, un elemento que hunde sus raíces en el ceremonial imperial romano⁸¹. En lo que se refiere a las santas (Fig. 15), todas ellas se muestran como damas de la corte, caracterizadas por llevar una vestimenta consistente en un velo sujetado al cabello mediante una diadema, una primera túnica blanca y otra dorada colocada encima de esta, con una especie de estola dispuesta entre ambas túnicas y sujeta a la cintura mediante un lujoso cinturón con piedras preciosas, complementando su indumentaria con collares y brazaletes⁸². En lo relativo a los mártires (Fig. 16), aparecen ataviados todos ellos con túnica y palio de color blanco, a excepción del primero, San Martín, que lleva un manto púrpura, y el cuarto, San Lorenzo, con una túnica dorada. La elección del color blanco para las túnicas de la mayor parte de los santos parece tener su base en las vestimentas de los miembros de la corte, pero se puede establecer un paralelismo con lo que se dice en uno de los versículos del Apocalipsis acerca de los mártires, que recibirán una túnica blanca por haber sacrificado su vida por la fe⁸³.

⁸⁰ Jiménez Garnica 2021, 282.

⁸¹ Fabbri 2007, 132.

⁸² Dresken-Weiland 2017, 203.

⁸³ “A cada uno de ellos se le dio una túnica blanca” (Ap 6, 11).



Figura 15 – Procesión de santas (detalle).
Fotografía del autor.



Figura 16 – Cortejo de mártires (detalle).
Fotografía del autor.

En conclusión, uniendo la imagen de la parábola de la separación de las cabras de las ovejas con las procesiones de santas y mártires, se puede ver un mensaje escatológico que narra lo que acontecerá en el Juicio Final y cómo los justos, de acuerdo con las creencias cristianas, disfrutarán de la vida eterna junto a los santos en el Paraíso.

5.5. Basílica de San Vital

A pesar de que Rávena continuará bajo dominio de los ostrogodos arrianos hasta el año 540, en la ciudad se mantuvo una comunidad que practicaba el cristianismo aceptado por la Iglesia, pudiéndose ver la existencia de dos obispados: el arriano y el ortodoxo. En este contexto previo a la conquista bizantina de la ciudad, el obispo ortodoxo Ecclesio decidió edificar una iglesia dedicada al mártir san Vital⁸⁴, datándose el inicio de la construcción entre los años 521 y 534⁸⁵, el periodo en el que Ecclesio estuvo a la cabeza del obispado ravenés. Posteriormente, las obras de construcción del edificio serán supervisadas por el obispo Maximiano, que será quien consagre el edificio en el año 547⁸⁶, momento en el que la ciudad se encontraba ya bajo dominio bizantino. Además de la labor de los obispos, retratados como comitentes en los mosaicos del

⁸⁴ of Ravenna y Mauskopf Deliyannis 2004, 171.

⁸⁵ Bovini s.f., 21.

⁸⁶ Bovini s.f., 21; Dresken-Weiland 2017, 213; Jäggi 2016, 94; of Ravenna y Mauskopf Deliyannis 2004, 190.

interior, en el desarrollo de la construcción fue fundamental el apoyo económico de Juliano Argentario⁸⁷, cuyo sobrenombre, *Argentarius*, hace referencia a su labor como banquero⁸⁸, contribuyendo de igual modo en la construcción de buena parte de los edificios religiosos de Rávena durante la primera mitad del siglo VI.

En lo relativo al edificio, construido íntegramente en ladrillo, cuenta con una planta octogonal, siguiendo los modelos constantinopolitanos de iglesias como la dedicada a los santos Sergio y Baco⁸⁹. El interior está compuesto por un espacio central y un deambulatorio a su alrededor, que cuenta a su vez con dos plantas. La separación entre las dos zonas se hace a través de ocho pilares, entre los cuales se disponen siete exedras con dos columnas cada una, que sostienen tres arcos, viéndose esta estructura repetida en la parte baja y en la planta superior. En lo que se refiere a la cubierta del espacio central del edificio, esta se corresponde con una cúpula construida del mismo modo que la del Baptisterio de los Ortodoxos, es decir, con el sistema de los “tubos de arcilla”⁹⁰. En el lado oriental se encuentra el presbiterio, de gran profundidad, conformado por un primer espacio rectangular cubierto con una bóveda de arista, mientras que el segundo espacio se corresponde con un ábside semicircular al interior y poligonal al exterior. Es en este espacio donde se encuentra concentrada una profusa decoración en mosaico, consistente en distintas imágenes y tipos iconográficos que, en muchas ocasiones, hacen referencia al Apocalipsis y al Paraíso, motivos en los que se entrará en detalle en este apartado, sin profundizar en el análisis de otras imágenes como los cortejos de Justiniano y Teodora o las escenas veterotestamentarias.

Comenzando por uno de los primeros elementos que se extraen del Apocalipsis, se debe tratar la representación del Alfa y la Omega. En el texto bíblico se expone lo siguiente: “Dice el Señor Dios: «Yo soy el Alfa y la Omega, el que es, el que era y el que ha de venir, el todopoderoso»”⁹¹, siendo este un pasaje que se representa en el arte cristiano de diferentes formas ya desde sus orígenes. En el caso de los mosaicos de San Vital, ambas letras del alfabeto griego no aparecen juntas, como se puede ver en algunas representaciones del crismón, sino que la Omega se ha incluido en dos ocasiones, concretamente en las paredes laterales del presbiterio, mientras que el Alfa aparece

⁸⁷ of Ravenna y Mauskopf Deliyannis 2004, 172.

⁸⁸ Bovini s.f., 21; Dresken-Weiland 2017, 213; Jäggi 2016, 90.

⁸⁹ Jäggi 2016, 94.

⁹⁰ Bovini s.f., 21; Dresken-Weiland 2017, 213.

⁹¹ Ap 1, 8.

sobre el arco triunfal que permite el acceso al ábside. Se puede apreciar que las tres imágenes cuentan con características comunes, como es el hecho de que las letras aparecen incluidas en un clípeo sostenido por dos ángeles, que se han representado como la versión masculina del tipo iconográfico de la victoria alada romana⁹², vestidos con túnica y palio de color blanco, además de contar todos ellos con una aureola dorada alrededor de la cabeza. La diferencia fundamental radica en el hecho de que, en los muros laterales del presbiterio, donde se ha representado la Omega (Fig. 17), esta aparece repetida dos veces como un elemento que cuelga de una cruz con joyas, mientras que, en el caso del arco triunfal, el Alfa (Fig. 18) es el punto central de lo que Dresken-Weiland interpreta como un cristograma estilizado en forma de un conjunto de radios⁹³.

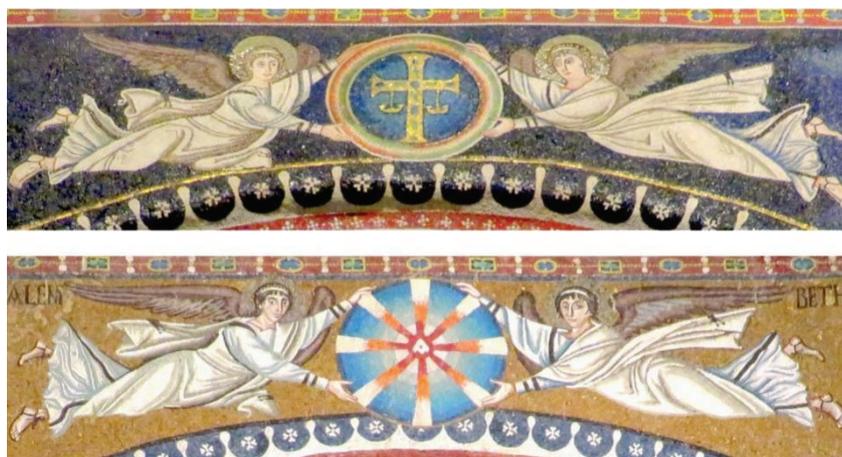


Figura 17 – Ángeles sosteniendo el clípeo de la Omega. Fotografía del autor.

Figura 18 – Ángeles sosteniendo el clípeo del Alfa. Fotografía del autor.

En el arco triunfal, a ambos lados de los ángeles que sostienen el medallón del Alfa, se encuentran representadas dos ciudades, identificadas gracias a las inscripciones como Jerusalén (Fig. 19) y Belén (Fig. 20), a izquierda y derecha respectivamente según se mira hacia el presbiterio. La manera de ilustrarlas es idéntica en ambos casos, con la excepción de que se localizan de forma simétrica respecto a un eje de simetría situado en la parte central del clípeo con el Alfa. Aunque pueda parecer que la inclusión de estas dos ciudades se aleje del tema apocalíptico, lo cierto es que, para crear la imagen de Belén y de Jerusalén y diseñar los muros de las urbes, el artista se ha inspirado en la

⁹² Dresken-Weiland 2017, 233.

⁹³ Dresken-Weiland 2017, 233.

narración del Libro de las Revelaciones, que describe la Jerusalén Celestial⁹⁴, aunque se toma algunas licencias, como es hacer ciudades de hexagonales en vez de cuadradas y con una puerta de entrada en lugar de doce, contrastando así con el Apocalipsis⁹⁵. Lo que sí que se basa de una forma más exacta en el texto bíblico es la sucesión de piedras preciosas que se encuentran en los cimientos de las murallas que, en el caso de las imágenes de Rávena, se muestran mediante la alternancia de un registro marrón con perlas con otro dorado con incrustaciones de piedras preciosas de color azul en algunos niveles y de color verde en otros. De acuerdo con algunos estudiosos, entre ellos Brambilla e Izzo, la inclusión de las ciudades de Belén y Jerusalén sería una forma de hacer comprender al fiel que Cristo, representado en el ábside, vivió en dichas localidades y que realmente existió, de la misma forma que es real el Paraíso en el que gobierna⁹⁶.



Figura 19 – Jerusalén. Fotografía del autor.



Figura 20 – Belén. Fotografía del autor.

Antes de pasar al ábside y su amplio programa iconográfico, es necesario hacer mención de la bóveda de arista que cubre el espacio rectangular que lo antecede. En esta cubierta (Fig. 21) el tipo iconográfico más importante, que ocupa el área central, es el Cordero de Dios, representado dentro de un medallón, con un nimbo y sobre un fondo estrellado, estando el clipeo a su vez rodeado por una guirnalda con frutas y hojas⁹⁷. Este tipo iconográfico es uno de los más representados en el arte cristiano y, aunque se hace referencia directa a él en el Evangelio de Juan⁹⁸, lo cierto es que es en el Apocalipsis⁹⁹ donde el desarrollo de los sucesos asociados al Cordero es mucho más profuso, siendo además protagonista de una buena parte de los acontecimientos narrados en el Libro de

⁹⁴ Ap 21, 10.16.18-21.

⁹⁵ Fiori 2018, 24.

⁹⁶ Brambilla e Izzo s.f., 56.

⁹⁷ Bovini s.f., 22; Dresken-Weiland 2017, 235; Fabbri 2007, 186.

⁹⁸ Jn 1, 29.36.

⁹⁹ Ap 5, 1-14; 14, 1-5.

las Revelaciones, por lo que los investigadores¹⁰⁰ tienden a identificar esta imagen con el Cordero apocalíptico. Por otra parte, se puede apreciar que el medallón aparece sostenido por cuatro ángeles que se han representado de pie sobre una esfera azul¹⁰¹, y el hecho de que se encuentren direccionados hacia los cuatro puntos cardinales ha hecho que Dresken-Weiland interprete el conjunto de los ángeles y el Cordero como una referencia al Juicio Final¹⁰², puesto que este será un suceso universal, a lo cual se quiere aludir, de igual forma que en el baptisterio ortodoxo, a través de la representación del mismo tipo iconográfico repetido cuatro veces¹⁰³, basándose la inclusión de los ángeles en este edificio en el Apocalipsis, donde se recoge lo siguiente: “Después de esto vi cuatro ángeles de pie sobre los cuatro ángulos de la tierra...”¹⁰⁴.



Figura 21 – Cubierta del presbiterio (detalle). Fotografía del autor.

Para culminar el análisis del programa iconográfico de este edificio, es necesario detenerse en el ábside, un espacio en el que los temas extraídos del ámbito apocalíptico y paradisiaco son muy abundantes. Comenzando por la parte central, el tipo iconográfico representado es el de Cristo *Cosmocrator*¹⁰⁵, es decir, como emperador del Universo, sentado sobre una esfera azul que simboliza el mundo. Se puede apreciar

¹⁰⁰ Dresken-Weiland 2017, 235; Fabbri 2007, 186.

¹⁰¹ Bovini s.f., 22; Dresken-Weiland 2017, 235; Fabbri 2007, 186.

¹⁰² Dresken-Weiland 2017, 235.

¹⁰³ En el Baptisterio de los Ortodoxos se repite la Etimasia.

¹⁰⁴ Ap 7, 1.

¹⁰⁵ Brambilla e Izzo s.f., 54; Fabbri 2007, 189.

que Cristo (Fig. 22) ha sido representado sin barba, con un nimbo cruciforme y ataviado con vestimentas de color púrpura que reflejan su posición como gobernante celestial, flanqueado por dos ángeles que cumplen la función de chambelanes¹⁰⁶. La primera de las referencias al Apocalipsis se puede encontrar en la figura del *Cosmocrator*, que se muestra sosteniendo un rollo cerrado con siete sellos con la mano izquierda, tal y como se recoge en el texto bíblico: “Vi en la mano derecha del que está sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, y sellado con siete sellos”¹⁰⁷. Además, se puede apreciar que Cristo tiene una corona en su mano derecha, que extiende hacia san Vital (Fig. 23), localizado a su diestra, como premio por su fe, enlazando de esta forma con el pasaje apocalíptico que dice: “Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida”¹⁰⁸.



Figura 22 – Cristo *Cosmocrator*.
Fotografía del autor.



Figura 23 – San Vital.
Fotografía del autor.

