



Horizonte de la Ciencia

ISSN: 2304-4330

ISSN: 2413-936X

horizontedelaciencia@gmail.com

Universidad Nacional del Centro del Perú

Perú

Pereira Hernandez, Michelle
Análisis de la simbólica apocalíptica en el arte: Los cuatro jinetes
Horizonte de la Ciencia, vol. 5, núm. 9, 2015, -, pp. 103-124
Universidad Nacional del Centro del Perú
Perú

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570960874010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Análisis de la simbólica apocalíptica en el arte: Los cuatro jinetes

*Michelle Pereira Hernandez**

Resumen

Este ensayo pretende hacer el análisis de las representaciones artísticas que ilustran que uno de los más importantes símbolos apocalípticos occidentales: los jinetes descritos por el apóstol Juan en Patmos.

Palabras clave

Apocalipsis, símbolo, cuatro jinetes.

Analysis of Apocalyptic Symbolic in Art: The Four Horsemen

Abstract

This essay intends to do analyzing of the artistic representations illustrating that one of the most important Western apocalyptic symbols: the riders described by the apostle John on Patmos.

Keywords

Revelation, symbol, four horsemen.

Recibido: 01 de septiembre de 2014 | Aprobado: 26 de noviembre de 2015.

* Magister en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Maestra en Humanidades por la Universidad Anáhuac, México. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana. E-mail: michelle.pereira44@yahoo.com.mx

Introducción

Las imágenes de cuatro jinetes que siembran muerte y destrucción anteceden al Juicio Final. Estos jinetes están descritos en el texto del amado apóstol de Jesucristo, Juan, específicamente en la primera parte (los versículos uno al ocho) del sexto capítulo del *Apocalipsis*. El surgimiento de los cuatro jinetes sucede en un contexto celestial en el que es abierto un rollo o pergamino escrito por ambos lados y cerrado con siete sellos.¹

El rollo abierto revela el completo plan redentor de Dios a lo largo de la historia humana que alcanza su consumación en el tiempo de la cruz, que se prolonga hasta el final de los tiempos y hacia la eternidad (Ross Taylor, p. 457). El misterio que encierran los siete sellos es revelado. El rompimiento de los cuatro primeros sellos del rollo o pergamino, provocan el surgimiento de una carga de caballería: cuatro jinetes montados en sus respectivos caballos, todos de distintos colores. Jinetes cuya aparición anuncian o revelan a Juan de forma muy simbólica,² y éste a través de la escritura de sus revelaciones nos da a conocer, las calamidades que padecerá el género humano antes del fin: la guerra, el hambre, la peste y la muerte (Cahiers Evangile, p. 25).

Para analizar la naturaleza simbólica de los cuatro jinetes del *Apocalipsis* creo necesario revisar la importancia y significado del caballo y montado en éste, la del jinete, a lo largo de la historia humana. Nuestra intención es analizar en la brevedad textual en la que estas figuras aparecen alguna de las representaciones artísticas que de este tema apocalíptico se ha producido en la cultura cristiana occidental.

A caballo entre la civilización y la destrucción

Partimos por afirmar que el caballo es el animal símbolo de civilización. Hablamos de símbolo siguiendo a Carl Gustav Jung, quien propone que la historia antigua se redescubre por imágenes simbólicas y mitos que han sobrevivido al hombre de la antigüedad (p. 105). Uno de estos símbolos enraizados en la historia humana está figurado por el caballo. Según Jung, el caballo viene a simbolizar la fuerza expansiva de la luz y del resplandor de los instintos (Jung p. 104).

Para continuar describiendo el sentido simbólico que ha adquirido el caballo creemos necesario explicar brevemente la noción de símbolo en un contexto iconográfico de imágenes o figuras y alegorías. Entendemos la alegoría como la representación simbólica de las ideas abstractas por medio de figuras que narran estas ideas. De ahí que existan figuras y símbolos que se alegorizan. La figura a diferencia del símbolo, posee un sentido propio y otro figurado. La figura a diferencia del símbolo se aproxima a lo sensible a lo real.

Jung sostiene que una alegoría es un símbolo reducido al papel de un signo (en Juan Cirlot p. 22). De esta manera podríamos decir que una alegoría pretende representar una idea, valiéndose de formas posiblemente humanas, animales u objetos. La alegoría procura dar una imagen a lo que en principio sería imposible de racionalizar. El hombre intenta explicar

1 Léase *Apocalipsis* 5:1.

2 La palabra revelar sugiere que el autor apocalíptico se presenta como un divulgador de unos secretos confiados antiguamente a los antepasados y son mostrados a la luz en el presente, en el ahora, cuando ya está cercano el fin. Tengamos en cuenta los significados que Jaques Derrida le otorga al vocablo apocalipsis: "1. valor de revelación o de desvelamiento, la descriptación de eso que está oculto (*apocalypstó*); 2. Sentido corriente del: fin de los tiempos y del juicio final; 3. catástrofe y cataclismo." (*Los ojos de la lengua* 37).

su mundo por medio de imágenes contenidas en el alma humana (Cirlot, p. 19). Por lo cual una imagen va a estar cargada de emociones que nos van a remitir a ciertos arquetipos o símbolos universales.

Los arquetipos según Jung representan las apariciones como los sueños o las visiones (Jung, p. 106). El fundador de la psicología analítica añade que los arquetipos no son representaciones heredadas, que pertenecen a la formación de representaciones paralelas, las que denominó “inconsciente colectivo” (Cirlot, p. 19). En este terreno de los arquetipos el símbolo es un vehículo universal que pudiera trascender la historia, por lo que no necesita de la consciencia humana toda vez que penetra en lo desconocido y logra establecer una comunicación con lo incommunicable (Cirlot, p. 22). Jung también sostiene que un símbolo es una unidad entre lo manifiesto y lo oculto. Cuando esto es superado y trasciende a algo más que su significado inmediato, se convierte en un signo (Jung, p. 150). El psicoanalista suizo afirma que un símbolo se encuentra vivo mientras continúe cargado de significación. Es decir que a diferencia del signo, el símbolo tiene cierta vigencia.

En esta perspectiva, entendemos que el símbolo es aquella representación sensorial que si bien es convencional y por tanto socialmente aceptada, se diferencia del signo que también es convencional. El símbolo nos ofrece un estímulo “espiritual” por lo que su apariencia sensible (llevada a la escritura, iconografía u otro mecanismo) pareciese ser secundario, más no existe modo alguno de llegar a conocer el sentido de este estímulo sino es a través de su apariencia sensible, es decir de la imagen. El signo, por su parte, es un registro intelectual, su representación gráfica contiene un valor semántico específico. El signo permite establecer una conexión entre el mundo conceptual (por lo general lingüístico) y el de la expresión.

De acuerdo al lingüista Ferdinand de Saussure el signo lingüístico es una entidad psíquica y tiene una naturaleza biplánica por estar compuesto por dos caras: el significado o concepto y el significante o imagen acústica. Por ejemplo, tenemos el signo caballo (fig.1):

Significante o imagen acústica: c-a-b-a-l-l-o

Significado o concepto:



Figura 1: Rufino Tamayo.³

En esta relación indisoluble del signo, el significante está formado por aquella cadena de sonidos que en la lengua española nos permiten transmitir el concepto caballo. Este concepto o significado expresa la idea o contenido que nosotros tenemos registrado en nuestra mente

3 Figura tomada de Tamayo, Rufino. “Celebrando a los caballos con mucho arte” de Xundra Magoni Place. 2013.

de la realidad aludida por el significante. Significado que no es unívoco sino culturalmente convencional y arbitrario respecto de la cosa en sí.

El que Saussure llame al significante como “imagen acústica” nos llama poderosamente la atención, el lingüística ginebrino es claro al plantear que entiende ésta: “La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen sensorial” (Saussure, p. 92). La desmaterialización que Saussure realiza de la “imagen acústica” nos permite asociar la imagen en general y no solo la acústica en su relación con la cosa o realidad: la imagen representación la cosa o realidad. La representa a modo de huella psíquica como lo propone Saussure, de huella o hendidura dejada por el paso de lo material.

