

André Grabar  
**Las vías de la creación en la iconografía cristiana**

Versión de  
Francisco Díez del Corral

**Alianza Editorial**

Título original:

*Les voies de la création en iconographie chrétienne - Antiquité et Moyen Âge*

Primera edición en «Alianza Forma»: 1985

Sexta reimpresión: 2008

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1979, FLAMMARION, París

© 1979, ARCH. PHOT. SPADEM

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985, 1988, 1991, 1993, 1994, 1998, 2003, 2008

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-206-7049-2

Depósito legal: M. 31.739-2008

Compuesto en FER Fotocomposición, S. A. Lenguas, 8. 28021 Madrid

Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa

Paracuellos de Jarama (Madrid)

Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:  
[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

## Indice

PREFACIO .....	9
ANTIGÜEDAD	
Introducción .....	15
1. Los primeros pasos .....	17
2. La asimilación de la iconografía contemporánea .....	39
Prefacio .....	61
3. El retrato .....	65
4. La escena histórica .....	89
5. Dogmas expresados por una imagen .....	107
6. Dogmas representados por imágenes yuxtapuestas .....	121
EDAD MEDIA	
Introducción .....	139
Bizancio .....	143
La imagen cristiana en Occidente: principios y realizaciones .....	167
El problema de la iconografía en la Edad Media .....	197
Conclusión .....	205
Bibliografía Sumaria .....	207
Ilustraciones .....	217
Indice analítico .....	337



## Prefacio

Esta obra está dedicada a la iconografía cristiana, es decir, a las interpretaciones por la imagen de temas cristianos o, más exactamente, a la manera de expresar a través de la imagen temas inspirados por la religión cristiana. Se tiene aquí en cuenta, sobre todo, la iconografía de la Antigüedad y de la Edad Media, épocas donde se sitúan las creaciones iconográficas más antiguas y en que las imágenes religiosas son tratadas en forma más metódica y con la mayor fidelidad a las fórmulas consagradas. Durante este largo período, la iconografía cristiana fue un apreciado medio de expresar las cosas de la fe, un medio al que constantemente se recurría y que intervenía, a menudo de modo importante, en la vida de las poblaciones. No resulta exagerado decir que, a finales de la Antigüedad y durante la Edad Media, la enseñanza de la religión y los actos de devoción se llevaban a cabo en forma «audio-visual». La palabra, ciertamente, predominaba, pero la parte de figuración era asimismo considerable, si bien la relación entre ambas cambiaba constantemente según los diferentes países, según los diferentes momentos.

Hoy en día, el estudio de la iconografía cristiana suele confiarse al historiador del arte, lo que es normal dado que las imágenes son en su mayoría obras de arte, pero en muchos casos, al hacer hincapié en el análisis de las formas artísticas y en las técnicas del arte, este historiador acabó renunciando al estudio del valor semiótico de las imágenes, es decir, a su iconografía. En época todavía reciente, daba prioridad al estudio de las formas y sólo concedía a la iconografía un escaso interés. Así, la iconografía se dejó para los eruditos. Y aunque éstos fueran no tanto historiadores del arte como arqueólogos y teólogos, o historiadores del pensamiento cristiano en la Antigüedad y en la Edad Media, estaban sin embargo lo bastante equipados como para tratar científicamente estos problemas. De ahí que nuestro conocimiento en este terreno se base, en primer lugar, en sus trabajos. Pero actualmente, el interés por el valor semiótico de las imágenes antiguas ha vuelto a aumentar y, como antaño, la historia del arte tiende a incluir el estudio iconográfico. Porque, en efecto, es ya idea común la de que no puede «situarse» la imagen en su medio histórico sin conocer su contenido intelectual. Cabe, pues, esperar una renovación de las investigaciones iconográficas. Nuestra intención es contribuir aquí a esa renovación.

Los estudios de iconografía cristiana se proponen generalmente describir y explicar las imágenes, refiriéndose para ello a los textos de las Escrituras, la liturgia, los sermones

y los tratados de teólogos. Este tipo de investigaciones permite comprender figuraciones cuyo sentido, en muchos casos, no podría descifrarse de otra forma. Los trabajos de Émile Mâle en Francia, y los de Sauer en Alemania, se cuentan entre los más notables en este terreno.

Nuestro método es diferente. Para poder captar mejor el sentido real de las imágenes, las consideramos en la época más próxima al momento en que cada una de ellas aparece, una época naturalmente que no es la misma para todas las imágenes conocidas. Y como el repertorio que forman, idénticamente a lo que ocurre con el vocabulario de una lengua, cambia con el tiempo y se enriquece con nuevas locuciones manteniendo en circulación, sin embargo, las más antiguas, al historiador le interesa siempre mucho resaltar este tipo de nuevos hechos cuando aparece por primera vez, puesto que dispone así de más medios para precisar el sentido de la novedad, a partir del modelo de que emana. Esta manera de ver las cosas permite observar el hecho iconográfico en su incorporación a lo que precede, y medir así en el nuevo hecho el «vector gráfico» del sentido modificado de la imagen. Dicho con otras palabras: mientras que los estudios iconográficos habituales se aplican a las imágenes constituidas que comprenden elementos antiguos y nuevos, y las «leen» como los autores querrían que fueran, nosotros intentamos mostrar la naturaleza exacta del rasgo que, introducido en una imagen anterior, le otorga un nuevo sentido. Así, nuestro método, en lugar de explicar los hechos iconográficos consagrados, busca en definitiva «desmontarlos», para observar el mecanismo general de la creación en materia de iconografía.

Dado que los casos de invención pura y simple son lo bastante escasos como para poder ser detectados con toda seguridad, este «desmontaje» descubre mejor los diversos procedimientos que recuerdan el caso de esos vocablos que, en virtud de nuevas necesidades, acaban experimentando adaptaciones formales que representan cambios del sentido.