En lo que se refiere al espacio paradisiaco, este se ha incluido a través de una pradera rocosa bajo los pies de los personajes que forman parte de la escena representada, estando este prado poblado por flores de diferentes especies y colores¹⁰⁹. Como detalle adicional que permite identificar este espacio como el Paraíso, se puede ver que, bajo la esfera azul sobre la que se sienta Cristo, nacen cuatro ríos que, de acuerdo con los

¹⁰⁶ Bovini s.f., 22; Brambilla e Izzo s.f., 54; Dresken-Weiland 2017, 235; Fabbri 2007, 189.

¹⁰⁷ Ap 5, 1.

¹⁰⁸ Ap 2, 10.

¹⁰⁹ Brambilla e Izzo s.f., 55; Fabbri 2007, 189.

estudiosos, se corresponden con los ríos del Paraíso (Fig. 24)¹¹⁰, un tipo iconográfico que en este caso se extrae del libro del Génesis¹¹¹. Para afirmar aún más que la pradera que se ha incluido en la parte baja es el Paraíso, en la zona inferior del ábside, en los extremos izquierdo y derecho, se pueden apreciar sendas parejas de aves (Fig. 25) que, de acuerdo con Maria Cristina Carile, se corresponden con un pavo real y un gorrión¹¹². Tal y como expone la investigadora, el pavo real se concebía ya desde la Antigüedad como un ave que aludía a la inmortalidad y a la resurrección, debido fundamentalmente a que los pavos reales renuevan el plumaje durante la primavera¹¹³. Además, la inclusión de las aves junto a los cuatro ríos y la pradera son una referencia al Edén, pero en este caso en concreto no se quiere representar el Paraíso primitivo de Adán y Eva, sino el Paraíso después de la resurrección salvadora de Cristo, motivo por el cual en el ábside de este templo se desarrolla la entrega de la corona a san Vital por parte de Cristo, a la vez que este recibe del obispo Ecclesio una maqueta del edificio, queriendo de esta forma significar que, tanto Ecclesio como san Vital, han accedido ya al nuevo Paraíso en el que habitarán todos los salvados por Cristo¹¹⁴.



Figura 24 – Los cuatro ríos del Paraíso. Fotografía del autor.

Figura 25 – Gorrión y pavo real. Fotografía del autor.

¹¹⁰ Bovini s.f., 23; Brambilla e Izzo s.f., 55; Fabbri 2007, 189.

¹¹¹ “En Edén nació un río que regaba el jardín, y allí se dividía en cuatro brazos” (Gén 2, 10).

¹¹² Carile 2016b, 79.

¹¹³ Carile 2016b, 76.

¹¹⁴ Carile 2016b, 79.

De esta forma, se puede llegar a la conclusión de que las imágenes de la basílica de San Vital analizadas en este apartado buscan transmitir al fiel la idea de la salvación de Cristo, que permite a sus seguidores poder tener acceso al Paraíso en el que el obispo y el santo mártir se encuentran ya junto al *Cosmocrator*, recordándole el sacrificio de Cristo a través del Cordero de la bóveda del presbiterio e incidiendo en el carácter eterno de la salvación ejemplificado mediante el Alfa y la Omega, siendo en conjunto un resumen de la doctrina cristiana que prevé que las almas de los justos llegarán a vivir en el Paraíso después del Juicio Final, presidido por Cristo *Cosmocrator*.

5.6. San Michele in Africisco

Continuando con los edificios financiados por Juliano Argentario en el siglo VI, es necesario hacer mención de la iglesia de San Michele in Africisco, un templo que contaba con un mosaico absidal en el que, como se ha ido viendo a lo largo de este estudio, existen referencias al Apocalipsis. Fue una iglesia sufragada por Juliano Argentario y un pariente suyo, llamado Bacauda, que la construyeron como exvoto ofrecido a san Miguel como agradecimiento por salvarlos de la peste¹¹⁵, siendo consagrada por el obispo Maximiano en el año 547¹¹⁶. En la actualidad, la configuración original del edificio apenas se conserva, puesto que dejó de cumplir su función como lugar de culto en la primera década del siglo XIX, cuando Napoleón conquistó los Estados Pontificios¹¹⁷. A partir de este momento, la iglesia fue comprada por diferentes propietarios y uno de ellos, en 1842, vendió el mosaico a un representante del *káiser* Federico Guillermo IV de Prusia¹¹⁸, lo que explica la presencia del conjunto absidal en el *Bode Museum* de Berlín. Aunque el mosaico fue comprado en los años 40, fue sometido a labores de restauración en Venecia, puesto que se encontraba bastante deteriorado, lo que retrasó la llegada de las teselas a Berlín hasta el año 1855, no siendo reconstruido en su ubicación definitiva hasta el 1894¹¹⁹.

En lo que se refiere al edificio, estaba construido íntegramente con ladrillo y contaba con una planta basilical con tres naves, separadas entre sí mediante arcos apoyados sobre pilares de planta cuadrangular¹²⁰. La nave central finalizaba en un ábside en el que se encontraba el mosaico que actualmente se conserva en Berlín. Como ya se ha

¹¹⁵ Dall'Ara y Cereda 2014, 257; Linville White 2014, 4.

¹¹⁶ Dall'Ara y Cereda 2014, 257; of Ravenna y Mauskopf Deliyannis 2004, 190.

¹¹⁷ Linville White 2014, 22.

¹¹⁸ Dall'Ara y Cereda 2014, 258; Linville White 2014, 24.

¹¹⁹ Dall'Ara y Cereda 2014, 258-259.

¹²⁰ Linville White 2014, 5.

señalado, el mosaico fue restaurado en Venecia y, de acuerdo con algunos investigadores que se han centrado en la comparación del mosaico actual con las fuentes iconográficas antiguas, el conjunto que se conserva en la actualidad no se corresponde con el antiguo, sino que cuenta con modificaciones importantes¹²¹. Es por ello por lo que, para el estudio del mosaico antiguo, las fuentes en las que me he basado recurren a las imágenes antiguas que se conservan sobre el conjunto. De entre todas las representaciones antiguas a las que se hace referencia en los textos, he decidido seleccionar dos de ellas: un grabado realizado por Giovanni Ciampini (Fig. 26) en 1699, que permite conocer el aspecto original a través de la fuente iconográfica más antigua conservada; y una acuarela de 1843 de mano de Luigi Falchetti (Fig. 27), que posibilita el estudio de los colores originales, que contrastan con el mosaico del *Bode Museum*.



Figura 26 – Grabado del ábside de San Michele in Africisco, por Giovanni Ciampini (1843). Fuente: Gramentieri 2007.

Comenzando por el ábside, en la parte central se encuentra Cristo, representado como un joven imberbe, con nimbo cruciforme alrededor de la cabeza, sosteniendo una cruz con joyas con la mano derecha y un libro abierto con la izquierda y, tal y como se ve en el grabado de Falchetti, aparece vestido con túnica y palio de color púrpura¹²². A ambos lados de Cristo se incluyen dos arcángeles, identificados gracias a las inscripciones como Miguel, el de la izquierda, y Gabriel, el de la derecha según se mira a la imagen.

¹²¹ Gramentieri 2007, 338-339.

¹²² Deichmann 1969, 220; Gramentieri 2007, 337.

Las tres figuras se encuentran sobre un prado verde con flores que, como ya se ha señalado en otros monumentos de Rávena, son elementos que ayudan a ubicar a estos personajes en el Paraíso¹²³.

Por otra parte, sobre el arco triunfal, se ha optado por la inclusión de un registro en el que se pueden ver algunas referencias al Apocalipsis. En el centro se ha representado la imagen de Cristo, vestido con ropajes de color púrpura y que sujeta un libro abierto en la mano izquierda, mientras que con la derecha hace un gesto de bendición¹²⁴. Flanqueándolo se pueden ver dos ángeles, uno con una lanza y el otro con una vara con una esponja, mientras que detrás de ellos se desarrolla un cortejo de ángeles que tocan trompetas, tres a la derecha y cuatro a la izquierda de la composición¹²⁵, pudiéndose interpretar estos últimos siete ángeles como aquellos a los que se hace mención en el Apocalipsis: “Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se prepararon para tocar”¹²⁶. Además, a los pies de los ángeles se muestran una especie de nubes de tonalidades rojizas y azuladas, que se encuentran presentes en la mayor parte de los monumentos de Rávena y que, de acuerdo con diferentes estudiosos¹²⁷, se deben de interpretar como una alusión al “mar vítreo mezclado con fuego”¹²⁸ al que se alude en el Apocalipsis.



Figura 27 – Acuarela del ábside de San Michele in Africisco, por Luigi Falchetti (1843). Fuente: Gramentieri 2007.

¹²³ Brambilla e Izzo s.f., 55; Fabbri 2007, 189.

¹²⁴ Deichmann 1969, 220; Gramentieri 2007, 338; Linville White 2014, 12.

¹²⁵ Gramentieri 2007, 338; Linville White 2014, 12.

¹²⁶ Ap 8, 6.

¹²⁷ Deichmann 1969, 221; Dresken-Weiland 2017, 242.

¹²⁸ Ap 15, 2.

De esta forma, se puede apreciar que la referencia al Apocalipsis en este templo cuenta con algunos rasgos que permiten diferenciarla del resto de edificios de Rávena. Además, tal y como expone Linville White, la elección de un tema apocalíptico en un contexto inmediatamente posterior a la peste no es extraña, puesto que se creía que el fin del mundo iba a llegar tras una serie de epidemias y desastres naturales, lo cual hace suponer que los comitentes de la iglesia, además de agradecer a san Miguel su protección ante la enfermedad, quisieran recordar la posible inminente llegada del Apocalipsis¹²⁹.

5.7. San Apolinar en Classe

Para concluir el estudio de los edificios raveneses en los que se incluyen referencias escatológicas, se debe estudiar la última de las iglesias conservadas sufragadas por Juliano Argentario que, en esta ocasión, no se encuentra en el interior de la ciudad, sino en el municipio de Classe, localizado a escasos kilómetros de Rávena. La iglesia nació como una obra promovida por el obispo Ursicino, cuyo mandato se puede datar en el tercio central de los años 30 del siglo VI¹³⁰, con el objetivo de ensalzar la figura del santo como primer obispo de Rávena, siendo este un caso en el que se pretendía equiparar las figuras de san Apolinar y san Pedro, configurándose la basílica de Classe de una forma similar a la del Vaticano, es decir, como el lugar en el que se veneraban las reliquias del primer obispo de la ciudad¹³¹. Así, se puede ver que la iglesia de Classe surge sobre una antigua necrópolis utilizada hasta el siglo IV¹³², siendo este el lugar en el que fue sepultado san Apolinar que, de acuerdo con su historia, recogida en la *Passio sancti Apollinaris*¹³³, fue enviado a Rávena por san Pedro para evangelizar la ciudad, donde fue perseguido y martirizado por los paganos cerca del antiguo asentamiento de Classe¹³⁴.

Después de cerca de una década de construcción, la iglesia fue consagrada por el obispo Maximiano en el año 549¹³⁵. El edificio está construido íntegramente en ladrillo, a excepción de las columnas, arcos e impostas, que están realizados con mármol

¹²⁹ Linville White 2014, 13.

¹³⁰ Bovini s.f., 24; Dresken-Weiland 2017, 255; Jäggi 2016, 97; Rizzardi 2017, 185.

¹³¹ Jäggi 2016, 103-106.

¹³² Dresken-Weiland 2017, 255.

¹³³ Rizzardi 2017, 187.

¹³⁴ Dresken-Weiland 2017, 255; Jäggi 2016, 103; Rizzardi 2017, 187.

¹³⁵ Bovini s.f., 24; Dresken-Weiland 2017, 255; Jäggi 2016, 97; of Ravenna y Mauskopf Deliyannis 2004, 190; Rizzardi 2017, 185.

proconnesio tallado y enviado desde Constantinopla¹³⁶. El templo cuenta con una planta basilical con tres naves, que finalizan en los laterales en dos salas cuadrangulares denominadas *pastophoria*¹³⁷, mientras que el espacio central termina en un ábside, donde se concentra la ornamentación en mosaico, en la que se pueden ver los retratos de los obispos raveneses en la parte baja del espacio, mientras que, en la zona superior, se desarrolla una escena con alusiones escatológicas.

Comenzando por la zona inferior del mosaico absidal, se aprecia una composición caracterizada por una fuerte simetría, ejerciendo como eje principal la figura de san Apolinar (Fig. 28), retratado en la parte central de este espacio e identificado gracias a la inscripción que lo flanquea. La figura del santo se corresponde con el tipo iconográfico del orante¹³⁸, caracterizado por una representación frontal con los dos brazos elevados. Para poder identificar la figura del santo como un obispo, el artista recurre a la inclusión de los ropajes propios de su cargo, como son una túnica blanca, un palio del mismo color y una casulla púrpura con abejas bordadas, interpretadas como un símbolo de la elocuencia¹³⁹, una virtud que caracterizaría al obispo como evangelizador de la Rávena antigua.



Figura 28 – San Apolinar. Fotografía del autor.

¹³⁶ Bovini s.f., 24; Dresken-Weiland 2017, 255; Rizzardi 2017, 185.

¹³⁷ Jäggi 2016, 97.

¹³⁸ Dresken-Weiland 2017, 257; Rizzardi 2017, 189.

¹³⁹ Dresken-Weiland 2017, 257; Rizzardi 2017, 189.

A ambos lados de la figura central del santo obispo se disponen sendos cortejos compuestos por seis corderos cada uno que, en este caso, se han identificado como los primeros fieles de la comunidad cristiana ravenesa¹⁴⁰ los cuales, a su vez, son una representación de todos los fieles de la diócesis a través del tiempo. Cada uno de los corderos (Fig. 29) aparece separado de los demás mediante una planta de flores blancas, que permiten establecer una relación con todo el espacio en el que se encuentran tanto los corderos como san Apolinar, que se corresponde con lo que parece ser un jardín (Fig. 30), un ambiente que, de acuerdo con las interpretaciones de los estudiosos, sería una alusión al Paraíso¹⁴¹, que ha sido ilustrado como una pradera florida en la que crecen árboles de especies variadas y que está poblado de aves, unos animales que, de acuerdo con lo expuesto por Maria Cristina Carile, permiten aludir al Paraíso después de la venida de Cristo¹⁴².