Definir la imagen como huella o representación del paso por lo real nos permite entender, por ejemplo, que los arquetipos de los que Jung hablaba no son los sueños en sí, sino la representación de estos. El modo como nosotros le damos representación “material” a nuestros sueños (que vendrían a ser la realidad propiamente hablando) es a través de las imágenes acústicas cuando se trata de una representación lingüística, o mediante figuras cuando se trata de representaciones gráficas. La reproducción del sueño tal cual es imposible más no lo es su representación, en otras palabras, la materialidad al ser percibida adquiere formas o imágenes las que son comunicables y transmisibles

La representación simbólica procura expresar la lucha del espíritu por encontrar una corporeidad, o un contenido y una forma. Significado y significante que en un signo se asocian arbitrariamente, mientras que en la alegoría, la figuración y sobre todo en el símbolo (artístico) existe una tradición o un marco sociocultural que las vincula. De ahí que el filósofo alemán Ernst Cassirer hable del hombre, diferenciándolo del animal, como aquel ser que se mueve en una dimensión simbólica más que en el universo físico. Entendiendo lo simbólico como aquella realidad interpretable. Un estornudo acompañado de un ataque de tos, por ejemplo, son signos que un cuerpo emite para comunicar su reacción ante un agente patógeno, pero no simbolizan ni la enfermedad ni la cura de ésta. Si quisiéramos simbolizar estos fenómenos tendríamos que recurrir a signos convencionalmente aceptados o sugeridos como la serpiente que repta una vara que simboliza la cura de las enfermedades o la medicina otorgada por el dios griego Esculapio.

Del ejemplo deducimos que el símbolo no posee una relación arbitraria con su significado, aunque tampoco su forma coincide plenamente con su sentido. Esta no coincidencia se resuelve por la convención, por la tradición cultural que la sostiene, por lo tanto podemos hallar figuras distintas representar, no interpretar, un mismo símbolo. Por ejemplo, la fuerza puede estar simbolizada por las figuras del león, el cuerno, el toro.

No obstante, la ambigüedad del símbolo permite (re)formular los significados o interpretaciones de una figura que como ya sabemos representa el símbolo. Interpretaciones que pueden apoyar o contraponerse a la tradición, esto no quiere decir que el símbolo es de un particular, no, el símbolo siempre es social. El símbolo no emerge de la figuración artística (principalmente la literaria) que se puede dar en lo personal, lo específico, el símbolo siempre implica un mínimo de convención social. Por ejemplo el “verde” de García Lorca poco tiene que ver con el “verde” como representación simbólica de la naturaleza primaveral y salvaje. La figura del triángulo, propia de la matemática, adquiere un carácter de representación simbólica al estar situado en una iglesia donde dicha figura adquiere socialmente el valor simbólico del credo trinitario.

En esta perspectiva podríamos partir por lo básico: la figura del caballo no es el caballo, sino la representación de éste. Que en nuestros sueños surjan los caballos no quiere decir que éstos sean la representación de caballos tal cual, sino que estos equinos oníricos constituyen la representación figurativa del sueño. En otras palabras el sueño es la cosa en sí que se representan en la materialidad de las figuraciones o imágenes.

Pero toda imagen es paragógica puesto que por un lado muestra, ya sea figurativamente o mediante el habla, una verdad y al mismo tiempo la oculta a través de la piel superficial de la imagen misma. Oculta en el silencio óptico lo que no se pudo descubrir con palabras. De ahí que la filosofía y la crítica (del arte y la cultura en general) pretendan descubrir la *alétheia* de la imagen,⁴ esto es, quitarle velo, desvelar aquello que el silencio del dispositivo visual ha reservado para el olvido, desvelar la imagen sería dar con el símbolo. Quitarle el velo a la imagen implica desnudarla a “los ojos de la lengua”.⁵

De acuerdo a Susan Sontag en la imagen, para el caso la imagen fotográfica,⁶ “siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen.” (p. 17). Con Saussure hablamos de huellas; es decir, entendemos la imagen como aquella superficie que siempre nos da la señal de la existencia de algo que ahora solo puede ser representado, de algo que está más allá de la realidad mimética. “Más allá” que solo puede ser alcanzada por el conocimiento especulativo, crítico y filosófico.

Finalmente la superficie, sea ésta figurativa (pictórica o fotográfica) o acústica (lingüística), es la única prueba que tenemos de aquello que denominamos realidad. La imagen es tanto una interpretación como una representación que se hace del mundo al que se le retiene, se le acota. Como señala Sontag refiriéndose a la imagen fotográfica, aunque válidas para la imagen en general, ésta es capaz de “usurpar la realidad porque [...] no es sólo [...] una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (p. 216).

Para Sontag, siguiendo al formalista ruso Viktor Shklovsky la imagen, la artística principalmente, desfamiliariza al receptor con su realidad (Sontag, p. 174). De ahí su peligrosidad y al mismo tiempo la necesidad que tenemos de ella puesto que es el único modo que tenemos como seres simbólicos para rozar la realidad a través de la superficie de la imagen, para acariciar el cuerpo nunca desnudo del todo pues siempre está de por medio aquella capa cosmética imaginativa que cubre la piel, rozarla sin que la pavorosa decrepitud de lo real nos desencante. Ahí también radica la “depreciación platónica de la imagen: verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza.” (Sontag, p. 217) Depreciación sostenida en la desacralización de lo sagrado de la imagen.

Sontag sostiene: “Lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes.” (p. 231). Esto tiene que ver con la naturaleza acumulativa o superposición que tiene la imagen en la construcción de conocimiento y registro de la información. Al

4 Sobre la *alétheia* véase el ensayo que realiza Mireille Calle-Gruber del prefacio que hace Derrida a *Light of the Dark* (1996) libro de fotografías de Kishin Shinoyama, fotógrafo japonés, y de su modelo Shinobu Otake.

5 Toda vez que el *Apocalipsis* al estar en la biblia cristiana es considerada palabra sagrada, aludimos al artículo de Jaques Derrida del mismo título del entrecomillado, “Los ojos de nuestra lengua”, en el que analiza una carta inédita de 1926 de Gershom Scholem a Franz Rosenzweig sobre la lengua sagrada, la hebrea, del judaísmo.

6 No es nuestra intención entrar al debate entre fotografía y pintura, más reservamos el énfasis que Sontag pone sobre la imagen fotográfica. Creemos que sus argumentos son válidos y plausibles de extenderlos a la imagen en general.

igual que la escritura la imagen registra la realidad, por lo que es factible de interpretarla no para conocer la realidad sino para conocer el significado o los sentidos de la imagen en sí, en otras palabras para hallar los símbolos que éstas representan.

El platonismo ha procurado separar la imagen de sus mecanismos de producción como la religión, la poesía, el drama. Lo cierto es que ella, con el riesgo siempre de llevarnos a idolatrarla, está vinculada al quehacer cultural por lo que cualquier acercamiento a ella debe procurar no sólo recatar lo familiar e iconográfico de ella, sino también rescatar la concepción del modo de ver que tuvo su creador. En esta perspectiva el apocalipsis de Juan si bien se entiende como la imagen agorera del futuro su convencionalismo se emparenta al mesianismo judío, al milenarismo de toda las culturas oprimidas.

Regresando a la figura o imagen del caballo diremos que éstos representan, no significan, por convención social, simbólicamente hablando, al símbolo de la fuerza y si están en movimiento a la conquista y dominio. Esto puede ser comprobado en las imágenes que insertan la figura del caballo en los asuntos bélicos; de igual modo lo podemos observar en sus recurrencias mitográficas y religiosas. Como figura apocalíptica, el pastor Walter Scott afirma que: "Los caballos son símbolos proféticos de las fases finales del dominio mundial por el hombre, anunciando los instrumentos humanos que utilizará Dios en sus juicios providenciales sobre la tierra" (Scott, p. 50).

El caballo como símbolo, comparte con el toro los atributos de fuerza y la vitalidad. En algunos relatos míticos se le asocia al mundo de ultratumba o del más allá. El caballo también es concebido como aquel ser sobre cuyos lomos vienen aquellos que son portadores de vida o de muerte, también es el vehículo que conduce al rey. En *Fedro*, Platón hace referencia a la naturaleza tripartita del alma mediante el mito del carro alado. El alma aparece como el conjunto entre un carro tirado por dos caballos alados y conducidos por la razón a lo que Platón denomina auriga. Uno de los caballos es bueno pues es aliado de la razón y el otro caballo tiende a irse por el mal camino. La dualidad del caballo en el mito del carro alado es de suma importancia porque representa el alma humana quien participa de algún modo de la naturaleza divina, pero también de un principio opuesto que la pervierte y la hace caer al mundo de la finitud, contingencia y muerte. Cuando las alas del caballo se rompen, en el mito platónico, el alma humana cae a la tierra y se encarna en un cuerpo.