Cuando se trata de la Antigüedad y de los principios de la iconografía cristiana, un método tal nos muestra el modo en que las imágenes del cristianismo han podido surgir de los modelos accesibles, fueran éstos laicos o paganos. Por el contrario, en la Edad Media, la formación de la iconografía nueva o renovada se ha llevado a cabo sobre todo por una adaptación a nuevos temas de motivos del más antiguo arte cristiano. Se trataba aquí de un movimiento «interno» exclusivo del arte cristiano y que se limitaba a combinar de manera diferente elementos todos cristianos, pero nacidos en épocas y países distintos. No obstante, en ambos casos, resulta ventajoso aplicar este método «dinámico», ya que da prioridad a las observaciones sobre el destino de las imágenes en el momento en que éstas experimentan mutaciones, e incluso cambios más profundos. Es obvio, sin embargo, que, en una época dada, el vocabulario iconográfico en circulación comprende tanto elementos debidos a creaciones recientes como muchos otros creados anteriormente, aunque continúen en uso. Pero dejando este problema del volumen relativo de los tipos iconográficos practicados simultáneamente, nos esforzaremos sobre todo en poner de relieve la creación de nuevos elementos y la forma en que estos elementos se han integrado en el vocabulario iconográfico en circulación, por períodos más o menos largos.

Hemos excluido o casi excluido de nuestro estudio el vasto campo de las imágenes narrativas, especialmente las que se inspiran en el relato inmutable de la Biblia y de los Evangelios, o de determinadas vidas de santos. No se trata de minimizar la importan-

cia de esta clase de imágenes, tan frecuentes como esenciales en todos los repertorios de iconografía cristiana. Pero para un estudio como el nuestro, relativo a la creación, esas imágenes narrativas, ajustadas siempre a textos descriptivos, resultan escasamente instructivas. Las diversas versiones de un mismo tema que aparecen en este caso, reflejan generalmente las divergencias de ciertos textos (por ejemplo, las diferentes versiones del mismo acontecimiento en los cuatro evangelistas) y no una intervención creadora del ejecutante, el cual se limita a repetir fórmulas que, sin ser completamente inmutables, se remontan todas a modelos antiguos. La creación sólo aparece cuando se trata de imitar la realidad ambiente o cuando hay una tendencia general en favor del realismo. Pero, en cualquier caso, se trata de preocupaciones ajenas al contenido intelectual de las imágenes y, en consecuencia, a su valor semiótico.

Aunque hubiéramos deseado que este trabajo reflejara con la mayor fidelidad posible la naturaleza de la iconografía cristiana, por razones científicas hemos tenido que fijar ciertos límites en nuestro ensayo. Límites que hay que señalar desde el primer momento. Así, mis análisis sólo llegan hasta las obras anteriores al final de la Edad Media, pues doy por hecho que, después, la interpretación de los mismos temas por pintores y escultores no constituía ya, como hasta entonces había ocurrido, un aspecto de la tradición cristiana colectiva, sino que se debía a su arbitrio y talento individuales. La iconografía dejaba de ser ese lenguaje visual equivalente a un lenguaje verbal. Es claro, sin embargo, que ninguna frontera real separa la iconografía medieval tradicional del principio de los tiempos modernos. Se trata sólo de una convención aceptada por mí, como otros autores anteriores la han aceptado también, para concentrarme más en la iconografía correspondiente a la época de florecimiento.

Y otra decisión *a priori*: mi texto se presenta en forma de díptico, una de cuyas partes se reserva a la Antigüedad y, especialmente, a los orígenes de la iconografía cristiana en una sociedad que recurría constantemente a imágenes, sustentadas en la vida pública o cotidiana y en las religiones del paganismo. Y aunque el cristianismo, como el judaísmo de la época, no tenía en el fondo ninguna razón para dotarse de un arte religioso, crearon sin embargo uno, y una iconografía. En esta primera parte estudiaremos los procedimientos que se aplicaron a imágenes familiares a todo cristiano, para acabar inventando otras destinadas a expresar el pensamiento cristiano.

En la segunda parte hemos recogido las observaciones sobre la formación de una iconografía medieval, distinta de la de la Antigüedad, a pesar de que los imagineros medievales no niegan jamás la herencia iconográfica y mantengan o vuelvan a utilizar extensas series de figuraciones creadas en la Antigüedad. Lo que hay de nuevo en el terreno de la iconografía cristiana de la Edad Media justifica, sí, separarla de la obra antigua, pero no hay que minimizar tampoco lo que hay de convencional en esta separación. Por lo demás, ya es sabido, y es fundamental, que en el momento de su gran auge a finales del primer milenio, después de un claro período de declive, se esforzó en todas partes por reanudar las prácticas de los primeros siglos y más adelante en conservar el recuerdo de las obras de la Antigüedad y la de la Edad Media. La continuidad de la tradición cristiana no ha sido nunca puesta en duda por esta separación convencional: basta con recordar los numerosos elementos de transición en que esa continuidad se significa.

En fin, si hemos tratado la iconografía medieval en dos capítulos paralelos, uno dedicado a la tradición griega y bizantina, y el otro a la tradición latina, propia de los

países de Occidente, es por razones totalmente convencionales. En efecto, hemos adoptado este sistema porque, vistas en su conjunto, y contemplando su evolución durante los dos períodos, las iconografías griega y latina pueden caracterizarse como dos maneras de expresarse, comparables pero distintas, que abarcan entre ambas la inmensa mayoría de las imágenes cristianas en el mundo. Ciertamente que hubo otras creaciones iconográficas en diferentes países de Oriente y Occidente. Pero si es obvio que todas merecen la atención del historiador, en cualquier caso sólo se trata de experiencias limitadas en el tiempo y en el espacio. Hemos creído, por eso, que podíamos dejarlas fuera de la presente obra. Al dar prioridad absoluta a las experiencias griegas y latinas, somos conscientes de perpetuar una convención, pero estamos, también, persuadidos de que esta convención nos permite decir lo esencial, y decirlo con más claridad.



# ANTIGÜEDAD



## Introducción

Puede decirse, en términos generales, que el estudio de los orígenes de una imagen que expresa un concepto religioso nos permite comprender mejor la razón de ser de ese concepto. Al saber dónde, cuándo y por qué tal o cual imagen se creó, aprendemos mejor la significación religiosa que esa imagen haya podido revestir para sus creadores. Y esto es exacto, sobre todo cuando se trata de imágenes cristianas, cualquiera que sea su época. De ahí que, para captar lo más correctamente posible la significación religiosa de cada una de esas imágenes, sea conveniente estudiar la historia desde el principio, es decir, desde la aparición de las primeras imágenes importadas por la religión cristiana.