Figura 29 – Imagen de uno de los corderos.
Fotografía del autor.

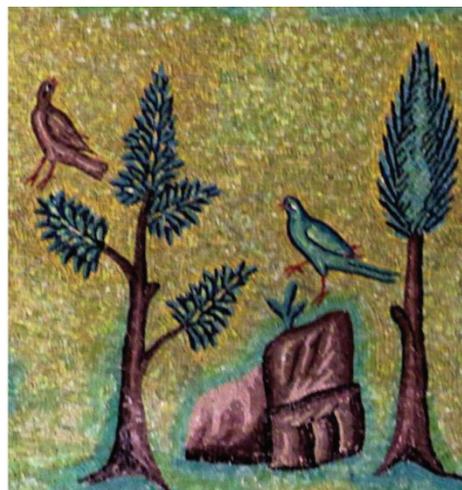


Figura 30 – Jardín paradisiaco con árboles y aves.
Fotografía del autor.

Continuando verticalmente, todavía en el espacio inferior de la pradera paradisiaca, se pueden observar tres corderos, uno a la izquierda y dos a la derecha, que forman parte de la escena que se desarrolla en la parte superior del ábside, que se ha identificado como la Transfiguración (Fig. 31), siendo estos tres corderos la representación de los apóstoles Juan, Santiago y Pedro¹⁴³, que se mencionan en los evangelios como los elegidos para subir con Cristo al monte Tabor¹⁴⁴. Además, encontramos otros personajes: los profetas Moisés y Elías, la mano de Dios y la cruz del medallón central.

¹⁴⁰ Bovini s.f., 25; Dresken-Weiland 2017, 257; Rizzardi 2017, 189.

¹⁴¹ Dresken-Weiland 2017, 257; Rizzardi 2017, 189.

¹⁴² Carile 2016b, 83.

¹⁴³ Bovini s.f., 25; Cortés Arrese 2011, 134; Dresken-Weiland 2017, 263; Rizzardi 2017, 188.

¹⁴⁴ Mt 17, 1; Mc 9, 2; Lc 9, 28.

Comenzando por los profetas, se puede ver que no son figuras de cuerpo completo, sino únicamente bustos. A la izquierda desde el punto de vista del espectador, se encuentra Moisés, caracterizado como un joven sin barba y con cabello corto, mientras que a la derecha se encuentra Elías, que ha sido retratado como un anciano con pelo largo y barba de color blanco¹⁴⁵. En ambos casos aparecen vestidos con túnica y palio de color blanco, y los personajes extienden sus brazos hacia el centro del ábside, donde se encuentra la cruz. Además, por encima del medallón central, se encuentra dispuesta la mano de Dios que, de acuerdo con Dresken-Weiland¹⁴⁶, permite representar de forma visual la voz de Dios que se recoge en el Evangelio¹⁴⁷.



Figura 31 – La Transfiguración. Fotografía del autor.

Por último, como elemento central de la escena de la Transfiguración y del ábside, se puede ver el medallón con la cruz (Fig. 32). En este caso se puede apreciar que la cruz se ha incluido como una forma de representar la figura de Cristo en la Transfiguración¹⁴⁸, y esta alusión se puede ver a través de la representación del busto de Cristo barbado dentro de un clipeo colocado en el punto de intersección de los brazos de la cruz. Al igual que la mayor parte de las cruces ilustradas en los monumentos de Rávena, se corresponde con la tipología de la cruz de oro recubierta de joyas, siendo esta la forma más extendida desde el siglo IV para representar la cruz¹⁴⁹. La cruz, como ya se ha indicado anteriormente, se encuentra dispuesta en la parte central de un

¹⁴⁵ Bovini s.f., 25; Dresken-Weiland 2017, 263; Rizzardi 2017, 188.

¹⁴⁶ Dresken-Weiland 2017, 263.

¹⁴⁷ Mt 17, 5; Mc 9, 7; Lc 9, 35.

¹⁴⁸ Dresken-Weiland 2017, 266.

¹⁴⁹ Dresken-Weiland 2017, 266.

medallón azul con estrellas y tres inscripciones. Comenzando por la parte superior, se lee el acróstico IXΘΥΣ, que hace alusión a Cristo como Hijo de Dios y salvador de la humanidad a través de la cruz, razón por la cual aparece acompañando al motivo central en esta imagen¹⁵⁰. A ambos lados del brazo horizontal, se pueden ver las letras Alfa y Omega que, como ya se ha indicado anteriormente, son una alusión al Apocalipsis¹⁵¹. Por último, en la parte inferior, se encuentra la leyenda “SALUS MUNDI”, que cumple con la función de recordar que Cristo es el Salvador¹⁵². Aunque la interpretación de los investigadores de esta cruz es algo controversial, la mayor parte de los estudiosos coinciden en que se trata de un elemento en el que se entremezclan la historia bíblica de la Transfiguración y un mensaje escatológico de la Parusía, funcionando la cruz en este caso como una representación de Cristo en el pasaje evangélico, pero también como el “signo del Hijo de Dios”¹⁵³ que aparecerá el día del Juicio Final¹⁵⁴.

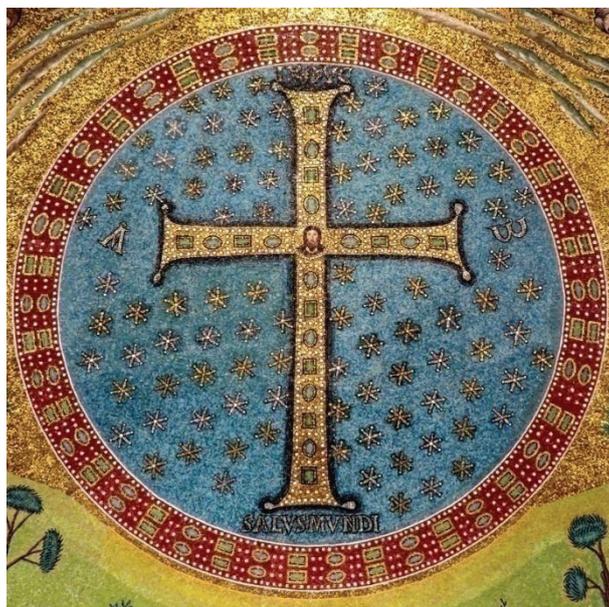


Figura 32 – Medallón con la cruz. Fotografía del autor.

Así, se puede llegar a la conclusión de que el mensaje que se quiere transmitir a través del mosaico absidal es que el fiel, simbolizado a través de los corderos, podría acceder al Paraíso, ilustrado a través del jardín en el que se ha representado al santo obispo, que cumple con la función de orientar a los creyentes a la salvación y su vida eterna en el

¹⁵⁰ Dresken-Weiland 2017, 267.

¹⁵¹ Ap 1, 8.

¹⁵² Dresken-Weiland 2017, 267; Rizzardi 2017, 188.

¹⁵³ Jäggi 2016, 102; Rizzardi 2017, 193.

¹⁵⁴ Mt 24, 30.

Cielo tras el Juicio Final, al cual se hace referencia mediante la cruz que, a su vez, sirve como símbolo de Cristo como garante de la redención de la humanidad.

5.8. Estudio iconográfico

Una vez estudiados cada uno de los edificios, es necesario hacer un examen general de los mosaicos en Rávena, destacando algunos tipos iconográficos que se repiten en varios monumentos y que nos permiten comprender un poco mejor el por qué de la representación de los mismos.

La característica de todos los monumentos es la localización de los mosaicos en los lugares más representativos del edificio. Así, en el caso de las basílicas de San Vital, San Michele in Africisco o San Apolinar in Classe, la decoración se concentra en el ábside, el espacio donde se sitúa el altar. Por otra parte, en los baptisterios, el tema principal es el Bautismo de Cristo, ubicado en la parte central de la cúpula, justo encima de la pila bautismal, lo que favorecía que el fiel se sintiera partícipe de la escena representada sobre su cabeza¹⁵⁵. Otra de las zonas decoradas son los muros laterales, como en el caso de San Apolinar el Nuovo, donde se han representado dos cortejos de santos. Sabemos gracias a Agnello que los fieles se separaban por sexos durante la liturgia, puesto que se habla de la “*parte virorum*”¹⁵⁶, es decir, el espacio destinado a los varones, que se correspondería con el lado de los mártires. A través de este recurso, se facilitaba la separación en el interior del templo, además de ofrecer varios modelos en los que poder inspirarse. Para finalizar, un caso particular es el Mausoleo de Gala Placidia, donde la decoración cubre todo el interior, una característica que seguramente se deba a su función funeraria y a la planta cruciforme del edificio.

En lo concerniente a las fuentes documentales empleadas para realizar el aparato iconográfico, el rasgo común es la inclusión de una temática cristiana basada en la Biblia. En el caso de las imágenes estudiadas, el principal libro es el Apocalipsis, en el que se cuenta lo que sucederá con las almas humanas al final de los tiempos. Como segunda fuente estarían los Evangelios, donde en ocasiones se alude al Juicio Final, como en el caso de la parábola de las cabras y las ovejas. Por último, el Génesis será fundamental para configurar la idea del Paraíso que, como se desarrollará más adelante, se basa en el Edén. Además de los textos sagrados, es necesario incluir la influencia de

¹⁵⁵ Dennis 2016, 37.

¹⁵⁶ Dresken-Weiland 2017, 196.

las costumbres paganas, puesto que la base cultural de los primeros cristianos del Mediterráneo se sustenta en la civilización clásica, que se mezclará con las creencias cristianas hasta dar lugar al cristianismo de los siglos V y VI, época de construcción de los monumentos estudiados.

Estando este ensayo centrado en el análisis de la representación escatológica, se debe aclarar una cuestión importante, y es que la temática examinada constituye solo una mínima parte de todas las interpretaciones que se pueden hacer sobre la ornamentación de los monumentos de Rávena, en los que también se hallan presentes, entre otros, temas eucarísticos o escenas de glorificación imperial. La introducción de los temas escatológicos es importante, puesto que estaba bastante extendida la creencia de la inminente llegada del Juicio Final, que se basa en varias fuentes apocalípticas en las que se incide en el cercano retorno de Cristo¹⁵⁷, una idea reforzada por la letal peste del siglo VI, ya que en el Apocalipsis se hace referencia a las plagas como uno de los signos que darán inicio al fin del mundo¹⁵⁸, lo que explica que las referencias escatológicas se multipliquen en época de Juliano Argentario, que sobrevivió a la enfermedad.

Comenzando por el motivo más representado, encontramos el Paraíso, un elemento fundamental dentro de las creencias de la Iglesia, que sostiene que los fieles, después de ser juzgados por Dios, pueden habitar en este espacio por toda la eternidad. Desde un punto de vista iconográfico, es posible apreciar que, en los monumentos raveneses, la imagen del Paraíso se corresponde siempre con un ambiente repleto de vegetación y, en algunos casos, habitado también por animales. A la hora de configurar este motivo, los artistas se basaron en el Génesis¹⁵⁹, que sostiene que, cuando el mundo fue creado por Dios, Adán y Eva residían en el jardín del Edén, pero, después de cometer el pecado original, la humanidad entera, descendientes de los dos primeros humanos, fue expulsada de ese espacio¹⁶⁰. Esta situación cambió con la muerte de Cristo que, de acuerdo con los dogmas cristianos, salvó a la humanidad y permitió volver a habitar en el Edén a aquellos que se bautizasen. Es por ello por lo que el Paraíso se configura como un jardín, dado que, si se tiene en cuenta que el lugar en el que reside Dios desde el Génesis es el jardín del Edén, el Paraíso como lugar al que vuelven las almas después

¹⁵⁷ Ap 22, 7.10.12.

¹⁵⁸ Ap 6, 8.

¹⁵⁹ Gén 2-3.

¹⁶⁰ Baghos 2018, 121; Dennis 2016, 1.

de la muerte no es otro lugar que el Edén primitivo¹⁶¹, por lo tanto, la forma lógica de representar el Paraíso es a través de un espacio ajardinado. Otra característica presente en la mayor parte de los mosaicos de Rávena es el uso del oro en relación con la pradera paradisiaca, porque, al reflejar este metal la luz que entra al edificio, el espectador podría hacerse una idea de la brillante luz que emana de Dios¹⁶², tal y como se recoge en el Apocalipsis¹⁶³. En este mismo libro se alude también al “mar vítreo mezclado con fuego”¹⁶⁴, un elemento que se incluye en muchos de los mosaicos de Rávena mediante la representación de nubes de color rojo y azul y que, al ser un motivo extraído del Libro de las Revelaciones, permite identificar la escena como un pasaje escatológico. Esta característica de las nubes de colores se puede ver también en el mosaico absidal de la Basílica Eufrasiana de Poreč (Fig. 37), un edificio datado a mediados del siglo VI y, por lo tanto, muy próximo cronológicamente a los mosaicos raveneses.



Figura 33 (izda.) – Hombres-toro y árbol de la vida (2004 a.C. – 1595 a.C.). Fuente: Museo del Louvre.

Figura 34 (dcha.) – Palmera en un sarcófago en Classe (s. VI). Fotografía del autor.

Figura 35 (abajo) – Escena frontal del sarcófago de la familia Pignata (s. V). Fotografía del autor.

¹⁶¹ Dennis 2016, 30.

¹⁶² Cormack 2018, 22.

¹⁶³ “... su rostro era como el sol cuando brilla en su apogeo” (Ap 1, 16).

¹⁶⁴ Ap 15, 2.