En el pensamiento judeo-cristiano la referencia directa a los cuatro jinetes del *Apocalipsis*, aparece en el libro de *Zacarías* (1:8-11, 6:1-8).⁷ El profeta hebreo narra un pasaje donde cuatro carros son tirados por caballos de distintos colores. Estos cuatro carros pertenecen a los cuatro espíritus del cielo que salen de estar en la presencia de Dios para ir a visitar todo el mundo (Taylor p. 335). Los cuatro jinetes a los que alude el profeta Zacarías, cubren cada dirección de la brújula. Es decir; afectan a toda la tierra; veamos el pasaje bíblico:

Alce mis ojos y miré, y he aquí cuatro carros que salían de entre montes; y los montes eran montes de bronce. Del primer carro tiraban caballos rojos, del segundo carro, caballos

⁷ Reproducimos *Zacarías* 1:8-11 de la versión bíblica *Dios habla hoy*.

⁸Una noche tuve esta visión: Vi un jinete montado en un caballo rojo. Estaba parado en un valle, entre unos arrayanes, y detrás de él había un grupo de caballos, unos rojos, otros castaños y otros blancos. ⁹Yo pregunté: «Señor, ¿quiénes son esos jinetes?» Y el ángel que hablaba conmigo me contestó: «Yo te mostraré quiénes son.» ¹⁰Entonces el que estaba entre los arrayanes dijo: «Éstos son los que el Señor ha enviado a recorrer toda la tierra.»

¹¹Los jinetes le dijeron entonces al ángel del Señor que estaba entre los arrayanes: «Hemos recorrido toda la tierra, y la hemos encontrado tranquila y en paz.»

negros, del tercer carro caballos blancos y del cuarto carro, fuertes caballos tordos y entonces hablé y le dije al ángel que hablaba conmigo: ¿Qué son éstos, señor mío? Y el ángel contestó y me dijo: estos son los cuatro vientos del cielo que salen después de presentarse ante el señor de toda la tierra. Con uno de ellos salen los caballos negros hacia la tierra del norte y los blancos salen tras ellos, mientras los tordos salen hacia la tierra del sur. Briosos salían impacientes por ir a recorrer la tierra y él dijo: Id, recorrer la tierra. Y recorrieron la tierra. Entonces me llamó y me habló, diciendo. Mira, los que salen hacia la tierra del norte aplacan mi espíritu en la tierra del norte (Zacarías 6: 1-8).

Uno de los relatos míticos en el que se alude al caballo y al jinete como una dualidad está presente en el mito del centauro que tiene la cabeza y torso humano más sus cuadrúpedas extremidades inferiores son las del caballo. Recordemos el mito griego: Ixión, rey de Tesalia era un monarca perverso a quien Zeus deseaba petrificarlo. Zeus avienta una nube a Ixión y este se convierte en el centauro. El centauro representa el ser malvado y violento (Rosa Giorgi, *Episodios y personajes* p. 205). En la figura del centauro está representada el vínculo inseparable entre el jinete y su caballo, a quien por lo general se le asigna un nombre propio.

Cuando los españoles llegaron a tierras americanas, los pobladores mesoamericanos vieron centauros pues creyeron que los jinetes estaban unidos a los caballos y pensaban que matando al animal, se mataba también al jinete (Giorgi, *Símbolos y alegorías* p. 89). En los pueblos mongoles se sacrificaba al jinete y posteriormente al caballo. La importancia de esta fusión entre caballo y jinete lo podemos hallar en el “Centurión”, quien aparece como símbolo de la integración total entre el jinete y su cabalgadura (Giorgi, *Episodios y personajes* p. 109). Como estamos viendo en la mayoría de las culturas antiguas, el caballo forma parte de los mitos que explican detalles la historia humana y de las historias locales. En la mitología griega, el primer caballo sobre la tierra fue Arián, creado por Poseidón, dios del mar. Entre los griegos también hallamos a Pegaso que es figurado como un caballo alado que nació cuando Perseo cortó la cabeza de Medusa (Giorgi, *Episodios y personajes* p. 308). En los pueblos galos tenemos a Épora que era una diosa en forma de yegua que protegía a estos animales. La mitología escandinava tiene a Sleipnir, un caballo de ocho patas que pertenecía al dios Odín. Sus ocho patas simbolizan los ocho vientos que soplan desde sus respectivos puntos cardinales, en este sentido existe una coincidencia no sólo textual sino de sentido de representación con el pasaje de Zacarías que reproducimos líneas arriba, pues los carros vistos por el profeta también eran representaban a los vientos divinos. El mito cuenta que Loki regaló a Odin este caballo como símbolo de unión entre Odín y Sleipnir (Giorgi, *Episodios y personajes* p. 90).

El Helhest danés, hace referencia a los caballos de los infiernos. En Dinamarca existe la referencia de un caballo de tres patas (trípodo) que está vinculado con el reino de los muertos. Según la creencia popular el Helhest es el caballo fantasma montado por la muerte, su aparición anunciaba la enfermedad, los accidentes y sobre todo los decesos (Giorgi, *Episodios y personajes* p. 150). A partir de estos rasgos podemos nuevamente observar una relación de semejanza entre el jinete de Helhest y los jinetes del *Apocalipsis*, pues ambos son portavoces de las desgracias. A diferencia del caballo danés que anuncia males temporales los jinetes de Juan de Patmos anuncian la sucesión de desastres previos al exterminio final.

Los cuatro primeros sellos abren la caballeriza

Según Rosa Giorgi las representaciones figurativas más antiguas de estos jinetes fueron elaborados entre los siglos XI y XIV. En ellas primero se mostraban a los cuatro jinetes por separado

como nos lo muestra una miniatura española del siglo XII (fig.2)⁸, pero después se prefirió una descripción mucho más dramática que, uniera simultáneamente los ocho versículos del *Apocalipsis* contra la humanidad como lo propone Alberto Durero en uno de sus grabados (fig.3)⁹.



Figura 2: Alberto Durero. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1498.¹⁰

A estos cuatro seres se les encomienda un cometido, representado por las armas que llevan y por el color de sus caballos. Los describiremos siguiendo el orden de aparición que propone Juan de Patmos. El primero, el que monta el caballo blanco, aunque por el color de su caballo simbolizaría la gloria divina sería, como lo señala una línea de interpretación teológica se trata de la representación del Anticristo pues va armado con un arco y le fue dada una corona. El segundo jinete porta una espada y cabalga sobre un caballo rojo como simbolizando el derramamiento de sangre. El tercero monta sobre un caballo negro y porta una balanza, con su paso llegan el hambre y la muerte. Por último, el cuarto jinete es la muerte que avanza con portando “con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra” O en alguna iconografía con una guadaña en la mano y monta sobre un caballo del color de un cuerpo sin vida.

8 En los manuscritos y libros ilustrados de la Edad Media, las miniaturas eran pinturas o dibujos de figuras, incluidas o no en escenas o composiciones, las cuales, en su caso, representaban diversos temas propios de su etapa histórica, como los temas de carácter sacro, similares a los que llenaban los vitrales de las catedrales e iglesias en el arte románico y en el primer arte gótico. Al final del periodo gótico, ya en el umbral del Renacimiento o Edad Moderna, los manuscritos ilustrados se llenan de temas civiles, profanos y galantes, y alcanzan su mayor apogeo con un nivel de calidad excelente y una amplia difusión internacional, principalmente a través de las cortes de la nobleza europea.

9 El grabado es una disciplina artística en la que el artista utiliza diferentes técnicas de impresión, consiste en dibujar una imagen sobre una superficie rígida, llamada matriz, dejando una huella que después alojará tinta y será transferida por presión a otra superficie como papel o tela, lo que permite obtener varias reproducciones de la estampa. Dependiendo de la técnica utilizada, la matriz puede ser de metal (tradicionalmente cobre o cinc), madera, linóleo o piedra, sobre cuya superficie se dibuja con instrumentos punzantes, cortantes o mediante procesos químicos. Actualmente también se utilizan placas de diferentes materiales sintéticos que se pueden grabar de manera tradicional con punzones o mediante procedimientos fotográficos, digitales o láser.

10 Figura escaneada de “Ángeles y demonios” *Los diccionarios del arte*. p. 199. Véase el estudio de Walter Castañeda Marulanda sobre la obra apocalíptica de Durero.

A continuación haremos una descripción y análisis más detallado sobre cada uno de los jinetes y sus objetos.¹¹ Los jinetes junto con sus caballos en el libro del *Apocalipsis* simbolizan las fuerzas que han plasmado a la historia bíblica. Los jinetes aparecen y vienen del cielo, aunque será un cielo con un poco de tierra pues según Ugo Vanni, se trata de un pasaje desde la trascendencia a un nivel de accesibilidad humana, pasaje que se concretiza a través del imperativo de estos vivientes mediadores entre el cielo y la tierra (Vanni, p. 122).