En general, a todas las figuraciones de carácter cristiano se les encomienda una función religiosa, función que resulta indudable para las primeras iconografías de inspiración cristiana, dadas las circunstancias de su aparición. En esa época, ninguna consideración ajena a su religión habría podido inspirar la utilización de la iconografía a un cristiano, que veía en las imágenes una transposición en pintura o escultura de una verdad cristiana o de un acto de piedad personal inspirado por esta religión. Ni las leyes del Imperio pagano, ni las costumbres cristianas, apenas esbozadas, podrían justificar un recurso a la imagen sin contenido religioso. Por eso, hay que eliminar de entrada el postulado según el cual esas primeras imágenes serían figuraciones semejantes a las que, en otras épocas, se reproducirán a menudo pasivamente, y cuyo valor religioso real podría razonablemente ponerse en duda. Los primeros iconógrafos cristianos, que en alguna medida trabajaban por su cuenta y riesgo, no lo hubieran hecho nunca sin un serio motivo religioso, sobre todo si se recuerda que las primeras generaciones de cristianos celebraban su culto sin recurrir a las imágenes. Pero las prácticas de los idólatras, que recurrían abundantemente a la pintura y la escultura, les descalificaron al principio ante los cristianos y les impidieron servirse de ellas. No obstante, bajo la influencia de las prácticas de adeptos de otras religiones, la iconografía llegó a utilizarse bastante rápidamente. Por eso, a causa de esta influencia, comenzaremos nuestro estudio por un rápido examen de las artes religiosas que se practicaban al principio de nuestra era, al margen de las comunidades cristianas, entre los celadores de las grandes religiones tradicionales del paganismo grecolatino, así como entre los judíos y adeptos de otras religiones no cristianas, dentro del Imperio Romano. Nos parece importante comparar esas representaciones contemporáneas, surgidas de otros medios religiosos, para comprender mejor la forma, el contenido religioso y las intenciones de sus creadores. Lo

que obliga a dos importantes digresiones (ver capítulo 1). La primera, dedicada a la forma de las imágenes cristianas iniciales, notablemente concisas y limitadas a lo estrictamente esencial, tratará también del lenguaje iconográfico de esas imágenes esquemáticas, o imágenes-signo, y del problema de los antecedentes de figuraciones cristianas semejantes. La segunda digresión intentará determinar los motivos de quienes utilizaron ciertas imágenes en el terreno específico del arte funerario, colocándolas sobre las paredes de las catacumbas cristianas y en los sarcófagos. En su mayor parte, esas imágenes representaban la salvación o el rescate de un fiel al que Dios ha salvado del peligro de muerte, aunque en ciertos casos recuerden los méritos cristianos del difunto, su bautismo o su comunión, que le han abierto la vía de la salvación de ultratumba. ¿Cuál era la intención religiosa de los autores cristianos de estas imágenes y la de los autores de figuraciones paganas que presentan evidentes analogías psicológicas? La respuesta a esta cuestión nos informará mejor sobre las miras religiosas de los primeros iconógrafos cristianos.

El segundo capítulo estará principalmente dedicado a algunas imágenes cristianas que nos permiten evaluar la extensión de la influencia ejercida por el arte oficial del Estado Romano sobre el joven arte cristiano en sus comienzos. Durante estos últimos tiempos se ha discutido mucho sobre el arte que florecía en la Roma Imperial a finales de la Antigüedad, pero sus efectos sólo han sido estudiados parcialmente y, sobre todo, en relación a la influencia ejercida por las imágenes del Emperador. En realidad, esta influencia fue mucho más general y puede decirse que, en sus orígenes, la iconografía cristiana no recibió otro impulso más poderoso que el de esas imágenes del «ciclo gubernamental» —término con el que designamos todos los temas que representan el poder político, militar y judicial del Emperador y de los agentes del Imperio Romano, y que testimonian sobre sus actividades. Hay todo un terreno que nunca ha sido explorado como tal en su integridad.

Entre otras esferas del arte practicado en el corazón mismo de la sociedad romana, hay que citar también la iconografía semidecorativa, semisimbólica, que florecía en las villas de los grandes latifundistas. Ya veremos cómo y en qué condiciones el arte latifundario sirvió de fuente a los iconógrafos cristianos del período considerado.

## PRIMERA PARTE

### Capítulo 1

#### Los primeros pasos

Las primeras imágenes cristianas aparecieron alrededor del año 200. Lo que quiere decir que, en cifras redondas, durante un siglo y medio los cristianos prescindieron de representaciones figurativas de carácter religioso. Hecho que casi se sentiría uno tentado a lamentar, ya que este rechazo de imágenes —nunca proclamado *expressis verbis* por los teólogos— nos priva de todo testimonio arqueológico sobre el estado espiritual y las controversias entre las comunidades cristianas antes del año 200, a cuyo alrededor fechamos las más antiguas pinturas de las catacumbas. En cuanto a las más antiguas esculturas figurativas sobre sarcófagos cristianos, las datamos en el primer tercio del siglo III, aun sabiendo, por lo demás, que esta cronología es bastante incierta, puesto que no se apoya en documentos escritos fechados. De hecho, cieto número de índices topográficos, estilísticos e iconográficos revela que los primeros cementerios subterráneos de Roma, los de Domitila, Calixto (cripta de Lucina), Priscila, etc., son de fechas parecidas, en general ligeramente posteriores al año 200. Los primeros frescos funerarios de Nápoles y Nola son más o menos contemporáneos de los de Roma. Los primeros sarcófagos con temas cristianos, en Roma y Provenza, se remontan a las proximidades del año 213, mientras que las pinturas murales de la capilla (baptisterio) descubierta en la pequeña ciudad de guarnición romana de Doura-Europos, en el Eúfrates Medio, frontera iraní, se sitúan hacia el año 230. Los primeros ejemplos de imágenes cristianas los tomaremos de estos monumentos. Ya he dicho antes, en el prefacio a esta primera parte de nuestro estudio, por qué es importante considerar desde el principio toda la primera iconografía cristiana, incluso si el orden cronológico de los monumentos no se respeta después.