Como ya se ha señalado, el Paraíso se presenta como un jardín compuesto por una pradera verde, habitada por animales y donde crece una abundante vegetación. Dentro de la flora paradisiaca, los árboles, en concreto las palmeras, van a tener un rol fundamental a la hora de permitir la identificación del espacio como el Paraíso. De acuerdo con los estudiosos de la palmera como un símbolo del Edén, ya desde la Antigüedad los elementos vegetales se habían asociado con lo sagrado¹⁶⁵. Así, en Mesopotamia, la palmera constituye el modelo utilizado en las representaciones del árbol de la vida (Fig. 33), puesto que era una planta perenne¹⁶⁶. Esta idea mesopotámica pasará a la cultura grecorromana, donde podemos ver que algunos escritores, entre ellos Plutarco, sostienen que se trata de una planta que nunca muere¹⁶⁷, lo que determinará que esta concepción sobre la palmera como árbol inmortal enraizara en el pensamiento pagano y de ahí pasase al cristianismo. Así, podemos ver que los árboles y palmeras no solo se incluyen en los mosaicos de los monumentos raveneses, sino también en los sepulcros conservados en esos mismos edificios (Figs. 34, 35 y 38) y con cronologías similares, donde se incluyen escenas ambientadas en el Paraíso como forma visible de representar el deseo de las personas ahí sepultadas de habitar eternamente en el jardín paradisiaco.

Además de los elementos vegetales, se encuentran también varios animales, que permiten aludir a una idea siempre vinculada con el ámbito escatológico. Así, en edificios como San Vital, encontramos la representación del pavo real, un ave que, como ya se ha mencionado, ya para el paganismo era un símbolo de inmortalidad, puesto que cambiaba su plumaje durante la primavera¹⁶⁸. Este tipo iconográfico se muestra con este mismo significado en otras obras de arte de Rávena, como por ejemplo en uno de los sarcófagos conservados en el Museo Arzobispal y datado en el siglo VI, pero también en piezas de un contexto precedente y que se custodian en otras ciudades italianas, como es el caso de los pavos reales de la escena frontal del sarcófago de Constantina (h. 340), conservado en los Museos Vaticanos, o en el mosaico de la basílica de Santa Reparata (Fig. 36), bajo la catedral de Florencia, datado en el siglo V.

¹⁶⁵ Baghos 2018, 114.

¹⁶⁶ Valtierra Lacalle 2017, 111.

¹⁶⁷ Valtierra Lacalle 2017, 115.

¹⁶⁸ Carile 2016b, 76.



Figura 36 – Mosaico del pavo real de la basílica de Santa Reparata. Fotografía del autor.

En este reino celestial se halla también la presencia del ser humano, visible en el caso de los mosaicos a través de los santos, es decir, aquellos que, de acuerdo con las creencias de la Iglesia, habitan junto a Dios. Estos personajes han sido representados en todos los monumentos raveneses y se han ilustrado en su mayor parte con vestimentas de color blanco que, tal y como ya se ha explicado, es el color de los ropajes de los salvados mencionados en el Apocalipsis¹⁶⁹. Durante los primeros siglos de existencia del cristianismo, los santos aún no tenían atributos propios que permitieran reconocerlos, a excepción de algunos, como san Pedro o san Juan Bautista. A pesar de ello, en varios de los edificios analizados, los beatos aparecen junto a un elemento que permite identificarlos como tal: la corona. Dentro de todo el repertorio iconográfico desarrollado en Rávena, la tiara es uno de los tipos más interesantes, puesto que tiene la función de servir como premio, un papel que deriva del mundo pagano griego, donde los vencedores de los juegos celebrados en honor de una divinidad eran obsequiados con una corona realizada con ramas del árbol representativo de la ciudad¹⁷⁰. Aunque el origen de este tipo iconográfico provenga de una tradición antigua, lo cierto es que, en el caso de los mosaicos raveneses, este obsequio cumple dos funciones diferentes pero relacionadas entre sí.

¹⁶⁹ Ap 6, 9.11.

¹⁷⁰ Valtierra Lacalle 2017, 111.



Figura 37 – Mano de Dios sujetando una corona. Fuente: Matejčić y Cindrić 2014.

Por un lado, se puede observar que, en el caso del mosaico absidal de San Vital, es el santo el que recibe la corona de manos de Dios. A partir de la lectura de las fuentes bíblicas, es posible notar que hay un cierto número de pasajes¹⁷¹, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, donde se expone la creencia de que Dios entregará a los justos una corona tras la muerte como premio por haber mantenido la fe, como se puede ver en el siguiente pasaje: “Bienaventurado el hombre que aguanta la prueba, porque, si sale airoso, recibirá la corona de la vida que el Señor prometió a los que lo aman”¹⁷². Esta misma forma de representación se encuentra en el mosaico absidal de la Basílica Eufrasiana de Poreč, en el cual, en la parte superior, se ha incluido la mano de Dios sujetando una corona (Fig. 37), que se dispone a colocar sobre la cabeza de la Virgen con el Niño, pudiéndose establecer así un paralelismo entre ambos mosaicos y comprender que este tipo iconográfico se encuentra en más lugares.

Por otro lado, la corona puede ser entregada por parte de los santos a Cristo como forma de reconocer su superioridad, como se aprecia en los baptisterios y en las procesiones de santos de San Apolinar el Nuevo. En estos casos se puede ver que existe una referencia del Apocalipsis, donde se narra que los veinticuatro ancianos que se sientan alrededor del trono de Dios “...arrojan sus coronas ante el trono...”¹⁷³, siendo este un ceremonial en el que se reconoce la supremacía de Dios. Aunque encontramos esta referencia

¹⁷¹ Sab 5, 16; 1 Cor 9, 25; 2 Tim 4, 8; 1 Pe 5, 4; Ap 2, 10.

¹⁷² Sant 1, 12.

¹⁷³ Ap 4, 10.

bíblica, lo cierto es que algunos estudiosos¹⁷⁴ han establecido también un paralelismo con la ceremonia imperial romana del *aurum coronarium*, consistente en la ofrenda de coronas al emperador para reconocer la sumisión al gobernante. Así, podemos ver que los santos representados en los baptisterios y en San Apolinar el Nuevo portan las coronas como ofrenda hacia Cristo pero, de forma paralela, es un elemento que se podría relacionar con la corona que los santos han recibido de Dios, por lo que ambos significados se pueden llegar a mezclar en una misma imagen, como igualmente sucede en el caso de la Basílica Eufrasiana de Poreč, donde hay varios santos que portan en sus manos estas coronas (Fig. 40) para ofrecérselas a Cristo y a la Virgen, o también en algunos de los sepulcros raveneses (Figs. 38 y 39).



Figura 38 (arriba izda.) – Sarcófago del Beato Rinaldo (s. V). Fotografía del autor.

Figura 39 (abajo izda.) – Sarcófago “de los apóstoles” en Classe (s. VI). Fotografía del autor.

Figura 40 (dcha.) – Dos santos de la Basílica Eufrasiana. Fuente: Matejčić y Cindrić 2014.

En relación con este ceremonial del *aurum coronarium* cristianizado, se encuentran las coronas votivas, piezas de orfebrería que los monarcas europeos ofrecían a las iglesias como muestra de su fe y sumisión a Dios, siendo estos objetos una muestra tangible de lo representado en los mosaicos raveneses. De entre las piezas conservadas, la más próxima cronológicamente a las representadas en Rávena es la corona de Teodolinda (Fig. 41), donada por esta reina lombarda a la catedral de Monza entre finales del siglo VI y comienzos del VII. Además, encontramos la producción de otros objetos con la misma función en la Hispania visigoda, datados en este caso en el siglo VII, siendo el

¹⁷⁴ Fabbri 2007, 132; Molina Gómez 2004, 465.

ejemplo más característico la corona de Recesvinto (Fig. 42). Todos estos objetos se componen de un elemento de forma anular, fabricado con oro e incrustaciones que, sobre todo en el caso de la corona de Teodolinda, nos permiten conocer de primera mano cómo podría ser la apariencia real de las tiaras representadas en Rávena.



Figura 41 (izda.) – Corona de Teodolinda (s. VI-VII).
Fuente: Museo e Tesoro del Duomo di Monza.



Figura 42 (dcha.) – Corona de Recesvinto (s. VII).
Fuente: Museo Arqueológico Nacional.

Como nexo de unión de los tipos iconográficos estudiados en este epígrafe, se encuentra la figura de Cristo, que se incluye en todos los mosaicos de Rávena, en los que se distinguen algunos elementos en común, entre los que destaca la vestimenta donde, en todos los casos, a excepción de los baptisterios, donde Cristo está desnudo, se incluyen los colores dorado y púrpura, asociados con el rango imperial y que busca hacer comprender a los fieles que Él es el gobernante celestial y, para diferenciarlo de un emperador terrenal, no porta los instrumentos del poder de los césares¹⁷⁵, sino otros atributos, como el libro, la mano bendiciendo y, sobre todo, el nimbo crucífero. Esta forma de representar a Cristo se incluye ya en imágenes más antiguas, como es el caso del mosaico absidal de la iglesia de Santa Pudenciana (h. 400); en obras de una iconografía similar, como en el icono de Cristo del monasterio del Sinaí (Fig. 43), fechado en el siglo VI; y en otras muestras más tardías, visible en el panel de Cristo con los emperadores Constantino IX y Zoe (Fig. 44), perteneciente al siglo XI y que demuestra la pervivencia de este tipo iconográfico dentro del arte bizantino.

Lo más interesante del tipo iconográfico de Cristo en Rávena es cómo se adapta para transmitir un mensaje escatológico a través de diferentes elementos. Así, en el Mausoleo

¹⁷⁵ Spieser 1998, 66.

de Gala Placidia, se aleja de una representación tradicional del Buen Pastor, como la que se encuentra en dos sarcófagos de los Museos Vaticanos¹⁷⁶ (Figs. 45 y 46), donde el tipo iconográfico presente es el crióforo, mientras que en el ejemplo ravenés Cristo no porta el cordero sobre los hombros, sino que se sienta entre ellos vestido como gobernante, de forma que en esta imagen se mezclan dos tipos iconográficos: el Buen Pastor y Cristo como soberano del Paraíso, ambiente que se corresponde con la pradera rocosa en la que se encuentran Cristo y los corderos, símbolo de los fieles.

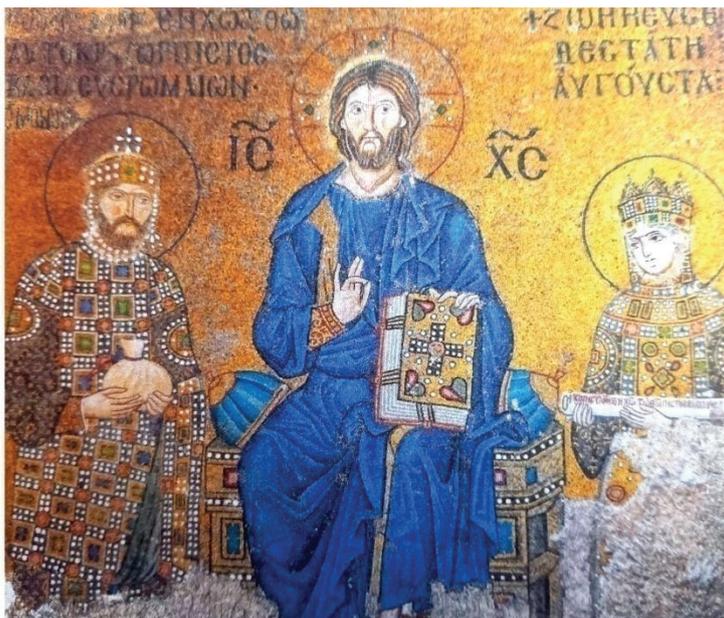
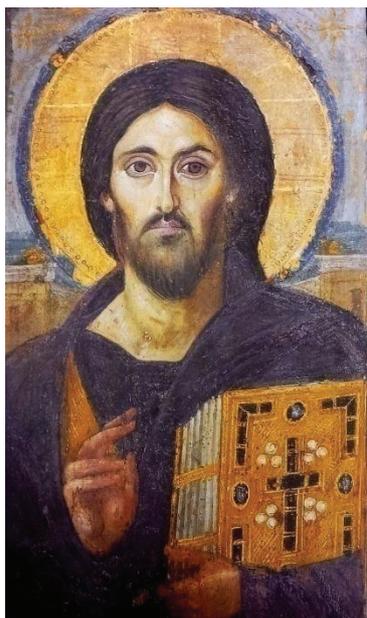


Figura 43 (izda.) – Icono de Cristo procedente del Sinaí (s. VI). Fuente: Cormack 2018.

Figura 44 (dcha.) – Panel con Cristo, Constantino IX y Zoe (s. XI). Fuente: Cormack 2018.

Continuando con el ambiente montañoso, se observa la escena de la separación de las cabras de las ovejas, en la que Cristo se sienta sobre una piedra y, basándose en la tradición pastoril recogida en el Evangelio¹⁷⁷, se muestra en este caso como juez al separar a los animales, pudiéndose ver una continuación de este tipo iconográfico, que aparece ya en la tapa de un sarcófago más antiguo¹⁷⁸ (Fig. 47) de una forma bastante más desarrollada en cuanto a las dimensiones de las greyes. También en posición sedente podemos ver a Cristo en el ábside de San Vital, sentado sobre una esfera azul y vestido, al igual que en el ejemplo anterior, con ropajes púrpuras y sosteniendo como elementos escatológicos la corona y el libro cerrado con los siete sellos, un tema propio

¹⁷⁶ Dresken-Weiland 2017, 23.

¹⁷⁷ Mt 25, 31-46.

¹⁷⁸ Dresken-Weiland 2017, 133.

del Apocalipsis¹⁷⁹. Vinculado con el texto apocalíptico vemos la imagen de Cristo sobre el trono en San Michele in Africisco, donde aparece acompañado por siete ángeles con trompetas, unos personajes extraídos del Libro de las Revelaciones¹⁸⁰, siendo este un ejemplo único de representación de este tema dentro del contexto ravenés. Un caso llamativo en el que se hace referencia a Cristo es a través de la cruz de la basílica de Classe, que es el elemento principal de la Transfiguración, una temática que no se representará hasta el siglo VI¹⁸¹. Aquí, además de formar parte de la escena evangélica, la cruz aludiría también al signo del Hijo del hombre presente en el Evangelio de Mateo¹⁸². En lo relativo a la forma de representar la cruz, podemos ver que, en la mayoría de los monumentos de Rávena, se representa de color dorado y con piedras preciosas, de una forma similar a la que se encuentra en el mosaico absidal de Santa Pudenciana.