Caballo blanco (Apocalipsis 6: 1-2)

Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió venciendo para vencer (*Ap.* 6:1).

En el pasaje bíblico anterior este “Cordero” recibió alabanza y adoración por parte de las huestes celestiales. Luego, como lo señala la cita abre los sellos. Juan mira con anticipación cuando el Cordero abre el primer sello. E inmediatamente aparece el caballo blanco y sobre él un jinete que porta un arco y a quien le fue dada una corona. El significado del primer jinete es discutible y la crítica está dividida al respecto.

Por estar coronado y montar un caballo blanco ¿Representa a Cristo? Según afirma Cristóbal Serra el jinete montado en el caballo blanco hace alusión a Cristo galopando hacia la victoria (Serra, p. 40). Sobre este pasaje controversial Serra comenta: “Cristo se hace inseparable de su mensaje, siendo el Verbo escrito y coronado de espinas que ha triunfado sobre todas las inercias, sobre todas las resistencias sobre todas las pruebas y sobre todas las persecuciones” (Serra, p. 104). A partir de la postura de Serra, la primera gran victoria del caballo blanco con Cristo cabalgando, representa la condenación y la derrota de la bestia, del profeta y de la mentira (Serra, p. 106). Estas últimas figuras apocalípticas las trabajaremos en otro apartado. Ahora, veamos otro pasaje en el que, según Serra, son revelados los rasgos de este ambivalente jinete:

Vi el cielo abierto y apareció un caballo blanco. El que lo montaba se llamaba fiel. Es el que juzga y lucha con justicia. Sus ojos son llamas de fuego tiene en la cabeza muchas coronas y lleva escrito un nombre que sólo él entiende. Viste un manto empapado de sangre y su nombre es: La palabra de Dios. Los siguen los ejércitos del cielo en caballos blancos, vestidos con ropas de lino de radiante blancura. De su boca sale una espada para herir con ella a las naciones; él las gobernará con barra de hierro; el mismo pisará el lagar del vino ardiente, cólera de Dios, el todo poderoso. En el manto y en el muslo lleva escrito este título: Rey de Reyes y señor de señores. (*Ap.* 19:11)

La interpretación de Serra es poco sustentable debido a que el jinete del caballo blanco del *Apocalipsis*: 19:11 tiene una espada y no un arco y cuando se refiere a la corona, no hace ninguna alusión a la diadema real, sino a la corona de la victoria. Realmente no podríamos afirmar que la figura del jinete referido en *Apocalipsis* 6 se trate de Cristo cabalgando porque en el contexto secuencial de *Apocalipsis* 6 él, Cristo, es el Cordero que abre los sellos mientras todavía está en el cielo en medio del trono.

¹¹ Por su parte Walter Castañeda sostiene los siguientes significados de los cuatro jinetes apocalípticos: “La Conquista (hombre con un arco en caballo blanco), La Guerra (caballero que blande una espada sobre un caballo rojo), El Hambre (lo identifica una balanza y monta sobre caballo negro), La Pestilencia (hombre viejo identificado con arado sobre caballo amarillo)” (41).

Existe otra interpretación similar a la que Serra que apunta que el jinete del caballo blanco es la representación de los juicios de Dios (Equipo “Cahiers Evangile, p. 23). Esto significa que el primer jinete de *Apocalipsis* 6 representa la propagación del evangelio. Para San Irineo y San Crisóstomo el arco indica la victoria pues con ello se alcanza la cristianización (Vanni p. 120). Se indica que la identidad del jinete blanco tiene relación con los ejércitos celestiales y simboliza la totalidad del bien.

De acuerdo a los comentaristas de la *Biblia Latinoamericana*, el jinete montado en el caballo blanco de *Apocalipsis* 6 representa “la palabra de Dios”, que se entregaba a los profetas en el Antiguo testamento. Vanni afirma que, la aparición de esta figura, remite a la resurrección y palabra de Cristo (Vanni, p. 123). Según Vanni este primer jinete nos asegura la victoria de Cristo sobre el mal. Es importante mencionar que aunque esta premisa sea una de las interpretaciones cristológicas más sostenibles y más difundidas en el ámbito eclesial (Vanni, p. 124) es la menos sustentable a la luz tanto de la iconografía como del mismo texto. Otros autores como Grimsrud y Leski, armonizan nuevamente con la idea de que el caballo blanco de *Apocalipsis* 6 representa la palabra de Dios.¹² Por lo cual este primer jinete del sexto capítulo significaría la guerra triunfante y sus consecuencias.

Como vimos anteriormente el caballo, y ahora de modo específico, el caballo blanco es símbolo de conquista, de expansión y de poder militar. En el terreno bíblico esta postura que se ve reforzada por la intertextualidad que existe entre el pasaje de Juan con los libros de los *Salmos* (46:9)¹³ y el de *Jeremías* (51:51)¹⁴. De acuerdo a Dariusz Kotecki existen otras intertextualidades del *Apocalipsis* con el *Antiguo Testamento* entre los que destacan los libros de *Ezequiel*, *Daniel*, con este último la relación es tanto teológica como estructural, otros libros serían *Isaías* y *Cantar de los Cantares*.

Para algunos hermeneutas bíblicos el jinete montado en el caballo blanco sugiere a Cristo cabalgando, para otros el triunfo del evangelio. Sin embargo, como lo destaca la imagen de Durero hay una línea hermenéutica que afirma que el jinete blanco representa al Anticristo. En este caso, el caballo blanco vendría a ser símbolo del mal y junto a su jinete representarían la imitación falsa de Cristo, el jinete de *Apocalipsis* seis sería un falso profeta y un falso rey. El evangelista Billy Graham nos dice que el jinete blanco buscará seducir a las naciones por medio de su palabra. Será un “benévolo líder mundial”, que llevará a las naciones hacia el Armagedón.¹⁵ Las fuerzas del mal comandadas y guiadas por este primer jinete buscarán conquistar mediante el engaño a los seguidores de Cristo (Taylor, p. 430).

Según Taylor el jinete del caballo blanco de *Apocalipsis* 6 “Es el engañador y por lo tanto aparece de blanco. La corona que usa es diferente de la corona usada por Cristo en *Apocalipsis* 19. Es la corona del conquistador y no la corona real de un rey” (p. 438). Los seguidores de este enfoque, sustentan sus conclusiones mencionando algunos rasgos diferenciales. Por ejemplo: al primer jinete se le da una corona a diferencia de Cristo quien fue coronado para su ascen-

12 Si esto es así, es importante que analices el arco y la corona en la simbólica judeo-cristiana. Por lo general la palabra de Dios es espada y no arco.

13 “Vengan a ver las hazañas del Señor, y los estragos que causó a la tierra”.

14 “Estamos indignados al oír tantos insultos y nos tapábamos la cara de vergüenza al saber que extranjeros habían entrado en los lugares santos de la Casa de Yahvé”.

15 *Count down to Apocalypse*, History Channel. Temporada 1, Episodio 2. *The Four Horsemen*. Al aire, Viernes 10:00 p.m. El día 16 de Noviembre 2012.

sión (léase *Mateo 25:31*)¹⁶. Cristo, el jinete de *Apocalipsis 19*, porta una espada y el jinete blanco de *Apocalipsis 6* lleva un arco (fig.4). Con estos detalles se concluye que el jinete del capítulo sexto de *Apocalipsis* es la representación tergiversada de Cristo, por lo tanto, representaría total y absolutamente al Anticristo (Barclay, p. 75).

De acuerdo al detalle que observa Dariusz Kotecki sobre los títulos que se le otorgan a Cristo en el *Apocalipsis*: “el soberano de los reyes de la tierra”. Hay una diferencia de jerarquía entre el soberano que domina el universo frente a los “reyes de la tierra” que gobiernan, valga la redundancia, la tierra. El jinete coronado de *Apocalipsis 6* (véase el verso 15) vendría a ser uno de estos “reyes” quien sería imitador de Cristo y manifestación del poder satánico sobre la historia por lo que, como lo precisa Kotecki, “El dominio de Jesús se basa en la victoria sobre ellos sometiéndolos a su poder” (p. 516).