Consideremos algunos ejemplos de pinturas de las catacumbas romanas, eligiéndolos entre los más antiguos. Lo primero que sorprende en estos hipogeos funerarios es que el techo y a veces las paredes están divididos en compartimentos por un sistema de líneas rectas y curvas. Esta estructura a base de líneas directrices predomina estéticamente en las pinturas de las catacumbas y es muy característico de un arte que, encerrado en los cementerios, se distingue sin embargo por una nota de alegría (figura 1). Muchas de sus figuras (en general muy pequeñas: sólo se ampliarán en el siglo IV) son graciosas y atractivas. Este arte funerario supera los temores y la tristeza de la muerte, y reviste una apariencia gozosa. En las pinturas de las paredes, las pequeñas figuras aisladas en un espacio central delicadamente enmarcado representan orantes o Buenos Pastores

cuyo efecto decorativo parece importar más a los pintores que su significación exacta, ya que los emplean como motivos alternativos intercambiables, dentro de sus cercos. Estas figuras, un poco esquemáticas, constituyen sin embargo alegorías del alma de los piadosos fieles (orantes) y del Cristo Pastor (véase *infra*, pág. 21). Sobre los sarcófagos, esas alegorías podían resultar incomprensibles para ciertos espectadores, pero las pinturas de las catacumbas no renunciaron nunca a esa manera graciosa pero escueta, y todas las figuras corroboran esta actitud. En el mismo estilo, ligero y agradable, se representa a Daniel en el foso con los leones, la resurrección de Lázaro, Noé en el arca o la Adoración de los Magos. Los protagonistas son siempre jóvenes airosos, su gesto es siempre elegante y de noble prestancia. Existen excepciones, sí, pero es raro encontrar una pintura que no reproduzca un esquema convencional.

En la pintura de las catacumbas, como sobre los sarcófagos, la historia de Jonás aparece contada con el mismo encanto, pero en varios episodios sucesivos (figura 2): Jonás vomitado por la ballena, Jonás descansando a la sombra de la pérgola. Aquí también, la intención decorativa se impone sobre el sentido. El artista responsable de esos símbolos religiosos ha separado los diversos episodios de la historia de Jonás y los ha distribuido en los paneles que le procura la disposición general del techo, de la decoración mural o la pared de los sarcófagos. Se trata de un arte indolente, un arte indiferente al detalle, a la expresión individual de la figura, a los rasgos determinados de un rostro. Hay allí una arquitectura inacabada y una negligencia sorprendente en las representaciones de los acontecimientos bíblicos de carácter narrativo. Por lo demás, estas pinturas de las catacumbas no se proponen dar una descripción de acontecimientos. Se limitan a sugerirlos. Se pensaba que bastaba con indicar uno o dos rasgos sobresalientes para designar a una determinada persona, un acontecimiento o un objeto.

Estos rasgos no definen en absoluto las imágenes, pero se invita al espectador informado a utilizar esas someras indicaciones para adivinar el tema. En otros términos: esas pinturas son esquemáticas, es decir, son imágenes-signo que se dirigen ante todo a la inteligencia y sugieren más que lo que efectivamente muestran. Como el valor de un signo es proporcional a su concisión, el método de simplificación del esquema no tiene límites, salvo los que impone la necesidad de que resulte inteligible. Es importante que el signo pueda descifrarse sin equívocos. Evidentemente, sabemos que el uso frecuente de un signo en un determinado contexto permite abreviaciones sorprendentes, abreviaciones que, fuera de ese contexto, harían ininteligible la imagen. A este respecto puede citarse las célebres pinturas de Lucina donde se muestra un pez que sirve de soporte a un pequeño cesto repleto de objetos blancos en forma de anillos. Los cristianos de la época sabían interpretar una pintura tal, que sugiere la comunión.

Y sabían también que la imagen del pescador aludía a Cristo y a los apóstoles pescadores de las almas. Más en ciertos casos esa concisión es seguramente excesiva (figura 3): así, por ejemplo, una escena que represente una comida cualquiera está desprovista de todo detalle que permita distinguir entre la Multiplicación de los Panes, el milagro de las Bodas de Caná, la Cena o el banquete del Paraíso en el más allá. Sin duda, a los que esbozaron algunas de esas pinturas murales de las catacumbas no les disgustaría del todo una cierta ambigüedad en sus imágenes-signo, toda vez que la Multiplicación de los Panes, por ejemplo, se consideraba como un símbolo de los ágapes del Paraíso o una representación de la Cena. Esta deliberada ambigüedad resulta evidente en ciertos casos, por ejemplo, en las llamadas «cámaras de sacramentos», de la cripta

de Lucina, donde una comida en común se considera que representa la Multiplicación de los Panes, como indica la presencia de doce canastas. Aunque esa escena esté al lado de una escena de Bautismo, lo que inclinaría a interpretarla como un banquete que representara la Cena. Porque es a este episodio del Evangelio, base del sacramento de la Comunión, al que parecería remitir la imagen adyacente del Bautismo, otro sacramento.

Pero el problema de esta imagen del Bautismo es todavía más complicado y varios arqueólogos, al intentar identificar esta escena bautismal, han dudado entre el Bautismo de Jesús y el de un neófito. Lo que confirma nuestro aserto anterior: las imágenes-signo, tal como aparecen en las catacumbas, sólo cumplen su propósito en la medida en que son claras, pero el concepto de claridad está en función de la preparación de quien las mira.