Figura 45 (arriba izda.) – Detalle del sarcófago “de los tres pastores” (c. 380). Fuente: Museos Vaticanos.

Figura 46 (arriba dcha.) – Detalle del sarcófago “grandes pastorales” (s. IV). Fuente: Museos Vaticanos.

Figura 47 (abajo) – Tapa del sarcófago con Juicio Final (s. IV). Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

¹⁷⁹ Ap 5, 1.

¹⁸⁰ Ap 8, 6.

¹⁸¹ Cortés Arrese 2011, 134.

¹⁸² Mt 24, 30.

Otro de los objetos asociados con Cristo es la Etimasia, un tipo iconográfico que procede, en este caso, de la tradición pagana, donde fueron realizadas diferentes esculturas de tronos (Fig. 48) sin representar a la divinidad o al emperador, lo cual se traducían como una forma de aludir a la ausencia del gobernante¹⁸³, un significado que el cristianismo adoptará a su ideología, dando lugar a la Etimasia, que no solo se incluye en Rávena, sino que también se conservan algunos relieves (Fig. 49) de época similar¹⁸⁴, en los que se muestra este tipo iconográfico de una forma muy próxima a la de los mosaicos. Sabemos que la imagen del trono vacío tendrá una gran continuidad en el arte bizantino, como se puede apreciar en un relieve (Fig. 50) en el que, en el registro superior, se ha representado la Etimasia.



Figura 48 (izda.) – Trono vacío romano (s. I). Fuente: Los Angeles County Museum of Art.

Figura 49 (centro) – Etimasia (s. V). Fuente: Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst.

Figura 50 (dcha.) – Etimasia y santos militares (s. XI). Fuente: Museo del Louvre.

6. Conclusión

Una vez finalizado el análisis, es posible extraer un conjunto de conclusiones sobre el mosaico en Rávena en relación con su entorno sociocultural.

Así, en primer lugar, se puede apreciar que en todos los edificios se incluye la temática escatológica, que es un reflejo de las inquietudes de una sociedad donde se creía en el pronto regreso de Cristo para el Juicio Final, en un contexto, especialmente el del siglo

¹⁸³ Mera 2014, 135.

¹⁸⁴ Dresken-Weiland 2017, 96.

VI, donde existió una epidemia de gran letalidad, además de las continuas invasiones y guerras de diferentes grupos de población.

Como segundo rasgo, se aprecia que las fuentes en las que se basan los tipos iconográficos son muy variadas, en su mayor parte la Biblia, pero a ello se debe sumar la cultura clásica que, si bien se fundamenta en el paganismo, rechazado por el cristianismo, en múltiples ocasiones se recurre a los tipos iconográficos relacionados con el emperador, tanto en lo referente a las vestimentas como a ceremonias en las que él era el protagonista, pero que se insertan en un ambiente escatológico, dejando en parte de lado la vinculación pagana, pero mezclando algunos tipos iconográficos con la tradición cristiana.

En tercer lugar, gracias a los mosaicos de Rávena se puede tener acceso a información muy valiosa para establecer la continuidad de algunas tradiciones, como es el ofrecimiento de coronas, primero al emperador y luego a Cristo, que nace en época imperial romana, se cristianiza y continúa en diferentes tradiciones (bizantina, lombarda y visigoda), que elaboraron excepcionales piezas de orfebrería para este propósito.

Por último, es relevante la unicidad de algunas de las imágenes representadas, como es el caso del Buen Pastor, los ángeles apocalípticos que tocan las trompetas o la separación de las cabras de las ovejas, todos ellos tipos iconográficos con elementos propios que destacan su carácter singular y el papel del mosaico ravenés como lugar de introducción de nuevas temáticas.

Siendo este un texto centrado fundamentalmente en el estudio iconográfico escatológico, es necesario continuar con unos estudios más detallados sobre otras temáticas, además de un mayor número de estudios centrados en cuestiones técnicas sobre el mosaico en Rávena, que permitan esclarecer cuestiones como la existencia o no de los talleres raveneses de mosaicos, además de conocer con mayor profundidad los nexos estilísticos entre diferentes obras de arte.

7. Bibliografía y recursos electrónicos

- Augenti, Andrea. 2010. *Città e porti dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Carocci.
- Augenti, Andrea. 2016. *Archeologia dell'Italia medievale*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Baghos, Mario. 2018. "Christ, Paradise, Trees, and the Cross in the Byzantine Art of Italy". *International Journal of Orthodox Theology* 9/2, ed. Daniel Munteanu, 112-155. <https://www.orthodox-theology.com/pages/issues/92-2018.php> (Consultado el 29 de abril de 2023).
- Bergmeier, Armin. 2020. "Volatile Images: The Empty Throne and its Place in the Byzantine Last Judgement Iconography". En *Cultures of Eschatology. Volume 2: Time, Death and Afterlife in Medieval Christian, Islamic and Buddhist Communities*, eds. Veronika Wieser, Vincent Eltshinger y Johann Heiss, 84-105. Berlín: De Gruyter.
- Bovini, Giuseppe. s.f. *The ancient monuments of Ravenna*. Milán: Silvana.
- Brambilla, Gaetano, y Annachiara Izzo. s.f. *Il Vangelo narrato dai mosaici di Ravenna nelle basiliche di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale*. Milán: Istituto Salesiano Sant'Ambrogio.
- Carile, Maria Cristina, y Enrico Cirelli. 2015. "Architetture e decoro del complesso vescovile ariano: ipotesi ricostruttive e modelli di riferimento". En *Il patrimonio culturale tra conoscenza, tutela e valorizzazione. Il caso della "Piazzetta degli Arriani" di Ravenna*, eds. Giuseppe Garzia, Alessandro Iannucci y Mariangela Vandini, 97-128. Bologna: Bologna University Press.
- Carile, Maria Cristina. 2016a. "Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between late antiquity and the middle ages". En *Ravenna. Its role in earlier medieval change and exchange*, eds. Judith Herrin y Jinty Nelson, 53-85. Londres: Institute of Historical Research.
- Carile, Maria Cristina. 2016b. "Uccelli paradisiaci e spazio sacro. Note intorno a paradisi terrestri e celesti". *Eurasiatica* 4. «A mari usque ad mare». *Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India*, 73-87. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-086-0/> (Consultado el 18 de enero de 2023)

- Carmona Muela, Juan. 2017. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- Carmona Muela, Juan. 2018. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal.
- Cormack, Robin. 2018. *Byzantine art*. Oxford: Oxford University Press.
- Cortés Arrese, Miguel, coord. 2007. *Caminos de Bizancio*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cortés Arrese, Miguel. 2008. *Memoria e invención de Bizancio*. Murcia: Nausícaä.
- Cortés Arrese, Miguel. 2010. *Bizancio: el triunfo de las imágenes sagradas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Cortés Arrese, Miguel. 2011. *Estilos de vida en Bizancio*. Molina de Segura: Nausícaä.
- Dall'Ara, Valentina, y Elena Cereda. 2014. *Il museo nazionale di Ravenna: Una nuova narrazione museografica*. Cesena: Universidad de Bolonia.
<https://amslaurea.unibo.it/7105/> (Consultado el 11 de febrero de 2023).
- Daniélou, Jean. 1993. *Los símbolos cristianos primitivos*. Bilbao: Ediciones EGA.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm. 1969. *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Dennis, Nathan Stuart. 2016. *Performing Paradise in the Early Christian Baptistry: Art, Liturgy, and the Transformation of Vision*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dresken-Weiland, Jutta. 2017. *Mosaici di Ravenna: immagine e significato*. Milano: Jaca Book.
- Fabbri, Alberta, ed. 2007. *I mosaici dei monumenti Unesco di Ravenna e Parenzo*. Fusignano: Grafiche Morandi.
- Farioli Campanati, Raffaella. 2005. "Botteghe ravennati tra Oriente e Occidente". En *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale: atti del 17° congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo: Ravenna, 6-12 giugno 2004*, 3-40. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- Fiori, Cesare. 2018. *Tecnica e arte del mosaico antico*. Ravenna: Edizioni del Girasole.

- García Mahiques, Rafael. 2020. “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Proyecto de investigación del grupo APES”. *Norba Arte*, núm. 40, 93-112. <https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/12052> (Consultado el 31 de enero de 2023).
- Gelichi, Sauro. 2000. “Ravenna, ascesa e declino di una capitale”. En *Sedes regiae (ann. 400-800)*, eds. Ripoll López, Gisela, y José María Gurt Esparraguera: 109-134. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras.
- Gramentieri, Claudia. 2007. “Il mosaico absidale di San Michele in Africisco attraverso le antiche riproduzioni iconografiche”. En *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna: atti del Convegno “La diaspora dell'arcangelo, San Michele in Africisco e l'età giustiniana”*. *Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini. Ravenna, Sala dei Mosaici, 21-22 aprile 2005*, eds. Claudio Spadoni y Linda Kniffitz, 337-347. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Herrin, Judith. 2022. *Ravenna: capitale dell'impero, crogiolo d'Europa*. Milán: Rizzoli.
- Jäggi, Carola. 2016. “Ravenna in the sixth century: the archaeology of change”. En *Ravenna. Its role in earlier medieval change and exchange*, eds. Judith Herrin y Jinty Nelson, 87-109. Londres: Institute of Historical Research.
- Jiménez Garnica, Ana María. 2021. ““Nos vero Christiani”: Evidencias de la doctrina arriano/homea en la arquitectura ravenate de Teodorico el Grande”. *Oppidum: cuadernos de investigación*, núm. 17, 273-302. <http://oppidum.es/oppidum-17.html> (Consultado el 24 de enero de 2023).
- Linville White, Carla. 2014. *Reassembled Art and History: The San Michele in Africisco (Ravenna) Mosaics*. Louisiana: LSU Master's Theses. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/3611/ (Consultado el 2 de diciembre de 2022).
- Matejčić, Ivan y Karmela Cindrić, trad. 2014. *Euphrasiana – Cathedral in Poreč*. Zagreb: Intergrafica.
- Mazza, Mario. 2005. “Ravenna: problema di una capitale”. En *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale: atti del 17° congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo: Ravenna, 6-12 giugno 2004*, 3-40. Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.

Mera, Ștefan. 2014. "Hetimasia's Throne". *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, núm. 1, 134-160. <https://anastasis-review.ro/vol1no2014/> (Consultado el 20 de enero de 2023).

Molina Gómez, José Antonio. 2004. "Las coronas de donación regia del tesoro de Guarrazar. La religiosidad de la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos". *Antigüedad y cristianismo: Revista de Estudios sobre Antigüedad Tardía*, núm. 21, 459-472. Universidad de Murcia: Murcia.

Morelli, Gianni. 2000. *Memorie d'eterno: i mosaici teodericiani in S. Apollinare Nuovo e il Codice Purpureo di Rossano*. Ravenna: D. Montanari.

Pasquini, Laura. 2008. *Iconografie dantesche: dalla luce del mosaico all'immagine profetica*. Ravenna: Longo.

of Ravenna, Agnellus, y Deborah Mauskopf Deliyannis, trad. 2004. *The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press.

Riffaud, Alain. 1995. *Visibilia: immagine e messaggio nei mosaici ravennati*. Ravenna: Longo.

Rizzardi, Clementina. 1985. *Mosaici altoadriatici: il rapporto artistico Venezia-Bisanzio-Ravenna in età medievale*. Ravenna: Edizioni del Girasole.

Rizzardi, Clementina, ed. 2005. *Venezia e Bisanzio: aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti.

Rizzardi, Clementina. 2017. "Il programma iconografico absidale di Sant'Apollinare in Classe fra sinopie e mosaici: antiche e nuove interpretazioni". *OCNUS. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici*, núm. 25, 185-196. <https://disci.unibo.it/it/ricerca/pubblicazioni-e-attivita-editoriale/riviste/ocnus-quaderni-scuola-specializzazione-beni-archeologici/ocnus-online/ocnus-volume-25-2017> (Consultado el 30 de enero de 2023).

Rodríguez Velasco, María. 2016. "El Bautismo de Cristo". *Revista digital de iconografía medieval* 8, núm. 15, 5-25.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5582008> (Consultado el 26 de enero de 2023).

Sagrada Biblia. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española. 2011. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Sandoval Téllez, Karla. 2019. “La musivaria a través del programa constructivo de Justiniano (S. VI)”. *Reflectio* 7, núm. 13, 1-13.

<https://revistas.anahuac.mx/Reflectio/article/view/1254> (Consultado el 24 de enero de 2023).

Sanz, María Jesús. 1990-1991. “El ornamento en los mosaicos de Justiniano y Teodora en San Vital de Ravena”. *Erythreia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, núm. 11-12: 175-207. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2977714> (Consultado el 20 de diciembre del 2022).

Seijo Ibáñez, Elisabet. 2014. “La figura de Gala Placidia a través de las fuentes de la Antigüedad Tardía”. *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo*, 495-514. <https://www.um.es/cepoat/publicaciones/actas-congresos/cijima-i/> (Consultado el 17 de enero de 2023).

Sotira, Letizia. 2013. “Ravenna e il vicino Oriente: i mosaici parietali di V e VI secolo”. *INTRECCI d'arte*, núm. 2, 7-30. <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/3965/3396> (Consultado el 30 de enero de 2023).

Spieser, Jean-Michel. 1998. “The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches”. *Gesta*, vol. 37, núm. 1, 63-73. <https://www.jstor.org/stable/767213> (Consultado el 4 de mayo de 2023).

Studer-Karlen, Manuela. 2022. “The Emperor’s Image in Byzantium. Perceptions and Functions”. En *Meanings and Functions of the Ruler’s Image in the Mediterranean World (11th – 15th Centuries)*, eds. Michele Bacci y Manuela Studer-Karlen, 134-171. Leiden: Brill.

Tradigo, Alfredo. 2004. *Iconos y santos de Oriente*. Barcelona: Electa.

Valtierra Lacalle, Ana. 2017. “La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía”. *Revista digital de iconografía medieval* 8, núm. 17, 105-124.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6058726> (Consultado el 29 de abril de 2023).

Recursos electrónicos

Los Angeles County Museum of Art. *Trono vacío de Apolo*.