Figura 3. Detalle. Miniaturista español. *Los cuatro jinetes*, 1049.¹⁷

La figura 4, pertenece a los manuscritos clasificados como *Comentarios al Apocalipsis*.¹⁸ La Edad Media tuvo pasión por el orden, por lo que la representación de los temas sagrados fue una ciencia que tuvo sus principios y que nunca se dejó abandonada a la fantasía individual (George Duby, p. 21). Los artistas debían conocer detalladamente los lineamientos de las sagradas escrituras y para ello era necesario obedecer las reglas iconográficas, casi en una forma matemática y sagrada. Para el arte consagrado al servicio de Dios y de la fe, sólo se daba una libertad limitada dentro de múltiples ligaduras y permisos. El lugar, la disposición, la simetría, el número tenían en la iconografía una importancia extraordinaria (Emile Male, p. 150). Estaba atado por los temas que imponían los eclesiásticos que hacían el encargo y por el tradicionalismo implí-

16 Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria, y todos los santos ángeles con él, entonces se sentará en su trono de gloria.

17 Figura tomada de Internet. Códice románico miniado denominado de Fernando I, Ms vitrina 14-2. Encargado por el rey de León Fernando I y su esposa la reina Sancha a mediados del siglo XI, fue copiado y se piensa que también iluminado por el calígrafo Facundus. Este códice románico trata de los comentarios que el Beato de Liébana realizó en el siglo VIII al *Apocalipsis* de San Juan. Se supone que quedó en el aula regia hasta el año 1063 y más tarde trasladado a la Basílica de San Juan Bautista de León, que pasó a denominarse San Isidoro, donde se albergan las reliquias del santo. En la actualidad se encuentra en La Biblioteca Nacional de Madrid, España.

18 El texto, objeto de estudio para la historia de las religiones, es de muy difícil acceso. Por lo que no se cuenta con las citas y con los comentarios que lo acompañaban. Entre las ilustraciones disponibles, seleccionamos el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, pintado por Facundus en 1047. Este manuscrito fue hecho para los reyes Fernando I y Sancha de Castilla y León, cuenta con 98 miniaturas y está firmado como “Facundus scripsit”.

cito en los temas. En aquella época, puntos de vista y convicciones monacales de hombres sometidos a obligaciones y ligamentos religiosos, se encontraban apartados del mundo, condicionaron fuertemente los conceptos de las relaciones entre Dios, el mundo, el más allá y lo terrenal. El arte dependía casi por completo del sistema de ideas de los círculos dominantes monacales y eclesiásticos, el cual tenía como fin servir a la religión (Weisbach Werner, p. 35).

La primera idea, fue la de interpretar algunas terribles páginas del *Apocalipsis*.¹⁹ Entre ellas a los jinetes apocalípticos como lo muestra el detalle anterior. El blanco indica “siempre” una participación en la Resurrección de Cristo (Vanni, p. 26). Por lo tanto: “vestiduras blancas” es una cualidad que envuelve a la persona: una cualidad de resurrección y de vitalidad de Cristo, que viene de Cristo” (Vanni, p. 27). Si esto fuera cierto, efectivamente podría representar la victoria de la palabra de Dios. Sin embargo, Facundus representa al caballo blanco con motas negras y al jinete con vestiduras rojas. Esto significa que lo que Facundus y la Edad Media deseaban mostrar, era que el jinete que monta el caballo “blanco”, es la representación y la victoria del Anticristo: “El rojo, no está referido siempre a la sangre sino que tiene una raíz demoniaca entre rojo y fuego” (Vanni, p. 26). Veamos ahora a los otros jinetes que acompañan al anticristo y que le sucedieron en su respetivo orden de aparición: los que montan los caballos rojo, negro y pardo.

Caballo rojo (Apocalipsis 6: 3-4)

Cuando abrió el segundo sello, oí al segundo ser viviente, que decía: Ven y mira. Y salió otro caballo, bermejo; y al que lo montaba le fue dado poder de quitar de la tierra la paz, y que se matasen unos a otros; y se le dio una gran espada. (*Ap.* 6:3-4)

Si seguimos la última interpretación sobre el jinete que monta el caballo blanco de *Apocalipsis* 6, la figura del jinete sobre el caballo color rojo sería la sucesión cronológica de la llegada de la violencia que le sucede al anticristo quien aparentemente traería paz, y al ser una representación mimética falsa de Cristo, su paz también devendría en falsa.



Figura 4: Detalle. Miniaturista español. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1091-1109.²⁰

¹⁹Es necesario aclarar que las miniaturas son independientes al Libro del *Apocalipsis* y de los comentarios de los beatos referentes al texto apocalíptico. Los artistas revisaban los textos y realizaban sus obras. Muy pronto, grandes miniaturistas occidentales intentaron traducir literalmente los versículos del *Apocalipsis*. La primera es la española que entre los siglos IX y XII, iluminó con colores muy vivos las toscas figuras que acompañaban al comentario sobre el *Apocalipsis* de Beato, abad de Liébana (Male, p. 355).

²⁰Figura tomada del *Comentario del Apocalipsis* de Beato de Liébana, 1091-1109. Santo Domingo de Silos.

A este segundo jinete se le concede el poder de eliminar la paz de la tierra y para que pueda ejecutar su principal función se le entrega una gran espada. La espada es el símbolo de la conquista por excelencia, el uso de la espada es ambiguo puesto que representa violencia, honor, o victoria. Con estos rasgos bélicos podemos afirmar que el jinete que monta el caballo bermejo o rojo simboliza la guerra, ya que tiene la capacidad de ahuyentar la paz de la tierra y hacer que los habitantes de la tierra se maten unos a otros.

Definitivamente, este jinete es el símbolo de la violencia, no de la muerte, sino del terror que advierte la llegada de la muerte. Por lo mismo monta un caballo bermejo, color que en la cultura occidental dicho color representa la sangre. El rojo transmite fuerza, energía y vitalidad; y por lo mismo su contrarios. Parafraseando a Ugo Vanni, el caballo bermejo, pertenece a una raíz demoniaca y a la esfera de la antireacción opuesta al sistema de Cristo (Vanni, p. 125). La espada que porta el jinete, representa la violencia y la fuerza negativa que amedrenta y destruye (fig.4). Según Vanni, se trata, de hecho, de la violencia homicida, a causa de la cual los hombres se matan mutuamente, quizás “autorizados” por el Estado, por un poder estatal, quizás atribuible a la “gran espada”. Una violencia homicida difundida, por la que el hombre asesina a otros seres humanos.



Figura 5. Rufino Tamayo. *Apocalypse De Saint Jean*, 1959²¹.

Caballo negro (Apocalipsis 6: 5-6)

Cuando abrió el tercer sello, oí al tercer ser viviente, que decía: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo negro; y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. Y oí una voz de en medio de los cuatro seres vivientes, que decía: Dos libras de trigo por un denario, y seis libras de cebada por un denario; pero no dañes el aceite ni el vino. (Ap. 6:5-6)

Como resultado inevitable de la llegada y presencia del primer y segundo jinete se pone en marcha la maquinaria destructiva del tercero. Este tercer jinete monta un caballo negro y se entiende que representa la hambruna. El jinete lleva un par de balanzas o básculas de pesaje, lo que indica la forma en que el pan y los alimentos más elementales y populares serán pesados durante una hambruna de fin de mundo (fig. 5). La escasez de alimentos será tan grande que su venta será racionada y el poco peso de cada alimento tendrá un costo exorbitante. El salario de

21 Imagen tomada de *Tamayo ilustrador*. 31.5 x 25 cm. Papel y área de impresión en 11 de las litografías. p. 124.

un día (un denario) sólo alcanzará para comprar un kilo de trigo y no más. La gente comerá un día y un poco de algo y otro día otro poco de otra cosa. El aceite estará al alcance de los ricos, principalmente de los seguidores de la bestia, así como el vino. El caballo negro es el símbolo de la oscuridad y los instrumentos que porta su jinete figuran las injusticias sociales (Vanni, p. 126).



Figura 6: Detalle. Miniaturista español. Los cuatro jinetes, 1049.²²

De los cuatro jinetes, el que monta el caballo negro es el único cuya aparición es acompañado por una declaración vocal. A los otros dos jinetes, el del caballo blanco y el que monta el bermejo, solo se describe sus principales instrumentos de posesión mientras que con la llegada del jinete de la injusticia Juan escucha una voz cuya procedencia no se puede asignar a un emisor en específico, aunque si es identificable el lugar de su enunciación. El texto bíblico dice: “una voz de en medio de los cuatro seres vivientes”. ¿Quiénes son estos cuatro seres vivientes?, ¿son los jinetes que montan los caballos? El conocimiento de los seres vivientes lo ampliaremos en el siguiente capítulo.