Es obvio que la claridad de la imagen-signo depende también del grado de complejidad del tema que se quiere comunicar. Hemos perdido la clave de la mayor parte de las escenas representadas en los muros del hipogeo de los Aurelios bajo el Viale Manzoni (figura 4), en Roma, y no podemos tampoco ponernos de acuerdo en cuanto la significación de la muy interesante escena de la catacumba de San Sebastián de Roma, que muestra a un personaje vestido de soldado ascendiendo al cielo ante un círculo de maravillados espectadores. En la iconografía cristiana antigua, es rara la representación de temas insólitos. ¿Pero quién puede dar una solución definitiva al problema de la enigmática escena de las catacumbas de Priscila donde un personaje parece designar con un gesto a una estrella en presencia de una mujer y un niño (figura 5)? ¿Y quién puede identificar con certeza, en las catacumbas del Cementerio Mayor, a la madre y el niño acompañados de dos monogramas de Cristo y flanqueados de dos donantes? ¿Se trata realmente de la Virgen María o de una simple mujer cristiana con su hijo? (figuras 6-8). Sin embargo, no son sólo estas lacónicas imágenes-signo las que plantean problemas de interpretación. En las catacumbas descubiertas en 1955 bajo la Vía Latina, las escenas descriptivas desprovistas de inscripciones presentan análogas dificultades, empezando por esa imagen, hoy ya célebre, de un grupo de sabios o de doctores reunidos alrededor de un cadáver yacente a sus pies. En este caso, como en otros del mismo tipo, la imagen deja ya de cumplir la función de «signo» para la que fue creada. Parece oscura, porque el tema que se supone expresa es demasiado particular, o porque nuestra formación iconográfica es insuficiente.

Cierto que no incumbe al historiador juzgar la eficacia de la imagen-signo paleocristiana como medio de expresión iconográfica. Pero reconocer los límites de su eficacia no basta para instruirnos respecto de las funciones que pudieron atribuírsele. Funciones que parecen comparables, en nuestra opinión, a las de las «ideas generales» en el lenguaje. En todo caso, se expresan por imágenes triviales y sólo su repetición, en un determinado contexto, hace comprender el sentido «general» que se les confiere y que les da valor de ilustración de ideas abstractas. De ahí que la noción de piedad tenga por imagen-signo un orante, o que la idea de filantropía —aunque esto resulte para nosotros menos evidente debido a lo extraordinario del concepto en términos iconográficos— tenga su equivalente iconográfico en la figura del Pastor con un cordero. En la serie de temas más o menos complejos cuya utilización repetida ha trivializado la expresión iconográfica, haciendo así comprender su sentido, figuran los nombres de festividades: la Anunciación a la Virgen, Pascuas, la Epifanía del Bautismo de Cristo.

Estos vocablos, como las correspondientes imágenes-signo, bastan para sugerir los acontecimientos evangélicos conmemorados por esas festividades.

Todas las imágenes cristianas primitivas pertenecen a esta categoría de signos pictóricos, cuyas características acabamos de definir. Sus más antiguos ejemplos los encontramos en el arte funerario (existía también una iconografía análoga para los vivos, aunque no pueda decirse si comienza en hora tan temprana como la iconografía sepulcral). Las imágenes-signo que hemos examinado, y que abundan en las catacumbas paleocristianas y sobre los sarcófagos, constituyen dos categorías diferentes en lo que concierne a su valor semántico. Un restringido número de signos iconográficos representa los dos grandes sacramentos de la iglesia cristiana: el Bautismo y la Comunión (figura 9). La mayor parte de los demás sirven de referencia o constituyen ejemplos bíblicos y evangélicos de la intervención divina en favor de la salvación concedida por Dios a determinados fieles: salvación de Noé durante el Diluvio; salvación de Isaac, cuando Abrahán se dispone a sacrificar a su hijo; David arrojado a los leones, o los tres jóvenes hebreos salvados de la hoguera. O, en fin, la resurrección de Lázaro por Cristo o la curación del paralítico que se levanta y echa a andar llevando su propio lecho.

Cuando esas escenas, extremadamente esquemáticas, se pintan en las catacumbas o se labran sobre sarcófagos, su presencia al lado del cuerpo del difunto reviste idéntica significación que la plegaria del servicio fúnebre llamada la *comendatio animae*: enumeran los precedentes de una intervención divina en favor de un fiel y expresan el deseo de que, allí mismo, Dios ejerza su benevolencia hacia la persona que acaba de morir. «Dios mío, sálvale, como tú has salvado a Daniel, Noé, etc.», Aunque los rituales que conocemos no son anteriores al siglo IX, no cabe poner en duda la exactitud de esta interpretación, ya que han llegado hasta nosotros plegarias idénticas para los vivos, muchas de las cuales se remontan a la Antigüedad tardía. La extensión a los vivos de las plegarias que invocan el poder salvador de Dios en el pasado bíblico explica, también, los ciclos de imágenes análogas que decoran objetos de uso cotidiano tales como vasos, o copas grabadas y pintadas, adornadas con hojas de oro. Las plegarias de este tipo que parecen haber servido sobre todo para el culto individual o incluso a invocaciones mágicas, se remontan probablemente a versiones judías. E incluso puede ocurrir que las imágenes-signo de ciertas salvaciones o liberaciones bíblicas fueran creadas en principio por los judíos para su uso personal. Se conocen ejemplos judíos de liberación: Abrahán, en el momento del sacrificio de su hijo Isaac, Noé y David. En cuanto a la cuestión de saber si los cristianos conocieron en principio imágenes-signo de elaboración judía o únicamente plegarias judías con la fórmula «sálvame como has salvado a Noé, etc.», la gran proporción de salvaciones tomadas del Antiguo Testamento que aparecen sobre los sarcófagos, y principalmente en las catacumbas, hace muy verosímil una contribución judía original. Las imágenes de salvación significan: «Dios, que en el pasado ha salvado a todas estas gentes piadosas, hará ahora otro tanto por el actual difunto» (o por el propietario del objeto sobre el cual figuren esas imágenes).

La intención psicológica difiere un poco en aquellos casos en que, en lugar de las fórmulas anteriores invocando la salvación, se representa uno de los sacramentos —Bautismo o Comunión (véase *supra*). Evidentemente, en estos casos no puede ya plantearse la cuestión de la influencia hebraica, ni de la fórmula «sálvame como ya has salvado a otros». Estas imágenes, cuando se las encuentra en el arte sepulcral, sirven para indicar, a través de la representación de los dos sacramentos, que el difunto era



un cristiano. No es ya sólo la intervención divina, sino la participación en los sacramentos de la Iglesia, lo que asegura la salvación del muerto.