<https://collections.lacma.org/node/230211> (Consultado el 28 de abril de 2023).

Museo Arqueológico Nacional. *Corona de Recesvinto (Tesoro de Guarrazar)*.

<http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MANT&txtSimpleSearch=Incrustaci%F3n&simp> (Consultado el 30 de abril de 2023).

Museo del Louvre. *Etimasia y santos militares*.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010114521> (Consultado el 6 de mayo de 2023).

Museo del Louvre. *Hombres-toro tocando una palmera*.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010119504> (Consultado el 28 de abril de 2023).

Museo e Tesoro del Duomo di Monza. *I Longobardi*.

<http://www.museoduomomonza.it/museo-e-tesoro/il-tesoro/i-longobardi/> (Consultado el 30 de abril de 2023).

Museos Vaticanos. *Sarcófago “de grandes pastorales”*.

https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-_a-grandi-pastorali.html (Consultado el 28 de abril de 2023).

Museos Vaticanos. *Sarcófago “de los tres pastores”*.

https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-_dei-tre-pastori.html (Consultado el 28 de abril de 2023).

Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. *Relieve de la Etimasia*.

<https://recherche.smb.museum/detail/1441302/relief-mit-dem-leeren-thron-gottes-auf-griechisch-hetoimasia?language=de&question=relief&limit=15&offset=100&controls=none&colle>

[ctionKey=SBM*+OR+SKS*+OR+MSB*&collectionKey=MSBNichtdefiniert&objIdx=109](#) (Consultado el 28 de abril de 2023).

Opera di Santa Maria del Fiore. *Chiesa di Santa Reparata*.

<https://duomo.firenze.it/it/scopri/chiesa-di-santa-reparata> (Consultado el 7 de febrero de 2023).

Ravenna Tourism. *Quadraro di Braccioforte*. <https://www.turismo.ra.it/cultura-e-storia/luoghi-della-memoria/quadraro-braccioforte/> (Consultado el 25 de enero de 2023).

The Metropolitan Museum of Art. *Tapa de sarcófago con Juicio Final*.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466583?when=A.D.+1-500&ft=sarcophagus&offset=0&rpp=40&pos=11> (Consultado el 28 de abril de 2023).

8. Anexos

8.1. Anexo I: Extractos bíblicos referidos en el texto

Para facilitar al lector la localización de la mayor parte de los fragmentos bíblicos a los que se alude a lo largo del trabajo, especialmente en los pies de página, en los que se incluye únicamente la cita bíblica pero no el contenido del texto, en este primer anexo se recogen dichos extractos, sacados de la *Sagrada Biblia. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española* (2011), colocados siguiendo el orden de los libros que componen la Biblia.

A) Libro de la Sabiduría

- Sab 5, 16

“Por eso recibirán de manos del Señor la magnífica corona real y la hermosa diadema, pues con su diestra los protegerá y con su brazo los escudará.” (Sab 5, 16)

B) Evangelio según san Mateo

- Mt 17, 1

“Seis días más tarde, Jesús tomó consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, y subió con ellos aparte a un monte alto.” (Mt 17, 1)

- Mt 17, 5

“Todavía estaba hablando cuando una nube luminosa los cubrió con su sombra y una voz desde la nube decía: «Este es mi Hijo, el amado, en quien me complazco. Escuchadlo».” (Mt 17, 5)

- Mt 18, 12-14

“¿Qué os parece? Suponed que un hombre tiene cien ovejas: si una se le pierde, ¿no deja las noventa y nueve en los montes y va en busca de la perdida? Y si la encuentra, en verdad os digo que se alegra más por ella que por las noventa y nueve que no se habían extraviado. Igualmente, no es voluntad de vuestro Padre que está en el cielo que se pierda ni uno de estos pequeños.” (Mt 18, 12-14)

- Mt 24, 30

“Entonces aparecerá en el cielo el signo del Hijo del hombre. Todas las razas del mundo harán duelo y verán venir al Hijo del hombre sobre las nubes del cielo con gran poder y gloria.” (Mt 24, 30)

- Mt 25, 31-46

“«Cuando venga en su gloria el Hijo del hombre, y todos los ángeles con él, se sentará en el trono de su gloria y serán reunidas ante él todas las naciones. Él separará a unos de otros, como un pastor separa las ovejas de las cabras. Y pondrá a las ovejas a su derecha y las cabras a su izquierda. Entonces dirá el rey a los de su derecha: “Venid vosotros, benditos de mi Padre; heredad el reino preparado para vosotros desde la creación del mundo. Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, fui forastero y me hospedasteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, en la cárcel y vinisteis a verme”. Entonces los justos le contestarán: “Señor, ¿cuándo te vimos con hambre y te alimentamos, o con sed y te dimos de beber?; ¿cuándo te vimos forastero y te hospedamos, o desnudo y te vestimos?; ¿cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte?” Y el rey les dirá: “En verdad os digo que cada vez que lo hicisteis con uno de estos, mis hermanos más pequeños, conmigo lo hicisteis”. Entonces dirá a los de su izquierda: “Apartaos de mí, malditos, id al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles. Porque tuve hambre y no me disteis de comer, tuve sed y no me disteis de beber, fui forastero y no me hospedasteis, estuve desnudo y no me vestisteis, enfermo y en la cárcel y no me visitasteis.” Entonces también estos contestarán: “Señor, ¿cuándo te vimos con hambre o con sed, forastero o desnudo, o enfermo o en la cárcel, y no te asistimos?” Él les replicará: “En verdad os digo: lo que no hicisteis con uno de estos, los más pequeños, tampoco lo hicisteis conmigo”. Y estos irán al castigo eterno y los justos a la vida eterna.»” (Mt 25, 31-46)

C) Evangelio según san Marcos

- Mc 9, 2

“Seis días más tarde Jesús toma consigo a Pedro, a Santiago y a Juan, sube aparte con ellos solos a un monte alto, y se transfiguró delante de ellos.” (Mc 9, 2)

- Mc 9, 7

“Se formó una nube que los cubrió y salió una voz de la nube: «Este es mi Hijo, el amado; escuchadlo.»” (Mc 9, 7)

D) Evangelio según san Lucas

- Lc 9, 28

“Unos ocho días después de estas palabras, tomó a Pedro, a Juan y a Santiago y subió a lo alto del monte para orar.” (Lc 9, 28)

- Lc 9, 35

“Y una voz desde la nube decía: «Este es mi Hijo, el Elegido, escuchadlo».” (Lc 9, 35)

- Lc 15, 3-7

“Jesús les dijo esta parábola: «¿Quién de vosotros que tiene cien ovejas y pierde una de ellas, no deja las noventa y nueve en el desierto y va tras la descarriada, hasta que la encuentra? Y, cuando la encuentra, se la carga sobre los hombros, muy contento; y, al llegar a casa, reúne a los amigos y a los vecinos, y les dice: “¡Alegraos conmigo!, he encontrado la oveja que se me había perdido”. Os digo que así también habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que se convierta que por noventa y nueve justos que no necesitan convertirse».” (Lc 15, 3-7)

E) Evangelio según san Juan

- Jn 1, 29.36

“Al día siguiente, al ver Juan a Jesús que venía hacia él, exclamó: «Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo». (...) fijándose en Jesús que pasaba, dice: «Este es el Cordero de Dios».” (Jn 1, 29.36)

F) Primera carta a los corintios

- 1 Cor 9, 25

“Pero un atleta se impone toda clase de privaciones; ellos para ganar una corona que se marchita; nosotros, en cambio, una que no se marchita.” (1 Cor 9, 25)

G) Segunda carta a Timoteo

- 2 Tim 4, 8

“Por lo demás, me está reservada la corona de la justicia, que el Señor, juez justo, me dará en aquel día; y no solo a mí, sino también a todos los que hayan aguardado con amor su manifestación.” (2 Tim 4, 8)

H) Primera carta de Pedro

- 1 Pe 5, 4

“Y, cuando aparezca el Pastor supremo, recibiréis la corona inmarcesible de la gloria.” (1 Pe 5, 4)

I) Apocalipsis

- Ap 1, 8

“Dice el Señor Dios: «Yo soy el Alfa y la Omega, el que es, el que era y ha de venir, el todopoderoso».” (Ap 1, 8)

- Ap 2, 10

“No tengas miedo de lo que vas a padecer. Mira, el Diablo va a meter a algunos de vosotros en la cárcel para que seáis tentados durante diez días. Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida.” (Ap 2, 10)

- Ap 5, 1-14

“Vi en la mano derecha del que está sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, y sellado con siete sellos. Y vi a un ángel poderoso, que pregonaba en alta voz: «¿Quién es digno de abrir el libro y desatar sus sellos?». Y nadie, ni en el cielo ni en la tierra ni debajo de la tierra, podía abrir el libro ni mirarlo. Yo lloraba mucho, porque no se había encontrado a nadie digno de abrir el libro y de mirarlo. Pero uno de los ancianos me dijo: «Deja de llorar; pues ha vencido el león de la tribu de Judá, el retoño de David, y es capaz de abrir el libro y sus siete sellos». Y vi en medio del trono y de los cuatro vivientes, y en medio de los ancianos, a un Cordero de pie, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados a toda la tierra. Se acercó para recibir el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono. Cuando recibió el libro, los cuatro vivientes y los veinticuatro ancianos se postraron ante el Cordero; tenían cítaras y copas de oro llenas de perfume, que son las oraciones de los santos. Y cantan un cántico nuevo: «Eres digno de recibir el libro y de abrir sus sellos, porque fuiste degollado, y con tu sangre has adquirido para Dios hombres de toda tribu, lengua, pueblo y nación; y has hecho de ellos para nuestro Dios un reino de sacerdotes, y reinarán sobre la tierra». Miré, y escuché la voz de muchos ángeles alrededor del trono, de los vivientes y de los ancianos, y eran miles de miles, miríadas de miríadas, y decían con voz potente: «Digno es el Cordero degollado de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza». Y escuché a todas las criaturas que hay en el cielo, en la tierra, bajo la tierra, en el mar – todo cuanto hay en ellos –, que decían: «Al que está sentado en el trono y al Cordero la alabanza, el honor, la gloria y el poder por los siglos de los siglos». Y los cuatro vivientes respondían: «Amén». Y los ancianos se postraron y adoraron.” (Ap 5, 1-14)

- Ap 6, 8

“Y vi un caballo amarillento; el jinete se llamaba Muerte, y el Abismo lo seguía. Se les dio potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, hambre, epidemias y con fieras salvajes” (Ap 6, 8)

- Ap 6, 9.11

“Cuando abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los degollados por causa de la Palabra de Dios y del testimonio que mantenían. (...) A cada uno de ellos se le dio una túnica blanca, y se les dijo que tuvieran paciencia todavía un poco, hasta que se completase el número de sus compañeros y hermanos que iban a ser martirizados igual que ellos.” (Ap 6, 9.11)

- Ap 8, 6

“Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se prepararon para tocar.” (Ap 8, 6)

- Ap 14, 1-5

“Miré y he aquí que el Cordero estaba de pie sobre el monte Sión, y con él ciento cuarenta y cuatro mil que llevaban grabados en la frente su nombre y el nombre de su Padre. Oí también como una voz del cielo, como voz de muchas aguas y como voz de un trueno poderoso; y la voz que escuché era como de citaristas que tañían sus cítaras. Y cantan un cántico nuevo delante del trono, delante de los cuatro vivientes y los ancianos. Y nadie podía aprender el cántico sino los ciento cuarenta y cuatro mil, los rescatados de la tierra. Estos son los que no se contaminaron con mujeres, porque son vírgenes. Estos son los que siguen al Cordero adondequiera que vaya. Estos fueron rescatados como primicias de los hombres para Dios y el Cordero. En su boca no se halló mentira: son intachables.” (Ap 14, 1-5)

- Ap 20, 7-15

“Y cuando se cumplan los mil años, Satanás será soltado de la prisión. Y saldrá para engañar a las naciones de los cuatro lados de la tierra, a Gog y Magog, y congregarlos para la batalla; serán innumerables como las arenas del mar. Avanzaron sobre la anchura de la tierra y cercaron el campamento de los santos y la ciudad predilecta, pero bajó fuego del cielo y los devoró. El diablo que los había engañado fue arrojado al lago de fuego y azufre con la bestia y el falso profeta, y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos. Vi un trono blanco y grande, y al que estaba sentado en él. De su presencia huyeron cielo y tierra, y no dejaron rastro. Vi a los muertos, pequeños y

grandes, de pie ante el trono. Se abrieron los libros y se abrió otro libro, el de la vida. Los muertos fueron juzgados según sus obras, escritas en los libros. El mar devolvió a sus muertos, Muerte y Abismo devolvieron a sus muertos, y todos fueron juzgados según sus obras. Después, Muerte y Abismo fueron arrojados al lago de fuego —el lago de fuego es la muerte segunda—. Y si alguien no estaba escrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego.” (Ap 20, 7-15)

- Ap 21, 10.16.18-21

“Y me llevó en Espíritu a un monte grande y elevado, y me mostró la ciudad santa de Jerusalén que descendía del cielo, de parte de Dios (...) La ciudad se asienta sobre un cuadrado: su longitud es igual a su anchura. Y midió la ciudad con la caña: doce mil estadios; su longitud, anchura y altura son iguales. (...)Y el material de su muralla es de jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. Y los cimientos de la muralla de la ciudad están adornados con toda clase de piedras preciosas: el primero es de jaspe, el segundo de zafiro, el tercero de calcedonia, el cuarto de esmeralda, el quinto de sardónica, el sexto de cornalina, el séptimo de crisólito, el octavo de berilio, el noveno de topacio, el décimo de ágata, el undécimo de jacinto, el duodécimo de amatista. Y las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla. Y la plaza de la ciudad era de oro puro como vidrio translúcido.” (Ap 21, 10.16.18-21)

- Ap 22, 7.10.12

“Mira, yo vengo pronto. Bienaventurado el que guarda las palabras proféticas de este libro. (...) Y me dijo: no selles las palabras proféticas de este libro, porque el tiempo está cerca. (...) Mira, yo vengo pronto y traeré mi recompensa conmigo para dar a cada uno según sus obras.” (Ap 22, 7.10.12)

8.2. Anexo II: plantas e imágenes complementarias

En este segundo anexo se encuentran una serie de imágenes importantes para complementar el texto escrito, tal y como son las plantas de los edificios y otras imágenes que pueden resultar de interés, que se expondrán siguiendo el orden de desarrollo del trabajo.