La voz que acompaña al jinete del caballo negro habla de la relación entre los precios del trigo y la cebada. Sin embargo añade imperativamente que no se dañe el aceite y el vino. Esto sugiere que el hambre que viene con el caballo negro es el de aumento el precio del grano o de los alimentos básicos. La voz también sugiere irónicamente que este incremento de los precios no solo afecta a los granos sino también a los otros suministros de la dieta diaria como el aceite y el vino.

Una explicación de esto es que los cultivos de cereales son más susceptibles en años de hambruna que los cultivos de olivos y vides (Vanni, p. 305). Por otro lado, Serra prefiere pensar que esta declaración se refiere a la codicia del hombre que afectara también estos otros alimentos (Serra, p. 40).

Caballo amarillo pálido (Apocalipsis 6: 7-8)

Cuando abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente, que decía: Ven y mira. Miré, y he aquí un caballo amarillo, y el que lo montaba tenía por nombre Muerte, y el Hades le seguía; y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad, y con las fieras de la tierra (Ap. 6,7-8).

²² Figura tomada de Internet.

El color del cuarto caballo se escribe como khlôros (κλωρός) en la koiné del original griego, que a menudo se traduce como pálido. Sin embargo, también puede ser traducido como cenizo, amarillento o verdoso, pero siempre tiene que reflejar la palidez enfermiza de un cadáver. Con la llegada del jinete que monta este cuarto caballo se resume las consecuencias o impacto de los tres primeros jinetes. Trae muerte por espada, plagas, pestilencias, en otras palabras es el jinete que recoge la cosecha de lo que han sembrado los primeros tres jinetes apocalípticos.

En algunas traducciones bíblicas como el de La *Biblia Latinoamericana* a diferencia de los otros tres jinetes a este cuarto no se le atribuye el portar un arma. Sin embargo, otras traducciones,²³ señalan que este cuarto jinete porta una espada. Las imágenes que se tienen de este cuarto jinete le atribuyen una guadaña. Según la iconografía más tradicional, aparece como una figura esquelética que avanza montada en un caballo también esquelético, empuñando una guadaña en sustitución de una espada (Giorgi, p. 199). El cuarto jinete se resume como: “El símbolo de la muerte y el poder sobre la cuarta parte de la tierra, es decir; sobre la humanidad y sobre todo ser viviente.” (Vanni, p. 128).

En su manifestación es acompañado y seguido por el mundo del abismo, por el hades o el infierno. La concepción cristiana del infierno derivó de la idea griega de los infiernos, del hades y del sheol judaico. En estos lugares habitan las almas que vagan en espera de reencarnarse (Giorgi, p. 28). Según Vanni el Infierno cristiano adquirió una concepción negativa, en el sentido de que era el lugar del Más Allá destinado a los condenados, sobre la base de la idea del Juicio Final y de la separación de los buenos y los malos que empezó a extenderse en el siglo II a. C., gracias a los textos proféticos de *Zacarías* (5: 1-11)²⁴ y *Malaquías* (4: 1-3)²⁵ (Vanni, p. 220).

De acuerdo a Hugo Vanni, el concepto de infierno fue recuperado por Jesús y reproducido por los evangelistas, en particular en los evangelios de *Mateo* (5: 22 y 8-18) y *Lucas* (16: 22-26), y por supuesto en el *Apocalipsis* (20:10), donde Juan habla del abismo de Satanás y describe al infierno como un estanque de fuego y azufre (Vanni, p. 222). Otra diferencia con los otros tres jinetes es que es el único a quien el propio texto explícitamente le otorga un nombre común; se le llama muerte. Vanni comenta que para el apóstol Juan, el vidente, este cuarto caballo atraviesa el camino de la historia, es una presencia que se hace sentir continuamente y que interesa a gran parte de la humanidad. Desde el momento de la primera aparición figurativa de la muerte, a mediados del siglo XIV, el tema de la defunción va unido a la representación apocalíptica del Juicio Final (Giorgi, p. 186) (fig. 7).

23 Entre ellas: *Biblia de las Américas*, *Biblia católica Nacar Colunga*, *Biblia de Jerusalén*.

24 Sexta visión [1] Tuve otra visión: un libro iba volando. [2] Cuando el ángel me preguntó qué veía yo, le respondí: «Veo un libro que va volando; mide como diez metros de largo por cinco de ancho.» [3] Entonces me dijo: [4] «Allí va escrita la Maldición que se extenderá por toda esta región. Según ella todos los ladrones serán echados fuera de aquí y lo mismo les ocurrirá a todos los que juran en falso. Por ahora, dice Yahvé, la dejo salir de mi boca para que entre en la casa del ladrón y en la del que jura, se instale en esa casa y la demuela con sus paredes y techo. » séptima visión [5] El ángel que andaba conmigo se me adelantó, diciéndome: «Fíjate bien en lo que vas a ver aparecer.» [6] «¿Qué es eso?», le pregunté. «Es un cajón para pesar grano, me contestó. Representa el pecado que todos cometen en el país.» [7] Se levantó la tapa de plomo y apareció una mujer sentada dentro del cajón. [8] El ángel dijo: «Esa es la maldad.» Y empujándola hacia el fondo, tapó el cajón con la cubierta de plomo. [9] Vi inmediatamente que aparecían dos mujeres. El viento levantaba sus alas, pues llevaban alas parecidas a las de la cigüeña. Se llevaron volando el cajón. [10] Cuando pregunté al ángel que me hablaba a dónde lo llevaban, me dijo: [11] «Van a edificarle un templo en el país de Senaar y a prepararle un pedestal para ponerla allí.»

25 “1 porque he aquí, viene el día ardiente como un horno; y todos los soberbios, y todos los que hacen maldad, serán estopa; y aquel día que vendrá, los abrasará, ha dicho Jehová de los ejércitos, el cual no les dejará ni raíz ni rama. 2 Más a vosotros los que teméis mi nombre, nacerá el Sol de justicia, y en sus alas traerá salud; y saldréis, y saltaréis como becerros de la manada. 3 Y hollaréis a los malos, los cuales serán ceniza bajo las plantas de vuestros pies, en el día que yo hago, ha dicho Jehová de los ejércitos.



Figura 7: Detalle. Miniaturista español. *Los cuatro jinetes*, 1049.²⁶

Con la muerte sucede en el tema apocalíptico que corresponde a la “rigidez cadavérica” que se posesiona de la persona, volviéndola absolutamente incapaz de querer, de hacer y de amar: “una persona fracasado completamente, una persona que perdió”²⁷ (Vanni, p. 301). Esto representa el infierno y el mal. Rosa Giorgi señala:

La primera causa de la inclinación al mal es la tentación diabólica. Tal concepto está muy claro desde el punto de vista doctrinal y teológico desde los tiempos más antiguos, desde el relato del libro del Génesis, donde se narra la caída del hombre y la expulsión del Paraíso terrenal como primera consecuencia del pecado original, acaecida tras una aňagaza del diablo, que había tentado a Eva (Giorgi, *Ángeles y demonios* p. 74).

La figura demoniaca que aparece justo detrás de las miniaturas de Facundus fue de suma importancia debido a que durante la Edad Media, se vio la necesidad de hacer o crear imágenes artísticas en las cuales se expone los peligros del diablo (Giorgi *Ángeles y demonios* p. 80). Aludir por medio de figuras demoniacas la presencia del mal, al diablo, es un recurso antiquísimo de la historia del arte. Según Giorgi: “en la Edad Media, se realizaron multitud de demonios entre los bestiarios, pintando relecturas de pasajes bíblicos hechas por los escritores cristianos del primer milenio (Giorgi *Ángeles y Demonios* p. 89). Por otro lado, sobre la muerte Rosa Giorgi señala:

La personificación de la muerte, al principio un cuerpo femenino parcialmente descompuesto y a veces con cabellos largos y cubierto con vestiduras rasgadas, fue cambiando hasta convertirse en un esqueleto totalmente descarnado que cabalga en la tranquila vida cortés de los hombres y golpea con toda su fuerza (Giorgi, p. 183) (fig.8).

²⁶ Figura tomada de Internet.

²⁷ Digamos que una muerte primera es la que sucede enseguida después de la muerte, es decir; la desaparición de la visión del mundo. La otra muerte, la segunda, es la suerte que le toca aquellos que hicieron elección perdedora y fracasada, cerrándose a la trascendencia y a Cristo.