Muy astutamente, la iconografía cristiana de signos alusivos sólo emplea un número muy limitado de figuras, lo que la preserva de la confusión. Sin embargo, resulta sorprendente —si pensamos en los usos paganos de la época y en el arte funerario medieval— comprobar hasta qué punto es pequeño el lugar dedicado, en el arte primitivo, a Cristo o a los símbolos que representan a Cristo. Y esto puede aplicarse al arte paleocristiano antes de los edictos de tolerancia. En esta época primitiva, el Salvador sólo aparece bajo la forma de diversas imágenes alegóricas, que, y esto es signo de atención, ofrecen pocos rasgos individuales. Puede verse, sobre todo, al Buen Pastor llevando el cordero, lo que significaba que el pastor, alegoría de Jesús, salva al cordero, alegoría del alma cristiana. Los iconógrafos no intentaban ser más específicos. Como en los techos de las catacumbas (véase *supra*, págs. 17 y ss.), en los frentes de ciertos sarcófagos se alinean tres buenos pastores, que pueden tener indistintamente los rasgos de un adolescente o de un hombre bárbaro de edad madura. Sin enumerar los ejemplos que muestran cómo la imagen de San Pedro estuvo influida por las imágenes alegóricas de Cristo (véase *infra*, págs. 72 y ss.), puede decirse que, como regla general, esas imágenes alegóricas eran relativamente abstractas. Recordemos simplemente que en el arte romano pagano, la figura del pastor con el cordero entre los brazos era un símbolo de filantropía (*humanitas*). Dicho con otras palabras: la imagen alegórica de Cristo más extendida en los siglos III y IV es una creación cristiana a partir de un símbolo de filosofía moral.

A Cristo representado como Buen Pastor corresponde, parejamente, el difunto orante. Pero el simbolismo pagano de los romanos se sirvió de este mismo motivo del orante como de una imagen alegórica de la «pietas». Una vez más, el arte cristiano comienza por representar abstracciones, no solamente para designar a Cristo, sino para indicar también al cristiano común. En ambos casos veremos cómo la historia ulterior de la iconografía cristiana muestra la tendencia inversa, que se esfuerza en sustituir los símbolos y las alegorías por representaciones concretas, de hecho por retratos.

Mas consideremos, en primer lugar, otra figura alegórica de Cristo, que aparece en el mismo momento que el Buen Pastor y que le representa bajo los rasgos de un filósofo. Contrariamente al Buen Pastor, esta alegoría se olvidó después, y de ahí que nos sea más difícil reconocer a Cristo bajo los rasgos del filósofo alegórico, tal como se encuentra sobre muchos sarcófagos cristianos arcaicos. Pero para la exégesis moderna no cabe ninguna duda de que el hombre barbado con el torso desnudo o medio desnudo, revestido con *pallium* y sentado en un taburete, frecuentemente leyendo un libro, sea Cristo, presentado como el poseedor de la «verdadera» filosofía (figura 10). Naturalmente, el creyente difunto reviste a veces los rasgos del filósofo pero, en general, esta iconografía se reserva para Jesús, y el difunto se inclina ante el filósofo que le ha enseñado la doctrina de la verdad. En las catacumbas más antiguas predominan las imágenes de salvación tomadas del Antiguo Testamento. No obstante, pueden encontrarse también algunos ejemplos del Cristo-taumaturgo, en particular en la representación de la resurrección de Lázaro. Por lo demás, durante el siglo IV, en los relieves de los sarcófagos y en las catacumbas suelen multiplicarse los ejemplos de los milagros de Jesús, lo que parece reflejar un hecho más general e importante: a saber, que los iconógrafos y sus clientes se hacían de Jesús una imagen más personal, precisando

gradualmente esta individualización a través de sus obras de taumaturgo. Pero incluso antes de multiplicar los milagros de Jesús, los iconógrafos mostraron frecuentemente una escena aislada de su infancia, la Adoración de los Magos. Tal interés especial reservado a este tema nos parece hoy sorprendente, ya que desde hace siglos celebramos el nacimiento de Cristo en Belén el veinticinco de diciembre, mientras que los antiguos lo festejaban bien el día de la Epifanía del Bautismo, el seis de enero, bien el día de la Teofanía de los Magos, el cinco de enero, costumbre muy arcaica, a la que se atenían los pintores del ciclo paleofunerario. Cuando la imagen de la Adoración de los Magos sustituye a todo el ciclo cristológico, se quiere significar que la iconografía realza y recuerda así el principal argumento en favor de la salvación de cada fiel: la Encarnación del Salvador y la Redención que trae a los hombres. Redención que a veces se evoca por la imagen del pecado original —Adán y Eva con la serpiente, separados por el árbol— realizada con esa especie de negligencia que suele caracterizar al trabajo de los artistas (o que denota quizás la deliberada intención de representar únicamente la promesa de la salvación, sin la menor alusión a lo que iba a retardarla). Aunque los autores de las imágenes de las catacumbas no suelen representar nuestros ancestros originales, existen sin embargo algunos ejemplos muy rudimentarios de esta imagen (Nápoles, Nola) y en el siglo IV aparece incluida en algunos de los conjuntos más completos, donde las imágenes-signo se agrupan sistemáticamente en una demostración general del tema de la salvación, como en el célebre sarcófago de Junio Baso (359) (figura 12). El pecado original sirve aquí para contrapesar todo un ciclo de la Redención, desarrollado sobre todo para mostrar no sólo la Pasión de Cristo, sino también el martirio de los dos apóstoles romanos, Pedro y Pablo. El ciclo de la Redención se abre con una Entrada en Jerusalén, una escena de la llegada del Salvador, que es un sinónimo iconográfico de la Adoración de los Magos. Así, el ciclo más desarrollado confirma que la Adoración de los Magos era un símbolo de la Encarnación-Redención. Que yo sepa, la Adoración es la más antigua imagen-signo de este hecho central en la historia de la salvación colectiva e individual, lo que nos explica su frecuente aparición en el arte funerario desde el primer momento.