A) Contexto histórico



Imagen 1 – Reconstrucción ideal de la *Ravenna Antica* de Vincenzo Coronelli (siglo XVIII). Fuente: Dall’Ara y Cereda 2014.

La representación que se observa en esta imagen no se corresponde con la imagen real de Rávena entre los siglos V y VI, sino que es fruto de una interpretación del siglo XVIII, pero que nos permite hacernos una idea de un hipotético perfil general de la ciudad en época medieval.

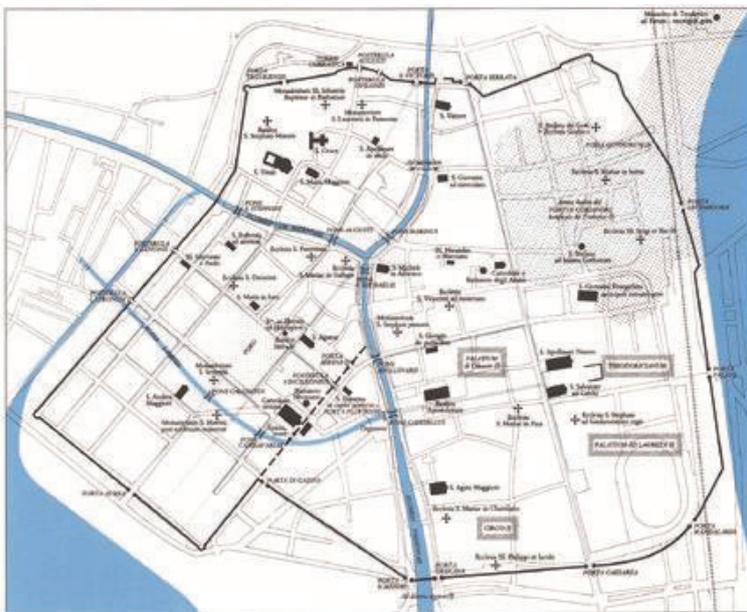
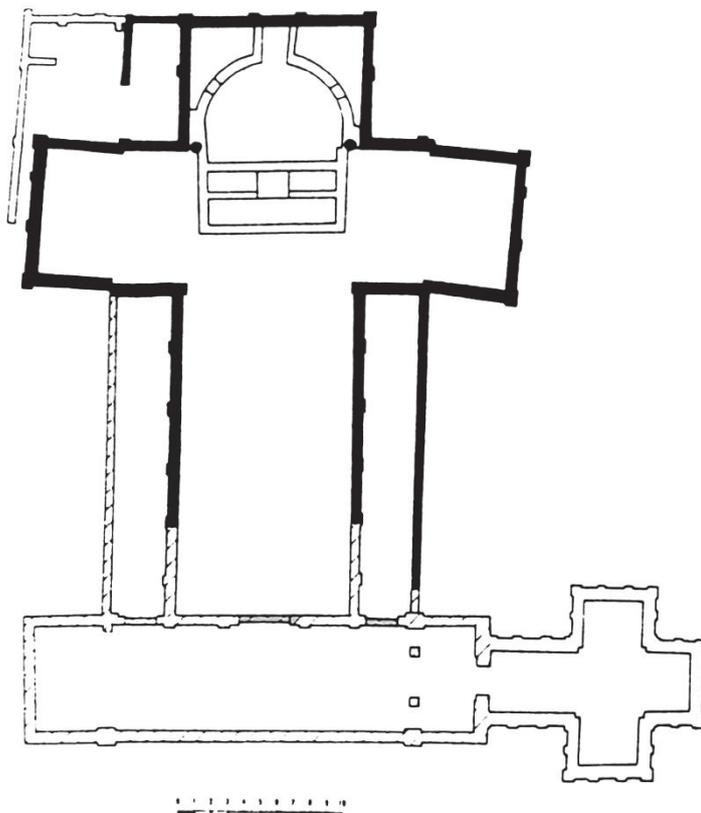


Imagen 2 – Reconstrucción del plano de Rávena. Fuente: Jäggi 2016.

En el plano al lado de estas líneas se puede apreciar la antigua configuración de Rávena, atravesada por tres canales principales y en el que se han señalado las ubicaciones de los edificios de la ciudad, tanto los estudiados en este trabajo, como el resto de iglesias y espacios religiosos.

B) Mausoleo de Gala Placidia



Gracias a las excavaciones arqueológicas y a los textos que se conservan, se puede reconstruir la basílica de la Santa Cruz, comisionada por Gala Placidia y con planta cruciforme. En la parte sur del nártex se ubicaba el mausoleo, con planta cruciforme.

Imagen 3 – Reconstrucción de la basílica de la Santa Cruz y el mausoleo en la parte sur del nártex. Fuente: Rizzardi 2005.



Aunque no se sabe con certeza cómo era la parte externa de la basílica, gracias a las características de otros edificios de la misma época (como la iglesia de S. Juan Bautista, también en Rávena), es posible proponer una reconstrucción como la que de la imagen.

Imagen 4 – Reconstrucción del alzado de la basílica de la Santa Cruz y el mausoleo. Fuente: Dall'Ara y Cereda 2014.



Imagen 5 – Exterior del mausoleo. Fotografía del autor.

A través de esta fotografía, se pueden apreciar los rasgos característicos del exterior del monumento: construcción en ladrillo, brazos con cubierta a dos aguas y con frontón en sus caras frontales, espacio central con cubierta a cuatro aguas y vanos de reducidas dimensiones.

C) Baptisterio de los Ortodoxos

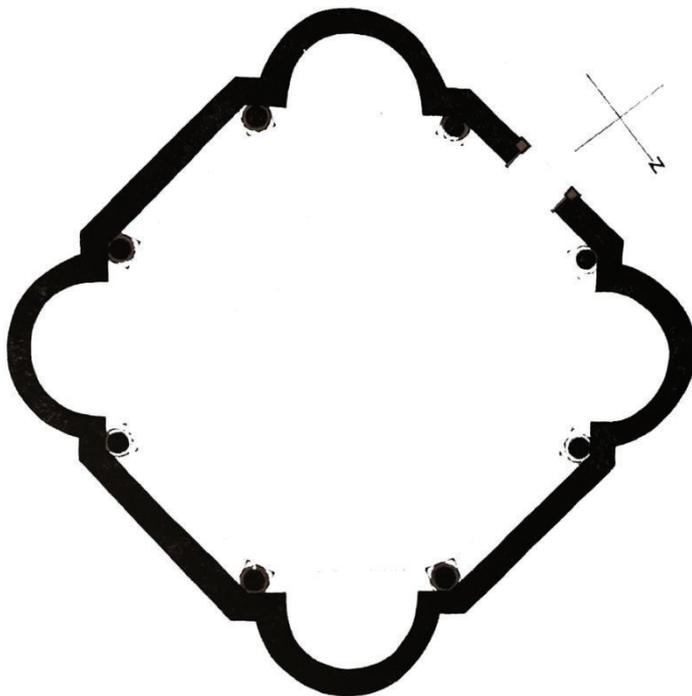


Imagen 6 – Planta del Baptisterio de los Ortodoxos.
Fuente: Rizzardi 2005.

La planta del Baptisterio de los Ortodoxos, tal y como se aprecia en la imagen, se caracteriza por ser un espacio centralizado, que cuenta con cuatro exedras y cuatro paredes lisas, orientadas estas últimas en dirección a los puntos cardinales, situándose la puerta de entrada en el lado occidental.



Imagen 7 – Área de la catedral de Rávena.
Fotografía del autor.

En la imagen contigua se aprecia, a la izquierda, la actual catedral, ubicada sobre la antigua catedral de época del obispo Urso; al fondo el campanario del templo y, a la derecha, el baptisterio, donde destacan los arcos ciegos de la parte superior, datados en el siglo XI.

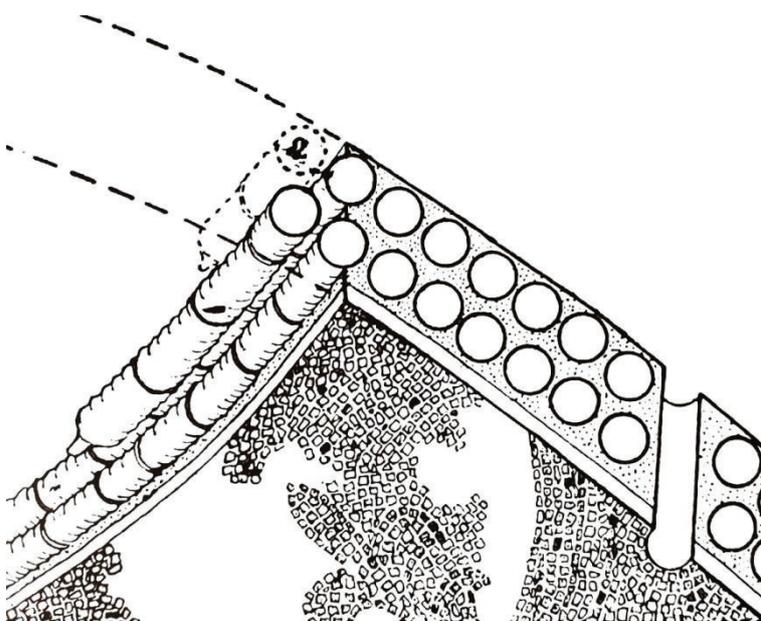


Imagen 8 – Dibujo que ilustra la técnica de los “tubos de arcilla”.
Fuente: Rizzardi 2005.

Gracias al diseño ubicado a la izquierda, es posible apreciar la forma de construcción de la técnica de los “tubos de arcilla”, donde cada una de las piezas se encaja en la siguiente, generando así una cúpula, cuyo rasgo más importante es la ligereza.

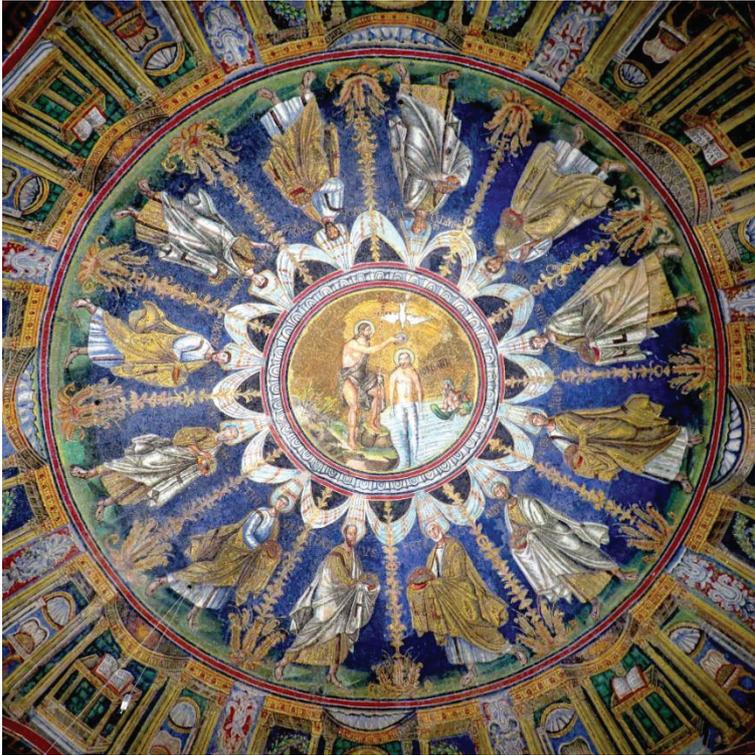


Imagen 9 – Cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos.
Fotografía del autor.

La cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos, como ya se ha expuesto en el desarrollo del trabajo, se caracteriza por contar con un medallón con el Bautismo de Cristo en la parte central; alrededor de este hay un espacio anular en el que se desarrolla la procesión de apóstoles; y en el registro más externo, hay ocho estructuras arquitectónicas en las que se alternan los libros del Evangelio y las Etimasia.



Imagen 10 (izda.) – El Bautismo de Cristo en la cátedra de Maximiano (s. VI). Fotografía del autor.



Imagen 11 (dcha.) – El Bautismo de Cristo en un marfil de Lyon (s. VI).
Fuente: Dresken-Weiland 2017.

Gracias a las dos piezas de marfil que se ven junto a estas líneas, fue posible establecer que la cruz que lleva el Bautista no forma parte de sus atributos, puesto que, en ambos casos, san Juan se muestra apoyando su mano derecha sobre la cabeza de Cristo. Otro rasgo interesante es la presencia, en ambas piezas, de las personificaciones del Jordán, que se puede apreciar de igual manera en los baptisterios de Rávena.

D) Baptisterio de los Arrianos



Imagen 12 – Planta del Baptisterio de los Arrianos.
Fuente: Carile y Cirelli 2015.

La planta del Baptisterio de los Arrianos es bastante similar a la del baptisterio de la catedral, pudiéndose ver algunas diferencias, como es la dirección de las exedras hacia los puntos cardinales, el desarrollo de la exedra oriental como una especie de presbiterio y la existencia de un deambulatorio en torno al cuerpo central.



Imagen 13 – Cúpula del Baptisterio de los Arrianos.
Fotografía del autor.

La cúpula del Baptisterio de los Arrianos cuenta con dos zonas ornamentadas: el medallón central con el Bautismo de Cristo; y el registro externo, donde se encuentra representada la procesión de los apóstoles, que se dirigen hacia la Etimasia.