Figura 8: S/a, *El cuarto jinete del Apocalipsis*, 1419-1435.²⁸

Las primeras representaciones de la personificación de la muerte se remontan al siglo XIII (Giorgi, p. 172). Antiguamente solamente se la representaba en el arte funerario, en el transcurso de la Edad Media se define poco a poco en toda Europa una representación en la cual aparece la muerte con absoluta naturalidad. Según Giorgi “en un comienzo la muerte estaba privada de cualquier sentido macabro como se entiende en la actualidad; entonces era una realidad que acompañaba la conciencia de la muerte unida a la creencia de la inmortalidad” (Giorgi, p. 172). (fig. 9).



Figura 9: Hans Memling. *Muerte*, 1485.²⁹

De acuerdo con Víctor Manuel Espíndola Vargas, en la tradición mexicana, la muerte no monta a caballo y es una mujer. Por ejemplo; la Catrina, mejor conocida como la muerte, puede mostrarse de muchas formas. Algunas veces se la encuentra alegre, vestida de manera elaborada, con ganas de divertirse e incluso coquetear con los mortales. Otras, nos la encontramos “en los huesos” lista para llevarnos cuando menos lo esperamos. Sin embargo, la relación que los mexicanos tienen con La Catrina se define por una serie de circunstancias

28 Figura escaneada de “Ángeles y demonios”. *Los diccionarios del arte*. 1419-1435, Santa Caterina d’Alessandra Galatina. p.198.

29 Detalle del Tríptico *La vanidad terrena y la salvación divina*. Museo Beaux Arts, Estrasburgo.

íntimamente vinculadas con la historia y cultura de México, por lo que ésta se considera un huésped imprescindible en ocasiones importantes, como el Día de Muertos (Espíndola, p. 68). De acuerdo con la tradición mexicana, se cree que la muerte, pero más específicamente la memoria de nuestros fieles difuntos, nos da un sentido de identidad, ayudándonos a arraigarnos a nuestra cultura y a nuestra comunidad;

Esta conspicua y perenne compañera la asociamos también, paradójicamente, con el placer de vivir ante la inminencia de la muerte. La Catrina, con su traviesa sonrisa nos invita a asir el momento, y a través de la música y la danza, encontrar el sentido de la vida. La doble identidad de La Catrina nos recuerda que la vida es aquí, ahora y eternamente, como la música y las artes. (Espíndola, p. 70)

Originalmente llamada *La Calavera Garbancera*,³⁰ es una figura creada por José Guadalupe Posada y bautizada por el muralista Diego Rivera. Fue Diego Rivera quien la dibujó por primera vez vestida en su mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, donde la calavera aparece como acompañante de su creador: José Guadalupe Posada (fig 10). Asimismo fue el muralista quien la llamó “Catrina” nombre con el que se popularizó posteriormente, convirtiéndola así en un personaje popular mexicano (Espíndola, p. 81).



Figura 10: Diego Rivera. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, 1947.³¹

Tengamos presente que los desastres pueden ser de dos tipos, según el agente que los provoque: entre los ocasionados por el hombre tenemos las guerras, mutilaciones, torturas, etc.; mientras que entre los causados por la naturaleza tendríamos a los terremotos, aluviones, huracanes, etc. Todos ellos traen inevitablemente encarecimiento de los bienes de sustento, hambruna, mortandad. Fenómenos que han sido revelados audiblemente a Juan de Patmos, quien a su vez nos las ha transmitido a través de imágenes lingüísticas, las que han sido repre-

30 “La Calavera Garbancera”. “Garbancera” es la palabra con que se conocía entonces a las personas que vendían Garbanza que teniendo sangre indígena pretendían ser europeos, ya fueran españoles o franceses y renegaban de su propia raza. Esto se hace notable por el hecho de que la calavera no tiene ropa sino únicamente el sombrero, desde el punto de vista de Guadalupe Posada, es una crítica a muchos mexicanos del pueblo que son pobres, pero que aun así quieren aparentar un estilo de vida europeo que no les corresponde. ...”en los huesos pero con sombrero francés con sus plumas de avestruz”.

31 Mural de 15,60 metros x 4,70, México D.F.

sentadas a través de la escritura heliográfica, es decir la escritura de la imagen por diversos artistas a lo largo de esta era judeo-cristiana. Desastres que han sido tanto previstos como registrados por la industria de la imagen.

Jinetes apocalípticos en el arte del XX.

Quisiera acercarme al tema de los jinetes del apocalipsis en el siglo XX, a partir de la obra de Carlo Carrá (fig. 11). En el cuadro de Carrá apreciamos la técnica divisionista que hace que resulte algo arduo distinguir con exactitud los colores de los caballos, tradicionalmente rojo el segundo, en señal de derramamiento de sangre y negro el tercero en señal de escasez. En esta imagen apreciamos que la muerte que es el cuarto jinete, debería estar montando un caballo verde o pálido, para ocupar una posición central y dominante. Monta el tercero sosteniendo un palo, quizá como recuerdo de la guadaña, y envuelto en una capa roja, ocultando o subsuimiento al segundo jinete, al de la sangrienta espada.

El primer y el cuarto jinete de Carrá montan caballos blancos, el cuarto no lo hace sobre uno verde, amarillento o tordo, son mujeres. La jinete del cuarto caballo esta desnuda sin ningún atributo o distintivo que la señale como portadora de destrucción. En Carrá no queda casi nada de la tradición apocalíptica de Juan de Patmos. Se diría que el artista del siglo XX se basa, más que en la fuente bíblica, en la tradición iconográfica, que varía según la propia sensibilidad. En la imagen que Carrá nos ofrece los jinetes visibles son tres, dos de ellos figuras femeninas o tres si atribuimos el género femenino a la muerte. De las tres jinetes que cabalgan sólo la central es decir la muerte lo hace con determinación; las otras dos son dos seductoras presencias que parecen ser arrastradas por el ímpetu de sus caballos.

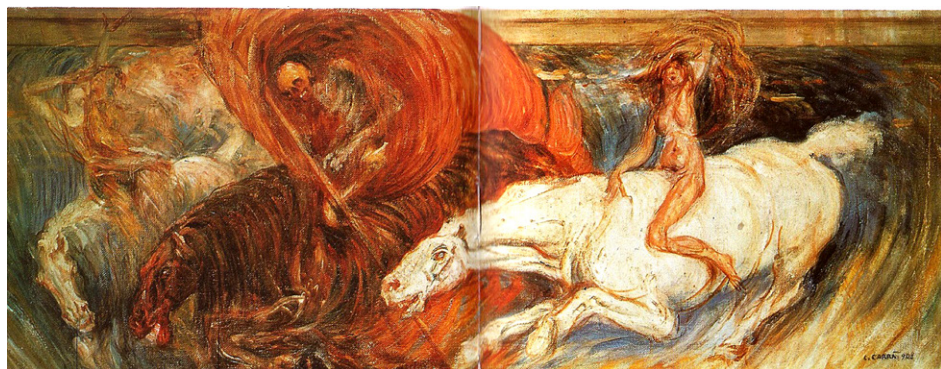


Figura 11: Carlo Carrá, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1908.³²

Con Carrá ingresamos, pues, a una concepción donde la identidad de los jinetes pasa a un segundo plano, pues los caballos asumen el embate y las consecuencias apocalípticas que se detallaban en la simbólica de los jinetes. Se trata de una animalidad perversamente humanizada. Luego de consumida la iconografía de los jinetes a caballo que buscaron representar la visión de Juan de Patmos pasamos, en el siglo XX, a una revelación más íntima. Se trata del resultado de un consumo acumulado de imágenes apocalípticas lo que lleva a artistas como Carrá a ir cambiando de lugar, posición y cantidad los caballos apocalípticos.

³² Figura escaneada de “Ángeles y demonios”. *Los diccionarios del arte*. Art Institute Chicago.

Diríamos que ahora son los caballos incivilizados, los de la nefasta historia humana, a cuyo galope y lomo arrastran consigo a una humanidad desprotegida y precaria. Se trata de un retorno a la imagen sacra de la animalidad. De la potencia, ya no civilizatoria del caballo, sino de puro arrastre ondulante y caótico del universo vivo. Se trataría de “las fieras de la tierra” de la que Juan nos habla en *Apocalipsis* 6 8. De una naturaleza descontrolada sobre la que la humanidad se percibe desnuda e indefensa.