En líneas generales, la iconografía de las catacumbas y la de los sarcófagos romanos son iguales. No hay tampoco diferencia esencial entre la iconografía de los sarcófagos romanos y la de los sarcófagos provinciales de los siglos III y IV (Italia meridional y Sicilia, Italia del Norte, Provenza, España, Africa romana del Norte e incluso Constantinopla, figura 11). Pero, debido al enriquecimiento progresivo del repertorio y a las innovaciones iconográficas que se aportaron por todas partes, la unidad de esta iconografía de usos sepulcrales sólo aparece si se tiene en cuenta la cronología de los monumentos. Existe una mayor unidad al principio en las pinturas y relieves del siglo III, unidad que va disminuyendo gradualmente después del triunfo del cristianismo, ya que cada rama del arte cristiano tiende a una mayor autonomía y todas sufren influencias diversas. Volveremos sobre esto un poco más adelante, al hablar de las relaciones entre esas imágenes-signo de temas bíblicos y las imágenes descriptivas donde figuran temas análogos —o incluso idénticos— a los de las imágenes-signo. Digamos ya que las catacumbas no se prestaban a un libre ejercicio de las artes y que la pintura de las iglesias en superficie debió de ganar importancia rápidamente. A partir de la segunda mitad del siglo V, las pinturas de las catacumbas de Roma (en Nápoles, después de la Paz de la Iglesia, se utilizaron todavía durante varios siglos vastas galerías subterráneas

de fácil acceso) no son más que repeticiones de frescos anteriores o reproducciones de pinturas de edificios de superficie, muy numerosas en las catacumbas recientemente descubiertas bajo la Via Latina (figuras 66 y 74). Y conviene estudiar estas pinturas pensando en esta última práctica, en materia de estilo sobre todo, pero también en lo que respecta a su programa iconográfico.

La iconografía de los sarcófagos del siglo IV es más interesante y original. Aquí también el arte monumental de los grandes santuarios edificados con posterioridad a la Paz de la Iglesia deja una huella profunda. Es en este momento cuando aparecen sobre los sarcófagos imágenes de Cristo en majestad y una nueva iconografía del Salvador y de los apóstoles Pedro y Pablo (véase la pág. 73), así como las más antiguas figuras de la Resurrección o de la Encarnación (véanse las págs. 116 y ss.). Pero, sobre todo, tanto en los sarcófagos como en los frescos del siglo IV, la imagen-signo tiende a convertirse en una imagen descriptiva, hecho éste de capital importancia y sobre el que volveremos más adelante (figuras 11 y 12).

Pero antes de llegar a este punto, hay que plantear la cuestión del verdadero valor religioso de las imágenes cristianas que consideramos iniciales, las que designamos con el término de imágenes-signo. Cabe, evidentemente, una respuesta fácil: esas figuraciones del arte funerario, como cualquier otra imagen, servirían para recordar al personaje y los acontecimientos que representaban. Pero contentarse con esta respuesta es eludir la verdadera cuestión. Cuando los cristianos abandonaron su actitud negativa inicial respecto a la iconografía y adoptaron un repertorio de imágenes que introdujeron en lugares sagrados como mausoleos y cementerios, evidentemente debían de tener serias razones para actuar de esta forma. ¿Cuáles eran sus intenciones?

Sabemos que las primeras imágenes cristianas sólo se utilizaron como pintura mural en las catacumbas y en la ornamentación de los sarcófagos, dos categorías del arte cristiano cuya significación religiosa es clara y de las que hemos hablado anteriormente. La mayor parte de estas imágenes representan ejemplos de las salvaciones que, en el pasado, Dios concedía a algunos fieles, mientras que otras evocan la obra de Salvación realizada por Cristo o incluso los sacramentos cristianos gracias a los cuales el difunto podía esperar compartir con otros justos una vida feliz en el más allá. Pero esta definición general del programa iconográfico del arte funerario cristiano, que ha precedido a los demás, no basta para explicar totalmente la agrupación alrededor de una tumba individual de los antecedentes de salvación de otros individuos, ni la presencia de imágenes que evocan la redención del género humano, o los méritos de la piedad del difunto (los sacramentos que debió de conocer).

Las razones psicológicas de una agrupación tal de imágenes se hacen un poco más patentes si se comparan los programas iconográficos funerarios cristianos y paganos de la misma época. Sobre sus sarcófagos, y a veces en los muros de sus mausoleos, los paganos solían representar escenas extraídas de los relatos mitológicos, algunas de las cuales tenían como tema general la Muerte —escenas de la muerte de un héroe, Meleagro, Endimión, etc.—, mientras que otras simbolizaban el alma del difunto transportada al más allá, al cielo o a las islas bienaventuradas. Como se ve, se trata de dos categorías de temas que tendrían sus equivalentes en los ciclos funerarios paleocristianos, bien en las catacumbas, bien en los sarcófagos.

Evidentemente, existen diferencias esenciales entre los programas funerarios pagano y cristiano. En primer lugar, mientras que el tema de la muerte está en el centro mismo

del programa pagano, no aparece en el arte funerario cristiano. Los cristianos evitan sistemáticamente los temas procedentes del Antiguo Testamento o del Evangelio que traten de una muerte: indudablemente, es la victoria de Cristo sobre la muerte lo que excluía este tema de la iconografía paleocristiana. En segundo lugar, cuando la iconografía cristiana continúa la tradición pagana de imágenes de la vida del más allá, lo hace en forma mucho más discreta. Durante mucho tiempo, la representación de la vida futura se limitó a la figura alegórica del orante o incluso, en forma todavía más abstracta, al cordero que el Buen Pastor lleva sobre sus hombros. Ambos simbolizaban el alma del cristiano. Sólo a finales del siglo IV —e incluso entonces, muy raramente— aparece la imagen del difunto conducido al Paraíso por un santo, versión tardía y excepcional de un antiguo tema de la iconografía sepulcral pagana (figuras 15 y 16).