E) San Apolinar el Nuevo

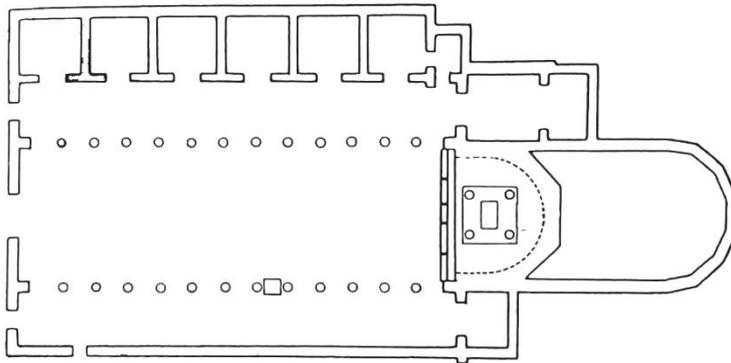


Imagen 14 – Planta de la basílica de San Apolinar el Nuevo.
Fuente: Rizzardi 2005.

La planta de la basílica de San Apolinar el Nuevo cuenta con tres naves, separadas entre sí mediante columnas. La línea de puntos suspensivos del ábside señala la forma del primer ábside de la iglesia, mientras que el ábside con un mayor desarrollo se corresponde con el actual.



Imagen 15 – Vista de la fachada de San Apolinar el Nuevo.
Fotografía del autor.

A través de esta imagen, se pueden apreciar los rasgos más característicos de las iglesias de planta basilical de Rávena, caracterizadas por estar construidas con ladrillo; cuentan con tres naves, siendo la central la más alta (como se aprecia en la fotografía); además de un campanario de planta circular, que se añade a partir del siglo IX. Estas mismas características se observan en la basílica de San Apolinar en Classe.



Imagen 16 – Interior de San Apolinar el Nuevo.
Fotografía del autor.

Como se ha recogido en el epígrafe dedicado a San Apolinar el Nuevo, en los muros laterales de la nave central de la basílica se disponen tres registros: en la parte inferior los santos o santas (en este caso se pueden ver estas últimas); en la parte intermedia, varias figuras masculinas; y las escenas de la vida y Pasión de Cristo en el nivel superior (en este caso las escenas representadas se corresponden con milagros y parábolas).

F) Basílica de San Vital

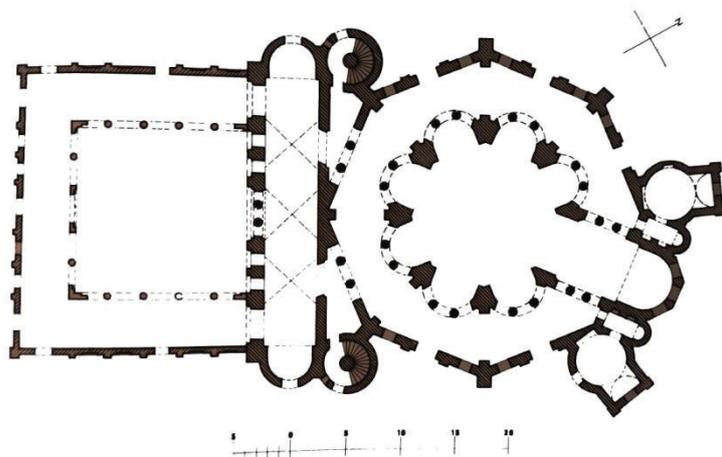


Imagen 17 – Planta de la basílica de San Vital.
Fuente: Rizzardi 2005.

En lo que se refiere a la planta de la basílica de San Vital, se puede apreciar un ambiente octogonal, con un espacio central rodeado por un deambulatorio. Anexo al templo, se sabe que debía de existir un nártex y un cuadripórtico, que se localizaban junto a los vanos de acceso al interior del templo, estando estos dos espacios representados en el mosaico de Teodora.



Imagen 18 – Vista externa de la basílica de San Vital.
Fotografía del autor.

Gracias a esta fotografía, tomada desde el Mausoleo de Gala Placidia, se puede apreciar que la basílica de San Vital está construida con ladrillo y, para soportar el peso de la cúpula, se construyeron contrafuertes y arbotantes.



Imagen 19 – Vista del interior desde el presbiterio.
Fotografía del autor.

A través de la imagen situada a la izquierda, es posible apreciar la segunda planta del deambulatorio, que se abre al espacio central mediante diferentes exedras con tres arcos.

En lo que respecta a la cúpula, actualmente no es visible el aspecto original, puesto que se cubrió con unas pinturas de estilo barroco, que representan una escena de glorificación de san Vital, reconocible por la indumentaria militar; y san Apolinar, que viste como un obispo y está acompañado por ángeles que portan la mitra.

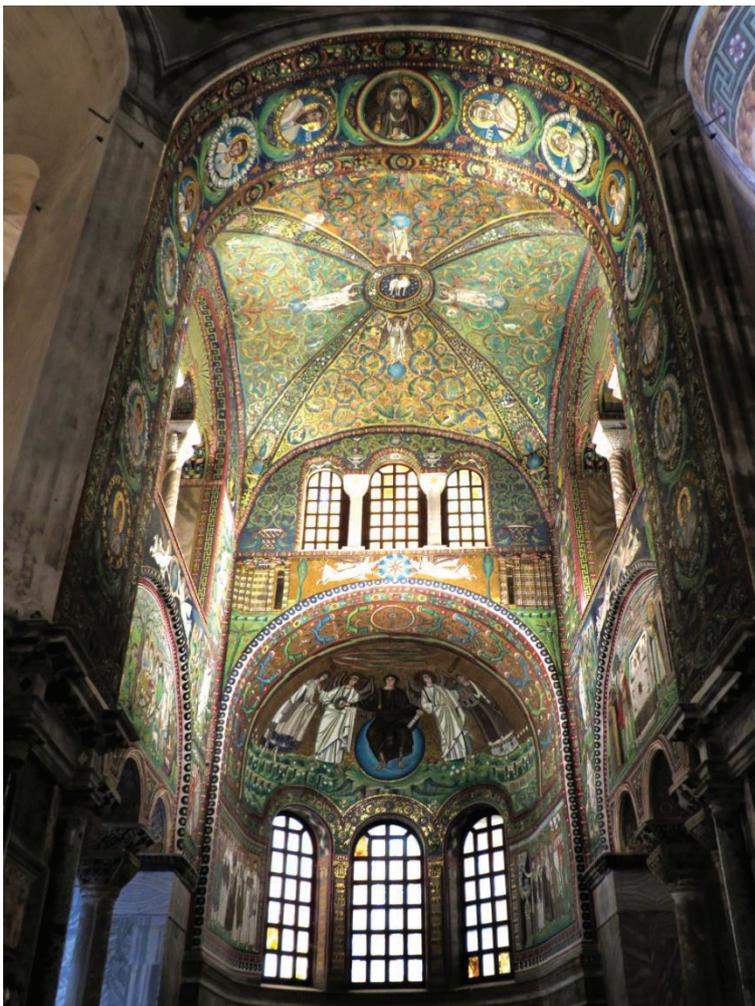


Imagen 20 – Vista del presbiterio de la basílica.
Fotografía del autor.

En esta vista general del presbiterio se aprecia, en el intradós del arco, varios medallones con bustos de los apóstoles y Cristo en la parte central; en la bóveda de arista, el Cordero de Dios sujetado por ángeles. En los muros laterales se muestran tres escenas veterotestamentarias: a la derecha la ofrenda de Abel y Melquisedec, y a la izquierda, Abraham junto a los tres ángeles y el sacrificio de Isaac. En las enjutas de los arcos sobre estas escenas, aparecen los profetas y, sobre ellos, los evangelistas, además de los ángeles portadores de la Omega. En la zona del ábside, se encuentran los dos paneles de Justiniano y Teodora, además del Cristo *Cosmocrator* junto a san Vital y Ecclesio.

G) San Michele in Africisco

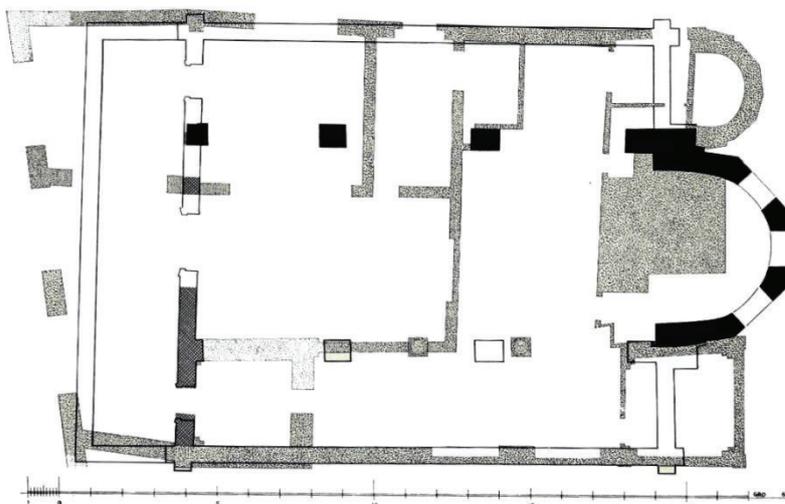


Imagen 21 – Planta de la basílica de San Michele in Africisco.
Fuente: Gramentieri 2007.

Gracias a este diseño, es posible conocer cómo era la iglesia de San Michele in Africisco, puesto que actualmente se conservan únicamente algunos de los pilares y la zona del ábside. Se aprecian características similares al resto de basílicas de Rávena (como es por ejemplo el ábside poligonal al exterior y semicircular en el interior), pero cuenta con otros elementos propios, como es el uso de pilares en lugar de columnas.

H) San Apolinar el Nuevo

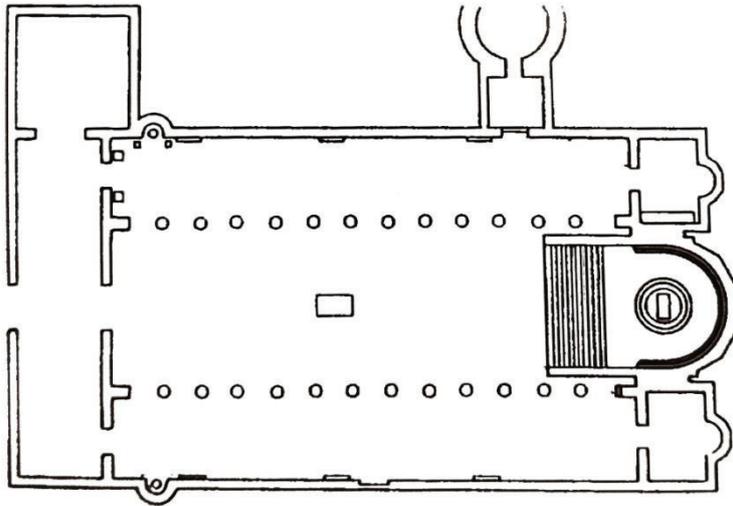


Imagen 22 – Planta de la basílica de San Apolinar en Classe.
Fuente: Riffaud 1995.

En lo que respecta a la planta de la basílica de Classe, aparecen rasgos muy similares a los que se muestran en San Apolinar el Nuevo, con la inclusión de algunas características propias, como son las dos salas a ambos lados del ábside o el suelo más elevado del ábside respecto al nivel del pavimento de la basílica, que se puede ver en el plano gracias a las escaleras.

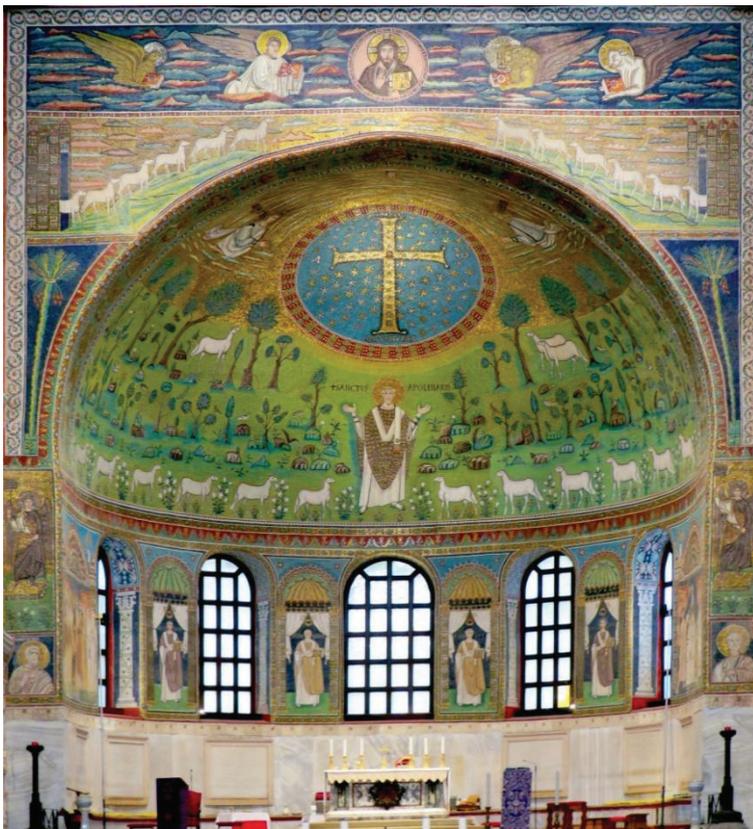


Imagen 23 – Vista del mosaico absidal de San Apolinar en Classe.
Fotografía del autor.

En el ábside de la basílica, además de las escenas analizadas en el trabajo, encontramos muchos otros tipos iconográficos, como los dos arcángeles a ambos lados del ábside, los retratos de los obispos de Rávena en los espacios entre los ventanales, o el busto de Cristo dentro de un clípeo y acompañado por el tetramorfos.

Además, aunque no son visibles en la imagen, en el interior del ábside se encuentra la representación de la ofrenda de Abel y Melquisedec, además de una escena en la que el emperador bizantino da al obispo de Rávena una serie de privilegios.



Imagen 24 – Detalle del clipeo con el busto de Cristo en el centro de la cruz. Fotografía del autor.

Como se ha señalado a lo largo del trabajo, en el punto de intersección de los brazos de la cruz que domina el ábside, se ve un clipeo en el que aparece la imagen de Cristo, siendo una forma de reforzar su vinculación con la cruz y de reconocerlo como el protagonista de la escena central, la Transfiguración, además de establecer un paralelismo con el Juicio Final, al que se alude a través de la propia cruz.