El vacío del jinete de la historia pareciera ser evidente. La historia, aunque fatídica, es conducida por la hegemónica muerte, por la agresiva bestia equina. No obstante el cuadro de Carrá conserva algunos elementos de la revelación de Juan, pues si observamos con cuidado y detenimiento la procedencia de los caballos sigue siendo extramundana. Éstos dirigen sus cuerpos y vehiculizan sobre ellos los males, en dirección descendente desde la derecha hacia la zona inferior izquierda del cuadro. Esto nos lleva a pensar en la simbología de la mujer desnuda no como la frágil naturaleza sino como mortífera seducción propia de los siglos XIX y XX.

La muerte golpea indistintamente a todo ser humano, sustrayéndolo de la tierra e impiéndole morar perenemente en ella. La muerte roja es central en la pintura dramática de Carrá. Generalmente el estado emocional y la percepción de la realidad se convierten en el opio de los sentimientos y en nuestro deseo de ser felices con lo bueno y con lo malo, sobre todo cuando hay emociones prohibidas en la mente, mismas que se expresan y se pueden percibir a través de un momento sublime el cual riesgosamente nos encara con el goce de la muerte emocional, mental o física. Es así que si registramos el descubrimiento de emociones como: “el descubrimiento de lo prohibido” entonces nos volvemos creativos.

Bajo el perfil de esta percepción, nos valemos del registro de nuestras emociones bajo el manejo de la razón, la retórica y la iconografía como resultado de un todo, tal y como ha pasado a lo largo de la historia en donde la concepción de la muerte como el acceso a la eternidad ha sido y será el mejor recurso que las instituciones teológicas desarrollan ocultando su modelo político.

Existe un peligro al visualizar a manera de receta la combinación de conceptos como el mal, el caos y la lucha final entre el bien. Se trata de premisas con las cuales se manipula la esperanza, el camino a la felicidad, etc. y es que esta percepción se convierte en la excusa perfecta para darle un sentido a la representación iconográfica de nuestros mitos, y por medio de este acto se utiliza sus cualidades como un recurso discursivo y social para adoctrinar persuasivamente a las masas ávidas de mitos que apaciguan su confrontación con la muerte.

En nuestro análisis los jinetes del *Apocalipsis* más allá del sentido que les ha otorgado la hermenéutica bíblica simbolizan, en el pensamiento y la doctrina occidental, el deseo no solo de luchar por una vida eterna sino también de cubrir la necesidad que tiene el ser humano de satisfacer hasta cierto punto su esencia como depredadores. En cierta manera, a través del manejo del mito y su representación iconográfica, el ser humano ha podido, por ejemplo, alentar hasta la saciedad su sed de luchar y combatir, de participar activamente en las guerras, con lo cual le da un mayor sentido a su supervivencia.

El hombre no está satisfecho con la idea de “selección natural”; por lo que inducido por la retórica del pensamiento occidental, siente que es más fuerte y se fortalece más aun, con la repetición constante de la idea de estar vivos, de sobrevivir a la catástrofe, de tener las fuerzas para luchar, para seguir haciendo que su lucha física, política, ideológica, teológica y emocional, tenga un sentido y como tal se constituye en un “registro”, un signo, una huella de

su paso hacia lo perpetuo, lo infinito y la inmortalidad. En esta aspiración humana la imagen, seas esta iconográfica o simbólica fortalece su deseo de repetir el acto, de presentarse en la atemporalidad inherente al deseo de su inmortalidad.

En esta perspectiva de repetición el acto de orar o rezar una y otra vez adquiere una dimensión que conjura la muerte y abre las posibilidades a lo eterno. Al rezar las mismas frases y consecuentemente las mismas ideas sentimos que nos fortalecemos, que nos protegemos del acto temporal y medido para dirigir nuestra atención a lo eterno. Cuánto más repetimos el rezo, más eficaz percibimos que son los resultados. Bajo esta premisa, la iconografía como imagen se convierte en la repetición infinita y no pausada de una idea, la atemporalidad del icono representado como imagen y fortalecido a través de la literatura, ha sido uno de los mayores logros para la persuasión, y uno de los mayores signos del auto convencimiento para la mente humana, ya que si mezclamos el acto temporal del rezo y la atemporalidad de la iconografía obtenemos la perfecta simbiosis que exige cualquier proceso de adoctrinamiento.

Los jinetes del *Apocalipsis* han sido la premisa perfecta para conducir social, política, teológica y económicamente a la sociedad occidental. Esta conducción ha sido más pertinente en momentos cuando la economía y la política de la época necesitaban ser más efectivas en su acto de persuasión social, no sólo imponiendo un régimen del miedo, sino también alentando el espíritu de lucha, de guerra contra lo que se cree malo. De este modo queda satisfecha nuestra esencia ontológica de sujetos depredadores.

Y no obstante hay que tener presente el tono victorioso del *Apocalipsis* de Juan. Desestimamos con ello acepción más burda de dicha palabra, es decir de aquella que la concibe como “fin de mundo”, cuando lo más interesante es entenderla como aquella imagen que estaba velada por sí misma ahora es rasgada, desvelada. Es decir si bien los jinetes apocalípticos nos muestran en imágenes la historia de la conquista y aparente triunfo de la muerte, imagen recurrente en la historia del hombre, en la alétehia judeo-cristiana (mesiánica por lo judía y divina en el entendimiento cristiano) estas imágenes tienen que ver con aquella victoria que exalta la figura de Cristo, el mesías, como aquel que tiene “las llaves de la muerte y el Hades” (*Ap.* 1:18) que viene otra vez.

Recordemos la pregunta cristiana del apóstol a los gentiles, es decir de Pablo, formulada contra muerte: “¿Dónde está, oh muerte, tu aguijón? ¿Dónde, oh sepulcro, tu victoria?” (1 Corintios 15:55) La más irónica de las preguntas pues él sabía en su experiencia personal que la respuesta estaba dada no al pie de la cruz y profundidad del sepulcro sino en aquella revelación re recibió en el camino a Damasco donde fue bajado del caballo de la historia de muerte (lo imaginamos así), enceguecido por una luz deslumbrante y donde pudo oír aquella voz que le interpeló por los perseguidos, por los pobres de la tierra, haciéndolo consciente, siéndole revelada de este modo, la victoria sobre la muerte.

Referencias bibliográficas

- Calle-Gruber, M. (2009) Los sesgos de *Aletheia*. Trad. Melina Balcázar Moreno. *Acta Poetica* 30 (2), 37-57.
- Cassirer, Ernst (1989) *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañeda, W. (2010) Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero, aspectos simbólicos y pertinencia temporal. *Revista KEPES*, 7 (6), 37-60.
- Cirlot, J. (2009) *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- Derrida, J. (2010) Los ojos de la lengua. *Nombres, revista de filosofía* 19 (24), 17-66.
- Duby, G. (2006) *El año mil, una interpretación diferente del milenarismo*. España: Gedisa.
- Equipo "Cahiers Evangile" (1990) *El Apocalipsis. Cuadernos bíblicos*. España: Verbo Divino.
- Espíndola, V. (2011) *José Guadalupe Posada*. México: Fondo Editorial de la plástica mexicana.
- Giorgi, R. (2004) Ángeles y demonios. *Los diccionarios de arte*. España: Electa.
- . (2004) Episodios y personajes de la literatura. *Los diccionarios de arte*.
- . (2004) Símbolos y alegorías. *Los diccionarios de arte*.
- Jung, C. (1995) *El hombre y sus símbolos*. España: Paidós.
- Kotecki, D. (2008) Reinterpretación del *Antiguo Testamento* en el *Nuevo*: cristología teocéntrica en el *Apocalipsis* de San Juan. *Scripta Theologica* 40 (2), 509-524.
- La Biblia Latinoamericana*. España: San Pablo, 2011.
- Male, E. (2001) El arte y el protestantismo. *El arte religioso de la contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- Panofski, E. (1976) Introducción. *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial, 26-37.
- Platón (2000) *Fedro* México: FONCA.
- Saussure, F. de (1945) *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Serra, C. (2003) *Apocalipsis*. España: Siruela.
- Sontag, S. (2006) 1973. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México D.F.: Alfaguara.
- Tamayo, R. (2013) "s.t." y "Celebrando a los caballos con mucho arte". [Archivo gráfico de *magonixundra.blogspot*.] Xundra Magoni Place. Web. 22 de mayo 2014.
- . (1959) *Tamayo ilustrador*. París: Le Club International de Bibliophilie Jspard, Polus and Cie.
- Taylor, R.A. (1995) *Apocalipsis, un comentario de referencia*. Argentina: Libros Cristianos.
- Vanni, U. (2010) *Por los senderos del Apocalipsis*. Argentina: San Pablo.
- Weisbach, W. (1989) *Reforma religiosa y arte medieval*. Madrid: Espasa Calpe.