De todas las imágenes paganas de entierro, las más estrechamente vinculadas a las figuraciones funerarias cristianas —o al menos a una de las principales modalidades de esas figuraciones, las imágenes de salvación— son las que aparecen en ciertas escenas de los trabajos de Hércules, en el hipogeo funerario privado recientemente descubierto bajo la Via Latina. El parentesco sólo aparece si se considera el sentido religioso más profundo de los dos ciclos de imágenes, pagano y cristiano. Porque, en ambos, el verdadero sentido de las imágenes es la evocación de un poder divino que se consagra al bien del hombre. Por el lado cristiano, recordemos que los episodios representados son aquellos en que Dios salva de la muerte a un fiel; por el lado pagano, se trata de las hazañas de Hércules, el cual, según la creencia de aquel tiempo, fue un «salvador», un héroe que dedicó su vida a actuar por la liberación de los hombres. Dicho con otras palabras: las imágenes cristianas de salvación o de liberación y las imágenes paganas de los trabajos de Hércules se proponen, ambas, demostrar el poder divino puesto al servicio de los hombres. De ahí que se las empleara en el arte funerario.

El paralelismo va más lejos. El ciclo hercúleo de las catacumbas de la Via Latina no se limita a las hazañas de Hércules sino que incluye también imágenes de aquellos que se beneficiaron de sus esfuerzos (Alceste, después de su muerte, llevado por Hércules a su esposa Acmeta que, desde este momento ya inmortal, habita un mundo ideal en el más allá). Y constituye, pues, un verdadero equivalente de las imágenes cristianas que representan la liberación, por Dios, de Abrahán, Isaac, Noé, Lázaro o el paralítico. Tal es la razón, como en las pinturas de Hércules, del efecto que producen las imágenes cristianas de esta catacumba: invitaban a cada cual a ver su propio fin en la envidiable condición de los personajes bíblicos o mitológicos que se habían beneficiado de una particular solicitud divina.

Reconocer el parentesco de las primeras imágenes cristianas con las versiones paganas del arte funerario, su contemporáneo, nos ayuda a desvelar las significaciones religiosas de ambas. Pero, para captar más plenamente la intención de quienes agruparon esos dos ciclos en las tumbas, podemos traer también en nuestra ayuda el testimonio de otro tipo de imágenes del mismo período, las imágenes inspiradas por los juegos romanos. Se trata de figuraciones muy comunes en la época de las primeras imágenes cristianas, aunque su parentesco con éstas no haya sido nunca señalado debido a la gran diferencia aparente de los temas. Es bien conocida la importancia de los juegos del circo y del hipódromo, que tuvieron innumerables repercusiones a todos los niveles de la sociedad romana. El lenguaje cultural cristiano debe mucho al vocabulario del circo, bien en las comparaciones de un mártir, o un simple fiel, con un atleta victorioso,

bien describiendo las vicisitudes y los triunfos de la experiencia religiosa en términos del combate y de la victoria en la arena. En el mismo espíritu de paralelismo, la iconografía cristiana recurrió al repertorio iconográfico creado por el circo y tomó de él varias imágenes: por ejemplo, la del atleta de pie al lado de un cipo donde colocará su corona, recompensa de su triunfo, o, también, la imagen del luchador en la arena, combatiendo con un animal feroz. En suma, la cristiandad romana no permanecía aislada del mundo del circo y del hipódromo. Por eso, para esta época, es legítimo proponer otras comparaciones —como nosotros vamos a hacer— no de temas iconográficos, sino basadas en una determinada función de las imágenes.

Estudiando un mosaico del pavimento encontrado en El-Djem, en Túnez, el arqueólogo holandés J. W. Salomonson demostró que representaba un banquete de cinco gladiadores (*venatores*) y que formaba parte de un ciclo romano establecido, inspirado por el espectáculo del circo. Salomonson pudo también explicar la presencia no sólo del motivo profiláctico de un haz de mijo, varias veces repetido sobre la orla de la imagen, sino también de otro símbolo profiláctico en forma de cetro, que uno de los cinco personajes tiene en sus manos. Hay otros varios mosaicos norafricanos que se asemejan al mosaico de El-Djem. Se trata también de escenas inspiradas por el circo, que muestran ahora situaciones de *venatores* combatiendo con animales. Pero también ahí aparecen los símbolos profilácticos que acabamos de citar: el haz de mijo y el cetro, así como motivos-talismán más abstractos de origen púnico. Entre las imágenes de este tipo, otro mosaico de El-Djem resulta particularmente instructivo: aparecen allí, en efecto, además de las imágenes de un luchador y de algunos símbolos profilácticos (independientemente de los motivos que hemos observado en los mosaicos anteriores, hay también una imagen protectora contra el mal de ojo), inscripciones sacadas de las aclamaciones de los espectadores de los juegos, que expresaban su admiración por sus gladiadores favoritos: «eres el único» (el único capaz de realizar una hazaña tal), «para la eternidad» (que tu gloria sea eterna). Tales inscripciones revelan el carácter triunfal de este tipo de figuraciones, que representan así los triunfos de los *venatores* del circo. Si no fuera por los símbolos profilácticos y las palabras de aclamación que les acompañan, que muestran el deseo de quienes las habían encargado de repetir o perpetuar eternamente tales hazañas, estas figuraciones podrían clasificarse como conmemoraciones iconográficas de las proezas de luchadores famosos. Pero dado que por definición los símbolos profilácticos no tienen efecto retroactivo, hubiera sido superfluo representarlos con una imagen simplemente conmemorativa. El hecho de que estén presentes —con frecuencia y en gran número— indica que esas composiciones se proponían ejercer por ellas mismas una acción benéfica en favor de quienes poseían tales imágenes o las contemplaban. Dicho con otras palabras, la presencia de esos símbolos e imágenes nos confirma aún más la significación de una importante modalidad de figuras contemporáneas de la iconografía paleocristiana, las inspiradas por intenciones liberadoras del mismo tipo, es decir, por la esperanza de una repetición, en beneficio del que encarga la imagen, de la salvación o la liberación que en ella se recordaba. Lo que queremos decir es que la razón de representar las hazañas victoriosas de gladiadores célebres, acompañadas de motivos profilácticos que tendían a desear su repetición, está psicológicamente muy próxima de lo que los iconógrafos cristianos esperaban de cualquier imagen de la liberación de Noé o de Daniel, que se rememoraban con la esperanza de contemplar la misma salvación concedida a un contemporáneo, muerto o vivo.